

A. N. Хасанова

**Ритмический строй
вокально-инструментальных сочинений Ф. Яруллина**

Аннотация:

В статье рассматриваются особенности ритмической организации вокальных сочинений классика татарской композиторской школы Ф. Яруллина. Используя в своей музыке типовые долготные формы татарской народно-песенной традиции, композитор индивидуализирует их за счет создания авторских полиформульных структур и применения нетипичных с точки зрения новоевропейской метроритмической системы методов соотнесения данных моделей с тактовым метром.

Ключевые слова: ритм, метр, татарская музыка, вокальная музыка, Ф. Яруллин.

A. N. Hasanova

Rhythmic structure of vocal and instrumental works by F. Yarullin

Abstract:

The article discusses the features of the rhythmic organization of the vocal works of F. Yarullin's classical Tatar composition school. Using in his music longitudinal formations typical for the Tatar folk song tradition, the composer individualized them by creating poly-formulaic structures and applying non-standard (in terms of the neo-European metro-rhythmical system of reference) methods of correlating the given models with the clock meter.

Keywords: Rhythm, meter, Tatar music, vocal music, F. Yarullin.



Фарид Яруллин вошел в историю татарской музыки как один из самых ярких ее представителей. Его музыкальное творчество неизменно пользуется любовью слушателей, становится объектом научного рассмотрения. Первые наблюдения об особенностях музыкального языка композитора были представлены в 60—80-е годы XX века в работах Ч. Бахтияровой [2; 3], Я. Гиршмана [5], А. Алмазовой

[1]. В последние десятилетия круг исследований в данной области расширился за счет появления научных публикаций преподавателей и студентов Казанской консерватории. Проблемы ладоинтонационного и гармонического строя музыки композитора были рассмотрены в исследованиях Л. Бражник [4], Е. Смирновой, Г. Сайфуллиной [8], вопросы фактурной организации его сочинений — в работе Е. Смирновой [7], тембровой техники — в статье Д. Загидуллиной [6]. В данной статье предпринимается попытка изучения ритмического строя произведений композитора — той области его музыкального языка, которая предметом специального изучения до сих пор не становилась. Выбрав данный аспект изучения музыки Яруллина, обратимся к его вокально-инструментальным сочинениям — песням и романсам, вошедшим в изданный в 1974 году сборник сочинений композитора [9].

Анализируя вокальные произведения Яруллина, Ч. Бахтиярова отмечает, что «музыкальный материал его песен почерпнут из интонационного „словаря“ народа. Трудно найти фольклорную цитату в его вокальном творчестве, но всегда слышится что-то близкое к народному и в то же время „яруллинское“» [2. С. 8]; «мелодика Фариды Яруллина сохраняет гибкую плавность, тонкую орнаментику народных напевов и *характерные мелодико-ритмические обороты*» [3. С. 60] (курсив автора. — А. Х.). Действительно, ритмическому мышлению композитора свойственна опора на формульный принцип организации: композитор распевает свои песни на основе типовых долготных форм татарской народно-песенной традиции. Круг используемых им устойчивых слогоритмических моделей невелик: он сводится к трем-четырем вариантам равнодлительных долготных структур песенной лирики татарского народа. Представим их подробнее.

Самой популярной долготной формой в вокально-инструментальных сочинениях Яруллина является равнодлительная семи-восьми-слоговая модель *кыска көй* (1: 1: 1: 1: 1: 1: 1). Специально подчеркнем, что данная долготная структура является господствующей и в музы-

ке современников композитора (например, в сочинениях С. Сайдашева, Дж. Файзи, З. Хабибуллина, М. Музафарова, И. Шамсутдинова). Не стал исключением и ритмический строй вокальных произведений Яруллина: восемь из шестнадцати песен композитора распеваются на основе данной слогоритмической модели (см. песни «Егерменче елларда» («Годы двадцатые»), «Комсомолка — уңган кыз» («Комсомолка-удалец»), «Шаулап үсә арышлар» («Зреет рожь»), «Юл бирегез, ул килә!» («Расступитесь, он идет!»), «Чегәннәр» («Цыгане»), «Маэмай» («Акбай»), «Лагерь жыры» («Лагерная»), «Һаваны күзәт» («Зорким будь»)). Описываемая долготная форма используется композитором на уровне целых строф, моноформульное строение которых может нарушаться в связи с уменьшением количества слогов поэтического текста (см. припевы песен «Лагерь жыры», «Һаваны күзәт»). В качестве примера использования равнодлительной семи-восьмислоговой модели строки приведем запев песни «Шаулап үсә арышлар» (см. пример 1).

В ритмической организации вокальных сочинений Яруллина «Жырлама син, иркәм» («Не пой, красавица») и «Голова» используются многослоговые варианты равнодлительной структуры: десяти- и одиннадцатислоговые модели соответственно (1: 1: 1: 1: 1: 1: 1: 1: 1: 2 и 1: 1: 1: 1: 1: 1: 1: 1: 1: 1: 2). В романсе «Жырлама син, иркәм» рассматриваемая долготная модель образует моноформульную строфу. В песне «Голова», напротив, она является частью полиформульной строфы, соседствуя

1 Ф. Яруллин, А. Бикчентаева. «Шаулап үсә арышлар»

Жәй_ ге' көн. А_ вы'л я_ гын_ на'н
и_ ше_ те_ лә' та_ выш_ ла'р.
Дул_ кын_ ла_ на' и_ ге'н кы_ ры'
шау_ ла'п ү_ сә' а_ рыш_ ла'р.

с характерной для татарских игровых песен разновидностью восьмислоговой короткой строки (2: 2: 2: 2: 1: 1: 1: 1). В качестве образца использования многослоговой равнодлительной формы приведем первую строфу песни «Голова» (см. пример 2).

В вокальной музыке Фариды Яруллина популярностью пользуются также долготные формы, образованные за счет дробления двух слогов равнодлительной короткой строки (1: 1: 1: 1: 2: 2: 2: 2: 2: 2 или 2: 2: 2: 2: 1: 1: 1: 1: 2: 2). Этот вид «равнослоговой» структуры представляет собой одну из типовых форм временной организации *озын көй* — лирических многослоговых песен. В татарских народных песнях данные долготные модели, как правило, вместе не используются. В музыке татарских композиторов, напротив, они нередко комбинируются, образуя полиформульные строфы (см., например, сочинения «Жырларым» («Песни мои»), «Туган жир» («Родная земля») С. Сайдашева; «Иркәмә» («Возлюбленной»), «Яратам мин синәң көлүңне» («Люблю твой смех») З. Хабибуллина; «Күңелле яшьләр» («Веселая молодежь») Л. Хамиди; «Соң мәртәбә» («В последний раз»), «Урман кызы» («Лесная девушка») Дж. Файзи; «Сина» («Тебе») Н. Жиганова; «Юксыну» («Грусть»), «Аерылу» («Разлука») Ш. Мазитова; «Чын йөрәктән» («От всей души») И. Шамсутдинова). Подобное происходит и в музыке Яруллина.

Композитор использует данные слогоритмические модели в пяти песнях: «Нигә, нигә?» («Почему?»), «Йөрәк жыры» («Песня сердца»), «Комсомолка-партизанка», «Лирик жыр» («Ли-

рическая песня») и «Колхоз кызына» («Девушке-колхознице»). Ритмический строй двух из названных сочинений — песен «Нигә, нигә?», «Йөрәк жыры» — строится на использовании одного варианта долготной модели (1: 1: 1: 1: 2: 2: 2: 2: 2: 2), монотонное повторение которого нарушается лишь единожды. В песне «Нигә, нигә?» полиформульная строфа возникает путем введения второго варианта долготной структуры (2: 2: 2: 2: 1: 1: 1: 1: 2: 2), в песне «Йөрәк жыры» — за счет введения долготной модели строки, образованной дроблением первой-второй и пятой-шестой долгих слогов равнодлительной модели строки (2: 2: 2: 2: 1: 1: 2: 2: 2: 2: 1: 1) (см. примеры 3, 4).

Состав полиформульных строф песен «Комсомолка-партизанка», «Лирик жыр» и «Колхоз кызына» оказывается более сложным: ритмический строй мелодии сочинений основывается на соединении не менее трех вариантов равнодлительных структур, усложненных дроблением (см. примеры 5—7).

2 Ф. Яруллин, А. Ерикеев. «Голова» (строфа 1)

2/4

У_ тыр_ дым да ар_ ба_ га' ла,
чы_ гып кит_ те'м ка_ ла_ га'.
Гөл_ дәр - гөл_ дәр и_ те'п ба_ ра' ар_ ба_ сы',
әк_ ре'н ге_ нә' юр_ тып ба_ ра' юр_ га_ сы'.

3 Ф. Яруллин, Х. Такташ. «Нигә, нигә?»

3

Ни_ гә', ни_ гә' си_ не'н ша_ ян күз_ лә'р
Ниң_ ди' көч_ лә'р, сой_ лә', ниң_ ди' көч_ лә'р
күз_ лә_ ре_ мө' бо_ лай' ба_ га_ лә'р?
кер_ фе'к оч_ ла_ рың на'н а_ га_ лә'р?
Кай_ чак күз_ лә_ рең не'н көч_ лә'р а_ лы'п,
ә_ кай_ чак_ та' ба_ шы'м тү_ бә'н и_ я'м,
бө_ ек_ лек_ кө' та_ ба' а_ шам мин;

4 Ф. Яруллин, А. Ерикеев. «Йөрәк жыры»

4/4

Күк күз_ лә_ ре'н сы_ ма'н зәң_ гәр_ лә_ не'п,
ал_ су' ир_ не'н төс_ ле' таң а_ та';
си_ не'н йө_ зә'н ке_ бә'к ма_ тур бул га'н ө_ чә'н
жәй_ ге' таң_ ны' күң_ лә'м д_ ра_ та'.

Долготный строй этих песен, безусловно, демонстрирует свободу ритмического мышления композитора, проявляемую в данном случае в самом факте создания авторских полиформульных строф. Между тем необходимо отметить, что эта «ритмическая свобода» не только не исключает формульного принципа временной организации песен композитора, но становится еще одним его ярким подтверждением. Речь идет о том, что слогоритмическое строение этих полиформульных песен оказывается удивительно схожим. Создается ощущение, что композитор многократно использует созданную им полиформульную модель строфы, корректируя ее состав в зависимости от количества слогов поэтического текста. Одним словом, процесс создания этих, казалось бы, ритмически сложных, индивидуализированных песен вновь предстает в виде переподтекстовки, полностью соответствуя той практике музицирования, которая сложилась в татарской традиционной культуре.

Используя устойчивые долготные модели татарской народно-песенной культуры, композитор нередко прибегает к их усложнению за счет замены равного соотношения слогонот соотношением пунктирным (см. песни «Комсомолка-партизанка», «Колхоз кызына», «Лагерь жыры», «Егерменче елларда» и другие). В этом, безусловно, проявляется связь ритмики вокальных сочинений Фариды Яруллина с ритмами массовых песен. В песне «Соңгы көрәшкә» («В последний бой») влияние советской массовой песни выражается еще более весомо: композитор использует здесь характерную для жанра марша долготную модель строки, основанную на повторении ритмической группы 1,5: 0,5: 2. Ритмоформула марша выдерживается на протяжении всего сочинения (см. пример 8).

Таким образом, анализ устойчивых долготных структур, встречающихся в вокально-инструментальных сочинениях Яруллина, убеждает в том, что их мелодии базируются на основе слогоритмических моделей, сложившихся в татарском музыкально-поэтическом фольклоре. Композитор обходится равносло-

5 Ф. Яруллин, М. Джалиль. «Колхоз кызына»

Бу кыр_ лар_ даң е_ ра'ккит_ сәм дә мин,
ти_ рән ка_ лырмин_ не'м, ми_ не'м кү_ нел_ дә',
күк_ рәп уң_ га'н зи_ фа' тук_ ба_ шак_ ла'р,
а_ ны уң_ дыр_ га'н кө_ ләч ба_ тыр_ ла'р.

6 Ф. Яруллин, А. Ерикеев. «Комсомолка-партизанка»

Дош_ ма'н бик күп и_ де' ти_ ра' - як_ та',
туп_ ла'ршарт_ лый и_ де' кыр_ лар_ да'.
Дош_ ма'н нар_ га' кар_ шы' и_ көү' бер_ гә' кит_ тек
үт_ ке'нкы_ лыч а_ лыпкул_ лар_ га'.

7 Ф. Яруллин, А. Ерикеев. «Лирик жыры»

Я_ шә'л яф_ ра'к а_ ра'р ак_ ка_ си_ на'р,
кү_ бә_ ләк_ лә'р о_ ча'р, о_ ча'р бә_ лин_ да'.
Си_ не'н ис_ ме'н, си_ не'н ел_ ма_ ю_ ы'н, ир_ кө'м,
ка_ бат_ ла_ ны'р ми_ не'м жы_ рым_ да'.

8 Ф. Яруллин, М. Джалиль. «Соңгы көрәшкә» (запев)

Та_ лау_ чы_ лар_ кил_ де' ил_ чи_ ге_ нә',
бәх_ те_ без_ не' тар_ тып а_ лыр_ га'.
Кү_ тә_ ре'л, ил, дош_ ма'н ө_ е_ ре_ нә',
соң_ гы' кө_ ра'ш, соң_ гы' да_ выл_ га'.

говыми традиционными долготными формами, прибегая к их усложнению за счет введения пунктирного рисунка, создания авторских полиформульных структур. Особый интерес вызывает при этом то, как композитор соотносит данные слогоритмические формы с системой выразительных средств новоевропейской профессиональной музыки, а именно тактовыми метрами.

На первый взгляд сложностей при тактовом оформлении традиционных долготных форм татарской народно-песенной традиции в музыке Яруллина не возникает. Используемые им слогоритмические клише удобно укладываются в привычные для новоевропейски ориентированного слуха размеры 2/4, 3/4 и 4/4. Конфигурация традиционных долготных форм позволяет легко обойтись средствами регулярного такта: ни в одной из рассмотренных нами шестнадцати песен композитора случаи обращения к возможностям переменного метра не обнаруживаются. Между тем подробное рассмотрение характера соотношения тактовых и долготных метров в вокальных сочинениях Яруллина показывает, что задаваемая размером метрическая сетка в его песнях зачастую оказывается либо невыполненной, либо вовсе нарушенной. В последнем случае возникают эффекты метрической переменности.

Следует обратить внимание на то, что признаки количественного метра во временной организации вокально-инструментальных сочинений Яруллина использованием контрафактуры — опоры на устойчивые слогоритмические «рамы», в которые выписывается музыкально-поэтический текст, не ограничиваются. В музыке татарского композитора обнаруживается целый ряд особенностей, мало согласующихся с закономерностями тактовой системы: малочисленность используемых длительностей, простота временных пропорций слогоритмических единиц, несогласованность ритма гармонических смен с метрической акцентуацией, перечень музыкальных и словесных акцентов. Нарушение в песнях Яруллина привычных для западноевропейской музыки

норм соотношения акцентного строя музыки и текста, гармонии и метра провоцирует, как правило, смещение тактовых акцентов.

Как известно, метр в новоевропейской музыке выявляется как графическими, так и собственно музыкальными средствами, наиболее значимым из которых является гармония. Параллелизм развития качественной метрической системы и мажоро-минорной гармонической логики способствовал выработке целого ряда принципов согласования метра и гармонии: ритм гармонических смен оказывается «согласованным» с метрической сеткой — системой регулярного чередования метрических акцентов; различные по силе гармонические функции также дают возможность представить в реальном звучании сложную градацию метрических ударений. Согласование с нормами акцентного метра в западноевропейской музыке обнаруживается и в аспекте соотношения музыки и слова. В вокально-инструментальных произведениях, поэтическим компонентом которых является качественный стих, музыкальный текст не перечит акцентной организации поэтического текста: музыкальные ударения согласуются с ударениями поэтическими за счет средств ритмической и метрической акцентуации (увеличение протяженности звучания ударного слога, совпадение ударного слога с сильной долей такта).

Возвращаясь к сочинениям Фариды Яруллина и рассматривая их в обозначенном аспекте, приходится признать, что классические нормы соотношения метра и гармонии, музыки и слова в них нередко нарушаются. Во-первых, ни одно из его вокальных сочинений не обходится без выхода за пределы акцентных норм взаимодействия музыки и поэтического текста: безударные слоги нередко попадают на более сильные доли такта и длинные долготные величины, чем слоги ударные (см. примеры 1—8). Ритмо-гармонические смещения в песнях Яруллина выражаются в применении межтактовых гармонических синкоп (см. песни «Егерменче елларда», тт. 5—6, «Комсомолка-партизанка», тт. 5—7, «Юл бирегез, ул килә!»),

тт. 11—12, «Лирик жыр», тт. 6—7), в помещении устойчивых гармоний на слабые доли такта, а неустойчивых на сильные (см. песни «Комсомолка — уңган кыз», тт. 12, 20, «Лирик жыр», тт. 2, 4, 8, 10—11, «Йөрәк жыры», т. 12, «Һаваны күзәт», т. 5, «Лагерь жыры», т. 8).

Случаи рассогласования взаимодействия гармонии и метра в песнях Яруллина, безусловно, приводят к тому, что указанное тактовым размером метрическое задание оказывается неисполненным: выписанные тактовые черты становятся лишь условными знаками, не отражающими диктуемую ритмом гармонических смен акцентуацию — регулярное чередование тактовых акцентов нарушается (см. пример 9).

Рассмотрение примеров возникновения в музыке Яруллина эффекта метрической переменности становится особенно интересным в произведении, в котором рассогласование метрического и ритмического, поэтического и музыкального акцентов выступает в качестве одного из главных средств музыкальной выразительности. Речь идет о написанном к столетию со дня рождения А. С. Пушкина романсе «Жырлама син, иркәм».

Анализируя данное сочинение Яруллина, Ч. Бахтиярова отмечает свойственный его мелодии напевно-декламационный характер из-

ложения. По мнению исследователя, при этом «дробный ритм, воспроизводящий звучание восточных инструментов», становится главным средством создания ориентального образа [3. С. 25]. Ставя под сомнение однозначность «восточной» трактовки пунктирного ритмического рисунка, используемого в мелодии и голосах сопровождения романса (в песнях «Егерменче елларда» и «Соңгы көрәшкә», например, аналогичный ритмический рисунок используется для создания марша), следует, однако, признать свойственную романсу свободу, гибкость и прихотливость его метроритмической организации.

Обратим внимание, что ритмический строй мелодии романса не предполагает подобной «свободы»: он основывается на неизменном повторении описанной выше десятислоговой равнодлительной долготной модели. Единственное ритмическое обновление в течение мелодии романса видится лишь в смене пунктирного соотношения слогонот, используемого в крайних разделах, на равное соотношение долгот в среднем разделе романса (см. пример 10).

Поиски причин временной неприхотливости музыки романса приводят к особенностям формирования его акцентного строя: вопреки

9

[Moderato]

Ф. Яруллин, А. Ерикеев. «Йөрәк жыры»

Күк күз лә рең сы маң зәң гәр лә нең, си нең йө зәң ке бең
ал су ир нең төс ле таң а га;

ма тур бул ган ө чен жөй ге таң ны күң лең я ра га.

T D S6 T64

T6 H6 K64 D T

10

Ф. Яруллин, А. Ерикеев. «Жырлама син, иркэм»

Строфа 1, строка 1



Жыр_ ла_ ма син, ир_ кэм, ми_ нем ал_ да...

Строфа 3, строка 1



Ир_ кэм, си_ нең йө_ зең күр_ гән са_ ен...

указанному при ключе регулярно тактовому размеру в мелодии вокального сочинения проявляются черты метрической переменности.

Неоднозначность толкования задаваемой размером метрической сетки возникает уже в его инструментальном вступлении. Оно оформлено в четырехдольном размере, выбор которого определяется длиной слогоритмической формы начального мотива. Для Яруллина, как и многих других татарских композиторов первой половины XX века, свойственно стремление к такому расположению долготных моделей в тактах, при котором сохраняется структурная целостность составляющих их стоп (см. пример 11).

Между тем регулярное течение четырехдольного метра в рассматриваемом инструментальном фрагменте оказывается невыпол-

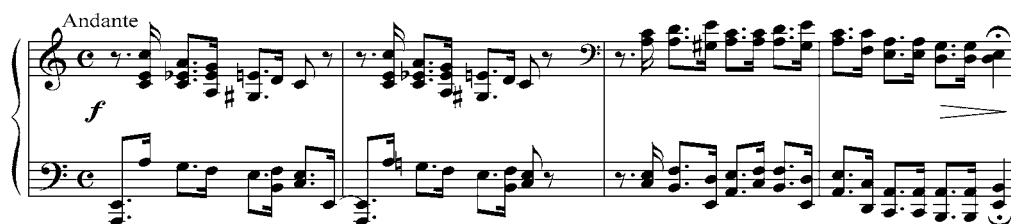
нимым: помещение устойчивых функций на слабом времени такта в каждой из трех мотивных групп романса создает иной — переменный рисунок распределения акцентов (см. пример 12).

Заложенная в инструментальном вступлении «игра» метрических акцентов находит претворение и в основной части романса. Композитор меняет четырехдольный размер вступления на трехдольный¹, укладывая распеваемую в мелодии романса десятислоговую долготную модель в двутактовое построение. Подобная тактировка позволяет Яруллину сохранить структурную целостность слогоритмической строки, выделить сильной метрической долей ударные слоги в конце каждого полустихия поэтического текста. Между тем характерные для силлабического стихосложения фразовые ударения (ударные константы в конце каждой ритмической группы стиха) в распеваемых поэтических строках снимаются — попадают на слабую третью долю трехчетвертного такта. При исполнении романса тем самым последние доли каждой музыкальной фразы оказываются невольно «затянутыми», «отяжеленными» (см. пример 13).

Особенно «заметным» становится игнорирование приходящихся на каденционные участки формы романса последних фразовых

11

Ф. Яруллин, М. Джалиль. «Жырлама син, иркэм»



12

Ф. Яруллин, А. Ерикеев. «Жырлама син, иркэм» (вступление)



VIIIII III VIIIII III D7 t D7 t II⁶ D⁵

13

Ф. Яруллин, А. Ерикеев. «Жырлама син, иркәм»
1 строфа

Жыр_ ла_ ма' син, ир_ кә'м, ми_ не'м ал_ да'...

Гру_ зи_ я_ не'н моң_ лы' жыр_ ла_ ры'н.

Ми_ нем ис_ кә' тө_ шә' үт_ кән тор_ мы'ш,

е_ ра'к ил_ не'н я_ ше'л кыр_ ла_ ры'.

ударений в конце строк поэтического текста. В крайних разделах трехчастной формы вокального сочинения Яруллин усиливает их «метрическое» ослабление за счет средств гармонии: они приходится на устойчивые гармонические функции, взятые на слабой доле такта и продленные в следующий такт за счет применения гармонической синкопы. Под влиянием

средств поэтической и гармонической акцентуации последняя доля такта в конце серединной и заключительной каденций оказывается выделенной: при исполнении романса возникает ощущение изменения метра (см. примеры 14, 15).

Метроритмическая прихотливость романса Яруллина становится еще более ощутимой при сравнении ритмического строя вокального сочинения с особенностями временной организации одноименного романса М. Музафарова. Композитор обращается лишь к первой строфе стихотворения, строго соблюдая при его музыкальном оформлении акцентуацию всех фразовых ударений поэтического текста. В отличие от вокального сочинения Яруллина, свобода течения мелодики романса Музафарова создается ритмическими средствами: композитор использует традиционную «ямбическую» долготную модель *озын көй*, сохраняя свойственную ей зонную протяженность дол-

14

Ф. Яруллин, А. Ерикеев. «Жырлама син, иркәм» (строфа 1)

[Andante]

е_ ра'к ил_ не'н я_ шел кыр_ ла_ ры'. Хә_ тер_ лә_ тө ми_ на...

d/VII VII VII

15

Ф. Яруллин, А. Ерикеев. «Жырлама син, иркәм» (строфа 2)

[Andante]

ял_ гыз кал_ ган бер кыз ба_ ла_ ны.

IV2 oant t t

16

М. Музафаров, А. Ерикеев. «Жырлама син, иркәм»

[Andante]

Жыр_ла_масин, ир_кә'м, ми_нем ал_да'

Гру_зи_я_нең моң_лы' жыр_ла_ры'н.

Ми_нем ис_кә тө_шә' үт_кән тор_мы'ш

е_рак ил_нең зәң_гә'р кыр_ла_ры'.

гих слогонот. Создавая прихотливый ритмический рисунок мелодии, композитор четко укладывает его в регулярный четырехдольный такт (см. пример 16).

Завершая анализ ритмического строя вокально-инструментальных сочинений Яруллина, приходится признать, что его творческий процесс во многих случаях представляет собой переподтекстовку типовых, сложившихся в народной музыке долготных моделей. Безусловно, в этом музыкальный язык Яруллина оказывается созвучным музыкальному языку его современников — татарских композиторов первой половины XX века. Между тем необходимо подчеркнуть, что применение Яруллиным типовых, находящихся на слуху ритмических клише не исключает присутствия в его музыке собственно авторского начала: опираясь на интонационный словарь татарского музыкального фольклора, композитор создает свои, неповторимые приемы их прочтения.

Примечания

¹ Обратим внимание, что этот единственный случай обращения композитора к средствам переменного такта приходится на грани разделов формы: между вступлением и основной частью романса.

Список литературы

1. Алмазова А. А. Фарид Яруллин и татарский балет. — Казань, 1987. — 160 с.
2. Бахтиярова Ч. Н. Вокальное творчество Фариды Яруллина: вступительная статья // Фарид Яруллин. Песни / Сост. М. З. Яруллин. — Казань: Тат. кн. изд-во, 1974. — С. 5—11.
3. Бахтиярова Ч. Н. Ф. Яруллин. — Казань: Тат. кн. изд-во, 1960. — 65 с.
4. Бражник Л. В. Ладогармоническая стилистика балета «Шурале» Ф. Яруллина (к 100-летию со дня рождения композитора) // Вестник Санкт-Петербургского университета. — 2012. — Вып. 1. — С. 193—199.
5. Гиришман Я. М. Три поколения композиторов Яруллиных // Музыкальная жизнь. — 1969. — № 9. — С. 18—19.
6. Загидуллина Д. Р. Черты оркестрового письма Фариды Яруллина (на примере I части Симфонии *a-moll*) // Музыка. Искусство, наука, практика. — 2014. — № 3 (7). — С. 73—83.
7. Смирнова Е. М. Фактура Ф. Яруллина как феномен национального стиля: Лекция по курсу «Гармония» / Казан. гос. консерватория. — Казань, 2013. — 44 с.
8. Смирнова Е. М., Сафиуллина Г. М. Гармония как средство образной характеристики в балете Ф. Яруллина «Шурале» // Фольклор народов Башкортостана и Татарстана: Проблемы и задачи: Материалы межреспубликанского научно-практ. конф. (Уфа, 25 мая 1998 года). — Уфа, 1999. — С. 35—36.
9. Яруллин Ф. З. Жырлар. — Казан: Тат. кит. нәшр., 1974. — 80 б.