

Куйвинен Пол Уолтер

О РОЛИ АККОМПАНеМЕНТА В ТАТАРСКОЙ НАРОДНОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТРАДИЦИИ НА ГАРМОНИ

В статье делается попытка выявить роль аккомпанемента при игре на гармонии в татарской фольклорной традиции. На основе анализа высказываний татарских гармонистов и транскрипции их выступлений делается вывод о том, что целью музыкантов является не столько использование средств ладофункциональной гармонии или ритма, сколько параллельное дублирование мелодии басовым голосом. Приняв в свою культуру гармонию, созданную в соответствии с нормами западноевропейского музыкального мышления, татарские гармонисты добились звучания, которое не вписывается ни в рамки татарской монодической традиции, ни в рамки западной музыкальной культуры.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2013/12-1/23.html

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2013. № 12 (38): в 3-х ч. Ч. I. С. 103-108. ISSN 1997-292X.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2013/12-1/

© 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

7. ГАТО. Ф. Р-114. Оп. 1.
8. ГАТО. Ф. Р-149. Оп. 1.
9. ГАТО. Ф. Р-149. Оп. 3.
10. ГАТО. Ф. Р-149. Оп. 4.
11. ГАТО. Ф. Р-154. Оп. 1.
12. Краткий отчет о деятельности Тюменского губернского исполнительного комитета Советов рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов, избранного V Тюменским губернским съездом Советов. Тюмень, 1923.
13. Материалы Экспозиции (постоянно действующей) Культурного центра УМВД России по Тюменской области.
14. О рабоче-крестьянской милиции (Положение): Декрет ВЦИК РСФСР от 10 июня 1920 г. // Собрание узаконений РСФСР (СУ РСФСР). 1920. № 79.
15. Отчет Тюменского окружного исполнительного комитета Советов рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов 1-го состава 2-му окружному съезду Советов Тюменского округа Уральской области. Тюмень, 1924.
16. Скипина И. В., Кудрявцев Н. В., Климов И. П. Ксенофонт Георгиевич Желтовский – первый начальник тюменской губернской милиции // Вестник Тюменского государственного университета. 2012. № 2. С. 146-153.
17. Трудовой набат. 1923. 7 июля.
18. Трудовой набат. 1923. 15 августа.
19. Трудовой набат. 1923. 25 ноября.

**PERSONNEL RECORDS MANAGEMENT MATERIALS OF SOVIET WORKERS AND PEASANTS'
MILITIA IN TYUMEN PROVINCE DURING 1918-1923 AS HISTORICAL SOURCE**

Kudryavtsev Nikolai Viktorovich, Ph. D. in History
Ishim State Pedagogical Institute named after P. P. Ershov
nvkudryavtsev@mail.ru

Skipina Irina Vasil'evna, Doctor in History
Tyumen State University
i.skipina@mail.ru

The article reveals the essence, features, information capability and social significance of personnel records management materials, studied by the example of the soviet workers and peasants' militia of Tyumen province of 1918-1923. It is stated that this type of source represents the legal status of militiamen, and also gives an opportunity to see the compliance of personnel activity practice with the requirements consolidated in the legal acts of the RSFSR. The research of Tyumen province personnel records management materials represents the order of staff formation, as well as the problems of the recruitment and placement of personnel in the law machinery of the province under consideration.

Key words and phrases: Tyumen province; soviet workers and peasants' militia; personnel documents; historical source.

УДК 7; 18:7.01

Искусствоведение

В статье делается попытка выявить роль аккомпанемента при игре на гармонии в татарской фольклорной традиции. На основе анализа высказываний татарских гармонистов и транскрипции их выступлений делается вывод о том, что целью музыкантов является не столько использование средств ладофункциональной гармонии или ритма, сколько параллельное дублирование мелодии басовым голосом. Приняв в свою культуру гармонь, созданную в соответствии с нормами западноевропейского музыкального мышления, татарские гармонисты добились звучания, которое не вписывается ни в рамки татарской монодической традиции, ни в рамки западной музыкальной культуры.

Ключевые слова и фразы: народная инструментальная исполнительская традиция; татарский фольклор; гармонь; хромка; рояльная гармонь; татарская гармонь; аккомпанемент.

Куйвинен Пол Уолтер

Казанская государственная консерватория (академия) имени Н. Г. Жиганова
prathamigos@gmail.com

**О РОЛИ АККОМПАНеМЕНТА В ТАТАРСКОЙ НАРОДНОЙ
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТРАДИЦИИ НА ГАРМОНИ[©]**

В настоящей статье речь пойдет об особенностях аккомпанемента в татарской гармонной исполнительской традиции. Звучание инструмента в руках татарского гармониста более чем своеобразно; сопровождение, воспроизводимое на левой клавиатуре, зачастую образует ладофункциональный диссонанс с мелодией, играемой на правой клавиатуре. Кажется, что задача народного исполнителя ограничивается созданием

ритмического фона; нередко, однако, на левой стороне инструмента извлекаются звуки, в которых отсутствуют и четкий ритм, и гармоническая логика. Для классически образованного музыканта это кажется недопустимым; анализ татарской гармонной традиции позволяет понять, что в ее рамках ритм и ладофункциональная гармония не играют значимой роли при создании аккомпанемента. Татарский народный исполнитель не стремится следовать классическим канонам, несмотря на то, что сама концепция инструмента изначально предполагает это. Доказательству данного положения посвящено последующее изложение, его задача – найти законы, управляющие мышлением народного музыканта.

В татарской традиционной культуре бытуют семь типов гармоней; в зависимости от устройства левой клавиатуры они могут быть распределены по следующим группам:

1. гармони с аккордами *До* и *Соль* в аккомпанементе (гармони, левая клавиатура которых имеет две кнопки, позволяющие извлечь лишь две басово-аккордовые комбинации: *До* – при разжиге меха и *Соль* – при сжиме): вятская гармонь, тульская гармонь и саратовская гармонь;
2. гармони с отсутствующей левой клавиатурой: «черепашка»;
3. гармони с многокнопочной клавиатурой на левой стороне: рояльная гармонь, хромка, татарская гармонь.

Гармони первого типа имеют ограниченный набор гармонических средств. «Черепашка» лишена их вообще. Гармони с многокнопочной левой клавиатурой обладают расширенными возможностями сопровождения. Чтобы выяснить мотивы, движущие народным музыкантом во время исполнения аккомпанемента, внимание будет уделено рассмотрению игры именно на гармониях третьей группы – гармониях с многокнопочной клавиатурой на левой стороне.

Фирдаус Зарипов, 1950 г.р., житель села Кшклово Атнинского р-на Республики Татарстан, отвечая на вопрос автора данного исследования, формулирует свою концепцию идеального аккомпанемента:

П. К.: «Пальцы правой руки должны идти по мелодии. Пальцы левой руки – по какой системе выбираете? На какие кнопки нажимаете? У вас есть система?»

Ф. З.: «Пальцы идут сами – параллельно на двух (*клавиатурах* – *П. К.*). Из одной головы идет в обе руки. Сами знают куда нажимать – откуда и куда. Это приобретено инстинктами».

П. К.: «До того как это стало инстинктом, вы пробовали, выбирали?»

Ф. З.: «Да. Я искал и нашел. Нужно знать мелодию. Нажимаешь по мелодии. Ищешь и нажимаешь на звуки, из которых получается мелодия. Иду по мелодии. Обе стороны [правая и левая] должны идти параллельно» (запись 2005 года).

Исполнитель говорит о том, что мелодия правой клавиатуры и аккомпанемент левой клавиатуры должны воспроизводиться одновременно, согласованно, параллельным движением одних и тех же звуков. Насколько последовательное практическое преломление имеет данная установка в практике народных музыкантов?

Рояльная гармонь

Из гармоней с многокнопочным аккомпанементом рояльная гармонь была первой интегрирована в татарскую музыкальную культуру и, соответственно, стала первой татарской гармонью с расширенными возможностями аккомпанемента. Однако играть на этой гармонии сложнее, чем на других инструментах этой же группы. В ее левой клавиатуре имеется от 8 до 12 кнопок, которые позволяют извлечь от 16 до 24 звуков, поскольку при нажатии кнопки высота тона меняется в зависимости от направления движения меха, – такие инструменты относят к гармониям русского строя. Подобное устройство предполагает наличие у исполнителя соответствующих навыков координации направления движения меха и выбора нужных кнопок клавиатуры для извлечения желаемого звука. По этой причине наши транскрипции игры на данном инструменте информируют не только о направлении движения меха (*V* – сжим меха, *П* – разжим), но также включают в себя схематические диаграммы, благодаря которым видно, какая кнопка левой клавиатуры была нажата



в определенный момент (□). Сумайя Зиганшина, 1939 г.р., жительница города Арск Республики Татарстан, признается, что играть на левой клавиатуре русского строя ее рояльной гармонии довольно сложно. Она говорит: «Мне ее подарил муж старшей сестры, с 16 клавишами. С этой стороны (слева) ноты почему-то не совпадают. Как же ее так изготовили? Я могу сыграть на обеих сторонах одновременно только песню «*Алмагач*» («Яблоня»). А все мелодии сыграть невозможно» (запись 2005 года).

У прочих музыкантов уровень мастерства в игре аккомпанемента на левой клавиатуре рояльной гармонии варьируется. Таблицы, приведенные ниже, помогут оценить степень согласованности мелодических нот и поддерживающих их басов, а также использовать данный критерий для оценки и характеристики разных исполнений. Анализ повторений той или иной фразы дает возможность сделать вывод о последовательности реализации намерений гармониста. Басовые ноты левой клавиатуры имеют в таблице буквенное обозначение. Все басовые звуки, сочетающиеся с одновременно воспроизводимыми на правой клавиатуре мелодическими нотами, маркируются в таблице серым. Буквы, выделенные курсивом (*A¹*, *A²*, *B¹*, *B²* и т.д.), обозначают строки песни. Прописная буква указывает на то, что данная нота неизменно играет при каждом повторе строки.

Ниже приводится анализ исполнения песенного напева «*Саттар көе*» («Напев Саттара») (записано 19.08.2005 г. в с. Новый Кинер Арского р-на Республики Татарстан от Сафарова Ахата, 1928 г.р.).

A^1	C	C	G	c
A^2	C	C	G	G
A^3	C	g	c	G
A^4	g	d	G	-
B^1	A	a	G	G
B^2	A	c	G	G

Как видно из приведенной таблицы, басовые звуки совпадают с одновременно звучащими мелодическими нотами в 6-ти из 23-х раз, то есть в 26% случаев. Регулярность извлечения на левой клавиатуре четвертных нот в ритме марша свидетельствует о желании исполнителя создать, прежде всего, ритмическое сопровождение.

Анализ исполнения напева песни «Әй гүзәлем» («Моя красавица») (записано 05.07.2005 г. в с. Большой Битаман Высокогорского р-на Республики Татарстан от Сафина Наркиса, 1931 г.р.):

A^1	C	C	G	a	A-d	A	C	C
A^2	C	C	a-G	e-g	e-A	d-A	C	C
B^1	C	C	G	A	C	A	E	C
B^2	C	C	G	A	C	A	E	C
C^1	G	A	C	g	C	c	C	C
C^2	G	A	C	a	C	-	C	C

В данном примере 36 из 52-х басовых звуков, что составляет 69%, следуют за мелодической линией. В 42-х случаях из 47-ми, что составляет 89%, при повторе фразы каждый раз воспроизводятся абсолютно одинаковые басовые звуки. Такая игра, несомненно, требует большого мастерства и говорит о высокой степени осознанности. Для получения желаемого баса на данном инструменте с левой клавиатурой русского строя нужно правильно скоординировать направление движения меха с нажатием соответствующей кнопки аккомпанемента. Ниже приводится нотация фразы A^1 исполнения напева песни «Әй гүзәлем» («Моя красавица»).

$\text{♩} = 53$

Хромка

Хромка стала первой в татарской культуре гармонью, конструкция которой не ограничивает игру на левой клавиатуре, благодаря этому возникает возможность объективно оценить намерения музыканта при исполнении аккомпанемента. Выбор аккордов на хромке не ограничен нотами *До* и *Соль*, кроме того, она лишена сложностей, характерных для гармоней русского строя. Сжим и разжим теперь не играют такой роли, исполнитель может беспрепятственно и легко воспроизводить басовые ноты на свой выбор.

Рустам Шакиров, 1981 г.р., житель села Новый Кинер Арского р-на Республики Татарстан, на наш вопрос о хромке отвечает следующим образом:

П. К.: «Каков смысл басовых клавиш для народных гармонистов?».

Р. Ш.: «Для них, если ты там [справа] нажимаешь на одну ноту – нажимаешь здесь [слева] также».

П. К.: «Унисон?».

Р. Ш.: «Да. Если они, например, нажимают на “ля” здесь [справа], то слева они тоже нажимают на “ля”. Я сам так учился поначалу».

Итак, цель аккомпанемента по-прежнему состоит в согласованной игре идентичных нот на левой и правой клавиатурах. В примерах исполнений на хромке можно заметить повышение уровня согласованности нот, извлекаемых на правой и левой сторонах инструмента.

Анализ исполнения напева песни «Зәңгәр күлмәк» («Синее платье») (записано 08.08.2005 г. в с. Большая Атия Атнинского р-на Республики Татарстан от Суынгатова Гарифуллы, 1933 г.р.) демонстрирует удивительное умение координировать звучание правой и левой клавиатуры – исполнитель добивается совпадения нот в 43-х случаях из 44-х (то есть в 98% случаев):

A^1	f	D	F	D	e	a	D	-
A^2	-	D	F	D	-	d	D	-
B^1	-	D	F	D	E	A-F	C	D
B^2	f	D	F	D	E	A-F	C	D
C^1	F	A	D	A	D	D	D	-
C^2	F	A	D	A	D	D	D	d

Два раза в течение своего выступления при повторении мелодической линии музыканту пришлось на полдоль изменить басовые ноты. Такая игра – не что иное, как пример идеального исполненного сопровождения, о котором говорил Фирдаус Зарипов: «Из одной головы идет в обе руки». Подобное координирование мелодической фразы с параллельными басовыми звуками указывает на высокую степень реализации намерений исполнителя, его мастерства. Вместе с тем в основе такой манеры аккомпанирования лежит нечто иное, отличное от европейской функциональной гармонии. Ниже приводится нотация фраз B^2 и C^1 исполнения напева песни «Зәңгәр күлмәк» («Синее платье»).

Татарская гармонь

Данный инструмент, как и хромка, слева оснащен кнопками аккомпанемента, при нажатии на которые извлекается звук, не зависящий от направления движения меха, т.е. на сжиге-разжиге ноты не меняются. В ответ на наш вопрос о том, как правильно играть на левой клавиатуре татарской гармонии, Ильсур Аглиуллин, 1935 г.р., житель села Чепчуги Высокогорского р-на Республики Татарстан, рассказал следующее:

П. К.: «По какой системе вы играете аккомпанемент – аккорды на татарской гармонии (аккорды слева)? Как находите, как выбираете, какой аккорд играть?»

И. А.: «Сейчас найду для вас. Вот (извлекает басовый тон До на левой клавиатуре своей татарской гармонии и играет мелодическую ноту До на правой клавиатуре – П. К.). Что здесь (слева – П. К.) есть – также есть здесь (справа – П. К.). Они ведь играют парно».

Согласно его объяснению, правая рука и левая рука играют в тандеме, воспроизводя одни и те же ноты. Мы проанализировали транскрипционные записи исполнений на татарской гармонии с учетом вышеозначенной мотивации и получили неоднозначные результаты.

Анализ исполнения напева песни «Сабан туге» («Сабантуй») (записано 05.07.2005 г. в с. Алан-Бексер Высокогорского р-на Республики Татарстан от Бакировой Нурии, 1942 г.р.):

A	f	d	f	d
B	c	a	f	f
C^1	d	f	f	F
C^2	f	d	d	F
D^1	F	f	f	f
D^2	F	d	d	c

Из транскрипции видно, что лишь 4 из 24-х басовых звуков, то есть 17%, совпадают с мелодическими нотами. Представляется, что выборка басовых кнопок здесь абсолютно случайна, и аккомпанемент используется только в качестве ритмического сопровождения.

Анализ исполнения напева песни «Хамдия» («Хамдия») (записано 08.07.2005 г. в с. Мемдель Высокогорского р-на Республики Татарстан от Яксанова Дамира, 1941 г.р.). Как видим, игру исполнителя отличает высокий процент согласованности аккомпанемента и мелодии: в 57-ми случаях из 62-х басы точно соответствуют мелодическим нотам, что составляет 92%.

A^1	g-e	G	C	C	a-a	E	C	C-a
A^2	c	G	C	C	d	E	C	C
B^1	-	c	g	G-e	E-G	e-a	E-G	E-c
B^2	a	c-a	c	G	E-G	a	E-G	E
C^1	C	g-e	A-d	E	C	C	C	C
C^2	C	e-g-e	A	E	C	C	C	C

Ниже приводится нотация фразы B^2 исполнения напева «Хамдия» («Хамдия»).

Данная транскрипция демонстрирует высокую степень осознанности игры на левой клавиатуре. Исполнитель владеет ею настолько мастерски, что при координации аккомпанемента и мелодии, извлекаемых, соответственно, на левой и правой сторонах инструмента, ему удастся выдержать одинаковую продолжительность звучания басового тона и мелодических нот на четвертой доле в девятом такте и на четвертой доле в десятом такте. При этом в течение своего исполнения он извлекает 62 басовые ноты и только 10 аккордов. Таким образом, при игре на левой клавиатуре его основной целью является отнюдь не гармонизация, а параллельное дублирование мелодии.

Выводы

Бруно Нэттл пишет: «Гармония является символом западной музыки как для носителей западной культуры, так и для представителей иных культурных сообществ» [6, р. 100]. И далее: «Тот факт, что тема гармонии была и остается основным лейтмотивом теоритических основ музыки, возможно, свидетельствует о том, что среди всех факторов, благодаря которым наша (западноевропейская – П. К.) музыка оформляется, собственно, в искусство, система гармонии обладает особой значимостью» [Ibidem, р. 394]. В приведенном высказывании идет речь о музыкальной культурной среде, которая оказалась благоприятной для появления инструмента гармонии. Инструмент этот был задуман и реализован с учетом особенностей европейской музыки, для аккомпанирования диатоническим мелодиям в соответствии с системой ладогармонических функций. Тем не менее, именно этот инструмент татары приняли в свою музыкальную культуру.

До появления гармонии татарская музыкальная культура была культурой монодической: в ней господствовало одноголосное пентатонное интонирование, иногда усложняемое унисонным (гетерофонным) движением голосов во время ансамблевого исполнения или во время вокального исполнения с инструментальным сопровождением. Тем самым изначально татарские напевы не имели ничего общего с европейскими гармонизованными диатоническими мелодиями. В XIX веке татары познакомились с гармонью, предназначенной для гармонизации песен, но вместо того, чтобы принять чуждую им музыкальную концепцию, они играют на ней в соответствии с собственными представлениями о «правильной» музыке – представлениями, в основе которых лежат монодийные законы. В отсутствии знаний о западной гармонии они старались обогащать звучание своих мелодий параллельным басовым голосом. Возможность воспроизведения на гармонии гармонических функций мало интересовала татар, а чаще и вовсе не имела никакого значения.

Психология восприятия, так же, как и гештальтпсихология, упоминает о вещах, не являющихся частью нашей реальности, а потому находящихся за пределами нашего восприятия. Говоря о носителях татарской фольклорной традиции XIX столетия, можно заметить, что они прекрасно воспринимали мелодию, воспроизводимую на правой клавиатуре гармонии, при этом не находя приятными гармонические функции трезвучий, играемых на левой клавиатуре инструмента. В течение XX столетия в татарской среде появилось множество музыкантов, которые, получив классическое музыкальное образование, хорошо усвоили концептуальные основы западной музыки, однако для многих из них ладофункциональная взаимосвязь аккомпанирующих трезвучий с мелодией так и осталась за пределами понимания.

Аккорды – это сравнительно новое явление в татарском музыкальном мире. Очевидно, татары северо-западного Татарстана во многих случаях не осознают диссонантное сочетание мелодии и аккомпанемента или просто не придают ему особого значения – он их не беспокоит. Невзирая на диссонантные «трения» с мелодией, они все же задействуют левую сторону гармонии, не желая оставлять ее беззвучной. Если диссонанс мешает, на левой клавиатуре предпочитают играть басовые звуки, игнорируя аккорды.

Татары, имеющие далеко не западные музыкальные представления, приняли гармонию, созданную в соответствии с западными формами музыкального поведения, и добились звучания, которое не вписывается ни в рамки татарской фольклорной традиции, ни в рамки классической западной музыкальной культуры. Таким образом, возникла некая третья культура звучания. Музыка, появившуюся в рамках этой новой культуры, можно назвать «музыкой третьей культуры». Это новая музыка, и эта музыка принадлежит татарским народным исполнителям. Ее переливы звенели (и до сих пор звенят!) в татарских деревнях круглый год. Каждая ее черта, каждый элемент имеет свое татарское самобытное название. Только народные исполнители знают, как эта музыка зарождается в мыслях и чувствах, а потому нашли свои подходы к ее усвоению и свои методы обучения игре на гармонии. В татарских деревнях любят творить музыку вместе, ее звуки объединяют и сплавивают людей. Да, иногда звучание такой музыки может показаться хаотичным. Да, в ней есть диссонанс, который музыковеды до сих пор не могут объяснить и описать корректно. Как бы там ни было, это творение татарского народа, это его звуковой мир.

Так как эта музыка несет в себе не только западные, но и самобытные национальные черты, мы не можем ограничиваться лишь западными терминами для ее характеристики. Напротив, нам следует приложить все усилия для широкого использования в ее исследовании эмических (принадлежащих к внутренней по отношению к культуре позиции), оригинальных терминов, категорий и методов.

«Повсеместное доминирование западной культуры выражается, например, в общенародном признании той или иной трактовки теории гармонических функций» [Ibidem, p. 256]; с этим трудно поспорить. Тем не менее, нельзя рассуждать о том, что музыка без гармонических функций менее значима и интересна, чем западная. Напротив, «обстоятельное изучение не западной музыки должно избавить нас от предрассудков, необоснованно возводящих западную концепцию музыки на вершину пьедестала» [Ibidem, p. 69]. Именно в этом случае композиторы XXI века смогут воссоздать татарские звучания XIX в. и XX в., при этом сохранив все специфические музыкальные элементы «музыки третьей культуры» – такие, как параллельный аккомпанемент или диссонанс. В свою очередь, мы, этномузыкологи, должны использовать все имеющиеся у нас возможности для сохранения и описания традиционных музыкальных форм и концепций, какими бы они ни были, поскольку они – уникальны.

Список литературы

1. **Мацевский И. В.** Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сб. ст. и мат-лов: в 2-х ч. М.: Сов. композитор, 1987. Ч. I. С. 6-38.
2. **Михайлова А. А.** Культурный феномен саратовской гармоники в полиэтничном регионе Поволжья // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2010. Т. 12. № 3. С. 248-254.
3. **Нигмедзянов М. Н.** Татарская народная музыка. Казань: Магариф, 2003. 256 с.
4. **Сайдашева З. Н.** Татарская музыкальная этнография. Казань: Татарское кн. изд-во, 2007. 224 с.
5. **Яковлев В. И.** Традиционные музыкальные инструменты Волго-Уралья: историко-этнографическое исследование. Казань, 2001. 320 с.
6. **Nettl V.** The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts. University of Illinois Press, 2005. 513 p.

ON ACCOMPANIMENT ROLE WHEN PLAYING THE ACCORDION IN TATAR FOLK PERFORMING TRADITION

Kuivinen Paul Walter

*Kazan State Conservatoire named after N. Zhiganov (Academy)
prdthamigos@gmail.com*

The article attempts to reveal the role of accompaniment when playing the accordion in the Tatar folk tradition. Basing on the analysis of the Tatar accordionists' statements and the transcription of their performances the conclusion is made that the purpose of musicians is not so much the use of the means of mode-functional harmony or rhythm as the parallel duplication of melody by bass voice. Having taken the accordion, created in accordance with the norms of the Western-European musical thought, into the culture, the Tatar accordionists made it sound in a way that does not blend with either the framework of the Tatar monodic tradition or the framework of the western musical culture.

Key words and phrases: folk instrumental performing tradition; Tatar folklore; accordion; khromka (kind of accordion); piano accordion; Tatar accordion; accompaniment.