

## ЗВУКОВЫСОТНЫЕ ОСОБЕННОСТИ НАПЕВОВ ТЮМЕНСКИХ ТАТАР: К ВОПРОСУ О СПЕЦИФИКЕ ТАТАРСКО-СИБИРСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ДИАЛЕКТА

Выявляются ладомелодические особенности фольклорных напевов татар Тюменской области – одной из локально-территориальных групп сибирских татар, традиционная культура которых до сих пор исследована крайне мало. Ладозвукорядные и мелодические формы тюменско-татарских напевов рассматриваются в сравнении с образцами фольклора татар иных этнотерриториальных формирований.

**Ключевые слова:** сибирские татары; музыкальный фольклор; этномузыкалогия.

До недавнего времени в татарском этномузыкальном знании господствовала тенденция к изучению общеэтнических компонентов татарской культуры, что неизбежно обуславливало восприятие татарского музыкального фольклора как стилистически однородного явления. В последние годы наметился интерес к регионально-диалектологической проблематике; первые шаги, предпринятые в данном направлении, скорее обозначили проблему, нежели исчерпали ее. В настоящей статье предпринята попытка очертить звуковысотные параметры напевов одной из локально-территориальных групп сибирских татар, традиционная культура которых до сих пор практически не исследована<sup>1</sup>. Материалом рассмотрения служат напевы татар Тюменской области; в качестве нотированных источников использованы авторские расшифровки записей из личного архива ст. научного сотрудника ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ, кандидата филологических наук, фольклориста-филолога Ф.В. Ахметовой-Урманче (записи сделаны в начале 70-х гг. XX в. [7]), а также из фондов фольклорного кабинета Казанской государственной консерватории (записи сделаны в конце 90-х гг. XX в. студенткой консерватории, уроженкой одной из деревень Тюменского края Л. Ильевой [8]). Общий объем расшифрованного и проанализированного материала (его составляют 167 образцов) позволяет говорить о статистической выверенности предлагаемых наблюдений. Специально отметим этническую характерность отобранных для анализа образцов: напевы, привнесенные в Сибирь татарами-переселенцами из Волго-Уральского региона, в настоящей статье не рассматриваются, так же как не рассматриваются особенности их «переинтонирования» в соответствии с нормами местного музыкального диалекта.

Самобытность интонационного строя напевов тюменских татар становится очевидной при первом же знакомстве с ними. Как справедливо отмечает М. Нигмедзянов, в самом общем плане она определяется «диатоничностью, широкими мелодическими интонациями, суровостью общего колорита» [6. С. 120]. Действительно, именно гemitонная ладовая основа и «размашистость» мелодических ходов, сопрягающих отстоящие на широкие интервалы тоны, и составляет ту интонационную ауру, которая безошибочно позволяет узнать татарско-сибирские напевы среди татарских напевов иных этнических традиций.

Рассмотрим напевы байтов «Борынгы бәт», «Мең тә туғыс йөстә, уналтынчы елларынты» и многослоговой лирической песни «Ишек тә ләй ачып, уклар аттым» (см. примеры 1–3). В первом (пример 1) обращают на себя внимание яркие, образованные взаимодействием разных ступеней лада и удержанные во всех куплетах 7-строфного напева полутоновые звукосопряжения. Их отличительная особенность – появление

внутри отдельной попевки (в противоположность полутоновым звукосопряжениям казанско-татарских напевов, возникающим исключительно на расстоянии и выступающим как результат суммирования звукорядов ангемитонных мелодических оборотов). Интересны и ладозвукорядные свойства байтного напева: в его основе – семиступенный диатонический звукоряд минорного наклонения с высотно незакрепленным секстовым тоном<sup>2</sup>; представленный в двух вариантах, высоким и низким, он определяет чередование в напеве двух звукорядных форм – эолийской и дорийской.

Полутоновая интонация, также разворачивающаяся внутри отдельной попевки, присутствует и в напеве байта «Мең тә туғыс йөстә, уналтынчы елларынты» (см. пример 2). Возникает она в результате включения в пентатонный звукоряд  $g^3$  квартового тона; его ритмическая выделенность, определенность подачи в соотношении с общим ангемитонным интонационным колоритом обуславливает особую жесткость, терпкость звучания. Последнее может породить сомнения относительно закономерности появления данного хода; его неслучайность, однако, подтверждается присутствием в разных строфах напева и «удержанностью» в традиции (см., в частности, байт «Атыял авылы бәете» [7. № 21], где представлен звукоряд с аналогичным сочетанием ладовой терции и кварты). Напев байта «Мең тә туғыс йөстә, уналтынчы елларынты» интересен и необычным, выразительно контрастирующим соседством узко- и широкообъемных звукосопряжений: «выпрямленные», однонаправленные по направлению движения мелодические попевки, очерчивающие структуру мажорных секстаккорда, трезвучия (последнее – в объеме октавы!), рубленные кварты кажутся не самой «подходящей» интонационной средой для малосекундовых интонационных сцеплений.

Именно угловатостью мелодии, кажется, едва ли не целиком сотканной из кварт, поражает лирический напев «Ишек тә ләй ачып, уклар аттым» (см. пример 3). Кварты подаются здесь «в лоб», подчеркиваются возвратным движением, сцепляются друг с другом напрямую, выстраиваются в одном направлении. Даже типичные для пентатонных напевов попевки, строящиеся на основе трихорда в кварте, подаются здесь в особом – квартовом – интонационном ракурсе: если в песнях казанских татар трихордовые мелодические обороты набираются, как правило, поступенным движением, благодаря чему слух реально воспринимает соединения тонов, отстоящих друг от друга на секунду и терцию, то здесь подчеркиваются именно квартовые звукосопряжения.

Убедившись в наличии специфических особенностей в звуковысотном строе напевов тюменских татар, попытаемся определить их специфику более систем-

но – с указанием распространенных ладозвукорядных структур и мелодических попевок, выступающих в качестве форм их интонационной реализации.

Начнем с параметров звукорядных, а среди них – с тех, что связаны с гемитонной интонационностью.

Пример 1. «Борынгы бәет» [8. № 1].

Пример 3. «Ишек тә ләй ачып, уклар аттым» [8. № 25].

Круг допускаемых традицией гемитонных ладомелодических конструкций разнообразен, однако разнообразие это не беспредельно; определяющими здесь являются следующие звукорядные структуры:

– тетрахорд/пентахорд минорного наклона *тон-полутон-тон-(тон)*, обозначим его как форму 1 (см.: «Борынгы бәет», «Алып мәмшән», «Түгәрәккәй күл», «Изәт тә генә елга туғай-туғай» – строки 2, 3, кадансовые попевки, примеры 1, 4, 5, 6; мелодические сегмен-

Пример 5. «Түгәрәккәй күл» [7. № 22a].

Пример 7. «Алмагачлар» [7. № 34].

Каждая из представленных звукорядных форм реализуется в разных по рисунку мелодических построениях, обладающих большей или меньшей синтаксической самостоятельностью и, как правило (хотя и не всегда), выделенных цезурами. Ступеневый объем таких построений до-

Сразу же отметим главное: полутоновые сопряжения ступеней в напевах тюменских татар носят закономерный характер и предстают не исключением, а нормой – не отменяющей, но существенно ограничивающей сферу преломления ангемитонных ладовых форм.

Пример 2. «Мең тә тугыс йөстә, уналтынчы елларынга» [8. № 10].

Пример 4. «Алып мәмшән» [7. № 8a].

ты, построенные на основе данной звукорядной модели, в напевах выделены квадратной скобкой);

– тетрахорд фригийского наклона *полутон-тон-тон*, форма 2 (см.: «Изәт тә генә елга туғай-туғай» – строка 1, строки 2, 3, за исключением мелодических кадансов, пример 6);

– тетрахорд / пентахорд, трихорд в кварте мажорного наклона *тон-тон-полутон-(тон)*, форма 3 (см.: «Алмагачлар», пример 7).

Пример 6. «Изәт тә генә елга туғай-туғай» [7. № 23].

Пример 8. «Әнкәй мине табып китергәчтән» [8. № 8a].

пускает возможность незначительного варьирования, что означает и возможность увеличения или уменьшения ступеневых составов соответствующих звукорядных моделей.

Выделенные гемитонные структуры представляют собой не полный звукоряд напева, а лишь одно из его звень-

ев. Ступеневая позиция этих звеньев, а значит, и их ладофункциональное наполнение, различно. Так, форма 1 в большинстве случаев занимает позицию на I ступени лада (см. напевы, приведенные в примерах 1, 4, 6). Этим, однако, ее ладофункциональный потенциал не исчерпывается: мелодические обороты с теми же звукорядными характеристиками могут оказаться в иных ладофункциональных условиях – нередко они появляются в верхней зоне полной звукорядной шкалы напева, где в качестве их исходной ступени выступает квартный или квинтовый тон лада (см. «Түгэрэккэй күл», пример 5). Конечно же, ладофункциональная динамика тонов, составляющих данную звукорядную форму, в разных ладофункциональных позициях совпадать не будет, точно так же, как не будут совпадать и структурные свойства полного звукоряда напева, включающего интервальную последовательность *тон-полутон-тон-тон* в качестве того или иного высотного сегмента.

Такие же ладофункциональные модификации допускают и звукорядные формы 2 и 3. Как и для формы 1, для каждой из них существуют ладофункциональные позиции более предпочтительные и менее предпочтительные. Форма 2, как правило, выступает в качестве звукорядной основы мелодического оборота, разворачивающегося между квинтовым и октавным тонами лада (см. напев «Изэт тэ генэ елга туғай-туғай», приведенный в примере 6). Несколько реже она включается в ладовый звукоряд в качестве сегмента, разворачивающегося между его большетерцовым и октавным тонами («Атыял авылы бәете» [7. № 21]). Форма 3 также допускает несколько ладофункциональных решений: первое определяется ее позицией на I ступени лада («Алмагачлар», строка 3, см. пример 7), другие, более редкие, – на малотерцовой, квартной и квинтовой ступенях.

Несмотря на то что число гемитонных звукорядных моделей невелико, их структурное взаимодействие друг с другом и с разного рода ангемитонными ладомелодическими сегментами обуславливает появление множества разнообразных звукорядных построений. Если же учесть, что песенные звукоряды различаются по объему – их составляет разное количество ступеней с разным интервальным расстоянием между крайними точками охватываемого ими диапазона, – становится ясным, сколь велики возможности такого рода ладового строительства. Так, звукорядная форма *тон-полутон-тон-тон*, обозначенная нами номером 1, участвует в образовании следующих гемитонных конструкций (песенные звукоряды транспонированы и совмещены с конвенциональной звукорядной шкалой, главный устой лада подчеркнут, структурные сегменты, соответствующие форме 1, отмечены квадратными скобками):

1.  $d - \underline{e} - fis - g - a - h - d^1 - e^1$  («Алып мәмшән», см. пример 4).

2.  $(d) - \underline{e} - g - a - h - c^1 - d^1 - e^1$  («Түгэрэккэй күл», см. пример 5).

3.  $\underline{e} - g - a - h - d^1 - e^1 - fis^1 - g^1 - a^1 - h^1$  («Солдат йыры» [7. № 32]).

4.  $\underline{e} - g - a - h - c^1 - d^1 - e^1 - fis^1 - g^1 - a^1 - h$  («Сәхралар» [7. № 29a]).

5.  $\underline{e} - fis - g - a - h - c^1 - d^1 - e^1 - fis^1 - g^1$  («Мәхмүт мәргән» [7. № 11]).

6.  $\underline{e} - fis - g - a - h - cis^1 - d^1 - e^1 - fis^1 - g^1$  («Борынғы бәет», см. пример 1)

7.  $\underline{e} - fis - g - a - h - c^1 - d^1 - e^1 - f^1$  («Изэт тэ генэ елга туғай-туғай», см. пример 6).

8.  $(g) - \underline{e} - fis - g - a - h - c^1$  («Ғәли бик ялқау бала» [7. № 26]).

9.  $d - \underline{e} - fis - g - a$  («Кыз озату – яр-яр жырлары» [7. № 2]).

В первом из перечисленных песенных звукорядов структурный сегмент *тон-полутон-тон-тон* вступает во взаимодействие с ангемитонным ладомелодическим построением, ступеневый материал которого составляет верхнее звено звукорядной шкалы; во втором эти конструктивные составляющие меняются местами. В песенном звукоряде, представленном под номером 3, гемитонный и ангемитонный компоненты разведены в регистровом пространстве, предлагая при этом новую комбинацию друг с другом. Четвертый песенный звукоряд представляет собой объединение трех структурных сегментов, два из которых содержат гемитонное звукосопряжение и имеют при этом разное строение (формы 1 и 2, занимающие соответственно верхнюю и среднюю позицию в звукорядной шкале). Таким же образом происходит образование гемитонных ладовых звукорядов с участием и других ладовых звеньев – звеньев *полутон-тон-тон* и *тон-тон-полутон*.

Гемитонные обороты в напевах тюменских татар не всегда связаны с диатонической природой лада. Нередко они появляются в результате усложнения ангемитонных в своей основе мелодий так называемыми «смежными» полутонами<sup>4</sup>. Включение в напевы таких полутонов осуществляется по-разному: за счет использования их в качестве проходящих, заполняющих секундовым движением малотерцовые мелодические ходы, или же в качестве вспомогательных, прилегающих к структурно значимым звукам мелодии (нижний вспомогательный появляется чаще верхнего, обратим внимание и на случаи опеания устоя с участием нижнего вводного тона, встречающиеся в ладах как мажорного, так и минорного наклонения; см. напевы «Су буйларында күп йөрдем әй» [7. № 38], «Куш гүринчәлер» [7. № 40], «Пар ат» [7. № 48], «Укы иртәнке намасын» [8. № 19a], «Рәсуллулла Қорһан укый» [8. № 22], «Минесез кат язып пулмый» [8. № 23], «Яшем кенә йетте, ай йетмешләргә» [8. № 36] и др.). Сам по себе факт наличия в напеве смежных полутонов вряд ли может быть выделен как диалектно значимый – исследователи отмечают их характерность для фольклорных традиций различных этнических групп татар (М. Нигмедзянов, например, упоминает о них применительно к казанско-татарской традиции, см. [6. С. 48], Л. Сарварова – применительно к традиции татар-мишаре [9. С. 96–99]); важным в данном случае представляется то, что в музыке тюменских татар включение полутоновых оборотов в ангемитонные по своей природе напевы встречается часто и происходит естественно, что свидетельствует об органичности гемитонных звукосопряжений для интонационного строя традиционной культуры региона.

Гемитонные интонации – яркая, но далеко не единственная черта, формирующая специфику напевов тюменских татар. Помимо ладовых особенностей, их стилевое своеобразие определяется характером мелодического движения. Показательными здесь, в частности, являются упомянутые выше ходы мелодии на кварту, по звукам трезвучий и их обращений<sup>5</sup>.

Мелодические обороты, очерчивающие интервал кварты, встречаются едва ли не в каждом из напевов, записанных в Тюменской области, – независимо от того, как эти напевы организованы в ладовом отношении. Структурные модификации данной интонации многообразны: кварта может быть восходящей, нисходящей, возвращаться к исходному перед квартовым ходом звуку или же сменяться ходом на другой интервал. Интересны колоритные по звучанию комбинации из нескольких (как правило, двух) однонаправленных квартовых ходов: однотипные по направлению движения кварты отталкиваются от соседних, находящихся в секундовом соотношении, ступеней или же следуют одна за другой – так, что вершина одного интервала становится основой для следующего. Положение квартового хода в мелодической структуре никакими ограничениями не связано: он равно закономерен и в напевах, соединяющихся с поэтическим текстом по силлабическому принципу, и в условиях внутрислогового распева. Столь же свободно и композиционное положение квартовых интонаций: они функционируют в качестве универсального мелодического оборота, способного появиться в любых разделах мелодической композиции – и в мелодических инципитах, и в процессе развертывания мелостроки, и в мелодических кадансах (последнее можно считать свидетельством их особой значимости: как известно, в кадансах концентрируются наиболее типичные для интонационной системы средства).

Ходы на кварту в напевах тюменских татар нередко предстают как элемент мелодического оборота, образованного движением по звукам трезвучия или его обращений. Показателен байт «Әнкәй мине табып китергәчтән», мелодия которого строится едва ли не исключительно из такого рода интонаций (см. пример 8). Каждая мелострока этого байта состоит из двух попевок (их границы совпадают с внутрискладовыми и стиховыми цезурами, в нотации отмеченными разделительной тактовой чертой), и каждая из этих попевок так или иначе включает в себя мелодический абрис той или иной аккордовой конструкции. Важно, что такая концентрация «трезвучных» интонаций вовсе не является случайной погрешностью единичной исполнительской версии: в нотированных источниках данный байт представлен в нескольких вариантах, записанных в разных районах Тюменской области. Различия вариантов связаны с разной степенью интенсивности внутрислоговых распевов, меньших в одних случаях и больших в других, но никогда не вуалирующих «аккордовых» ходов. Тем самым движение по звукам трезвучия и их обращений в рассматриваемом напеве можно считать важнейшей составной частью мелодического инварианта, а значит, устойчивой интонационной моделью.

Конечно, образцы, от начала до конца сотканые из обрисовывающих аккордовые контуры мелодических ходов, не столь уж часты, однако закономерность рассматриваемых интонаций для мелодического строя музыкально-поэтического фольклора тюменских татар очевидна. Она подтверждается частотой появления «аккордовых» оборотов в напевах, многообразием их структурных модификаций, незакрепленностью композиционного положения; обратим внимание на то, что нисходящий ход по расположенному на I ступени лада трезвучию является едва ли не самой распространенной формой мелодического кадансирования. Еще одна любопытная и показательная деталь:

«трезвучная» интонация может разворачиваться, не выходя за рамки внутрислогового распева. Так, во фрагменте напева «Рәсулulla Қоръән укый» (см. пример 9) распев нисходящего квартсекстаккорда укладывается в слогоноту, равную  $\ominus$  – самой короткой слоговой длительности напева. Казалось бы, распевать слогоноту – тем более, такую короткую! – гораздо удобнее с помощью прилегающих ступеней; именно так и происходит во многих напевах сибирских татар и почти всегда – в напевах татар волго-уральских. Использование движущегося по звукам квартсекстаккорда хода как средства внутрислогового распева служит еще одним подтверждением его структурной устойчивости и интонационной «востребованности» в традиции.

Было бы естественно ожидать, что в интонационной среде, насыщенной оголенными, не маскируемыми поступенным движением ходами по звукам аккордов, квартовыми ходами, будут уместны мелодические скачки на широкие интервалы. Так и происходит: для напевов, бытующих у татар Тюменской области, скачки на квинту, сексту, октаву более чем типичны. Они возникают между соседними слогонотами и между звуками внутрислогового распева, внутри одной мелодической попевки и на стыке попевок, заполняются обратным движением мелодии или, напротив, применяются как средство создания регистрового контраста между мелодическими сегментами (см. пример 10, а–в). О естественности широких мелодических ходов можно говорить уже потому, что они возникают даже в неудобных для их воспроизведения интонационных ситуациях – скажем, в условиях слогоритмического движения краткими длительностями. Так, в одной из строк «Сабира бәете» слогоритмическая формула 1: 1: 1: 1: 2 ( $\ominus \ominus \ominus \ominus \_$ ), лежащая в основе временной организации напева, подвергается дроблению и приобретает вид  $\frac{1}{2} : \frac{1}{2} : 1 : 1 : 2$  ( $\_ \_ \ominus \ominus \_ \_$ ). Именно в момент интонирования самых коротких слогонот, зафиксированных шестнадцатыми длительностями, и звучит скачок на сексту. В данном ритмическом оформлении вокальное воспроизведение секстового хода представляется достаточно сложным, однако он не только выпевается исполнителем, но и дается в комбинации со вторым секстовым скачком, образующим симметричный по звуковысотному строению мелодический оборот (см. пример 11).

И последнее о ладомелодических особенностях тюменско-татарских песен. Напевы, включающие в себя квартовые и трезвучные мелодические обороты, ходы на квинту, сексту, октаву, не могут не иметь широкий диапазон. Он действительно велик – настолько, что может быть выделен как еще одна особенность мелодического стиля локальной музыкально-поэтической традиции. Если быть более точным, репрезентирующее значение имеет не сам объем охватываемого напевом звукового пространства, а тактика его освоения: само по себе явление многоступенных песенных звукорядов для различных диалектов татарской традиционной культуры – не редкость, множество напевов поволжских татар достигают децимового или даже полуторооктавного диапазона.

Специфика интонационного строя тюменско-татарского материала в данном случае связана с синтаксическим масштабом широких по диапазону мелодических фрагментов: октавный – а в некоторых случаях и децимовый – диапазон охватывается в пределах одной (!) попевки.

Пример 9. «Рәсуллулла Корьән укый» [8. № 22].

...я\_ ше\_ ле(е) ца\_ лма\_ ла\_ ры бе\_ лән.

б. «Моратбак абышка йыры» [7. № 45].

А\_ та\_ ла\_ й(а) ме\_ не(а), өй\_ ча\_ ба\_ рын.

Я\_ хны да\_ й(а) ю\_ ла\_ рын та\_ ба\_ р\_ мын.

Пример 11. «Сабира бәете» [8. № 9].

Ка\_ ны ту\_ ным\_ ны, ә\_ ни\_ ем(е), ю\_ а\_ рсың, и\_ се\_ нә то\_ шкә\_ н\_ дә у\_ ты\_ рын е\_ ла\_ рсың.

Такая быстрота охвата большого звукового пространства для песенной мелодики поволжских татар является редкостью: широкий диапазон наби-

Пример 10.  
а. «Кәшәмир чаршау» [7. № 41].

(и) Кә\_ шә\_ ми\_ ре(е) ча\_ рша\_ у, ко\_ р\_ ба\_ у\_ ла\_ рын, йә\_ не\_ и(е) нә(и).

(һ)үй, го\_ ра\_ й(а) мы\_ (һ)н ди\_ сәм\_ дә, үй, ко\_ р(а) мы\_ йсың.

в. «Симәйски каласы» [7. № 46].

Е\_ ра\_ гдан (и)\_ я\_ лд(ы)рап кү\_ ре\_ нә\_ дө(й)р...

рается в ней, как правило, постепенно, за счет суммирования более узких по объему мелодических оборотов.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Публикации, представляющие нотированные материалы музыкально-поэтического фольклора татар Сибири, крайне немногочисленны, так же, как немногочисленны сведения относительно их жанровой и стилиевой специфики. Достаточно сказать, что издания песенного фольклора сибирских татар представлены 88 разнорегиональными образцами [1–3], что тем более недостаточно, если учесть широкую территориальную расселенность и этническую многосоставность татар Сибири. Недостаточное число нотированных источников, в свою очередь, препятствует осмыслению особенностей татарско-сибирского «музыкального языка»; эта тема представлена лишь небольшими статьями И. Кадырова [4, 5] и кратким очерком М. Нигмедзянова («предварительными замечаниями», как характеризует его сам автор) [6. С. 119–120].
- 2 Названия ступеней здесь и далее определяются по их соотношению с главной опорой лада. Например, в звукоряде *e-g-a-h-c-d-e* это соответственно малотерцовая, квартовая, квинтовая, малосекстовая, малосептдовая, октавная ступени.
- 3 Для наглядности сравнения ладомелодического строения напевы транспонированы в единую систему в соответствии с местом того или иного песенного звукоряда в открытой вверх и вниз конвенциональной пентатонной шкале («...*G-A-H-d-e-g-a-h-d<sup>1</sup>-e<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>-h<sup>1</sup>-d<sup>2</sup>-e<sup>2</sup>-g<sup>2</sup>...*»); соответственно, под звукорядом *g* понимается звукоряд *g-a-h-d<sup>1</sup>-e<sup>1</sup>* и т.п.
- 4 Дифференциацию образующих полутон звуков на усложняющие ангемитонный звукоряд и собственно диатонические мы, вслед за Л. Сарваровой, будем осуществлять на основе характера их функционирования в напеве: звуки, которые образуют так называемые «смежные» полутоны, «<...> имеют в напеве нестабильное положение: как правило, они появляются во внутрислоговых распевах и далеко не всегда сохраняются при их повторках в различных строфах или вариантах песенного образца <...> тем самым [они] имеют в известной степени случайный <...> факультативный характер. Собственно диатонические полутоны, напротив, представляют собой закономерный и стабильный элемент напева: их участие в образовании мелодического остова подтверждается силлабическим соотношением с поэтическим текстом (как правило, образующий диатонический полутон звук берется в момент произнесения слога), удержанностью <...> в различных строфах и в различных вариантах напева» [9. С. 97]. Такого рода уточнение представляется необходимым, поскольку в существующих публикациях при описании интонационных явлений, связанных со «смежными» полутонами, различия между ними и имеющими самостоятельное ладовое значение гемитонными звукосопряжениями или не оговариваются вовсе (см., в частности: [6. С. 110; 10. С. 60]), или определяются иначе [11. С. 89].
- 5 Употребление терминов «трезвучие», «секстаккорд», «квартсекстаккорд» здесь и далее используется исключительно в структурно-интервальной значении: появление в мелодической линии аккордовых контуров не нарушает общей монодической природы напевов и ни в коей мере не привносит в них гармоническую логику.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Ключарев А.С. Татар халык жырлары. Казан, 1986. Икенче китап, 1955.
2. Нигъмәтҗанов М.Н. Татар халык жырлары. Казан, 1976.
3. Нигмедзянов М.Н. Татарские народные песни. Казань, 1984.
4. Кадыров И.Ш. Некоторые интонационно-ладовые особенности песен сибирских татар // Тезисы докладов II научной конференции молодых ученых. Казань, 1971. С. 93.
5. Кадыров И.Ш. Обогащение музыки сибирских татар в общении с соседними братскими народами // Взаимодействие культур народов Поволжья и Приуралья (На материале автономных республик Поволжья и Приуралья): Сб. докл. на науч.-теоретич. конф. по проблеме «Взаимовлияние и взаимообогащение национальных литератур и искусств в развитом социалистическом обществе». Казань, 1976. С. 127–131.
6. Нигмедзянов М.Н. Народные песни волжских татар. М., 1982.
7. Песни тюменских татар / Сост., нотация, предисловие, комментарии Ф.В. Ахметовой-Урманче, Е.М. Смирновой. Казань, в печати. Ч. I.
8. Песни тюменских татар / Сост., нотация, предисловие, комментарии Е.М. Смирновой. Казань, в печати. Ч. II.
9. Сарварова Л.И. Этнический компонент песенной культуры татар-мишарей: вопросы звуковысотной и фактурной организации: Дис. ... канд. искусствовед. Казань, 2006.
10. Сайдашева З.Н. Песенная культура татар Волго-Камья. Эволюция жанрово-стилевых норм в контексте национальной истории. Казань, 2002.
11. Бражник Л.В. Ангемитоника в модальных и тональных системах: На примере музыки тюркских и финно-угорских народов Поволжья и Приуралья. Казань, 2002.

Статья представлена научной редакцией «Культурология» 14 сентября 2008 г.