



ISSN 2658-4824 (Print)
УДК 781.7
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.2.068-077

З.Н. САЙДАШЕВА

*Казанская государственная консерватория
им. Н.Г. Жиганова
г. Казань, Россия
ORCID: 0000-0002-3774-3903
sapfir806@gmail.com*

ZEMFIRA N. SAIDASHEVA

*Zhiganov Kazan
State Conservatoire
Kazan, Russia
ORCID: 0000-0002-3774-3903
sapfir806@gmail.com*

Татарская этномузыкалогия: перспективы развития

В русской музыкальной культуре термин «музыкальная этнография» как название науки появился на рубеже XIX и XX веков. В советский период, когда стала происходить политизация искусства, утвердился термин «музыкальная фольклористика».

Научная мысль о татарском народном музыкальном творчестве развивалась в рамках «музыкальной фольклористики». В исследованиях звуковысотной и временной структуры татарских народных песен господствовал формальный (абстрактный) подход.

Рассмотрение их в контексте других дисциплин стало возможно только в посттоталитарный период, когда появились широкие возможности для возрождения и возвращения истинных художественных ценностей. Лишь с этого времени наука о музыкальном фольклоре получила возможность, активно используя методы и приёмы других наук (истории, литературы, социологии, социальной психологии, этнографии, лингвистики), дать объективную и глубокую оценку особенностям развития татарского музыкального фольклора.

Ключевые слова:

этномузыкалогия, музыкальная фольклористика, междисциплинарная направленность, «кряшенская» и «чувашская» формы пентатоники, «стилистический код», «тюркский аруз».

Tatar Ethnomusicology: Development Prospects

In the Russian musical culture the term “musical ethnography” as the name of science has appeared at the turn of the 19th and 20th centuries. In the Soviet period, when the politicization of art began to take place, the term “musical folklore” became established.

The scientific thought about the Tatar folk musical creativity developed within the framework of “musical folklore”. In studies of the pitch and temporal structure of Tatar folk songs, a formal (abstract) approach dominated.

Consideration of them in the context of other disciplines became possible only in the post-totalitarian period, when there were ample opportunities for rebirth and the return of the true artistic values. Only from that time the science of the musical folklore had the opportunity to actively use the methods and techniques of other sciences (history, literature, sociology, social psychology, ethnography, linguistics), to give an objective and in-depth assessment of the peculiarities of Tatar musical folklore.

Keywords:

ethnomusicology, musical folklore, interdisciplinary orientation, “Kryashen”, “Chuvash” forms of pentatonic, stylistic code, “Turkic aruz”.



Для цитирования/For citation:

Сайдашева З.Н. Татарская этномузыкология: перспективы развития // ИКНИ / ICONI. 2019. № 2. С. 68–77. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.2.068-077.

Название науки, изучающей народное музыкальное творчество, на протяжении многих лет неоднократно изменялось. Среди терминологических разновидностей можно выделить две, получившие наибольшую популярность и историческое значение. Это «музыкальная этнография» (этномузыкология) и «музыкальная фольклористика».

В русской музыкальной культуре «музыкальная этнография» утвердилась как название науки на рубеже XIX и XX веков. Именно в это время изучение народной культуры уже приобрело междисциплинарную направленность. Методология научной мысли стала обогащаться историческим подходом, вниманием к региональной специфике культурных явлений. Стоит вспомнить труды А.Л. Маслова (1876–1914), который за полтора десятка лет творческой деятельности сумел проявить себя довольно разносторонне, органично сочетая этнографический, исторический и музыкально-аналитический методы исследования. Его работы самых разных жанров (от рецензий до научных очерков) посвящены исследованиям напевов былин, калик переходящих, лирникам Орловской губернии, древнейшим особенностям украинских народных песен и т. д. Уже в то время он пытался рассматривать проблемы сквозь призму реконструкции исторического пути развития народной песни, что получит достойное решение лишь в современной этномузыкологии [19, с. 279–319].

Особенно велик вклад в развитие русской школы музыкальной этнографии Б.В. Асафьева. Многие его мысли, идеи в этой области, высказанные в отдельных статьях, получили дальнейшее развитие

в трудах этномузыкологов второй половины XX века. В первую очередь здесь необходимо назвать такие вопросы, как семантика «интонационного словаря», генезис музыкально-выразительных средств, социологическое изучение фольклора, сравнительное этномузыкознание, соотношение композиторского и народного творчества и т. д. Трудно выделить работу, специально посвящённую разработке одной из этих проблем. Порой почти все они рассматриваются в какой-либо одной работе (мимоходом или более подробно). В 1925 году Асафьев начал преподавать в Ленинградской консерватории, где ежегодно читал такие курсы, как историография русской народной песни, введение в музыкальную этнографию, народная инструментальная музыка; основал этнографический кабинет, разработал учебную программу. Народная песня привлекала Асафьева на протяжении всего его творческого пути. Он знал её не только по сборникам, но и сам был инициатором и участником фольклорной экспедиции на Север России, опубликовав её интересные результаты [2].

Термин «музыкальная фольклористика» утвердился в советский период, когда стала происходить политизация искусства. Резкие социальные изменения в деревне с конца 20-х годов XX века, связанные с массовой коллективизацией, разрушением сельской общины, отразились на методологии научного подхода к исследованиям фольклора. Образцы фольклора, не отвечающие советской идеологии (русские духовные стихи, татарские мунаджаты, напевы книжного интонирования), рассматривались как вредные «пережитки» старого и за-

прещались. Основное внимание стало уделяться жанрам, отвечавшим новым социалистическим веяниям (особенно песням, воспевающим советскую действительность, колхозный быт и др.).

В исследовании народного искусства наметился избирательный подход. Так, филологи ограничивались исследованием текста, музыканты — стилистикой напевов музыкальных жанров, этнографы — социальными процессами и явлениями. В области научной мысли образовались два течения: «официозная» музыкальная фольклористика, подчинённая идеологическим установкам, и «теневая» музыкальная этнография [14, с. 440].

Научная мысль о *татарском народном музыкальном творчестве* развивалась в рамках «музыкальной фольклористики». До 70-х годов XX века о музыкальном фольклоре татар Волго-Камья судили по сборникам А. Ключарёва [11], в которых были представлены преимущественно образцы народной лирики татар Казани и Закавказья. Основываясь на этом ограниченном материале, исследователи татарского фольклора (А. Абдуллин, Я.М. Гиршман) придавали ему «общетатарское» значение, без выделения этнорегиональных групп. В изучении стилистики напевов господствовал формальный (абстрактный) подход, особенно в исследованиях ладовой структуры татарских народных песен.

Начало было положено казанским скрипачом, выпускником Московской консерватории И.А. Козловым [12], который различные структуры «пятизвучных гамм» выводил не из практики *бытования* татарской и башкирской народной музыки, а из *теории* музыки. Продолжателем формального метода явился и исследователь Я.М. Гиршман [6]. В 1958 году в Казани прошла Международная теоретическая конференция композиторов и музыковедов Поволжья, Урала и Сибири (с участием таких государств, как Монголия и Китай), посвящённая проблемам пентатоники. Основ-

ным докладчиком на тему «Пентатоника и её развитие в татарской музыке» был Гиршман. Содержание его выступления уже на конференции было подвергнуто острой критике со стороны некоторых известных композиторов и музыковедов. Так, музыковед Л. Кулаковский (г. Москва) в своём выступлении прямо сказал: «Считаю несостоятельным сам метод объяснения Гиршманом пентатонных звукорядов как объединение трихордов, наслаение их, “обращения” и т. п. Метод этот не нов и восходит ещё ко временам Древней Греции. Он механистичен, так как “ставит телегу впереди лошади”. В основе всякого искусства должны быть не отвлечённые схемы, а факты, практика» (курсив мой. — З.С.) [25, с. 326]. Эту же мысль высказал и казанский композитор А. Бренинг, отмечая, что «докладчик берёт на себя неблагоприятную задачу подвести музыкальную практику под свои обобщения» [там же, с. 263]. Московский музыковед Б. Смирнов в своём выступлении отметил «игнорирование докладчиком значения образного мышления, то есть взаимодействия стихо-мелодической организации с системой взаимосвязи устойчивых и неустойчивых знаков» [там же, с. 272]. Через два года Гиршман опубликовал материалы своего доклада в одноимённой книге, где все пять ладовых форм пентатоники рассматривал с позиций мажоро-минорного мышления, группируя их «по своей общей ладовой мажорной или минорной окраске»¹.

Во время работы над диссертацией (1967–1970) автор данной статьи посчитала возможным в исследовании русского песенного фольклора использовать метод В. Шокина [28], который строил классификацию пяти форм пентатоники по признаку интервала между крайними ступенями лада, подразделяя их на «секстовые» и «септимовые». При рассмотрении не пяти, а четырёх форм (в татарском музыкальном фольклоре одна форма отсутствует, о чём официально заявлял ещё Г. Шюнеман в 1918 году)

в обозначения были добавлены ещё и начальные интервалы, с выделением «большетерцовой» и «малотерцовой» форм² [19].

Публикации фольклорных сборников М. Нигмедзянова [16], Р. Исхаковой-Вамбы [10], З. Сайдашевой и Х. Ярми [22] фактически открыли материал музыкального фольклора других групп татар (кряшен, мишарей), сохранивших древние элементы языческой культуры. Однако и здесь выявленные стилистические особенности фольклора этноконфессиональных групп лишь формально констатировались.

Рассмотрение их в контексте других дисциплин стало возможно только в посттоталитарный период, когда появились широкие стимулы для возрождения и возвращения истинных художественных ценностей, а главное, для переоценки, пересмотра прежних взглядов на исторические судьбы многих народов, в том числе и татарского. Лишь с этого времени наука о музыкальном фольклоре получила возможность активно использовать методы и приёмы других наук — истории, литературы, социологии, социальной психологии, этнографии, лингвистики и др.

Музыкальная творческая практика отражает мирозерцание, жизнедеятельность человека какой-либо эпохи и тесно связана со всей социокультурной системой. Она порождает и закрепляет в общественном музыкальном сознании определённые звуко-смысловые организмы, носящие конкретный и в то же время обобщённый характер. Как же выявить информацию о мировоззренческой системе народа, которая не была зафиксирована письменно, а хранилась лишь в памяти поколений? Одним из первых к утверждению знаковых функций бытующих интонаций пришёл Б.В. Асафьев [1, с. 267]. В своих трудах он постоянно подчёркивал, что содержанием музыки является мысль о реальности, которая воплощается в музыкальном фольклоре

через звуки, логику их соединений, через определённые интонационно-ритмические звукообразования — звуко-комплексы. Результативность, активную плодотворность учений Асафьева красноречиво продемонстрировала его ученица З.В. Эвальд в статье «Социальное переосмысление жнивных песен белорусского Полесья» [29]. Определяя музыкальное творчество как искусство исторически социальное, она выразила своё отрицательное отношение к формальному подходу. По её мнению, некоторые учёные не думали о социальной значимости *звукокомплексов*, а лишь механически измеряли длину звукорядов, сравнивая их то с греческими, то со средневековыми ладами. Выступая против абстрактного оперирования элементами музыки, она ввела понятие *интонационный комплекс*, подразумевая под этим совокупность детерминированных социальной средой элементов музыкального выражения (ритм, тембр, лад, темп и т. д.). Эвальд пришла к выводу, что изучать следует не отдельные стилистические особенности (ладовые, интонационные, ритмические) той или иной эпохи, а социально осмысленные *знаки*, ставшие *типовыми*, уже отшлифованными музыкальной народной практикой.

Особенно необходим такой важный метод этнологии, как *реконструкция* первоначальных фаз отдельных явлений культуры, в частности в исследовании народно-музыкальной традиции. Её можно получить только с помощью определённых символов, то есть *текстов*. К одному из типов фиксации символических форм В.Р. Дулат-Алеев относит «текст национальной культуры» (ТНК), являющийся, по его мнению, не *историей* национальной культуры, а *языком* истории [7]. К подобным «текстам» можно отнести обряды и произведения музыкального фольклора. Однако чтобы понять информацию, содержащуюся в «тексте», необходимо владеть «языком» (кодом) этой культуры, для

освоения которого нужно изучать «контекст», то есть то, что окружает данный «текст». А это возможно только при знании языка, истории, литературы, социологии, этнографии, менталитета изучаемого народа.

Активное исследование творческой практики музыкального фольклора татар, появление многочисленных аудиозаписей и публикаций в последней четверти XX века позволили различать ладовую систему татар Волго-Камья не по мажорному или минорному наклону и не по интервальному и буквенному обозначению, а по *этническим, территориальным, конфессиональным, жанровым признакам*. Сейчас, например, ладовую структуру ангемитонного тетрахорда ($c-d-f-g$) с наличием м. 3 в центре с полной уверенностью можно назвать «кряшенской» [22]. М.Г. Кондратьев называет её «чувашской» [13], однако эту же форму выявили исследователи пермских татар-мусульман Э.М. Галимова [4] и бакалинских кряшен Г.И. Трофимова [26]. Кроме того, её реализация отличается как у разных народов, так и у различных территориальных, конфессиональных групп одного народа. Например, в напевах казанско-татарских кряшен основную роль играют нисходящие типовые трихордные интонационные попевки в нисходящем последовании ч. 4 и б. 2. Для бакалинских кряшен (Башкортостан) характерно инвариантное образование с обратной последовательностью интервалов б. 2 и ч. 4, получившей знаковость в фольклоре славян, особенно западно-русских³. Данный трихорд эпизодически встречается также у нагайбаков и мишарей, что, несомненно, можно объяснить влиянием русской культуры. Однако столь яркое и стабильное использование этой интонационной формулы у бакалинских кряшен явно свидетельствует не о влиянии, а скорее о присутствии русского компонента в этногенезе данной группы крещёных татар. Поскольку эта типовая интонация использовалась

преимущественно в кадансах, то они выполняли, по существу, самостоятельную смысловую функцию и служили как бы «визитной карточкой» их напевов.

Интересно, что ещё немецкий учёный Г. Шюнеман в исследовании о песнях татар, записанных им от военнопленных в Первую мировую войну, обратил внимание на данную форму. «Один из татар, — писал он, — пел старинную песню о крещении мусульманина, которая основана исключительно на материале: $g-a-c-d$. Во всяком случае, здесь имеется древняя форма лада»⁴ [30].

«Абстрактное оперирование элементами музыки» (З. Эвальд) проявилось в исследовании не только звуковысотного, но и *временного* пространства. Именно ритмика, как известно, играет большую роль при выявлении исторических связей песен тех или иных народов, ибо является наиболее важным механизмом поддержания музыкально-фольклорных традиций. Долгое время ритмика жанровой системы книжного интонирования татар-мусульман вообще не была объектом исследования. Впервые сделала попытку (правда, неудачную) связать типовые ритмы *средневековых* напевов волжских мусульман с характерным ритмом *современной* арабской музыки «масмуди» Р. Исакова-Вамба [9, с. 292]. Позднее М. Нигмедзянов использовал стопную организацию древнегреческого стихосложения [16, с. 9]. Однако учитывая исламизацию населения (в частности, городского), а также внедрение арабской графики и восточных языков, в определении типовых ритмических формул целесообразнее исходить не от чистого арабо-персидского аруза, а *от «тюркского аруза», то есть приспособленного к тюркскому языку через его силлабику* [24]. Особенно стоит обратить внимание, что этот «тюркский аруз» получил распространение только в исламизированных областях Волго-Камья, и он заметно отличается от чисто арабо-персидского аруза.

Основываясь на материале интонируемых книжных напевов, записанных в 60–80-х годах прошлого столетия от женщин, ещё в начале XX века обучавшихся в школах (мәктәб) интонированию книг с арабским шрифтом, оказалось возможным выявить чёткую знаковую, реализуемую в виде нескольких количественных метроритмических формул «тюркского аруза». Их можно назвать *классическими*, ибо они явились, по существу, основными стержневыми элементами книжных напевов волго-уральских мусульман⁵.

В годы перестройки и особенно в постсоветский период эти напевы легализовались и продолжали свою жизнь в исполнении женщин, уже не владевших арабской графикой (по существу, бывших комсомолок). В результате в бытовании этих напевов постепенно стали происходить заметные изменения. Формульные ритмы напевов, исполняемые по памяти (особенно молодёжью), забывались и переосмысливались под влиянием ритмики современных бытовых песен⁶.

В настоящее время интерес к напевам этих жанров значительно возрос. Они активно записываются, публикуются, изучаются. В орбиту исследователей при этом попадают записи с *нетиповыми* (деформированными) ритмическими формулами. Более того, они изучаются с использованием методов, основанных на музыкальном материале других народов⁷. К этому стоит добавить и разную подготовленность в данной области деятельности самих специалистов. Одни при нотировании метроритмических тонкостей напевов, не будучи знакомы с особенностями «тюркского аруза», исходили из норм западно-европейской теории [27], другие, наряду с записями этнофоров, публиковали напевы собственного сочинения, стилизованные под эти жанры [14]. Третьи брались за нотные транскрипции и исследования, будучи далёкими от данной культуры. Лишённые слухового опыта, по выра-

жению И.И. Земцовского, «этнографии слуха», они фиксировали случайные, нетиповые моменты, внося путаницу как в определение жанровой системы, так и в характеристику выразительных средств. Например, составитель сборника «Песни Татарской Каргалы» причину отличительных черт песен данного населённого пункта от песен татар Казани и Заказанья объяснил удалённостью их от средств массовой информации Татарстана [17]. Однако в сборнике основное место занимают популярные песни советского периода казанских татар, которые попали в орбиту бытования каргалинцев благодаря именно СМИ (особенно распространению грампластинок, причём преимущественно из репертуара популярного певца Р. Вагапова). Причину господства «богато и красочно расцвеченной» песенной лирики каргалинцев автор предисловия объяснил «консервацией» традиций, якобы разрушенных у казанцев. На самом деле в музыкальном искусстве центральной группы казанских татар жанр *озын көй* сохранил значение «элитарного», высокопрофессионального исполнительства, истоки которого восходят к монодической культуре мусульманского профессионализма, тогда как у каргалинцев бытование напевов *озын көй* и *салмак көй* (аналогично башкирам) носит более массовый характер. Кстати, «механика распева» этих песен очень близка юго-восточной исполнительской традиции башкир [5].

Таким образом, в исследованиях звуковысотной и временной организации жанров музыкального фольклора татар Волго-Камья необходимо исходить из их социальной и исторической значимости, а не от абстрактного аналитического оперирования отдельными элементами напевов. Точкой отсчёта в этом вопросе должно служить высказывание Ф.А. Рубцова, который справедливо выступал против подведения структуры ладов или ритмов какого-либо народа под фунда-

мент систем, уже научно разработанных на материале музыки других народов. «Объяснение и, следовательно, решение всех проблем народного творчества, —

писал он, — должно искать только в самой природе народного творчества — иначе говоря, в чисто жизненной его обусловленности» [18, с. 80].

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Теория Я.М. Гиршмана долгие годы (на протяжении 60 лет) являлась основополагающей для Казанской консерватории, и отдельные её положения продолжают свою жизнь как в студенческих и аспирантских, так и в преподавательских исследованиях.
- ² Через 30 лет интервальное обозначение различных видов пентатоник представила Л.В. Бражник в своей докторской диссертации (однако без ссылок на предшествующих исследователей) [3].
- ³ На Смоленщине, например, обходя поля в период колошения ржи, небольшими женскими группами пели «майские песни» (слово «май» означает молодую зелень, листву деревьев). Основаны эти песни на типовой формуле трихорда.
- ⁴ Необходимо признать, что данная проблема ещё не получила своего окончательного решения и требует

дальнейшего исследования.

⁵ Напевы с этими ритмами, записанные в те годы, сохранялись в быту мусульманок фактически подпольно. Основная причина сложившихся обстоятельств — ликвидация в 30-х годах XX века арабской графики, а также репрессии религиозных деятелей — профессиональных создателей и исполнителей произведений книжного интонирования. Для фиксации этих напевов собирателям тех лет (Нигмедзянов, Сайдашева, Шарифуллин, Хуснуллин) приходилось прикладывать немало усилий, чтобы вызвать доверие этнофоров и расположить их к себе.

⁶ Этот процесс «угасания» данной традиции в быту автору статьи пришлось наблюдать воочию (особенно в 90-е годы прошлого столетия) во время многочисленных экспедиционных выездов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
2. Асафьев о народной музыке / сост., вступ. статья и коммент. И.И. Земцовского и А.Б. Кунанбаевой. Л.: Музыка, 1987. 248 с.
3. Бражник Л.В. Ангемитоника в модальных и тональных системах: на примере музыки тюркских и финно-угорских народов Поволжья и Приуралья. Казань: Казанская гос. консерватория, 2002. 283 с.
4. Галимова Э.М. Традиционная музыкальная культура пермских татар: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Казань, 2014. 25 с.
5. Галимуллина Р.Т. Башкирская протяжная песня: юго-восточная традиция: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2002. 26 с.
6. Гиршман Я.М. Пентатоника и её развитие в татарской музыке. М.: Советский композитор, 1960. 180 с.
7. Дулат-Алеев В.Р. Текст национальной культуры: новоевропейская традиция в татарской музыке. Казань: Казанская гос. консерватория, 1999. 244 с.
8. Земцовский И.И. Апология слуха // Музыкальная академия. 2002. № 1. С. 2–12.
9. Исакова-Вамба Р.А. О некоторых связях народной музыки казанских татар с арабской культурой / Музыкальная фольклористика: ред.-сост. А.А. Банин. М.: Советский композитор, 1978. Вып. 2. С. 290–315.
10. Исакова-Вамба Р.А. Татарское народное музыкальное творчество (Традиционный фольклор). Казань: Татарское кн. изд-во, 1997. 264 с.
11. Ключарёв А.С. Татарские народные песни. Казань: Татарское книжное издательство, 1986. 488 с.
12. Козлов И.А. Пятизвучные гаммы в татарской и башкирской музыке и их музыкально-



теоретический анализ / Известия Общества археологии, истории и этнографии. Казань, 1928. Т. 34. Вып. 1. С. 160–178.

13. Кондратьев М.Г. Основные свойства чувашской пентатоники / Пентатоника в контексте мировой музыкальной культуры: материалы межреспубл. науч. конф. Казань, 1–2 ноября 1993 г. Казань, 1995. С. 86–91.

14. Макаров Г.М. Дәрвишләрнең сөһбәтендә: бәетләр һәм мөнәҗәтләр / Казан: Татарстан китап нәшрияты, 2011. 159 б.

15. Народное музыкальное творчество: учебник / отв. ред. О.А. Пашина. СПб.: Композитор, 2005. 568 с.

16. Нигмедзянов М.Н. Татарские народные песни. М.: Советский композитор, 1970. 184 с.

17. Песни Татарской Каргалы / сост. и ред. нот. транскр., вступ. ст. и коммент. Е.М. Смирновой. Казань: Казанская гос. консерватория, 2007. 344 с.

18. Рубцов Ф.А. Статьи по музыкальному фольклору. Л.; М.: Советский композитор, 1973. 221 с.

19. Русская мысль о музыкальном фольклоре. Материалы и документы / вступ. статья, сост., коммент. П.А. Вульфиуса. М.: Музыка, 1979. 367 с.

20. Сайдашева З.Н. К проблеме исследования ладоинтонационных особенностей напевов песенного фольклора волго-камских татар / Казанская государственная консерватория: 65 лет творческого пути. Материалы Международной научно-практической конференции. 2 октября 2010 года. Казань, 2011. С. 239–248.

21. Сайдашева З.Н. Традиции фольклора в песенном творчестве татарских композиторов: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1971. 21 с.

22. Сайдашева З.Н., Ярми Х.Х. Татарско-мишарские песни. М.: Советский композитор, 1979. 77 с.

23. Смирнова Е.М. Ритмический строй музыкально-поэтического фольклора татар-мусульман Волго-Уралья. Казань: Казанская гос. консерватория, 2008. 550 с.

24. Стеблева И.В. Развитие тюркских поэтических форм в XI веке. М.: Наука, 1971. 299 с.

25. Теоретическая конференция композиторов и музыковедов Поволжья, Урала, Сибири. Сокращённая стенограмма. М.: 1958. 483 с.

26. Трофимова Г.И. Народные песни крышен Башкортостана (Бакалинский район) / Под общей редакцией З.Н. Сайдашевой. Казань: Казанская гос. консерватория, 2008. 200 с.

27. Хуснуллин К.М. Мөнәҗәтләр һәм бәетләр. Казан: Раннур, 2001. 601 б.

28. Шокин В.П. О ладообразовании в русских народных песнях / в сб.: Ю.Н. Тюлин, А.К. Буцкой. Очерки по теоретическому музыкознанию. Л.: Гос. муз. изд-во, 1959. С. 20–47.

29. Эвальд З.В. Социальное переосмысление жнивных песен белорусского Полесья // Советская этнография. 1934. № 5. С. 17–39.

30. Schuneman G. Kasantatarische Lieder / Archiv für Musikwissenschaft. Buckerburg und Leipzig, 1919. I Jargang, 4 Heft / в сб. Из истории татарской музыкальной культуры / сост. В.Р. Дулат-Алеев. Казань: Казан. гос. консерватория. 2010. С. 126–148.

Об авторе:

Сайдашева Земфира Нурмухаметовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры татарской музыки и этномузыкологии, Казанская государственная консерватория им. Н.Г. Жиганова (420015, г. Казань, Россия),
ORCID: 0000-0002-3774-3903, sapfir806@gmail.com

REFERENCES

1. Asaf'ev B.V. *Muzykal'naya forma kak process* [Asafiev B.V. Musical Form as a Process]. Leningrad: Muzyka, 1971. 376 p.

2. *Asaf'ev o narodnoy muzyke* [Asafiev about Folk Music]. Compilation, introductory article and commentaries by I.I. Zemtsovsky and A.B. Kunanbayeva. Leningrad: Muzyka, 1987. 248 p.

3. Brazhnik L.V. *Angemitonika v modal'nykh i tonal'nykh sistemakh: na primere muzyki tyurkskikh i finno-ugorskikh narodov Povolzh'ya i Priural'ya* [Anhemitonics in the Modal and Tonal Systems: by the Example of Music of the Turkic and Finno-Ugric Peoples of the Volga and the Ural Regions]. Kazan: Kazan State Conservatoire, 2002. 283 p.
4. Galimova E.M. *Traditsionnaya muzykal'naya kul'tura permskikh tatar: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Traditional Musical Culture of the Perm Tatars: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Kazan, 2014. 25 p.
5. Galimullina R.T. *Bashkirskaya protyazhnaya pesnya: yugo-vostochnaya tradiciya: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Bashkir Plangent Song: Southeastern Tradition: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Magnitogorsk, 2002. 26 p.
6. Girshman Ya.M. *Pentatonika i ee razvitie v tatarskoy muzyke* [The Pentatonic Mode and its Development in Tatar Music]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1960. 180 p.
7. Dulat-Aleev V.R. *Tekst natsional'noy kul'tury: novoevropeyskaya traditsiya v tatarskoy muzyke* [The Text of National Culture: The New European Tradition in Tatar Music]. Kazan: Kazan State Conservatoire, 1999. 244 p.
8. Zemtsovskiy I.I. Apologiya slukha [The Apology of Hearing]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2002. No. 1, pp. 2–12.
9. Iskhakova-Vamba R.A. O nekotorykh svyazyakh narodnoy muzyki kazanskikh tatar s arabskoy kul'turoy [About Some Connections of Folk Music of the Kazan Tatars with Arab Culture]. *Muzykal'naya Fol'kloristika* [Musical Folklore Studies]. Ed. A.A. Banin. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1978. Issue 2, pp. 290–315.
10. Iskhakova-Vamba R.A. *Tatarskoe narodnoe muzykal'noe tvorchestvo (Traditsionnyy fol'klor)* [The Tatar Art of Folk Music (Traditional Folklore)]. Kazan: Tatar Book Publishing House, 1997. 264 p.
11. Klyucharev A.S. *Tatarskie narodnye pesni* [Tatar Folk Songs]. Kazan: Tatar Book Publishing House, 1986. 488 p.
12. Kozlov I.A. Pyatizvuchnye gammy v tatarskoy i bashkirskoy muzyke i ikh muzykal'no-teoreticheskiy analiz [Five-Pitch Scales in Tatar and Bashkir Music and their Theoretical and Musical Analysis]. *Izvestiya Obshchestva arkheologii, istorii i etnografii* [Proceedings of the Society of Archeology, History and Ethnography]. Kazan, 1928. Vol. 34. Issue 1, pp. 160–178.
13. Kondratiev M.G. Osnovnye svoystva chuvashskoy pentatoniki [The Main Properties of Chuvash Pentatonic Modality]. *Pentatonika v kontekste mirovoy muzykal'noy kul'tury: materialy mezhrespubl. nauch. konf. Kazan', 1–2 noyabrya 1993 g.* [Pentatonic Modality in the Context of World Musical Culture: Materials of the Inter-Republic Scholarly Conference Kazan, 1–2 November, 1993]. Kazan, 1995, pp. 86–91.
14. Makarov G.M. *Dervishlernen sokhbetende: beyetler khem monezhnetler* [In the Dervish's Conversation: Baits and Munajats]. Kazan: Tatarstan kitap neshriyaty [Kazan: Tatar Book Publishing House]. 2011. 159 p. (In Tatar.)
15. *Narodnoe muzykal'noe tvorchestvo: Uchebnik* [Folk Musical Artistry: Textbook]. Ed. by O.A. Pashina. St. Petersburg: Kompozitor, 2005. 568 p.
16. Nigmedzyanov M.N. *Tatarskie narodnye pesni* [Tatar Folk Songs]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1970. 184 p.
17. *Pesni Tatarskoy Kargaly* [Songs of the Tatar Kargala]. Comp. and ed., notes transc., int. article. and comments by E.M. Smirnova. Kazan: Kazan State Conservatoire, 2007. 344 p.
18. Rubtsov F.A. *Stat'i po muzykal'nomu fol'kloru* [Articles about Musical Folklore]. Leningrad; Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1973. 221 p.
19. *Russkaja mysl' o muzykal'nom fol'klоре* [Russian Thought about Folk Music]. Materialy i dokumenty [Materials and Documents]. Int. article, comp., commentaries by P.A. Vulfius. Moscow: Muzyka, 1979. 367 p.
20. Saidasheva Z.N. K probleme issledovaniya ladintonatsionnykh osobennostey napevov pesennogo fol'klora volgo-kamskikh tatar [To the Problem of Studying the Peculiarities of Mode and Intonation in the Song Folklore of the Volga-Kama Tatars]. *Kazanskaya gosudarstvennaya konservatoriya: 65 let tvorcheskogo puti. Materialy Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii. 2 oktyabrya 2010 goda* [Kazan State Conservatoire: 65 Years of Its Creative Path. Materials of the International Scholarly and Practical Conference. October 2, 2010]. Kazan, 2011, pp. 239–248.



21. Saidasheva Z.N. *Traditsii fol'klora v pesennom tvorchestve tatarskikh kompozitorov: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Traditions of Folklore in the Art of Songs by Tatar Composers: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Leningrad, 1971. 21 p.
22. Saidasheva Z.N., Yarmi Kh.Kh. *Tatarsko-misharskie pesni* [Tatar-Mishar Songs]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1979. 77 p.
23. Smirnova E.M. *Ritmicheskiy stroy muzykal'no-poeticheskogo fol'klora tatar-musul'man Volgo-Ural'ya* [The Rhythmic Structure of the Musical-Poetical Folklore of the Tatar Muslims of the Volga and Urals Regions]. Kazan: Kazan State Conservatoire, 2008. 550 p.
24. Stebleva I.V. *Razvitie tyurkskikh poeticheskikh form v XI veke* [The Development of Turkic Poetic Forms in the 11th Century]. Moscow: Nauka, 1971. 299 p.
25. *Teoreticheskaya konferentsiya kompozitorov i muzykovedov Povolzh'ya, Urala, Sibiri. Sokrashchennaya stenogramma* [Theoretical Conference of Composers and Musicologists of the Volga Region, the Urals, Siberia. Shortened Transcript]. Moscow: 1958. 483 p.
26. Trofimova G.I. *Narodnye pesni kryashen Bashkortostana (Bakalinskiy rayon)* [Folk Songs of Kryashen of Bashkortostan (Bakalin District)]. Under the general editorship of Z.N. Saidasheva. Kazan: Kazan State Conservatoire, 2008. 200 p.
27. Khusnullin K.M. *Munezhetler khem bayetler* [Munajats and Baits]. Kazan: Rannur, 2001. 601 p. (In Tatar.)
28. Shokin V.P. *O ladoobrazovanii v russkikh narodnykh pesnyakh* [On the Formation of Modes in Russian Folk Songs]. Yu.N. Tyulin, A.K. Butskoy. *Ocherki po teoreticheskomu muzykoznaniiyu* [Yu.N. Tyulin, A.K. Butskoi. Essays on Theoretical Musicology]. Leningrad: State Music Publishing House, 1959, pp. 20–47.
29. Evald Z.V. *Sotsial'noe pereosmyslenie zhnivnykh pesen belorusskogo Poles'ya* [Social Reevaluation of Harvest Songs of the Belarusian Polesie]. *Sovetskaya Etnografiya* [Soviet Ethnography]. 1934. No. 5, pp. 17–39.
30. Schuneman G. *Kasantatarische Lieder*. Archiv fur Musikwissenschaft. Buckerburg und Leipzig, 1919. I Jargang, 4 Heft [Kasan tatar songs. Archive for Musicology. Buckerburg and Leipzig, 1919. Year I, Booklet 4]. *Iz istorii tatarskoy muzykal'noy kul'tury* [From the History of Tatar Musical Culture]. Comp. by V.R. Dulat-Aleev. Kazan: Kazan State Conservatoire, 2010, pp. 126–148.

About the author:

Zemfira N. Saidasheva, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Tatar Music and Ethnomusicology Department, Zhiganov Kazan State Conservatoire (420015, Kazan, Russia),
ORCID: 0000-0002-3774-3903, sapfir806@gmail.com

