

Нуриева Ирина Муртазовна

**УДМУРТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНО-ПЕСЕННАЯ ТРАДИЦИЯ:
СПЕЦИФИКА ЖАНРООБРАЗОВАНИЯ И ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Москва, 2015

Работа выполнена на кафедре музыкального искусства Института искусств и дизайна ФГБОУ ВПО «Удмуртский государственный университет»

Официальные оппоненты:

КОНДРАТЬЕВ Михаил Григорьевич, доктор искусствоведения, зав. отделом искусствоведения БНУ «Чувашский государственный институт гуманитарных наук»

ДОБЖАНСКАЯ Оксана Эдуардовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры искусствоведения ФГБОУ ВПО «Арктический государственный институт искусств и культуры»

ЧЕРНЫХ Александр Васильевич, доктор исторических наук, зав. сектором отдела истории, археологии и этнографии Пермского научного центра УрО РАН

Ведущая организация:

Российский институт истории искусств

Защита состоится «23» января 2015 г. на заседании Диссертационного совета Д 210.004.03 по специальности 17.00.02 — музыкальное искусство при Государственном институте искусствознания Министерства культуры Российской Федерации по адресу: 125009, г. Москва, Козицкий пер., д. 5.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Государственного института искусствознания и на сайте института sias.ru.

Автореферат разослан «20» декабря 2014 года.

Ученый секретарь
Диссертационного совета,
кандидат искусствоведения



А.В. Лебедева-Емелина

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность и научная значимость темы исследования. Традиционное удмуртское музыкальное искусство, сохранившее до наших дней реликты прошлого, представляет значительный научный интерес не только как явление финно-угорской музыки, но и как феномен в общемировой системе культур. Уникальные черты стиля удмуртской народной музыки обнаруживают стадиально-типологические параллели со многими архаичными культурами, в которых разнообразные жанры традиционной музыки являются важнейшей частью института дохристианских культов. Музыкально-стилевая парадигма удмуртского традиционного песенного искусства формировалась под опосредованным или непосредственным влиянием культуры окружающих народов, генетически близких (финно-угорских) или неродственных (индоиранских, тюркских и славянских). Существенную роль в формировании традиционного уклада жизни, основных черт хозяйствования, экономических отношений, духовной культуры, ментальности играла природно-географическая среда.

В последние десятилетия, благодаря публикациям сборников песенных образцов, в поволжском этномузыковедении наметилась тенденция сравнительного исследования музыкального фольклора народов региона. Подобный взгляд «сверху» позволил отечественным ученым выявить в устных традициях Волго-Камского полиэтнического локуса «музыкальные универсалии единого формульного пласта» (Альмеева Н. Ю.) и обозначить музыкальное пространство региона как «Волго-Уральскую музыкальную цивилизацию» (Кондратьев М. Г.). Волго-Камье имеет множественный этнический, конфессиональный состав, сложный этно- и культурогенез. В течение длительного времени здесь проживают представители разных языковых групп и конфессий: финно-угры (мордва, марийцы, удмурты), турки (чувашаи, татары, башкиры), восточные славяне (русские, а также украинцы, белорусы). За многовековую историю совместного сосуществования этносов сложилась отдельная Волго-Уральская (Волго-Камская) историко-этнографическая область (Кузеев Р. Г.). Интерес к истории и культуре региона обусловлен несколькими факторами: местоположением региона в самом центре Евразии, особенностями природно-географических условий в зоне соприкосновения таежных лесов, лесостепей и степей, гор и равнин, ролью данной территории как ареала активных контактов финно-угорских, индоиранских, тюркских, тюрко-монгольских и восточнославянских этносов в разные исторические эпохи.

Удмурты, являющиеся автохтонным населением Волго-Камья, занимают в этом регионе самое северное положение по сравнению с остальными народами, что обусловило двойственный статус этноса. Последнее, в свою очередь, затрудняет определение удмуртской традиционной культуры в целом. Так, чувашский музыковед М. Г. Кондратьев рассматривает ее «и как южную “окраину” великой и архаичной северной музыкальной метакультуры, простирающейся через западное Приуралье и Сибирь, и как северную “окраину” музыкальной цивилизации, сложившейся в последнюю тысячу лет на Поволжско-Приуральской территории».

Маргинальное положение удмуртского этноса в региональной Волго-Камской системе, близость к северным территориям, Уралу и Сибири обусловили специфику

и своеобразии традиционной культуры удмуртов. Удмурты – единственный этнос, который оказался вписанным в две огромные музыкальные цивилизации, незримая граница между которыми проходит именно по его территории проживания. Идея обособленности исторически сложившихся этнографических групп южных и северных удмуртов далеко не оригинальна: о музыкально-стилевых различиях писали практически все музыковеды, начиная с австрийского ученого Роберта Лаха. В своих трудах ученые в основном развивают положения о русском влиянии на песенный стиль северных удмуртов и татарском – на южных. Однако такой подход упрощает сложную картину эволюции культуры и не отражает динамику контактов и взаимосвязей с окружающими этносами. Понимание и осознание удмуртской традиционной культуры как неотъемлемой части музыкальных цивилизаций, вписанных в звучащее пространство Евразии, позволяет по-новому рассмотреть в ней проблемы музыкального стиля, жанрообразования и выявить ее культурные архетипы.

Территориальные границы исследования. В настоящем диссертационном исследовании по возможности учтены все основные локальные традиции Удмуртии и сопредельных районов. Этномузыковеды, как и лингвисты-диалектологи, разделяют удмуртскую народно-песенную культуру на два больших региона – северный и южный – с промежуточной зоной переходных музыкальных традиций, совмещающих черты либо северной, либо южной песенной традиции. Последняя подразделяется на собственно южные и два больших периферийно-южных музыкальных диалекта: завятский (удмуртская диаспора в Татарстане и Марий Эл) и закамский (юг Пермского края и Башкортостан). Северный ареал включает верхне-, средне-, нижнечепецкий (последний расположен в Кировской области) и бесермянский музыкальные диалекты.

Жанровый состав удмуртского песенного фольклора, несмотря на локальные различия, вписывается в общую систему жанров финно-угорских земледельческих народов Волго-Камья с доминированием обрядовых песен календарного и жизненного цикла. Наиболее универсален цикл семейно-родовых песен, жанровую сетку которого составляют песни гостевого этикета, свадебные, рекрутские, похоронно-поминальные. Жанры календарного цикла в сравнении с семейно-родовыми напевами относятся к наиболее варьируемому кругу обрядовых песен: по наличию какого-либо календарного жанра обычно определяется та или иная локальная традиция.

Периферию жанровой системы формируют жанры позднего происхождения. В отличие от обрядового формульного слоя, обладающего ярко выраженной магической направленностью, в этой песенной сфере превалирует развлекательная (игровые, хороводные, плясовые песни, песни уличных гуляний), эстетическая (посиделочные, импровизируемое пение для себя) и другие функции. К ней же относятся жанры, связанные с православной певческой культурой (молитвы, духовные стихи-*кантики* и др.).

В отличие от функциональной оппозиции *магическое* (характерное для обрядового пласта) и *немагическое* (поздний слой), противопоставление *допесенное–песенное* более четко осознается носителями традиции, что находит отражение в народно-певческой терминологии. Следует заметить, что развитие певческой

практики и соответствующих ей понятий происходило далеко не одновременно. Архаичный (допесенный) период развития песенной жанровой системы характеризуется размытостью жанровых границ, отсутствием ясного терминологического аппарата, что в наиболее ярком виде представлено в севернудмуртском импровизированном пении. К допесенному искусству относятся и молитвы-прошения *куриськоны*, связанные с культовой практикой, сигнальные виды фонаций (зовы домашних животных, охотничьи имитации на инструментах-манках, промысловые импровизации-заклинания), жанры детского фольклора (песни-сказки, заклички, дразнилки, считалки и т. д.). Если исходить из представлений носителей традиции, то феномен допесенного искусства простирается дальше – до обрядового пения, которое во всех локальных традициях имеет одно терминологическое обозначение – ‘напев, мелодия’ (не ‘песня’!). И только поздние жанры народные певцы соотносят с песней.

Степень разработанности темы. По сравнению с другими национальными культурами региона изучение традиционной музыки удмуртов началось относительно поздно. Причина запоздалого интереса ученых к музыкальной культуре удмуртов может объясняться сравнительно поздним появлением публикаций об удмуртах на страницах письменных источников.

В истории становления удмуртской музыкальной фольклористики можно выделить пять этапов (конец XIX – начало XX в., 1920–1930-е гг., 1950–1970-е гг., 1980-е гг., 1990–2000-е гг.), каждый из которых связан с именами отечественных и зарубежных ученых: М. Буха, Р. Лаха, Ю. Вихманна, К. Герда, Д. С. Васильева-Буглая, Н. М. Греховодова, Е. В. Гиппиуса, З. В. Эвальд, П. К. Поздеева, И. К. Травиной, А. Н. Голубковой, Р. А. Чураковой, Л. Викара, М. Г. Хрущевой, А. П. Шаховского, Е. Б. Бойковой (Вершининой), Т. Г. Владыкиной, М. Г. Ходыревой, Н. П. Ивановой и др. За 130-летний период удмуртская музыкальная фольклористика прошла путь от стихийных методов работы, при которых выводы о музыкальных особенностях удмуртской песни делались на основе случайных, разрозненных записей, до планомерного, систематического обследования отдельных локальных традиций. В качестве недостатков следует отметить отсутствие преемственности в передаче научных знаний на первых этапах развития науки, обусловленных недоступностью изданий, и разноречивостью в методологических подходах к исследуемому материалу, что объясняется сложными процессами становления науки в республике и стране в целом.

Объектом внимания отечественных и зарубежных этномузыковедов традиционно является обрядовый песенный фольклор, в наибольшей степени сохранившийся на территории южной Удмуртии. Вместе с тем, общее состояние удмуртской песенной культуры невозможно представить без глубокого изучения песенных традиций запредельных и, особенно, северных удмуртов, которым в настоящем исследовании уделено самое пристальное внимание. Кроме того, вне поля зрения музыковедов-фольклористов остаются поздние жанры, не определены понятия лирической песни, не поставлена проблема существования в песенном фольклоре удмуртов эпических жанров, не систематизирован и не описан песенный материал, связанный с культурой православия. Некоторые из названных тем тоже остаются за пределами нашего исследования или обозначены пунктиром. Однако,

учитывая достижения российского этномузыковедения, появление глубоких этномузыковедческих исследований с применением новой методологии, в удмуртской музыкальной фольклористике назрела необходимость рассмотреть накопленный за последние десятилетия материал с позиций современной науки.

Целью диссертационного исследования, согласно вышеизложенному, является воссоздание целостной картины удмуртской музыкально-песенной традиции как исторического и культурного феномена. В соответствии с обозначенной целью определяются следующие **задачи**:

1. Определить место и значение удмуртской песенной культуры в контексте Волго-Камья и северо-восточной части Европы;
2. Выявить влияние природно-географической среды и исторических факторов на формирование музыкального стиля удмуртского песенного фольклора;
3. Представить звуковую картину мира удмуртов в диалогах акустического сообщества;
4. Рассмотреть жанровую систему удмуртского песенного фольклора как подвижную изменяющуюся структуру;
5. Обозначить основные стилевые пласты удмуртской песенности в диахроническом и синхроническом аспектах;
6. Раскрыть специфику импровизационного мышления носителей традиции;
7. Проанализировать функции, музыкальный код и статус напевов в обрядовом и внеобрядовом контекстах.

Объектом исследования является удмуртская песенная культура в жанровом и локальном многообразии. **Предмет** исследования составляют процессы жанрообразования и особенности функционирования удмуртской песенной традиции.

Источники и материалы исследования.

Основным источником стали материалы фольклорных экспедиций, проведенных автором на территории Удмуртии и за ее пределами за последние 30 лет, а также материалы фонограммархива УИИЯЛ УрО РАН, кафедры музыкального искусства УдГУ, аудиозаписи из личных коллекций. В исследовании привлекались архивы из НОА УИИЯЛ УрО РАН, содержащие рукописи нотных сборников, отчеты по итогам фольклорных и диалектологических экспедиций с 1929 по настоящее время. Материалом для исследования послужили опубликованные нотированные сборники удмуртских народных песен и исследования по удмуртскому песенному фольклору, изданные в России и за рубежом.

Методология и методы исследования. Комплексный междисциплинарный характер исследования predetermined привлечение методов смежных наук: истории, этнографии, лингвистики, фольклористики. Учитывая сложность поставленной в диссертации цели, в качестве основного выбран системный метод, предполагающий изучение удмуртской песенной культуры как динамичного целостного образования с присущей ему иерархической структурой, являющейся, в свою очередь, частью более сложно организованной системы языковой и региональной общности.

Звучащая сегодня удмуртская песня в ее жанровом, стилевом, локальном многообразии – явление историческое, интонационно подвижное. Исследование традиционной музыки, как и многих других явлений духовной культуры, в

историческом, диахронном аспекте – задача сложная, а с точки зрения обычных методологий – невыполнимая. Отсутствие артефактов в виде остатков музыкальных инструментов, письменных нотных памятников не позволяет производить исследования в глубокой исторической ретроспективе. Потому одним из подходов к исследуемому материалу стал метод исторической реконструкции. При этом историческим источником для исследования служит, прежде всего, сам песенный фольклор как живая функционирующая традиция, представляющая собой исторически развивающийся организм, сочетание разнородных стилей, в диахроническом срезе которой различимы «мелодические напластования и наслоения ряда эпох» (Б. Асафьев). Призыв Б. Асафьева научиться снимать «археологические» напластования с напева нашел в отечественном этномузыковедении последователей, активно разрабатывающих методологию изучения музыкального произведения как исторического явления (И. И. Земцовский, И. Рюитель, Ю. И. Шейкин, Н. Ю. Альмеева, Н. И. Жуланова, Г. М. Макаров и др.).

В настоящем исследовании мы придерживались принципа историзма, что позволило представить изучаемую культуру в историческом времени и выявить ее основные культурные архетипы. В процессе работы использовались сравнительно-исторический метод и его формы: историко-типологический, историко-генетический, историко-диффузионный. Формационный подход в совокупности с цивилизационным обеспечили выстраивание более объективной картины эволюции и культурной идентификации традиции.

Региональный аспект исследования потребовал использования сравнительных синхронных методов как при обращении к отдельным удмуртским локальным традициям, так и при изучении их в широком контексте музыкальных цивилизаций. Рассмотрение удмуртской песенной традиции как системы повлекло привлечение структурно-функционального и структурно-типологических методов. На их основе исследована иерархия жанров и проведена стилевая стратиграфия. Семиотический метод анализа вызван задачей выявления структуры обрядовых комплексов как знаковых символических систем. Во время полевых исследований были использованы метод включенного наблюдения, позволяющий проследить естественную жизнь деревенского социума изнутри, и метод научного эксперимента при записи северноудмуртского многоголосия и импровизируемых напевов.

Теоретической базой диссертации послужили труды отечественных и зарубежных исследователей – музыковедов, фольклористов, этнографов, историков – Б. Асафьева, К. В. Квитки, Е. В. Гиппиуса, И. И. Земцовского, И. В. Мациевского, Б. Б. Ефименковой, М. А. Енговатовой, О. А. Пашиной, М. Г. Кондратьева, Н. И. Бояркина, Н. Ю. Альмеевой, Г. М. Макарова, Ю. Н. Шейкина, Я. Ниemi, И. Рюитель, Л. Н. Гумилева, В. Е. Владыкина, Р. Г. Кузеева, В. В. Напольских, Т. Г. Владыкиной и др.

Научная новизна. Диссертация является первым опытом осмысления удмуртской песенной традиции как динамично развивающейся целостной системы в историческом, региональном и культурном контекстах. Применение новых методологических подходов в сочетании с традиционными помогли выстроить модель удмуртской песенной культуры и определить ее место на музыкальной карте региона. На основе собранных за последние годы полевых материалов по отдельным

локальным традициям удмуртов, которые впервые вводятся в научный оборот, заново структурируется песенно-жанровая система, выявляются новые жанровые образования. Принципиально новым является представление о влиянии природного (лесного) ландшафта на формирование звукоидеала и звуковой картины мира.

Впервые в удмуртской музыкальной фольклористике предметом отдельного анализа стала северноудмуртская традиция, оказавшаяся своеобразным «ключом» для понимания особенностей традиционного музыкального мышления удмуртов в целом. Детальному анализу подвергнут феномен песенной импровизации, выявляются его особенности и механизмы формотворчества. Текстологический и культурологический анализ песенных импровизаций-*крезей* северных удмуртов и бесермян позволил выдвинуть гипотезу об инструментальных истоках *крезей*.

Изучение удмуртской песенной культуры в контексте пермской музыкальной традиции позволило выявить формы причитаний, не фиксируемые ранее в удмуртской музыкальной фольклористике. Анализ исполнительского контекста, звукоидеала и отражающей его народной терминологии позволил выйти на более высокий уровень обобщения и признать в удмуртской песенной традиции черты «плачевой культуры», что, в свою очередь, сближает ее с песенными этническими традициями Европейского Севера.

В диссертации впервые проводится сравнительный анализ музыкального кода удмуртской свадьбы во всех локальных разновидностях, который помог определить ее типологию и выявить роль свадебного напева как культурного маркера удмуртской традиции.

Впервые подробное освещение получил круг вопросов, связанных с поздними песенными жанрами. В диссертации выявлены основные жанровые дефиниции, сформулировано понятие поздней песни. Основываясь на этимологическом анализе песенной терминологии, автор выдвигает гипотезу о существовании ранних форм эпоса в удмуртской музыкально-песенной традиции.

Теоретическая и практическая значимость. Основные положения диссертации позволяют ввести удмуртскую песенную культуру в евразийский контекст. Выводы, сделанные в ходе работы, могут быть использованы в сравнительных исследованиях, при написании обобщающего труда по истории традиционной музыки финно-угорских народов и народов Волго-Камья.

Результаты диссертации легли в основу курсов «Теория фольклора», «Удмуртская музыка», «Устное народное творчество», которые проводятся на кафедре музыкального искусства Удмуртского государственного университета. Лекции по удмуртской песенной культуре читались на отделении «Этномузыкология» Казанской государственной консерватории, отделениях народной музыки в Академии Сибелиуса г. Хельсинки, университета г. Тампере, в Обществе Кастрена г. Хельсинки, перед студентами и преподавателями университета г. Мюнхена, слушателями Института повышения квалификации учителей (ИПК и ПРО) г. Ижевска. Итоги и выводы диссертационного исследования положены в основу лекций, которые были прочитаны перед слушателями Международных школ молодых фольклористов, проводимых в г. Глазове (2000 г.), Ижевске (2005 г.), Архангельске (2003 г.), Пушкине Ленинградской обл. (2003 г.), С.-Петербурге (2011 г.).

Апробация результатов. Основные результаты исследования получили известность в отечественной гуманитарной науке на региональном и центральном уровне и за рубежом. Их апробация осуществлена на различных международных, всероссийских и региональных научных конференциях, симпозиумах и конгрессах в Москве, С.-Петербурге, Ижевске, Сыктывкаре, Архангельске, Петрозаводске, Таллинне, Тарту, Ювяскюле, Пилишчабе. Диссертация обсуждалась на кафедре музыкального искусства Удмуртского государственного университета, а также в отделе филологических исследований УИИЯЛ УрО РАН и была рекомендована к защите.

Основные положения работы отражены в 105 публикациях автора общим объемом более 100 п. л., в том числе в коллективных и в индивидуальной монографиях, в учебно-методическом пособии, сборниках песен, 15 статьях в ведущих рецензируемых научных журналах, рекомендованных ВАК.

Основные положения, выносимые на защиту.

1. Удмуртская традиционная культура является целостной, гармоничной системой, сформировавшейся в определенной географической среде, в зоне исторических контактов различных финно-угорских, тюркских, тюрко-монгольских и восточнославянских этносов. Уникальность удмуртской песенной традиции заключается в том, что она оказалась вписанной в две большие музыкальные цивилизации – Волго-Камье и Европейский Север, что предопределило специфику музыкального стиля и жанровой системы.

2. Удмуртская песенная культура как исторический феномен представляет собой сочетание нескольких исторических стиливых пластов. Наиболее четкая граница отделяет поздний слой песенности, возникший в Новое время (конец XIX в.) и связанный с формированием гомофонно-гармонического мышления. Под поздним слоем отчетливо просматриваются слои раннетрадиционной культуры, которые также неоднородны. Каждый из них в различной степени несет следы тех или иных культурных контактов.

3. Природный лесной ландшафт оказал значительное влияние на культурный звуковой ландшафт. В течение тысячелетий формировались характерные для него особенности традиционного музыкального мышления, которые оставили свой след в генетическом коде культурной традиции.

4. Архаическую основу традиционного мышления удмуртов составляет импровизация, занимающая в севернoudмуртском песенном искусстве центральное доминирующее положение и в настоящее время. Импровизационное мышление предопределило особенности стиля как в северной, так и в южнoudмуртской песенной традициях и обусловило скрытое, латентное состояние отдельных жанров.

5. Бесермянская песенная традиция является неотъемлемой частью культуры северной Удмуртии с общей жанровой системой, наличием импровизаций на оноματοпоэтическую лексику. Одним из основных признаков, принципиально отличающим музыкальный язык бесермян от северных удмуртов, является опора на ангемионовые интонации, которые обнаруживаются в архаичных слоях песенности.

6. Музыкально-стилевой доминантой жанровой системы удмуртского песенного фольклора являются обрядовые песни, репрезентирующие удмуртскую традиционную культуру в целом. Формульные напевы, составляющие основу

обрядового пласта, распространены неравномерно. Основная их часть сконцентрирована на территории проживания южных удмуртов. В севернoudмуртской традиции признаками формульности обладает напев *сюан крезь/голос* (свадебный напев родни жениха).

7. Удмуртская обрядовая культура сохранила теснейшую связь с институтом родовых молений. Связанные с ним напевы календарного цикла отражают эволюцию родового сознания удмуртского традиционного общества.

8. Ядром обрядовой песенной жанровой системы являются свадебные песни родственников жениха *сюан гур/креть*, которые выполняют функцию локальных маркеров удмуртских песенных традиций. Занимая центральное место в обряде, свадебные песни группы *сюан* определяют типологию удмуртской свадьбы.

9. Поздний песенный пласт удмуртского фольклора идентифицируется с сюжетными песнями, которые носителями традиции осознаются как знаки более высокой культуры, что нашло отражение в специальной терминологии. Мелодическая основа сюжетных песен формируется за счет активизировавшегося в Новое время и продолжающегося до сегодняшнего дня интенсивного процесса заимствования из русской песенной культуры новых для удмуртского традиционного мышления интонаций.

Структура работы определена исследовательскими задачами, степенью изученности темы и накопленным эмпирическим материалом. Работа строится на основе сочетания исторического, территориального и проблемного принципов, которые определили логику развития исследования. Выбор проблематики глав, аспекта анализа песенного материала обусловлен необходимостью рассмотрения музыкальной культуры удмуртов как исторического и этнокультурного феномена. Сквозной линией в исследовании проходит проблема эволюции традиционного музыкального мышления, отразившаяся в особенностях сложения жанровой системы, музыкального стиля, народной терминологии.

Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения, снабжена нотными примерами, таблицами, картами, двумя приложениями, списками литературы и источников, сокращений и условных обозначений, словарем удмуртских терминов.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ.

Во **введении** обосновывается актуальность работы, определяются цель и задачи, территориальные границы исследования, жанровый состав удмуртского песенного фольклора, охарактеризованы историография, методология, научная новизна и научно-практическая значимость диссертации, определены основные положения, выносимые на защиту, представлена апробация результатов исследования.

В первой главе **«Музыка в системе религиозно-мифологических представлений»** рассмотрен комплекс вопросов, связанных с магической ролью звука, голоса, пения в традиционных представлениях и обрядовой практике удмуртов. Параграф **«Звуковая картина мира удмуртов»** посвящен описанию представлений о звучащем мире, норм звукового поведения в акустическом сообществе. Звуковая картина мира удмуртов формировалась под влиянием

окружающего лесного ландшафта. Особое звучание Леса, который удмурты слышат и видят по-своему, порождало соответствующую звуковую реакцию и музыкальный настрой. Согласно традиционным представлениям, голос поющего человека должен вписываться в природный звуковой пейзаж, чтобы сохранить акустическое равновесие.

В рамках охотничье-промысловых культов пению в лесу отводилась особая роль магического заклинания. Характерной чертой поэтических текстов песен-заклинаний на охоте, заготовке меда является наличие заклинательных формул, различного рода звукоподражаний. В отдельных образцах встречается жесткий императив, который, однако, не находит адекватного музыкального воплощения. По описанию информантов, бортничьи напевы звучат негромко, в мягкой манере. Для мелодики характерно импровизационное развитие выбранной в начале пения интонации. «Камерный», «разговорный» характер мелодики подчинен тексту, комментирующему действия пчеловода, призывающего пчел.

Современные полевые материалы показывают, что лес до сих пор является одним из излюбленных мест для пения. В рассказах информантов прослеживается следующая закономерность: поют в одиночку, собирая грибы или малину, поют негромко, иногда известные «жалостливые» песни, но чаще импровизируя, без слов; поют, когда на душе горе, поэтому часто пение сопровождается слезами. Напрашивается очевидная параллель с прибалтийско-финской традицией, в частности, с лесными плачами в вепсской культуре (В. В. Виноградов) или негромким импровизированным пением в лесу, зафиксированным на северо-западе России (М. А. Лобанов).

В обрядовом общинном пении реализуется коллективное начало. «Песенная стихия» подчиняется строгим законам пространственно-временной организации. Большой интерес у этномузыковедов вызывают представления удмуртов о годовом циклическом времени как о двух самостоятельных половинах, отразившиеся в акустическом поведении. Акустический код священного времени исключал громкое обрядовое пение, чтобы не потревожить невидимых духов, воду, землю, обновляющуюся природу.

Общинное коллективное пение обрядовых напевов является одним из важнейших элементов, организующим звуковое пространство. Акустический код включается в целостную систему ритуальных практик, освящая окружающий культурный и природный ландшафт. Наибольшей интенсивностью звука отличается весенне-летняя половина года, которую открывает самый значительный в жизни всех удмуртов календарный праздник начала земледельческих работ *Акашка/Великтэм/Быдъым нунал*. Этот обряд, как и медленные весенние хороводы на лугах, имитации свадебного обряда летом около озимых озвучены особыми тембрами, выполняющими важную миссию магического воздействия на окружающий микро- и макромир. Этнолингвистический анализ удмуртских народных терминов *кырӧаны, гурланы*, связанных с понятием пения, показал, что в их основе лежит синонимический ряд: окликать, кричать, звать, звучать, петь, громко плакать, шуметь, славить. Подчеркнуто громкое, необычное для будничной жизни пение можно расценивать не только как призыв, обращение к силам природы,

но и как инакоговорение, намеренное сокрытие тембра человеческого голоса, как определенный способ обрядового поведения.

Обрядам гостевого этикета присуща своя эстетика звукового поведения. Согласно менталитету удмуртской общины, голос поющего не должен выделяться из общего звукового поля. Наряду с общими взглядами на эстетику звука, в некоторых локальных традициях выработались свои, отличные от других удмуртских традиций, ценностные ориентиры в пении. Закамские удмурты, например, испытав сильнейшее влияние тюркской музыкальной среды, наряду с умением выпевать сложнейшие мелодические украшения, восприняли и татарскую эстетическую категорию *мо^о* - особый исполнительский феномен, подразумевающий мастерство, умение создать особый настрой, свободу импровизации, способность к богатой орнаментации мелодий. Существующее у закамских удмуртов понятие *мынлы кырһась* можно перевести как 'искусный певец', обладающий хорошим музыкальным слухом, гибким голосом, знанием текстов песен, умением передать пением эмоциональное состояние.

Повсеместно искусные певцы находятся на особом положении в удмуртском деревенском социуме: их ценят и уважают. Вместе с тем широко распространено поверье, что умеющие хорошо петь в жизни глубоко несчастливы. Исходя из того, что человеческий голос, пение в представлениях удмуртов обладали колоссальной силой воздействия на окружающий мир, то можно предположить, что и сам певец (искусный певец!) в древнем обществе, владеющий этим сложным искусством, наделялся особыми полномочиями. Возможно, некогда он обладал статусом медиатора, посредника между мирами. И подобно шаману, *усто кырһась* не мог отказаться от своего искусства, предначертанного ему судьбой.

Таким образом, звуковая картина мира удмуртов гармонично вписывается в мировоззренческий комплекс, регламентирующий поведенческие нормы. Она жестко требует соответствующего звукового поведения как внутри природного, так и социокультурного пространств и до сих пор определяет поведение удмурта не только в своей традиционной среде, но и в условиях города.

Во втором параграфе **«Институт молений: музыкальный контекст»** рассмотрены жанры вокальной и инструментальной музыки, сопровождающие удмуртские моления, обсуждается проблема их связи с интонационным словарем удмуртской обрядовой песенности. В восточных финно-угорских культурах семейные и родовые общественные моления сложились в отдельный институт, пронизывающий весь комплекс промысловых, земледельческих и семейно-родовых обрядов. Моления в общей системе верований в наибольшей степени сохранили свою древнюю основу, «законсервировав» многие черты акционального, вербального и музыкального ряда.

Музыкальный контекст молений охватывал вокальную и инструментальную музыку. В качестве музыкального инструмента, сопровождавшего моления, авторы этнографических очерков упоминают *Быдһым крезь* 'Великие гусли', на которых, в отличие от обычных гуслей, играли мужчины во время общественных молений. Именно гусли считались у удмуртов «священным и благоугодным Богу» инструментом. Другой музыкальный пласт удмуртских молений связан с вокальным интонированием, прежде всего, с *куриськонами* – молитвами-прошениями,

произносимыми жрецом. Многие собиратели и этнографы отмечали напевное произнесение молитв. В современных записях *куриськоны* интонируются в особой манере псалмодированного пения с достаточно скорым произнесением текста. Измененный по сравнению с обыденной речью тембр голоса, речитирующий в одной интонационной плоскости, можно расценивать как один из способов «инакоговорения», а жанр молитвенных обращений – как «допесенный». В этот интонационный ряд можно добавить и промысловые напевы-заговоры с ярко выраженной импровизационностью и речитативным складом мелодики.

В этнографических описаниях молений упоминается еще один музыкальный жанр – собственно обрядовое пение, выполняющее функцию общения с божествами. Эти песни пели руководители молений после совершения жертвы божествам или все участники моления во время ритуальной трапезы в родовой *куале*. В настоящее время напевы молений *вось нерге гур*, сохранившиеся только в южной Удмуртии, поются во время гостевания в доме по окончании моления. О том, что в недавнем прошлом эти песни являлись одной из составляющей музыкального кода молений, свидетельствуют поэтические тексты, которые могут комментировать совершенное моление, содержать обращения к богам и покровителю рода – *воришуду*, просьбы-прошения об урожае, совместной доброй жизни, умножении скота, что дало повод назвать их «распетыми *куриськонами*». Наличие подобных текстовых формул в поэтике удмуртских песен доказывает теснейшую связь различных обрядовых циклов с институтом моления – черту, характеризующую далеко не все традиционные земледельческие культуры. Привычнее наблюдать их как отдельные феномены в культурах промыслового/скотоводческого или земледельческого типа, в которых доминирует либо институт моления, либо развитый календарно- и семейно-обрядовый цикл. Существование в удмуртской земледельческой обрядовой традиции развитого института моления подтверждает мысль о близких параллелях не только с родственными финно-угорскими культурами, но и с отдаленными в территориальном и этногенетическом отношении культурами народов Сибири.

Непосредственная связь текстов *куриськонов* и песен календарного цикла предполагает подобные параллели в тексте музыкальном. В основе самого архаичного пласта удмуртской обрядовой песенности, к которому относится ряд южноудмуртских узкообъемных календарных и свадебных песен, также лежит речитативная интонация, характерны постоянные возвращения к нижней опоре, многократные ее повторы в заключительных каденциях. Напевы этого пласта, как правило, не содержат ярких, запоминающихся интонационных оборотов, что дало повод обозначить этот тип мелодики как литанический (Р. Лах). Сохранившись в некоторых южноудмуртских песенных жанрах, интонация «литанической» песенности свидетельствует об отдаленных опосредованных связях с *куриськонами*. Однако обрядовое пение – это уже качественно иной уровень интонирования, которое развивается по своим, собственно мелодическим законам.

Во второй главе «Свободные формы песенного высказывания в народном искусстве удмуртов» показана роль импровизации в формировании удмуртской песенной жанровой системы, проанализированы механизмы импровизации. Первый параграф «*Крезь как феномен в традиции северных удмуртов и бесермян*» посвящен проблемам культурологического осмысления этого жанра, его генезиса,

определения положения в общей жанровой системе удмуртского фольклора и иерархического соотношения с другими песенными жанрами, наконец – выявления его феноменологической сущности. *Крезь* – удивительное явление удмуртской традиционной культуры, постоянно ускользающее от своего окончательного определения и внесения в жанровый реестр. Проблемы с научным определением возникают уже на терминологическом уровне, поскольку под *крезем* понимаются разные явления фольклорной действительности: на юге Удмуртии – это различные музыкальные инструменты, в северной ее части – жанр вокальных бестекстовых импровизаций.

Импровизируемое исполнителями пение на «припевные слова» является одной из характерных черт *крезя* как вокального жанра фольклора, его доминантным стилеобразующим компонентом в северноудмуртской песенной традиции. Под «припевными словами» подразумевается лексический ряд, включающий служебные части речи (частицы, междометия, союзы), оноματοпоэтическую и устаревшую лексику. Именно «припевные слова» *крезей*, на взгляд исполнителей, формируют *крезь* как особый жанр, отличающий его от обычных сюжетных песен, что отражается в народной терминологии.

Традиция пения на «припевные слова» в удмуртской традиции неоднократно привлекала внимание ученых и собирателей конца XIX – начала XX в., интуитивно видевших в ней «остатки какой-либо старинной песенной традиции» (Н. М. Греховодов), что, на наш взгляд, совершенно точно отражает прошлое состояние северноудмуртской песенной культуры, в которой *крезь* был доминирующей, а возможно, и единственной формой песенного высказывания. Несмотря на замену общеизвестными удмуртскими и русскими песнями, постепенное сжатие ареала распространения, традиция импровизированного пения и на сегодняшний день занимает **центральное положение** в северноудмуртской и бесермянской жанровой системе, функционируя как в обрядовом, так и во внеобрядовом контексте.

Традиция пения на оноματοпоэтическую лексику – древнейшая, имеет многочисленные этногенетические и типологические параллели в традиционных культурах Сибири и Севера. Она была известна южным удмуртам и другим народам Поволжья. В северноудмуртском варианте наибольшее потрясение вызывает факт коллективной формы исполнения, при которой каждая певица ансамбля ведет свою индивидуальную текстовую партию, сочиняемую в момент исполнения, отличную от партии других исполнителей. Исследование лексики «припевных слов» приводило ученых к разным гипотезам. Еще в конце XIX в. было высказано предположение о сакральном смысле «непонятных» слов, которые могли составлять заклинательную формулу или призыв богов. Увлечшись разгадкой утерянного смысла «припевных слов», ученые, на наш взгляд, упустили еще одну немаловажную их функцию – фоническую: артикулирование различных фонем в совместном пении способствует формированию особого тембрового эффекта. «Асинхронный вербальный режим» ансамблевого пения при метро-ритмической согласованности поющих является еще одной загадкой жанра. Автор выдвигает свою гипотезу относительно природы этого уникального явления, ключом к которому служит инструментальная традиция игры на коми многоствольных флейтах *пэлянах*, исследованная Н. И. Жулановой. Артикуляционная функция пропеваемых в *крезях* слов, слогов и звуков, создающая

особый тембро-фонический эффект, совершенно аналогична коми-пермяцкой *пэлянной* традиции и может иметь инструментальную природу. Слитность органов речи, дыхания с музыкальным инструментом позволила автору исследования коми инструментов поставить этот феномен «на грань вокального и инструментального». Многозначность термина *крэзь* отражает архаичность музыкального мышления удмуртов, нерасчлененность понятий пения и игры. Таким образом, термин, оказался «на грани вокального и инструментального» как в территориальном распространении, так и в глубоком культурологическом смысле.

Во втором параграфе «Музыкально-стилевые особенности *крэзей*» рассмотрены механизмы выстраивания музыкального текста северноудмуртских импровизаций, особенности ритмической, ладовой структуры и многоголосия. Феноменологическая сущность *крэзей* остается нераскрытой, если подходить к этому жанру с позиций исследователя южноудмуртского песенного фольклора, в котором каждый обрядовый напев имеет соответствующее ему название, жестко привязан к обряду, следовательно – к жанру и легко узнаваем в различных исполнительских версиях. В северноудмуртской жанровой системе в целом таким формульным статусом наделен свадебный *крэзь*, имеющий ареальное распространение. Все остальные напевы-*крэзи* либо микролокальны, либо с трудом поддаются классификации и идентификации. Наиболее общий признак этих напевов – полифункциональность (исполнение в различных обрядовых и внеобрядовых ситуациях) и отсутствие четких названий. Вполне «законное» этномузыкаловедческое стремление выстроить четкую жанровую сетку наталкивается на терминологическую пестроту и невозможность в некоторых случаях определить название напева вообще! *Крэзь* не поддавался обычной методике жанровой классификации, которая успешно работала на южноудмуртском материале. Постигнуть феномен *крэзя* оказалось возможным, только переключившись на мышление северноудмуртских и бесермянских исполнителей: для них *крэзь* является способом стихийного музыкального высказывания по поводу какого-либо календарного, семейного события или по состоянию души. Импровизационная сущность *крэзей* и объясняет ситуацию, при которой под одним термином подразумеваются несколько напевов и – *vice versa* – один напев может иметь несколько названий или вообще не иметь их. Кроме того, импровизация обусловила бесконечность интонационных воплощений *крэзей*, фиксация которых, даже самая масштабная по территории и по времени, никогда не даст вполне объективной картины музыкального быта в силу закона жанра. Поэтому не стоит удивляться значительному удельному весу заимствованных (в основном, из позднего слоя русской песенной культуры) интонаций в большинстве обрядовых и внеобрядовых *крэзей*. Северноудмуртская традиция не может «похвалиться» такими раритетами, как узкообъемность, мобильность терции, до сих пор встречаемые на юге Удмуртии. Но северные удмурты сумели сохранить другое – импровизацию как архаичный тип музыкального мышления.

Несмотря на сложность выведения четких механизмов импровизации (опять-таки в силу закона жанра), все же удалось уловить некоторые моменты в этом процессе. Например, в северноудмуртской песенной традиции существует традиция «перепева» (Тынянов Ю. Н.) в местной манере на «припевные слова» известных удмуртских или русских песен, которая демонстрирует удивительную способность

северных удмуртов приспособлять к жанру *крэзь* любую готовую песенную модель как из удмуртского, так и из русского фольклора. Весьма любопытно, что исполнители сами отчетливо осознают этот метод импровизации и охотно им делятся: 'Хоть любую – русскую песню берешь, потом под *зылак крэзь* ('напев без слов') ее делаешь: «Ходила я в лес по малину, трай, ла, ла». Только немного мотив меняешь'.

Несмотря на то, что обрядовые и внеобрядовые импровизируемые напевы представляют собой многоцветную интонационную палитру, в ней выделяется очень тонкая и хрупкая прослойка со сходными стилевыми признаками. Ладовую основу песен этой немногочисленной группы составляют четырех-пятизвучные диатонические звукоряды «мажорного наклона». Общая характерная черта мелодического контура – нисходящее постепенное движение, иногда с остановкой на второй ступени в качестве побочной опоры. Можно предположить, что этот песенный слой принадлежит к пермскому, поскольку сходные черты (кварто-квинтовый диапазон, предкадансовые остановки на второй ступени) характерны и для коми лиро-эпических импровизаций Ижмы и Печоры, эпических песен Вычегды и Сысолы. Очевидно, что импровизации являются своеобразной сохранной средой, в которой на генетическом уровне хранятся и транслируются этнические стилевые репрезентанты. Данное положение доказывают и бесермянские импровизации, оказавшиеся средоточием этнических (бесермянских) черт музыкального языка. При всей характерной для севера Удмуртии интонационной пестроте в бесермянских сольных внеобрядовых импровизациях прослеживается опора исключительно на ангемитонику.

Ритмическая структура северноудмуртских *крэзей* основана на суммировании отдельных мелодических построений и относится к типу цезурированного периода. В удмуртских *крэзях* в качестве отдельных композиционных единиц выступают регулярно выделяемые певцами из строфы в строфу ритмически (более долгим временем на опорном или побочном устое) и дыхательными цезурами относительно законченные мелодические построения – музыкально-синтаксические структуры, образующие в целом тирадно-строфическую форму.

Стремление к оформленности (строфичности) музыкального текста, однако, характеризует далеко не всех исполнителей. Архитектонические незамкнутые структуры наиболее часто обнаруживаются в импровизациях удмуртов, проживающих в Кировской области, но еще два-три десятилетия назад подобные импровизации можно было свободно записать и на севере Удмуртии. Тип аморфной импровизации, построенной по принципу присоединения отдельных коротких мелодических фраз, известен в архаических слоях разных культур, в частности, в песенной культуре саамов.

Ансамблевое пение северных удмуртов и бесермян, если довериться первому слуховому впечатлению, вызывает ощущение неслитности и отсутствия строя, что вызвано, во-первых, импровизационным характером мелодики, относительной независимостью голосовых партий, хотя при этом строго соблюдается согласованность в окончании мелострок и мелостроф, которые всегда маркируются унисоном. Помимо этого, одномоментное вертикальное соединение различных пропеваемых слов-фоном создает мощную звуковую палитру, что, очевидно,

вызывает эффект развитой полифонии. Функционально все исполнительские партии равноправны. Голоса свободно пересекаются друг с другом, переходя из одного диапазона в другой. Таким образом, многоголосная фактура северноудмуртских и бесермянских *крезей*, как показывает анализ многомикрофонных записей, является гетерофонной.

В третьем параграфе **«Импровизация в южноудмуртской песенной традиции»** доказывается факт существования импровизации и ее элементов в музыкально-поэтическом творчестве южных удмуртов. Музыкальным маркером, репрезентирующим их песенную культуру, считаются жанры обрядового песенного фольклора. Богатый формульный обрядовый мелос южных удмуртов, очевидно, заслонял перед собирателями случайные эпизоды импровизированного пения. Целенаправленные поиски, между тем, обнаружили в южноудмуртском песенном фольклоре не только элементы импровизации, но и отдельные жанры, основанные на ней. В первую очередь, к ним относятся сольные промысловые охотничьи и бортничьи песни с выраженной магической функцией, распространенные в прошлом по всей территории расселения удмуртов. По стилю напевы промысловых песен, зафиксированные в южной Удмуртии, примыкают к южноудмуртским обрядовым узкообъемным песням: преобладает нисходящее движение, многократно повторяется основной тон. Однако «линейная симметрия» строфики, строгая в обрядовом слое песенного фольклора, в промысловых импровизациях часто нарушается: в ритмическом каркасе наблюдаются пропуски, мелодическая линия то расширяется, то стягивается в зависимости от количества слогов импровизированного текста.

К отдельной группе относятся внеобрядовые импровизации – пение для себя, песни-воспоминания, песни на память, автобиографические импровизации. Зафиксировать постороннему человеку на звукозаписывающую технику этот очень интимный по характеру функционирования песенный жанр оказалось сложно – гораздо сложнее, чем на севере Удмуртии. Потому таких образцов южноудмуртского пения в нашей коллекции совсем немного. По содержанию эти импровизации примыкают к северноудмуртским сольным горестным напевам *курекъяськон крезь*: они также являются автобиографическими, а само пение – это повод для излияния горестных чувств. Механизмы мелодической импровизации, как и в северноудмуртской традиции, основаны на принципе готовой модели, в качестве которой могут являться любые известные певцам мелодии. Однако очертания четкой строфичной формы расплываются, уступая место импровизационной свободе, при которой сочиняемые слова диктуют структуру музыкальной формы. По типу исполнения импровизации нельзя отнести к собственно пению. Речитативный исполнительский стиль (полупропевание-полупроговаривание), заданный, возможно, изначальной установкой на пение для себя, отсутствие жестких ритмических рамок и ярких выразительных интонаций при мелодической свободе – характерные черты этих импровизаций. Песни-воспоминания, песни на память, автобиографические импровизации, составляя единый, жанрово не вычленимый синкретический пласт в южноудмуртской песенной традиции, не оставляют сомнения в их импровизационной природе и генетической связи с северноудмуртскими

импровизациями, обско-угорскими индивидуальными песнями и песнями, сочиняемыми в память о каких-либо событиях.

Рассмотрение народно-песенного искусства южных удмуртов в контексте удмуртской и – шире – пермской музыкальной традиции обнаруживает черты импровизационного мышления и в обрядовых формульных напевах. Более четко эти черты проявляются в поэтике южноудмуртских обрядовых песен. В арсенале народных исполнителей находятся готовые поэтические формулы-клише в виде 1-, 2-, 3- и т. д. строчных стрóf, которыми певцы свободно комбинируют, каждый раз составляя практически новый текст. Песенная традиция южных удмуртов характеризуется свободным соотношением формы музыкальной и поэтической: текст южноудмуртской обрядовой песни складывается из нескольких относительно самостоятельных по смыслу стрóf, которым соответствуют разное количество стрóf музыкальных. Иногда искусные песельницы складывают строки в стрóфы таким образом, что выстраивается единая неделимая сюжетная линия. Подобная «технология» выстраивания «новых» текстов характерна и для коми импровизаций. В их основе тоже лежит определенный круг устоявшихся образов, поэтических приемов при отсутствии постоянного текста. Сравнение с коми традицией, таким образом, позволяет отнести южноудмуртскую обрядовую поэтику к разряду коллективных импровизаций.

В поэтике коми коллективных импровизаций и южноудмуртских обрядовых песен часто встречается поэтический прием вариационного параллелизма – одна из древнейших форм песенной поэтики, отражающая специфику мифологического мышления с его нераздельностью действия и субъекта, предмета и его свойств, которое и обуславливает особенности поэтического языка. Черты вариационного параллелизма прослеживаются в поэтике периферийно-южных удмуртов, казалось бы, далекой от образной и композиционной системы поэзии не только северных удмуртов и коми, но и южных удмуртов. По стилевым чертам поэтика обрядовых песен завятских и закамских удмуртов легко узнается в общей удмуртской поэтической системе, главным образом, из-за формы четырехстрочной самостоятельной стрóфы. Но сквозь жестко наложенный канонический принцип психологического параллелизма в ней как будто «проступают» черты ранних форм повествовательной традиции, особенно заметные в свадебных песнях, в которых, например, образы древних охотничьих песен дошли в виде описания пути. В обрядовых песенных жанрах сохранилась такая особенность мелодического развертывания, как варьирование. Очевидно, это явление проистекает из особого – импровизационного типа мышления. Варьирование, постоянное изменение мелодического контура напева в самых архаичных пластах обрядового фольклора, отличающее его от поздних, мелодически более стабильных песен, чрезвычайно усложняет аналитическую работу при идентификации обрядовых напевов или при моделировании ладовых схем.

Таким образом, импровизация как жанровое и стилевое явление оказалась реальностью не только на севере, но и на юге Удмуртии, при этом она вписана в стилистическую парадигму своей зоны: стрóфика, сюжетная поэтика на юге и тирада/тирадно-стрóфическая форма, ономатопоэтическая лексика на севере. В периферийно-южном ареале в обрядовых жанрах импровизация проявляется

имплицитно, но легко угадывается под жесткой строфической организацией стиха и мелодики.

В четвертом параграфе «**Плачи, причитания в традиционной культуре удмуртов: в поисках жанра**» ставится проблема определения и идентификации причитаний. Причитание как жанр устного народного творчества тесно переплетается с понятием импровизации, которая лежит в основе причитаний, формируя их стилевые особенности. В удмуртском этномузыковедении проблема жанра причитаний на сегодняшний день остается не только не решенной, но и не поставленной. Возможно, установка на жанр, типологически сходный с другими финно-угорскими или севернорусскими причитаниями, обусловила известную осмотрительность этномузыковедов. Но можно ли решительно утверждать, что причитаний как музыкального жанра в удмуртском фольклоре нет?

Прежде чем перейти к рассмотрению проблемы, требуется обозначить установку на жанр и тем самым освободиться от нескольких устоявшихся представлений, связанных с причитанием. Во-первых, с ним ассоциируются в основном похоронные, свадебные, рекрутские обрядовые, календарные плачи-голошения, в меньшей степени внеобрядовые причитания по случаю. Ситуативный контекст и обрядовая функция их понятна: оплакивание умершего/переходящего в новый статус члена общины; то же и в календарных оплакиваниях, многие из которых проходят по сценарию похоронных обрядов. Во-вторых, привычна индивидуальная манера причитывания. Даже групповая свадебная причеть, например, в севернорусской традиции, является, скорее, фоном, на котором причитывает-солирует невеста или ее заместительница-плачя. В-третьих, что особенно важно для этномузыковедческих штудий, причитания исполняются на специальный напев, имеющий свое обозначение в народной традиции и являющийся символом ситуации. Наконец, кульминация обрядовой ситуации – слезы, оплакивание, реализующееся в особой экспрессивной манере пения-причитывания. Однако не во всех этнических культурах причитания отвечают этим требованиям.

В удмуртской традиции с причитаниями в определенной степени согласуются свадебные «плакальные» напевы *ныл бõрдытон голос/крезь* ('напев вызывания слез у невесты') и северноудмуртские сольные внеобрядовые импровизации автобиографического характера, которые по ситуативному контексту (вызывание слез, оплакивание судьбы), текстовому содержанию и конечному результату максимально приближены к причитаниям. Единичные аудиозаписи импровизируемых похоронных причитаний зафиксированы на юге Удмуртии.

Сложность фиксации причитания в удмуртской песенной традиции связана также с отсутствием народной терминологии для обозначения жанра. Терминологический разнобой в исследовательских ремарках еще больше усложняет жанровую атрибуцию. К сожалению, авторы публикаций и ранних экспедиционных записей редко отмечали особенности музыкального исполнения этих примеров. Но по отдельным ремаркам, характеру текста реконструируется исполнительская манера, которую можно условно обозначить как допесенную (декламационную, речитативную) и песенную (музыкально интонируемую).

Таким образом, образовался некий парадокс: плачи-причитания, интонируемые в песенной и речитативной форме, в традиции существуют, но в

музыкальной жанровой системе ни южных, ни северных удмуртов и бесермян они не выделяются в отдельный жанр. Данная ситуация – функционирование жанра при отсутствии его номинации – может отражать архаичное (свернутое) состояние причетной традиции, импровизационную сущность рождающихся в момент исполнения причитаний (как текста, так и напева), не успевающих приобрести законный статус в жанровой иерархии.

Вместе с тем плачи-причитания в народно-песенном искусстве удмуртов находятся отнюдь не на периферии жанровой системы. Более того – рассмотрение удмуртской песенной культуры в контексте пермской традиции и Европейского Севера позволяет отнести ее к «плачевой» и при отсутствии развитого жанра причитаний. Если принять во внимание многочисленные высказывания ученых-лингвистов, этнографов, миссионеров – собирателей образцов удмуртского песенного фольклора конца XIX – начала XX в., в один голос отмечавших в целом довольно «заунывный», «монотонный» характер удмуртских песен, создается ощущение доминирования «плачевых» эмоций в интонационном поле удмуртских обрядовых песен. Каким образом проявляется эта «форма плача» в стилистике обрядовых песен? Исследование интонационного поля удмуртских песен показало, что поиски специфических «ламентозных» интонаций причети в раннетрадиционных и даже более поздних по стилю удмуртских напевах бесперспективны. Воздействие на слушателей оказывается специальными исполнительскими приемами – и прежде всего образного (плачевого) интонирования, о котором Б. Асафьев говорил как об особом искусстве. Традиционная манера причитывания, например, в коми культуре довольно четко реализуется в специальной терминологии. В отличие от пения песен *сьылавны* ‘петь’, причитания в коми традиции имеют название *бӧрдӧдчанкыв* ‘плачевое слово’. Многочисленны локальные варианты, которые являются диалектными эквивалентами слова *бӧрдны* ‘плакать’: *плаканньӧ*, *бӧрданкыл*, *горзанкыл* ‘реветь, стонать, плакать’, *лыддьӧдлыны* ‘причитать приговаривая’, *бӧрдны нюжйӧддӧмӧн*, *лывкйӧддӧмӧн* ‘причитать растягивая’, *нордысьӧм*, *норзысьӧм* ‘причитать, жаловаться’.

Если обратиться к удмуртской песенной культуре под углом зрения манеры исполнения, то в ней выявляется целый пласт обрядовых напевов, которые исполнители характеризуют фонетически и семантически близкими терминами: *нёръяса кырӧаны* ‘протяжно петь’, *нюж-нюж карса кырӧаны* ‘тягуче, медленно петь’, *нёржъяса кырӧаны* ‘растягивая, протяжно петь’. Северными удмуртами и бесермянами эти термины употребляются по отношению ко всем импровизированным напевам-*крязям*. В южноудмуртской традиции в обозначенной манере, как правило, исполняются напевы самого древнего слоя: весенним календарным и свадебным напевам *сюан* со стороны родни жениха. Эта манера пения предполагает определенное физическое напряжение, умение удерживать дыхание на протяжении мелостроки (вытягивать), что вызывает однозначную оценку исполнителей: *секыт* ‘тяжело’ (петь).

Таким образом, как показал анализ, причитания в удмуртском песенном фольклоре существуют, но их функционирование в традиции имеет свои специфические особенности. Импровизационная сущность причитаний, спонтанность исполнения обусловили их крайне неустойчивое положение в

жанровой системе. Однако причитания в удмуртском песенном фольклоре – не только и не столько жанр. Причитание как феномен удмуртского песенного фольклора раскрывается через способ интонирования, выраженного в особой плачевой манере «протянутого», «тягучего» пения, характеризующего звукоидеал наиболее архаического пласта удмуртской песенности.

В третьей главе **«Музыкально-песенная культура земледельческого общества»** раскрыты роль и функции обрядовых напевов на примере основных, центральных в удмуртской жанровой системе обрядовых комплексов. В первом параграфе **«Календарный цикл. Родовые напевы»** проанализированы особенности функционирования родовых напевов, не имеющих аналога в региональной жанровой системе. Музыкальный код календарных обрядов, несмотря на «прозаичность» современного бытования, представляющего собой музыкальное сопровождение обрядовых застолий, аккумулировал в себе многие элементы дохристианских воззрений удмуртов, прежде всего, древнейшие представления о делении на определенные роды-*воршуды*. *Воршуд* – экзогамное объединение родственников, имеющих одного покровителя, предка-родоначальника. В основе их названий лежат наименования зверей и птиц местной фауны – предполагаемых тотемов рода, которые позже перешли к имени родоначальника/родоначальницы, возведенных в ранг языческого божества-*воршуда*. В настоящее время реликты воршудно-родовой организации сохранились, прежде всего, в топонимике, отчасти – в памяти носителей традиции. По мнению этномузыковедов, воршудно-родовая организация удмуртов была одним из мощных факторов формирования и сохранения музыкальных диалектов, имевших свои родовые напевы-«тамги». В качестве родовых напевов выступают календарные песенные жанры, приуроченные к переломным моментам земледельческого цикла и исполняемые во время или после семейных и/или родовых молений: напевы молений *вось нерге гур* и напевы весеннего обряда *Акашка*.

Специального рассмотрения требует проблема выявления принципов функционирования родовых напевов, которые оказываются, на первый взгляд, достаточно противоречивыми. Проведенный анализ позволил предположить, что в прошлом каждый род-*воршуд* мог иметь свой родовой напев, акустически идентифицирующий определенный круг родственных людей. В процессе исторического развития, когда начинает образовываться соседская община-*бускель*, родовые (воршудные) связи отходят на второй план, и напев рода трансформируется в напев деревни-*бускель*, сохраняя роль музыкального символа круга когда-то близких родственников. «*Акашку* поем только своей деревней, чужих не пускаем», – объяснили нам причину узколокального распространения напевов *Акашка* в Кукморском районе РТ. Если в одной деревне проживали представители нескольких родов, то и напевов моления/*Акашка* могло быть несколько. На воршудную организацию накладывались и исторически более поздние принципы структурирования деревенского социума, например, по принадлежности к одному из языческих культов (*куала/Быдъым куала* ‘куала/Великая куала’, *луд/керемет* ‘священная роща’), к патронимическим объединениям и даже по гендерному признаку.

Таким образом, понятия «род» и, соответственно, «родовые напевы» в удмуртской традиционной культуре – явление историческое. Эволюция социальной

структуры влечет за собой смену музыкальной маркировки. Родовой напев может принадлежать к совершенно разным социо-культурным объединениям, обслуживая либо потомков одного рода-воршуда, либо членов деревенской общины или почитателей определенного культа, либо маркируя круг своих представителей по гендерному признаку. В любом случае, мощный импульс общинно-родового сознания, заданный много веков и тысячелетий назад, сохранился до настоящего времени в музыкальном языке и ментальности удмуртов.

Особый статус родовых напевов, акустически идентифицирующих определенное сообщество когда-то близких родственников, соответствует статусу другого атрибута рода – *пус'а*. *Пус* ('знак, метка, клеймо') – визуальный родовой знак собственности, который наносился топором на бортовые деревья, на поваленный лес, на межевые колья, призванные обозначить границы угодий, на некоторые предметы домашнего пользования. Каждое воршудное объединение имело свой знак-*пус*, по которому даже во второй половине XIX в. еще можно было определить, к какому воршуду относится их владелец. *Пус* как знак рода выполнял также функцию оберега.

Родовые напевы в удмуртской традиционной культуре, как и сами моления, на которые не допускались посторонние, также обладали сакральным статусом. В отличие от других обрядовых напевов, в исполнении которых сакрализован хронотоп (место и время), в функционировании родовых напевов, помимо прочего, актуализирован адрес исполнителя: родовой напев могли петь только представители своего рода, деревни-общины, социо-культурного объединения. Как показывает экспедиционный опыт, по напеву *Акашка* жители близлежащих деревень могли определить, к какой деревне он принадлежит. Даже переселившись в отдаленные районы, представители одного рода могли сохранить свой родовой напев в качестве музыкального маркера родственных семей при полной смене остального, в том числе, сакрального обрядового репертуара (свадебных, гостевых песен), что свидетельствует о сохранении до настоящих дней особого отношения к родовым святыням, которое заставляет современных удмуртов огораживать места давно вышедших из употребления семейных святилищ-*куа*, не срубать священные деревья на месте прежних молений и т. д.

Аналогии со знаками-*пусами* прослеживаются и в принципе наследования родовых напевов. Исследователь родовой организации удмуртов П. М. Сорокин, проанализировав около 500 знаков-*пусов*, составил целые ряды геральдических знаков в соответствии с генеалогическим древом каждого рода. Этот поистине колоссальный труд ученого позволил ему безошибочно определять наравне с носителями традиции основу *пусов* и по ней род. В настоящем исследовании апробирована методика выявления механизмов трансформации родовых напевов, которая одновременно способствует уточнению границ воршудно-родовых объединений. Картографирование звукорядов, СМРФ и родовых напевов, их структурно-ритмический и мелодический анализ показал, что в основе родовых напевов исторически ранних гнездовых поселений лежит базовая модель – родовой напев-первоисточник, локализованный в родовом центре. Родовые напевы близлежащих деревень могут в различной степени структурно и/или мелодически изменяться, что доказывает сознательное стремление носителей традиции создавать

свой собственный музыкальный символ родового сообщества, отделившегося от основного.

Второй параграф «Музыкальный код свадьбы» посвящен анализу основных локальных версий обряда. Удмуртская свадьба представляет собой сложный многоэтапный обряд, в котором участвуют представители двух оппозиционных сторон. Свадьба – это непрерывное музыкальное действие. Но при всем музыкальном многообразии на слух мгновенно улавливается пласт формульных напевов, которые выстраивают сложную драматургию обряда и несут важную смысловую нагрузку, подчеркивая своим звучанием тот или иной этап ритуала. Исследование музыкального кода обряда различных удмуртских локальных версий оказалось достаточно продуктивным, поскольку выявило ряд принципиальных отличий между отдельными традициями и, вместе с тем, позволило определить структуру и тип удмуртской свадьбы.

В музыкальном сопровождении свадьбы как контакта двух оппозиционных сторон реализуются два самостоятельных текста: локуса жениха и локуса невесты. Анализ этих текстов позволил определить устойчивые и более мобильные, варьируемые в разных местностях этапы ритуала. К стабильным компонентам ритуала относится свадебный пир в доме невесты *сюан*. Во всех локальных традициях он озвучен приуроченными формульными напевами, принадлежащими по музыкально-стилистическим признакам к наиболее архаичному песенному пласту. Пир в доме жениха удмуртов отличается наибольшей музыкальной пестротой. Локус невесты, перемещенный в другое пространство, отмечен в северной и периферийно-южных локальных традициях звучанием гостевых, поздних плясовых песен и наигрышей, в южной Удмуртии – приуроченным напевом *бõрысь гур*.

Этап прощания невесты с родными, с отчим домом оказался более варьируемым. На севере Удмуртии напев ‘вызывания слез у невесты’ звучит в момент отъезда родственников невесты из дома жениха, во всех остальных традициях – при выходе невесты из родительского дома во время свадьбы. В музыкально-стилистическом отношении этот песенный пласт также неровный: на юге Удмуртии он имеет черты позднего происхождения, особенно явно проступающие в песнях молодухи *бызись ныллэн кырһанэз*. Более архаичные образцы напевов проводов/вызывания слез невесты сохранились спорадически на севере Удмуртии и тотально в завятской (кукморской) традиции.

Сравнительный анализ музыкального кода локуса жениха и невесты как двух самостоятельных текстов показал, что в удмуртской свадьбе отчетливо просматривается еще одна стержневая линия, наличие которой подтверждается, помимо музыкального кода, определенным кругом символов и знаков, реализуемых в свадебной терминологии и других кодах. В названиях поезжан со стороны невесты наблюдается терминологическая разнородность. Обозначения родственников невесты в каждой из традиций варьируются в зависимости от акцента той или иной их функции. Совершенно иная картина прослеживается в обозначении свадебного поезда жениха *сюанчиос*. Термин стабилен практически во всех традициях. В близком фонетическом виде и в том же значении этот культурный термин функционирует и в марийском языке (мар. *сүан* ‘свадьба’). Х.Паасонен в свое время возвел его к тюркскому корню *süjün* ‘радоваться’, *süjünçi/süjüneç* ‘радость, радостная

весть; вестник, принесший радостную весть'. В наиболее близком к тюркскому значению варианте это слово, как отмечает финский лингвист, сохранилось в мордовских языках: эрз. *suvonCeј* ~ *suvonEeј* 'радостная весть' (по поводу свадьбы, рождения ребенка).

О том, что удмуртское слово *сюан* не сводится исключительно к понятию торжественного обряда, совершаемого при заключении брака, неоднократно упоминалось в удмуртской этнографии и фольклористике. Учеными зафиксированы обряды *гершыд сюан* 'свадьба проталинки', *бусы сюан* 'свадьба поля', *возь сюан* 'свадьба луга', *мудор сюан* 'свадьба мудора', *мунё сюан* 'кукольная свадьба', *муш сюан* 'свадьба пчел'. Свадебный напев маркирует и поминальный обряд *йыр-пыд-сётон/лы куян* (букв.: отдавание головы-ног/бросание костей); масленичный обряд *вёй юон* южных удмуртов, окказиональные обряды очищения дома от клопов *урбо келян*, изгнания капустных червей *нумыр келян* и даже переселение озера на другое место. Столь широкая полифункциональность термина *сюан*, апеллирующая к самым древним пластам культуры, убедительно доказывает его архаичность. Радость, веселье как признаки непристойного поведения, или антиповедения, маркировали порубежную ситуацию, которой и являлся обряд. Свадебный напев, исполняемый в различных семейно-родовых, календарных и окказиональных обрядах, выполняет важную магическую функцию: звуки этого напева должны умиловить предков, родовых божеств, они подчиняют водную стихию, отгоняют злых духов, а также помогают избавиться от вредных насекомых.

Противопоставление двух сторон – жениха и невесты – достаточно четко отражено на уровне вербального кода. Так, в поэтических текстах южноудмуртской свадьбы, обслуживающих локус невесты, преобладающими являются мотивы величания невесты/корения жениха, угрозы разрушения окружающего пространства – локуса жениха. Поэтические же тексты локуса жениха маркируют мотивы пути, которые очень важны для понимания первоначальной семантики его текста. Пространственная символика уже была предметом анализа филологов-фольклористов, отмечавших необычность пути и необычный облик поезжан, проезжающих через дикое лесное пространство: сквозь шум сосновых ветвей, по дороге, подобной змеиной чешуе; над местами гнездовой рябчиков да холмам, где бродят лисы. Поезжане выезжают на «незапрягаемых» конях, на них – «ненадеваемые» платья, поют «голосами, которыми не должны были петь». О ритуальной слепоте поезжан, жениха свидетельствует их затруднение при входе в дом невесты.

Таким образом, в поэтических текстах, в которых поезжане-*сюанчиос* выступают представителями иного мира, актуализируется путь в мир живых. Выдвинута гипотеза: жених, возвратившийся в этот мир с «того света», является «радостным вестником» от богов, обладателем магического дара – особого напева, способного защитить от злых сил и обеспечить будущую жизнь молодоженов. В инициационной линии жениха, таким образом, реализуются два последних звена трехфазной схемы *rites de passage*: лиминальный период и возрождение, приобщение к коллективу, что по внешним формальным признакам аналогично модели западнорусской свадьбы-*вяселле*.

В четвертой главе «Поздние жанры удмуртского песенного фольклора» определяются основные жанры, анализируется терминологическая лексика, выносятся на обсуждение гипотеза о существовании в удмуртской песенной культуре эпических форм. В первом параграфе «Сюжетные песни: проблема жанровой атрибуции и терминология» обсуждена проблема номинации жанра, проанализирована семантика термина *мадь*. Поздний песенный пласт в отличие от обрядового формульного является чрезвычайно разнородным по жанровому составу, структуре, в интонационном отношении. Частушки, плясовые и хороводно-игровые песни, посиделочные *пукон коркан* и уличные *урам гур*, песни-размышления *кырӧан-малтаськон*, 'обычные' *огшоры кырӧан*, 'современные' песни *туала кырӧан* – за разнообразным терминологическим рядом стоят столь же разнообразные в интонационном отношении песенные жанры, объединенные в одну стилевую группу по основному признаку – наличию последовательного сюжетного текста. Понятие «сюжетная песня» в настоящем исследовании употребляется в широком смысле по отношению к поздним песенным образцам, в которых поэтические тексты содержат определенный развернутый сюжет, последовательно развивающийся от строфы к строфе и закрепленный в одной местности за конкретным напевом. Именно этот стилиевой пласт получил в народной среде статус собственно песни, что нашло отражение в народно-песенной терминологии. В противовес обрядовым жанрам, в терминологии которых акцентируется мелодическая составляющая – 'напев' (*гур*, *крэзь*, *зоут*, *куй*), поздний слой песен удмурты называют *кырӧан*, *кузь кырӧан*, *огшоры кырӧан* (юж.), *мадь* (сев.), соотнося его исключительно с 'песней', 'длинной песней', 'обычной/будничной песней', т. е. мелодией с сюжетным поэтическим текстом.

Актуальными до настоящего времени являются проблемы классификации сюжетных песен, их жанровая атрибуция. Свобода от обряда или ослабленные с ним связи, эстетическая направленность позволяют отнести их к лирике. Фольклористы-филологи поздний песенный пласт рассматривают именно в этом русле. Однако лирика как самостоятельный жанр удмуртского песенного фольклора, к сожалению, еще не была предметом специального исследования этномузыковедов. До сих пор не существует определения этого жанра как музыкального феномена, не выявлены характерные типические черты. Поэтому в настоящем исследовании мы оперируем термином «сюжетные песни», объемлющим достаточно широкий песенный пласт.

Функционирование сюжетных песен в традиции, несмотря на их более позднее происхождение, очень часто связано с обрядовой практикой. Но по сравнению с формульными напевами они не так жестко привязаны к обряду, более свободны, могут исполняться вне обряда в сольной или коллективной форме, выполняя функцию лирических песен. В музыкально-стилистическом отношении пласт сюжетных песен является достаточно разнородным и пестрым. По крайней мере, выделяются как минимум два слоя. Первый, очень хрупкий и тонкий, еще тесно связан с жанрами обрядового фольклора: диапазон отдельных образцов не превышает квинту-сексту, мелодия укладывается в рамки одного стиха. Далеко не все песни можно распеть на два голоса. Но, в отличие от обрядовых напевов, в сюжетных песнях возникают новые взаимоотношения звука и слова, ноты и слога, реализуемых в распевках – символе лирической песни, хотя в удмуртских песнях они

несравнимы с русской протяжной песней или татарской *озын кәй* ни по охвату звукового поля, ни по степени осознанности певцами эстетики пения. Верхний слой образуют песни, несущие печать Нового времени: широкий диапазон, четкая ладовая организация (мажор, минор), подразумевающая аккордовое (гомофонно-гармоническое) сопровождение, терцовая втора. Ритмическая структура довольно многочисленной части образцов основана на пеоне третьем. Все эти черты сближают поздний современный слой удмуртских песен с русской городской культурой.

В русле исследования сюжетных песен особый интерес вызывает северноудмуртский термин *мадь*. В настоящее время этим термином северные удмурты и бесермяне обозначают все сюжетные песни, в том числе и русские заимствованные. Термин *мадь* ‘песня’ происходит от глагола *мадьыны* – ‘рассказывать, сказывать, повествовать’, тем самым подчеркивается наличие в ней пространного сюжета. Весьма характерно, что северные удмурты и бесермяне терминологически различают не только два песенных жанра (песенные импровизации на ономатопоэтическую лексику *крезь* и сюжетные песни *мадь*), но и процесс их исполнения: *крезь кырӑало* (*крезь*-напев поют), *мадь мадьыло* (песню «поют сказывая»). О том, что термин *мадь* в значении «песня» появился относительно поздно, как и сами сюжетные песни, которые обозначаются этим термином, свидетельствует ряд фактов. Во-первых, в ареале нижнего течения р.Чепцы эта дефиниция отсутствует: местные удмурты используют исключительно слово *крезь* как по отношению к импровизациям, так и по отношению к сюжетным песням. Кроме того, сравнивая импровизации и сюжетные песни, информанты из северной Удмуртии во время наших фольклорных экспедиций неоднократно подчеркивали позднее происхождение песен, более высокий их статус, поскольку исполнять их могли только «грамотные» люди.

Семантический анализ северноудмуртского слова *мадь* (‘рассказ, сказ, повествование’) позволил ученым высказать предположение об ином жанровом наполнении этого термина. Еще в конце XIX в. собиратель удмуртского фольклора, знаток северноудмуртской культуры Н. Первухин соотнес удмуртскую песню *мадь* со сказкою и загадкой и высказал мысль о сакральности исполняемых жанров, которую передает термин *вожмадь* (рассказы, сказки, загадки времени *вожо* – время зимнего солнцестояния, к которому приурочено вечернее рассказывание сказок и загадывание загадок). Магический характер исполняемых в сакральный период произведений устного народного творчества подтверждается и этимологическим анализом термина *мадь*, *мадьыны*, соответствующего коми *мойд/мойдкыв* ‘сказка’, обско-угор. *мось/моньч/мойт* ‘сказка’, который был произведен Т. Г. Владыкиной, обнаружившей корень слова во многих финно-угорских языках со значением ‘отгадывать, заклинать, говорить’.

Исследование генезиса северноудмуртского *мадь* как явления музыкально-песенного жанра тесно связано с проблемой интонирования. По мнению М. Г. Ходыревой, слово *мадь* могло обозначать музыкально-эпические произведения либо песни-сказки, известные, например, в коми фольклоре. Песни-сказки – довольно древний вокально интонируемый жанр коми фольклора, построенный в форме диалога. Песни-сказки встречаются в жанровой системе обских угров: *мось ар* ‘песня-сказка’, *араң мось* ‘поющая сказка’ (сынские ханты), *моньч ар* ‘песня-

сказка' (казымские ханты), *эргың мойт* 'песня-сказка' (манси), которые, по наблюдению исследователей, могут быть исполнены как в речевой манере, так и в вокальной. В удмуртском детском фольклоре существует жанр баек, аналогичный коми песне-сказке. Но, к сожалению, сведения о характере исполнения (вокальном, проговариваемом) утеряны. Изучение удмуртского песенного жанра *мадь* в контексте пермской традиции обнаруживает параллели с коми импровизационными песнями автобиографического характера *нуранкыв*, которые в процессе исполнения насыщались элементами эпичности, сказочности, превращались или в лиро-эпические песни, или же чаще в сказочный эпос. Исполнители называют их *мойдигмос сьылэм/мойдигмос нурем* – 'пение/*нуранкыв* в манере сказки'. В северноудмуртской песенной традиции также зафиксированы отдельные примеры импровизаций-воспоминаний о событиях прошлого и импровизаций-сказок, которые названы исполнителями *мадь* (Игринский, Глазовский районы). Возможно, эти немногие образцы являются наследием когда-то более развитой в удмуртской культуре эпической традиции, сочетающей разные формы исполнения прозаических жанров. И. И. Земцовский и А. Б. Кунанбаева относят такие формы к архаической предтече собственно музыкального эпоса. Как отмечают ученые, смешанные формы исполнения, в которых соединяются речитатив, скандирование, распев, известны целому ряду европейских и азиатских народов. В науке эта форма исполнения эпоса получила специальный термин «петь и сказывать» (Singen und sagen; dire et chanter). Удмуртский термин *мадь*, в котором синтезированы оба процесса – пения и сказывания, таким образом, сохранил «память о жанре» (М. Бахтин). Тенденция к смысловой наполненности, фабульности, заложенная в жанре *мадь*, реализовалась в более поздних пластах удмуртских, а впоследствии и заимствованных русских сюжетных песен, практически не имеющих ничего общего со своей первоосновой.

Во втором параграфе **«Музыка в исторических преданиях»** рассмотрена проблема существования музыкального эпоса в удмуртской традиции. В фольклористике вплоть до 1980-х гг. дискутировался вопрос о существовании классического эпоса в удмуртском фольклоре. Целенаправленные исследования ученых-филологов позволили не только утвердительно ответить на этот вопрос, но и сформулировать его определение, выявить особенности развития и предположить манеру изложения сказаний. К эпической традиции относятся различные прозаические жанры: легенды, предания, мифы, имеющие четко выраженные локальные черты. Удмуртские сказания о батырах/богатырях привлекли внимание и историков, которые, проанализировав источники, определили примерное время их функционирования (до конца XIX – начала XX в.).

Возникает вопрос, существовал ли музыкальный эпос в виде рапсодических форм, которые, по мнению И. И. Земцовского и А. Б. Кунанбаевой, являются центром музыковедческого изучения эпоса? Пример величественного сказителя-рапсода, повествующего о восстании казаков на Яике под аккомпанемент гуслей-*крезя* перед большой аудиторией чутко реагирующих односельчан, дает нам удмуртская литература 1930-х г. Этой живописной сценой начинается исторический роман М. Коновалова «Гаян», посвященный событиям, связанным с восстанием Емельяна Пугачева. Известно, что М. А. Коновалов совместно с Д. С. Васильевым-Буглаем был участником экспедиции по сбору образцов удмуртского фольклора.

Значительную часть полевых материалов, собранных М. А. Коноваловым, составляют предания о Пугачеве. Но, как и следовало ожидать, никаких материалов, близких к описанию гуслера-рапсода, обнаружено не было. Потому достаточно уверенно можно предположить, что данная сцена в романе является плодом художественного вымысла автора.

И все же отдельные косвенные данные о манере исполнения эпических произведений дает сам текст, а именно его структура. В частности, многие фольклористы, литературоведы уловили особый поэтический стиль в предании о калмезских богатырях, записанном Б. Мункачи в Малмыжском уезде. Ученые выявили наличие поэтического ритма, параллелизмов, что выделяет это сказание из круга привычных прозаических произведений. Осуществлены попытки реконструкции текста в стихотворной форме, которые позволили ученым сделать вывод о смешанной манере изложения преданий (в прозе и стихе). Этот посыл оказался очень важным для этномузыковедов, поскольку стихотворная форма эпических сказаний *a priori* предполагает особую, возвышенную интонацию, то есть песенное произнесение/пропевание текста, возможно, и с инструментальным сопровождением.

Данное предположение имеет под собой определенные основания. Учеными, собирателями зафиксированы отрывочные сведения о существовании в удмуртской традиции музыкального (инструментального) сопровождения исторического предания о взятии Казани. Анализ этих преданий, записанных у разных народов региона, выявил несколько общих сюжетных линий, в частности, интересующий нас мотив пения или игры мелодии на музыкальном инструменте. Заметим, что в русских преданиях этот мотив отсутствует. Во всех версиях подчеркивается особая роль музыканта, при содействии которого была взята крепость. Музыка, музыкальный инструмент появляются в переломный момент сюжета и сами становятся толчком развития фабулы. Кроме того, звучание мелодии в исторических преданиях в принципе отличается от подобных описаний во многих мифологических преданиях, в которых музыка имеет характер магического воздействия. В исследуемых преданиях действуют «реальные» люди, звучит конкретная музыка. Наконец, в них подчеркивается двуплановость ее исполнения: музыка должна усыпить бдительность воинов вражеского стана и помочь сосчитать шаги.

Для этномузыковеда было бы крайне интересно зафиксировать контекст исполнения преданий: в какой момент рассказа звучал этот напев/наигрыш, каким он мог быть? К сожалению, сведений, дошедших до сегодняшнего дня, не так много, и в основном они носят косвенный характер. Но даже эти фрагментарные и отрывочные свидетельства очень важны и ценны для исследований. Впервые в 20-х гг. XX в. о мелодии упоминает К. Герд, который, что очень важно, обозначает жанр исполняемой музыки (марш) и инструменты, на которых играли эту мелодию (скрипки и гусли). Впоследствии ряд собирателей и ученых неоднократно упоминают о напеве «Взятие Казани/Падение Казани». Сам образец мелодии «Взятие Казани» посчастливилось записать в начале 1980-х гг. Р. А. Чураковой в удмуртской деревне Варклет-Бодья Агрызского района РТ. Напев интонационно сходен с кряшенским инструментальным наигрышем «Взятие Казани», записанным известным этномузыковедом Г. М. Макаровым. Информанты, как отмечает ученый,

позиционируют мелодию как марш. В Марий Эл также очень популярен марш, связанный с именем национального марийского героя преданий, – «Марш Акпарса». Марийские фольклористы предполагают, что этот марш, исполняемый на марийских гусях и имеющий все характерные жанровые признаки, мог быть связан с преданием о взятии Казани.

Таким образом, тексты преданий, описания их исполнения и сохранившиеся до наших дней музыкальные «артефакты» свидетельствуют о существовании до недавнего времени общего для Поволжского региона жанра, отражавшего исторические события XVI в. В устных и письменных источниках значимой представляется жанровая атрибуция звучащей музыки – инструментальный марш. Вполне естественный в контексте преданий жанр марша, передающий, с одной стороны, высокий воинский пафос, с другой – зримый эффект отсчета шагов, все же выпадает из жанровой зоны традиционной музыки финно-угров, удмуртов в частности, свидетельствуя, вероятно, о его заимствованном характере. Определение источника, путей заимствования является одной из перспективных задач, которая может быть решена только совместными усилиями фольклористов и этномузыковедов региона.

В заключении подведены итоги исследования, определены перспективные направления дальнейшего изучения удмуртского песенного фольклора.

В настоящем исследовании впервые сделана попытка рассмотрения удмуртской традиционной музыки как целостной системы, представляющей собой сочетание различных песенных жанров, локальных традиций, с одной стороны, и исторических стилевых напластований, с другой. Тысячелетиями мир лесных культур, к которым относились и предки удмуртов, противостоял кочевническому миру. При всем огромном отличии двух метакультур, обе цивилизации не всегда находились во враждебной оппозиции. Историки пишут о тесных культурных и даже генетических взаимоотношениях. Индоиранский след оставлен в искусстве пермского звериного стиля, в женских нагрудных украшениях и головных уборах финно-угров. Удмуртские лингвисты выявили около 110 индоиранских заимствований, связанных большей частью с производящим хозяйством. Очень рано предки финно-угорских народов вошли в контакт с кочевниками-тюрками – хуннами, булгарами, впоследствии с кыпчакскими племенами, которые тоже испытали как индоиранское, так и финно-угорское влияние, и, в свою очередь, наложили печать на материальную и духовную жизнь автохтонного населения. Тюркский пласт заимствований в удмуртском языке стратифицирован лингвистами от древнетюркских (около 20 слов) и болгарских (около 200 слов), которые распространены практически повсеместно, до позднетюркских, ареал распространения которых сложился неравномерно.

В отличие от лингвистики в этномузыковедении еще не сложился методологический аппарат, способный идентифицировать иноэтнические наслоения, к тому же не все этнические локальные традиции системно описаны и потому не введены в научный оборот. В целом очевидно, что удмуртская музыка в диахронном срезе представляет собой сплав двух отчетливо граничащих культурных слоев: раннетрадиционного, связанного с обрядовой практикой и внеобрядовыми импровизациями, и относительно позднего, интонационные истоки которого следует

искать в песенных культурах соседних народов, в основном русских и татар. Но если поздние пласты легко улавливаются и мгновенно идентифицируются, то стилевая стратификация архаического пласта не всегда оказывается возможной, обнаруживая ряд известных трудностей, связанных с отсутствием сравнительного материала и методики исследования.

Неоднократно отмечая факты различного рода заимствований и субстратов в традиционной музыкальной культуре удмуртов, попытаемся подытожить результаты исследования и выстроить схему их путей и миграций в исторической стратиграфии. Иноэтнические субстраты архаического пласта обусловлены продолжительными и интенсивными контактами с южными кочевыми народами, которые не могли не отразиться на музыкальном языке всех финно-угров региона. К общерегиональным свойствам ученые относят: 1) ангемитоновую пентатонику, 2) строфичность музыкальных текстов, 3) краткосюжетный (афористический) тип сюжетосложения, 4) квантитативную ритмическую систему, 5) гетерофонное многоголосие, за исключением сольных культур татар и башкир. Общими формульными являются даже ритмические структуры в объеме строфы, выявленные в обрядовых пластах народов Поволжья Н. Ю. Альмеевой и обозначенные ею как «ритмические клише».

Столь внушительный список, действительно, показывает, насколько «срослись» и «сроднились» за долгие века и тысячелетия совместного проживания этносы, различные по происхождению, политическому и социальному устройству, конфессиональной принадлежности. Безусловно, вышеперечисленные признаки характеризуют и удмуртскую песенную культуру, но каждый из них получил свою этнически выраженную маркировку. Так, удмуртская ангемитоника отличается от тюркской и марийской узким объемом (в пределах 4–5 звуков), долгим пребыванием на конечном устое и его постоянным утверждением. Потенциал расширения удмуртской ангемитоники в отличие от мордовской направлен исключительно вверх. Из пяти видов пентатоники на удмуртской почве укоренился один – с большетерцовой основой (*g a h d e*), которая является общепризнанной ладовой основой традиционной музыки финно-угорских народов: и поволжских, и прибалтийских. Если учесть, что ангемитоникой охвачено практически все формульное пространство обрядового сакрального мелоса как на юге, так и на севере Удмуртии, то ее внедрение в музыкальную культуру предков удмуртов можно увязать как минимум с появлением первых болгарских кочевых племен, имевших постоянные продолжительные культурные контакты с Древним Китаем и буддийской цивилизацией.

Жестко организованная строфическая форма композиции обрядовых поэтических текстов также обязана тюркскому миру. На материале локальных традиций удмуртского обрядового фольклора особенно очевидны отличия в восприятии этой тюркской формы. Почти точное ее воспроизведение со всеми внешними атрибутами (четырёхстрочник, образный двучленный параллелизм, короткая форма стиха) типично для самых южных окраинных удмуртских традиций – завятской и закамской. Как считает М. Г. Кондратьев, эта поэтическая традиция была занесена в Поволжье предками современных чувашей болгарами-суварами из азиатских культурных оазисов, где еще до начала Новой эры закладывались основы их будущей культуры. Но уже в южных поэтических традициях удмуртов

метрополии эта форма отсутствует. Вместо четырехстрочной структуры обрядовые напевы «обслуживают» двух-, трех- ... семи- и т. д. строчные формы, которые и по количеству слогов значительно превышают короткий стих.

Если тюркский субстрат поддается определенной идентификации, то выявить исторически более древние пласты гораздо сложнее. В частности, большой интерес вызывает проблема индоиранского субстрата. Учитывая продолжительные контакты с индоиранским миром, отразившиеся практически во всех сферах духовной культуры удмуртов, такие следы *a priori* должны присутствовать и в музыкальном языке. По крайней мере, эти связи совершенно очевидны на терминологическом уровне. Слово *гур* 'напев' получило распространение на значительной территории проживания удмуртов: весь юг и часть центральной Удмуртии. Общеперм. **gor* 'звук, напев' возводится к общему корню в индоевр. **g^oer(e)* 'поднимать голос', др.-инд. *g.<āti* 'петь, славить, возвещать', *glr* 'хвала, хвалебная песнь'. Параллели лингвисты находят в современных языках-потомках языков скифов, сармат, алан: осет. *гур* 'горло', 'голос'. Более сложны пути миграции термина *зоут* ('напев'), который в настоящее время распространен среди шошминских удмуртов. По устному сообщению Г. М. Макарова, в татарской средневековой литературной поэзии встречается термин *саут*, *соут* в значении 'звук, мелодия'. К устаревшей лексике книжного стиля относится слово *саутия* 'звуковой' (например: *ысулы саутия* 'обучение грамоте методом чтения вслух'). Татарское слово является заимствованием из иранских языков (ср. персидское *sout* 'звук'), которое, в свою очередь, заимствовано из арабского.

Отложившись мощным субстратом в местных музыкальных традициях, культура южных кочевых народов не исчезла и не растворилась полностью, сохранив для далеких потомков возможность услышать реликты прошлого. Каковы же автохтонные черты удмуртского традиционного музыкального мышления, его культурные архетипы? Углубленный анализ северноудмуртского песенного искусства показал, что ответ следует искать именно в этой традиции. На севере Удмуртии, при постоянно обновляющемся интонационном словаре, сохранился архаический тип формотворчества, воплотившийся в бестекстовых импровизациях-*крезях*. Импровизация до настоящего времени занимает центральное положение в традиции, что предопределило особенности местной жанровой системы. В первую очередь, к ним относится отсутствие четких жанровых границ и ясного терминологического аппарата. Импровизационный тип мышления, спонтанность исполнения обусловили положение, при котором фольклорная практика не переросла в устойчивую традицию.

Именно поэтому не поддаются жанровой дефиниции песенные высказывания-плачи, которые могут обнаруживаться на самых разных уровнях: в поэтическом тексте, ситуативном контексте, интонировании, звукоидеале, терминологии, наконец, последующей после пения реакции. В наиболее жанрово-чистом виде эти импровизации раскрываются в негромком пении 'про себя' (*ас понна*) и для себя, которое является фольклорным фактом всей удмуртской песенной традиции. Терминологический ряд определяется исполнительской нормой, особым звукоидеалом тянущегося, протяжно-растянутого пения, близкого к плачу. Таким образом, импровизации-плачи, не имевшие ранее своего законного жанрового

статуса, не только восполнили жанровую систему удмуртского песенного фольклора, но стали связующим звеном между развитыми причетными традициями мордвы на юге и этническими культурами Европейского Севера, в которых причитания играют роль культурных маркеров, определяющих их облик как «плачевых культур».

Сходная ситуация прослеживается и в эпосе. Как показало исследование, развитых рапсодических эпических форм в удмуртской песенной культуре не зафиксировано, как, впрочем, и в других этнических жанровых системах Волго-Камского региона. Но отсутствие классического эпоса не снимает вопроса о существовании иных эпических форм, аналогичных в культурах северных соседей удмуртов, в частности, коми традиции. В удмуртской культуре черты ранних форм эпоса сохранились в различных импровизационных жанрах: в охотничьих импровизациях, активно функционирующих еще в 1930-е гг., тематика которых переплетается со свадебными песнями группы *сюан* (см. мотивы пути), в сольных импровизациях автобиографического характера, находящихся на стыке двух жанровых родов.

Исследование феномена импровизации в финно-угорском и региональном контексте Волго-Камья, вероятно, поможет выстроить схему, в которую уложатся «песни без слов» марийцев, мордвы, а также тюркоязычных чувашей, и ответить на вопрос: не является ли этот стиль одним из тех релевантных признаков, по которому в полиэтническом регионе Волго-Камья можно было бы идентифицировать черты финно-угорского традиционного музыкального мышления.

На другом полюсе жанровой системы находятся обрядовые жанры, занимающие в современной удмуртской песенной традиции доминирующее положение. В отличие от структурной, функциональной и жанрово-иерархической аморфности импровизаций, они характеризуются четким положением в жанровой системе, формульностью мелоса, функционированием в строгих временных и локальных рамках. Обрядовый пласт принадлежит к архаической музыкально-песенной системе, о чем свидетельствует его синкретическое единство, позволяющее свободный переход напевов из одного цикла – жизненного или календарного – в другой, следствием чего является их ограниченное количество в жанровой системе. Наиболее показателен в этом отношении свадебный напев группы *сюан*, обслуживающий, помимо свадьбы, календарные и окказиональные обряды. Отдельное исследование свадьбы выявило значительную роль свадебного напева, причем не только в обряде, но и во всей песенной традиции удмуртов. Кроме того, что свадебный напев определяет границы локальных традиций, его по праву можно назвать одним из основных культурных маркеров удмуртской традиции.

Поздние жанры удмуртского песенного фольклора, несмотря на значительный удельный вес в местном репертуаре и проникновение в обрядовую сферу, занимают периферийное положение в жанровой системе. В отличие от поэтических текстов, имеющих очевидную преемственность с обрядовыми жанрами и внеобрядовыми импровизациями, мелодический тезаурус позднего пласта в основном состоит из заимствованных интонаций русских песен, что свидетельствует о смене ценностных ориентиров в художественном сознании носителей традиции в сторону Запада.

Проведенное исследование, таким образом, позволило сформировать представление об удмуртской песенной традиции как цельной системе, в которой на

протяжении веков гармонично уживаются старые и новые виды формотворчества. Специфика музыкального стиля и жанровой системы обусловлена историческими условиями ее формирования и развития на пересечении двух больших музыкальных цивилизаций, двух метакультур.

**Основные положения диссертационного исследования отражены в
следующих публикациях автора:**

Монографии, сборники песен, учебно-методические пособия

1. *Нуриева, И. М.* Песни завятских удмуртов [Ноты] / И. М. Нуриева. – Ижевск : УИИЯЛ УрО РАН, 1995. – Вып. 1. – 232 с. (Удмуртский фольклор). 26,9 п.л.
2. *Нуриева, И. М.* Музыка в обрядовой культуре завятских удмуртов : проблемы культурного контекста и традиционного мышления : [монография] / И. М. Нуриева. – Ижевск : УИИЯЛ УрО РАН, 1999. – 272 с. 15,8 п.л.
3. *Нуриева, И. М.* Удмуртская традиционная музыка и мифология / И. М. Нуриева // Удмуртская мифология : [коллективная монография] / под ред. В. Е. Владыкина. – Ижевск : УИИЯЛ УрО РАН, 2003. – 196 с. 15,8 п.л./1,2 п.л.
4. *Нуриева, И. М.* Песни завятских удмуртов [Ноты] / И. М. Нуриева. – Ижевск : УИИЯЛ УрО РАН, 2004. – Вып. 2. – 332 с. (Удмуртский фольклор). 39,9 п.л.
5. *Nurieva, I.* Invozh : Traditional Songs of Udmurtia : Various performers [Электронный ресурс] / Irina Nurieva ; [вступ. статья, сост., запись, расшифровка и перевод текстов на англ. яз. И. Нуриевой]. – Helsinki : Global Music Centre, 2005. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).
6. *Нуриева, И. М.* Многоголосие на уроках сольфеджио (на материале удмуртских народных песен) : учеб.-метод. пособие / И. М. Нуриева. – Ижевск, 2011. – 26 с. 3,3 п. л.
7. *Нуриева, И. М.* Удмуртская традиционная музыка / И. М. Нуриева // Удмуртская Республика: историко-этнографические очерки : [коллективная монография] / науч. ред. А. Е. Загребин. – Ижевск, 2012. – 288 с. 24,5 п.л./0,2 п.л.
8. *Нуриева И. М.* Удмуртия: историко-культурное наследие [Электронный ресурс] / Соавт. Л. Л. Карпова, Л. Е. Кириллова и др. : Электронная информационная база и интерактивная карта. – Электрон. дан. – Ижевск : УИИЯЛ УрО РАН, 2012. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

**Публикации в ведущих рецензируемых научных журналах,
рекомендуемых ВАК**

9. *Нуриева, И. М.* Песенная импровизация в северно-удмуртской и бесермянской традициях : терминологический аспект / И. М. Нуриева // Вестник ВятГУ. – 2008. № 4 (2). – Т. 2: Филология и искусствоведение. – С. 127–132. 0,54 п.л.
10. *Нуриева, И. М.* О северноудмуртских причитаниях-импровизациях (по материалам удмуртской лингвистической экспедиции 1929 г.) / И. М. Нуриева // Сибирский филологический журнал. – 2009. – № 1. – С. 5–13. 0, 8 п.л.
11. *Нуриева, И. М.* Музыкально-стилевые особенности свадебных песен нижнечепецких удмуртов / И. М. Нуриева // Вестник УдГУ. – 2010. – Сер. 5, История и филология. – Вып. 4. – С. 124–130. 0,8 п.л.

12. *Нуриева, И. М.* Северноудмуртские креси-импровизации: новые методы исследования / И. М. Нуриева // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2011. – № 3(9). – Ч. 1. – С. 125–128. 0,35 п.л.

13. *Нуриева, И. М.* Удмуртская народно-песенная терминология в историческом и культурном контексте традиции / И. М. Нуриева // Урало-алтайские исследования. – 2011. – № 1(4). – С. 57–62. 0,8 п.л.

14. *Нуриева, И. М.* Удмуртская традиционная песня в творчестве композиторов Удмуртии: взгляд фольклориста / И. М. Нуриева // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2012. – № 2(16). – Ч. 1. – С. 148–150. 0,5 п.л.

15. *Нуриева, И. М.* Проблемы ареальных исследований в удмуртской фольклористике / И. М. Нуриева // Музыковедение. – 2012. – № 4. – С. 21–25. 0,6 п.л.

16. *Нуриева, И. М.* О генезисе северноудмуртских песенных импровизаций-крезей / И. М. Нуриева // Известия Коми научного центра УрО РАН. – 2012. – Вып. 2(10). – С. 131–136. 0,8 п.л.

17. *Нуриева, И. М.* Мелодическая импровизация в северноудмуртских крезях / И. М. Нуриева // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2012. – № 7 (21) – Ч. 1. – С. 147–150. 0,5 п.л.

18. *Нуриева, И. М.* Становление удмуртской музыкальной фольклористики: 1920-ые гг. / И. М. Нуриева // История науки и техники. – 2012. – № 8. – С. 15–20. 0,64 п.л.

19. *Нуриева, И. М.* Мелодия «Взятие Казани» в музыкальной традиции народов Поволжья: к проблеме жанровой атрибуции / И. М. Нуриева // Филология и культура. Philology and Culture. – 2012. – № 3(29). – С. 177–180. 0,5 п.л.

20. *Нуриева, И. М.* Удмуртская музыкальная фольклористика: страницы истории (конец XIX – начало XX вв.) / И. М. Нуриева // Музыка и время. – 2012. – № 12. – С. 12–14. 0,53 п.л.

21. *Нуриева, И. М.* Роль Н. М. Греховодова в становлении удмуртской музыкальной фольклористики / И. М. Нуриева // Вестник УдГУ. – 2013. – Сер. 5, История и филология. – Вып. 1. – С. 94–99. 1,2 п.л.

22. *Нуриева, И. М.* Закамские удмурты: традиция парадоксов (этномузыковедческий этюд) / И. М. Нуриева // Этнографическое обозрение. – 2013. – № 6. – С. 150–158. 0,9 п.л.

23. *Нуриева, И. М.* Эпос в удмуртской песенной традиции: проблема реконструкции / И. М. Нуриева // European Social Science Journal = Европейский журнал социальных наук. – 2013. – №10 (37). – Т. 1. – С. 316–322. 0, 6 п.л.

**Публикации в других отечественных и зарубежных
рецензируемых журналах**

24. *Нуриева, И. М.* Удмуртская Пасха: языческое и христианское (по материалам конца XIX – начала XX века) / И. М. Нуриева // Временник Зубовского института. – 2009. – Вып. 3: Пасха: Многообразие культурных традиций. – С.99–109. 1 п.л.

25. *Нуриева, И. М.* Удмуртский крезь: феноменологический аспект / И. М. Нуриева // PAX SONORIS: история и современность. – 2009. – Вып. 3. – С.48–55. 1,1 п.л.

26. *Nurieva, I.* Solo improvisations of the Northern Udmurts / *Irina Nurieva* // *Etnomusikologian vuosikirja*. – 2001. – № 13. – S. 114–121. 0,4 п.л.

27. *Nurijeva, I.* Udmurt *Mad'*: Paradox of a Genre / *Irina Nurijeva* // *Journal of Ethnology and Folkloristic*, 2010. – Vol. 4 (2). – P. 69–76. 0, 8 п.л.

Публикации в других изданиях

28. *Нуриева, И. М.* Сольные импровизации северных удмуртов: к проблеме жанра / И. М. Нуриева // Финно-угорская фольклористика на пороге нового тысячелетия : материалы научной конференции (Международная летняя школа. Глазов, 17–30 августа 2000 г.). – Ижевск, 2001. – С.102–110. 0,8 п.л.

29. *Нуриева, И. М., Попова Е. В.* Арафа крезь в бесермянской песенной традиции / И. М. Нуриева // Этномузыковедение Поволжья и Урала в ареальных исследованиях : сборник научных трудов. – Ижевск : УИИЯЛ УрО РАН, 2002. – С.175–189. 0,8 п.л./0,6 п.л.

30. *Нуриева, И. М.* Удмуртская традиционная музыка в историко-культурном контексте / И. М. Нуриева // Семизвездье : сборник научно-практической конференции, г. Петрозаводск, 5–9 июня 2003 года. – Петрозаводск, 2003. – С. 26–28. 0,4 п.л.

31. *Нуриева, И. М.* Особенности мелодической импровизации в северно-удмуртских крезьях / И. М. Нуриева // Вятский родник : сборник материалов шестой научно-практической конференции. – Киров, 2003. – Вып. 6. – С. 52–66. 0,7 п.л.

32. *Нуриева, И. М.* Удмуртский крезь: терминологическая загадка / И. М. Нуриева // Инструментоведческое наследие Е. В. Гиппиуса и современная наука : материалы Международного инструментоведческого симпозиума, посвященного 100-летию Е. В. Гиппиуса. – СПб. : РИИИ, 2003. – С. 74–72. 0,1 п.л.

33. *Нуриева, И. М.* К вопросу об уровнях информативности удмуртского песенного текста / И. М. Нуриева // Культурное наследие народов Сибири и Севера : материалы Пятых Сибирских чтений. – СПб., 2004. – Ч. 2. – С. 133–138. 0,5 п.л.

34. *Нуриева, И. М.* Обрядовая музыка в этнокультурном контексте / И. М. Нуриева // Народные культуры Русского Севера. Фольклорный этитет этноса : материалы российско-финского симпозиума (Архангельск, 20–22 ноября 2003 года). – Архангельск : Поморский гос. ун-т, 2004. – Вып. 2. – С. 214–219. 0,5 п.л.

35. *Нуриева, И. М.* О музыкальном контексте удмуртских молений / И. М. Нуриева // Культурные памятники Камско-Вяткого региона: Материалы и исследования : сборник статей. – Ижевск : УИИЯЛ УрО РАН, 2004. – С. 192–204. 1,2 п.л.

36. *Нуриева, И. М.* Удмуртский крезь: новые мифы о старом / И. М. Нуриева // Музыкальный инструментарий народов Поволжья и Урала: традиции и

современность : материалы научно-практической конференции в рамках II Регионального фестиваля «Воршуд». – Ижевск, 2004. – С. 12–14. 0,3 п.л.

37. *Нуриева, И. М.* Музыкальная стилистика удмуртских обрядовых песен в контексте мифологических представлений / И. М. Нуриева // Фольклор: Современность и традиция : материалы III международной конференции памяти А. В. Рудневой. – Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 2004. (Научные труды МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 48). – С. 170–175 0,4 п.л.

38. *Нуриева, И. М.* Удмуртские качельные песни: обряд – интонация / И. М. Нуриева // Традиционная культура. Поиски. Интерпретации. Материалы : сборник статей по материалам конференции памяти Л. М. Ивлевой. – СПб. : ГНИУК РИИИ, 2006. – С. 42–51. 0,7 п.л.

39. *Нуриева, И. М.* Импровизация в песенном искусстве удмуртов в контексте финно-угорских культур / И. М. Нуриева // Русский Север и восточные финно-угры: проблемы пространственно-временного фольклорного диалога : : [материалы I Межрегиональной конференции и VII Международной школы молодого фольклориста. Ижевск, 23–26 октября 2005 г.]. – Ижевск : АНК, 2006. – С. 206–217. 0,9 п.л.

40. *Нуриева, И. М.* Музыкально-песенные параллели в традиционной культуре коми и удмуртов / И. М. Нуриева // Духовная культура финно-угорских народов России : материалы Всероссийской научной конференции к 80-летию А. К. Микушева. – Сыктывкар : Изд-во Кола, 2007. – С. 86–89. 0,5 п.л.

41. *Нуриева, И. М.* Свадебные причитания в русской и финно-угорской традициях: ритуал, музыкальный язык и межжанровые связи / И. М. Нуриева // Восток и Запад: этническая идентичность и традиционное музыкальное наследие как диалог цивилизаций и культур : сборник статей по материалам Международного фольклорного конгресса. – Астрахань : АИПКП, 2008. – С. 122–129. 0,8 п.л.

42. *Нуриева, И. М.* О текстовом многоголосии в северноудмуртской песенной традиции / И. М. Нуриева // Финно-угорские музыкальные традиции в контексте межэтнических отношений : сборник научных трудов. – Саранск : Изд-во Морд. ун-та, 2008. – С. 231 – 239. 0,6 п.л.

43. *Нуриева, И. М.* Причитания в традиционной культуре удмуртов / И. М. Нуриева // Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий: проблемы, методы, перспективы исследования : материалы Международной научной конференции. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2008. – С. 327–335. 0,7 п.л.

44. *Нуриева, И. М.* Традиционная удмуртская музыка: «свое» – «чужое» в музыкальном восприятии / И. М. Нуриева // Фольклор и мы : традиционная культура в зеркале ее восприятий : сборник статей, посвященный 70-летию И. И. Земцовского. – СПб. : РИИИ, 2010. – Ч. 1. – С. 199–205. 0,4 п.л.

45. *Нуриева, И. М.* Ритмическая структура северноудмуртских крезей: к проблеме нотной графики / И. М. Нуриева // Отечественная этномузыкология: история науки, методы исследования, перспективы развития : материалы Международной науч. конференции. – СПб., 2011. – Том 1. – С.341–348. 0,4 п.л.

46. *Нуриева, И. М.* Импровизация в южноудмуртской песенной традиции: к проблеме жанровой атрибуции / И. М. Нуриева // От конгресса к конгрессу : сборник статей. – М. : ГРЦРФ, 2011. – Т. 3. – С. 192–202. 0,8 п.л.

47. *Нуриева, И. М.* Жанр причитаний в пермской традиции: обряд – интонация – звукоидеал / И. М. Нуриева // Народная культура в слове и тексте : сборник исследований и материалов памяти В. В. Филипповой. – Сыктывкар : Изд-во СыктГУ, 2013. – С.156–165. 0,9 п.л.

48. *Нуриева, И. М.* Новые грани творчества: Кузубай Герд как этномузыковед / И. М. Нуриева // Кузубай Гердлы сӓзем XVII-тӓ элькун лыдӓонӓёс: Удмурт калыклэн лулчеберетез – валчесь кужым / сост. и ред. Ившина В. М. – Ижкар : Удмурт кун университет, 2013. – С. 37–42. 0,56 п.л.

49. *Нуриева, И. М.* Звук, голос, пение в традиционной культуре удмуртов / И. М. Нуриева // Многоязычие в образовательном пространстве : сборник научных трудов. – Ижевск : Удмуртский университет, 2014. – Том 5: К 75-летию Жан-Люка Моро, французского финно-угроведа, переводчика, поэта. – С. 367–373. 0,5 п.л.

Публикации в зарубежных изданиях

50. *Нуриева, И. М.* Булгарский субстрат в удмуртской песенной традиции / И. М. Нуриева // Congressus Nonus Internationalis Fenno-Ugristarum. – Tartu, 2001. – Pars VII. – P. 149–155. 0,7 п.л.

51. *Nurijeva, I.* Udmurdi laulutekstid teabeallikana / *Irina Nurijeva* // Maetagused. – 2004. – № 24.– lk. 133–140. 0,4 п.л.

52. *Nurieva, I.* Tradition and improvisation in Northern Udmurtian krez' songs / *Irina Nurieva* // Individual and Collective in Traditional Culture : abstracts. – Tallinn, 2005. – P. 22–25. 0,1 п.л.

53. *Nurieva, I.* Canon and improvisation in Northern Udmurt krez-songs / *Irina Nurieva* // Individual and Collective in Traditional Culture. – Tartu : Eesti Kirjandusmuuseumi etnomusikoloogia osakond, 2006. – Toid etnomusikoloogia alalt 4 [Труды по этномузыкологии 4]. – P. 39–46 (English), 47–53 (eesti keeles). 0,6 п.л.

54. *Нуриева, И. М.* Многоголосие в удмуртской народной музыке: к постановке проблемы / И. М. Нуриева // Финно-угорское многоголосие в контексте других музыкальных культур. – Тарту : Эстонский Литературный Музей, Эстонская Академия Музыки и Театра, 2008. – Tõid etnomusikoloogia alalt 5 [Труды по этномузыкологии 5]. – С. 64–78. [Резюме на англ. и эстонском яз.]. 1,2 п.л.

55. *Нуриева, И. М.* Импровизации-причитания в песенной культуре пермских народов / И. М. Нуриева // Congressus XI Internationalis Fenno-ugristarum. Piliscsaba 2010. – Piliscsaba : MondAt Kft, 2011. – Pars VII: Dissertationes sectionum et symposiorum ad ethnologiam, folkloristicam et mythologiam. – С. 146–150. 0,4 п.л.