

Смирнова Елена Михайловна

КОНТРАФАКТУРА В ФОЛЬКЛОРНОЙ ТРАДИЦИИ ВОЛГО-УРАЛЬСКИХ ТАТАР: К МЕТОДОЛОГИИ ИССЛЕДОВАНИЯ КВАНТИТАТИВНЫХ МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКИХ ФОРМ

В статье рассматриваются принципы соотношения музыки и слова в образцах татарского фольклора. Ритмический ракурс в?дения проблемы переносит ее в контекст закономерностей квантитативного музыкально-поэтического искусства, где музыка выступает в качестве "средства озвучивания" поэтического слова (в противоположность новоевропейской композиторской музыке как "искусству звуков"). Это определяет методологические ориентиры в вопросах взаимосвязи музыки и поэзии в татарской народной песне, объясняя феномен их нередко "парадоксального" эмоционального несоответствия.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2013/11-1/34.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2013. № 11 (37): в 2-х ч. Ч. I. С. 157-161. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2013/11-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

36. Сидоров С. А. Оборонно-промышленный комплекс Дальнего Востока на рубеже XX-XXI вв.: состояние и меры по сохранению и развитию // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2011. № 2 (8): в 3-х ч. Ч. III. С. 172-178.
37. Стратегия национальной безопасности Российской Федерации до 2020 г. [Электронный ресурс]. Доступ из СПС «КонсультантПлюс».
38. Стратегия социально-экономического развития Дальнего Востока и Байкальского региона на период до 2025 года [Электронный ресурс]: Распоряжение Правительства РФ № 2094-р от 28 декабря 2009 г. Доступ из СПС «КонсультантПлюс».
39. Сулов В. И., Кожубаев А. Г., Малов В. Ю. Транспорт Сибири: проблемы и перспективы // Регион: экономика и социология. 2004. № 4. С. 9-14.
40. Текущий архив Губернатора и Правительства Хабаровского края. Оп. п/х. Т. 1.
41. Федеральная служба государственной статистики [Электронный ресурс]: официальный сайт. URL: <http://www.gks.ru> (дата обращения: 15.07.2011).
42. Федеральная таможенная служба России [Электронный ресурс]: официальный сайт. URL: <http://www.customs.ru> (дата обращения: 20.04.2012).
43. Федеральная целевая программа «Развитие транспортной системы России» (2010-2015), подпрограмма «Развитие экспорта транспортных услуг» [Электронный ресурс]. Доступ из СПС «КонсультантПлюс».
44. <http://www.banki.ru/news/bankpress/?id=3521761> (дата обращения: 01.10.2013).

ECONOMY AND NATURAL RESERVES AS FOREIGN POLICY RESOURCE

Sidorov Sergei Aleksandrovich, Ph. D. in Political Sciences

Russian Law Academy of Ministry of Justice of the Russian Federation, Far Eastern Branch (in Khabarovsk)
sidorov1061@yandex.ru

Smolyakov Vladimir Aleksandrovich, Doctor in Political Sciences

Khabarovsk State Academy of Economics and Law
smolyakov46@mail.ru

Frolova Ekaterina Aleksandrovna, Ph. D. in History

Khabarovsk Frontier Institute of Federal Security Service of the Russian Federation
sidorov1061@yandex.ru

The article presents the analysis of the social-economic development of the Far Eastern region during the post-soviet period. The authors conclude that the orientation of the Far Eastern region entities to direct cooperation with the countries of Northeast Asia and Asia-Pacific region turned into the looting of natural reserves. The increase of the Far Eastern region role and significance is possible through the cluster development of the region, the attraction of highly qualified personnel and the creation of favourable conditions for the population.

Key words and phrases: natural reserves; policy; international economic activity; Far Eastern Federal District; Northeast Asia; Asia-Pacific region.

УДК 7; 18:7.01

Искусствоведение

В статье рассматриваются принципы соотношения музыки и слова в образцах татарского фольклора. Ритмический ракурс видения проблемы переносит ее в контекст закономерностей квантитативного музыкально-поэтического искусства, где музыка выступает в качестве «средства озвучивания» поэтического слова (в противоположность новоевропейской композиторской музыке как «искусству звуков»). Это определяет методологические ориентиры в вопросах взаимосвязи музыки и поэзии в татарской народной песне, объясняя феномен их нередко «парадоксального» эмоционального несоответствия.

Ключевые слова и фразы: ритм; квантитативная ритмика; контрафактура; татарский фольклор; народная песня.

Смирнова Елена Михайловна, д. искусствоведения, доцент

Казанская государственная консерватория (академия) имени Н. Г. Жиганова
seak@yandex.ru

КОНТРАФАКТУРА В ФОЛЬКЛОРНОЙ ТРАДИЦИИ ВОЛГО-УРАЛЬСКИХ ТАТАР: К МЕТОДОЛОГИИ ИССЛЕДОВАНИЯ КВАНТИТАТИВНЫХ МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКИХ ФОРМ[©]

В настоящей статье речь пойдет об одном из феноменов татарской традиционной культуры – так называемых «кочующих напевах». Феномен этот, отмечаемый многими татарскими фольклористами, связывается с различными жанрами татарского музыкально-поэтического фольклора. Под «кочующими» понимаются напевы,

распеваемые с разными поэтическими текстами; иной формой проявления данного феномена выступает явление противоположное – способность одного поэтического текста соединяться с разными напевами.

Примеров, демонстрирующих множественное поэтическое воплощение бытующих в татарской традиции мелодических форм, сколь угодно много. Так, однотипными в мелодическом отношении (и различными по поэтическому наполнению) являются: 1) лирические песни «Тэфтилэу» [9, с. 121], «Сөембикэ» [12, с. 139-140] и мунаджат «Вафасыз дөнъя» [9, с. 103]; 2) песни «Наласа» [Там же, с. 177] и «Аклы яулык, чите мамык» [12, с. 203-207]; 3) книжные напевы «Иртэ» [9, с. 108], «Бишек жыры» [Там же, с. 109] и мунаджат «Бэдэвам көе» [Там же, с. 103]; 4) байты «Сак-Сок» [2, б. 26], «Ятим бала бәете» [9, с. 85], «Беренче бәет» [18, б. 685] и мунаджат «Әйтәек зикер таң сызылганда» [Там же, б. 655] и т.д. – такого рода перечисление без труда можно продолжить. Показательным в данном случае представляется существование у татар выражения «спеть на напев...» – и далее указывается название напева. Например, образцы, приведенные выше под номером 1, «спеты на напев» популярной мелодии «Тэфтилэу»; образцы, приведенные под номером 2, поются «на напев» «Наласа»; образцы, приведенные под номером 4, спеты на широко распространенный напев «Сак-Сок». Само существование такого выражения указывает на известную автономность музыкального и поэтического составляющих фольклорных образцов.

При ближайшем рассмотрении оказывается, что термин «кочующий» в татарской традиционной культуре может быть применим к более широкому кругу явлений: не только к напевам, но и к их слогоритмическим составляющим. Одна и та же долготная форма, бытующая в традиции, как правило, имеет множество звуковысотных реализаций. Ниже приводится слогоритмическая модель байта «Сак-Сок» и список образцов (далеко не всех!), в напевах которых эта модель преломляется с разными поэтическими текстами; напевы перечисленных образцов могут быть как вариантоподобны, так и совершенно различны:



«Әтикәемнең өендә» [8, с. 68], «Урдык уракны» [10, б. 54], «Бәет» [Там же, б. 54-55], «Килде кодагый» [Там же, б. 56], «Сак-Сок» [Там же, б. 57], «Кизил бәете» [9, с. 86], «Бу көндә...» [Там же, с. 88], «Ана васыяте» [Там же, с. 98], «Кәүсәр шәрәфе» [Там же, с. 102], «Сак-Сок» [2, с. 26-27], «Ямщик бәете» [Там же, с. 29], «Әйтик зикерләр, кальбебез уянсын!» [18, б. 656], «Фани дөнъяда актык туйларым» [Там же, б. 683], «Дүргенче бәет» [Там же, б. 686], «Укыйк яшь чакта!» [Там же, б. 691], «Безнең заманда сугыш башланды» [12, с. 38-41], «Зифа буюмны каты тотмагыз» [Там же, с. 85-87].

Феномен переменности поэтического текста при постоянстве напева, характерный для татарского музыкально-поэтического фольклора, в работах исследователей татарской традиционной культуры предстает как факт очевидный, но парадоксальный. Парадоксальным, прежде всего, видится характер эмоционального соответствия между поэтическим текстом и напевом – или же, ввиду нередкого отсутствия такового, «семантическая загадка» их несоответствия. Именно эта проблема затрагивается в одной из статей татарского этномузыколога Н. Ю. Альмеевой, посвященной характеристике музыкальной составляющей татарских байтов [1].

Исходя из априорного (и специально не оговариваемого) тезиса об эмоциональном параллелизме напевов и поэтических текстов в байтах, исследователь классифицирует их основные мелодические типы, одновременно определяя характерную для каждого из них поэтическую содержательную сферу. Так, один из мелодических типов, по мнению Н. Ю. Альмеевой, «образует объективное интонирование очень красивых, светлого колорита и довольно развитых пентатонных мелодий в большом диапазоне (не менее октавы) небесно-чистым тембром в высоком регистре (женский голос). <...> Такая «жрустальная» звучность, являющаяся звукоидеалом этой части байтов, рождает представление об ангельском пении, гармонии небесных сфер, божественной красоте <...>. Возвышенность этим произведениям придают и тексты, несущие высокую идею» [Там же, с. 22]; «в байтах с «бжественной» семантикой присутствует медитативность, порожденная возвышенностью текстов» [Там же, с. 26]. Другой мелодический тип, свойственный рассматриваемому жанру, определяется следующим образом: «Через весь массив байтов проходит сквозная линия произведений, художественный образ которых определяют интонации стога, вздоха, оплакивания. Содержание текстов байтов этой линии, как правило, – земное страдание, жалоба конкретного человека. Поводы для их создания: а) безвременная трагическая смерть человека и повествование от имени погибшего; б) экстремальные ситуации при жизни (неравный брак; безнравственный поступок, ставший причиной жизненной драмы или трагедии; поправление религиозных чувств; тюремное заключение; предательство)» [Там же, с. 23]. Третий мелодический тип байтов, по мнению автора, представляют «яркие мелодии-монологи с размашистыми интонациями и распеваниями», они соединяются с поэтическими текстами, содержащими, как правило, «трагические истории из земной жизни, что чрезвычайно сближает их с балладами» [Там же, с. 23-24]; и т.п.¹

¹ Стремление найти эмоциональное соответствие между поэтическим текстом и напевом для татарской (и, шире, региональной) фольклористики является достаточно показательным. Данная установка просматривается, например, в позиции Ю. Н. Исанбет, которая о татарских песенных напевах пишет следующее: «Простейший восьмитактовый [песенный] напев можно исполнить с любым 8-7-сложным «жыска» жыр, если общий характер его содержания не противоречит эмоциональному настрою напева или если этот текст в эмоциональном отношении нейтрален» [4, с. 64] (выделено мной – Е. С.); назовем также М. Г. Кондратьева, автора исследований о чувашском музыкально-поэтическом фольклоре, который высказывает положения, сходные с цитируемыми выше [5, с. 14-41].

Предложенные обобщения, однако, подтвердить анализируемыми в предложенном ракурсе примерами удается далеко не всегда. Это заставляет автора говорить об эмоциональном «противоречии» напева и текста: «В байтах <...> нередко присутствует парадоксальный момент: взаимное эмоциональное несоответствие, а то и противоречие объективно-«красивого» напева, который почти не варьируется, и трагического текста, сюжет которого развивается и дополняется в каждом последующем куплете» [Там же, с. 26-27]; «Целый ряд байтов <...> демонстрирует вышеупомянутый парадокс – эмоциональное несоответствие напева и текста, когда идея жалобы, заложенная в поэтическом тексте, не реализуется в мелодии» [Там же, с. 28]. Такое несоответствие автор находит едва ли не в каждом третьем из проанализированных им образцов – в частности, в «Тюремном байте», «в котором речь идет о душевных муках заключенного, но поется он не на драматически смятенный напев, соответствующий содержанию, а на достаточно уравновешенную мелодию» [Там же, с. 28-29], в «Байте Хадичи», «где повествование идет от имени утонувшей девушки», и в «Байте деревни Агъял», «где сказитель повествует о трагической гибели троих мальчиков», «кажется, что эти мелодии слишком «красивы» для передачи столь трагических сюжетов» [Там же, с. 29], в байте «Малолетний жених», предлагающем «парадоксальное сочетание яркой, декламационной, с элементами пафоса <...> мелодики, с грустно-трогательным содержанием <...> о том, как взрослому девушку выдали замуж за 12-летнего мальчика» [Там же, с. 30].

«Семантический парадокс» в байтах встречается настолько часто, что заставляет автора внести существенные коррективы в исходную посылку относительно эмоционального параллелизма их напевов и поэтических текстов: «Пусть это несоответствие остается пока семантической загадкой, мы же констатируем, что при такой ситуации становится возможным говорить о *некоей отдельной жизни музыкальной стороны байтов, а также о том, что словесный текст является для слушателей эмоционально определяющим*» [Там же, с. 27] (выделено мной – Е. С.).

Думается, догадка автора о некоей отдельной жизни байтных напевов абсолютно верна. Имеет она и свое объяснение – несколько неожиданное и выходящее за рамки представлений, сформированных ориентацией на привычные (и, видимо, потому подсознательно квалифицируемых как универсальные) нормы новоевропейского искусства. Решающим в данном случае оказывается выбор ритмического ракурса рассмотрения материала и осознание квантитативной природы татарского традиционного мышления.

Положение о квантитативной природе татарского фольклора в татарском этномузыковедении общепринятым не является. Не останавливаясь ни на изложении теоретических основ квантитативного метра (см. об этом: [15; 16]), ни на доказательстве квантитативного устройства образцов татарской музыкально-поэтической традиции (см. об этом: [13]), 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» [14, 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 соотношения со смысловыми и синтаксическими членениями поэтического текста. Наконец – и это для нас особенно важно, – отметим, что соотношение временного (слогоритмического) и звуковысотного параметров в татарских напевах (так же, как и в напевах любой другой квантитативной традиции) имеет особый, специфический характер. Последнее следует рассмотреть более подробно.

Известно, что квантитативная метрическая структура представляет собой звуковое образование, способное отделяться от конкретного музыкально-поэтического произведения и служить метрической основой для других сочинений. Пользуясь образным выражением М. Г. Харлапа, времяизмерительные метрические формы выступают в роли ритмо-мелодического каркаса (рамы), который заполняется «как долгими и краткими слогами, так и музыкальными звуками и танцевальными движениями» [16, с. 59]. Иначе говоря, на квантитативном этапе развития метроритма поэзия не обладает собственными, имманентно ей присущими средствами временной организации: для того чтобы стать метрически организованной речью, она нуждается в помощи другого искусства – музыки. Одновременно и музыкальные метры сами по себе существовать как художественное явление не способны – они являются лишь «общим, традиционным техническим средством, суммой устоявшихся в практике данной традиции приемов озвучивания слова» [15, с. 22]; художественно значимыми они становятся, лишь воплощаясь в искусстве слова (поэзии) или движения (танца). Отсюда и проистекает синкретизм квантитативного искусства, в котором музыка, поэзия и танец образуют так называемую «триединую хорею», а явление метроритма относится не к какому-либо одному ее составляющему, но к «искусству муз» в целом. Показательным в этом случае является то, что квантитативный стих является «музыкальной формой поэзии» и предполагает исполнение вслух и нараспев – в форме пения или декламации с соблюдением долготных формул. Благодаря такому значению метра сочинение нового поэтического произведения в квантитативных культурах представляет собой подтекстовку определенной ритмической схемы, нередко распетой на традиционную мелодию (подробнее о специфике синкретизма музыки и поэзии в квантитативном искусстве см.: [6; 15-17]).

Явление переменности текста при постоянстве мелодико-ритмического материала в зарубежном (в частности, англо- и германоязычном) музыковедении принято называть «контрафактурой» (*contrafactum*, от ср.-лат. *contrafacere* – имитировать, копировать, подделывать). В качестве специального термина это слово начинает использоваться для описания практики пере- и присочинения новых текстов к уже имеющимся мелодиям лишь в XV в., несмотря на то, что сам феномен контрафактуры в лирической поэзии средневековой

Европы встречается намного раньше. Так же точно описания музыкальной практики античности дают возможность говорить о существовании широко распространенной практики переподтекстовок, однако без применения специального термина, если только не считать того, что само слово «песня» («ода» – *греч. ὕμνη*) в музыкально-поэтической практике Древней Греции обозначало не только жанр песни как таковой, но также и стихи, исполнявшиеся на уже существующий мелодический материал (см., в частности: [3, с. 21]). Возвращаясь к термину «контрафактура» и к уместности его применения по отношению к интересующим нас феноменам, заметим, что в отечественном музыковедении традиции его использования еще не сложилось. В исследованиях, посвященных музыке античности и средневековья, а также в изданиях лексикографического характера этот термин либо отсутствует, либо применяется для описания других явлений музыкально-поэтической практики, не связанными со сферой временной организации музыки (см., например, редакционную статью «Пародия» в «Музыкальном энциклопедическом словаре» [11], где контрафактура рассматривается как особый вид собственно *композиторской* музыкальной практики XVI-XVIII вв., заключающейся в создании музыкального произведения на основе заимствованного многоголосного материала, в качестве примера приводятся переработки И. С. Бахом собственных сочинений; ясно, что такой род переподтекстовки никак не связан с интересующими нас поэтико-музыкальными синкретическими традициями, которым неведом феномен музыкального произведения – композиторского опуса). Исключение составляет работа А. В. Кудрявцева, в которой практика переподтекстовки рассматривается в связи с особенностями метроритмической организации образцов восточнославянской кантовой традиции [7]. Отсылая к предлагаемому им обзору основных определений контрафактуры, употребляемых средневековыми и современными (XIX-XX вв.) авторами, ограничимся указанием на классификацию ее основных типов, различаемых в зависимости от степени полноты использования вновь создаваемым образцом музыкального материала «первоисточника». Данная классификация принадлежит Фр. Генриху и Х. ван дер Верфу – авторам работ, посвященных музыкально-поэтической лирике западноевропейского средневековья [19].

Анализируя некоторые особенности практики подтекстовки в лирической поэзии Высокого средневековья, Фр. Генрих выделил две разновидности контрафактуры – т.н. «правильную» и «неправильную». Обращаясь к труду немецкого медиевиста и полемизируя с ним, его голландский коллега Х. ван дер Верф предложил отказаться от этих названий в пользу других, не имеющих оценочного характера. В системе терминов голландского ученого определение «правильная» (контрафактура) заменена «полной», а «неправильная» соответственно – «частичной». В первом случае (полная контрафактура) используется как метрическая схема, так и мелодический материал условного «первоисточника», во втором (частичная контрафактура) – лишь его метрическая схема, которая также может предстать в несколько измененном виде.

Тот факт, что в татарской народно-песенной традиции можно встретить оба типа контрафактуры, выделяемые в музыкально-поэтических традициях западноевропейского средневековья, представляется важным: поскольку феномен существования одного и того же музыкального материала с различными поэтическими текстами обуславливается самой природой квантитативной ритмики, наличие типовых средств оформления поэтического слова может быть рассмотрено в качестве важнейшего признака времяизмерительной природы фольклорных образцов. Это, в свою очередь, может (и должно) служить логической посылкой для ряда выводов относительно характера взаимосвязи в них музыки и слова.

Уже само использование контрафактуры-переподтекстовки в качестве универсального средства организации поэтического слова – средства, применявшегося едва ли не во всех неевропейских и донововропейских музыкально-поэтических традициях, – явно указывает на существенные отличия «мелодии-тона» от индивидуализированной композиторской мелодии XVIII-XIX вв., будь то масштабная ария, незамысловатая *Lied* или т.н. «бытовой романс». Ни о каком «неповторимом» облике мелодического материала в образцах синкретических музыкально-поэтических традиций говорить не приходится: то, что мы по привычке называем «мелодией», в них предстает (всего лишь!) мелодическим инвариантом, выступающим как один из возможных (и многих возможных) способов озвучивания словесного материала. Рассматривая этот аспект оформления музыки слова в синкретических музыкально-поэтических традициях, А. В. Кудрявцев замечает следующее: «Поскольку —тв» в мусическом искусстве (*в искусстве, организованном на основе законов квантитативного времени* – Е. С.) выступает в роли мелодико-ритмической схемы, общность —тва» ряда поэтических произведений говорит лишь об общности формы-структуры, но ни в коей мере не содержания «однотонных» стихотворений <...в силу чего> говорить о содержательной стороне средневековой мусикии не представляется возможным. Точно так же лишены оснований и сетования на однотипность и малую индивидуализированность самого музыкального материала мусических образцов» [7, с. 63].

Данные положения более чем актуальны и для татарской музыкально-поэтической традиции. Рассмотренный в контексте закономерностей квантитативного синкретического музыкально-поэтического искусства, феномен «кочующих» напевов предстает типичным проявлением его законов, репрезентируя особую функцию напева в условиях квантитативного синкретического искусства – функцию, в соответствии с которой музыка выступает в качестве «искусства озвучивания» поэтического слова (в противоположность новоевропейской композиторской музыке как «искусства звуков»). Это определяет методологические ориентиры в вопросах взаимосвязи музыки и слова в образцах татарского фольклора и избавляет исследователя от необходимости поисков эмоционального соответствия между поэтическим текстом и напевом, или же, ввиду нередкого отсутствия такового, решения «семантической загадки» их «парадоксального» несоответствия.

Сказанное оказывается не единственным следствием ритмического ракурса рассмотрения образцов татарского музыкально-поэтического фольклора. Признание их квантитативной природы предполагает действительность всех квантитативных закономерностей, давая возможность выяснить многие до сих пор «парадоксально неразрешимые» вопросы – например, установить характер функционирования арудных метров в татарской музыкально-поэтической традиции, или же определить статус и функции долготной формулы, наметить аргументированные и устойчивые подходы к ее вычленению и т.д. В рамках одной статьи все эти вопросы, конечно же, решить не удастся; это значит, что разговор о проявлениях квантитативной логики в образцах татарской традиционной культуры может и должен быть продолжен.

Список литературы

1. **Альмеева Н. Ю.** 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. **Вәлиуллина Р. Н.** Иң яраткан көйләрем...: песни казахстанских татар. Алматы: ТОО «Дайк-Пресс», 1994. 96 б.
3. **Герцман Е. В.** Византийское музыкознание. Л.: Музыка, 1988. 256 с.
4. **Исанбет Ю. Н.** Две основные формы татарской народной песни // Народная песня. Проблемы изучения / ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова. Л., 1983. С. 57-69.
5. **Кондратьев М. Г.** Звукоряды пентатоники: введение в ладовый анализ чувашской народной песни // Чувашское искусство. Вопросы теории и истории. / ЧГИГН. Чебоксары, 2001. Вып. 4. С. 14-41.
6. **Кондратьев М. Г.** О ритме чувашской народной песни: к проблеме квантитативности в народной музыке. М.: Сов. композитор, 1990. 144 с.
7. **Кудрявцев А. В.** Музыка и слово в кантовой традиции: к проблеме типологизации канта: дисс. ... к. искусствоведения. Новосибирск, 1997. 165 с.
8. **Нигмедзянов М. Н.** Татарские народные песни. М.: Сов. композитор, 1970. 184 с.
9. **Нигмедзянов М. Н.** Татарские народные песни / КФАН СССР, ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова. Казань, 1984. 240 с.
10. **Нигъмәтжанов М. Н.** Татар халык жырлары. Казан: Татарстан китап нәшрияты, 1976. 216 б.
11. **Пародия** // Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1990. С. 410-411.
12. **Песни Татарской Каргалы** / Казан. гос. консерватория; сост., общ. ред., вступит. ст. и коммент. Е. М. Смирновой. Казань, 2007. 344 с.
13. **Смирнова Е. М.** Ритмический строй музыкально-поэтического фольклора татар-мусульман Волго-Уралья / Казан. гос. консерватория. Казань, 2008. 580 с.
14. **Харлап М. Г.** Метр // Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1990.
15. **Харлап М. Г.** Ритм и метр в музыке устной традиции. М.: Музыка, 1986. 103 с.
16. **Харлап М. Г.** Тактовая система музыкальной ритмики // Проблемы музыкального ритма. М.: Музыка, 1978. С. 48-104.
17. **Холопова В. Н.** Музыкальный ритм. М.: Музыка, 1980. 71 с.
18. **Хөснүллин К. М.** Мөнәжәтләр һәм бәетләр: көйләп укуга нигезләнган жанрлар. Казан: Раннур, 2001. 724 б.
19. **Werf H. van der.** The Chansons of Troubadours and Trouveres: a study of the melodies and their relation to the poems. Utrecht: A. Oosthoek's Uitgeversmaatschappij NV, 1972. 167 p.

CONTRAFACUM IN FOLK TRADITION OF THE VOLGA-URAL TATARS: TO RESEARCH METHODOLOGY OF QUANTITATIVE MUSICAL-POETIC FORMS

Smirnova Elena Mikhailovna, Doctor in Art Criticism, Associate Professor
Kazan State Conservatoire (Academy) named after N. G. Zhiganov
seak@yandex.ru

The article considers the principles of correlation between music and words in the examples of the Tatar folklore. The rhythmic perspective of the problem vision carries it into the context of the patterns of quantitative musical-poetic art, where music acts as a “means of auditing” of the poetic word (as opposed to the modern European composers’ music as “sounds art”). It determines methodological guidelines in the questions of interrelation between music and poetry in the Tatar folk song, explaining the phenomenon of their frequently “paradoxical” emotional inconsistency.

Key words and phrases: rhythm; quantitative rhythmic; contrafactum; the Tatar folklore; folk song.