

THE VIOLIN IN THE TRADITIONAL CULTURE OF THE VOLGA-URAL TATARS

Dinara Aidarovna Bulatova,

Russian Institute of Art History (Saint Petersburg),
5 Saint Isaac's Square, St. Petersburg, 190000, Russian Federation,
luda-next@yandex.ru.

Valerii Ivanovich Iakovlev,

N. Zhiganov Kazan State Conservatory (Kazan),
12 Karl Marks Str., Kazan, 420111, Russian Federation,
luda-next@yandex.ru.

This article describes the formation and development features of the violin tradition among the Tatars. We review historical, archaeological and literary sources, the works of Kipchak written sources, Turkic literature and folk art, and works of Tatar literature of the pre-revolutionary and post-revolutionary periods in which these traditions are mentioned. Special attention is paid to the geographical distribution of the violin performing tradition, the design of the instrument, the system, and the ways of holding it. We study the history of the Tatar violin tradition in musicological science and summarize the main research approaches, indicating further study prospects of the Tatar bowed string art, as well as some of its development prospects.

Key words: traditional Tatar bowed string art, violin, revival of traditional culture.

Мин гашыйк булдым сина, эй скрипка, эйдә сыз!
Әлдә син бар, юкта дөньям мәгнәсез һәм файдасыз.

Shaikhzada Babich

I have fallen in love with you, violin, please, play!
The world is empty and meaningless without you.

Translated by A. Kuznetsova

The traditions of Tatar bowed string instruments have been forming and developing over several centuries. The appearance of the violin in Tatar culture presumably dates back to the 18th century. Numerous mentions of Tatar violinists by travelers and ethnographers, such as K. Milkovich [Milkovich, p. 8], K. Fuchs [Fuchs, p. 111], M. Laptev [Laptev, p. 230] and many others allow us to assert that the violin was one of the favorite musical instruments among the Tatars. Currently, the violin has lost its former relevance, having been replaced by the harmonica.

In past centuries, Tatar violin performance was on a high professional level. Violinists could be found in both cities and villages. According to S. Gabashi, being persecuted by Muslim clergy, “music fled to pubs, or ‘porternye’ (barrooms)” as they were called that time” [Sultan Gabashi: Materialy i issledovaniia, p. 46]. Many authors of the 19th and the beginning of the 20th centuries ([Malov, pp. 91–92], [Znamenskii, pp. 14–15], [Ovsianikov, p. 327]) state that Tatar violinists could be found in taverns, eateries, inns, and fairs. Playing the instrument was the leading source of income for them. The names of the talented Tatar

violinists of that time include Gaisa Makariia, Mukhammedsha Kart (Mukhammedsha Mustafin), Gilmutdin Izbuldin and others (for more see: [Monasypov, 1991]).

Age-old traditions of playing bowed string instruments contributed to the popularization of the violin. The Tatars were familiar with the bow sound extraction due to the existence of the kyl-kubyz, the bowed string instrument. The works by I. Georgi, K. Milkovich [Georgi, p. 17], [Milkovich, p. 8] describe the Tatar kyl-kubyz as a type of an unfretted neck lute with two hair strings and a ladle-shaped body, known to Turkic peoples since ancient times (Kazakh kyl-kobyz, Kyrgyz kyiak, Uzbek and Kara-Kalpak kobyz, etc.).

The history of playing bowed string instruments among the Tatars of the Middle Volga region dates back to the ancient tradition of playing bowed string instruments among the Bulgars and the Kipchaks, the ancestors of the Tatars. Basing on the research of various historical and cultural sources, the Bulgarian scholar Slavi Donchev concluded that the Bulgars knew the bow sound extraction at the time when they were the members of Hun tribes in Central Asia (until the middle of the half a millennium AD). In the Migration Period in the 5th century, the Hun-Bulgars brought the bow to Europe [Donchev]. The scholar found one piece of evidence in the old German epic poem “The Song of the Nibelungs”. It mentions the presence of violinists in the court of Attila, the great leader of the Huns. This suggests that when the Bulgars were migrating to the Middle Volga re-

gion, they had already played bowed string instruments.

The bowed kobyz was an instrument played by old Turkic nomadic tribes, the Kipchaks¹ (Eastern Slavic sources called them Polovtsy, and Western ones – Cumans). Ethno-regional varieties of the kobyz have remained in almost all Turkic peoples having a significant proportion of the Kipchak component in their ethnogenesis: the Bashkirs, the Kazakhs, the Kara-Kalpak, the Uzbeks, the Nogais and the Kyrgyz.

The fact that the Kipchaks had bowed string instruments is confirmed by historical, archeological and literature sources. National archeologists N. Veselovskii [Veselovskii], S. Pletneva [Pletneva, p. 210], G. Fedorov-Davydov [Fedorov-Davydov, p. 178] paid attention to the presence of images resembling musical instruments on Kurgan stelae.

In 1984 a bowed chordophone was found during the excavations of the Kipchak burial ground dating the 13th century near the village of Kirovo in Berislavskii District, Kherson. Its external features resembled the one on the Kurgan stelae. It was found alongside the stock (a bow, arrows, other objects), which had been put together with the buried person into the coffin. A similar instrument is stored in the Regional Museum of Local Lore in Saratov. A chordophone was found in the burial site of the Golden Horde time (the 14th century) near the village of Ust-Kurdium, the Saratov region [Evdokimov], [Semenov, p. 89].

Kipchak written works mention the stringed kobyz. “Codex cumanicus”, Latin-Persian-Cuman dictionary (i.e. Kipchak), contains information about the kobyz. In 1303, in Italy the dictionary was compiled for European merchants who traded with the Golden Horde and the countries subjugated to it. Alongside the names of such musical instruments as *daf*, *suruna*, *nakara*, the text provides the names for a singer (*yrci*), and a musician (*cobuxci*). In the given translation we can find the word *sonator* (Lat.), which means “a musician”, a person playing a musical instrument. V. Radlov translated the term into German as *kobusspieler* (i.e. a kobyzist, a kobyz player), *kobyz* as *eine Art Geige* (a kind of German national violin) [Radloff, p. 27].

Dastans, fairy tales, songs, proverbs and other works of Turkic literature and folklore have pre-

served the images of bowed string instruments beloved by people.

One of the episodes of Khisam Kiatib’s dastan “Zhumzhuma Sultan” (1370) features a grand orchestra that consisted of 7000 musicians playing different musical instruments, including the kobyz:

Йити мен мәтрибчеләр бар иде,
Мене чән, мене кубычылар иде,
Мене нойчылар иде, мене биргы,
Мене табыл орап иде, мене оргы,
Мене чалыр чалғы иде, мене дәф,
Мене чимбал орап иде, мене кәф.
Мәжлесемдә бу камуг эшләр иде,
Имде сакынырмән – ул төшләр иде. [Khisam Kiatib, p. 86]

There were seven thousand musicians,
One thousand changists, one thousand kobyzists,
One thousand musicians were playing the nay, one thousand were playing the borgy,

One thousand musicians were playing the tabla, one thousand were playing the orgy,

One thousand musicians were banging the chagly, one thousand were banging the kaf,

This orchestra was playing at my great feast,
If I ever felt bored, it came in my dreams (hereinafter translated by A. Kuznetsova).

The manuscript of the dastan “Tuliak” (“A Native of Tula”), found by M. Usmanov in the village of Oly Karile in the Nizhnekamsk region, Tatarstan, contains the names of musical instruments, including the kyl-kubyz. Playing the musical instruments, the main character Tuliak makes a good impression on the inhabitants of the underwater world. The name of the instrument has remained both in the prosaic and poetic fragments of the dastan, which is of great value:

Гәлстаным кәйләйдер,
Дүмбәрам бәнем сәйләйдер,
Кыл кубызым сайрардыр,
Үртәкә хуш уйнайдыр! [Tatar Khalyk İjaty, 1984, p. 34]

My gulstan will start playing,
The dumbra will tell a story,
The kyl kubyz will sing a song,
The urtaka will play a melody!

A. R. Fakhrutdinova noted that the ethnicons in the dastan make it possible to determine the scene within the territory from the Volga region to Iaik and the Northern Urals. There, in the Middle Ages, Kipchak tribes belonged to the ethnic groups that were the ancestors of modern Tatars, Bashkirs, Nogais and Kazakhs [Fakhrutdinova, p. 24].

¹ The Kipchaks are Turkic-speaking nomads, inhabiting the Eastern part of Eurasian Steppe (between the Volga and the Dnieper) in the 11th-13th cc. Being a large ethnic group, they formed the majority of the Golden Horde population.

The image of the violin appears in the Tatar fairy tale “Alpamsha”, which is the version common Turkic folktale “Alpamysh”. The scholars distinguish between its following versions: the Altai (the Altai heroic epos “Alyp-Manash”), the Oghus (“Bamsi-Beyrek” in “The Book of Korkut” and Anatolian tales), the Khongirad (the heroic epos “Alpamysh” (“Alpamys”) in Uzbek, Kara-Kalpak and Kazakh editions), the Kipchak (the Bashkir epos “Alpamysha i Barsynkhylu”, the epos of Western Siberia Tatars “Alyp Miamshian” and the Kazan-Tatar folktale “Alpamsha”) [Yagafarov, p. 7]. The versions by the Kazan Tatars are oral (one of them was published in the collection “Fairytales” [Tatar Halyk Iжаты, 1977, pp. 268–276]), while the one by Siberian Tatars is written (the example was included into the collection “Dastans” [Tatar Halyk Iжаты, 1984, pp. 49–52.]).

In 1940 the folklorist Khamit Iarmi recorded the published fairy tale “Alpamsha” in the village of Kamai, the Bondiugskii District, the Republic of Tatarstan. As in the Dastan “Tuliak”, there is a traceable motif of the miraculous power of music in the fairy tale “Alpamsha”. In this version the character of the fairy tale, the giant Alpamsha, escapes captivity, skillfully playing the violin and charming the daughter of the tsar Kyltap. The composition of musical instruments often varied in epos. Generally, tales featured those instruments that were popular with some nation or location. The Bashkir versions of “Alpamsha” feature the kurai, the dombra, the chibyzga; the dastan of the Siberian Tatars mentions the dombra. The term “violin” was used in the fairy tale, undoubtedly, later, replacing the name of the ancient bowed stringed instrument. According to the scholars, the heroic fairy tale was created long before the violin was invented, in the 6th-8th cc. [Iagafarov, p. 9].

Other Tatar fairy tales mention the violin and the process of playing it as well. The tale “Syz Totmas” (“Not Keeping his Word”) reflects the characteristic episodes of traditional violin playing [Tatar Khalyk Iжаты, 1977, pp. 175–178]. In the fairy tale “Patsha Kiiave Soldat” (“The Soldier is the Tzar’s Son-in-Law”) folk imagination created a peculiar fairytale image of the enormous instrument, in which the soldier (the main character) was hiding to trick the tsar’s daughter into marrying him [Tatar Khalyk Iжаты, 1981, pp. 97–100]. Playing the violin, the main character evades death in the fairy tale “Znanie Vsego Dorozhe” (“Knowledge is the Most Precious Treasure”) [Tatarskie narodnye skazki, pp. 158–166]. The violin also helps the heroine escape from the certain death in the fairy tale “Gulchechek”

[Tatarskie narodnye skazki, pp. 86–90]. The girl’s hair becomes the strings of the violin and tells her elder brother about the trouble that has happened to her². In the latter story the indication that horsehair was used as a material for the strings is of a particular importance (the elder brother attached the girl’s hair to the violin, thinking that it was his horse’s hair).

The kyl-kubyz and the violin are mentioned in the proverbs collected by the famous Tatar playwright, poet and folklorist Naki Isanbet (1899–1992); he published them in the work “Tatarskie Narodnye Poslovitsy” (“Tatar Folk Proverbs”)³. The kyl-kubyz and the violin act in the proverbs as well-known and familiar national symbols: *it is not the kubyz that makes one dance, but its soul that makes one dance* – the proverb that reflects the need to put one’s heart and soul into everything one does; *despite belonging to different types, the violin and the button accordion have the same melody* – the proverb alludes to the common thoughts, actions and deeds; *the violin gets better over time* – the proverbs highlights the positive influence of time on everything earthly.

The collector’s remark about the kubyz that it “implies not only a modern female instrument “avyz kubyz” (literally – “mouth kubyz”), but also the ancient instruments “kyl kubyz” (“stringed kubyz”) and “kyl kubyz” (“hand kubyz”) held in hands”. The proverbs also preserved information about the method of making violin strings of horsehair. It is interesting to note that there was a negative attitude to this type of strings in the historical period of changing one bowed string instrument for another (the kyl-kubyz to the violin): *it is better to throw a violin in the stove and cook some soup rather than make it from horsehair*. Apparently, the Tatars noticed the emergence of the violin and the associated rapid spread of the gut strings and the people welcomed it.

The poetic image of the violin is found in folk songs:

Скрипка тавышы
Йөрөгемне яндыра;
Замананың авырлығы

² According to K. Rakhno, the motive of making strings of human hair or guts is found in many traditional cultures (Bashkir, Chuvash, Udmurt, Mari, etc.), and “this is not an intricate, scary story, but an etiological narrative of how the first stringed instrument was made in primordial time and what was used for it.” (see: [Rakhno, p. 370]).

³ These proverbs were included into the section “Жыр-көй, мон, музыка кораллary, uiennar” (see.: [Tatar khalyk мәkallәre, pp. 566–570]).

Сөйгән ярдан аера. [Fəyzi, vol.1, pp. 206]
 The sound of violin
 Lights my heart;
 Severity of life
 Takes me from my beloved.

Скрипка башлары
 Бөрелә-сугыла башлады;
 Сагынмам дип эйткән идем,
 Сагындыра башлады.
 The violin head
 Began to bend and twist;
 I thought I would not get bored,
 But I did [ibid, p. 224]

The works of Tatar literature of the pre-revolutionary and post-revolutionary period contain the richest and most interesting materials about the Tatar violin culture. Works of art, as a rule, are not academic, as they may contain a certain share of the author's imagination. Life-descriptive character of Tatar literature of the first half of the 20th century and the features of Tatar life of that time convey the atmosphere of Tatar cities and villages. Thus, they may be included in the scope of studying the Tatar violin tradition, because Tatar writers drew the images from the real life of the Tatars of that time. Tatar playwrights, poets and writers – Mirkhaidar Faizi, Fatkhi Burnash, Shaikhzada Babich – included very interesting information about the violin tradition in their works, giving quite a reliable idea of this sphere of Tatar culture.

The works and memoirs of the playwright and writer Mirkhaidar Faizi (1891–1928) include numerous reminiscences about Tatar violinists. He spent most of his life in the villages of the Orenburg region and Bashkortostan, where he often watched Tatar musicians, including violinists, play. It is known that Mirkhaidar Faizi himself played the button accordion and the mandolin well, played music with Tatar violinists and listened to them very often. Two poems by Faizi, "Kezge Моңнар" ("Autumn Melody") (1914) [Fəizi, vol. 2, p. 315] and "Julyk Моңнары" ("The Melody of Julyk") (1919) [Ibid., p. 322], contain poetic images of the violin:

Скрипка өздерә милли койне,
 Әллә нинди өн белән...
 Скрипка играет национальную мелодию
 С какой-то особой душевностью...
 The violin plays the national melody
 With some special soulfulness...

M. Faizi's work contains a variety of images of Tatar violinists: Bari from the drama "At the Banks

of the Ural River" (1917–1918) [Fəizi, vol. 1, pp. 307–358], Akhmetullah from the drama "Village Festival" (1913–1924) [ibid., pp. 119–170], Bagae from the drama "Pathetic" (1913) [ibid., pp. 53–88], Salikh from the story "Sarvinaz" (1923) [Fəizi, vol. 2, pp. 345–352]. Faizi's memoirs retained the names of genuine violinists, the play of whom he heard: Nabiullah from the village of Juniai, Akhmet from the village of Iuluk [Mirkhəidər Fəizi shəkhsı arkhivynyň tasvirlaması, pp. 21, 41]. In the last years of his life (1923–1924) the writer came to Kazan and watched young people boating around Kaban Lake, singing, playing the button accordion and the violin [Ibid. p. 43].

Images of Tatar violinists can be found in the works of another Tatar writer, Fathi Burnash (1898–1942). The researchers studying his work point out that his descriptions of everyday life are unparalleled in the Tatar literature of his time. Tatar customs, holidays and games are conveyed very authentically in his works. Among the characters of the most famous work "Iash Ierəklər" ("Young Hearts") (1919) [Burnash, pp. 13–88] there is the Tatar violinist Suleiman, whose image the playwright subtly conveyed. The violinist gives a touching nickname to his instrument – *sandugachym* ('my nightingale'). In one of the later works "Ialgyz Iarulla" ("Unanimous Iarulla") (1940) the atmosphere of city life was conveyed when girls (Salima and Gainiia) play the violin at home .

The work of the poet Shaikhzada Babich (1895–1919) was closely associated with his roots. Having lived a short life (the poet died at the age of 24), he left many beautiful pages of poetry glorifying the people's life. The poet played the mandolin perfectly and had a delicate feeling of music. The researchers of his work could not fail to notice the extraordinary musicality of his poems. The poems "Kurai", "Mandolin", "Violin" are imbued with musical spirit; they are filled with admiration for the musical instruments loved by the people. In the poem "Violin" (1915) Babich conveys his boundless love and admiration for the instrument, the fantastic beauty of its sound without which life seems meaningless to the poet. The poet compares the sound of the violin to the voice of the bird of paradise. The poet could dedicate these lines only to the most favorite instrument:

Только ты – родник моих тонких чувств и тонких печалей, ты – источник самых волшебных звуков и царица музыкальных инструментов [Babich, p. 31].

Only you are the spring of my subtle feelings and subtle sorrows, you are the source of the most magical sounds and the queen of musical instruments.

Tatar writers have made a great contribution to the understanding of the traditional life of their people. Their work is one of the richest sources for the study of folk music. Here we find another confirmation that the violin was one of the most beloved and very common folk instruments among the Tartars and the tradition of playing this instrument is a part of Tatar history.

Being a concentrated expression of defining features and characteristic patterns of the development of Tatar musical culture, the violin tradition existed throughout the entire territory inhabited by the Tartars. For example, it is known that in the second half of the 20th century the violin continued to exist in the following districts of Tatarstan: Mamadysh, Elabuga, Muslumovo, Almetievsk, Aznakevo, Rybno-Slobodskii, Nizhnekamsk, Baltasi, Arsk, Kustanai, Yutazinskii, Bavly; the regions in Russia where Tartars lived: Mordovia, Bashkortostan, Volgograd, Orenburg, Perm, Kuibyshev, Kurgan, Tomsk, Tyumen, Novosibirsk; cities of Kazan, Ufa, Chelyabinsk, Troitsk, etc.

There were two ways of holding the instrument in Tatar traditional violin playing: horizontal (*a braccio*) and vertical (*a gamba*). The first one came in two varieties: the instrument either was laid on the shoulder (*xaqilkəgə salyp* – ‘resting on the shoulder’), or kept at chest level with the neck slightly tilted down (*kykrəkkə kuyep* – ‘resting on the chest’). Despite the external similarity, the first way was significantly different from the method of holding the violin adopted in modern academic practice. Folk violinists did not hold the instrument with their chin (some violins did not have a chinrest at all). Using only the first position eliminated the need for placing the chin on the instrument due to the fixed position of the hand and the additional point of support. The second type of horizontal method implied that the instrument should be held at chest level. Its counterparts in other cultures – Bashkir, Mordovian – indicate a wide spread of it among different peoples in the past.

The vertical way of holding the instrument had two varieties as well: 1) setting it on the left knee (this method was used among the Tatar-Kriashens: *tezgə kuyep* – ‘setting something on the knee’); 2) holding the instrument between the knees. Apparently, the second one is derived from the method of holding the kyl-kubyz. Holding the violin vertically, the musicians slightly tilted the instru-

ment to the left and turned it towards the bow. They claimed they inherited this method of holding the instrument from the violinists of the past.

A mirror method way of holding the instrument is unique and was used by left-handed musicians. They held the instrument not in the left hand, as usual, but in the right one, holding the bow in the left hand. The strings, respectively, were arranged in the reverse order. In his report “On the Development of Theater and Music among Tatars”, I. Ko-zlov, who lived in the late 19th and the early 20th century in Kazan, wrote about the musician of the late 19th century who “held the violin between the knees in his right hand and drawing the bow with the left one”[Smirnov, pp. 15–16].

Many facts prove that in the past the Tatars predominantly used the vertical way of holding the instrument. Thus, the majority of Tatar violinists played the violin when sitting, regardless of the way they held the instrument. The custom of playing the instrument when sitting is more peculiar to Oriental peoples, who have a great number of instruments with a vertical way of holding (Kyrgyz kyiak, Kazakh kyl-kobyz, Azerbaijani kemancheh, Altai ikili, etc.). Apparently, this relates to the ancient tradition of playing the kyl-kubyz, which was held vertically when played.

The bow was also held in different ways. The majority of musicians used the method close to the academic one, when the hand holds the upper part of the bow stick. The way of holding the instrument that attracts attention was suggested by Batyrsha Kalimullin (Bishmuncha village, Almetievsk region, Tatarstan). It implies placing the hand on the side of the bow frog. The side method was long used in Oriental performing practice of playing the instruments held in the vertical position, including, probably, Tatar kyl-kubyz. Kalimullin claimed that he learned this method from his teacher, Gariay Salimgariaev, who held the violin vertically.

Over the last centuries, manufactured four-string violins were used in the Tatar violin tradition. Some musicians remodeled their instruments to three-string violins, expanding the distance between the strings. Not all violinists that played the four-string violin made use of all four strings. Some musicians did not use the lower string when playing, as the range of traditional Tatar melodies allowed them to “fit” within the first position on three strings.

Tatar violins are tuned in fifth, the pitch of which was adjusted by the violinists themselves according to the internal concept of it. Pitch set-

tings of violinists could be widely divergent: from g¹ to f² for the top string. Moreover, a wide range covering all four strings is peculiar to violinists playing in high pitch (for example, Kalimullin tuned it a tone lower: f - c¹ - g¹ - d²). Violinists generally did not often use the upper range of the instrument, as it did not correspond to the traditional sound ideal of the Tatar violin tradition. Apparently, the Tatar violin tradition inherited a peculiar aesthetics of sound from the kyl-kubyz. The instruments typologically related to it (Kazakh kyl-kubyz, Kyrgyz kyiak) have a lower register zone, which is within the small and the first octaves.

* * *

Today, the problem of preserving and reviving traditional music culture of the peoples of Tatarstan is of particular relevance. Over the last two decades many performers playing traditional instruments have appeared in many different regions of Russia. This gives us grounds to assume that traditional musical culture, being one of the oldest kinds of folk art, has a great influence not only on the formation of the spiritual and moral image of our society, but also on the development of one of the most important ethno-cultural components, that is, ethnic and national identity both of the ethnos as a whole and of each individual. Sociocultural institutions of different levels and statuses, cultural and educational institutions, scientific centers play an essential role in the process of reviving, preserving and developing traditional folk music, traditional folk song and instrumental art, traditional musical instruments.

At the turn of the 1970s and 1980s Sh. Kh. Monasypov, a professor of the Kazan Conservatory and a violinist, published a number of his works. These works, primarily the article "The Origin of the Tatar Bowed String Instruments Culture" [Monasypov, 1978], laid the foundation for a comprehensive study of Tatar bowed string musical instruments. In the article the author's statements about the origin of Tatar instrumental performing art are of academic interest. In his opinion, the origin is closely connected with the musical culture of the Ancient East, and more broadly with the ethnogenesis of the Turkic-speaking peoples of the Volga and the Ural regions, as well as close contacts with the nomadic tribes of Asia. It also was influenced by the formation of musical art in cooperation with the cultures of ancient China, Persia, Khorezm, etc. Sh. Kh. Monasypov shared the view point of a number of scholars, according to which the bowing method is considered a Turkic invention (along with Persian and Arabic), which

"could be connected with the musical practice of the Turkic Uigurs" [ibid., pp. 35–36]. Being the people to ensure the diffusion of cultures, the Turks played a significant role in the distribution of bowed stringed instruments in the European continent [Ibid., p. 36]. Sh. Kh. Monasypov connected the Turkic influences with the appearance of bowed stringed instruments in the Balkan peninsula among the southern Slavs, in Eastern Europe among the eastern Slavs and among the peoples of the Baltic states [Ibid., p. 37]. Due to Turkic influences, in particular the Bulgar ones, it was possible to discover the origin of bowed stringed instruments among the peoples of the Volga-Ural region (for example, kovyzh, a violin-type instrument of Mari people; kupas, an instrument of the Chuvash). One of the arguments is the Bulgarian-Tatar name of the violin – kobyz [ibid., p. 50]. The author repeatedly emphasized typological similarity of the musical instruments of the Bulgars with the instrument of the Asian Turks. To prove this, he turned to the examples of the ancient Turkic names of musical instruments found in various sources. For example, referring to A. S. Famintsyn's work "Domra and Its Kindred Russian Musical Instruments", Sh. Kh. Monasypov noted the term "kobuzche" (the kobuz player) that appeared in the Latin-Cuman dictionary (1303), where it was one of the examples of Caspian Turks' vocabulary [Monasypov, 1982, p. 12].

Sh. Kh. Monasypov's article "Characteristic Features of Tatar Violin Performance" was published in 1984 in the collection "Musical Folklore and Works of Volga Composers" [Monasypov, 1984]. It focuses on analyzing the genre foundations of the Tatars' folk instrumental music and their influence on the development of violin performance. Among the primary instrumental genres in Tatar folk music the author pays particular attention to "long tunes" ("ozyn keylər"), "fast dance tunes" ("takmak biiy keyləre"), "village tunes" ("avyl keyləre") and "short tunes" ("kyska keylər"). Sh. Kh. Monasypov briefly described each of the instrumental genres, identifying the most significant features that manifest themselves in the performance manner of Tatar violinists. For example, when Tatar violinists performed long tunes, the author noted the richness of the melodic content, the complex metro-rhythmic structure, the variety of ornamental forms, the purpose of which is not limited only to the decoration function. According to Sh. Kh. Monasypov, the ornament in "long tunes" has both semantic and constructive functions.

In the article “Problems of Transcribing Tatar Long Instrumental Tunes” [Monasypov, 1989], Sh. Kh. Monasypov turned to one of the most burning problems in contemporary musical ethnography – ethno-organophony. The previously stated provisions were further developed in this work. It briefly discusses issues related to the specifics of the genre of long instrumental tunes, focuses on the characteristic features of vocal and instrumental versions of long kyuis. The article attempts to identify the kinship of Tatar kyuis with kyuis of Turkic peoples inhabiting Central Asia and Kazakhstan.

In the second half of the 1990s and the 2000s D. A. Bulatova [Abdulnasyrova], an ethno-instrumentalist and one of the authors of this article, published several works to the problems of Tatar violin tradition, their historical and cultural, musical and theoretical interpretation: “On the Issue of Sound Ideal in Tatar Violin Tradition”, “On the Issue of Traditional Instrumental Polyphony (based on Tatar Violin Music)”, “Tatar Violin Tradition: Modus of Culture and Musical Phenomenon”, etc. This article presents a number of provisions expressed in the works mentioned above.

Today there is an urgent need to combine the efforts for further comprehensive study of bowed string instruments of the Tatars and other peoples of Tatarstan, the Volga-Ural region, Russia. The study implies the evolution of scientific and theoretical thought and the multidimensional practical application of the instrument in both traditional everyday life and educational practice (school – college – university).

For this purpose, it is necessary to solve a number of complex practical tasks aimed at reviving and preserving traditional bowed string instruments (as well as other instruments) as an object of the material cultural heritage of the Tatars and other peoples of Russia.

In our opinion, the creation of a special research centre for traditional musical instruments of the peoples of Tatarstan and Russia can solve these problems. The goal of such research centre is to attempt to actualize the understanding of and learning about the role and the importance of traditional musical instruments and traditional instrumental music, which is considered the most important factor in the life of modern society. Such a research centre can be created at the Republican Centre for the Development of Traditional Culture. It assumes the functioning of the following five divisions:

1. Research Department;

2. Workshop on the Design and Experimental Production of Traditional Musical Instruments;
3. Experimental Instrumental Ensemble;
4. Audio and Video Laboratories;
5. Museum of Traditional Musical Instruments.

One of the most important tasks of the research centre for traditional musical instruments is to organize and carry out ethno-instrumental monitoring. The latter is the analysis-based possibility to evaluate the ethno-cultural, ethno-musical, ethno-instrumental situation in different regions of the Volga-Ural region in order to preserve and develop the ethno-musical identity. Monitoring the state of traditional musical instruments and instrumental music is one of the important mechanisms to prevent the disappearance of many traditional musical instruments. It will also allow us to answer one of the most important questions: how to ensure their preservation and their further development in modern society.

References

- Abdulnasyrova, D. A. (1997). *K probleme zvukoi-deala v tatarskoi narodnoi skripichnoi traditsii* [On the Issue of the Sound Ideal in the Tatar Violin Tradition]. St. Petersburg, Rossiiskii Institut Istorii Iskusstv, Voprosy Instrumentovedeniia, Sbornik Referatov, No. 3. pp. 109–113. (In Russian)
- Abdulnasyrova, D. A. (1999). *K voprosu o traditsionnom instrumentalnom mnogogolosii (na materiale tatarskoi skripichnoi muzyki)* [On the Issue of Traditional Instrumental Polyphony (based on Tatar Violin Music)]. Kazan, Muzykal'naia Nauka Srednego Povolzhia: Itogi i Perspektivy. pp. 92–95. (In Russian)
- Abdulnasyrova, D. A. (2000). *Tatarskaia skripichnaia traditsiia: modus kultury i muzykalnyi fenomen*: avtoref. dis. kand. Iskusstvovedeniia [Tatar Violin Tradition: Modus of Culture and Musical Phenomenon: Ph.D.Thesis Abstract]. St. Petersburg, 28 p. (In Russian)
- Babich, Sh. (1958). *Sailanma əsərlər* [Selected Works]. 155 p. Kazan. (In Tatar)
- Burnash, F. (1959). *Sailanma əsərlər*. 2 tomda. [Selected Works. 2 vol.]. V. 1. 280 p. Kazan, Tat. kit. nashr. (In Tatar)
- Donchev, S. K. (1992). *K voprosu o proiskhozhenii strunnykh smychkovykh instrumentov i naibolee rannem poiavlenii ikh v Evrope* [On the Issue of the Origin of Bowed Stringed Instruments and Their Earliest Appearance in Europe]. Cheboksary, Voprosy Istorii i Teorii Iskusstv, pp. 40–67. (In Russian)
- Evdokimov, G. L. (1991). “...Spivai zhe iomu pisni polovetski” (Litopis Nestora) [“Sing Polovsian Songs to Him”]. Kiiv, Zoloto Stepu, Arkheologiiia Ukraini. pp. 281–283. (In Ukrainian)
- Fakhrutdinova, A. R. (2007). *Dastan “Tuliak i Susylu”*: turko-tatarskie varianty: avtoref. dis. ... kand.

- filol. nauk [Dastan “Tulyak and Susylu”: Turkic-Tatar Variants: Ph.D. Thesis Abstract]. Kazan, 27 p. (In Russian)
- Fedorov-Davydov, G. A. (1966). *Kochevniki vostochnoi Evropy pod vlastiu zolotoordynskikh khanov: Arkheologicheskie pamiatniki* [Nomads of Eastern Europe under the Rule of the Golden Horde Khans: Archaeological Monuments]. 276 p. Moscow, Izdanie Moskovskogo Universiteta. (In Russian)
- Fuchs, K. (1844). *Kazanskie tatary v statisticheskem i etnograficheskem otnosheniiakh* [Kazan Tatars in Terms of Statistics and Ethnography]. 131 p. Kazan. (In Russian)
- Fəizi, M. (1957). *Sailanma əsərlər*. 2 tomda [Selected Works. 2 vol.]. Kazan. (In Tatar)
- Georgi, I. G. (1799). *Opisanie vsekh obitaiushchikh v Rossiiskom gosudarstve narodov* [Description of All the Peoples Living in the Russian State]. 246 p. St. Petersburg. (In Russian)
- Iagafarov, R. G. (2007). *Bashkirskii narodnyi epos “Alpamysha i Barkhynkhylu”: genezis, spetsi-fika, poetika: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk* [Bashkir Folk Epos “Alpamysh and Barkhynyl”: Genesis, Specificity, Poetics: Ph.D. Thesis Abstract]. Kazan, 20 p. (In Russian)
- Khisam, Kiatib. (1992). *Жөмәкәмә soltan* [Sultan Zhomzhome]. V.1. 543 p. Kazan, Tatar. kit. nashr, Tatar Poeziase Antologiase. (In Tatar)
- Laptev, M. (1861). *Materialy dlja geografii i statistiki Rossii, sobrannye ofitserami generalnogo shtaba. Kazanskaia guberniia* [Materials for Geography and Statistics of Russia, Collected by Officers of the General Staff. Kazan Governorate]. 634 p. St. Petersburg, Voennaia Tipografija. (In Russian)
- Malov, E. A. (1892). *Missionerstvo sredi mukhammadan i kreshchenykh tatar* [Missionary Among Muhammad and Baptized Tatars]. 462 p. Kazan. (In Russian)
- Milkovich, K. (1905). *Byt i verovanija tatar Sinbirskoi gubernii* [Life and Beliefs of the Tatars of Sinbir Governorate]. 14 p. Kazan. (In Russian)
- Mirkhəidər Fəizi shəkhsı arkhivynyň tasvirlamasy [The Description of Mirkhaidar Faizi’s Personal Archive]. (1988). Compiled by. D. G. Abdullina. 150 p. Kazan. (In Tatar)
- Monasypov, Sh. Kh. (1978). *Istoki formirovaniia tatarskoi smychkovoi kultury* [The Origin of the Tatar Bowed Stringed Instruments Culture]. Moscow, Gos. Muz.-Ped In-T Im. Gnesinykh, Muzykalnaia Kultura Narodov Povolzhia, Sbornik Trudov, No. 41, pp. 38–53. (In Russian)
- Monasypov, Sh. Kh. (1984). *O kharakternykh chertakh tatarskogo skripichnogo ispolnitelstva* [Characteristic Features of Tatar Violin Performance]. Moscow, Gos. Muz.- Ped. In-T Im. Gnesinykh, Muzykal’nyi Folklor i Tvorchestvo Kompozitorov Povolzhia. Sbornik Trudov, No. 73, pp. 84–97. (In Russian)
- Monasypov, Sh. Kh. (1989). *Problemy transkriptsii tatarskikh protiazhnykh instrumentalnykh naigrushhei* [Problems of Transcribing Tatar Long Instrumental Tunes]. Kazan, IIaLI im. Ibragimova KFAN AN SSSR, Traditsionnaia Muzyka Narodov Povolzhia I Priuralia. Voprosy Teorii i Istorii, pp. 39–49. (In Russian)
- Monasypov, Sh. Kh. (1991). *Razvitiye tatarskogo professionalnogo skripichnogo iskusstva ustnoi traditsii na rubezhe XIX–XX vekov* [The Development of Tatar Professional Violin Art in Folklore Tradition at the Turn of the 19th and the 20th Centuries]. Kazan, Stranitsy Istorii Tatarskoi Muzykalnoi Kultury, pp. 27–43. (In Russian)
- Monasypov, Sh. Kh. (1982). *Razvitiye tatarskoi smychkovoi kultury: dis. ... kand. iskusstvovedeniia* [The Development of Tatar Tradition of Bowed Stringed Instruments: Ph.D. Thesis]. Moscow, 184 p. (In Russian)
- Ovsiannikov, A. (1878). *Geograficheskie ocherki i kartiny; v 2 t.* [Geographical Essays and Paintings; 2 vol.]. V. 1. 434 p. St. Petersburg, Ocherki i Kartiny Povolzhia. (In Russian)
- Pletneva, S. A. (1958). *Pechenegi, torki i polovtsy v iuzhnoruskikh stepiakh*. Trudy Volgo-Donskoi arkheologicheskoi ekspeditsii: 3 vol. [Pechenegs, Turks and Polovtsy in the South Russian Steppes. Proceedings of the Volga-Don Archeological Expedition]. V. 1. Moscow-Leningrad, Materialy i Issledovaniia po Arkheologii SSSR. No. 62, pp. 151–226. (In Russian)
- Radloff, W. (1887). *Das Turkische Sprachmaterial des Codex Comanicus. Manuscript der Bibliothek der Marcus-Kirche in Venedig. Nach der Ausgabe des Grafen Kuun* (Budapest, 1880) [The Turkish Language Material of the Codex Comanicus. Manuscript of the Library of the Marcus Church in Venice. Edited by Count Kuun]. 132 p. Memoires de L’ Academie Imperiale des Sciences de St.-Peterbourg. St. Petersburg, Ser. 7. V. 35. No. 6. (In German)
- Rakhno, K. (2017). *Vozniknovenie skripki v bashkirskikh narodnykh skazkakh* [The Emergence of the Violin in Bashkir Folk Tales]. Kazan, Ak Bure, Traditsionnaia Kul-Tura Tiurkskikh Narodov v Izmeniaiushchemsia Mire: Materialy I Mezhdunarodnoi Nauchnoi Konferentsii (12–15 Aprelia 2017 g.), pp. 368–371. (In Russian)
- Semenov, A. (1997). *Ksilotomiceskii analiz muzykal’nykh instrumentov po dannym arkheologicheskikh raskopok* [Xylotomic Analysis of Musical Instruments Based on Archaeological Excavations]. St. Petersburg, Voprosy Instrumentovedeniia: sb. referatov. No. 3, pp. 88–89. (In Russian)
- Smirnov, L. M. (1972). *Zhizn v muzyke* [Living in Music]. 75 p. Kazan. (In Russian)
- Sultan Gabiashi: Materialy i issledovaniia. V 2-kh ch. (1994) [Sultal Gabiashi: Research Materials. In 2 Parts] Part 1. 114 p. Kazan, IIaLI. (In Russian)
- Tatar khalyk iżqatı: dastannar (1984) [Tatar Folk Art: Dastans]. 384 p. Kazan, Tat. kit. nashr. (In Tatar)
- Tatar khalyk iżqatı: əkiiatlər (berenche kitap) (1977) [Tatar Folk Art: Fairy Tales (Book 1)]. 407 p. Kazan, Tat. kit. nashr. (In Tatar)

Tatar khalyk iżqatı: əkiiatlər (əchenche kitap) (1981) [Tatar Folk Art: Fairy Tales (Book 3)]. 306 p. Kazan, Tat. kit. nashr. (In Tatar)

Tatar khalyk məkalləre. Жыиуч. həm təz. N. Isənbət. 3 tomda (1967) [Tatar Folk Proverbs. Edited by N. Isanbet. 3 vol.]. V. 3. 1014 p. Kazan, Tat.kit. nashr. (In Tatar)

Tatarskie narodnye skazki. Sost. Kh. Iarmukhametov [tatar Folk Fairy Tales. Editeb by Kh.

Iarmukhametov]. (1976). 191 p. Moscow, Detskaia literatura. (In Russian)

Veselovskii, N. I. (1915). Sovremennoe sostoianie voprosa o “Kamennykh babakh” ili “Balbalakh” [The Current Issue of “Kurgan Stelae” or “Balbals”]. V. 32. Odessa, Zapiski Imperatorskogo Odesskogo Obshchestva Istorii i Drevnostei, pp. 408–444, Tabl. 6. (In Russian)

Znamenskii, P. (1910). Kazanskie tatary [Kazan Tatars]. 67 p. Kazan. (In Russian)

СКРИПКА В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ ТАТАР ВОЛГО-УРАЛЬЯ

Динара Айдаровна Булатова,

Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург),
190000, Россия, Санкт-Петербург, Исаакиевская площадь, д. 5,
luda-next@yandex.ru.

Валерий Иванович Яковлев,

Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова (Казань),
Россия, 420111, г. Казань, ул. Карла Маркса, 12,
luda-next@yandex.ru.

В данной статье рассмотрены особенности формирования и развития скрипичной традиции у татар. Предпринят обзор историко-археологических и литературных источников, произведений кипчакской письменности, тюркской литературы и народного творчества, произведений татарской литературы дореволюционного и послереволюционного периодов, в которых обнаруживаются упоминания скрипки и традиции скрипичного музицирования среди татар. Отдельное внимание уделено вопросам географии распространения скрипичной исполнительской традиции, конструкции инструмента, строя и способах держания. Прослежена история изучения татарской скрипичной традиции в музыковедческой науке, кратко изложены основные исследовательские подходы. Обозначены перспективы дальнейшего изучения татарского струнно-смычкового искусства, а также некоторые перспективы его развития.

Ключевые слова: традиционное татарское струнно-смычковое искусство, скрипка, возрождение традиционной культуры.

Мин гашыйк булдым сина, эй скрипка, эйдэ сыз!
Әлдә син бар, юкта дөнъям мәгнәсез həm файдасыз.

Шайхзада Бабич

Традиционная татарская скрипичная культура формировалась и развивалась на протяжении нескольких столетий. Появление у татар скрипки предположительно относится к XVIII веку. Многочисленные упоминания о татарских скрипачах, оставленные путешественниками и этнографами – К. Мильковичем [Милькович, с. 8], К. Фуксом [Фукс, с. 111], М. Лаптевым [Лаптев, с. 230] и многими другими, позволяют утверждать, что скрипка у татар была одним из самых любимых музыкальных инструментов. В настоящее время скрипка утратила свое былое значение, уступив ведущее место гармонике.

Татарское скрипичное исполнительство в прошлые века находилось на высоком профессиональном уровне. Скрипачей можно было встретить как в городах, так и в деревнях. По воспоминаниям С. Габяши, из-за гонений со стороны мусульманского духовенства «в городах музыка была загнана в пивные, или, как они тогда назывались, „портер<ные>“...» [Султан Габяши: Материалы и исследования, с. 46]. Многие авторы XIX – начала XX века ([Малов, с. 91–92], [Знаменский, с. 14–15], [Овсянников, с. 327]) свидетельствуют, что татарских скрипачей можно было встретить в трактирах, харчевнях, гостиницах и на ярмарках. Игра на инструменте для таких скрипачей была одним из основных средств заработка. Сохранились и имена талантливых татарских скрипачей того времени – Гайса Макария, Мухаммедша Карт

(Мухаммедша Мустафин), Гильмутдин Ижбулдин и др. (см. подробнее: [Монасыпов, 1991]).

Широкому распространению скрипки способствовали многовековые традиции музенирования на смычковых инструментах. Смычковый способ звукоизвлечения был известен татарам благодаря бытованию смычкового кылкубыза. Судя по описанию этого инструмента, представленному в работах И. Георги [Георги, с. 17], К. Мильковича [Милькович, с. 8], татарский кыл-кубыз являлся разновидностью безгрифной шейковой лютни с двумя волосяными струнами и ковшообразным корпусом, известной с древних времен многим тюркским народам (казахский кыл-кубыз, киргизский кыяк, узбекский и каракалпакский кобуз и др.).

История смычкового музенирования у татар Среднего Поволжья уходит в древнюю традицию игры на смычковых инструментах предков татар – булгар и кипчаков. На основе исследования множества историко-культурных источников болгарский ученый Слави Дончев делает вывод, что смычковый способ звукоизвлечения был известен булгарам еще в то время, когда они входили в Хуннский состав племен в Центральной Азии (до середины I тысячелетия н. э.), и в эпоху Великого переселения народов в V веке хуннобулгары принесли смычок в Европу [Дончев]. Одно из свидетельств ученый находит в ста-ронемецком эпосе «Песнь о Нibelungах», в котором говорится о присутствии скрипачей при дворе Атиллы – великого предводителя гуннов. Это дает основание предположить, что во времена переселения булгар в Среднее Поволжье они уже играли на смычковых инструментах.

Смычковый кобуз входил в состав инструментария древнетюркских кочевых племен – кипчаков¹ (восточнославянские источники называли этот народ половцами, западные – куманами). Этнорегиональные разновидности кобуза до последнего времени сохранялись почти у всех тюркских народов, имеющих значительную долю кыпчакского компонента в этногенезе: башкир, казахов, каракалпаков, узбеков, ногайцев, киргизов.

Бытование у кипчаков смычковых инструментов подтверждается историко-архео-

логическими и литературными источниками. Отечественные археологи Н. Веселовский [Веселовский], С. Плетнева [Плетнева, с. 210], Г. Федоров-Давыдов [Федоров-Давыдов, с. 178] обращали внимание на наличие на каменных бабах изображений, напоминающих музыкальные инструменты.

Во время раскопок в 1984 году около села Кирово Бериславского района Херсонской области кипчакского могильника XIII века был обнаружен смычковый хордофон [Евдокимов]. Он находился вместе с инвентарем (лук, стрелы, другие предметы), положенным в гробовище рядом с похороненным человеком. Аналогичный инструмент хранится в Саратовском областном краеведческом музее. Хордофон найден в могильнике золотоордынского времени (XIV в.), обнаруженном в районе села Усть-Курдюм Саратовской области [Семенов, с. 89].

Упоминание струнного кобуза имеется в произведениях кипчакской письменности. Сведения о кобузе содержатся в латино-персо-куманском (то есть кыпчакском) словаре «Codex cumanicus», составленном в 1303 году в Италии для европейских купцов, торговавших с Золотой Ордой и подчиненными ей странами. Наряду с названиями музыкальных инструментов *daf*, *suruna*, *nakara*, в тексте содержится указание на профессию певца (*yrci*) и музыканта (*cobuxci*). В приведенном здесь же переводе значится *sonator* (лат.), то есть «музыкант», человек, играющий на музыкальном инструменте. В. Радлов переводит этот термин на немецкий язык как *kobusspieler* (то есть кобузист, исполнитель на кобузе), *kobuz* как *eine Art Geige* (род немецкой народной скрипки) [Radloff, с. 27].

Образы любимых в народе смычковых инструментов сохранили дастаны, сказки, песни, пословицы и другие произведения тюркской литературы и народного творчества.

В одном из эпизодов дастана Хисама Кятиба «Жумкума султан» (1370) фигурирует грандиозный оркестр, состоящий из семи тысяч музыкантов, играющих на разных музыкальных инструментах, среди которых – кобуз:

Йити мең мәтрибчеләрем бар иде,
Мене чән, мене кубычылар иде,
Мене нойчылар иде, мене быргы,
Мене табыл орар иде, мене оргы,
Мене чалыр чалгы иде, мене дәф,
Мене чимбал орар иде, мене кәф.
Мәжлесемдә бу камуг эшләр иде,

¹ Кипчаки – тюркоязычные кочевые племена, занимавшие в XI–XIII веках восточную часть евразийских степей (между Волгой и Днепром). Являясь многочисленным этносом, в период образования Золотой Орды кипчаки составляли основную часть ее населения.

Имде сакынырмән – ул төшләр иде [Хисам Кятиб, с. 86]. –

Семь тысяч музыкантов было у меня,
Тысяча чангистов, тысяча кобузистов,
Тысяча играли на нае, тысяча на боргы,
Тысяча играли на табле, тысяча на оргы,
Тысяча ударяли о чалгы, тысяча о каф,
На моем званом пире играл этот оркестр,
Если я скучал – он мне снился (здесь и далее перевод Д. Булатовой – Д. Б., В. Я.).

В рукописном варианте дастана «Туляк», найденном М. Усмановым в деревне Олы Кариле Нижнекамского района Татарстана, содержатся названия музыкальных инструментов, среди которых есть и кыл-кубыз. Своей игрой на музыкальных инструментах главный герой Туляк располагает к себе жителей подводного мира. Название инструмента сохранилось как в прозаических, так и – что очень ценно – в поэтических фрагментах дастана:

Гөлстаным кәйләйдер,
Дүмбәрам бәнәм сәйләйдер,
Кыл кубызым сайрардыр,
Үртәкә хуш уйнайдыр! [Татар халык иҗаты, 1984, с. 34] –

Гусъстан мой зазвучит,
Думбра расскажет,
Кыл кубыз запоет,
Уртака красиво заиграет!

А. Р. Фахрутдинова отмечает, что встречающиеся в дастане этнонимы позволяют определить место действия, очерченное территорией от Поволжья до Яика и Северного Урала, где «в средние века кыпчакские племена входили в этнические группы, являющиеся предками современных татар, башкир, ногайцев, казахов» [Фахрутдинова, с. 24].

Образ скрипки присутствует в татарской сказке «Алпамша», являющейся вариантом общеюркского народного сказания «Алпамыш». Ученые выделяют следующие его версии: алтайскую (алтайский богатырский эпос «Алып-Манаш»), огузскую («Бамси-Бейрек» в «Книге Коркута» и анатолийские сказки), кунгратскую (героический эпос «Алпамыш» («Алпамыс») в узбекской, каракалпакской и казахской редакциях), кыпчакскую (башкирский эпос «Алпамыша и Барсынхылу», эпос западносибирских татар «Алып Мямшян» и казанско-татарская народная сказка «Алпамша») [Ягафаров, с. 7]. Версии казанских татар устные (одна из них опубликована в сборнике «Сказки» [Татар халык иҗаты, 1977, с. 268–276]), сибирских

татар – письменные (образец вошел в сборник «Дастаны» [Татар халык иҗаты, 1984, с. 49–52].)

Запись опубликованной сказки «Алпамша» произведена в 1940 году фольклористом Хами том Ярми в деревне Камай Бондюгского района Республики Татарстан. Как в дастане «Туляк», так и в сказке «Алпамша» прослеживается древний мотив чудодейственной силы музыки. В этом варианте герой сказки – великан Алпамша – спасается из плена, пления дочь царя Кылтапа своей искусствой игрой на скрипке. Состав музыкальных инструментов в эпических произведениях часто варьировался. Как правило, в сказаниях фигурировали те инструменты, которые были популярны в той или иной местности, у того или иного народа. В башкирских вариантах «Алпамыша» фигурируют курай, домбра, чибызга, в дастане сибирских татар – домбра. Термин «скрипка» вошел в сказку «Алпамша», без сомнения, в более позднее время, заменив название древнего смычкового инструмента, так как богатырская сказка была создана, по мнению ученых, в VI–VIII вв. [Ягафаров, с. 9], задолго до появления скрипки.

Скрипка и игра на ней фигурируют и в других татарских народных сказках. В сказке «Суз totmas» («Не держащий слово») [Татар халык иҗаты, 1977, с. 175–178] отражены характерные сцены традиционного музенирования на скрипке. В сказке «Патша кияве солдат» («Солдат – зять царя») [Татар халык иҗаты, 1981, с. 97–100] народная фантазия создала своеобразный, сказочный образ инструмента огромного размера, в котором прятался главный герой – солдат, для того чтобы хитростью жениться на дочери царя. Умение играть на скрипке спасает от смерти героя сказки «Знание всего дороже» [Татарские народные сказки, с. 158–166]. Скрипка избавляет от верной гибели и героиню сказки «Гульчечек» [Татарские народные сказки, с. 86–90]. Волосы девушки становятся струнами скрипки и рассказывают ее старшему брату о случившейся с ней беде². В последнем сюжете особую ценность имеет указание на то, что в качестве материала для струн использо-

² Мотив создания струн из человеческих волос или жил, по указанию К. Рахно, встречается во многих традиционных культурах (башкирской, чувашской, удмуртской, марийской и др.), и «это не затейливый страшный рассказ, а этиологическое повествование о том, как и из чего в примордиальное время был сделан первый струнный инструмент» (см.: [Рахно, с. 370]).

вался конский волос (старший брат натянул на скрипку волосы девушки, думая, что это волосы его коня).

Кыл-кубыз и скрипка упоминаются в пословицах, собранных известным татарским драматургом, поэтом и ученым-фольклористом Наки Исанбетом (1899–1992) и опубликованных в труде «Татарские народные пословицы»³. Кубыз и скрипка, скорее, используются как некие всем хорошо знакомые и близкие национальные символы: *не кубыз заставляет плясать, а его душа заставляет плясать* – пословица, отражающая необходимость делать все с душой; *скрипка и гармонь хоть и разного вида, мелодия же у них одна* – пословица об общности мыслей, действий, поступков; *скрипка со временем становится лишь лучшее* – о положительном влиянии времени на все земное. Очень ценным является замечание собирателя об инструменте «кубыз», под которым, по его словам, «подразумевается не только женский инструмент последнего времени „авыз кубыз“ – „губной кубыз“ (дословно: „ротовой кубыз“), но и древние инструменты „кыл кубыз“ („струнный кубыз“) и „кул кубыз“ („ручной кубыз“), держащийся в руках» [Татар халык мәкалъләре, с. 569]. Пословицы сохранили и сведения о способе изготовления струн скрипки из конского волоса и – что любопытно – негативное отношение к этому виду струн в исторический период смены одного смычкового инструмента на другой (кыл-кубыза на скрипку): *чем делать скрипку из конских волос, лучше брось ее в печь и свари суп*. Видимо, появление скрипки и связанное с этим стремительное распространение жильных струн было подхвачено татарами и приветствовалось в народной среде.

Поэтичный образ скрипки встречается в народных песнях:

Скрипка тавышы
Йөрәгемне яндыра;
Замананың авырлыгы
Сөйгән ярдан аера [Файзи, т. 1, с. 206]. –
Звук скрипки
Зажигает мое сердце;
Тяжесть жизни
Разлучает с любимой.

Скрипка башлары
Бөрелә-сугыла башлады;

Сагынмам дип эйткән идем,
Сагындыра башлады [Там же, с. 224]. –
Головка скрипки
Стала биться-изгибаться;
Думал, что не соскучусь,
Но стал скучать.

Богатейшие и интереснейшие материалы о татарской скрипичной культуре содержатся в произведениях татарской литературы дореволюционного и послереволюционного периода. Художественные произведения, как правило, не являются научным материалом, так как могут содержать определенную долю творческой фантазии автора. Бытоописательный характер татарской литературы первой половины XX века, передающей атмосферу жизни татарского города и деревни, отражение в произведениях особенностей татарского быта, дают полное право включить их в орбиту изучения татарской скрипичной традиции, ведь образы, которые содержатся в литературе того времени, татарские писатели черпали из реальной действительности, из жизни татар своего времени. Татарские драматурги, поэты и писатели – Мирхайдар Файзи, Фатхи Бурнаш, Шайхзада Бабич – оставили в своих произведениях интереснейшие сведения о скрипичной традиции, дающие в достаточной мере достоверное представление об этой сфере татарской культуры.

Множество воспоминаний о татарских скрипачах оставил в своем творчестве и своих воспоминаниях драматург и писатель Мирхайдар Файзи (1891–1928). Большая часть его жизни прошла в деревнях Оренбургской области и Башкортостана, где он часто наблюдал игру татарских музыкантов, в том числе и скрипачей. Сохранились сведения, что сам Мирхайдар Файзи хорошо играл на гармони и мандолине, музиковал вместе с татарскими скрипачами и очень часто слушал их игру. Два стихотворения Файзи – «Көзге моннар» («Осенняя мелодия») (1914) [Файзи, т. 2, с. 315], «Юлык моннары» («Мелодия Юлука») (1919) [Там же, с. 322] – содержат поэтичный образ скрипки:

Скрипка өздөрә милли кейне,
Әллә нинди өн белән... –
Скрипка играет национальную мелодию
С какой-то особой душевностью...

В творчестве М. Файзи содержится множество образов татарских скрипачей: Бари из драмы «У берегов реки Урал» (1917–1918) [Файзи, т. 1, с. 307–358], Ахметуллы из драмы

³ Эти пословицы вошли в раздел «Жыр-кей, мон, музыка кораллары, уеннар» (см.: [Татар халык мәкалъләре, с. 566–570]).

«Деревенский праздник» (1913–1924) [Там же, с. 119–170], Багаэ из драмы «Жалкая» (1913) [Там же, с. 53–88], Салиха из рассказа «Сарвиназ» (1923) [Фәйзи, т. 2, с. 345–352]. Воспоминания Файзи сохранили имена подлинных скрипачей, игру которых он слышал: Набиуллы из деревни Жуняй, Ахмета из деревни Юлук [Мирхәйдәр Фәйзи шәхси архивының тасвирламасы, с. 21, 41]. В последний период жизни (1923–1924 гг.) писатель приезжал в Казань и наблюдал, как молодежь каталась на лодках по озеру Кабан, пела, играла на гармонике и скрипках [Там же, с. 43].

Образы татарских скрипачей встречаются в произведениях другого татарского писателя – Фатхи Бурнаша (1898–1942). Исследователи его творчества отмечают, что как бытописатель он не имеет себе равных в татарской литературе того времени. Очень достоверно он передал в своих произведениях татарские обычаи, праздники, игры. Среди действующих лиц самого известного произведения «Яшь йөрәкләр» («Молодые сердца») (1919) [Бурнаш, с. 13–88] есть татарский скрипач Сулейман, образ которого очень тонко передан драматургом. Необычайно трогательно скрипач называет свой инструмент *сандугачым* ‘мой соловушка’. В одном из более поздних произведений «Ялгыз Ярулла» («Единоличник Ярулла») (1940) передана обстановка городского быта, когда скрипка активно используется в домашнем музиковании, на ней играют девушки (в драме – Салима и Гайния).

Творчество поэта Шайхзады Бабича (1895–1919) было тесно связано с его народными корнями. Прожив короткую жизнь (поэт умер в 24 года), он оставил много прекраснейших страниц, поэтизирующих и воспевающих народную жизнь. Прекрасно игравший на мандолине, поэт тонко чувствовал музыку. Исследователи его творчества отмечали необыкновенную музыкальность его стихов. Стихотворения «Курай», «Мандолина», «Скрипка» проникнуты музыкальным духом, в них передан восторг перед любимыми в народе музыкальными инструментами. В стихотворении «Скрипка» (1915) Бабич передает свою безграничную любовь и восхищение инструментом, фантастической красотой его звучания, без которого жизнь кажется поэту бессмысленной. Голос скрипки поэт сравнивает с голосом райской птицы, эти строки поэта могли быть посвящены только самому любимому инструменту:

Только ты – родник моих тонких чувств и тонких печалей, ты – источник самых волшебных звуков и царица музыкальных инструментов [Бабич, с. 31].

Татарские писатели внесли большой вклад в понимание традиционного быта своего народа. Их произведения – один из богатейших источников для изучения народного музыкального творчества. Это еще раз подтверждает факт, что скрипка была одним из самых любимых и очень распространенных у татар народных инструментов, традиция исполнительства на котором осталась в прошлом татарской истории.

Скрипичная традиция, являясь концентрированным выражением определяющих черт и характерных закономерностей развития татарской музыкальной культуры, функционировала на всей территории расселения татар. Известно, например, что во второй половине XX века скрипка продолжала бытовать в Мамадышском, Елабужском, Муслюмовском, Альметьевском, Азнакаевском, Рыбно-Слободском, Нижнекамском, Балтасинском, Арском, Кустайском, Ютазинском, Бавлинском районах Татарстана, местах проживания татар в Мордовии, Башкортостане, Волгоградской, Оренбургской, Пермской, Куйбышевской, Курганской, Томской, Тюменской, Новосибирской областях России, городах Казани, Уфе, Челябинске, Троицке и др.

В татарской скрипичной традиции различались два способа держания инструмента: горизонтальный (*a braccio*) и вертикальный (*a gamba*). Первый имел две разновидности: инструмент либо клался на плечо (*жылкәгә салып* ‘положив на плечо’), либо держался на уровне груди с небольшим наклоном грифа вниз (*кукәккә куеп* ‘положив на грудь’). Несмотря на внешнее сходство, первая из них значительно отличалась от принятого в современной академической практике способа держания скрипки. Народные скрипачи не придерживали инструмент подбородком (у некоторых скрипок подбородника не было вообще). Использование только первой позиции, приводящее к фиксированному положению руки и созданию дополнительной точки опоры, снижало необходимость накладывания подбородка на инструмент. Вторая разновидность горизонтального способа: инструмент держался на уровне груди. Ее аналоги в других культурах – башкирской, мордовской – свидетельствуют о широком распространении у разных народов в прошлом.

Вертикальный способ держания инструмента также имел две разновидности: 1. с упором в левое колено (встречался у татар-кряшен: *тезгә күен-* ‘ставя на колено’); 2. между коленями. Вторая, видимо, ведет свое происхождение от способа держания кыл-кубыза. Музыканты, державшие скрипку вертикально, чуть наклоняли инструмент влево и разворачивали в сторону смычка. По их свидетельству, они унаследовали этот способ держания от скрипачей прошлого.

Оригинальный способ держания инструмента – зеркальный, встречался у музыкантов-левшей. Они держали инструмент не в левой руке, как обычно, а в правой, в левую же руку был перенесен смычок. Струны, соответственно, были расположены в обратном порядке. О музыканте конца XIX века, который «держит скрипку между коленями в правой руке, а левой водит смычком», писал в своем докладе «О ходе развития театра и музыки у татар» И. Козлов, живший в конце XIX – начале XX века в Казани [Смирнов, с. 15–16].

Многие факты говорят о преимущественном в прошлом у татар распространении вертикального способа держания инструмента. Так, большинство татарских скрипачей, независимо от способа держания инструмента, играли сидя. Обычай играть сидя более свойственен восточным народам, у которых преобладали инструменты с вертикальным способом держания (киргизский кыяк, казахский кыл-кобыз, азербайджанская кеманча, алтайский икили и др.). По-видимому, и в этом прослеживается древняя традиция игры на кыл-кубызе, державшемся при игре вертикальным способом.

Смычок также держался разными способами. Для большинства был характерен способ, близкий к академическому, при котором рука обхватывала трость смычка сверху. Обращает на себя внимание способ держания Батырши Калимуллина (дер. Бишмунча Альметьевского района Татарстана), при котором рука находится сбоку колодки. Боковой способ издавна применялся в восточной исполнительской практике на инструментах с вертикальным положением, в том числе, вероятно, и на татарском кыл-кубызе. Калимуллин утверждал, что научился этому способу у своего учителя Гария Салимгаряева, державшем скрипку вертикально.

В последние века в татарской скрипичной традиции использовались четырехструнные скрипки фабричного производства. Отдельные

музыканты переделывали свои инструменты в трехструнные, расширяя расстояние между струнами. Играя на четырехструнных, не все скрипачи использовали возможности четырех струн. Некоторые музыканты не применяли при игре нижнюю струну, так как диапазон традиционных татарских мелодий позволял «укладываться» в пределах первой позиции на трех струнах.

Строй татарских скрипок квинтовый, высоту строя устанавливали сами скрипачи согласно внутреннему представлению о нем. Обращает на себя внимание большая разница в высоте настройки у разных скрипачей: от g^1 до f^2 для верхней струны. Причем широкий диапазон с охватом всех четырех струн свойственен именно скрипачам, играющим в высоком строе (например, у Калимуллина – на на тон ниже: $f - c^1 - g^1 - d^2$). Скрипачи в основном не часто использовали верхний диапазон инструмента, как не соответствующий традиционному звукоидеалу татарской скрипичной традиции. Своебразную эстетику звука татарская скрипичная традиция унаследовала, по всей видимости, от кыл-кубыза. Ведь инструменты, типологически родственные ему (казахский кыл-кобыз, киргизский кыяк), имеют более низкую регистровую зону – в рамках малой и первой октав.

* * *

Сегодня проблема сохранения и возрождения традиционных музыкальных культур народов Татарстана приобретает особую актуальность. В последние два десятилетия в разных регионах России, у разных народов появилось много исполнителей на традиционных инструментах. Это дает нам основание предполагать, что традиционная музыкальная культура, как один из древнейших видов народного искусства, оказывает огромное влияние не только на формирование духовно-нравственного облика нашего общества, но и на развитие одной из важнейших этнокультурных составляющих – этнического и национального самосознания, причем как этноса в целом, так и каждой отдельно взятой личности. Огромная роль в процессе возрождения, сохранения и развития традиционной народной музыки, традиционного народного песенного и инструментального искусства, традиционного музыкального инструментария принадлежит социокультурным учреждениям разных уровней и статусов, учреждениям культурно-образовательного и просветительского профиля, научным центрам.

На рубеже 1970–1980-х гг. был опубликован ряд работ профессора Казанской консерватории, скрипача Ш. Х. Монасыпова. Эти работы, прежде всего статья «Истоки формирования татарской смычковой культуры» [Монасыпов, 1978], положили начало глубокому изучению татарских струнно-смычковых музыкальных инструментов. В статье научный интерес вызывают высказывания автора об истоках формирования татарского инstrumentально-исполнительского искусства: по его мнению, эти истоки тесно связаны с музыкальной культурой древнего Востока, а в более широком плане – с этногенезом тюркоязычных народов Поволжья и Приуралья, тесными контактами с кочевыми племенами Азии, формированием на протяжении длительного времени музыкального искусства во взаимодействии с культурами древнего Китая, Персии, Хорезма и др. Ш. Х. Монасыпов солидаризировался с точкой зрения ряда ученых, согласно которой смычковый способ звукоизвлечения считается тюркским изобретением (наряду с персидским и арабским), которое «могло быть связано с музыкальной практикой тюркоязычных уйгуров» [Там же, с. 35–36]. Именно тюрки, являясь народом, обеспечивающим диффузию культур, сыграли существенную роль в распространении смычковых инструментов на европейском континенте [Там же, с. 36]. С тюркскими влияниями Ш. Х. Монасыпов связал появление струнно-смычковых инструментов и на Балканском полуострове у южных славян, и в Восточной Европе у восточных славян, и у народов Прибалтики [Там же, с. 37]. Исключительно тюркскими влияниями, в частности булгарскими, было объяснено происхождение струнно-смычковых инструментов у народов Волго-Уральского региона (например, инструмента типа скрипки у марицев – ковыж, у чувашей – купас). Одним из аргументов послужило булгарско-татарское название скрипки – кобыз [Там же, с. 50]. Типологическое сходство музыкального инструментария булгар с инструментарием азиатских тюрков автором подчеркивается неоднократно. Для подтверждения этой точки зрения он обратился к примерам древнейших тюркских наименований музыкальных инструментов, встречающихся в различных источниках. Например, ссылаясь на работу А. С. Фамильца на «Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа», Ш. Х. Монасыпов отмечает термин «кобузче» (исполнитель на кобузе), фигурирующий в Латино-куманском

словаре (1303), где он нашел отражение в качестве одного из примеров лексики тюрок Прикаспия [Монасыпов, 1982, с. 12].

В статье Ш. Х. Монасыпова «О характерных чертах татарского скрипичного исполнительства», опубликованной в 1984 г. в сборнике «Музыкальный фольклор и творчество композиторов Поволжья» [Монасыпов, 1984], основное внимание уделено анализу жанровых основ татарской народной инструментальной музыки и их влиянию на развитие скрипичного исполнительства. Среди первичных инструментальных жанров в татарской народной музыке были выделены «протяжные» («козын кейлэр»), «скорые плясовые» («такмак бино кейлэр»), «деревенские» («авыл кейлэр») и «короткие напевы» («кыска кейлэр»). Ш. Х. Монасыпов кратко охарактеризовал каждый из инструментальных жанров, выявив при этом наиболее существенные особенности, проявляющиеся в исполнительской «манере» татарских скрипачей. Так, при исполнении татарскими скрипачами «протяжных напевов», автор отметил богатство мелодического содержания, сложную метроритмическую структуру, многообразие орнаментальных форм, назначение которых не ограничивается только лишь функцией украшения. Орнамент в «протяжных напевах», по мнению Ш. Х. Монасыпова, имеет и смысловую, и конструктивную функции.

К одной из актуальнейших проблем в современной музыкальной этнографии – этноорганофонии – Ш. Х. Монасыпов обратился в статье «Проблемы транскрипции татарских протяжных инструментальных наигрышей» [Монасыпов, 1989]. В публикации получили дальнейшую разработку высказанные им ранее положения. В ней кратко рассмотрены вопросы, связанные со спецификой жанра протяжных инструментальных наигрышей, выделены характерные особенности связей вокальных и инструментальных вариантов протяжных кюев, предпринята попытка выявления родства татарских кюев с кюями тюркских народов, населяющих Среднюю Азию и Казахстан.

Проблемам татарской скрипичной традиции, их историко-культурному, музыкально-теоретическому осмыслиению посвящены работы второй половины 1990-х – 2000-х годов этноинструментоведа, одного из авторов настоящей статьи Д. А. Булатовой [Абдулнасырова]: «К проблеме звукоидеала в татарской народной скрипичной традиции», «К вопросу о традиционном инструментальном многоголосии (на ма-

териале татарской скрипичной музыки», «Татарская скрипичная традиция: модус культуры и музыкальный феномен» и др. Ряд положений, высказанных на страницах указанных работ, представлен и в настоящей статье.

Сегодня возникает острая необходимость объединить усилия для дальнейшего, комплексного изучения струнно-смычкового инструментария татарского и других народов Татарстана, Волго-Уралья, России, где предполагается развитие научно-теоретической мысли и многоаспектное практическое применение инструмента как в традиционной бытовой культуре, так и образовательной практике (школа – колледж – вуз).

Для этого необходимо решить целый ряд сложных практических задач, направленных на возрождение и сохранение прежде всего традиционного струнно-смычкового инструментария (а также других инструментов) как объекта материального культурного наследия татарского и других народов России.

Для решения этих проблем, по нашему мнению, требуется создание специального научно-исследовательского центра традиционных музыкальных инструментов народов Татарстана, России. Цель подобного научно-исследовательского центра заключается в попытке актуализации в современном обществе понимания и познания роли и значения традиционных музыкальных инструментов, традиционной инструментальной музыки как важнейшего фактора в жизнедеятельности социума. Подобный научно-исследовательский центр может быть создан, в частности, при Республиканском центре развития традиционной культуры. Он предполагает функционирование следующих пяти отделов:

1. Научно-исследовательский отдел;
2. Мастерская по проектированию и экспериментальному изготовлению традиционных музыкальных инструментов;
3. Экспериментальный инструментальный ансамбль;
4. Аудио- и видеолаборатория;
5. Музей традиционных музыкальных инструментов.

Одной из важнейших задач научно-исследовательского центра традиционных музыкальных инструментов является организация и проведение этноинструментального мониторинга. Под последним понимается основанная на анализе способность оценивать этнокультурную, этномузикальную, этноинструментальную си-

туацию в разных регионах Волго-Уралья с целью сохранения и развития этномузикального своеобразия. Мониторинг состояния традиционных музыкальных инструментов, инструментальной музыки является одним из важных механизмов по предотвращению процесса исчезновения многих традиционных музыкальных инструментов и позволит ответить на один важнейших для нас вопрос: как добиться того, чтобы они не исчезали, а наоборот, сохранились в современном обществе и получили свое дальнейшее развитие.

Литература

Абдулнасырова Д. А. К вопросу о традиционном инструментальном многоголосии (на материале татарской скрипичной музыки) // Музыкальная наука Среднего Поволжья: Итоги и перспективы. Казань, 1999. С. 92–95.

Абдулнасырова Д. А. К проблеме звукоидеала в татарской народной скрипичной традиции // Вопросы инструментоведения. Сборник рефератов. СПб: Российский институт истории искусств, 1997. Вып. 3. С. 109–113.

Абдулнасырова Д. А. Татарская скрипичная традиция: модус культуры и музыкальный феномен: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб, 2000. 28 с.

Веселовский Н. И. Современное состояние вопроса о «Каменных бабах» или «Балбалах» // Записки Императорского Одесского Общества Истории и Древностей. Т. 32. Одесса, 1915. С. 408–444. Табл. 6.

Георги И. Г. Описание всех обитающих в Российском государстве народов. СПб., 1799. 246 с.

Дончев С. К вопросу о происхождении струнных смычковых инструментов и наиболее раннем появлении их в Европе // Вопросы истории и теории искусств. Чебоксары, 1992. С. 40–67.

Знаменский П. Казанские татары. Казань, 1910. 67 с.

Лаптев М. Материалы для географии и статистики России, собранные офицерами генерального штаба. Казанская губерния. СПб.: Военная типография, 1861. 634 с.

Малов Е. А. Миссионерство среди мухаммедан и крещеных татар. Казань, 1892. 462 с.

Милькович К. Быт и верования татар Синбирской губернии. Казань, 1905. 14 с.

Монастыров Ш. Х. Истоки формирования татарской смычковой культуры // Музыкальная культура народов Поволжья. Сборник трудов. М.: Гос. муз.-пед ин-т им. Гнесиных, 1978. Вып. 41. С. 38–53.

Монастыров Ш. Х. О характерных чертах татарского скрипичного исполнительства // Музыкальный фольклор и творчество композиторов Поволжья. Сборник трудов. М.: Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных, 1984. Вып 73. С. 84–97.

Монастыров Ш. Х. Проблемы транскрипции татарских протяжных инструментальных наигрышей

- // Традиционная музыка народов Поволжья и Приуралья. Вопросы теории и истории. Казань: ИЯЛИ им. Ибрагимова КФАН АН СССР, 1989. С. 39–49.
- Монастыров Ш. Х.* Развитие татарского профессионального скрипичного искусства устной традиции на рубеже XIX–XX веков // Страницы истории татарской музыкальной культуры. Казань, 1991. С. 27–43.
- Монастыров Ш. Х.* Развитие татарской смычковой культуры: дис. ... канд. искусствоведения. М., 1982. 184 с.
- Овсянников А.* Географические очерки и картины; в 2 т. Т. 1. Очерки и картины Поволжья. СПб., 1878. 434 с.
- Плетнева С. А.* Печенеги, торки и половцы в южноуральских степях // Труды Волго-Донской археологической экспедиции: в 3т. Т. 1. М.-Л., 1958. (Материалы и исследования по археологии СССР. № 62). С. 151–226.
- Рахно К.* Возникновение скрипки в башкирских народных сказках // Традиционная культура тюркских народов в изменяющемся мире: материалы I Международной научной конференции (12–15 апреля 2017 г.). Казань: Ак Буре, 2017. С. 368–371.
- Семенов А.* Ксилотомический анализ музыкальных инструментов по данным археологических раскопок // Вопросы инструментоведения: сб. рефератов. Вып. 3. СПб., 1997. С. 88–89.
- Смирнов Л. М.* Жизнь в музыке. Казань, 1972. 75 с.
- Султан Габиши: Материалы и исследования. В 2-х ч. Ч. 1. Казань: ИЯЛИ, 1994. 114 с.
- Татарские народные сказки / сост. Х. Ярмухаметов. М.: Детская литература, 1976. 191 с.
- Фахрутдинова А. Р.* Дастан «Туляк и Сусылу»: тюрко-татарские варианты: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2007. 27 с.
- Федоров-Давыдов Г. А.* Кочевники восточной Европы под властью золотоордынских ханов: Археологические памятники. М.: издание Московского университета, 1966. 276 с.
- Фукс К.* Казанские татары в статистическом и этнографическом отношениях. Казань, 1844. 131 с.
- Ягафаров Р. Г.* Башкирский народный эпос «Алпамыша и Бархынхылу»: генезис, специфика, поэтика: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2007. 20 с.
- Бабич Ш.* Сайланма әсәрләр. Казан, 1958. 155 б.
- Бурнаш Ф.* Сайланма әсәрләр. 2 томда. 1 т. Казан: Тат. кит. нәшр., 1959. 280 б.
- Мирхәйдәр Фәйзи шәхси архивының тасвирамасы / төз. Д. Г. Абдуллина. Казан, 1988. 150 б.
- Татар халык иҗаты: дастаннар. Казан: Тат. кит. нәшр., 1984. 384 б.
- Татар халык иҗаты: әкиятләр (беренче китап). Казан: Тат. кит. нәшр., 1977. 407 б.
- Татар халык иҗаты: әкиятләр (өченче китап). Казан: Тат. кит. нәшр., 1981. 306 б.
- Татар халык мәкаләләре / жыюч. һәм төз. Н. Исәнбәт. 3 томда. 3 т. Казан: Татар. кит. нәшр., 1967. 1014 б.
- Фәйзи М.* Сайланма әсәрләр. 2 томда. Казан, 1957.
- Хисам Кятиб.* Жәмәжәмә солтан // Татар поэзиясе антологиясе. Кит. 1. Казан: Татар. кит. нәшр., 1992. 543 б.
- Евдокимов Г. Л.* «...Співай же йому пісні поло-вецькі» (Літопис Нестора) // Золото степу. Археологія України. Київ, 1991. С. 281–283.
- Radloff W.* Das Turkische Sprachmaterial des Codex Comanicus. Manuscript der Bibliothek der Marcus-Kirche in Venedig. Nach der Ausgabe des Grafen Kuun (Budapest, 1880). (Memoires de l' Academie Imperiale des Sciences de St.-Peterbourg. SPb., 1887. Ser. 7. T. 35. № 6). 132 s.

ИДЕЛ-УРАЛ ТАТАРЛАРЫНЫҢ ТРАДИЦИОН МӘДӘНИЯТЕНДӘ СКРИПКА

Динара Айдар кызы Булатова,
Россия сәнгать тарихы институты,
Россия, 190000, Санкт-Петербург ш., Исаакиев мәйданы, 5 нчे йорт,
luda-next@yandex.ru

Валерий Иванович Яковлев,
Н. Г. Жинанов исем. Казан дәүләт консерваториясе,
Россия, 420111, Казан ш., Карла Маркс ур., 12 нче йорт,
luda-next@yandex.ru

Әлеге мәкаләдә татарлардагы скрипка традициясенең формалашуы һәм үсеше үзенчәлекләре карала. Скрипка телгә алынган һәм татарларның скрипкада уйнау традициясе табылған тарихи-археологик һәм әдәби чыганакларга, қыпчак язма истәлекләренә, төрки әдәбият һәм халык авыз иҗаты ядкарләренә, инкыйлабка кадәрге һәм инкыйлабтан соң

язылган татар әдәбияты әсәрләренә күзэтү ясала. Скрипкада уйнау традициясе, инструмент конструкциясе, төзелеше həm аны тоту ысулларының таралыш географиясе мәсьәләләренә аерым иғтибар бирелә. Музыка белеме фәненә татар скрипка традициясенән өйрәнелү тарихына күзэтү ясала, төп тикшерү юллары кыскача яктыртып үттелә. Татар қыллы-смычок сәнгатен өйрәнүнең киләчәге, шулай ук әлеге сәнгать үсешенән кайбер перспективалары билгеләнә.

Төп төшөнчәләр: традицион татар қыллы-смычок сәнгате, скрипка, традицион мәдәниятне торгызыу.