

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА  
НАРОДОВ ПОВОЛЖЬЯ  
И ПРИУРАЛЬЯ

MUSICAL CULTURE  
OF PEOPLES OF VOLGA  
AND URAL REGIONS

*Е. И. Рольбина*

**Произведения для струнного квартета Мансура Музафарова:  
особенности фактуры**

**Аннотация**

Статья посвящена сочинениям для струнного квартета одного из первых татарских профессиональных композиторов — Мансура Ахметовича Музафарова. Обращаясь к академическому составу инструментов в своих квартетах и обработках народных песен, композитор сочетает классические и народно-инструментальные типы фактуры и приёмы. Особенности ансамблевой фактуры, о которых идёт речь, являются показательными для камерно-инструментальных произведений татарских композиторов в период становления жанра. В них взаимодействуют признаки разных типов фактуры: гомофонно-гармонической с мелодизацией всех голосов, полифонической и одноголосных «вкраплений», образуя уникальные по своей выразительности сочетания.

**Ключевые слова:** М. Музафаров, татарский композитор, струнный квартет, фактура ансамбля, камерно-инструментальный ансамбль, унисон, бурдон, фугато.

*Е. И. Rolbina*

**Works for string quartet by Mansur Muzafarov: features of facture**

**Summary**

The article is devoted to compositions for string quartet by one of the first Tatar professional composers — Mansur Akhmetovich Muzafarov. Addressing to the academic composition of instruments in his quartets and arrangements of folk songs, the composer combines classical and folk instrumental types of facture and techniques. The features of the ensemble facture in question are indicative of chamber-instrumental works by Tatar composers during the formation of the genre. Signs of different types of facture interact in them: homophonic-harmonic with the melodization of all voices, polyphonic and single-voiced inclusions, forming unique combinations in their expressiveness.

**Keywords:** M. Muzafarov, Tatar composer, string quartet, ensemble facture, chamber-instrumental ensemble, unison, bourdon, fugato.

Начало развития жанра квартета в Республике Татарстан относится к 1930-м годам.

Исследователи отмечают, что квартетная музыка звучала в Казани уже в XIX веке, во многом благодаря основанию Казанского университета, открытию Казанского отделения Русского музыкального общества, а также стараниям энтузиастов, музыкантов-любителей [См.: 4; 5; 8; 10]. Е. В. Порфирьева, исследуя историю музыкального образования в Казани, пишет, что одним из инициаторов квартетного музицирования при университете был Иосиф Иванович Мук, который «вошёл в историю музыкальной культуры Казани как пропагандист традиции камерного музицирования и организатор в университете квартетного класса» [10. С. 33]. Постепенно вошедшая в учебную жизнь система обучения музыке определила направление развития исполнительства, а именно расширение репертуара, повышение профессионального уровня музыкантов, регулярность концертных выступлений, в том числе программ с участием струнного квартета. Ш. Монасыпов пишет об этом периоде: «...здесь сложилась уникальная практика выступлений струнного квартета перед началом торжественных заседаний Учёного совета вуза» [8. С. 58]. Другими «очагами» квартетного исполнительства в Казани были музыкальная школа Р. А. Гуммерта, позднее — Казанское музыкальное училище, Казанская консерватория. Не ставя перед собой цель подробного исторического обзора становления и развития квартетного исполнительства в Казани, ограничимся лишь обозначением круга произведений, составлявших репертуар квартетных вечеров казанских коллективов. Об уровне профессионального мастерства можно судить по исполняемым в те годы произведениям. Как указывается в статье Е. Карповой «Хроника концертной жизни Казани: По материалам русской периодической печати и архивным документам (конец XVIII — начало XX века)», на концертных

площадках Казани в конце XIX — начале XX века в исполнении струнных квартетов школы Гуммерта, Казанского отделения ИРМО и других профессиональных коллективов звучали квартетные произведения Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Э. Грига, Ю. Свенсена, А. Дворжака, К. Синдинга, Э. Донаньи, А. Аренского, Н. Римского-Корсакова, А. Рубинштейна, А. Глазунова, А. Бородина, А. Лядова, П. Чайковского, Р. Глиэра [См.: 5].

В материалах о музицировании на скрипке среди татар, в периодической печати Казани начала XX века встречаются упоминания о струнных оркестрах, инструментальных ансамблях, например, из двух скрипок и четырёх мандолин [См.: 11. С. 210], сольных номерах в программах концертов, называются имена скрипачей Иллариона Козлова и Гали Зайпина. Стихийно организованные квартетные коллективы являлись, скорее, исключением и демонстрировали процесс строительства новой системы концертной деятельности и образования. Лишь к 1940-м годам можно говорить о возможности создания первого произведения в жанре струнного квартета в рамках молодой татарской композиторской школы.

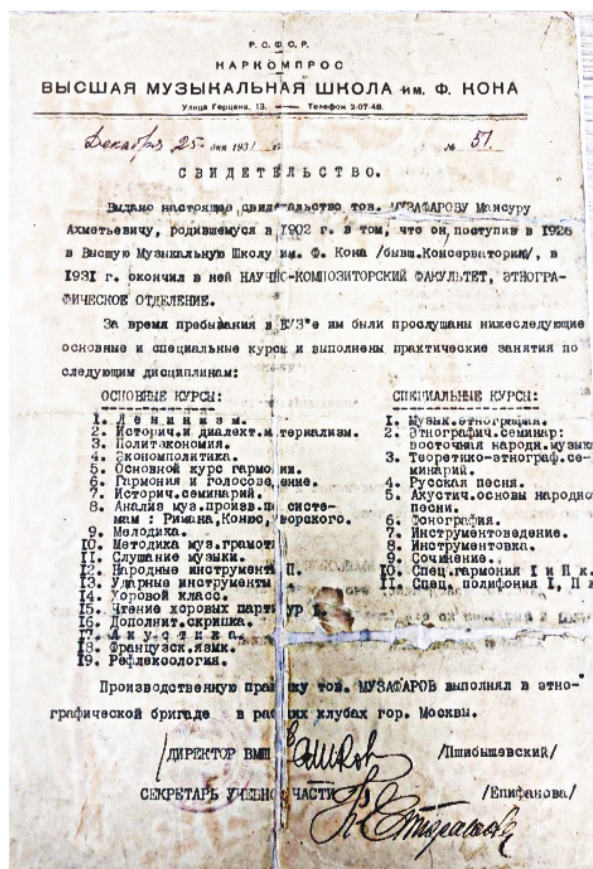
Одним из первых опытов в этом жанре среди произведений татарских композиторов является Квартет Н. Жиганова, написанный под руководством Г. И. Литинского в 1935 году в год окончания Московского областного музыкального техникума. Несмотря на ученический характер сочинения, по мнению Я. М. Гиршмана, Квартет помог «заложить хорошую профессиональную основу» и стал важной ступенью «в овладении крупной инструментальной циклической формой» [2. С. 137]. К жанру квартета Н. Жиганов больше не обращался. Несмотря на его учебный характер, «это яркое, самобытное сочинение, великолепно написанное, со всем набором разнообразных приёмов квартетной техники, требующее от исполнителей хорошей индивидуальной подготов-

ки, прекрасной сыгранности состава квартета, полной эмоциональной отдачи и незаурядной одаренности», — характеризует произведение ведущий педагог по классу квартета Казанской консерватории, народный артист Республики Татарстан Н. Н. Лаптев [6. С. 109].

Первый и Второй<sup>1</sup> струнные квартеты М. Музафарова появились позже — в 1949 и 1956 годах соответственно. Внимание Музафарова к жанру квартета также не случайно. С камерными струнными ансамблями композитор начал работать гораздо раньше. Известный факт из его биографии — участие вместе с Сайдашевым в составе оркестра Восточного клуба в 1915–1916 годах, где оба будущих композитора обрели первый опыт ансамблево-оркестрового исполнения и новые слуховые навыки.

В прессе 1920-х годов встречаются упоминания Мансура Музафарова как руководителя и дирижёра струнного оркестра [См. об этом:

12. С. 15]. Ведущий исследователь творчества М. Музафарова К. Тазиева указывает, что «по воспоминаниям Ю. В. Виноградова, Музафаров и сам неплохо играл на скрипке» [12. С. 78]. О его исполнительских навыках пишет и А. Х. Абдуллин в предисловии к сборнику татарских народных песен, одним из составителей в котором выступает Музафаров: «...сборник интересен и тем, что запись большинства мелодий принадлежит одному из старейших знатоков татарской народной музыки — заслуженному деятелю искусств ТАССР, композитору М. А. Музафарову, в прошлом непосредственному исполнителю этих песен на различных инструментах» [9. С. 4]. Кроме того, в документе об окончании этнографического отделения научно-композиторского факультета Московской консерватории<sup>2</sup> в числе прослушанных основных учебных курсов значится «Дополнительная скрипка» (см. ил. 1)<sup>3</sup>.



Ил. 1. Свидетельство Музафарова М. А. об окончании Высшей музыкальной школы им. Ф. Кона. 25 декабря 1931 года

Владение разными инструментами (кларнет, скрипка), большой опыт в области классического инструментария, оркестровой партитуры, различных оркестровых стилей дали ему возможность свободно использовать в своих произведениях самые различные средства выразительности, искать новые темброво-фактурные решения.

Для струнного квартета ранее им были написаны «Увертюра на татарские народные темы» (1932), трио «Памяти Такташа» для струнного квартета (1946). Для струнного и для деревянно-духового квартета Музафаров также пишет обработки татарских народных песен, получившие популярность среди исполнителей. Некоторые из них объединены в сборники, например, «Сюита на народные темы» в пяти частях (1952), «10 пьес на темы татарских народных песен» (1956).

Простое перечисление произведений для квартетного состава наглядно демонстрирует внимание композитора к татарской народной песне. Мансур Музафаров через всю жизнь пронёс любовь к татарскому фольклору, которая проявилась и в его деятельности как собирателя народных песен, и в глубокой почвенности его творчества.

В своих квартетах Музафаров обращается к классической циклической форме — трёхчастной (в Первом) и четырёхчастной (во Втором) (краткий обзор формы и характера квартетов был предпринят Ш. Х. Монасыповым в статье «Камерное творчество М. Музафарова для смычковых инструментов» [7]. Необходимость исследования фактурных типов, приёмов и функций голосов в квартетах М. Музафарова продиктована комплексом взаимосвязанных причин, среди которых глубокая почвенность творчества Музафарова, выражающаяся во внимательном отношении к народным песням, а также погружение народно-песенных интонаций в форму сонатного цикла.

В произведениях для струнного квартета Музафарова встречаются различные фактурные складывания — гомофонно-гармонический, полифонический, монодийный. Гомофон-

но-гармонический склад используется для экспозиции тем в разных частях квартетов. В жанре обработки он является основным: работая с оригинальной песней, композитор оставляет народную песню практически неизменной, проводя её у разных инструментов и лишь варьируя её гармонический облик и регистровое расположение. Подобное оформление темы с главенствующей мелодией народно-песенного/инструментального типа и гармоническим сопровождением с применением различных жанровых фактурных формул в произведениях первых профессиональных татарских композиторов (С. Сайдашева, М. Музафарова, А. Ключарёва, З. Хабибуллина, Дж. Файзи) демонстрирует доминирующий тип фактуры, особенно распространённый в жанрах песни и обработки народной песни. Для последних, предназначенных для струнного квартета, однако, более характерным является его разновидность с мелодизацией голосов, что исторически оправдано природой жанра, ведь квартет возник в эпоху становления гармонического склада, и именно в жанре квартета благодаря однородности его тембрового состава исторически становится возможным фигурационное интонационно-ритмическое движение в каждом из голосов. Мелодизация в голосах квартетов Музафарова связана также с традицией, идущей от татарской *озын кәй* (протяжной песни) с богатой орнаментикой.

Стремление татарских композиторов к сохранению монодийной специфики татарской песенной традиции привело к проникновению в разные жанры татарской инструментальной музыки логики монодийного изложения тематического материала, выражающейся в применении унисонов, гетерофонии, кварто-квинтовых параллелизмов, одноголосных «запевов» в начале или конце произведения или раздела, имитирующих инструментальный наигрыш. Различные формы одноголосия встречаются и в гармонических, и в полифонических разделах. М. С. Скребкова-Филатова в своём обобщающем труде о фактуре называет их «вкраплениями» и выделяет их различные по

выразительно-смысловому значению функции: темы-тезиса, эпического обрамления, лирического отступления, в том числе в кульминационной зоне, монолога (драматического речитатива), звукоизобразительной темы и др. [См.: 11. С. 168–174].

В фактуре обработок народных песен для квартета Музафарова часто можно наблюдать приёмы, сходные с национальными ансамблями и оркестрами начала XX века в Казани. Исследователь Д. Р. Загидуллина, говоря о функциях голосов в «национальных оркестрах»<sup>4</sup>, пишет о проведении линии баса контрабасом, а гармонического заполнения — второй скрипкой и альтом [См.: 3. С. 94]. «Бас и гармония не должны привлекать к себе внимание, они образуют лишь легкое „обрамление“ мелодической линии: инструменты играют штрихом *pizzicato*» [3. С. 94]. Автор указывает на такие приёмы, как: многотембровый (микстовый унисон), многооктавные дублировки, «расцветивающие» унисоны.

Имитация фактуры народного ансамбля проявляется также в бурдонном аккомпанемен-

те свободно льющейся мелодии — в среднем или басовом голосах. В качестве примера такого типа аккомпанемента приведём обработки для струнного квартета народных песен «Баламишкин» (см. пример 1), «Наваларда йолдыз» («На небе звёзды») (см. пример 2), а также репризное проведение побочной темы первой части Второго квартета (см. пример 3).

В данных примерах вторая скрипка сливается в октавный унисон с альтом и виолончелью соответственно, что вполне соответствует звукоидеалу так называемых «уличных» народных ансамблей. Д. Р. Загидуллина пишет об этом: «в народных ансамблях главенствовал *унисонный* принцип исполнения» [выделено автором статьи] [3. С. 78]. Подобные соединения разных инструментов в октавном унисоне придают звучанию более насыщенную окраску, своеобразным образом резонируя обертонами, особенно в сочетании с квинтой бурдона.

Примером двухоктавного унисона мелодии у первой скрипки и виолончели является окончание экспозиции в первой части Квартета № 2 (см. пример 4).

1

*Allegretto con fuoco*

The musical score consists of two systems. The first system contains measures 1 through 5. The second system contains measures 6 through 10. The instruments are Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4. Dynamics range from forte (f) to piano (p). The score shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some rests and accents. The first system ends with a dynamic change from f to p. The second system begins with a dynamic change from p to f.

2

Andantino

Musical score for measures 2-5. The score is for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The tempo is marked 'Andantino'. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). Measure 2 starts with a *mp* dynamic. Measure 3 has a *p* dynamic. Measure 4 has a *p* dynamic. Measure 5 has a *p* dynamic.

5

Musical score for measures 5-8. The score is for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The tempo is 'Andantino'. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 2/4. Measure 5 has a *mp* dynamic. Measure 6 has a *p* dynamic. Measure 7 has a *pizz.* dynamic. Measure 8 has a *pizz.* dynamic.

3

12

Musical score for measures 12-15. The score is for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The tempo is 'Andantino'. The key signature has one flat (Bb). The time signature is 2/4. Measure 12 has a *mf* dynamic. Measure 13 has a *mf* dynamic. Measure 14 has a *mf* dynamic. Measure 15 has a *mf* dynamic.

Musical score for measures 15-18. The score is for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The tempo is 'Andantino'. The key signature has one flat (Bb). The time signature is 2/4. Measure 15 has a *mf* dynamic. Measure 16 has a *mf* dynamic. Measure 17 has a *mf* dynamic. Measure 18 has a *mf* dynamic.

The musical score consists of three systems of staves. The first system shows measures 1-4. The second system shows measures 4-7, with measure 5 marked with a box containing the number '5' and a forte (f) dynamic. The third system shows measures 7-10, with a 'poco dim.' marking in measure 7. The score features a melodic line in the first violin and a wide arpeggiated accompaniment in the cello and double bass.

Расширение диапазона проведения мелодии с помощью данного приёма применяется в кульминационный момент (на динамике *f*). Нужно учесть также и характер фактурного изложения гармонических голосов — остиная ритмическая фигура — четверть-триоль восьмыми на звуке *e* в партии альты и широкое арпеджио ля-минорного трезвучия в триольном ритме у второй скрипки с эффектом квинтового бурдона в нижнем регистре. Сочетание двухдольного и трёхдольного ритма мелодии и гармонического сопровождения в данном случае призвано, на наш взгляд, приблизить звучание

песни к импровизационной манере исполнения в народных ансамблях. В ладоинтонационном отношении данный фрагмент также весьма интересен — мелодическая линия завершается на квинтовом тоне ля минора. Подобные переменные устои — характерная черта народной песенно-инструментальной традиции, широко применяемая композитором. Важность переменности лада как средства выразительности в данном разделе произведения подчёркивается совпадением окончания фразы и крупного раздела. Подобного рода унисоны встречаются в квартетах Музафарова достаточно часто, есте-

ственно вплетаясь в изложение тем или завершая их.

Говоря об интонационности в квартетах Музафарова, в музыкально-стилистическом отношении тесно связанных с народной песенно-инструментальной традицией, несомненно верным будет утверждение о том «своеобразном ощущении тоники, чувствовании устоя сквозь музыкальную ткань, своеобразного остигатного её слышания, проявляющегося в возвращениях к унисону, одноголосных заключениях фраз и разделов, педалях в средних голосах, бурдонных басах с переменной квинтовой опорой», о котором говорил Б. Асафьев по отношению к музыкальному стилю М. И. Глинки [1].

Полифонические формы и приёмы в творчестве национальных композиторов разных школ, особенно Востока, давно стали излюбленными ввиду универсальности их трактовки, а именно возможности сочетания принципов монодийного одноголосия и многоголосия европейского типа в одновременности. В исполнении квартета струнных инструментов полифоническая техника отражает также другой

принцип народно-инструментального исполнительства — сольности, равноправия каждого из участников. Полифоническая фактура в произведениях для струнного квартета Музафарова применяется разнообразно: в использовании таких полифонических приёмов, как имитационно-подголосочная техника, канон в передаче темы от инструмента к инструменту и в малой полифонической форме фугато.

Фугато встречается в обоих квартетах Музафарова. В первой части Первого квартета, например, в форме фугато изложена лирическая побочная партия в экспозиции (ц. 3–5) (см. пример 5).

Тема проводится трижды — в *a-moll*, *d-moll*, затем снова в *a-moll*. В разработке в фугированном развитии данная тема проходит по тональностям *as-moll*, *cis-moll*, *fis-moll*, *a-moll*, *c-moll*, в репризе — дважды в *h-moll*. Небольшое фугато вступает в самом начале коды первой части Квартета № 1. Раздел начинается *Piu mosso*, фугато строится на теме главной партии в ритмическом уменьшении, активная тема проводится в разных неродственных тональностях: *a-moll* — *c-moll* — *des-moll* — *fis-moll*. Далее

5

41 *Meno mosso*

*dolce*

*mp*

45





(с ц. 18) развитие темы продолжается — остаётся лишь начальный мотив арпеджио — и приводит к кульминации.

В динамичной третьей части Первого квартета фугато помещено в крайние разделы трёхчастной формы. При этом в экспозиционном разделе в виде фугато с кварто-квинтовым вступлением голосов последовательно проводятся две темы,

товый предыкт к *H-dur*), реприза сокращена — проводится лишь первая тема, переходящая в масштабную коду, построенную на теме второй части — мелодии народной песни «Тәфтиләү».

В Квартете № 2 к фугато композитор прибегает в первой и четвёртой частях. В первой части фугато способствует развитию образа энергичной главной темы в разработке (см. пример 6).



находящиеся в терцовом соотношении по отношению друг к другу (*H-dur* — *dis-moll*) и по значению в форме близкие к главной и побочной партиям. В среднем разделе третьей части темы имитационно переплетаются в мотивном и интенсивном тонально-гармоническом развитии (*c-moll* — *e-moll* — *a-moll* — *c-moll* — доминан-

Тема главной партии первой части Квартета № 2 проводится дважды — у альты в ля миноре, затем в основной тональности ре минор в партии виолончели. Из голоса в голос передаются и басовые ходы виолончели, переключаясь кварто-квинтовыми интонациями *e-a-e* с первой скрипкой. Характерно, что

в этих переключках звуки у скрипки в верхнем регистре мелизматически украшены, что соответствует народной струнно-смычковой и вокальной исполнительской практике.

В финале, написанном в форме рондо, фугато звучит в первом — лирическом — эпи-

зоде, создавая оттеняющий контраст динамичной теме рефрена (см. пример 7).

В фугато в четвёртой части участвуют три верхних голоса, бас выполняет функцию то гармонической основы, то вторящего голоса, естественно вплетаясь в полифоническую ткань.

7

28 *Con moto*

*p*

*mp*

*mf*

*mp*

*mp*

Особенности фактуры в квартетах композиторов, претворяющих в своих произведениях особенности народных традиций исполнительства, предъявляют повышенные требования к профессиональному уровню всех участников квартета.

В произведениях для квартета Музафарова каждый из инструментов имеет важное темброво-фактурное значение. Механико-акустические условия звукоизвлечения в квартетах Музафарова должны отвечать замыслу композитора. Строго очерченный, чёткий звук требуется от исполнителей в главных партиях

первых частей квартетов, в основных темах их финалов, в разработках, насыщенных тонально-гармоническими, фактурно-регистровыми приёмами развития. Virtuозное владение смычком, пассажной техникой, кантиленой незаменимы в исполнении лирических, мелизматически украшенных тем. Отдельного внимания заслуживает приём передачи темы или пассажа от инструмента к инструменту, широко используемый Музафаровым как в виде коротких мотивов-подголосков к основной теме, так и в виде переключек мотивов и целых тем (см. примеры 8–9).

8 Квартет № 1, III часть

9 Квартет № 1, реприза II части

13 Andante

Каждый из инструментов квартета выполняет последовательно разные функции в фактуре произведения: мелодического голоса, гармонического сопровождения, педали, басовой опоры, что требует от исполнителей собранности, способности моментально переключаться в звуке, умения играть как чистым, ярким звуком в академической манере, так и матовым по тембру, шероховатым, подобным звучанию древнего тюркского струнного смычкового инструмента кыл-кубыза [об этом пишет А. Ф. Якупова. См.: 14].

В статье внимание акцентировано на приёмах фактурного изложения, сходных с народно-инструментальной манерой игры. Историческое значение Музафарова, как и других татарских композиторов (Ф. Яруллин, С. Габяши, Н. Жиганов), которые первыми обратились к европейскому жанру квартета, в том, что он смог предложить композиционные, фактурные, ладогармонические методы создания сочинений на национальном материале. Обобщая, можно сказать, что в произведениях для струнного квартета М. Музафарова сочетаются два принципа фактурного оформления: унаследованный от композиторов-классиков принцип вертикального распределения функций голосов квартета на мелодический и гармонические голоса, а также басовую функционально-гармоническую опору и второй — претворение линейной, горизонтальной логики и моделей сочетания инструментов народно-инструментального ансамбля, выражающихся в превалировании мелодического начала, обилии унисонов или интервального утолщения мелодии, имитационно-подголосочных приёмов, гармонической поддержки в виде педалей, остинато, бурдонов.

## Примечания

- <sup>1</sup> Квартет № 1 М. Музафарова опубликован в сборнике: Сочинения для струнного квартета / Сост. К. Тагиева; ред. Ш. Монасыпова. Казань: Тат. книж. изд-во, 2002. С. 40–78.  
Квартет № 2 не опубликован, хранится в Государственном архиве Республики Татарстан. Ф. Р1012. Оп. 1. Д. 145, 151.
- <sup>2</sup> Московская консерватория в год окончания её Музафаровым называлась Высшей музыкальной школой имени Ф. Кона.
- <sup>3</sup> Государственный архив Республики Татарстан. Ф. Р1012. Оп. 1. Д. 177. Известно, что одна из специальностей, полученных ранее (по окончании Московской консерватории) Музафаровым, — кларнет.
- <sup>4</sup> «Национальные оркестры» — явление в истории становления оркестрово-инструментального исполнительства в Казани в начале XX века. Состоящие преимущественно из любителей, самодеятельных музыкантов, такие оркестры были различными по составу инструментов, а партитуры были более близки ансамблевым, чем оркестровым, с большой степенью индивидуализации инструментов, с незакреплённой функцией тембров в ансамбле. Основу «национальных оркестров» составляли именно струнные — смычковые и щипковые — инструменты. Опыт фактурного изложения таких «ансамблей-оркестров», благодаря слуховым впечатлениям и исполнительской практике, был воспринят первыми профессиональными композиторами.

## Список литературы

## References

1. Асафьев Б. В. Слух Глинки // Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. I: М. Глинка и его творчество. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1952. С. 321–322.  
*Asaf'ev B. V. Sluh Glinki* [Glinka's rumor]. *Asaf'ev B. V. Izbrannye trudy. Vol. I: M. Glinka i ego tvorcestvo*. Moscow, Akademiya nauk USSR, 1952, pp. 321–322. (In Russ.)
2. Гиршман Я. М. Назиб Жиганов. М.: Советский композитор, 1975. 205 с.  
*Girshman Ja. M. Nazib Zhiganov* [Nazib Zhiganov]. Moscow, Sovetskij kompozitor, 1975, 205 p. (In Russ.)
3. Загидуллина Д. Р. Об истоках оркестрового мышления татарских композиторов // Музыкальная культура народов России и зарубежных стран: Страницы истории: Сб. науч. тр. аспирантов и соискателей / Сост. В. Р. Дулат-Алеев. Казань: КГК, 2003. С. 75–104.  
*Zagidullina D. R. Ob istokah orkestrovoگو myshlenija tatarskih kompozitorov* [On the origins of orchestral thinking of Tatar composers]. *Muzykal'naja kul'tura narodov Rossii i zarubezhnyh stran: Stranicy istorii*. Ed. V. R. Dulat-Aleev. Kazan', Kazanskaja konservatorija, 2003, pp. 75–104. (In Russ.)
4. Кантор Г. М., Карпова Е. К. Музыкальное образование в Казани в XIX веке // Из истории музыкальной культуры и образования в Казани: Сб. науч. тр. Казань: КГК, 1993. С. 9–28.  
*Kantor G. M., Karpova E. K. Muzykal'noe obrazovanie v Kazani v XIX veke* [Music education in Kazan in the 19<sup>th</sup> century]. *Iz istorii muzykal'noj kul'tury i obrazovanija v Kazani*. Kazan', Kazanskaja konservatorija, 1993, pp. 9–28. (In Russ.)
5. Карпова Е. К. Хроника концертной жизни Казани: По материалам русской периодической печати и архивным документам (конец XVIII — начало XX века) // Из истории музыкальной культуры и образования в Казани: Сб. науч. тр. Казань: КГК, 1993. С. 82–208.  
*Karpova E. K. Hronika koncertnoj zhizni Kazani: Po materialam russkoj periodicheskoj pechati i arhivnym dokumentam* (konec XVIII — nachalo XX veka) [Chronicle of the concert life of Kazan: Based on materials from Russian periodicals and archival documents (late 18<sup>th</sup> — early 20<sup>th</sup> centuries)]. *Iz istorii muzykal'noj kul'tury i obrazovanija v Kazani*. Kazan', Kazanskaja konservatorija, 1993, pp. 82–208. (In Russ.)
6. Лантев Н. Н. Первый квартет Н. Г. Жиганова А-дур для струнных инструментов в концертно-педагогическом репертуаре // Творческое наследие Назиба Жиганова в контексте современной музыкальной культуры. Материалы научно-практической конференции с международным участием (Казань, 7 октября 2013 года) «Жигановские чтения — 2013» / Общ. ред. В. Р. Дулат-Алеев; сост. Л. А. Яковлева. Казань: КГК, 2015. С. 107–109.  
*Laptev N. N. Pervyj kvartet N. G. Zhiganova A-dur dlja strunnyh instrumentov v koncertno-pedagogicheskom repertuare* [The first quartet of N. G. Zhiganov A-dur for string instruments in the concert and pedagogical repertoire]. *Tvorcheskoe nasledie Naziba Zhiganova v kontekste sovremennoj muzykal'noj kul'tury*. Ed. V. R. Dulat-Aleev, L. A. Jakovleva. Kazan', Kazanskaja konservatorija, 2015, pp. 107–109. (In Russ.)
7. Монасыпов Ш. Х. Камерное творчество М. Музафарова для смычковых инструментов // Мансур Музафаров: Сб. науч. ст. / Сост., общ. ред. Д. Ф. Хайрутдиновой. Казань: КГК, 2022. С. 110–125.  
*Monasyrov Sh. H. Kamernoe tvorcestvo M. Muzafarova dlja smychkovyh instrumentov* [Chamber music by M. Muzafarov for stringed instruments]. *Mansur Muzafarov: Sbornik nauchnyh statej*. Ed. D. F. Hajrutdinova. Kazan', Kazanskaja konservatorija, 2022, pp. 110–125. (In Russ.)
8. Монасыпов Ш. Х. О роли Н. Жиганова в становлении квартетной культуры в Татарстане // Назиб Жиганов и музыкальная культура современности. Материалы международной научно-практической конференции. Казань, 20 апреля 2011 года / Сост. и отв. ред. Л. А. Федотова. Казань: КГК, 2011. С. 57–67.  
*Monasyrov Sh. H. O roli N. Zhiganova v stanovlenii kvartetnoj kul'tury v Tatarstane* [On the role of N. Zhiganov in the development of quartet culture in Tatarstan]. *Nazib Zhiganov i muzykal'naja kul'tura sovremennosti. Materialy mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii*. Ed. L. A. Fedotova. Kazan', Kazanskaja konservatorija, 2011, pp. 57–67. (In Russ.)

9. Музафаров М. А., Виноградов Ю. В., Хайруллина З. Ш. Татарские народные песни: для голоса без сопровождения: с комментариями и примечаниями / Общ. ред. и предисл. А. Абдуллина. М.: Музыка, 1964. 206 с.  
*Muzafarov M. A., Vinogradov Ju. V., Hajrullina Z. Sh. Tatarskie narodnye pesni: dlja golosa bez soprovozhdenija: s kommentarijami i primechanijami* [Tatar folk songs: for unaccompanied voice: with comments and notes]. Ed. A. Abdullina. Moscow, Muzyka, 1964, 206 p. (In Russ.)
10. Порфирьева Е. В. Музыкальное образование в Казани (конец XVIII — начало XX века). Казань: КГК, 2014. 248 с.  
*Porfir'eva E. V. Muzykal'noe obrazovanie v Kazani (konec XVIII — nachalo XX veka)* [Music Education in Kazan (late 18<sup>th</sup> — early 20<sup>th</sup> century)]. Kazan', Kazanskaja konservatorija, 2014, 248 p. (In Russ.)
11. Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции. М.: Музыка, 1985. 285 с.  
*Skrebkova-Filatova M. S. Faktura v muzyke: Hudozhestvennye vozmozhnosti. Struktura. Funkcii* [Texture in music: Artistic possibilities. Structure. Functions]. Moscow, Muzyka, 1985, 285 p. (In Russ.)
12. Тазиева К. С. Мансур Музафаров. Казань: Татар. книжное изд-во, 1984. 150 с.  
*Tazieva K. S. Mansur Muzafarov* [Mansur Muzafarov]. Kazan', Tatatarskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1984, 150 p. (In Russ.)
13. Хайруллина З. Ш., Гиришман Я. М. Из музыкального прошлого. Обзор татарской периодической печати 1905–1917 годов // Вопросы татарской музыки: Сб. науч. раб. / Ред. Я. М. Гиришман. Казань: КГК, 1967. С. 192–247.  
*Hajrullina Z. Sh., Girshman Ja. M. Iz muzykal'nogo proshlogo. Obzor tatarskoj periodicheskoj pečati 1905–1917 godov* [From the musical past. Review of the Tatar periodical press of 1905–1917]. *Voprosy tatarskoj muzyki: Sbornik nauchnyh rabot*. Ed. Ja. M. Girshman. Kazan', Kazanskaja konservatorija, 1967, pp. 192–247. (In Russ.)
14. Якупова А. Ф. Особенности татарского традиционного исполнительства на скрипке: на примере творчества З. В. Хабибуллина // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: история и современность. Вып. 5. Материалы Всероссийской научно-практической конференции. Казань, 4 апреля 2012 года / Сост. В. И. Яковлев. Казань: КГК, 2013. С. 275–278.  
*Jakupova A. F. Osobennosti tatarskogo tradicionnogo ispolnitel'stva na skripke: na primere tvorčestva Z. V. Habibullina* [Features of Tatar traditional violin performance: on the example of the work of Z. V. Khabibullin]. *Aktual'nye problemy muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva: istorija i sovremennost'*. Vol. 5. Ed. V. I. Jakovlev. Kazan', Kazanskaja konservatorija, 2013, pp. 275–278. (In Russ.)

---

### Об авторе

**Рольбина Елена Ильинична** — доцент, и. о. профессора, и. о. зав. кафедрой струнно-смычкового искусства МГИМ им. А. Г. Шнитке, заслуженная артистка РТ. Москва, Россия.

rolbinaei@schnittke.ru

---

### About author

**Rolbina Elena (Ilyinichna)** — Associate Professor, Acting Professor, Acting Head of the Department of String-Bowed Art of the Moscow State Institute of Music named after A. G. Schnittke, Honored Artist of the Republic of Tatarstan. Moscow, Russia.

rolbinaei@schnittke.ru