

Научная статья

УДК 78.083.6

DOI: 10.48201/22263330\_2025\_52\_57

## Сочинения для камерного ансамбля А. Монасыпова: особенности стиля

Агдеева Наиля Галимовна

Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова (Россия, Казань), доцент кафедры менеджмента и медиатехнологий музыкального искусства, кандидат искусствоведения, доцент, [nailyapost@yandex.ru](mailto:nailyapost@yandex.ru)

### Аннотация

Имя Алмаза Монасыпова в истории татарской музыки традиционно связывается с развитием жанра симфонии и симфонической музыки. Камерная музыка А. Монасыпова не получила подробного освещения в музыковедческой литературе. В статье анализируются произведения композитора для камерного ансамбля скрипки и фортепиано: Соната, Анданте и Гавот, Ария, «Зимняя дорога», выявляются особенности стиля, трактовки жанров.

**Ключевые слова:** А. З. Монасыпов, камерный ансамбль, соната для скрипки и фортепиано, пьеса для скрипки и фортепиано, Гавот, Анданте, татарский композитор, татарская музыка

## Compositions for the Chamber Ensemble by A. Monasyrov: Features of the Style

*Nailya G. Agdeeva*

Kazan State Conservatory named after N. G. Zhiganov (Russia, Kazan), Associate Professor of the Department of Management and Media Technologies of Musical Arts, PhD in Art History, Associate Professor, [nailyapost@yandex.ru](mailto:nailyapost@yandex.ru)

### Summary

The name of Almaz Monasyrov in the history of Tatar music is traditionally associated with the development of the genre of symphony and symphonic music. The chamber music of A. Monasyrov has not received detailed coverage in the musicological literature. The article analyzes the composer's works for the chamber ensemble of violin and piano: Sonata, Andante and Gavotte, Aria, "Winter Road", reveals the features of style, interpretation of genres.

**Keywords:** A. Z. Monasyrov, chamber ensemble, sonata for violin and piano, piece for violin and piano, Gavotte, Andante, Tatar composer, Tatar music

**Для цитирования:** Агдеева Н. Г. Сочинения для камерного ансамбля А. Монасыпова: особенности стиля // Музыка. Искусство, наука, практика: Научный журнал Казанской гос. консерватории им. Н. Г. Жиганова. 2025. № 4(52). С. 57–68. DOI: 10.48201/22263330\_2025\_52\_57

Статья поступила: 22.11.2025

Принята к публикации: 27.11.2025

В камерно-инструментальном творчестве А. Монасыпова можно выделить три направления. Разнообразные по художественным задачам, социальному заказу и адресату, все они отличаются тем не менее общностью стилистических особенностей, присущих творчеству композитора в целом.

Наиболее значительную группу составляют произведения А. Монасыпова для камерного ансамбля: Соната для скрипки и фортепиано (1954), Сонатина для скрипки и фортепиано (1976), Анданте и Гавот для скрипки и фортепиано (1960), Романс для альты и фортепиано (1965), Ария для гобоя и струнного оркестра (1970), Ода для виолончели и фортепиано (1983), Маленький марш для скрипки и фортепиано (1987), пьеса для домры и фортепиано «Зимняя дорога» (1981), Две пьесы для балалайки и фортепиано (1982). При этом многие из пьес для камерного ансамбля существуют в многочисленных переложениях для различных инструментов. Например, «Зимняя дорога» — для двух скрипок и фортепиано и для домры с фортепиано; Анданте и Гавот, изначально являвшиеся частями Балетной сюиты для симфонического оркестра<sup>1</sup>, — для скрипки и фортепиано, для двух фортепиано (в переложении супруги композитора Р. Александровой); Анданте — также для виолончели и фортепиано (переложение А. Асадуллина); Ария — для гобоя и фортепиано и гобоя и струнного оркестра; Романс — для скрипки и фортепиано и для альты (или виолончели) и фортепиано; Концертино-серенада — для скрипки с оркестром и скрипки и фортепиано.

Из произведений для камерного ансамбля А. Монасыпова наиболее репертуарной и изученной с точки зрения особенностей строения, музыкального языка и исполнения является Соната для скрипки и фортепиано, написанная в годы учёбы композитора в Казанской консерватории [См.: 2; 5. С. 50–52]. В двух источниках указания на год создания разнятся: у Дж. Ф. Шарифуллина это 1952 и 1954 — первое исполнение на Пленуме Союза композиторов Татарии, у Д. Ш. Галее-

вой — 1954. Авторы статей приводят имена исполнителей-скрипачей Сонаты — это З. Шихмурзаева, В. Афанасьев, Ю. Лившиц. Статья Д. Ш. Галеевой посвящена особенностям интерпретации и рекомендациям к ней камерного ансамбля профессоров Казанской консерватории В. А. Афанасьева и Ф. П. Старателевой, благодаря которым Соната утвердилась в концертном и учебном репертуаре; в статье также приводятся наблюдения самого композитора, высказанные в процессе подготовки одного из концертов и весьма ценные для понимания произведения [См.: 2]. Дж. Ф. Шарифуллин отмечает романтическую направленность в содержании Сонаты: «...жанрово-стилевые особенности Сонаты заключаются в синтезе романтического скрипичного стиля и песенной лирики, стилистически связанной с татарским фольклором... В плане трактовки жанра Монасыпов в скрипичной сонате придерживался традиций романтической драматургии. Композиционно-драматургический план сонаты складывается из контрастного сопоставления и взаимодействия двух жанрово-интонационных сфер — лирической и скерцозной», — пишет он [5. С. 50].

В Сонате три части: I часть — *Allegro non troppo*, II — *Adagio*, лирический центр, III — *Allegro scherzando*, народно-жанровый финал.

Первая часть в сонатной форме (тональность до мажор) определяет образное строение всей Сонаты. Главная партия лирико-патетического характера с первых звуков скрипки увлекает своей романтической приподнятостью, её чувственность и порывистость поддерживается сочными гармониями — септ-, нонаккордами, пентаккордами в бурлящих фигурациях фортепиано, ассоциирующихся с фактурой романсов «Весенние воды» С. Рахманинова или «Ак дулкыннар» Р. Яхина (см. пример 1).

Главная партия переходит в связующую (т. 15), затем звучит лирическая побочная партия в ми мажоре (т. 29), в которой передаётся импровизационная манера игры народных скрипачей (см. пример 2).

## 1 Соната для скрипки и фортепиано, I ч., тема главной партии

**Allegro non troppo**

Violin

Piano

Vln.

Pno.

## 2 Соната для скрипки и фортепиано, I ч., тема побочной партии

**Meno mosso**

Violin

Piano

Vln.

Pno.

Разработка (т. 55) состоит из четырёх разделов. Первый раздел (*Allegro marziale*) маршевого характера строится на новой теме в тональности минорной субдоминанты, во втором (*Meno mosso, Appassionato*) секвенционно развивается тема связующей партии, в третьем звучит лирический эпизод в тональности ре минор, четвёртый раздел представляет собой доминантовый предыкт к репризе. В репризе (т. 94) темы проводятся в исходной тональности.

II часть — небольшая, написана в трёхчастной форме с динамизированной репризой в ми миноре (см. пример 3). Лирическая мелодия-кантилена украшена мелизматикой. Её начальная интонация — восходящая кварта от V к I ступени из затакта с опеванием последней и возвращением, тип сопровождения — гармонические фигурации, романтический настрой вызывают ассоциации с главной партией I части Концерта для фортепиано с оркестром Р. Яхина.

В середине II части развивается основной тематический материал, в репризе наступает куль-

минация части, тема достигает своего апогея: аккордовое сопровождение придаёт ей торжественности, автор направляет исполнителей обозначением *risoluto*. На подступах к коде и в ней самой накал спадает, композитор сгущает гармонические краски: на тоническом органном пункте появляются трезвучия II ступени, доминанты с секстой, звуча как увеличенное трезвучие, в средних голосах на фоне повторения темы в коде образуются нисходящие ходы по фрагментам хроматической гаммы. Исполнитель Д. Ш. Галева пишет о ритме траурного шествия в отрывистых аккордах сопровождения [См.: 2. С. 188].

III часть — рондо. Музыка напоминает вереницу танцевальных тем. Тема рефрена *Allegro scherzando* в до мажоре, в размере 3/8 отличается простотой мелодии и ритма. Неожидаанные синкопы и акценты приносят в её звучание игровой характер народного танцевального наигрыша (см. пример 4).

Первый эпизод (ми минор, т. 58) звучит в том же темпе и характере. Время в нём будто

3

Соната для скрипки и фортепиано, II ч.

**Andante con moto**

Violin

Piano

Vln.

Pno.

4

Соната для скрипки и фортепиано, III ч., тема рефрена

**Allegro scherzando**

Violin *mf*

Piano *mp leggiero*

сжимается — вместо шестнадцатых в партии фортепиано здесь появляются восьмые длительности, ритм в мелодии и в целом фразировка также укрупняются, появляются протяжённые заливованные ноты у скрипки на несколько тактов, которые в сочетании с синкопами создают ощущение полиметрии (см. пример 5).

Завершается эпизод в соль мажоре. Далее вступает изменённый рефрен в до мажоре (т. 149). Следующий эпизод *Andante grazioso* (фа минор, т. 198) написан в духе лирических тем Сонаты. В фортепианном аккомпанементе слышны ритмы и гармонические обороты, характерные для эстрадных песен композитора (см. пример 6).

5

Соната для скрипки и фортепиано, III ч., тема первого эпизода

Violin *p leggiero*

Piano *p*

6

Соната для скрипки и фортепиано, III ч., тема второго эпизода

**Andante grazioso**

Violin *p*

Piano *p elegante*

Переход к рефрену основан на начальной фразе темы второй части Сонаты. Заключительный раздел (т. 233) — самый протяжённый и тематически насыщенный. Здесь появляются темы из I части Сонаты, а также основная тема рефрена финала. Реминисценция тем из предшествующих частей способствует образно-тематическому, драматургическому единству цикла.

Соната для скрипки и фортепиано А. Монасыпова, будучи в числе первых образцов жанра в татарской музыке, во многом стала ориентиром для последующих поколений композиторов.

Пьесы для скрипки и фортепиано А. Монасыпова демонстрируют мелодическую природу скрипки и её виртуозные возможности, и импровизационно-орнаментальную свободу. «Мелодическая природа скрипки отражает важнейшую стилевую константу татарской традиционной музыки — монодию» [4. С. 15]. В данных пьесах главенство мелодии выражает также и другую узнаваемую стилевую черту татарской музыки — *моң*, а скрипка «выступает как бы „поющим“ инструментом» [4. С. 16]. Всех их отличает гомофонно-гармоническая фактура с ярко выраженной мелодией в национальном характере — на основе пентатонного лада, с типичными для протяжной песни фигурационными украшениями. Монасыповский стиль узнаваем в гармоническом и ритмическом оформлении — в естественном вплетении мажоро-минорных красок и черт эстрадности в ритме и аккордике.

Анданте А. Монасыпова (ре мажор) написано в духе скрипичных миниатюр татарских композиторов: в трёхчастной репризной форме, с темой у скрипки, сопровождаемой арпеджированными аккордами пентатонного строения и подголосками<sup>2</sup> (см. пример 7).

Исследователь татарской скрипичной музыки Ш. Х. Монасыпов в статье «Татарская смычковая миниатюра послевоенного периода» рассматривает пьесу в подтверждение своего тезиса об этапе развития концертного скрипичного репертуара в 1950–1970-е годы, причисляя её к «миниатюрам типа инструментальных арий и романсов» [3. С. 90]. Отличие данно-

го типа пьес в указанный период, по мнению Ш. Монасыпова, состоит в «ярко выраженной инструментальной специфике» и «характере мелодической линии пьес, выписанной в традициях орнаментально-фигуративного стиля» [3. С. 90–91]. Относя скрипичные Анданте, Арию и альтовый Романс А. Монасыпова к типу «инструментальных арий», исследователь выявляет характеризующую их черту — орнаментальность импровизационного характера. Важность указанных особенностей подчёркивается выводом о связях с фольклорными источниками. Благодаря созданию «орнаментальных мелодий, выделяющихся своей инструментальной природой и способствующих выявлению возможностей смычковых инструментов на более высоком концертном уровне» [3. С. 91. Курсив наш. — Н. А.], расширяется диапазон жанрового разнообразия татарской скрипичной музыки.

С другой стороны, пьесы типа Анданте, Гавота, Вальса и других, изначально входящие в хореографические сюиты (в операх или балетах татарских композиторов) и адаптированные для солирующих инструментов, составили на начальном этапе формирования последнего группу жанров европейского типа, в противоположность танцам в духе народных и программным сочинениям с ярко обозначенной национальной образностью (природа, Отечество, родной край, бытовые зарисовки, обрядовые сцены и т. д.). Многие пьесы, первоначально входящие в балетные сюиты, затем получили самостоятельную жизнь, в том числе в виде переложений для разных инструментов с фортепиано. Одним из самых популярных таких номеров в татарской музыке являются, пожалуй, Адажио, Анданте, Вальс из балета Ф. Яруллина «Шурале» (из других примеров: Адажио из балетов «Гаянэ», «Спартак» А. Хачатуряна). Примечательно, что номера-танцы из хореографических сюит исследователями дистанцировались от всего музыкального материала произведения как «европейские». Например, введение в музыкальной драме «Наёмщик» С. Сайдашева классических балетных номеров «Адажио», «Пастораль», «Вальс» используется для контраста и противостояния социальных



*Andante sostenuto*

The musical score is for a piece titled "Анданте для скрипки и фортепиано" (Andante for violin and piano). It is in D major (two sharps) and 3/4 time. The tempo/mood is "Andante sostenuto". The score is divided into four systems. The first system shows the piano accompaniment with a *p* (piano) dynamic. The second system shows the violin melody with a *p* (piano) dynamic and a *p espress.* (piano, expressive) dynamic. The third system shows the piano accompaniment with a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The fourth system shows the violin melody with a *p* (piano) dynamic and a *cresc.* (crescendo) dynamic. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

слоёв (сходный приём наблюдается в IV действии оперы «Эшче» С. Габаша, Г. Альмухамедова, В. Виноградова). Вальс С. Сайдашева из музыкальной драмы «Наёмщик» положил начало популярности этого танца в татарской музыке [См. также о вальсах в татарской скрипичной музыке: 3. С. 95–96].

В творчестве Монасыпова встречаются также и другие пьесы, названия которых характерны для классического репертуара исполнителя-инструменталиста: Модерато, Скерцино<sup>3</sup>, Марш, Гавот, ряд сочинений имеет «вокаль-

ные» наименования: «Ария», «Романс», «Песня гондольера», «Мелодия», «Песня», «Напев».

Скрипичные произведения — Гавот, Ария, Романс, «Зимняя дорога» — сходны с Анданте, представляют собой миниатюры, отличаясь от последнего в музыкально-стилевом отношении. Композитор представляет вниманию исполнителя и слушателя пьесы «в новой интонационно-гармонической трактовке, предложенной композиторами XX века» [5. С. 81], и стиливом облике. Ангемитонная пентатоника сочетается в мелодии с диатоническими оборотами, гар-

мония обогащается мажоро-минорными сопоставлениями трезвучий и тонов, фонизмом септаккордов с большой септимой и тонико-доминантовыми секвенционными ходами баса.

В пьесе «Зимняя дорога» и Арии наблюдается определённый фактурный тип — на фоне «парящей» в верхнем регистре мелодии, начинающейся долгими длительностями, сменяющимися на каждую следующую сильную долю такта и оттенёнными из затакта небольшим мелодическим оборотом типа опевания или предъёма, звучит пульсация аккордов с по-

степенным хроматическим спуском по звукам верхнего тетрахорда натурального минора и протяжённые ноты баса (см. примеры 8–9). Звучание пьес создаёт аллюзии с известной музыкой XIX–XX веков, мелодиями в необарочном стиле о вечном, о смысле жизни, философском раздумье о бытии и судьбе, среди них — Прелюдия ми минор Ф. Шопена, «Полёт» из музыки к кинофильму «Сказка странствий» (ор. 174) А. Шнитке, «Песня о далёкой Родине» М. Таривердиева, Эпилог из балета «Сказание о Йусуфе» Л. Любовского...

8

«Зимняя дорога» для двух скрипок и фортепиано

The musical score is written for two violins and piano. It is in 4/4 time and the key of D major. The score is divided into three systems. The first system begins with a piano (mp) dynamic. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system includes a mezzo-forte (mf) dynamic and a tempo change to 'a tempo' with a 'poco rit.' (slightly ritardando) marking. The piano part features a rhythmic pulse of chords in the bass.



*Andante con moto*

В Гавоте А. Монасыпова трактовка жанра близка прокофьевской (на это указывает и Дж. Ф. Шарифуллин [См.: 5. С. 81]). Это эффектная концертная пьеса. По своему динамизму, размаху и масштабности замысла Гавот, несомненно, оркестровое произведение. В переложении для фортепиано пианист должен обладать оркестровым слышанием фактуры, чтобы передать атмосферу и стихийное развитие танца в этом произведении. Тональность Гавота соль мажор поначалу не определяется. Размашистая тема у скрипки в чеканном ритме четвертями звучит в лидийском до мажоре. В процессе изложения в первом разделе она расцвечивается аккордами мажоро-минора. Так, первый период заканчивается прерванной ка-

денцией и ми-бемоль-мажорным трезвучием (см. пример 10).

Во втором периоде тональность соль мажор очевидна, подчёркивается как в гармонии, так и в мелодии. Основным тематическим мотивом становится интонация кварты от II к V ступени половинными длительностями, разрешаемая трихордом в терцию лада. На нём строится развитие в последующем среднем разделе. Его начальная тональность — си-бемоль мажор подготавливается неожиданными мажоро-минорными «поворотами» — звучит цепочка доминантсептаккордов, «окрашивающих» квартовые ходы от разных звуков. В среднем разделе хроматические звучания становятся острее: встречаются

**Moderato**

**a tempo**

единовременные звучания разных вариантов ступеней (перечень), отклонения в далёкие тональности, например в соль-диез минор, ладовые переключения. Несмотря на постоянное чередование коротких двухтактовых фраз и прерванных оборотов, в среднем разделе Гавота можно выделить три тематических блока: первый — в си-бемоль мажоре — представляет собой разомкнутый восьмитакт (S), построенный на ходах по звукам трезвучий, чередующихся со скандированием на одной ноте *staccato* и акцентированием квартовой интонации, второй — в соль миноре, контрастный по характеру, с пометкой *leggiero*, представ-

ляющий собой более камерный танец, с реверансами. Монотонная басы-аккордовая фактура сопровождения постепенно становится всё более напряжённой, механистичной, возвращая в сферу гротеска. Тональность сменяется на ре-диез минор, затем приводит к соль-диез минору. В следующем, третьем разделе контраст создаётся также с помощью ладовых и фактурных средств. В сопровождении мягкое звучание натурального минора чередуется с архаичным звучанием параллельных нисходящих квинт и унисоном с мелодией у скрипки. Переход из соль-диез минора в ми-бемоль мажор с помощью мелодических ходов звучит

неожиданно быстро. Далее следует переход к динамизированной репризе Гавота. В репризе (*Piu mosso*) возвращается соль мажор. В ней господствует тема на кварте — она охватывает широкий диапазон в обеих партиях, простые интонационные ходы в мелодии гармонизируются самыми неожиданными гармоническими красками: здесь и пониженные ступени мажоро-минора после мелодических унисонов, и большие септаккорды, и одновременное сочетание вариантов трезвучий (например, соль и ля-бемоль мажора, соль и фа-диез мажора в самом конце).

Гавот А. Монасыпова — произведение яркое, концертное, заслуживающее внимания исполнителей. К сожалению, Гавот не часто звучит на сцене. С точки зрения стиля композитора, он демонстрирует многие особенности его почерка, содержащиеся, в первую очередь, в гармоническом языке, созвучные в то же время чертам стиля татарской камерно-ансамблевой музыки 1950–1970-х годов. К ним относятся попевочное строение мелодий с опорой на традиции татарских народных песен и игровых мотивов, например, такмаков, выражающейся в интонационно непрехотливых, повторяемых оборотах на основе пентатонного звукоряда и простых ритмических комбинаций, разнообразие ладовых красок — пентатоники, диатоники (в том числе фонизма лидийского, миксолидийского, дорийского ладов), мажоро-минора, в области аккордики — пентатонные или сходные с ними по структуре созвучия, содержащие кварты, секунды, усложнённые полифункциональные или политональные сочетания.

Завершая обзор произведений А. Монасыпова для камерного ансамбля, отметим, что на примере его творчества можно наблюдать рождение новой страницы в истории развития камерно-инструментального жанра в татарской музыке, связанное с формированием качественно иного отношения к тематизму и музыкальному языку, переход на современный этап развития татарской музыки по пути её обновления, обогащения.

## Примечания

- <sup>1</sup> Исследователь А. А. Алмазова называет Балетную сюиту (1960) «сочинением рубежным (между этапами — ранним и зрелым)», указывая на предварительный её замысел как части неосуществлённого балета «Шомбай» (на либретто Г. Салимова) [См. об этом: 1. С. 102–103].
- <sup>2</sup> Анданте А. Монасыпова анализируется Ш. Монасыповым с точки зрения особенностей смычкового исполнительского стиля [См.: 3. С. 91] и Дж. Ф. Шарифуллинским с позиций ладового строения [См.: 5. С. 69–70]. Ш. Монасыпов указывает на год создания Анданте А. Монасыпова — 1965.
- <sup>3</sup> Модерато и Скерцино — пьесы из фортепианного репертуара для старших классов ДМШ, входят в один из хрестоматийных выпусков (Вып. V) из серии «Советские композиторы — детям» (1976). Это вторые названия двух пьес из самого популярного фортепианного цикла А. Монасыпова «Пять лирических картинок и марш» — «Заворожённый лес» и «Аты-баты (Считалка)» соответственно.

*Список литературы**References*

1. Алмазова А. А. Монасыпов Алмаз // Композиторы и музыковеды Советского Татарстана / Сост.-ред. М. Н. Нигмедзянов. Казань: Тат. кн. изд., 1986. С. 102–105.  
*Almazova A. A. Monasypov Almaz* [Monasypov Almaz]. *Kompozitory i muzykovedy Sovetskogo Tatarstana*. Ed. M. N. Nigmedzjanov. Kazan', Tat. kn. izd., 1986, pp. 102–105. (In Russ.)
2. Галеева Д. Ш. Соната для скрипки и фортепиано Алмаза Монасыпова как объект исполнительской интерпретации в классе камерного ансамбля профессора Ф. П. Старателевой // Из педагогического опыта Казанской консерватории: прошлое и настоящее. Вып. 3 / Ред.-сост. Е. В. Порфирьева, Л. А. Федотова. Казань: КГК, 2016. С. 178–193.  
*Galeeva D. Sh. Sonata dlja skripki i fortepiano Almaza Monasypova kak ob'ekt ispolnitel'skoj interpretacii v klasse kamernogo ansamblja professora F. P. Staratelevoj* [Sonata for violin and piano by Almaz Monasypov as an object of performance interpretation in the chamber ensemble class of Professor F. P. Starateleva]. *Iz pedagogicheskogo opyta Kazanskoj konservatorii: proshloe i nastojashhee*. Vol. 3. Ed. E. V. Porfir'eva, L. A. Fedotova. Kazan', Kazanskaja konservatorija, 2016, pp. 178–193. (In Russ.)
3. Монасыпов Ш. Х. Татарская смычковая миниатюра послевоенного периода // Музыка и современность (Актуальные вопросы татарской музыки): Сборник научных трудов / Сост. Т. А. Алмазова, ред. М. Н. Нигмедзянов. Казань: ИЯЛИ, 1980. С. 84–97.  
*Monasypov Sh. H. Tatarskaja smychkovaja miniatjura poslevoennogo perioda* [Tatar bowed string miniature of the post-war period]. *Muzyka i sovremennost' (Aktual'nye voprosy tatarskoj muzyki): Sbornik nauchnyh trudov*. Ed. T. A. Almazova, M. N. Nigmedzjanov. Kazan', Institut jazyka i literatury, 1980, pp. 84–97. (In Russ.)
4. Шарифуллин Дж. Ф. Татарская скрипичная музыка в аспекте формирования и развития национального музыкального стиля: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Казань: КГК, 2006. 28 с.  
*Sharifullin Dzh. F. Tatarskaja skripichnaja muzyka v aspekte formirovanija i razvitija nacional'nogo muzykal'nogo stilja* [Tatar violin music in terms of the formation and development of the national musical style]: Abstract of PhD thesis. Kazan', Kazanskaja konservatorija, 2006, 28 p. (In Russ.)
5. Шарифуллин Дж. Ф. Татарская скрипичная музыка в аспекте формирования и развития национального музыкального стиля: Дис. ... канд. искусствоведения. Казань: КГК, 2006. 196 с.  
*Sharifullin Dzh. F. Tatarskaja skripichnaja muzyka v aspekte formirovanija i razvitija nacional'nogo muzykal'nogo stilja* [Tatar violin music in terms of the formation and development of the national musical style]: PhD thesis. Kazan', Kazanskaja konservatorija, 2006, 196 p. (In Russ.)