

La musique en Crimée médiévale

I. Vdovitchenko et V. Baranov
Ukraine

La culture musicale de la Crimée médiévale du Moyen Age c'est un sujet assez peu étudié. A présent il n'y a pas de travaux spécieux consacrés à ce sujet (excepté quelques publications sur trouvailles archéologiques de cette région avec des images des instruments musicaux¹). Pourtant l'étude de la culture musicale nous permet de comprendre la culture d'esprit des habitants de la Crimée médiévale plus profondément, d'éviter les oppositions culturelles coutumières pour nous, tels que : paganisme – christianisme ; christianisme – islam ; christianisme – judaïsme. Comme dans la culture musicale il n'y avait jamais de telle délimitation stricte comme dans la vie religieuse des peuples qui habitaient le même territoire. On empruntait des instruments, des mélodies, des acquis et des procédés artistiques. Ainsi presque tous les instruments musicaux antiques ont « déménagé » en Byzance chrétienne et partiellement en Europe. L'instrument à cordes arabe *al'oud* qui était emprunté au 7^e siècle, a gagné une popularité immense en Bysance et en Europe occidentale sous le nom : « luth », « tambourin », « bandoura », etc.

Le développement de la culture en Crimée médiévale on peut diviser en trois étapes principales. La première – c'est l'étape du début de bas Moyen Age qui se caractérise par la conservation de la tradition antique dans les villes et par l'apparition de la population barbare autour d'elles qui avait une autre culture primitive. Au 7-13 ss. avait lieu le processus du rassemblement et de l'établissement de la culture médiévale de la Crimée de différents composants ethniques, et l'élément principal ici c'était la culture la plus développée – la culture byzantine. Christianisation, que les missionnaires de Byzance réalisaient, a amené au rapprochement de la culture barbare et urbaine. Puis, avec l'apparition des colonies de Venise et de Gênes en Crimée, l'influence du catholicisme se renforce, et apparaissent les éléments de la culture de l'Europe occidentale et de l'Italie. En même temps, l'influence turque, orientale, et cette situation aboutit à la victoire de l'Orient, après la conquête d'Osman, mais le caractère syncrétique de la culture se conserve. Malgré une très longue durée de cette période, il existe peu de sources qui nous représentent la vie musicale de la population médiévale de la Crimée. C'est surtout étonnant par comparaison au matériel antique – les sources antiques contiennent de plusieurs renseignements sur

l'activité musicale des grecs et des barbares dans cette région, les trouvailles archéologiques sont représentées par des catégories diverses des matériaux – les fragments des instruments musicaux, les terres cuites, les vases couverts de peintures, les camées ciselés, les monnaies etc. qui nous donnent l'information précieuse sur la musique, sur les danses dans la vie quotidienne de la population de ce pays. Probablement, ce fait peut être expliqué par quelques particularités de la vie spirituelle de cette période, et par la composition ethnique de la population, et par la situation politique et économique difficile, à laquelle était la plupart des habitants de la presqu'île (à l'exception de quelques grandes villes, le nombre desquelles avait diminué par rapport à l'Antiquité).

Donc, c'était un territoire où avait lieu l'influence réciproque de plusieurs traditions culturelles: de la tradition antique (y compris la culture barbare hellénisée), de la tradition germanique, de la tradition des Huns, des Turks, des traditions culturelles mongolique, byzantine, arménienne, juive et basse italienne.

A la période de bas Moyen Âge, dans des villes se conservait la culture musicale antique des derniers temps. Dans la vie quotidienne et dans l'activité professionnelle, pendant les rites religieux, les habitants des villes du littoral septentrional de la Mer Noire utilisaient les instruments à cordes suivants : la lyre, la cithare, harpe trigone. Parmi les instruments à vent on sait l'aulos, la syrinx, la salpinx, l'orgue². L'instrument à percussion le plus répandu était le tambour de basque – le tympanon. L'un des plus populaires instruments à cordes de l'Antiquité, la lyre, est représenté dans les monuments de la Crimée de bas Moyen Age. En 1910 à Kertch, sur le territoire de la nécropole de Bosphore dans la tombe datée de la seconde moitié du 4^e – la première moitié du 5^e ss. on a trouvé la lyre (fig. 1) qui avait la forme typiquement antique – une caisse de résonance de bronze en forme d'une carapace de tortue, 16 cordes, tendues sur un sommier à l'aide des chevilles de bois et le décor – les figures de Niké et Arès³. Cette trouvaille est assez intéressante, car plus tard cet instrument a beaucoup changé, et l'instrument qui porte ce nom au Moyen Age ne rassemblait pas à son prototype antique.

A cette période appartiennent les fragments des sculptures du 5^e – du début du 6^e ss. de Chersonèse qui rassemblent d'après leur composition et leur style à la stèle funéraire comme d'Athènes (musée de Byzance) – « Orphée avec la cithare », datée du 4^e-5^e ss. (fig. 2). L'un de ces fragments (fig. 3) est deterré en 1890 lors fouilles archéologiques par K.K. Kostsuchko-Valuginitch⁴. Les jambes d'Orphée qui est assis en

vêtement long se sont conservées. La jambe gauche est un peu avancée et la droite est mise en côté. Entre ses jambes vêtues de sandales, pend le bout de son vêtement tordu en tortillon. Sur la face du piédestal, au bas, sans détails, sont représentés une tortue et un lièvre qui courait à droit. Le deuxième fragment (fig. 4) est trouvé par K.K. Kotsuchko-Valuginitch en 1897 au cours des fouilles à l'est de Chersonèse près de la « basilique Krouzé »⁵. Il est analogue à l'exemplaire précédent. La même pose d'Orphée, le même vêtement et son bout pend tordu en tortillon entre ses jambes de même façon. Les pieds sont cassés mais le haut du torse d'Orphée (sans la tête) est conservé. On peut voir la courroie de la lyre jetée sur l'épaule droite. L.G. Kolesnikova a supposé que ces deux sculptures sont issues de même atelier, car leur composition, leur style, leurs détails, leur dimension et matière sont pareils. On peut reconstruire entièrement tous les deux fragments à l'exemple de la stèle d'Athènes, mais les spécimens de Chersonèse sont faits plyn mal. Ils sont datés du 5^e – du début du 6^e ss.

Sur les fragments de Chersonèse il n'y a pas d'instrument, mais puisque tous les autres détails des sculptures remontent à cet archétype, on peut affirmer que l'instrument musical ne se distingue pas de celui d'Athènes. La cithare du 4^e-5^e ss. diffère déjà de la cithare antique – elle est plus étroite et rectangulaire, les supports de côtés se sont liés, le sommier supérieur a disparu. Peu de temps après, la cithare disparaît, elle sède sa place aux nouvelles espèces d'instruments à cordes qui sont issues de l'Orient. Et c'est seulement la harpe trigone qui reste dans son état invariable pendant la haute Antiquité et pendant le Moyen Âge. Sans aucun doute, cet instrument était au Moyen Âge sur les terrains Nord-Pontiques aussi. Il est vrai que, archéologiquement, il n'est pas fixé à cette période, mais nous connaissons une harpe sarmate (fig. 5), trouvée dans un tombeau daté de 2^e s. dans les environs d'Olbia⁶.

Les parents des Sarmates – les Alains qui sont apparus dans les steppes Nord-Pontiques et en Crimée au 3^e-4^e ss., jouaient, probablement, des harpes pareilles, car leurs descendants – les Ossètes – ont gardé cet instrument (fig. 6) jusqu'au début du 20^e s. presque invariable, sous le nom de « dououadestanon »⁷. L'instrument à cordes pincées (qui rappelle une harpe) qu'on tenait à la main verticalement pendant le jeu, est représenté sur une coupe en argent des temps des Sassanides (fig.7). Elle était déterrée en 1912 dans un village Malaya Péréchtchépina (région de Poltava, Ukraine), dans le trésor que quelques savants traitent comme le tombeau du khan Koubrat – empereur de l'Empire Bulgare⁸. Dans les

enfocements de la coupe sont représentées les idées cosmologiques : des arbres, un sarment de vigne, des animaux, des oiseaux, des poissons qui symbolisent l'harmonie. Les figures des deux musiciens sont liées avec la thème de l'harmonie mondiale. Cette coupe trouve beaucoup d'analogues à l'art de l'Iran du 6^e-7^e ss.⁹ Les terres de la partie moyenne du Dniepre (ou cette coupe était trouvée) entrent dans le système d'économie nomade déjà dès l'époque des Huns. Ici, dans la zone de forêt-steppe, étaient les places pour le pacage du bétail en été, en hiver le pacage du bétail passait en Crimée. Donc on peut affirmer que cette coupe faisait de longs voyages chaque année parmi les biens de Koubrat en visitant aussi la Crimée.

L'apparition de nouveaux instruments à cordes au 11^e-12^e ss. est représentée par des trouvailles en Crimée. Au cours des fouilles de V.L. Myts en 1988 dans la forteresse Alouston (aujourd'hui Aloushta) on a trouvé un plat (fig. 8) avec l'image d'un personnage qui jouait du gusli (instrument de musique à cordes pincées) (ψαλτήριον, κανόνας) placé horizontalement et d'une femme qui dansait. A gauche de l'homme il y a une figure d'un garçon vêtu en peau. S. B. Adaksina a lié le sujet sur le plat avec une poésie épique bien connue byzantine sur Dygénice Akrite, la coupe – avec une cérémonie de nocces¹⁰. M.G. Kramarovski a proposé de lier le plat d'Alouston avec les fêtes de Noël¹¹. D'après le contexte archéologique, le plat date du 12^e – du début du 13^e ss. et se rapporte au groupe des articles de l'école de la capitale, qui contenait non seulement les écoles de Constantinople, mais aussi les autres centres de la céramique de l'Empire Byzantin.

Les instruments à archet sont très répandus au 14^e-15^e ss. Parmi eux était la viole (fig.9). Elle est représentée sur une des lamelles de la ceinture issue de Kouban. Sur une des 9 lamelles d'argent en forme de la rosette de 6 pétales est représenté un musicien qui joue de la viole à la forme d'une pelle. D'après la supposition de M.G. Kramarovski, la ceinture est faite à Kafa au 14^e – ou à la première moitié du 15^e ss. par un maître latin pour un mercenaire catalan. M.G. Kramarovski voit dans les scènes, représentées sur la ceinture, la discussion entre spirituel et séculier¹².

Les instruments à percussion on utilisait souvent pour accompagner les danses, dans les ensembles. Nous avons 3 images des tambours de basque qui sont tout à fait analogiques au tympanon antique. L'une d'eux est représentée sur le revêtement d'ivoire d'un coffret de bois trouvé dans la forteresse de Soudak (fig.10). Une lamelle d'ivoire était consolidée au

bois à l'aide des goupilles de fer dont 5 trous ronds de part en part se sont conservés. Les figures en relief des danseurs se distinguent par la musculature soulignée des corps nus. L'un danse avec un fichu (imperméable) monté au dessus de la tête, l'autre tient aux mains levées en haut un tambour de basque. Sa qualité supérieure permet de supposer la production de Constantinople, les analogues permettent de dater ce revêtement du 11^e-12^e ss.¹³ Les deux autres images – les musiciens-bouffons déguisés avec des masques des boucs – ce sont les marques sur les tuiles faites dans des ateliers de poterie de cette région au 13^e-14^e ss. (fig. 11). L'une d'eux (à gauche) est trouvée par G.D. Bélov et A.Z. Yakobson pendant les fouilles de XVII quartier de Chersonèse en 1940¹⁴. La deuxième (à droite) - le fragment de la marque tout à fait analogue sur une tuile-caliptère est déterrée par I.A. Baranov sur le cap de Sainte Trinité (village Kikinéz) en 1968.

Les instruments à vent sont représentés par une image d'une trompette sur une miniature arménienne de 1360 de Kafa (fig. 12). La ressemblance stylistique aux autres monuments a permis à E.M. Korkhmazyan de l'attribuer à artisan Arakel¹⁵. Un homme, vêtu en noir, joue de la trompette, le type de laquelle remonte à la salpinx grecque antique et au tube romain qui étaient des instruments d'alerte ou de signalisation, vu leurs faibles possibilités musicales et le caractère perçant de leur sonorité.

Tous ces instruments sont trouvés essentiellement sur le territoire des villes médiévales où l'influence de la culture byzantine était très forte. La musique occupait la place importante dans la civilisation byzantine. Elle était un composant grave de la vie non seulement de la cour d'empereur, mais aussi de la plèbedans le palais d'empereur et au champ de courses jouait l'orgue (hydroaulos), chantaient des chœurs¹⁶. Les chanteurs ambulants, des gistirions, et des mimes donnaient du représentations sur les places. La formation de l'église a amené à l'apparition des restrictions et des règles concernant les oeuvres musicales interprétées pendant les offices divins¹⁷. La culture musicale orthodoxe nie la musique instrumentale, toutes danses. On ne reconnaît que la musique vocale unie avec le texte qui portait en soi les dogmes chrétiens. Des Chrétiens et des missionnaires chrétiens ont apparu en Crimée déjà aux premiers siècles de notre ère. La construction d'églises était activement déployée sous l'empereur Iustinien I^{er} et continuait pendant les périodes postérieures. En Crimée ancienne étaient fondés des diocèses autonomes¹⁸. Tous ces faits nous permettent de dire que la

musique liturgique orthodoxe y avait lieu. De plus, avec l'apparition des colonies de Vénise et de Gênes, puis des colonies arméniennes, a apparu la musique sacrée arménienne – les charakans, les stegnes, les pataragas¹⁹.

Qu'est-ce qu'on peut dire sur un autre monde – le monde barbare, représenté par des tribus affluées du Nord et de l'Est ? Les Goths ont laissé une trace profonde dans l'histoire de la Crimée. Probablement, les traditions musicales, apportées par les Goths étaient un fait marquant et original dans la culture de l'ancienne Crimée. Jordan, historien du 6^e s. issu de la famille noble des Goths-Amals, dans sa « Getica », consacrée à l'histoire des Goths, mentionne « des chansons anciennes à la manière de l'histoire et pour la connaissance de tout le monde » où il s'agissait du déplacement des Goths sous le commandement du roi Philimère à la « Scythie qui est à côté de la Mer Pontique » (Getica, 28). Dans un autre fragment, en décrivant les nouveaux habitats des Goths en Scythie, il dit : « Leur première passion [qui les distinguait] des autres tribus voisines, était bander la corde d'arc ... Avant on chantait dans les chants et avec des refrains et [avec accompagnement des cithares] des gestes des ancêtres – Eterpamare, Khanale, Phridiguerne, Vidigoya et d'autres. Ils ont une haute opinion d'eux, et nulle antiquité qui est digne du ravissement ne peut pas se vanter des héros pareils » (Getica, 43). Il est intéressant que Jordan mentionne une circonstance insolite – on chantait en bandant des arcs – c'était peut-être pendant les compétitions, ou bien pendant le rite de fête spécial. Les Goths qui se sont établis en Crimée sur le littoral de la mer d'Azov, en Tamagne était fédérats-alliés de Byzance. Dans « Légende sur l'armée d'Igor » (« Slovo o polkou Igorévé ») datée du 12^e s., on mentionne des belles jeunes filles des Goths²⁰.

Les Turques anciens (comme l'historien arménien Moïse Kagankatvatsi écrit) avaient la coutume des danses rituelles avec l'arme. Nous n'avons pas d'artéfacts de la Crimée qui pourraient illustrer cette message ; mais la preuve de l'existence de cette coutume même au temps des Khazars est scène de la danse rituelle des hommes nus avec l'arme de la ville Mayatski²¹ (fig.13). Dans la vie quotidienne c'était des petites sonnettes qui faisaient l'accompagnement musical original. On les cousait aux vêtements et elles produisaient des sons mélodiques à la marche. Des sonnettes analogues sont trouvées par V.P. Babentchikov dans un tombeau à la colline Tepsen²². Les contacts intenses khazaro-byzantins en 7-9 ss. ont abouti à la pénétration de la culture byzantine

musicale au milieu de la noblesse des Khazars. L'existence des instruments à cordes chez Khazars est indirectement prouvée par le récit connu « Chronographies » de l'auteur Théophan sur l'empereur Iustinien II, détrôné en 695. Il était exilé à Kherson, mais il s'est enfui chez le khagan khazar, et il s'est marié avec sa soeur. Ayant appris de sa femme qu'on préparait l'assassinat contre lui, et à ses exécuteurs concrets, il les a invités chez lui, et il les a étranglés à l'aide d'une corde (κόρδα ταυτον απηγξένο) [Chronographia, 372.26-374.8]. Il est peu probable que Iustinien portait un instrument à cordes avec lui dans telles circonstances. C'est donc qu'il était facile de trouver une corde dans le palais de Khagan. En prenant l'instrument qui n'excitait pas des soupçons, l'empereur disgracié l'a utilisé pour l'assassinat.

A regret nous ne pouvons rien dire de la culture musicale des Pétchénegues et des Polovtsy, et d'autres nomades des steppes Nord-Pontiques. La musique des Tatars de la Crimée a éprouvé une grande influence de la musique grecque ancienne (selon l'opinion de A. Réfatov compositeur et musicologue connu). Il constate que ce fait est lié avec la conservation en Crimée des éléments du système musical antique des derniers temps. La musique d'Orient – de l'Égypte des Mamelouks, de l'Iran, de la Turquie – l'a influencée beaucoup. Quelques espèces du folklore des Tatars de steppe (les concours musicaux des jeunes) sont pareilles aux espèces analogues des Kirghiz et des Kazakhs. Des anciens instruments musicaux des Tatars de Crimée – zourna, tambour, saz, kémantcha et autres – communs pour plusieurs peuples de la Crimée²³.

Donc pour la Crimée médiévale était propre le caractère syncrétique de la culture musicale qui absorbait les traditions de plusieurs peuples. A la première et deuxième étapes dominaient les traditions de la culture musicale byzantine qui était plus développée. 13^e-15^e ss., c'est le temps de l'orientalisation de la culture et de la culture musicale y compris.

Notes :

1. A. M. Alekseeva, 'Lira iz Kerchi' *Izvestiya Imperatorskoi Arkheologicheskoi Komissii* 68(St Peterburg 1915)140-158; S. B. Adaksina, 'Syuzhet na blyude iz Alustona' *Ermitazhniie chteniya 1986-1994 godov pamiati V.G.Lukonina*(St Peterburg 1995)190-192; L. G. Kolesnikova, 'Rannekhristianskaya skulptura Chersonesa' *Chersones Tauricheskii. Remeslo i kultura* (Kiev 1974) 159-160; V.P.Darkevich, *Svetskoe iskusstvo Vizantii.Proizvedeniya*

- vizantiiskogo khudozhestvennogo remesla v Vostochnoi Evrope X-XIII veka* (Moscow 1975)275; M. G. Kramarovskii, 'Poyasnoi nabor so stsenoi "spora o vere" iz sobraniya Ermitazha (XIV – pervaya polovina XY veka)' *Antichnaya drevnost i srednie veka* 30(Ekaterinburg 1999) 25; M. G. Kramarovskii, *Zoloto Chingizidov: kulturnoe nasledie Zolotoi Ordi* (St Peterburg 2001)149-154, fig. 791; M. Tikhanova-Klimenko, 'Reznaya kostyanaya plastinka iz Sudaka', *Soobshcheniya Gosudarstvennoi Akademii istorii materialnoi kulturi* 3 (Moscow 1931)25 ; K.V.Trever, V. G. Lukonin, 'Sasanidskoe srebro iz sobraniya Gosudarstvennogo Ermitazha', 25(Moscow 1987) 82.
2. I.I.Vdovichenko, N.Khlebko, 'La musique dans la vie des barbares et des Grecs qui habitaient le littoral septentional de la Mer Noire', *JMIH_III.*(Cairo 2003) 45-60.
 3. A. M. Alekseeva, 'Lira iz Kerchi' *Izvestiya Imperatorskoi Arkheologicheskoi Komissii* 68(St Peterburg 1915) 140 – 158; I.P.Zasetskaya, Materiali Bosporskogo nekropolya vtoroi polovini IV – pervoi polovini V veka nashei eri, *Materiali po arkheologii, istorii i etnografii Tavriki*, III (Simferopol 1993) 91, tab. 59 – 60, cat. 350.
 4. L. G. Kolesnikova, 'Rannekhristianskaya skulptura Chersonesa' *Chersones Tauricheskii. Remeslo i kultura* (Kiev 1974) .59,fig.5; A.A.Trufanov, 'Simvol v rannekhristianskom izobrazitelnom iskusstve', *Pravoslavnie drevnosti Tavriki* (Kiev 2002) 59, fig.2.
 5. L. G. Kolesnikova, 'Rannekhristianskaya skulptura Chersonesa' *Chersones Tauricheskii. Remeslo i kultura* (Kiev 1974) .59-60, fig.6.
 6. O. V. Simonenko, 'Sarmats'ke pokhovannya z tamgami na teritorii Ol'viis'koi derzhavi', *Arkheologiya* 1(Kiev 1999)106.
 7. K.G.Tskhurbaeva, 'O napevakh osetinskikh nartovskikh skazanii', *Skazaniya o nartakh – epos narodov Kavkaza* (Moscow 1969) 474, fig. p. 365.
 8. J. Werner, 'Der Grabfund vom Malaja Pereščepina und Kuvrat, Kagan der Bulgaren', *Abhandlungen, N.F.H.* 91, (München, 1984) 38-54.

9. I. A. Orbeli, K.V.Trever, *Sasanidskii metall* (Leningrad 1935) tabl.36-38; V. G. Lukonin, *Iskusstvo drevnego Irana* (Moscow 1977)fig.214,216; K.V.Trever, V. G. Lukonin, 'Sasanidskoe srebro iz sobraniya Gosudarstvennogo Ermitazha', *Khudozhestvennaya kultura Irana III-VIII vekov* 25(Moscow 1987) 82, tabl.62-72; V. N. Zalesskaya, Z. A. L'vova, B.I.Marshak, I.V.Sokolova, N. A. Fonyakova, *Sokrovishcha khana Kubrata. Pereshchepinskoe sokrovishche* (St Peterburg 1997) 124-125.
10. S. B. Adaksina, 'Syuzhet na blyude iz Alustona' *Ermitazhniie chteniya 1986-1994 godov pamiati V.G.Lukonina* (St Peterburg 1995)190-192.
11. M. G. Kramarovskii, 'Vizantiiskaya i sel'dzhukskaya keramika sgraffito s temoi vina i veselya kontsa XII – pervoi polovini XIV vekov (po materialam Krima i chernomorskogo poberezhya Bolgarii)' *Antichnaya drevnost i srednie veka* 31(Ekaterinburg 2000) 235.
12. M. G. Kramarovskii, 'Poyasnoi nabor so stsenoi "spora o vere" iz sobraniya Ermitazha (XIV – pervaya polovina XY veka)' *Antichnaya drevnost i srednie veka* 30(Ekaterinburg 1999) 251; M. G. Kramarovskii, *Zoloto Chingizidov: kulturnoe nasledie Zolotoi Ordi* (St Peterburg 2001)149-154.
13. M.Tikhanova-Klimenko, 'Reznaya kostyanaya plastinka iz Sudaka', *Soobshcheniya Gosudarstvennoi Akademii istorii materialnoi kulturi* 3 (Moscow 1931) 25; V.P.Darkevich, *Svetskoe iskusstvo Vizantii.Proizvedeniya vizantiiskogo khudozhestvennogo remesla v Vostochnoi Evrope X-XIII veka* (Moscow 1975) 275, fig.393.
14. A. L. Yakobson, 'Srednevekovii Chersones (XII-XIV veka)', *Materiali i issledovaniya po arkheologii SSSR* 17(Moscow-Leningrad 1950)126, tabl.5 – 6,61; G. D. Belov, A.L.Yakobson, *Kvartal XYII (raskopki 1940), Materiali i issledovaniya po arkheologii SSSR* 34(Moscow-Leningrad 1953)132, fig.25,7; A. L. Yakobson, *Keramika i keramicheskoe proizvodstvo srednevekovoi Tavriki*(Leningrad 1979) 148, fig. 96, 61.
15. E. M. Korkhmazyan, *Armyanskaya miniatyura Krima (XIY-XYII veka)*(Erevan 1978) 47-49.

16. Z. V. Udal'tsova, *Vizantiiskaya kultura*, (Moscow 1978) p.76-77.
17. L. N. Romanov, 'O genezise i stanovlenii muzikalno-esteticheskikh vozzrenii rannego i vizantiiskogo khristianstva', *Iskusstvo i religiya* (Leningrad 1979) 92-111.
18. A. I. Aibabin, *Etnicheskaya istoriya rannevizantiskogo Krima* (Simferopol 1999) 206.
19. R. A. Atayan, 'Armyanskaya muzika' *Muzikalnaya entsiklopediya I* (Moscow 1973) 212.
20. L. Makhnovets, 'Kommentarii' "*Slovo o polku Igoreve*" ta iogo poetichni perekladi (Kiev 1967) 500.
21. S. A. Pletneva, *Ocherki khazarскоi arkheologii* (Moscow 2000) fig. 41.
22. I. A. Baranov, *Tavrika v epokhu rannego srednevekoviya* (Kiev 1990) fig. 44.
23. S. R. Izidinova, *O natsionalnoj muzike krimskikh tatar* (Sevastopol 1995) 3,4, 23-32.

Figures

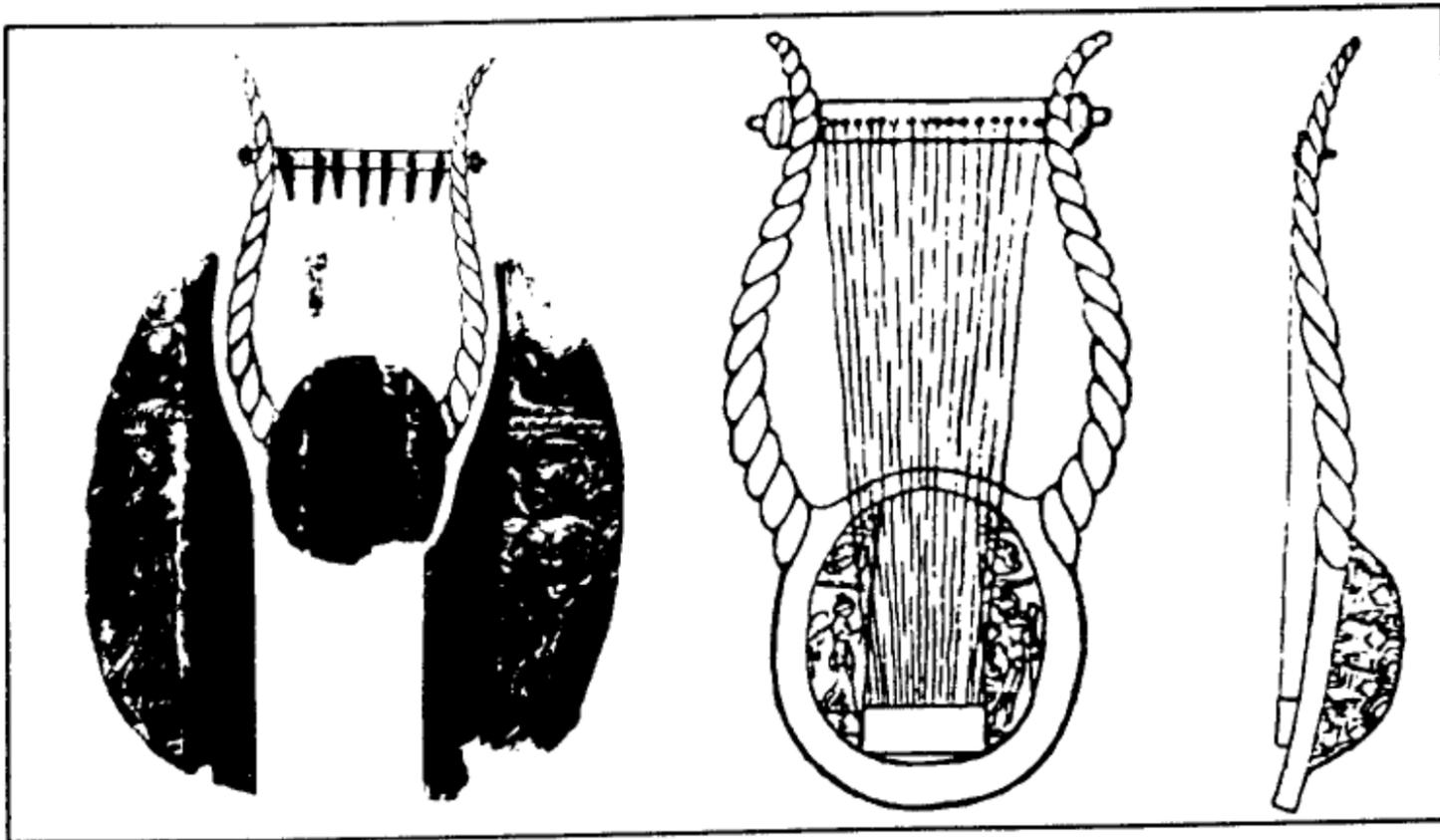


Fig. 1

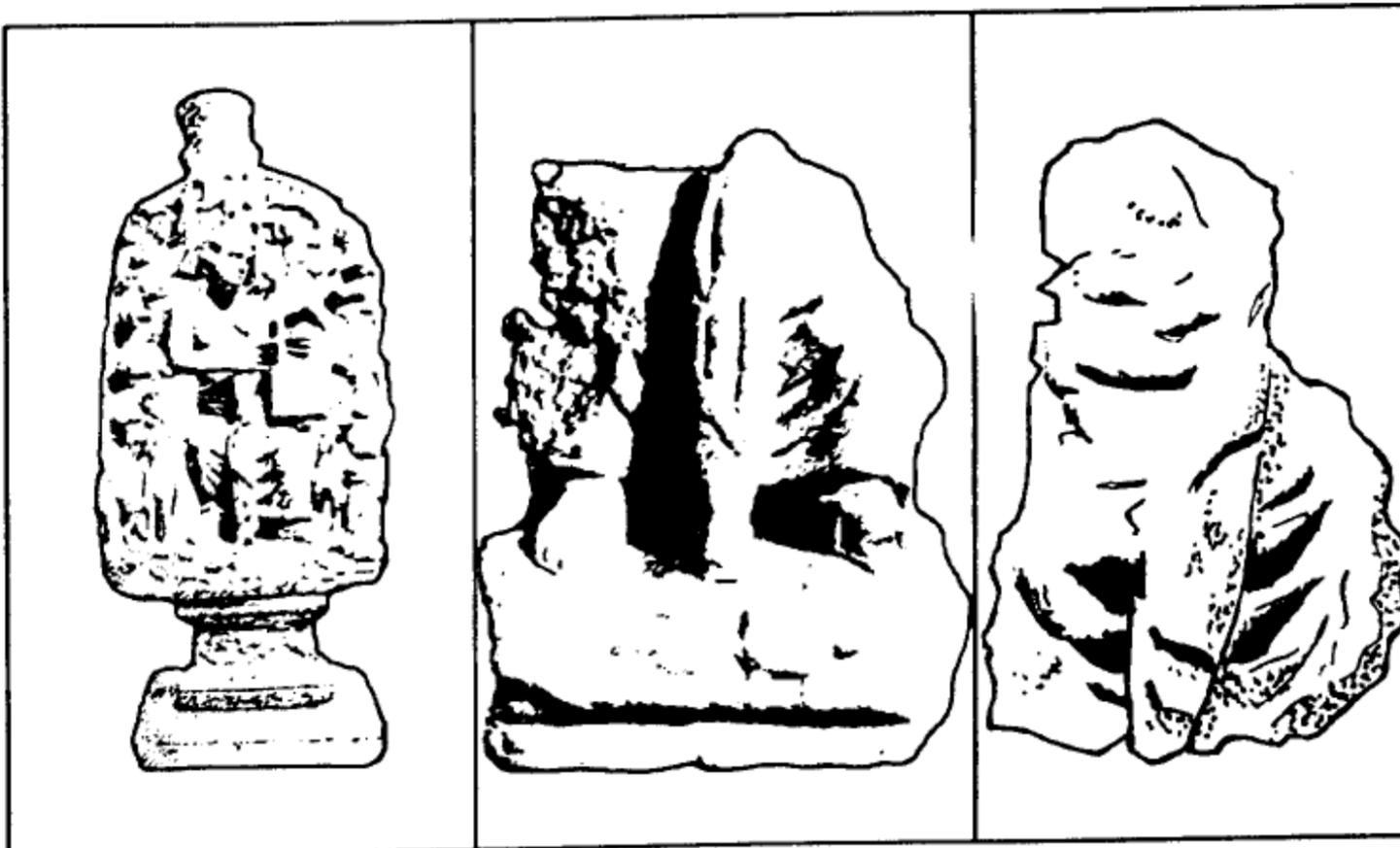


fig. 2

fig. 3

fig. 4

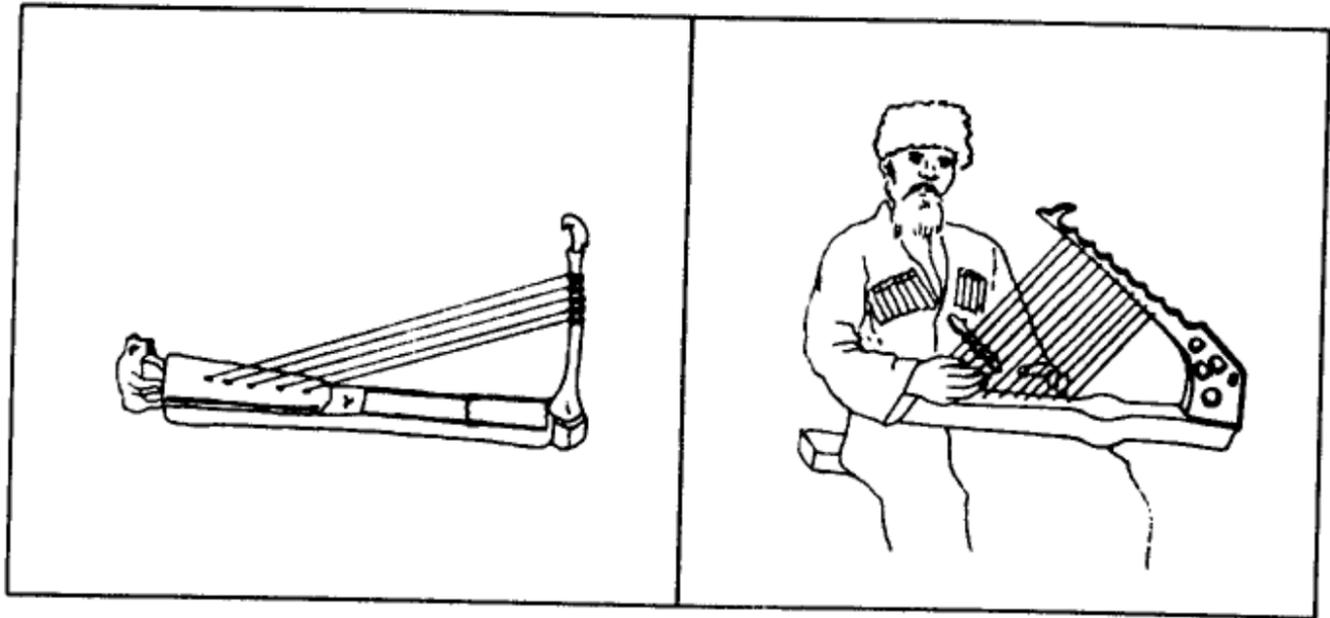


fig. 5

fig.6

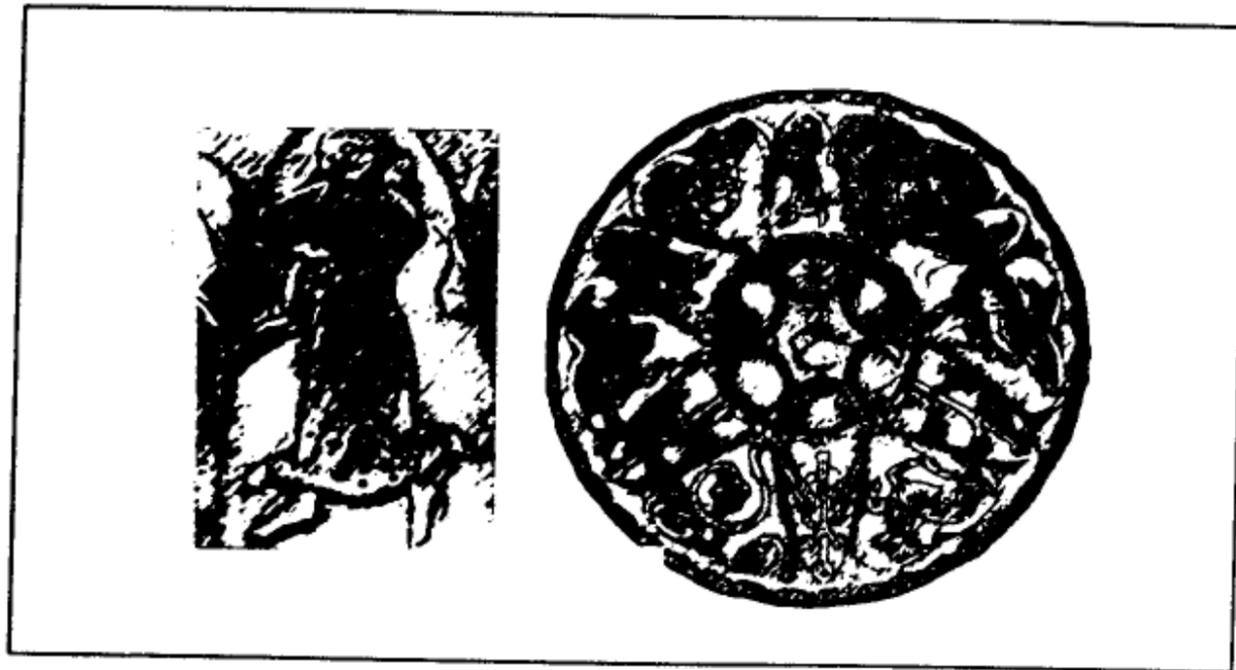


fig. 7

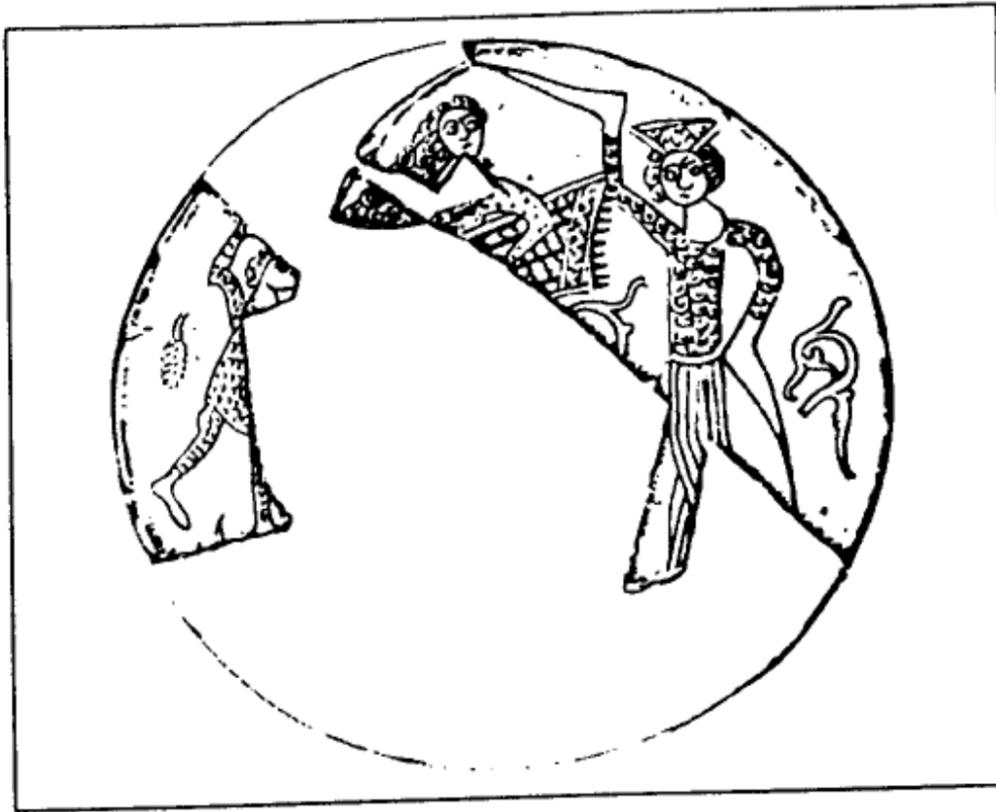


fig. 8



fig. 9



fig. 10

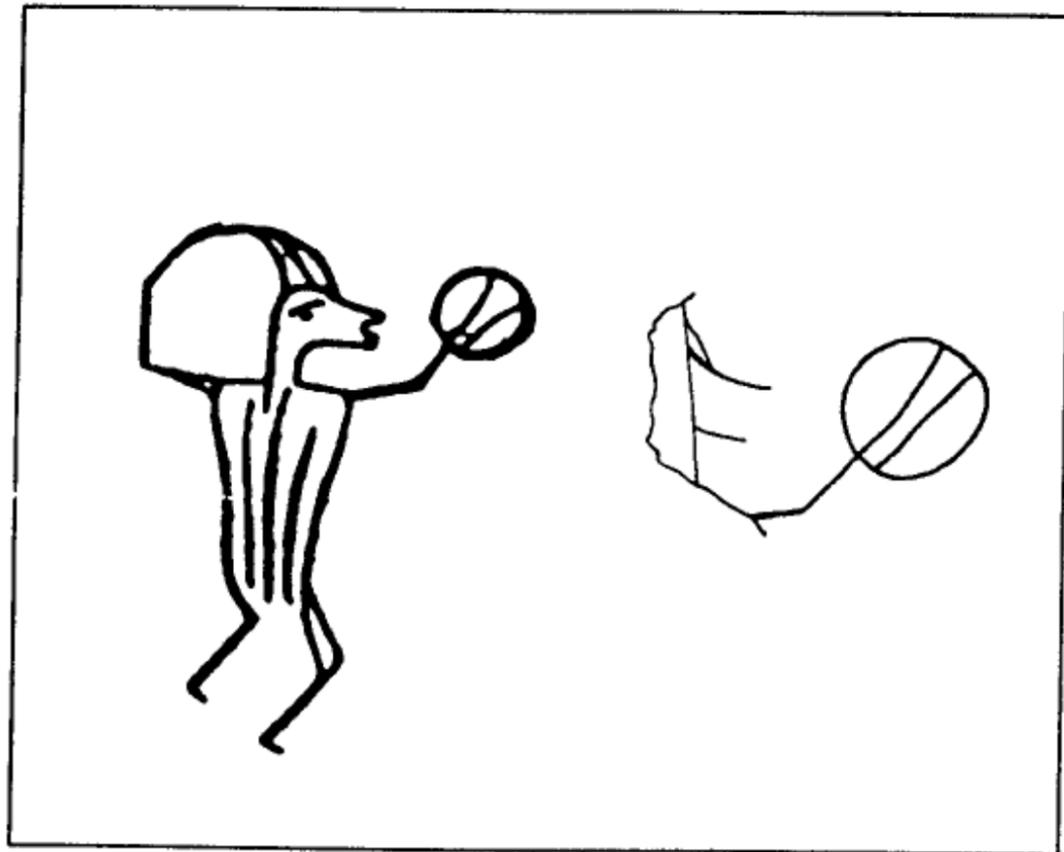


fig. 11

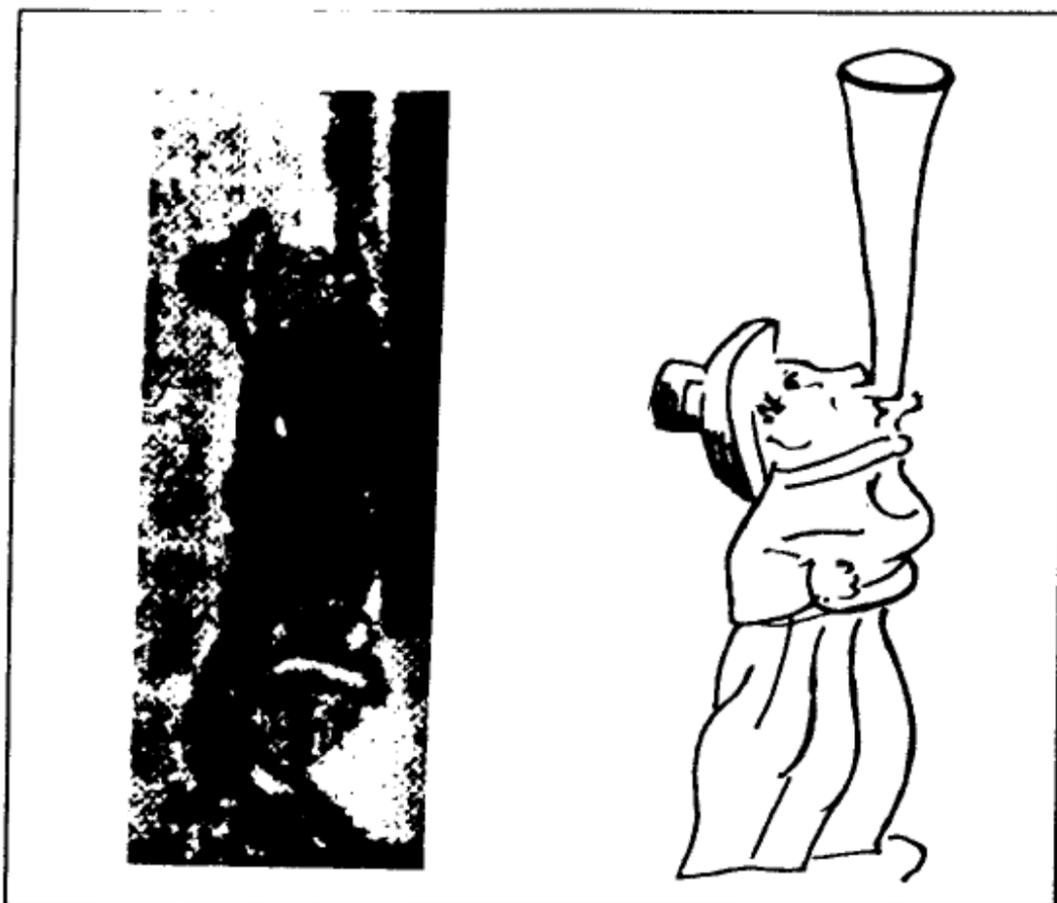


fig. 12

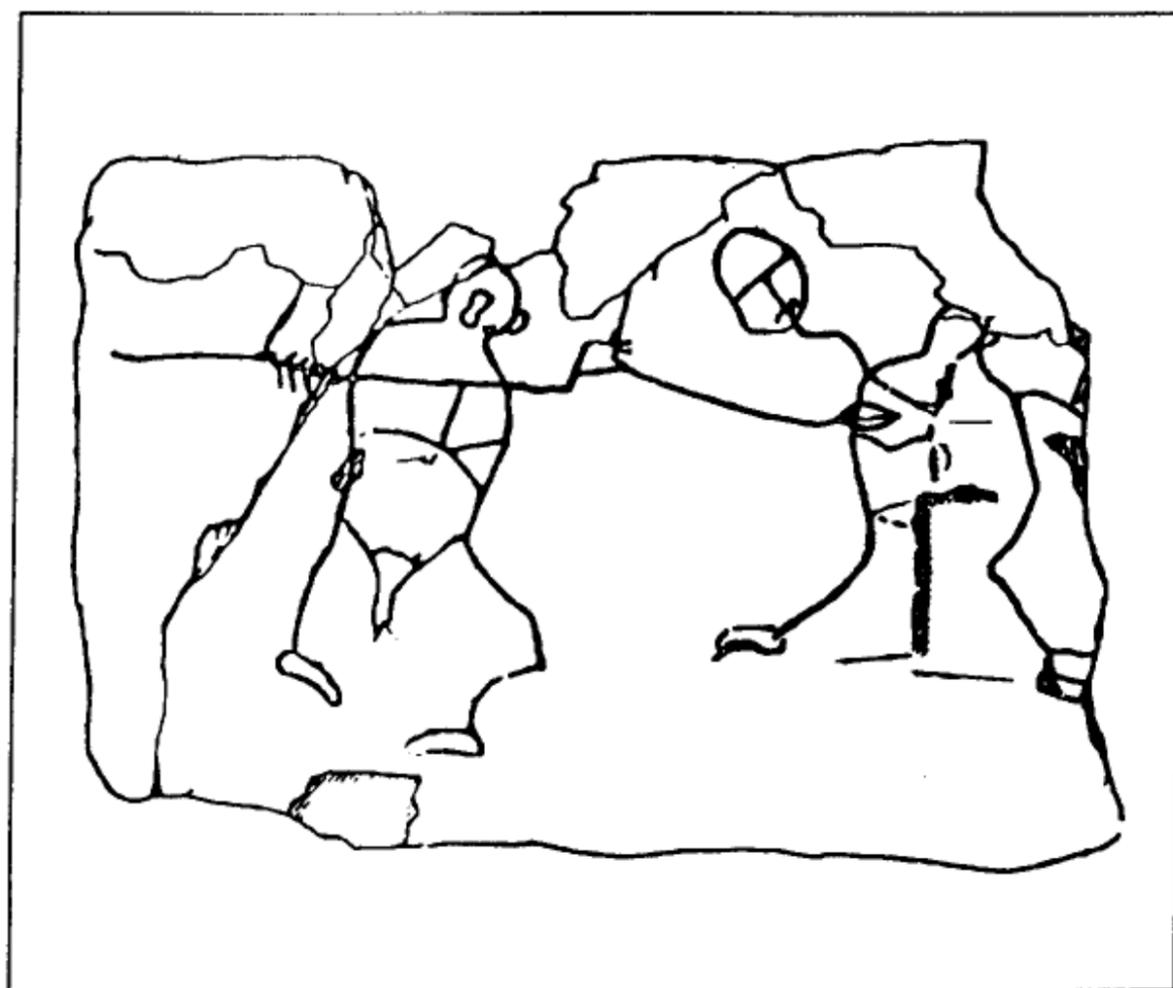


fig. 13