

Е. М. Смирнова

Арузные метры в татарских напевах көйләп уку: к проблеме изучения

Аннотация: В статье анализируются существующие подходы к изучению особенностей преломления арузных метров в татарской традиционной культуре. Полученные выводы корректируют методологические установки рассмотрения проблемы и определяют перспективы дальнейших исследований в данной области.

Ключевые слова: ритм, метр, аруз, татарский фольклор, народная песня.

Е. М. Smirnova

Arud meters in Tatar chants *koilep uku*: question of study

Abstract: The article analyses existing approaches towards the problem of Arabic arud meters implementation in traditional Tatar culture. Research findings clarify methodological approaches towards the problem and define new directions for further studies in the subject.

Key words: rhythm, meter, arud, Tatar folklore, folksong.

Татарская традиция көйләп уку (букв. — «напевного чтения») представлена тремя жанровыми компонентами: байтами (бәетләр), мунаджатами (мөнәжәтләр, от араб. мөнәжәт, букв. — «разговор с самим собой, обращение, мольба к Аллаху о прощении») и так называемыми книжными напевами (китап көйләре) — исполняемыми в напевной манере стихотворениями классиков татарской поэзии. Все они принадлежат фольклорному пласту раннего исторического слоя, всех их принято квалифицировать в качестве явлений музыкального эпоса (лиро-эпоса), наконец, все они представляют собой явления, «возникшие на стыке народной и письменной поэзии и испытавшие довольно

сильное влияние литературного стиха»¹. Последнее нуждается в специальных пояснениях.

Констатация степени литературных влияний, оказываемых на «напевно читаемую» поэзию, собственно говоря, правомерна лишь по отношению к определенному корпусу текстов (вовсе не представленному абсолютным множеством образцов!) байтов и мунаджатов, тогда как поэтическое составляющее многих из них — равно как и все читаемые нараспев средневековые поэтические книги — являются не чем иным, как поэзией профессиональной. Поэма «Кыйсса-и Йосыф» Кул Гали (1212 г.) — одно из величайших творений татарской средневековой литературы, «Бәдәвам» (предположительно XII в.) — памятник татарской религиозно-дидакти-

ческой литературы неизвестного автора, «Ахырзаман, яки Тэкый гажэб», «Хэзрети Мэрьям», «Хэтим-ата китабы» — произведения среднеазиатского поэта-суфия Сулеймана Бакыргани (XII в.), «Мәүлиден-нәби» (1409 г.) — религиозно-назидательная поэма турецко-османского поэта Сулеймана Челеби, «Мөхәммәдия китабы» (1449 г.) — поэтическое повествование о жизни и религиозной деятельности Пророка Мухаммада турецко-османского поэта Мухаммада Челеби (Языджиюглу), «Кисекбаш китабы» (предположительно XIV—XV в.) — религиозно-дидактическая поэма неизвестного автора, стихи Ахмада Ясави (кон. XI в. — 1166), Умми Камала (Исмагиля, конец XIV в. — 1475), Кул Шарифа (?—1552), Махмуда Мухаммадьера (1496/97—1552), Габдерахима Утыз Имяни (1754—1834), Хибатуллы Салихова (1794—1867), Абульманиха Каргалый (1782—после 1833), Габдельжаббара Кандалый (1797—1860), Мифтахеддина Акмуллы (1831—1895), Маджита (Габдулмаджита) Гафурри (1880—1934), Галиаскара Камала (1879—1933), Габдуллы Тукая (1886—1913) — вот далеко не полный перечень авторских произведений, бытующих в народной среде в качестве поэтического компонента образцов жанров көйләп уку². По сути, последние представляют собой не что иное, как уникальный случай консервации мусульманской средневековой традиции исполнения нараспев литературных поэтических памятников, и отнесение музыкознанием данных жанров к фольклорным обязано лишь особенностями их современного бытования — и сложившимися в музыкознании классификационными подходами, объединяющими фольклор и устную литературу в рамках одной исследовательской отрасли.

Что касается байтов и мунаджатов, литературная природа поэтических текстов которых не закреплена конкретным авторством (возможно, и существовавшим, но утраченным³), то обнаруживаемые ими следы литературного воздействия в большинстве случаев отчетливы и многообразны. Показательно, что само название жанра байт связано с традицией арабского классического

стихосложения (термин бәйт происходит от арабского бейт — обозначения двустрочной строфической формы), причем поэтическое значение этого слова долгое время сохраняет однозначный смысл, заимствованный из языка-источника⁴. В свою очередь, мунаджат является не только традиционно-фольклорным жанром, но и жанром литературным: так, А. Садекова пишет о существовании в тюрко-татарской литературе традиции включать мунаджаты как специальные вставки (с заглавием «мунаджаты» или без такового) в ткань больших произведений — традиции, которая «восходит к творчеству Кутба („Хорсров и Ширин“), Хорезми („Мухаббатнаме“), Утыз Имяни и др. авторов средневековой литературы»⁵; добавим также, что многие бытующие в народной среде мунаджаты, в свою очередь, не только «обнаруживают типологическую близость с произведениями таких суфийских авторов, как Мавля Кулуй, Абельманих Каргалый, Шамсетдин Заки, Хибатулла Салихов»⁶, но и «представляют собой классические религиозные произведения, написанные известными поэтами прошлых веков, такими, как Ясеви, Кол Шариф, Умми Камал, Кандалый, Г. Утыз Имяни и др.»⁷. К свидетельствам литературного влияния принято относить и присущие байтам особые композиционные приемы, восходящие к древним традициям надгробных надписей, запечатленных в памятниках енисейской письменности тюрков (в частности, повествование от первого лица, которое «не является доминирующим приемом в эпических и лиро-эпических фольклорных произведениях»⁸), и характерные для мунаджатов элементы суфийской поэтики — начиная от тематики, особенностей содержания, образного строя и общего эмоционального звучания до конкретного лексического состава, изобилующего арабскими и персидскими заимствованиями⁹. Перечень особенностей, выявляющих связь татарской традиционной «сказываемой» поэзии с литературной традицией, можно было бы продолжить; ограничимся, однако, сделанными выше ссылками на соответствующие филологические иссле-

дования — с тем, чтобы вернуться к интересующей нас проблеме.

Уже сказанного достаточно для того, чтобы ситуация с изучением байтов, мунаджатов и книжных напевов стала понятной и объяснимой. Занимаются ими преимущественно филологи; музыковеды обращаются к ним гораздо меньше, ограничиваясь, как правило, рассмотрением их словесной составляющей, в которой, в свою очередь, выделяют моменты содержательного порядка (сюжеты, поэтика и пр.). Что касается параметров музыкальных, то они затрагиваются бегло, эскизно; показательно, что сама дифференциация жанров кәйләп уку в этномузикологических публикациях осуществляется не по музыкальным, а по литературным (содержательным) признакам; критерии жанровой дифференциации на основе характеристик музыкальных не только не выработаны, но сама возможность таковой считается проблематичной, до сих пор являясь моментом дискуссионным.

Следы стереотипизации литературоведческих подходов обнаруживаются и при определении ритмического строя татарских напевов жанров кәйләп уку. Филологическая схема переносится на музыковедческую проблематику: преломление в байтах, мунаджатах и книжных напевах черт метрики аруза, нередко взаимодействующего с силлабическими нормами, — в настоящее время самая популярная концепция относительно их метрической организации. Едва ли не каждый исследователь, обращаясь к образцам данной жанровой группы, отмечает в их напевах черты, обусловленные «влиянием арузной метроритмической формульности»¹⁰. Наблюдения, однако, системного характера не имеют, порождая не только противоречия частного характера, но и приводя к излишней абсолютизации арузного видения проблемы¹¹. Последнее стало причиной появления настоящей статьи; ее задача — рассмотреть точки зрения, существующие в данной области в татарской исследовательской традиции, обозначив, по возможности, спорные моменты.

* * *

Поскольку музыкально-поэтическое целое, организованное по законам арузного стихосложения, предполагает идентичность стихотворной ритмики и ее «музыкального эквивалента»¹² — идентичность, при которой «краткие и долгие слоги соответственно фиксировались короткими и долгими длительностями»¹³, существо арузных влияний в большинстве случаев сводится исследователями к указанию на присутствие в слогоритмической структуре напевов тех или иных долготных форм. Так, З. Сайдашева в качестве элементов «арузной ритмики» татарских напевов приводит ряд слогоритмических оборотов, соответствующих, по ее мнению, отдельным стопам аруза:

1: 2: 2 (е q q);
 1: 1: 2 (е e q);
 1: 2: 2: 2 (е q q q);
 1: 1: 2: 2 (е e q q);
 1: 1: 1: 2 (е e e q);
 1: 1: 1: 1: 2 (е e e e q).

Взаимодействуя друг с другом, данные оброты-стопы складываются в размеры:

восьмислоговой, который «реализуется в строке на строгом повторении» формул

е q q q, е e q q, е e e q;

семислоговой, который «интонируется разными формулами, чаще всего:

1. е q q q | е q q 2. е q q q | е e q
 3. е e e q | е e q

десятислоговой, реализуемый «повторением только метроритмической формулы <...>

е е е е ф», *одиннадцати-двенадцатислоговой*, который <...> представлен метрами

1. е q q q | е q q q | е е q q ;
2. е q q q | е q q | е е q q ¹⁴.

Г. Губайдуллина, указывая, что «в некоторых „книжных напевах“ (в частности, в напевах „Мухаммадии“) и особенно байтах и мунаджатах метроритмическая организация совпадает с определенными метрами аруза», констатирует моменты совпадений ряда музыкальных слогоритмических структур с некоторыми разновидностями размеров рамаль и хазадж, соответственно: е q q q е q q q е q q q е q q q <хазадж-и мусамман-и салим. — *Е. С.*>, е q q q е q q q е q q h <хазадж-и мусаддас-и салим. — *Е. С.*> и q e q q q e q q q e h <рамал-и мусамман-и махзуф. — *Е. С.* ¹⁵>. К сходным выводам приходит и И. Харисов, предлагая при этом, однако, свою номенклатуру разновидностей хазаджа и рамалья, распространенных в напевах татарского книжного стиха; последняя представлена метрами хазадж-и мусамман-и салим, хазадж-и мусаддас-и махзуф, рамал-и мусамман-и махзуф, рамал-и мусаддас-и махзуф ¹⁶.

Обращают внимание исследователи и на то, что, попадая в татарские традиционные напевы, долготные структуры аруза нередко подвергаются своеобразной трансформации. Суть последней заключается в появлении «более долгой длительности, приходящейся на последний слог метрического звена <...> В этих случаях расчлененность напева подчеркивается остановками-цезурами, требуя такого же членения от арузной метрики» ¹⁷. Примером подобных нарушений поэтического ритма, возникающих как следствие формулирующего воздействия музыкальной интонации, для исследователя служит напев мунаджата «Сынар канат», зафиксированного М. Нигмедзяновым ¹⁸. Сходной точки зрения

придерживается и З. Сайдашева ¹⁹.

Несмотря на популярность концепции арузной организации напевов «сказываемого стиха», приведенные выше положения, по сути, исчерпывают все исследовательские наблюдения по данному вопросу. Анализируя их, нельзя не отметить следующие моменты.

Прежде всего, далеко не все из стопных образований, характерных для напевов «сказываемого стиха» и определяемых как арузные, в действительности являются таковыми. Аруз — система строго регламентированная, все его допустимые структурные формы (в том числе и стопные) в соответствующих трактатах перечисляются исчерпывающе ²⁰. Приведем перечень арузных стоп:

1. q e q
2. e q q
3. q q e q
4. q e q q
5. e q q q
6. e e q e q
7. e q e e q
8. q q q e

Из данного перечня следует, что из формул, указанных Сайдашевой, в число арузных стоп входят лишь первая и третья; что касается остальных, то они могут быть квалифицированы как арузные лишь при условии их рассмотрения в качестве фуру — стоп, подвергнутых модификациям посредством зихафов. Однако фуру столь многочисленны и разнообразны, что структурное совпадение какого-либо долготного образования с той или иной из них вряд ли может служить основанием для типологических выводов ²¹.

Трудно считать корректной и попытку установления ритмических соответствий между слогоритмическими формами татарских традиционных напевов и аруза на осно-

ве совпадения стопных структур. В квантитативных системах (а именно таковой является арабо-персидский и тюркский аруз), где число длительностей ограничено и долгота метрической единицы редко превышает величину в пять мор, комбинации долгих и коротких единиц дают достаточно небольшое число вариантов; в силу этого структура многих стоп различных квантитативных систем нередко совпадает. Показательно, в частности, что слогоритмические стопные формулы, приводимые в качестве доказательства арузной природы ритма татарских напевов жанров кёйлэп уку, античными теоретиками описываются в качестве стоп, составляющих основу метров древнегреческой поэзии:

- 1: 2: 2 (е q q) — дактиль;
- 1: 1: 2 (е е q) — анапест;
- 1: 2: 2: 2 (е q q q) — эпитрит 1;
- 1: 1: 2: 2 (е е q q) — ионик нисходящий;
- 1: 1: 1: 2 (е е е q) — пеон 4 ²².

Эти же долготные структуры исследователи обнаруживают и в ритмической организации восточнославянского канта, и в образцах протестантской гимнографии XVI—XVII вв. ²³, и т.д. Вряд ли, однако, это может служить основанием для вывода о том, что средневековые арабы и древние греки пользовались одной системой стихосложения, точно также как вряд ли кто-нибудь всерьез будет говорить о зависимости байта от ритмики т.н. «метрического псалма» XVI в. Специфика ритмической системы определяется не только и не столько строением стоп, сколько тем, как объединяются стопы в ритмические единицы более высокого уровня — размеры. Арузные же размеры, преломляемые в ритмических формах байтов, мунаджатов и напевно сказываемых стихах авторской поэзии, в соответствии с мнением Г. Губайдуллиной и И. Харисова, оказываются представлены лишь некоторыми разновидностями хазаджа и ра-

маля (при этом их виды, предлагаемые каждым из авторов, совпадают друг с другом не полностью), в соответствии же с мнением З. Сайдашевой — структурами, среди которых далеко не все можно квалифицировать как арузные.

Не менее важным представляется и тот факт, что арузный синкретизм поэтического текста и напева в образцах кёйлэп уку, считающийся безусловным, в действительности существует далеко не всегда. Напевное «сказывание» арузного стиха в полном соответствии с правилами скандирования, когда долгие и краткие (для тюркского аруза — закрытые и открытые) слоги озвучивались соответствующими музыкальными длительностями, для профессиональной поэзии является предустановленной нормой. Для традиции же фольклорной, пусть и сложившейся «на стыке» с профессиональной, столь строгого сохранения «ученых» метрических законов трудно было бы ожидать. Действительно, татарский «сказываемый стих» обнаруживает множество форм нарушения метрической взаимообусловленности поэтического текста и напева — при условии, если таковой считать нормы арузного метра. Так, напев, ритмическая структура которого в точности соответствует одному из метров аруза, нередко предстает в качестве интонационной формы реализации поэтического текста с неупорядоченным местоположением открытых и закрытых слогов — т.е. текста, никоим образом не соотносящегося с арузной метрикой. Это происходит, например, в байтах и мунаджатах «Габдрахман бэете» ²⁴, «Әкертен, жил: монда кабер» ²⁵, «Усман бэете» ²⁶, «Исрафил сурын өргэй» ²⁷. Любопытно, что арузные долготные модели, «подкладываемые» напевом под силлабический текст, при этом выбираются достаточно произвольно — один и тот же текст может вступать в контакт с музыкально-

ритмическими клише, по своей долготной конфигурации совпадающими с различными метрами аруза; существенным здесь оказывается лишь количественное соответствие элементов стиховых и музыкальных строк, измеряемых в первом случае числом слогов, во втором случае — числом слоговот.

Несколько реже, но встречается и обратная ситуация, когда написанный по законам аруза поэтический текст своим музыкальным компонентом имеет свободную по долготной структуре мелодию (следует заметить, что арузные формы в таких напевах иногда все же просматриваются, однако степень их трансформации достаточно велика, для того чтобы считать их соответствующими строгому арузному метру; см., например: «Әче, зәһәр суык кәндә»²⁸, «Вафасыз дәнъя»²⁹).

Случаи рассогласования метрических закономерностей поэтического текста и напева (опять-таки рассмотренных с точки зрения арузных норм, подчеркнем это!) в татарской традиции «сказываемого стиха» столь многочисленны, что отсутствие каких-либо упоминаний о них в существующих музыковедческих публикациях кажется парадоксальным; пожалуй, их можно объяснить лишь нежеланием сколько-нибудь всерьез отнестись к нарушениям принятого за абсолютную норму правила. Впрочем, одно исключение здесь все же существует — его составляет исследование И. Харисова, который отмечает «частые случаи распева силлабических по своей структуре текстов <...> на типовые ритмостроки хазаджа»³⁰. К сожалению, данное высказывание исследователи ритмики «сказываемого стиха» оставили без должного внимания, никаким образом не высказав к нему своего отношения. Сам же автор цитированных строк описываемое явление характеризует достаточно определенно: «По нашему мнению, явления подобного рода

демонстрируют распад изначального синкретизма количественной метрики, автономизацию ее вербального и музыкального компонентов, к которой привели сложные процессы функционирования аруза на тюркской (в том числе татарской) почве»³¹.

Трудно сказать, является ли это результатом сознательного намерения или же получилось произвольно, но приведенные выше слова о «распаде былой целостности» не лишены негативного оценочного момента. Это заставляет вспомнить полемику о поэтике народных песен, разгоревшуюся на страницах татарской дореволюционной печати. Суть данной полемики заключалась в оценке одной из особенностей татарской народнопесенной поэзии, а именно: нередкого отсутствия видимой содержательной связи между составляющими строфу полустишиями. Последнее многими трактовалось как явный признак деградации песенного фольклора татар, «испорченность» его современных форм — в противоположность «старым» песням, в которых полустишия не противопоставлены друг другу по смыслу. Со временем предмет данной полемики потерял свою актуальность: отсутствие непосредственной связи между полустишиями народнопесенной строфы сегодня определяется как художественный прием образного параллелизма, характерный для многих — не только татарской — народнопесенных поэтических традиций. Представляется, что и в «сказываемом стихе» соединение музыкального и вербального компонентов, организованных на разных метрических основаниях (соответствующих нормам аруза и не соответствующих им), представляет собой не печальный результат распада былого синкретизма поэзии и музыки, а явление особой метрической природы.

В пользу данного предположения свидетельствует тот факт, что соответствие

арузым нормам можно усмотреть далеко не во всех мелодико-ритмических формах байтов, мунаджатов и «книжных напевов». Существует множество напевов, ритмическая структура которых собрана из стоп, большинство из которых по своему строению совпадает со стопами аруза, которые, однако, следуют друг за другом в произвольном порядке и тем самым не образуют арузного метра. Особенно любопытны в этой ситуации

образцы, слогоритмическое строение напева которых совпадает с одним из арузных метров почти в точности — этого *почти*, однако, оказывается достаточным, чтобы отказать такой структуре в арузной специфике (напомним еще раз, что регламентация арузных метров более чем строга). Так, слогоритмическая форма мунаджата «Кая китте яшьлек вакытларым?» чрезвычайно близка парадигме метра раджаз-и мусаддас-и махбун:

«Кая китте яшьлек вакытларым?»³²

е	q	е	q		е	q	е	q	е	q						
Ка	_	я	кит	_	те	яшь	_	лек	ва	_	кыт	_	ла	_	рым	—
е	q	е	q		е	q	е	q	q							
я	_	шел	яф	_	рак,	зән	_	гәр	са	_	чә	_	гем.			

раджаз-и мусаддас-и махбун

е q е q / е q е q / е q е q

Их различия сводятся к числу повторений мельчайшего долготного сегмента (таковым в данном случае является долготная последовательность 1:2 (е q) — пятикратного в татарском напеве и шестикратного в арузной форме; кроме того, во второй строке мунаджата замыкающий сегмент оказывается усеченным на одну слогоноту, тогда как метр раджаз-и мусаддас-и махбун подобного усечения не знает (в тюркском арузе строки

одного метра эквиритмичны). Сходную структурную близость все с той же разновидностью раджаза — близость, не приводящую к тождеству — можно увидеть и в иных напевах «сказываемого стиха» (обратим внимание на то, что ни в одном из таких случаев поэтический текст закономерного для тюркского аруза чередования закрытых и открытых слогов не обнаруживает):

«Күңелдә тот зикерне»³³

е	q	е	q		х	х	q	е	q		е	q	q					
И,	дус	_	ла	_	рым,	га	_	фил	үт	_	кәр	_	мик	го	_	мер	_	не...

«Диде Муса»³⁴

е	q	е	q		е	q	е	qk		е	q	е	q		е	q	е	qk							
«Рә	_	сү	_	лүл	_	ла!	—	ди	_	де	Му	_	сә,	ми	_	ңа	жән	_	нәт	бу	_	лыр	ми	_	кән?»

Примеры такого рода довольно многочисленны и долготным сходством с раджазом не исчерпываются.

Не менее часты случаи, когда напев вообще не включает в себя арузные долготные построения, или же включает их в виде «вкраплений» в иной, «неарузный» ритмический контекст. Тем самым арузные метрические модели в татарских напевах жанров *көйләп уку* оказываются лишь частным случаем в многообразии форм, строящихся по иным — неарузным — метрическим законам. Какова специфика последних? Являются ли арузные метрические структуры в напевах «сказываемого стиха» лишь «стилистическим заимствованием» фольклорной традиции из традиции литературной, чуждой ей по своей метрической природе, или же арузные и собственно фольклорные метрические формы оказываются типологически сходными? Каковы основания, на которых они сосуществуют? Музыкаловедческие исследования, излагающие концепцию об арузной природе «сказываемого стиха», ответов на предложенные вопросы не содержат.

Не содержат они и ответа на следующий вопрос: как объяснить тот факт, что ритмы татарских напевов жанров *көйләп уку* имеют определенную структурную общность с ритмами напевов, принадлежащим «к наиболее древним пластам татарской музыки, часто связанным с доисламскими традициями (обрядовым песнопением *кряшен*, *мишар*)»³⁵, а также «с напевами *марийских*, *чувашских* песен <...> отдельными песенными традициями *башкир*, *венгров*, *тувинцев*» и некоторых других народов³⁶? Иными словами, как соотносить теорию арабских влияний на ритмику «сказываемого стиха», если последняя органично вписывается в круг явлений традиционной татарской культуры, истоки которых восходят к временам более давним, чем принятие Волжской Булгарией мусульманства, принесшего с собой арудную традицию стихосложения — равно как и яв-

лений традиционной культуры ряда финно-угорских народов Поволжья, с мусульманством не связанных? Правда, приводимые ритмические аналогии между татарскими напевами «мусульманских» жанров и татарскими напевами жанров «немусульманских», так же, как и напевами немусульманских народов Поволжья, единичны и большей частью ограничиваются констатацией совпадений не целостных метров, но отдельных ритмических групп или их сочетаний³⁷. Наличие такого рода совпадений, тем не менее, оказывается достаточным для возникновения музыкаловедческой концепции, рассматривающей ритмику «сказываемого стиха» в качестве «автохтонного» проявления народного мышления — концепции, по отношению к арузной выступающей в качестве альтернативной.

Как видим, проблема преломления арузных метров в татарских традиционных напевах на сегодняшний день еще далека от своего решения. Хочется надеяться, что настоящая статья станет стимулом для дальнейших исследований в данной области.

Примечания

1. Бакиров М. Фольклорных стих и его виды // Поэтика татарского фольклора. Казань, 1991. С. 111.
2. Источниковедческие вопросы в татарской фольклористике до сих пор приоритетными не являлись. Между тем исследования такого рода обещают быть в высшей степени плодотворными, позволив по-иному взглянуть на проблему авторства, профессионализма в татарском традиционном искусстве. Достаточно заметить, что такого рода изыскания в свое время заставили отказаться многих исследователей «народной» культуры Западной Европы от жесткого противопоставления фольклора авторскому искусству и отказаться от господствовавшей в традиционной гуманитаристике XIX — начала XX вв. так назы-

- ваемой «двухъярусной модели» (two-tier model) — культуры, подразумевающей непроходимую границу между культурой «верхов» и «низов» (см.: Burke P. *Popular Culture in Early Modern Europe*. Scolar Press, 1994).
3. Практика сочинения мунаджатов, например, была широко распространена в среде шакирдов (учащихся медресе) — людей литературно образованных, знающих арабский и персидский языки. Напомним в связи с этим, что «основную часть авторов татарских поэтических произведений составляли представители мусульманского духовенства и шакирды» (Сибгатуллина А. Суфизм в татарской литературе (истоки, тематика и жанровые особенности): автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Казань, 2000. С. 29).
 4. См.: Урманче Ф. Лиро-эпос татар Среднего Поволжья: Основные проблемы изучения байтов. Казань, 2002. С. 3—4.
 5. Садекова А. Идеология ислама и татарское народное творчество. Казань, 2001. С. 195.
 6. Сибгатуллина А. Суфизм в татарской литературе... С. 54.
 7. Садекова А. Указ. соч. С. 7.
 8. Урманчиев Ф. О происхождении и формировании байтов // Сов. тюркология. 1983. № 5. С. 28.
 9. См.: Садекова А. Идеология ислама..., Сибгатуллина А. Суфизм в татарской литературе..., Хәснүллин К. Мөнәжәтләр һәм бәетләр: Көйләп укуга нигезләнган жанрлар. Казан, 2001.
 10. Шарипова Р. Татарская хоровая культура XX века: история развития, композиторское творчество: дис. ... канд. иск. Казань, 2011., С. 156.
 11. Заметим, что в стиховедении метрические формы татарской «сказываемой» поэзии исключительно к арузным не сводятся. В соответствии с литературным или «окололитературным» характером татарского «сказываемого» стиха его метрические формы принято определять, с одной стороны, поэтикой «фольклорного происхождения» — силлабикой, с другой — поэтикой собственно литературного стиха. В качестве метрической нормы последнего литературоведами признаются такие системы стихосложения, как аруз, силлабика (в небольшой степени восходящая к фольклорным истокам) и так называемый «синкретический» метр, основанный на взаимодействии норм аруда и силлабики (термин Х. Усманова, см.: Усманов Х. Тюркский стих в Средние века. Казань, 1987). Для музыковедческого подхода силлабические стиховедческие модели ориентиром служить не могут: в качестве характеристики музыкального метра утверждение его силлабичности оказывается недостаточным, поскольку никакой информации, кроме указания на равносложность строк и наличие в них устойчивого словораздела, не содержит. Более того, при учете музыкальной составляющей фольклорных образцов силлабика неизбежно предстает как структурная форма, допускающая возможность сосуществования с совершенно различными принципами метрообразования, т. е. как момент неметрического уровня организации.
 12. 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. М., 1997. Т. II. С. 198. С. 198.
 13. Сайдашева З. Песенная культура татар Волго-Камья. Эволюция жанрово-стилевых норм в контексте национальной истории. Казань, 2002. С. 30.
 14. Сайдашева З. Указ. соч. С. 30.
 15. См.: Губайдуллина Г. Указ. соч. С. 198. Все приведенные долготные формы по композиционному масштабу соответствуют полустрофе.
 16. См.: Харисов И. Формулы аруза в татарской музыке устной традиции //

- Аруз и силлабика в татарском кәйләм шигырь. Берлин, 2003. С. 21—22. Ниже приводится парадигма второго и четвертого из перечисленных метров, отсутствующих в перечне Г. Губайдуллиной: е q q q е q q q е q q / е q q q е q q q е q q (хазадж-и мусад-дас-и махзуф), q e q q q e q q q q e q / q e q q q e q q q q e q (рамал-и мусад-дас-и махзуф).
17. Губайдуллина Г. Указ. соч. С. 198.
 18. См.: Нигмедзянов М. Татарские народные песни. Казань, 1984. № 68.
 19. См.: Сайдашева З. Указ. соч. С. 29.
 20. См., например: Бобир З. Мухтасар. Тошкент, 1971; Навои Алишер. Мезонул авзон. Тошкент, 1949; Ат-Тибризи Абу Закарийа (Ал-Хатиб). Ал-кафи фи-л'аруд ва-л-кавафи [Достаточное по аруду и рифмам] // Фролов Д. В. Классический арабский стих: История и теория аруда. М., 1991. С. 245—311.
 21. Ритмоформулы, определяемые З. Сайдашевой в качестве стопных элементов напевов «сказываемого стиха», далеко не исчерпывают его формульного репертуара. Последний более чем обширен, и при этом едва ли не любая его составляющая может быть описана в качестве той или иной фуру. Любопытен эксперимент, проведенный И. Харисовым: пользуясь системой зихафов, он попытался интерпретировать в арузной терминологии все устойчивые долготные обороты, встречающиеся в татарской народно-песенной практике (общим числом тринадцать) (см.: Харисов И. Указ. соч. С. 12—13). Это оказалось возможным, что может служить наглядным свидетельством в пользу сказанного выше.
 22. См.: Харлап М. Ритм и метр в музыке устной традиции. М., 1986. С. 30—31.
 23. См.: Кудрявцев А. Музыка и слово в кантовой традиции: К проблеме типологизации канта: дис. ... канд. искусствовед. Новосибирск, 1997. С. 67—83.
 24. Нигмедзянов М. Указ. соч. № 55.
 25. Там же. № 105.
 26. Песни татар-мишарей / сост., нотация, предисловие, комментарии Е. Смирновой, Л. Сарваровой. Казань: рукопись. № 15.
 27. Хөснуллин К. Мөнәжәтләр һәм бәетләр... С. 648.
 28. Нигмедзянов М. Указ. соч. № 108.
 29. Нигмедзянов М. Указ. соч. № 90.
 30. Харисов И. Татарский стих в музыке устной традиции: (на материале работ отечественных исследователей): дипломная работа. Казань, 1994. С. 35—36.
 31. Там же. С. 35.
 32. Хөснуллин К. Указ. соч. С. 680.
 33. Там же. С. 654.
 34. Песни татар-мишарей... № 32б.
 35. Нигмедзянов М. Указ. соч. С. 13.
 36. Там же. С. 18.
 37. Недостаточность такого рода аналогий в качестве основы выводов при сравнительно-типологическом анализе различных ритмических систем мы уже отмечали.