

Эстонская академия музыки и театра

**Мария Корепанова**

**Импровизация и варьирование в исполнении  
бесермянских *крзей* в традиции и на сцене:  
исследование первоисточников  
и творческая реконструкция**

Работа на соискание степени доктора философии (музыки)

Научный руководитель: ст. науч. сотрудник Жанна Пяртлас

Таллинн 2019

The Estonian Academy of Music and Theatre

**Maria Korepanova**

**Improvisation and Variation in Traditional and Stage  
Performance of Beserman *krez*'es:  
Analysis of Original Sources and Creative Reconstruction**

A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements  
for the degree of Doctor of Philosophy (Music)

Supervisor: Senior Researcher Žanna Pärtlas

Tallinn 2019

## Абстракт

**Импровизация и варьирование в исполнении бесермянских *крезей* в традиции и на сцене: исследование первоисточников и творческая реконструкция**

**Improvisatsioon ja varieerimine bessermani krežide lavalises ja traditsioonilises esituses: allikate uurimus ja loominguline rekonstruktsioon**

Диссертация посвящена древнему вокальному жанру *крезю* в музыкальной традиции бесермян – малочисленного финно-угорского народа, проживающего на севере Удмуртии. Главная цель исследования – выявить импровизационные и вариативные приёмы в традиционном исполнении бесермянских *крезей* и творчески применить их на практике для создания сценических версий, которые соответствовали бы духу традиции и, в то же время, были бы созвучны восприятию современного слушателя.

Вопрос импровизации и варьирования в *крезях* сравнительно мало изучен (И. М. Нуриева, А. П. Шаховской, М. Г. Ходырева), и настоящая работа является первой, где он рассматривается на основе детального анализа большого количества музыкальных текстов. Научная новизна работы состоит и в том, что это первое исследование *крезей* практического творческого направления. Работа основана главным образом на материалах, собранных автором во время экспедиций 2001–2017 гг. Также привлекаются архивные материалы и опубликованные нотные транскрипции. Исследование использует как антропологические, так и музыкально-аналитические методы: наблюдение и «включенное наблюдение», нотная транскрипция звукозаписей и сравнительный анализ вариантов напевов. В творческой практической части работы автор использует методы самонаблюдения и творческой саморефлексии и предлагает собственный метод «вживания» в «вариантное поле» напевов и расширения импровизационно-вариантных возможностей их интерпретации.

Работа состоит из четырёх глав. Первая раскрывает теоретическую базу исследования, обсуждая его основные понятия – творчество, вариантность, импровизация, фольклоризм, – а также проблему создания «живых» музыкальных текстов на сцене. Вторая глава знакомит с бесермянской культурой и традицией *крезей*. Третья глава содержит анализ вариантности и импровизационности в традиционных исполнениях трёх типов напевов *крезей*. Четвёртая глава имеет практическую направленность, демонстрируя творческий процесс создания собственных сценических версий напевов. Приложения диссертации содержат аналитические таблицы, нотные транскрипции традиционных исполнений *крезей*, образцы собственных версий напевов и звукозаписи.

## **Abstract**

### **Improvisation and Variation in Traditional and Stage Performance of Beserman *krez*'es: Analysis of Original Sources and Creative Reconstruction**

This doctoral thesis is dedicated to the ancient vocal genre *krez*' in the musical tradition of the Besermans – a small Finno-Ugric people living in northern Udmurtia. The main goal of the research is to reveal the improvisational and variational devices used in the traditional performance of the Beserman *krez*'es and to implement these devices for the creation of the stage versions, which would be in agreement with the spirit of tradition and, at the same time, in compliance with reception by the modern listeners.

The question of improvisation and variation in the Beserman *krez*'es has not been widely studied (Irina Nurieva, Albert Shakhovskoy, Marina Khodyreva), and this research is the first to examine it on the basis of a detailed analysis of a big amount of musical texts. This work is also the first research on *krez*' which has a practical artistic orientation. The research is mainly based on the materials collected by the author during fieldwork between 2001 and 2017. The archival materials and published musical transcriptions are also used. The methodology includes both the anthropological and music-analytical approaches such as observation and participant observation, musical transcriptions of sound recordings and comparative analysis of the tune versions. In the creative and practical part of the research, the author uses methods of auto-observation and auto-reflection and proposes a particular method of the creative adoption of the variational resources of the traditional tunes and of the extension of the improvisational and variational possibilities of their interpretation.

The dissertation is composed of four chapters. The first examines the theoretic basis of the research and discusses its basic concepts – creativity, variation, improvisation, folklorism – as well as the question of creation of the 'living' musical texts on the stage. The second chapter presents the Beserman culture and the tradition of *krez*'. The third chapter contains an analysis of variation and improvisation in the traditional performances of three tune types of *krez*'. The fourth chapter is practically oriented and describes the process of creation of the stage versions of the *krez*'es, analysed in the previous chapter. The appendices to the dissertation contain the analytical tables, the musical transcriptions of the traditional performances, the samples of the author's versions of the *krez*'es and the audio recordings.

*Посвящаю дорогим Учителям  
и любимому бесермянскому народу*

## **Предисловие**

Мое судьбоносное знакомство с бесермянской традиционной культурой произошло в 2001 г., когда я училась на первом курсе Республиканского музыкального колледжа (г. Ижевск) на отделении народного хора. До этого, живя 16 лет на севере Удмуртии в родном п. Балезино, я совершенно ничего не знала ни о том, кто такие бесермяне, ни о том, что такое *крэзи*. Последовав совету своего педагога по специальности Андрея Николаевича Поздеева заняться изучением бесермянских *крэзей*, я тогда и предположить не могла, что это станет делом моей жизни и определит мой творческий путь.

От всего сердца выражаю глубокую признательность и искреннюю благодарность за огромный вклад в мое развитие своим педагогам из Удмуртии Андрею Николаевичу Поздееву, Вере Геолоновне Болдыревой, Римме Аркадьевне Чураковой и Ирине Муртазовне Нуриевой.

Сбор материала в фольклорных экспедициях, общение с носителями традиции, учёба сначала в музыкальном колледже, а затем и в Удмуртском государственном университете, а также активная концертная деятельность с разными музыкальными проектами дали прочную базу для реализации задуманных научных и творческих планов в ходе обучения в Эстонии.

Хочу выразить искреннюю благодарность Программе родственных народов Эстонии за предоставленную возможность обучаться с 2014 по 2019 гг. в докторантуре Эстонской академии музыки и театра и трудиться над своей докторской диссертацией. Благодарю программу «DoRa+» за финансирование поездок в фольклорные экспедиции в период обучения в докторантуре.

Выражаю признательность и глубокую благодарность проректору по учебной и научной работе Маргусу Пяртласу, профессору Кристель Паппель и другим педагогам, координатору докторантов Маргит Выса и всем докторантам своей родной академии за оказанную помощь и поддержку во время обучения.

От всей души благодарю моих руководителей по практической части Янику Орас и профессора Анне-Лиис Полль за помощь в подготовке моих концертных программ. Также искреннюю благодарность и признательность выражаю всем, кто принимал участие в моих докторских концертах и оказывал поддержку.

Особые слова благодарности хочу сказать всем, кто принял участие в процессе написания данного научного исследования. В первую очередь, безгранично благодарю любимый бесермянский народ, моих глубокоуважаемых информантов. Моего научного руководителя Жанну Пяртлас сердечно благодарю за высокопрофессиональную помощь и бесценный вклад в процесс работы над исследованием. За помощь в наборе нотной графики искренне благодарю Ирину Пчеловодову, Екатерину Сафронову-Коротаеву, Веру Геоленовну Болдыреву. За перевод текстов *крезей*, консультации и всестороннюю поддержку выражаю глубокую признательность Николаю Анисимову.

Благодарю рецензента работы кандидата искусствоведения Галину Сыченко за подробный анализ и ценные комментарии.

От всей души благодарю профессора Института восточных языков и культур (INALCO, Париж), научного сотрудника Тартуского университета Еву Тулуз за оказанную помощь в переводах на английский язык абстракта диссертации, а также научных докладов, которые успешно были представлены мной на международных научно-практических конференциях в Литве, Финляндии и в Тайланде.

Выражаю искреннюю благодарность всем, кто делился записями из личных архивов, своими полевыми материалами бесермянских *крезей*.

Сердечно благодарю друзей в Эстонии за творческую, очень дружественную атмосферу и оказанную поддержку за время проживания в Таллине.

И, конечно же, благодарю своих родителей Валентину Ивановну и Владимира Васильевича Корепановых за веру в меня, безусловную родительскую любовь и воспитание.

# Содержание

Введение	9
1. Импровизация и варьирование в традиционном и сценическом исполнении народной песни	12
1.1 Сценическое исполнение народной песни как одна из форм вторичной традиции	12
1.2 Творчество, импровизация и варьирование в музыке устной традиции	14
1.3 Формирование «живого» музыкального текста в сценическом исполнении народной песни	19
2. О вокальной культуре бесермян	23
2.1 Бесермяне: основные сведения	23
2.2 Система вокальных жанров. Жанр <i>крэзя</i>	26
2.2.1 О строении текстов <i>крэзей</i>	28
2.2.2 О строении напевов и многоголосии <i>крэзей</i>	29
3. Мелодическое вариантообразование и импровизация в <i>крэзях</i> бесермян	33
3.1 Музыкальный материал	33
3.2 Обзор типов напевов	35
3.3 Методы анализа	41
3.4 Анализ фольклорных образцов	42
3.4.1 <i>Солдат келян крэзь</i> (напев проводов солдата)	42
3.4.1.1 Описание структурного типа напева	44
3.4.1.2 Вариационные проявления	50
3.4.1.3 Импровизационные проявления	54
3.4.1.4 Выводы	57
3.4.2 <i>Йё келян крэзь</i> (напев проводов льда)	58
3.4.2.1 Описание структурного типа напева	60
3.4.2.2 Вариационные проявления	65
3.4.2.3 Импровизационные проявления	67
3.4.2.4 Выводы	69
3.4.3 <i>Дёш/бесерман крэзь</i> (горестный/бесермянский напев)	70
3.4.3.1 Описание структурного типа напева	71
3.4.3.2 Вариационные проявления	76
3.4.3.3 Импровизационные проявления	84

3.4.3.4 Выводы	86
4. Создание собственных версий напева	88
4.1 Методические установки	88
4.2 Опыт создания собственных версий напева	90
4.2.1 <i>Солдат келян крезь</i>	90
4.2.2 <i>Йӧ келян крезь</i>	95
4.2.3 <i>Дёш/бесерман крезь</i>	98
4.3 Выводы	102
Заключение	104
Источники	108
Литература	109
Докторские концерты	113
Тӧӧ лӱһикоккувӧте	115
Приложение 1. Аналитические таблицы	121
Приложение 2. Нотные транскрипции традиционных исполнений <i>крезей</i>	141
Приложение 3. Нотные транскрипции собственных версий напевов	222
Приложение 4. Звукозаписи традиционных исполнений <i>крезей</i>	
<a href="https://drive.google.com/drive/folders/1BSJNnGB7IE4O25QOuwiwcqWVZ0JlfOqe?usp=sharing">https://drive.google.com/drive/folders/1BSJNnGB7IE4O25QOuwiwcqWVZ0JlfOqe?usp=sharing</a>	
Приложение 5. Звукозаписи собственных версий напевов	
<a href="https://drive.google.com/drive/folders/1bBI6VmrdEL1uNrV1vaqB5XZqM-xLIJnZ?usp=sharing">https://drive.google.com/drive/folders/1bBI6VmrdEL1uNrV1vaqB5XZqM-xLIJnZ?usp=sharing</a>	

## Введение

Это исследование посвящено древнему вокальному жанру *крезю* в музыкальной традиции бесермян – малочисленного финно-угорского народа, проживающего на севере Удмуртии (этот жанр также бытует у северных удмуртов). Необычным его делает то, что в отличие от песни, он не имеет заданного связного текста. Тексты импровизируются в момент исполнения и состоят в основном из асемантических слов. Жанр *крезю* необычен и по своей функции. Независимо от того, связан ли он с ритуалом или поётся в любое время, его функция – непосредственное спонтанное выражение сиюминутных эмоций поющего, иногда радостных, иногда грустных. *Крези* имеют определённые, узнаваемые напевы или, вернее, модели (типы) напевов, которые могут реализоваться в весьма свободной форме. Исследователи бесермянской музыки говорят об импровизационности, как о сущностном свойстве музыкального мышления бесермян.

Я начала изучать и исполнять бесермянские *крези* 18 лет назад, когда в 2001 г. поехала в фольклорную экспедицию в с. Юнда, Балезинского р-на. Эмоциональная сила, спонтанность исполнения, своеобразие напевов и манеры пения *крезей* произвели на меня большое впечатление и на много лет определили мои творческие и исследовательские интересы. Сценическое исполнение *крезей* стало моей артистической «нишей» и в каком-то смысле даже «миссией», поскольку исчезающий из живой фольклорной культуры жанр нуждается в поддержке и популяризации. За годы моей творческой деятельности как исполнительницы *крезей* я прошла несколько этапов – от прямого копирования фольклорных образцов до весьма свободной их трактовки и смешения музыкальных стилей. По большей части я делала это интуитивно, пока не почувствовала потребность в более осознанном подходе, основанном на глубоком знании традиции. Настоящее исследование – это попытка выйти на новый уровень как в отношении теоретических знаний, так и в творческом плане.

Предметом исследования являются особенности традиционного исполнения бесермянских *крезей* и возможности их творческой интерпретации на современной музыкальной сцене. В центре внимания работы – проблема музыкальной импровизации и варьирования. Главная цель исследования – выявить импровизационные и вариативные приёмы в традиционном исполнении *крезей* и творчески применить их на практике для создания сценических версий напевов, которые соответствовали бы духу традиции и развивали её и, в то же время, были бы созвучны восприятию современного слушателя.

Вопрос импровизации и варьирования в бесермянских *крезях* до сих пор мало изучен, хотя важность импровизационности для традиционного музыкального мышления бесермян многократно подчёркивалась удмуртскими фольклористами (Нуриева 2014, Шаховской 1993, Ходырева 1996). По моим многолетним наблюдениям, в современной традиции *крезей* преобладает варьирование, которое по своей интенсивности и структурному уровню не превышает обычную вариантность, всегда присущую песенному жанру. Подлинно импровизационные исполнения *крезей* встречаются сейчас очень редко. Очевидно, это связано с угасанием и трансформацией традиции под влиянием социально-экономических и культурных изменений последнего времени. К сожалению, более старых звукозаписей импровизационных исполнений *крезей* или не сохранилось, или они недоступны в архивах, или не переданы в архив, поэтому особой задачей данного исследования является нахождение проявлений импровизационности в современных записях бесермянских *крезей*, выявление принципов импровизации и, по возможности, реконструкция импровизационной традиции прошлого.

В существующих научных публикациях можно найти некоторые примеры вариативных и импровизационных исполнений, но материал для сравнения вариантов невелик и фрагментарен и на его основе трудно сделать выводы о конкретных приёмах варьирования и импровизации. Настоящая работа является первой, где этот вопрос исследуется посредством детального анализа большого количества полных музыкальных текстов. Научная новизна диссертации состоит и в том, что это первое исследование практического творческого направления, которое демонстрирует возможные подходы к созданию современных интерпретаций *крезей* для сценического исполнения. Предлагаемые в результате исследования творческие реконструкции импровизационных напевов не задуманы в качестве прямых образцов для исполнения другими певцами, тем не менее работа может дать методологические ориентиры для исполнителей *крезей* и тем самым способствовать сохранению и развитию этого своеобразного, но, к сожалению, угасающего фольклорного жанра.

Исследование основано главным образом на материалах, собранных автором во время многочисленных этнографических экспедиций в Удмуртии в период с 2001 до 2018 года. В ходе этих экспедиций не только фиксировались музыкальные образцы, но и происходило живое общение с традиционными исполнителями, в том числе совместное пение и обучение от народных певцов, которое позволило глубже понять дух бесермянской культуры и непосредственно перенять манеру пения *крезей*. Также привлекаются архивные материалы Российской государственной библиотеки (г.

Москва), Научно-отраслевого архива Удмуртского института истории, языка и литературы Удмуртского федерального исследовательского центра УрО РАН (г. Ижевск), Глазовского государственного педагогического института (г. Глазов) и Эстонского фольклорного архива Эстонского литературного музея (г. Тарту), а также опубликованные в различных изданиях нотные транскрипции.

В работе используются как антропологические, так и музыкально-аналитические методы. В их числе – наблюдение и «включенное наблюдение» в процессе экспедиционных работ, нотная транскрипция звукозаписей и сравнительный музыкальный анализ вариантов напевов. В практической интерпретационной части работы применяются методы самонаблюдения и творческой саморефлексии, а также предлагается собственный метод «вживания» в «вариантное поле» напевов и расширения импровизационно-вариантных возможностей их интерпретации.

Работа состоит из четырёх основных глав. Первая глава раскрывает теоретическую базу исследования, обсуждая его основополагающие понятия – *вторичная традиция*, *фольклоризм*, *творчество*, *вариантность* и *импровизация*, – а также дискутируя проблему создания «живых» музыкальных текстов в сценическом исполнении народной музыки. Вторая глава знакомит читателя с бесермянской культурой и традицией бесермянских *крзей*. Третья глава содержит анализ вариантности и импровизационности в традиционных исполнениях трёх типов напевов *крзей*. Четвёртая глава имеет практическую направленность, демонстрируя творческий процесс создания собственных сценических версий напевов. Приложения диссертации содержат аналитические таблицы, нотные транскрипции традиционных исполнений *крзей*, нотированные образцы собственных версий напевов и звукозаписи.

# **1. Импровизация и варьирование в традиционном и сценическом исполнении народной песни**

## **1.1 Сценическое исполнение народной песни как одна из форм вторичной традиции**

Песенная традиция проходит в своем историческом развитии по крайней мере два этапа: первый этап – это существование традиции в естественной для неё социально-экономической и культурной среде и этот этап характеризуется устной передачей традиции из поколения в поколение. Лаури Хонко называет этот период «первая жизнь фольклора» (Хонко 1998). Многие фольклористы называют этот этап «аутентичным» фольклором, иногда используется выражение «первичная традиция».

«Вторая жизнь фольклора», по Лаури Хонко, означает возрождение фольклорного материала из архивов или других мест хранения. Оно характеризуется новыми способами передачи традиции (преимущественно не устными), новыми ситуациями и целями исполнения музыки, которое, как правило, направлено на более широкую публику и может быть наполнено новыми значениями. Этот второй этап также принято называть «фольклоризмом» или «вторичной» традицией. Меня, как сценического исполнителя народных песен и, таким образом, представителя «вторичной традиции», интересуют в настоящей работе прежде всего возможности творческого претворения явлений первичной фольклорной традиции в условиях вторичной.

Разделение первичной и вторичной фольклорной традиции, собственно фольклора и фольклоризма – одна из важных концепций в этномузыкологии (Гусев 1977, Бендикс 1988, Шмидченс 1999). Фольклоризмом обычно называют использование фольклора в условиях современности и различные формы его усвоения и претворения. Виктор Гусев дает этому термину следующее определение: «Фольклоризм – социально детерминированный эволюционный процесс адаптации, репродукции и трансформации фольклора в условиях, отличающихся от тех, в которых развивался и бытовал фольклор» (Гусев 1977: 8). Гусев также отмечает, что фольклоризм – это «сложный противоречивый процесс освоения фольклора в различных сферах культуры современного общества» (Гусев 1977: 8). Гунтис Шмидченс определяет фольклоризм как «сознательное использование фольклора» (Шмидченс 1999: 64), подчёркивая тем самым важность нового отношения носителей вторичной традиции к музыкальному творчеству.

Примером осознанного использования фольклора является и применение на практике результатов этномузыковедческих исследований, что имеет место в настоящей работе.

Виктор Гусев различает два вида фольклоризма: *«коммерческий фольклоризм как элемент «индустрии туризма», как явление современной массовой культуры», и творческий – «продуктивные формы подлинного творческого фольклоризма как органический процесс адаптации, трансформации и репродукции фольклора в культуре современного общества»* (Гусев 2001). Существование коммерческих форм фольклоризма приводит иногда к использованию термина фольклоризм с негативным оттенком значения. В целом же можно сказать, что вопрос фольклоризма до сих пор остается неоднозначным и дискуссионным.

Что касается фольклора на сцене, то в 1980-х годах советские исследователи выделяли три типа сценической интерпретации фольклора: 1) тип этнографического концерта, то есть выступление на сцене самих носителей фольклора, чаще всего преклонного возраста; 2) выступление фольклорного ансамбля, состоящего из молодых участников, с помощью обучения освоивших исполнительское общение и поведение народных исполнителей; 3) выступление государственных ансамблей песни и пляски, народных хоров и самодеятельных коллективов, исполняющих так называемый *«обработанный» фольклор»* (Земцовский 1984: 13). В настоящее время количество различных сценических концертных жанров значительно увеличилось.

При вынесении фольклорных произведений на сцену, даже в случае выступления *«аутентичных»* певцов и музыкантов, происходит изменение первичной традиции, поскольку музыка *«вырвана»* из контекста традиционной культуры. Песни становятся *«всепогодными, вневременными, подчеркнуто не приуроченными, а следовательно – и качественно иными, воспринимаемыми уже исключительно как художественные данности, намеренно и безвозвратно вырывающиеся из породившего их контекста»* (Алексеев 1988: 37). Народная музыкальная культура в сценическом пространстве становится *«фольклорным репертуаром»* (Алексеев 1988: 114). Кроме этого, происходит разделение участников музыкального события сценой на исполнителей (артистов) и слушателей. В традиционной культуре такого разделения во многих случаях нет – там все являются участниками *«фольклорного процесса»* (Земцовский 1984, Хонко 1998), даже если они наблюдают действие со стороны.

Очень часто вторичные формы фольклора связаны с движением возрождения народной культуры, которое в англоязычной литературе обозначается терминами *revival* (возрождение) или *revitalization* (оживление, активизация) (Ливингстон 1999, Акессон 2006, Шмидченс 1999 и др.). «Возрождение/активизация имеет открытую позицию, там, где это допустимо смешивает современные элементы с элементами прошлого, и создает что-то новое на основе традиционного» (Акессон 2006).

## 1.2 Творчество, импровизация и варьирование в музыке устной традиции

Удмуртские исследователи, изучающие бесермянский и удмуртский музыкальный фольклор, единодушно подчёркивают особое значение импровизации в песенных культурах этих народов (см. Нуриева 2014, Шаховской 1997, Ходырева 1996). Это утверждение означает, что творческие проявления в музицировании выходят здесь за пределы обычной вариантности, свойственной народной музыке вообще. Импровизация – это одно из наиболее сильных проявлений творческого начала в музыке, а творчество – это качество, определяющее художественную ценность музыки, и, в то же время, один из главных мотиваторов музыкальной деятельности. Творческое начало присуще и «первой», и «второй жизни» фольклора. Для меня, как сценического исполнителя народной музыки, творческое самовыражение является и важнейшей внутренней потребностью, и условием, определяющим интерес публики к моим выступлениям. Поскольку аналитическая и творческая (практическая) части моей работы посвящены проблеме варьирования и импровизации в традиционном и сценическом исполнении бесермянских *крезей*, то представляется необходимым предварительно рассмотреть понятия *творчества*, *импровизации* и *варьирования* на теоретическом уровне.

Творчество – одно из основополагающих свойств любого вида музыкальной деятельности. Творчество всегда означает создание чего-то нового, однако степень и значение новизны могут быть очень различными. Хотя понятие творчества в целом универсально, оно в большой мере детерминировано конкретной культурой и исторической эпохой. Проявления творческого начала и само отношение к творчеству могут различаться в первичной и вторичной фольклорной традиции.

В европейской профессиональной музыке творчество занимает важное место в системе ценностей. Начиная с XIX века в европейской культуре сформировался новый подход к творчеству, который называют «императивом оригинальности» (*imperative for originality* – см. Виллиамон и др. 2006: 161). Это значит, что существенная роль при оценке

художественных достоинств музыки принадлежит ее оригинальности, новизне выразительных средств, узнаваемости индивидуального стиля. Другое важное свойство музыки – ее способность выполнять определенные немзыкальные функции – оказывается в тени, так как «общество не оценивает искусство с точки зрения его функциональности» (Виллиамон и др. 2006: 163).

В традиционной музыке творчество также занимает важное место, но, в отличие от профессиональной музыки, заключается скорее в следовании традиции, умелом использовании традиционных приемов, чем в создании чего-то совсем нового. Определяющей задачей творчества здесь является скорее целесообразность и функциональность, нежели оригинальность. Виллиамон и др. используют для обозначения этого свойства музыки понятие *appropriateness* (соответствие); Лубарт (2010) называет его *adaptiveness* или *adaptive value* (приспособление). Также для творчества в традиционной музыке в основном характерна большая консервативность установок (установка на сохранение), и в большинстве музыкальных жанров «императив оригинальности» не действует. В последнем отношении исключение (да и то, только относительно) составляют некоторые виды инструментальной музыки, которые подразумевают большую специализацию – явление так называемого «народного профессионализма». К тому же, в целом, для традиционной музыки характерна большая интуитивность творчества, меньшая степень его осознанности.

Говоря о творчестве в сценическом исполнении народной песни, мы сталкиваемся с двойственной ситуацией. С одной стороны, «вторичному» сценическому исполнителю надлежит воспроизводить музыкальное мышление народных исполнителей, чтобы добиться наиболее «аутентичного» эффекта. С другой стороны, уровень осознанности у него может – и даже должен – быть значительно выше. Кроме того, на сценического исполнителя переносится требование оригинальности («императив оригинальности»), которое свойственно европейской музыкальной культуре как в академических, так и в популярных жанрах музыки. Это связано с его профессиональным статусом и ожиданиями публики.

В контексте данной работы также очень важно понятие *вариантности*. Вариантность, как и творчество – понятие универсальное. Вариантность является основополагающим свойством музыки устной традиции, это «неотъемлемый атрибут фольклора» (Земцовский 1980: 36). Как утверждает Изалий Земцовский, «любая динамическая система представляет собой вариативный объект, т. е. предмет (явление), который

изменяется и, изменяясь, остается самим собой» (Земцовский 1980: 37). Вариантность, характеризуя изменчивость объекта, парадоксальным образом связана с его устойчивостью: „всякая вариативность – это не только изменение, но и повтор, причем повтор в большей степени, чем изменение. Фактор повторяемости для варианта – важнейший фактор, в то время как точность повтора – второстепенный» (Земцовский 1980: 43). Мысль Земцовского развивает Кирилл Чистов, согласно которому «категория вариативности связана с категорией устойчивости: варьироваться может нечто обладающее устойчивыми характеристиками; варьирование немыслимо без стабильности» (Чистов 1986: 119). Таким образом, можно сказать, что во многом благодаря вариативной природе фольклора образцы народного творчества дошли до нас из глубокой древности, не будучи записанными.

Можно выделить два типа отношения к варьированию в народной музыке: преднамеренное и непреднамеренное варьирование, их также называют «сознательной и бессознательной вариативностью» (Земцовский 1980: 44). Земцовский так характеризует эти явления: «Сознательная вариантность – композиционно-стилистический прием. Она известна многим, но всё же не всем жанрам и стилям. Бессознательная вариативность, напротив, неизбежно свойственна всему фольклору. Она природно присуща музыке устной традиции как нечто неосознаваемое, как само собой разумеющееся, как инстинкт вариативности» (Земцовский 1980: 44). Преобладание того или иного типа варьирования зависит от традиционной системы ценностей, от конкретного музыкального жанра и от конкретного исполнителя. Этот аспект может по-разному выражаться в музыкальном и словесном компоненте народной песни и зависит от преобладания музыкального или словесного начала в той или иной песенной традиции (см. подробнее Пяртлас 2010).

И, наконец, третье основополагающее понятие – *импровизация*. Удмуртский этномузыковед Ирина Нуриева пишет, что «в северно-удмуртской и примыкающей к ней по стилю бесермянской песенных традициях импровизация является одним из ведущих принципов музыкального мышления» (Нуриева 2008: 127). Исходя из данного высказывания и похожих высказываний других удмуртских учёных, вопрос импровизации стал одним из ключевых для моего исследования. Следует отметить, что тема импровизации в музыке непростая, поскольку в это понятие вкладываются очень разные значения. Наша задача – в них разобраться и выявить значения, которые будут актуальными для данной работы.

В электронном «Кембриджском словаре» (*Cambridge Dictionary*) импровизация определяется как «действие актеров, музыкантов и т. д., которое не репетировалось и не планировалось заранее».<sup>1</sup> В «Музыкальном словаре Гроува» (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*) импровизация дефинируется как «создание музыкального произведения или финальной формы музыкального произведения во время исполнения» (*The New Grove... 2001: 94*); говорится также, что «практически во всех музыкальных культурах есть музыка, которая импровизируется» (*The New Grove... 2001: 94*), например, индийские раги, азербайджанские мугамы, саамские йойки и т. д. В русском издании «Музыкального словаря Гроува» (*The Grove Concise Dictionary of Music*) утверждается: «Индивидуальная или коллективная импровизация на основе изначально заданных ладовых, мелодических, ритмических моделей – древнейший тип музицирования, господствующий в музыкальном фольклоре всех цивилизаций и в неевропейской профессиональной музыке» (*Музыкальный словарь Гроува 2001: 350*).

Приведённые выше определения и утверждения свидетельствуют о том, что импровизация может пониматься очень широко – как музыкальная спонтанность вообще. При таком понимании варьирование структурно устойчивого напева, обычное в песенном жанре многих народов, является тоже в каком-то смысле импровизацией, поскольку музыкальные решения принимаются под влиянием сиюминутного импульса и окончательная форма непредсказуема и, в принципе, неповторима. При этом подчёркивается, что импровизация не означает неограниченной свободы, поскольку она опирается на определённые модели. Если же понимать импровизацию более специфично, как создание музыкальной композиции в момент исполнения, то вряд ли было бы возможно говорить о её господствующем положении в музыкальном фольклоре всех цивилизаций.

Сама концепция импровизации культурно обусловлена. По большому счёту, это понятие существует лишь в культурах, где есть и его противоположность – исполнение структурно устойчивой музыки (например, песен на определённый напев) или даже письменно зафиксированного музыкального текста. Наиболее ярким примером письменной культуры является западноевропейская профессиональная музыка. В условиях последней мы воспринимаем как импровизацию всё, что не зафиксировано в письменных нотных текстах – например, каденции, которые музыканты импровизируют сами, или партия *basso continuo*, которая в барочной музыке выписывалась только

---

<sup>1</sup> <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/improvisation?q=Improvisation>

аккордовыми знаками. В условиях же устной культуры явление импровизации не так ясно определяется, поскольку спонтанность и творческое претворение моделей присущи всей музыке устной традиции. Импровизация предполагает некоторую свободу, но возникает вопрос о степени новизны и о том, на каком уровне она проявляется (на уровне использования мелизматики, создания гармонической фактуры, в виде импровизационных вставок, на уровне создания формы и т. п.).

Термин «импровизация» может пониматься по-разному и в зависимости от того, имеем ли мы в виду специфический *музыкальный жанр* или более общий *музыкальный принцип*. Импровизация как музыкальный принцип – понятие очень широкое и его мы можем найти в любой творческой интерпретации музыки и, уж тем более, в любом исполнении музыки устной традиции. Импровизация как жанр очевидно начинается там, где импровизационный принцип распространяется и на создание формы произведения, т. е. форма (в том числе, продолжительность и порядок разделов, а также их конкретное интонационное наполнение) определяется в момент исполнения. В этом исследовании мы будем безусловно уделять внимание импровизации как принципу, но существенным моментом для нас является выяснение вопроса, *являются ли бесермянские крезии жанром импровизации*.

Дерек Байлей предлагает два понятия, связанных с импровизацией – *idiomatic* и *non-idiomatic improvisation* («идиоматическая» и «неидиоматическая» импровизация) (Байлей 1993: xii). Он пишет, что музыканты из категории *idiomatic* очень часто не осознают, что они импровизируют – они просто «играют фламенко» или «играют джаз». *Non-idiomatic improvisation* – это категория, в которой музыкант создает «новую» музыку, свободную импровизацию, в которой импровизация является осознанной целью. Применяя эти понятия к бесермянским *крезям*, мы можем сказать, что они (в случае импровизационного исполнения) относятся к категории *idiomatic improvisation*, поскольку у носителей традиции во время исполнения *крезей* нет цели создать импровизацию как жанр. Они просто «исполняют *крезь*» – жанр, который сам по себе имеет (вернее, может иметь) относительно свободную структуру.

Поскольку речь в данном исследовании идёт о вокальном жанре, то следует различать степень импровизационной свободы в *музыкальном* и *словесном* компоненте *крезей*. Если относительно текста не вызывает сомнения, что он полностью импровизируется в момент исполнения (во всяком случае, так было, когда традиция *крезей* ещё была в полной силе), то степень *музыкальной импровизационности* ещё должна быть

исследована (этому вопросу посвящена третья глава настоящей работы). Ключевой вопрос заключается в том, превышает ли творческая интерпретация напевов *крезей* уровень обычной песенной вариантности, выходит ли она на уровень формы и, тем самым, импровизации в более узком смысле слова. При коллективном исполнении *крезей* их уникальной чертой является одновременная импровизация текста каждым исполнителем, что приводит к политекстовой полифонии, однако структура напева остаётся при этом весьма устойчивой. Более свободная импровизация мелодии, по утверждению Ирины Нуриевой, прослеживается в сольном исполнении *крезей* (Нуриева 2014: 49). Это одна из причин, почему сольные *крези* являются основным объектом исследования в настоящей работе.

### **1.3 Формирование «живого» музыкального текста в сценическом исполнении народной песни**

Исполняя традиционную музыку на сцене, певцы и музыканты нередко *сами создают исполняемые ими музыкальные тексты*. Это принципиальное различие академического и фольклорно-сценического музицирования связано с тем, что исполнители фольклора часто не имеют фиксированных музыкальных текстов, а если и имеют – например, нотировки или звукозаписи, – то не хотят воспроизводить их механически, чтобы исполнение воспринималось как «живая», спонтанная музыка. В некоторых случаях «оригинальные тексты» не сохранились или фрагментарны и их надо реконструировать.

Источники музыкальных текстов и отношение к ним могут быть разные: (1) готовые нотировки, опубликованные или архивные, (2) звукозаписи, которые исполнитель может воспроизводить на слух или же предварительно нотировать, (3) исполнитель может сам создавать свои собственные тексты, пытаясь в какой-то мере оставаться в пределах традиции, или же (4) осознанно смешивать традиционную музыку с другими музыкальными стилями или создавать свой собственный стиль. В своей исполнительской практике я использовала все вышеназванные способы формирования музыкальных текстов, причем на разных этапах моей исполнительской деятельности доминировали разные подходы.

В традиционное пение я пришла из академической музыки. Окончив музыкальную школу по классу хорового пения, в 2000 году я поступила на отделение народного хора Республиканского музыкального колледжа (г. Ижевск). Свои первые попытки петь народные песни мы начали с разучивания нотировок, которые давал нам преподаватель.

Казалось бы, это самый простой способ, однако для успешного применения он предполагает наличие большого опыта общения с выбранной традицией. Без этого опыта очень сложно понять, что на самом деле кроется за нотной строкой, поскольку музыкальная нотация не способна полностью отразить звучание музыки, фиксируя лишь его отдельные аспекты.

Проучившись полгода, я поехала в свою первую фольклорную экспедицию. В бесермянском селе Юнда, которое находится на севере Удмуртии, я встретила местных носителей традиционной культуры, от которых впервые услышала многоголосные *крези*. Благодаря экспедициям, мы стали разучивать традиционные песни уже по звукозаписям и опираясь на слуховой опыт живого исполнения. Это, конечно, была лучшая возможность, чем учить песни по нотам. При работе со звукозаписями есть два пути разучивания напевов – это либо усвоение напевов на слух при помощи многократного прослушивания и копирования записи, либо нотирование записи, а затем разучивание как на слух, так и по нотировке. Преимущество второго способа в том, что он более сознателен и что в процессе нотирования исполнитель обращает внимание на многие нюансы музыкальной структуры и манеры пения. В то же время, следует учитывать, что составленные исполнителем нотировки являются в какой-то мере его собственным творчеством – это его субъективное слышание, его интерпретация, то есть музыкальный текст, который частично создан им самим. И, конечно, если мы нотлируем звукозапись, то нотировка начинает влиять на наше исполнение. В этом случае есть даже опасность, что, подключая логический аппарат, мы можем принять некоторые неправильные решения и в результате исполнить песню хуже, чем если бы мы воспроизвели её интуитивно. Как правило, эта проблема решается с приобретением большего опыта нотирования и исполнения, поэтому при первых опытах овладения народной песенной традицией представляется целесообразным сначала выучить несколько песен на слух и только после этого переходить к нотировке и анализу звукозаписей.

Описанные выше способы формирования музыкального текста – это только первоначальный этап в исполнительском освоении традиционной музыки, хотя есть немало музыкантов, которые ограничиваются точным копированием и не идут дальше. Мой собственный опыт показывает, что этот этап очень важен в формировании исполнителя народной музыки, однако нельзя пройти мимо факта, что народные музыкальные традиции никогда не были в статическом состоянии – они всё время развивались и продолжают развиваться. Копирование и подражание приводят к

образованию «застывших», в каком-то смысле даже «мёртвых» текстов. По словам Галины Лобковой, «серьезной ошибкой в работе фольклорного коллектива представляется всякая формальная копия единичного песенного образца или приведение многообразных форм выражения к стереотипу (стилизация): абсолютизация единичного факта – предельно точное воспроизведение отдельно взятой звукозаписи, расшифровки или подражание, специальное воссоздание качества звучания, вокальной манеры... – всякое жесткое копирование приводит к «окостенению» песенной ткани. Пение в народной традиции – всегда творческий процесс» (Лобкова 2000: 96). Каждый исполнитель, который хочет, чтобы исполняемый им музыкальный текст был «живым», в какой-то момент должен пойти дальше и заняться истинным музыкальным творчеством. При этом ему надо решить, хочет ли он оставаться в рамках традиции или развивать её привнесением новых стилистических черт.

Искусные народные певцы не просто исполняют существующие в традиции тексты – они творчески реализуют стоящие за этими текстами (вариантами) модели мышления. Для того, чтобы реализовывать тот же принцип, современный исполнитель народных песен должен научиться свободно обходиться с вариантным запасом традиции, понимать музыкальные модели и грамматику – тогда он сможет, создавая собственные музыкальные тексты, оставаться верным духу традиции. Научиться всем особенностям и нюансам традиционного варьирования – очень непростая задача. Для этого требуется углубленное изучение многих музыкальных образцов.

Хотя я в своей исполнительской практике ставлю задачей достичь свободной, но верной традиции трактовки народных песен, мой прежний опыт пения *крезей* в большей степени основывался на интуитивных ощущениях и на опыте совместного пения с самими носителями культуры. На новом этапе моей певческой деятельности мне необходимо аналитически выявить и понять правила функционирования этой традиции и музыкальное мышление её носителей. Только тогда я смогла бы делать осознанный выбор при использовании музыкальных средств и действительно создавать свои тексты с учётом канонов традиции. Именно это и является конечной целью моего исследования.

Помимо перечисленных выше подходов к исполнению традиционной музыки следует упомянуть и синтез традиционной музыки с разными музыкальными стилями (такими, как рок, джаз, поп и т. д.). В настоящее время всё большее значение в современном музыкальном фольклоризме приобретает так называемая «мировая музыка» (*world music*). Надежда Жуланова в своей статье определяет это явление следующим образом: «*world music* относится к области современной импровизационной музыки, обязанной

своим происхождением традиционным формам устного фольклорного музицирования» (Жуланова 2010: 215). Такое экспериментирование с элементами традиционной музыки в наше время весьма популярно. Оно помогает донести музыкальные традиции разных народов до большего количества слушателей. К сожалению, слушать традиционную музыку в её «чистой», необработанной форме готово сравнительно небольшое количество людей. Это, как правило, избранная, подготовленная публика, которая очень любит традиционную музыку и нередко имеет и немзыкальные причины для такого интереса (например, люди, для которых народная музыка – это важная часть их этнической и социальной идентичности). Поэтому популяризация традиционной музыки посредством создания обработок в стиле более привычном для публики весьма актуальна.

К тому же, стилистические соединения, сделанные талантливо и грамотно, с одной стороны, дают новое музыкальное качество, а иногда и приводят к созданию новых стилей и направлений, а с другой стороны – это тоже форма продолжения жизни традиции. Таким образом, *world music* помогает «делать авторскую музыку, а не просто в точности исполнять оригиналы; не этнографически, музейно-архивно, научно относиться к фольклорному наследию, а «творчески» и «современно» (Жуланова 2010: 218).

Хотя в своей практике я имела опыт и с композициями в духе *world music*, в настоящей работе я всё же сосредоточусь на проблеме создания импровизационных и вариативных музыкальных текстов в пределах канона традиции. Этот этап в творческом освоении народной традиции очень важен и при более свободном подходе к трактовке традиционной музыки, поскольку свободное претворение стилевых принципов требует в любом случае их знания и понимания.

## 2. О вокальной культуре бесермян

### 2.1 Бесермяне: основные сведения

Бесермяне – коренной малочисленный народ России. По результатам переписи населения 2010 года, было зарегистрировано 2201 человек. В настоящее время бесермяне компактно проживают в Юкаменском, Балезинском, Глазовском, Ярском и Красногорском р-нах Удмуртской Республики.

Исследователь бесермянской культуры Елена Попова дает следующее описание этноса: «Бесермяне (самоназвание: *бесер, бесерман*) – этническая группа, проживающая в полиэтничном и поликонфессиональном окружении на северо-западе Удмуртии в бассейне реки Чепцы. Они сохраняют этноним, этническое самосознание, особенности в материальной и духовной культуре, говорят на бесермянском наречии удмуртского языка» (Попова 1998: 3). Несмотря на малочисленность и компактность расселения, исторически сформировались две локальные группы бесермян: «юндинско-гординская, включающая бесермян среднего течения Чепцы и ее притоков (Глазовский, Балезинский р-ны), и юкаменская, проживающая на левых притоках Чепцы по р. Лекме, Леме и Убыти (Юкаменский и Ярский р-ны)» (Нуриева, Попова 2002: 175). Внутри названных групп существует еще большая дифференциация (см. подробно Попова 1998: 3-34).

До сих пор многие вопросы, связанные с этногенезом и этнической историей бесермян, особенностями религиозных верований, материальной и духовной культурой, остаются открытыми и дискуссионными. Одним из таких вопросов является «выяснение соотношения тюркского (булгарского) и финно-угорского (пермского) компонентов в формировании этноса» (Попова 2011: 4).

Существуют разные гипотезы происхождения бесермян. Так, например, в работах конца XIX – начала XX века встречается точка зрения, основанная на предположении, что бесермяне – это «крещенные татары» (цит. по Попова 1998: 8). Следует отметить, что этого же мнения придерживаются представители старшего поколения чепецких татар. Они называют бесермян *кряшён* (татар. крещёные) (Уразманова 1978: 73; Попова 1998: 9).

Так же бытует довольно распространенная точка зрения о булгарском или добулгарско-тюркском происхождении этноса. Раннюю историю бесермян связывают с добулгарскими тюркскими племенами (Генинг 1967: 277). Так, например, в конце XIX в. этнограф И. Н. Смирнов высказал предположение, что «бесермяне, возможно, народ

тюркского происхождения, появившийся в бассейне реки Чепцы ранее татар и испытавший сильное влияние удмуртов» (цит. по Попова 1998: 6). Академик М. Н. Тихомиров в своем труде «Бесермены в русских источниках» пишет о том, что в русских летописях слово «бесермянин» имеет два значения: «означает мусульманина или иноверца вообще; этим же словом называют определенный народ, именно камских болгар» (цит. по Поповой 1998: 12). Михаил Атаманов в своей книге «От Дондыкара до Урсыгурта» приводит гипотезу протоирея Григория Дьяченко, который сравнивает слово *бесермен* с польским и украинским *бесерман*, *бесерменец* и с немецким *bessermeine*, *bessermenge*, имеющими значение «еретик», а слова *бесермен*, *бесерменский* переводит как «неверный; татарский или турецкий, мусульманский» (Атаманов 2005: 193). В «Полном церковнославянском словаре» протоирей Г. Дьяченко дает краткое описание бесермян: «В Вятской губернии есть загадочный народ, называемый бесермянами; это не вотяки и не татары, а потомки какого-то тюркского племени, жившего раньше татар в бассейне р. Чепцы, отличающиеся резко ростом, цветом кожи, наружностью и костюмом, хотя и говорящие настоящим вотяцким языком». (цит. по Атаманов 2005: 193).

В настоящее время учёные придерживаются мнения, что «бесермяне – это южноудмуртская группа, испытавшая длительное и сильное тюркское воздействие в условиях Булгарского государства, а с разгромом Волжской Булгарии оказавшаяся в бассейне Чепцы» (Попова 2011: 5).

Вопрос особенностей религиозных верований этноса так же вызывал большой интерес у исследователей. Елена Попова пишет: «По вероисповеданию бесермяне – православные, но сохранившие в обрядах достаточно обширный пласт традиционных представлений и отдельные элементы, отсылающие к культуре ислама» (Попова 2011: 5). Это связано с тем, что до середины XVIII в. бесермяне официально считались мусульманами, а с началом христианизации северных удмуртов, тоже были обращены в христианство. Тем не менее, им удалось сохранить до середины XX в. «пережитки мусульманских обрядов» (Попова 1998: 8) – например, для проведения молений приглашали муллу, также он обязательно принимал участие в поминках по умершему и в общих календарных поминках, сохранялось табу на свинину. Следует отметить, что в части населенных пунктов некоторые из этих обычаев соблюдаются и по сей день.

Дискуссии среди учёных касаются и языка бесермян. Одну из гипотез выдвигает Тамара Тепляшина в своей монографии «Язык бесермян» (1970). Учитывая своеобразие этнической истории, а также лингвистические и фонетические особенности языка, автор

высказывает предположение, что бесермяне являлись частью болгарского населения, оказавшегося в сфере удмуртского влияния и постепенно усвоившего удмуртский язык, но при этом сохранившего самосознание и своеобразие в материальной культуре (Тепляшина 1970: 244). Другой учёный, языковед Валей Кельмаков, выделяет язык бесермян в особое наречие удмуртского языка, наряду с северным и южным. Автор отмечает, что «бесермянское наречие в своей основе представляет разновидность архаичного южноудмуртского типа, развивавшегося под тюркским влиянием и достаточно рано оказавшегося в инодиалектном североудмуртском окружении, чем и обусловлено его своеобразие» (цит. по Поповой 2011: 6).

Будучи близки удмуртам по языку и проживая по соседству с северными удмуртами, бесермяне, тем не менее, никогда себя с удмуртами не отождествляли. Необходимо отметить, что Всесоюзная перепись населения 1926 года зафиксировала 10 035 бесермян. После этого был продолжительный период, когда бесермян причисляли либо к удмуртам, либо к татарам, но тем не менее им удалось и по сей день сохранить свою этническую идентичность, самосознание, этноним, самобытные черты в материальной и духовной культуре. Только в начале 90-х годов XX столетия было восстановлено «историческое имя» бесермян. Всероссийская перепись населения 2002 года зафиксировала бесермян уже как отдельный этнос, численность которого тогда составляла 3 100 человек.

Вопрос этногенеза бесермян изучался и в ходе сравнительного анализа костюмного комплекса. В начале XX столетия Вера Белицер выдвинула предположение, что, судя по традиционной одежде, бесермяне являются потомками болгарского населения. Автор пишет: «Близость с чувашами в покрое одежды, вышивках, головных уборах позволяют видеть в бесермянах остаток какого-то древнего населения, по всей вероятности, болгарского, расселённого небольшими группами в бассейне р. Чепцы» (Белицер 1947: 193). Также сходства бесермянского и чувашского костюмного комплекса отмечает Нина Гаген-Торн, полагая, что «это результат ранних этнических связей» (цит. по Попова 1998: 13).

В совместной статье Серафима Лебедева и Михаил Атаманов отмечают, что «костюм бесермян занимает промежуточное положение между северным и южным удмуртским комплексами, и, вероятно, раннее этническое развитие бесермян протекало в Волго-Камье, на периферии расселения южных удмуртов в соседстве с булгарами» (цит. по Попова 1998: 14).

## 2.2 Система вокальных жанров. Жанр *крезя*

Одной из наиболее ярких особенностей в современной культуре бесермян является традиционная музыкально-песенная культура, которая до сих пор остаётся до конца неизученной. К этой теме в своих научных исследованиях обращался Альберт Шаховской (1993, 1997), также была опубликована совместная статья Ирины Нуриевой и Елены Поповой (2002). В конце 2014 года вышла монография Ирины Нуриевой «Импровизация в песенной культуре удмуртов», в которой автор детально рассматривает и бесермянскую песенную культуру.

Нуриева пишет, что бесермяне, как и северные удмурты, «различают два жанровых полюса, или, точнее, два принципа песенной коммуникации: *крезь* как бестекстовую импровизацию и сюжетные песни *мадь*» (Нуриева 2014: 10). Различие между двумя понятиями заключается в том, что к жанру *мадь* относятся песни более позднего происхождения со смысловым текстом. К этому жанру носители традиции относят и заимствованные русские песни. Для нас, в контексте данного исследования, главный интерес представляет наименее изученное в удмуртской фольклористике явление, бытующее только на севере Удмуртии – *крези*.

Жанр *крезя* трудно поддаётся определению. Ирина Нуриева характеризует *крезь* как «удивительный феномен удмуртской традиционной культуры, постоянно ускользающий от своего окончательного определения и внесения в определённый жанровый реестр» (Нуриева 2014: 9). Древние напевы *крези* бытуют только у северных удмуртов и бесермян. Удмуртские этномузыковеды ассоциируют понятие *крезь* прежде всего с импровизацией (Ходырева 1996; Нуриева 2006, 2008, 2014). По утверждению Нуриевой, «импровизация составляет архаическую основу традиционного мышления удмуртов» (Нуриева 2014: 8).

Наиболее полное определение *крезя* предлагает Марина Ходырева. Она пишет: «Напевы представляют собой импровизируемые вокализации, исполняемые на отдельные слова, асемантические слоги, междометия и частицы, перемежающиеся иногда со смысловыми лексическими вставками» (Ходырева 1996: 9).

Что касается названия жанра, то Татьяна Владыкина, опираясь на исследования Р. Г. Ахметьянова, приходит к мнению, что слово *крезь* имеет два значения: «кричать, окликать» и «горловое пение, петь горлом, петь особым голосом, петь без слов» (Владыкина 1998: 46-47). Можно сказать, что это другой, отличный от песни, уровень формализации эмоционального самовыражения. Воплощение эмоции в *крезе* более

непосредственное, чем в песне, где сюжет и закреплённый текст стоят между чувством и его выражением. В некоторых ситуациях *крёзь* выполняет и функцию плача – жанра, в котором эмоции также выражаются в наиболее прямой форме. Так, *шайвыл крёзь* заменяет похоронный плач, *ныл бёрдытон крёзь* (напев вызывания слез невесты) – свадебный плач, а горестный напев *дёш/джош крёзь* напоминает автобиографичностью текста необрядовый (бытовой) плач.

Непростой вопрос заключается в определении жанровой классификации *крёзей*. С точки зрения функциональной жанровой классификации (т.е. классификации по ситуации исполнения) бытуют обрядовые и необрядовые *крёзи*. К первой группе относятся, например, *сюан крёзь* (свадебный напев), *солдат келян крёзь* (напев проводов в армию) и *шайвыл крёзь* (похоронный напев). К необрядовым относятся *дёш крёзь* (горестный напев), *весьяк крёзь* (напев на все случаи жизни) и *бесерман крёзь* (бесермянский напев).

Однако необрядовые напевы носят полифункциональный характер – они могут исполняться как в обрядовых, так и внеобрядовых ситуациях. Часто у таких напевов отсутствует четкое название, и «мотив», который исследователи определяют, как один и тот же, разными жителями села может называться по-разному. Это может зависеть от контекста исполнения – так один и тот же напев может быть определён как *дёш крёзь* в необрядовой ситуации и как *шайвыл крёзь* во время похорон. Ирина Нуриева пишет: «Импровизационная сущность *крёзей* и объясняет ситуацию, при которой за одним термином скрываются несколько напевов и – *vice versa* – один напев может иметь несколько названий или вообще не иметь их» (Нуриева 2014: 25).

Бесермяне чётко отличают бесермянские *крёзи* от удмуртских и утверждают, что бесермянские петь сложнее. Интересное сравнение привела руководительница фольклорного ансамбля из с. Юнда Урасинова Ангелина Петровна. *Крёзи* двух народов она сравнила с рекой: «Удмуртские, похожи на спокойную, медленно текущую реку, а бесермянские – на бурное течение с водоворотами и резкими обрывами» (из устной беседы 2004 г.). Хорошо понимая особенность звучания музыкальной ткани *крёзей*, Ангелина Петровна объяснила в чём, на её взгляд, заключается сложность исполнения бесермянских *крёзей*. «В бесермянских *крёзях* мелодия сначала все закручивается, закручивается, закручивается, потом резко обрывается, и все замолкают, потом снова вступают и продолжают петь» (из устной беседы 2004 г.).

### 2.2.1 О строении текстов *крезей*

Марина Ходырева разделяет лексику *крезей* на три группы: (1) припевные слова, к которым относятся служебные части речи (частицы *бен, гинэ, кадь, меда, ук* и т.д., междометия *ай, ой, э, эх* и др., союзы *ке, либо, но*), а также звукоподражательные и утратившие свое значение слова, такие как *жилыыр, жингыр, годыр, ялэ* и др., (2) глаголы, два из которых являются приоритетными: *шуыны* и *вераны* («говорить, рассказывать, сказывать») в различных формах и (3) отдельные смысловые семантические вставки (Ходырева 1996: 9).

Для примера приведём текст *ныл бёрдытон крезя* (напев вызывания слез невесты), записанного мною в д. М. Юнда Балезинского р-на от Урасиновой Марфы Михайловны (1911 г.р.) в 2002 г.:<sup>2</sup>

*Э, аниё, атиё не ук, малы меда милемды вордйид?*

*Вордытэк но кельтй, шуддэсмылэсь но жэуги(й) ук, шуи.*

*Год, год, год, год, год, год, жилыырэ меда вералэ гинэ ук,*

*Э, хе гонэ бен вералом бен ук, э, меда шуи бен ук.*

Буквальный перевод этого текста следующий:

Э, мать, отец ведь да, зачем нас родили?

Нерождёнными оставила, от счастья ведь била говорила.

*Год, год, год, год, год, год, жилыырэ* ли скажите только,

Э, хе, только да скажем да, э, ведь сказали да.

В понимании самих носителей культуры именно текст в *крезях* является импровизационным, разовым. Это зависит от эмоционального состояния исполнителя и окружающей его действительности. Немецкий ученый Максимилиан Бух писал в конце XIX века: «Воткак импровизирует свою песню из окружающего мира. Если он видит зайца, то поёт: бежит заяц, заяц убежал; если он проезжает через ручей, то поет: ручеек течёт, ой ручеек бежит. Если же он не видит перед собой достойного предмета, то воспекает прошлое, где он был, что делал, куда идёт теперь и т.д.» (цит. по: Нуриева 2014: 6).

Древнейшая традиция пения на асемантическую лексику характерна не только для северных удмуртов и бесермян. Существуют этногенетические и типологические

---

<sup>2</sup> Полевые материалы автора.

параллели у других финно-угорских народов, проживающих на севере Европы (саамы, финны, карелы), а также и народов, живущих в Поволжье (мордвы, марийцев, чувашей) (подробнее Нуриева 2014: 13).

Лексика припевных слов неоднократно привлекала внимание фольклористов. В конце XIX в. Николай Первухин говорил о сакральном смысле «непонятных» слов, которые «в древности имели если не определённый смысл, то определённое значение, составляя, – например, какую-либо заклинательную формулу или заключая в себе призывание богов и духов» (Первухин 1888: 39). Петр Поздеев, а затем и Марина Ходырева выявили в *крезях* целый пласт общепермской лексики, который уже не существует в удмуртском языке (Поздеев 1972; Ходырева 1996).

*Креси* бытуют в традиции как в сольном, так и в коллективном исполнении. Уникальным феноменом в многоголосных *крезях* является то, что каждая исполнительница импровизирует свой неповторимый текст. Одновременное звучание разных текстов создаёт особый тембровый эффект. К сожалению, следует признать, что на сегодняшний день этим умением владеют преимущественно женщины преклонного возраста, которых с каждым годом становится всё меньше, а исполнители более молодого поколения уже заучивают один текст, который из раза в раз повторяют. Таким образом, можно сказать, что жанр *крезя* переходит постепенно в новую форму бытования, сходную с обычной песней, где полностью исчезает древняя особенность импровизации неповторимого текста каждым исполнителем.

### 2.2.2 О строении напевов и многоголосии *крезей*

Особенности музыкальной структуры напевов *крезей* будут обсуждаться подробнее в разделе «Обзор типов напевов» следующей главы (3.2). Здесь дадим только самую общую характеристику, опираясь на исследование Ирины Нуриевой (2014). По её утверждению, напевы *крезей* принадлежат к относительно позднему музыкально-стилевому пласту и, к тому же, содержат много заимствованных у других народов интонаций (Нуриева 2014: 31-32). Звукоряды напевов *крезей* в основном довольно широкого диапазона и имеют либо диатоническую, либо пентатонную структуру (Нуриева 2014: 25-27). Для формы напевов характерен тирадно-строфический принцип, где длинные строки разделяются на фразы ритмическими и дыхательными цезурами (Нуриева 2014: 30).

Большое внимание Нуриева уделяет импровизационной природе *крезей*. Она отмечает, что северные удмурты и бесермяне смогли сохранить «импровизацию как архаичный тип музыкального мышления» и что именно импровизация «обусловила интонационную множественность напевов» (Нуриева 2014: 32). Нуриева также выделяет некоторые принципы музыкальной импровизации *крезей*. Например, по её словам, существует характерная форма, где исполнитель начинает петь один напев, а завершает другим. Также достаточно распространён среди северных удмуртов и бесермян «феномен перепева», когда вместо сюжетного текста известных русских или удмуртских песен вставляются «припевные» слова, при этом мелодия тоже немного меняется (подробнее – Нуриева 2014: 34-39). Кроме этого, упоминается «тип аморфной импровизации, построенной по принципу присоединения отдельных коротких мелодических фраз» (Нуриева 2014: 49).

Отдельная тема – это строение фактуры в многоголосных *крезях*. Учёные определяют многоголосную фактуру *крезей* как гетерофонную (Гиппиус, Эвальд 1941; Нуриева 2014). Так, в свое время Владимир Гиппиус охарактеризовал многоголосие *крезей* как «гетерофонное хоровое одноголосие» (Гиппиус, Эвальд 1941: 78), указывая на одноголосную сущность мышления исполнителей, которые, по сути, поют один напев, спонтанно варьируя его. Марина Ходырева пишет, что в ансамблевом пении «наблюдается большая свобода и самостоятельность в развитии голосов. <...> Свободное развертывание партии каждого голоса идентично импровизационному высказыванию, повторить которое невозможно. Появляющиеся в подобном «импровизационном согласии» голосов терпкие, порой нескладные сочетания создают определенный колорит, экспрессию в звучании» (цит. по Нуриевой 2014: 50). Гетерофонные *крези* воспринимаются на слух как развитое многоголосие еще и потому, что разные тексты, одновременно соединенные при ансамблевом пении, темброво обогащают звуковую палитру.

Ирина Нуриева выделяет в *крезях* тип фактуры, определяемый как двухрегистровая гетерофония «с разделением на нижний *зёк/кыз/ыльыс куара* ('толстый голос') и верхний голос *векчи куара* (тонкий голос)» (Нуриева 2014: 50). В практике ансамблевого пения партию «тонкого» голоса, как правило, поёт один человек. Этот голос не является обязательным. По мелодике данная партия воспроизводит в общих чертах напев «толстого» голоса на октаву выше, но иногда может переходить на сексту или терцдециму. Из-за высокого регистра тембр «тонкого» голоса становится пищущим, и

певице очень сложно произносить текст. Поэтому исполнительница с пропеваемого текста свободно переходит на бестекстовую вокализацию мелодии.

Нижние голоса могут свободно переплетаться между собой, поскольку отсутствует строгое прикрепление каждого из голосов к одной мелодической линии. В результате возникают консонантные (унисон, терция, квинта, кварта) созвучия, которые характерны для начала и конца мелодических фраз, а также образуются проходящие секундовые и кварто-секундовые кластерные «гроздья» (Нуриева 2014: 51-52) (см. пример 1).

**Пример 1.** *Бесерман крезь*. Записан от фольклорного ансамбля с. Юнда Балезинского р-на, 2000 г.; запись и нотировка Нуриевой И. М.<sup>3</sup>

$\text{♩} = 60$

жа-л'а-рэ бэн ук ой йа и бэн ги-нэ-йэз но  
жа-л'а-рэ бэн шу-и вал ук вэ-ра-ло вал  
го-ди ги-нэ вал ук ок шу эк бэн ги-нэ но ук  
го-ди год год год шу-о-мь мэ-да йа-лам-а йэ бэн-а йэ и ги-нэ йэ но(х)  
а-йа шу-о-мь ук но за но мэ-да-йэз но кат'-а ва йэ мэ-дам вал ук  
жа-л'а-рэ бэн шу-и вал ук вэ-ра вэ-ра-лоз-а э э э вал ук  
о-ки ги-нэ ок шу-и бэн ук йа-лэ ги-нэ вал но ой ой но йа-лам  
(х)о пьй йэ йэ йэ ук йа-лам-а мэ-дам вал ук ук вал-а йэ

<sup>3</sup> Опубликовано в Нуриева 2014: 52.

По нашим наблюдениям, в ансамблевых *крязях* может в той или иной мере использоваться и движение параллельными терциями, которое связывает *крязи* с жанром *мадь* (песни), в фактуре которых параллельные терции обычное явление. (см. пример 2) В ходе фольклорных экспедиций последних лет у меня создалось впечатление, что стиль с терцовым подголоском стал превалировать в ансамблевом исполнении над архаичными формами гетерофонии.

**Пример 2.** *Вуриськон крязь*. Записан от фольклорного ансамбля с. Юнда Балежинского р-на, 2003 г.; запись и нотировка автора.

The image shows a musical score for a piece titled "Вуриськон крязь". It consists of two systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and an accompaniment line (treble clef). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The first system includes lyrics: "жаль жаль ги-нэ шу-и но жи-льы-рэ бен ве... я-ла ги-нэ шу-и но бен" and "жи-льы-рэ бен ве... я-ла но ук но". The second system includes lyrics: "э ги-нэ но ве-рай но жи-льыр жи-льы-рэ огъ-я-лэ но ве - ра-лом" and "э ги-нэ но ве-рай но ук но огъ-я-лэ но ве - ра-лом". The score features various musical notations, including triplets and slurs.

По словам Ирины Нуриевой, «важной стилистической особенностью *крязей* является импровизированный характер мелодики, что значительно влияет на характер многоголосного пения» (Нуриева 2014: 49). При этом она утверждает, что «импровизация как неотъемлемое качество *крязей* всё же более полно отражается в сольных формах песенного высказывания» (Нуриева 2014: 49).

Для меня, как для сольной исполнительницы, проблема импровизации и вариантности в *крязях* является ключевой, и основные цели данного исследования – это анализ музыкальной импровизационности в фольклорных образцах *крязей* и поиски механизмов импровизации и варьирования, которые могут быть использованы при создании сценических версий напевов. Следующая глава как раз и будет сосредоточена на изучении этих вопросов.

### 3. Мелодическое вариантообразование и импровизация в *крезях* бесермян

#### 3.1 Музыкальный материал

Поскольку музыкальная импровизация встречается чаще в сольных исполнениях *крезей*, чем в коллективных, для более детального анализа были выбраны сольные исполнения трёх *крезей*: *солдат келян крезь* (напев проводов солдата), *йӧ келян крезь* (напев проводов льда) и *дӧш/бесерман крезь* (горестный/бесермянский напев). Все три жанра, очевидно, имеют архаическое происхождение. Первый из них связан с обрядом проводов солдата в армию, второй исполняли во время весеннего календарного праздника *Акашка* (праздник выноса сохи), третий напев не имеет обрядовой приуроченности, то есть его можно исполнять в любое время.

Критерием выбора этих напевов была возможность найти относительно большое количество их исполнений, что необходимо для сравнительного анализа вариантов, выявляющего импровизационные и вариационные процессы. Для этих целей были изучены архивные материалы Российской государственной библиотеки (г. Москва), Научно-отраслевого архива Удмуртского института истории, языка и литературы Удмуртского федерального исследовательского центра УрО РАН (г. Ижевск), Глазовского государственного педагогического института (г. Глазов) и Эстонского фольклорного архива Эстонского литературного музея (г. Тарту). Также я использовала мои собственные записи, сделанные во время фольклорных экспедиций с 2001 по 2009 г. и в период обучения в докторантуре с 2014 по 2017 г. в Балезинском, Юкаменском и Ярском районах Удмуртии.

К сожалению, в архивах удалось найти меньшее количество материала, чем ожидалось, поскольку на сегодняшний день еще мало записей переведено в цифровой формат, а записи на оригинальных носителях недоступны для использования. Также выяснилось, что многие ценные записи не были переданы в своё время в архив и не сохранились. Материалы, которые находятся на руках собирателей, также оказались малодоступными. Что касается коллективных исполнений тех же напевов, которые я надеялась использовать для сравнения, то, к сожалению, оказалось, что все доступные мне записи таких исполнений были сделаны многоканальным методом (т. е. записаны на один микрофон), что затрудняет их использование для анализа, по причине невозможности точной нотной транскрипции каждого голоса. Тот факт, что многоканальные записи не

делались в период, когда были еще живы носители культуры, владевшие аутентичной традицией исполнения *крезей*, печален и сам по себе.

В Эстонском фольклорном архиве удалось найти три сольные и 16 ансамблевых записей бесермянских *крезей*, сделанных Ириной Травиной в с. Ёжево Юкаменского р-на в 1957 году. В 1992 году эстонский ученый Аадо Линтроп записал в д. Ворца Ярского р-на пять ансамблевых исполнений бесермянских *крезей* с сопровождением гармошки и один *солдат келян крезь* без аккомпанемента. Весь остальной материал, обнаруженный в этом архиве, был связан с удмуртской культурой. В научно-отраслевом архиве Удмуртского института языка и литературы удалось найти одну запись *солдат крезь* в ансамблевом исполнении из с. Юнда Бalezинского р-на (1976) и одну запись из с. Пышкет Юкаменского р-на (1995). Ирина Нуриева предоставила мне три звукозаписи *солдат келян крезь*, записанные ею во время экспедиции в с. Ёжево и д. Усть-Лем Юкаменского р-на в 2004 г. В книге Альберта Шаховского «Народно-песенная культура бесермян» (1993) опубликовано 24 нотировки бесермянских *крезей*. В его же докторской диссертации, находящейся в Российской государственной библиотеке, содержится 114 нотировок *крезей* (Шаховской 1997: 348–401). К сожалению, звукозаписи Шаховского не были переданы в архив и не сохранились. Некоторые нотировки бесермянских *крезей* были найдены в публикациях Нуриевой (2002; четыре нотировки, 2014; четыре нотировки) и Травиной (1964; 16 нотировок). Из перечисленных материалов я использую для анализа 8 исполнений трех вышеназванных *крезей*.

Из моего личного архива в работу включены в виде примеров и нотного приложения одна ансамблевая и три сольные записи *крезей*, сделанные в 2002, 2003 гг. в с. Юнда Бalezинского р-на, и материал, записанный в 2015–2017 годах в бесермянских населенных пунктах Юкаменского и Ярского р-нов (35 записей). К сожалению, современное состояние традиции *крезей* оставляет желать лучшего – людей, владеющих этим жанром, осталось очень мало, а «аутентичное» исполнение можно записать только от немногочисленных и, как правило, очень пожилых информантов.

Как видно из предыдущего описания, материал моего исследования менее объемный и не такой однородный, как хотелось бы, что, к сожалению, уменьшает достоверность результатов анализа. Однако, поскольку главной мотивацией в написании этой работы является желание способствовать сохранению и возрождению древней традиции бесермянских *крезей*, мы вынуждены работать с тем материалом, который имеется, пытаясь извлечь из него максимум информации.

### 3.2 Обзор типов напевов

Прежде чем приступить к анализу трёх выбранных мною (типов) напевов, было бы целесообразно дать общее представление о типах напевов, используемых в бесермянских *крезях*.<sup>4</sup> Эта задача гораздо сложнее, чем может показаться, поскольку народная терминология в этом отношении очень противоречива и непоследовательна. Как пишет Ирина Нуриева, «импровизационная сущность *крезей* <...> объясняет ситуацию, при которой за одним термином скрываются несколько напевов и – *vice versa* – один напев может иметь несколько названий или вообще не иметь их» (Нуриева 2014: 25). По её словам, выявить четкую типологию напевов *крезей* невозможно «в силу закона жанра» (Нуриева 2014: 25). В рамках настоящей работы мы не будем пытаться решить эту сложную задачу и ограничимся только кратким обзором и описанием некоторых типичных музыкальных черт, присущих напевам *крезей*.

Обзор основан на всех доступных мне материалах, упомянутых в предыдущем разделе главы, за исключением нотировок из докторской диссертации Шаховского. Более конкретно, речь идёт о записях, произведённых в период с 1976 по 2017 гг. разными удмуртскими исследователями, в том числе и автором данной работы, в следующих населённых пунктах: с. Юнда Балезинского р-на, с. Ежево, д. Усть-Лем, д. Жувам, д. Шамардан, д. Абашево, д. Филимоново и с. Пышкет Юкаменского р-на и д. Ворца Ярского р-на. Пытаясь выявить общее количество разных типов напевов, я учитывала, как коллективные, так и сольные исполнения, включая и единичные записи. В результате мне удалось насчитать около 36 разных типов напевов *крезей*. Эта цифра не точная, поскольку провести чёткую границу между типами напевов не всегда легко. К тому же, определение типов напевов затрудняет отсутствие в традиции точно закреплённых названий напевов.

Найденные типы напевов представляют собой довольно пестрый материал. Среди них есть напевы, записанные в разных деревнях или только в одной деревне. Некоторые напевы имеются только в коллективном исполнении – например, записи, сделанные Александром Юминовым и Мариной Ходыревой в д. Абашево в 1991 г., которые вошли в грампластинку «Бесермян крезь». Некоторые *крези*, напротив, имеются только в сольном исполнении – например, *Арафа крезь* (напев весеннего календарного праздника

---

<sup>4</sup> Понятие «тип напева» используется в данной работе в рамках принятого в этномузыкологии методологического противопоставления «тип и вариант», где тип – это идеальная (мыслимая) модель напева, а вариант – множественные материальные воплощения типа в конкретных исполнениях.

Акашка) и *куно крезь* (гостевой напев), которые я записала в 2002 г. в д. Малая Юнда Балезинского р-на от Марфы Михайловны Урасиновой (1911 г.р.) (см. пример 3, 4).

**Пример 3.** *Арафа крезь*. Записан от Урасиновой М. М. (1911 г.р.), д. М. Юнда Балезинского р-на, 2002 г.; запись и нотировка автора.

А-каш-ка пра- зникъ - ёс-ты ву - и - зы ук  
сзъ-сзъ ки-зё - но ча-бей ки-зё - но се-зъи ки- зё- но  
мед бу - доз ка-мыш ку-ро-ен со  
саль - то - сен мед лу-оз ла-чаг мед ше-дёз  
кок кок кок шу - и ук (х)о-ды ме-да бен ве-ра-лом вал ук  
(й)е (й)е (й)е ка-лы-ке но си-ё-но- ю-о-но жог мед ше-дёз ук со сзъ пи-зез

**Пример 4.** *Куно крезь*. Записан от Урасиновой М. М. (1911 г.р.), д. М. Юнда Балезинского р-на, 2002 г.; запись и нотировка автора.

зим зим зим зим зим зим зим ук ге - зы - (е) ге-зьи ве- ра - лом  
э вар-му-мы лык-тй ук гур-та-мы а-зья ка-на вар-ма-ен вар-му-мы но

Большая же часть напевов записаны и в сольном, и в коллективном исполнении, однако их сравнение затрудняет то обстоятельство, что многоголосные *крези* в основном записывались не многоканально.

Следует отметить, что довольно сложно, а иногда и просто невозможно определить и узнать точное название *крезя*, которое бытует в традиции. Особенно это касается необрядового пласта. На вопрос собирателя «Какой это был *крезь*? Как вы его

называете?» довольно часто получаешь ответ: «Не знаем, просто *крезь*». Особенно часто это случается с исполнителями, которые не участвуют в фольклорных ансамблях. С материалом, который записан от ансамблей, ситуация более понятная, так как участники уже сами дали названия разным *крезям*, как они говорят, «чтобы не запутаться». Так, например, в с. Юнда от ансамбля мне удалось записать 13 напевов с разными местными названиями, такими как: *кузь крезь* (долгий, длинный, напев), *вуриськон крезь* (рукодельный напев), *сызьил крезь* (осенний напев), *Марко крезь* (напев из д. Маркогурт (Эркешево)) и др. В д. Шамардан, д. Жувам Юкаменского р-на и в д. Ворца Ярского р-на в ансамблях закрепились названия *шулдыр крезь* (веселый напев), *дёш крезь* (жалобный напев), *бесерман крезь* (бесермянский напев).

По музыкально-стилевым признакам можно предположить, что некоторые напевы более раннего происхождения, а некоторые – более позднего. Для более ранних напевов характерны ангемитонно-пентатонные звукоряды, а для более поздних – диатонические. Пентатоника найдена в бесермянских *крезях* в трех формах: 2-2-3-2 (*c-d-e-g-a*), 2-3-2-3 (*d-e-g-a-c*) и 2-3-2-2 (*g-a-c-d-e*).

К первой форме (2-2-3-2) относятся шесть разных напевов: напевы *солдат келян крезя* и *дёш/бесерман крезя*, которые будут подробнее анализироваться в разделах 3.4.1 и 3.4.3, *солдат келян крезь* с другим напевом из с. Юнда Балезинского р-на, сольный *ныл бёрдытон крезь* (напев вызывания слез невесты) (см. пример 5) и два других напева, определённых исполнителями как *бесерман крезь* – одноголосное исполнение из с. Юнда и многоголосное исполнение, записанное там же, из публикации Нуриевой (Нуриева 2014: 52) (см. пример 1).

**Пример 5.** *Ныл бёрдытон крезь*. Записан от Урасиновой М. М. (1911 г.р.), д. М. Юнда Балезинского р-на, 2002 г.; запись и нотировка автора.

э а-нй-е - а-тй-е пе ук ма-лы ме-да ми-лем-ды вор - дйд?

вор-дй- тэк но кель - тй шу-дёс-мы - лэсь но жу - ги(й) ук шу-и

год год год год год жи-лвы-рэ ме- да ве-ра - лэ ги-нэ ук

э хе го - нэ бен ве-ра-лом бен ук э ме-да шу-и бен ук

Ко второй форме пентатоники (2-3-2-3) относится только один *крэзь*, название которого, к сожалению, не удалось выяснить (см. пример 6).

**Пример 6.** Бесермянский *крэзь*. Записан от Вершининой Л. А. (1936 г.р.) и Невоструевой Р. В. (1960 г.р.), д. Жувам Юкаменского р-на, 21.01.15 г.; запись и нотировка автора.

ой ги-нэ но бсн ва-ла-са но бсн о-ло я-но бсн э я э с на эй ой я на бсн ой шу  
о я с бен ук вс-ра-лом но э с эй ги-нэ но я-лан-а ой ги-нэ

Также в единственном экземпляре удалось найти тип напева, который относится к третьей форме пентатоники (2-3-2-2). Это многоголосный *Арафа крэзь*, записанный многоканально Ириной Нуриевой от фольклорного ансамбля с. Юнда Балежинского р-на. (см. пример 7)

**Пример 7.** Фрагмент *Арафа крэзь*. Записан от фольклорного ансамбля с. Юнда Балежинского р-на, 2000 г.; запись и нотировка Нуриевой И. М.<sup>5</sup>

♩ = 116

йа - ла - лэ но кал' вэ - ра - лом - а но  
го - ды год гот го - ль - рэ бэн уг э йэ йа - ла... ам - а вэл но  
гот бэн уг йа - лам - а бэн шу - вы - йэ бу - до йа - ла

В напевах с пентатоническими звукорядами основной опорный тон лада (устой) обычно является нижней ступенью. Для пентатонических напевов *крэзей* характерен тип мелодического развёртывания с общим нисходящим мелодическим контуром. Мелодия держится в основном в верхней части звукоряда, и главная опора лада может появляться только в конце фраз (см. пример 6 и, отчасти, примеры 5 и 7).

<sup>5</sup> Полная нотировка напева опубликована в совместной статье Нуриевой И. М. и Поповой Е. В. в сборнике статей «Этномузыковедение Поволжья и Урала» (Нуриева, Попова 2002: 185-187).

Диатонические лады,<sup>6</sup> которые встречаются в бесермянских *крэзях*, могут быть как мажорного, так и минорного наклонения, как централизованные, так и с переменным устоем. Примером диатонического пентахорда с мажорной терцией может быть *праздник крэзь* (праздничный напев) (см. пример 8).

**Пример 8.** *Праздник крэзь*. Записан от Вершининой Л. А. (1936 г.р.), д. Жувам Юкаменского р-на, 21.01.15 г.; запись и нотировка автора.

ой бен ой бен ой бен шу-и уг е но ой ой ве-ра-лод-а шу-и э йе э йе э я - ме да ой ой ги-нэ йе э ва-лад на

В качестве примера звукоряда минорного наклонения можно привести *шулдыр крэзь* (веселый напев) (см. пример 9), а также анализируемый в разделе 3.4.2 *йё келян крэзь*.

**Пример 9.** *Шулдыр крэзь*. Записан от Вершининой Л. А. (1936 г.р.), д. Жувам Юкаменского р-на, 21.01.15 г.; запись и нотировка автора.

э бен ук ой ё бен уг е но ве-ра-ло ой ги-нэ о-лы-е уг о-лы-е уг о-лы-е ме-дам но оп шу-ом-а но ме-да  
ги-нэ е ве-ра-лод-а

Интересен с ладовой точки зрения *жёк сер крэзь* (застольный напев), где во второй и третьей фразе появляется «дорийская» секста, которую можно трактовать и как проявление переменного лада с чередованием устоев *a, e, d* и *a* (см. пример 10).

**Пример 10.** *Жёк сер крэзь*. Записан от Вершининой Л. А. (1936 г.р.), д. Жувам Юкаменского р-на, 21.01.15 г.; запись и нотировка автора.

ой бен ой бен ой бен ги-нэ но вал я-ла на бен ук э е е е е шу-а сёл-а ме-да  
ой ой йой ги-нэ-ёс шу-ом

<sup>6</sup> Под диатоникой мы понимаем здесь любые гемитонные звукоряды диатонической шкалы (2-2-1-2-2-2) независимо от количества ступеней (диатонический тетрахорд, пентахорд и т. д.), противопоставляя их ангемитонной пентатонике (2-3-2-2). При этом не предполагается, что звукоряд можно расширить до семиступенной формы, хотя в некоторых исполнениях это происходит (так, приведённый в примере 8 напев в ансамблевом исполнении имеет звукоряд *c-d-e-f-g-a-b-c<sup>1</sup>*).

Яркий пример переменного лада – *Талигурт крезь* (напев из д. Талигурт), где каждая из пяти фраз заканчивается на новой ладовой опоре (см. пример 11).

**Пример 11.** *Талигурт крезь*. Записан от Вершининой Л. А. (1936 г.р.) и Невоструевой Р. В. (1960 г.р.), д. Жувам Юкаменского р-на, 21.01.15 г.; запись и нотировка автора.

эй но я - лап-а ги-пэ ве-ра-лод уг с бен ук шу-ом я - лап - а ги-пэ по ве-ра-лод уг эй ги - пэ  
э но е ме-да я-пэ на но бен ве - ра-ло но уг бен о хо хо я на ой я-пэ на но бен вал

Мелодические контуры в диатонических напевах бывают как волнообразные, так и нисходящие. Окончания фраз, как правило, нисходящие. В целом можно сделать вывод, что в напевах *крезей* используются разнообразные звукоряды и функционально-ладовые системы, однако в любом случае для них характерны звукоряды широкого амбитуса и обилие скачков на широкие интервалы (кварты и квинты). Это хорошо согласуется с энергичной манерой исполнения многих бесермянских *крезей*.

Относительно формы напевов можно также отметить разнообразие структур. Количество фраз колеблется от двух до шести, длина фраз может быть очень разной, и чаще всего фразы одного напева имеют разную длину, не образуя «квадратных» форм, типичных для позднего песенного слоя. Для метро-ритмической организации характерно объединение ритмических единиц (в нотировках они обозначены восьмыми) по две, благодаря чему возникает метрическая пульсация четвертями. Тем не менее, на этом пропорциональные соотношения в ритме заканчиваются, поскольку регулярного объединения четвертей не происходит, и длина фраз может быть очень разной. При избытке текста (исполнения быстрым «говорком») возможно использование и более мелких длительностей – шестнадцатых и даже тридцать вторых. При этом может происходить достаточно ясное дробление четвертей (т.е. метрическая пульсация может ощущаться), но возможна и потеря метрической пульсации. Особенно это характерно для типичной речитации на последнем звуке напева, которая происходит уже после каданса. Таким образом пение как-бы переходит в речь.

Несмотря на достаточно объемный материал и большое количество типов напевов, которые мне удалось записать самой либо получить из разных источников, я, к сожалению, нашла с большим трудом только три напева, записи которых по количеству и качеству подходили бы для целей анализа вариантообразования и импровизации.

Причина этого заключается в том, что в настоящее время традиция исполнения *крезей* находится в угасающем состоянии, когда напевы уже заучиваются с единичного образца и исполняются почти без варьирования, не говоря уже об импровизации.

### 3.3 Методы анализа

Прежде, чем обсуждать тему варьирования и импровизации в бесермянских *крезях*, следует определиться с терминологией. Тема импровизации в музыке непростая, так как в это понятие вкладываются разные значения. Поскольку в исполнении музыки устной традиции всегда присутствует большая или меньшая спонтанность, то понятия импровизации и варьирования здесь смыкаются и их сложно разделить.

В настоящем исследовании я провожу границу между варьированием и импровизацией следующим образом: под варьированием я понимаю мелодические изменения, не влияющие на форму напева, а под импровизацией имею в виду создание формы напева в процессе исполнения. Эта граница условная и не единственно возможная, однако она соответствует цели данного исследования, поскольку меня интересуют в *крезе* прежде всего те структурные особенности, которые отличают этот жанр от обычной песни. Варьирование с сохранением формы напева обычно для песенного жанра, и в таких случаях, как правило, об импровизации не говорят. Что же касается изменения самой музыкальной формы и её создания в момент исполнения, то это уже более высокая степень творческой свободы, которая позволяет говорить об импровизационности. Импровизационные проявления в *крезях* связаны как с их специфической целью спонтанного выражения сиюминутной эмоции, так и с отсутствием в *крезях* словесного текста с устойчивой стихотворной структурой. Выяснить соотношение варьирования и импровизации в исполнении *крезей* – одна из важных задач предстоящего анализа.

Анализ варьирования и импровизации проводится в работе на основе разных методов. В анализе варьирования напевов с устойчивой структурой мелострофы используется метод анализа вариантообразования, предложенный Жанной Пяртлас в её диссертации о гетерофонии в обрядовых песнях русско-белорусского пограничья (Пяртлас 1992). Согласно этому методу, в напевах выделяются сегменты варьирования (т. е. фрагменты мелодии, которые могут варьироваться относительно независимо друг от друга), фиксируются все варианты сегментов, выясняется частота их использования и возможности комбинирования в целостных вариантах напева. Метод несколько изменён, учитывая специфику анализируемого музыкального материала.

Анализ импровизационных исполнений проводится в более свободной форме, где фразы сравниваются между собой по мелодическому контуру и мотивному составу. Импровизационные исполнения сравниваются также с варьированными исполнениями устойчивой структуры с целью определить репрезентативные признаки напевов, которые делают их узнаваемыми и отличными от других напевов и которые необходимо сохранять при создании собственных сценических версий, чтобы не утратить идентичность напевов. Поскольку настоящая работа является творческим исследованием практической направленности, главная её цель состоит не столько в глубоком и исчерпывающем музыковедческом анализе, сколько в решении музыкально-интерпретационных вопросов. Для убедительного музицирования нам необходимо найти в *крезях* зоны вариационной и импровизационной свободы. При помощи анализа мы попытаемся выявить устойчивые (стабильные) и менее устойчивые (гибкие, варьируемые) участки напева, для того чтобы, понимая структурные особенности напева, знать где импровизация и варьирование допустимы, а где нет. Это позволило бы научиться создавать для исполнения на сцене живые импровизационные музыкальные тексты, которые не противоречили бы традиции.

### **3.4 Анализ фольклорных образцов**

#### **3.4.1 *Солдат келян крезь* (напев проводов солдата)**

Настоящий анализ опирается на 25 образцов напева, записанных в период с 1986 по 2017 гг. в шести бесермянских населенных пунктах: в д. Жувам, д. Шамардан, с. Ёжево и д. Усть-Лем Юкаменского района и в д. Ворца Ярского района. 18 записей были сделаны мной во время фольклорных экспедиций 2015–2017 гг., четыре записи – Ириной Нуриевой в 1997 и 2004 гг. (нотировка одной из них опубликована в монографии Нуриевой (2014:27)). Нотировка одного напева, записанного в 1986 г. в д. Шамардан, была найдена в книге Альберта Шаховского «Народно- песенная культура бесермян» (Шаховской 1993:146). Одна видеозапись 2009 г. была предоставлена Рафаилом Дюкиным из д. Ворца. От Марии Берсенёвой из д. Шамардан была получена аудиозапись 1992 г.

В географическом плане четыре населенных пункта – с. Ёжево, д. Усть-Лем, д. Шамардан и д. Ворца – находятся в компактном расположении относительно друг друга. Расстояние от с. Ёжево до д. Усть-Лем 2 км, до д. Шамардан 9 км и до д. Ворца 10 км. Д. Жувам расположена дальше от названных пунктов – в 40 км от с. Ёжево. Впрочем, в

Жуваме *солдат келян крезь* удалось записать только от одной жительницы, Вершининой Любови Андреановны (1932 г.р.), которая является уроженкой д. Ворца. Коренные жители д. Жувам, к сожалению, уже не смогли вспомнить этот напев. Всего записано 8 человек в сольном исполнении и 11 человек в разных составах (дуэт, трио, квинтет) в коллективном исполнении. Исполнители родились между 1922 и 1949 гг. 23 образца напева имеются в звукозаписи, два образца только в опубликованных нотировках.

Один вариант *солдат келян крезь* был записан в 1986 г. Альбертом Шаховским от жителя д. Шамардан Сабрекова Григория Алексеевича (1922 г.р.). В 1997 г. в д. Ворца этот напев был записан Ириной Нуриевой от Сабрековой П. М. (1924 г.р.) и Федотовой Л. А. (1923 г.р.),<sup>7</sup> в 2004 г. Нуриева записала *солдат келян крезь* в с. Ёжево от Антугановой Нины Пантелеевны (1934 г.р.) и в д. Усть-Лем от Зямбаевой Галины Леонтьевны (1927 г.р.). В 2016 году в с. Ёжево данный напев мне исполнила только Бекметьева Екатерина Владимировна (1925 г.р.). Другие информанты не смогли вспомнить напев либо по состоянию здоровья уже не пели. Летом 2016 года местный житель д. Ворца Рафаил Дюкин (1964 г.р.) предоставил из семейного архива видеозапись 2009 г., на которой его мать Гаврилова Клавдия Алексеевна (1932 г.р.) исполняет бесермянские *крези*, в том числе и *солдат келян*. Еще одна аудиозапись 1992 г. была получена от Берсенёвой Марии (1981 г.р.) из д. Шамардан. Запись сделана Юминовым А. Г. и Ходыревой М. Г. от Борисова Василия Николаевича (1928 г.р.) в д. Шамардан.<sup>8</sup>

*Солдат келян крезь* имеет четкую обрядовую приуроченность. Раньше, во время проводов в армию рекрута, его исполняли в кульминационный момент обряда перед выходом новобранца из дома все участники обряда. К сожалению, в настоящее время, его уже не исполняют в обрядовой ситуации, и остались только единичные носители культуры, кто знает и может исполнить этот *крезь*. Следует отметить, что в своей монографии Ирина Нуриева приводит высказывания народных исполнителей о том, что, в отличие от других *крезей*, этот напев невозможно петь под гармошку. Это, очевидно, указывает на архаичную ладовую структуру *солдат келян крезь*, несовместимую с европейской функциональной гармонией (Нуриева 2014: 27).

Анализ этого и последующих *крезей* в данной главе будет проводиться по одинаковому плану. Сперва будет дано описание типа напева – будут последовательно рассмотрены его форма, ритмическая и звуковысотная организация, а также общая мелодическая

---

<sup>7</sup> В работе Ирины Нуриевой полные имена певиц не указаны.

<sup>8</sup> Эта запись вошла в грампластинку «Бесермян крезь», выпущенную в 1992 г. *Kama Records*.

структура фраз, – поскольку обсуждать проблему варьирования и импровизации невозможно без понимания структуры напева. Далее я проанализирую варианты образования в исполнениях с устойчивой структурой мелострофы, где творческий элемент укладывается в рамки обычного песенного варьирования, а затем проведу анализ исполнений с использованием импровизационных приёмов. Одним из приёмов анализа будет составление аналитических таблиц вариантов, которые помещены в Приложение 1 и, по мере возможности, в текст работы (так, в текст не включены таблицы большого объёма). Поскольку данная работа имеет практическое направление и может быть применена при разучивании анализируемых *крезей*, все таблицы, независимо от того, включены ли они в текст работы, даны в Приложении 1.

#### 3.4.1.1 Описание структурного типа напева

Описание структурного типа напева в настоящей главе основано на сравнительном анализе всех вариантов *солдат келян крезя* – как варьированных с устойчивой формой, так и импровизационных. Цель анализа – выявить репрезентативные признаки, которые позволяют исполнителям и слушателям идентифицировать напев как *солдат келян крезь*.

В большинстве исполнений этот напев имеет достаточно устойчивую форму и мелодическое варьирование не выходит за границы обычного для песенного жанра. Однако в исполнении двух певиц я обнаружила варьирование самой формы напева – например, длины фраз и их последовательности, – которое уже может трактоваться, как импровизационный процесс. При этом существенно, что напев остаётся узнаваем в обоих случаях, а это значит, что все исполнения содержат репрезентативные элементы, представляющие тип напева. О том, что это именно *солдат келян крезь* говорят и сами носители традиции, и мы, исследователи, также легко отличаем этот напев от других напевов. Репрезентативные признаки будут описываться на основе формы, ритмической, ладовой и мелодической структуры напева.

**Форма.** Как уже упоминалось, в большинстве проанализированных образцов *солдат келян крезя* форма напева весьма устойчива на протяжении всего исполнения, не отличаясь в этом отношении от формы обычных песенных напевов. При сравнении разных исполнений также обнаружились большие сходства в строении формы мелострофы. Она в большинстве случаев состоит из двух строк (см. пример 12), но в двух исполнениях первая строка повторяется дважды (см. пример 13).

**Пример 12.** *Солдат келян крезь.* Записан от Вершининой Л. А. (1936 г.р.), д. Жувам Юкаменского р-на, 2015 г.; запись и нотировка автора.

c<sup>1</sup>=g

ой ой бен ги-нэ(й)е но ва-ла - лод - а ой бен ук ве-ра-лод ук бен

ги-нэ (й)е я - лан- а бен ой бен ук ой бен ук но вал

го-дй-ре го-дй-ре но ой ой (й)е бен ой ги- нэ га ла ло да но

я-лэ но о - ло(й) о- ло(й) ой се-кыт ук се-кыт уг ва но

**Пример 13.** Фрагмент *солдат келян крезь.* Записан от Вершининой Л. А. (1936 г.р.), д. Жувам Юкаменского р-на, 2015 г.; запись и нотировка автора.

жаль по-тэ ук жаль по-тэ ук гож - тэ - тэ но гож-тэ-тэ но гож - тй вал

мед то- до - мы мед то-до - мы кѳт - чи ву - и... кѳт-чи ву - ид ни шу - ы - са

я - лэ нэ о - ло о(й) - ло оп шу- ом ги- нэ (й)е ве - ра

Первая строка состоит из трех фраз, которые можно обозначить буквами *ABC*, вторая строка состоит из двух фраз *B<sub>1</sub>C<sub>1</sub>* (фразы в нотировках разделены тактовыми чертами). Две строки соединяет короткая мелодическая связка, которая иногда отделяется от конца первой строки цезурой, а иногда пропеваается без паузы. Связка использует начальный мотив фразы *A*, поэтому обозначим её буквой *a*. Таким образом, типичную структуру мелострофы *солдат келян крезь* можно обозначить как *ABC + aB<sub>1</sub>C<sub>1</sub>*.

Сравнение разных исполнений наводит на мысль, что основными и обязательными фразами напева являются фразы *B<sub>(1)</sub>* и *C<sub>(1)</sub>*. Об этом свидетельствует запись, сделанная Ириной Нуриевой в с. Ёжево в 2004 г., где начальная фраза первой строки (*A*) и мелодическая связка (*a*) полностью отсутствуют (см. пример 14) Также, фраза *A* более

всего варьируется в разных местных версиях напева, а иногда и на протяжении одного исполнения (это будет подробнее рассмотрено позже).

**Пример 14.** Фрагмент *солдат келян крезя*. Записан от Антугановой Раисы Степановны (1938 г.р.), Антугановой Нины Пантелеевны (1934 г.р.), Антугановой Валентины Ивановны (1932 г.р.), Камаевой Анны Николаевны (1929 г.р.), с. Ёжево Юкаменского р-на, 2014 г.; запись Нуриевой И. М., нотировка автора.

The image shows a musical score for a song fragment. It consists of two staves of music in a single system. The key signature is one sharp (F#), indicated by 'c<sup>1</sup>=g'. The melody is written in a treble clef. The lyrics are written below the notes. The first line of lyrics is: 'я - лам - а бен ой я ме - да но го - дй - е(й) вал'. The second line of lyrics is: 'жель жель жель жель дэм-бэр дэм ме - да го - ды кадь вал'. There are triplets marked with a '3' over the notes in both lines. The music ends with a double bar line and repeat dots.

**Ритмическая структура.** Как известно, ритмическая структура песни включает в себя разные аспекты, в их числе мелодический ритм, слоговой ритм (ритм распетого стиха), метрическая структура (метрическая пульсация и метрические группы). В песенном жанре глубинной структурой часто оказывается слоговой ритм, на уровне которого существуют типовые ритмические модели (см., например, Банин 1983, Ефименкова 2001), и при определении ритмических моделей этномузыкологии исходят не из мелодического, а из слогового ритма. На каком же уровне происходит ритмическое мышление в *крезях*? *Крези*, в этом смысле, особый случай, поскольку у них другая природа словесного текста. Словесный текст *крезей*, по сути, не имеет самостоятельной структуры – он импровизируется под напев. Как говорят сами исполнители: «Самое главное в *крезях* знать мотив». В связи с импровизационностью словесного текста, в *крезях* явление слогового ритма имеет иную природу, чем в песнях с фиксированным текстом. Ирина Нуриева в своей монографии пишет: «Поскольку структурно организованный поэтический текст в *крезях* отсутствует, ритмическая структура *крезей* должна определяться исключительно по качеству музыкального ритма» (Нуриева 2014: 29).

Как показывает сравнительный анализ вариантов, слоговой ритм варьируется в *солдат келян крезе* не в меньшей степени, чем мелодический. Варианты слогового ритма могут возникать вследствие разной подтекстовки одной и той же мелодической линии и при сохранении мелодического ритма. Это особенно хорошо заметно во фразах  $C_{(1)}$  в исполнениях Вершининой Любови Андреановны из д. Жувам (см. пример 15).

**Пример 15.** Варианты фраз  $C_{(1)}$  солдат келян крезя. Записано от Вершининой Л. А. (1936 г.р.), д. Жувам Юкаменского р-на, 2015 г.; запись и нотировка автора.

ГОЖ-тэ- тэ но гож - тй вал

кóт-чи ву - ид ни шу - ы - са

оп шу- ом ги- нэ (й)е ве - ра

Учитывая вышесказанное, будем исходить в дальнейшем анализе из мелодического ритма. На уровне мелодического ритма в напевах присутствуют две ритмические категории, обозначаемые в нотировках, как восьмые и четверти, но преобладает метрическая пульсация четвертями, что означает пропорциональность ритмических категорий. Иногда в начале и в конце напева встречается пунктирный ритм – четверть с точкой и восьмая (см. примеры 12 и 13). Показательно, что эта ритмическая фигура никогда не встречается в середине напева, из чего можно сделать вывод, что она связана с начальной и завершающей функцией формы.

С точки зрения поисков границ вариативности важным является и то, что даже в исполнениях со стабильной формой, в некоторых фразах присутствуют расширения и сокращения музыкального времени. Они будут подробнее описаны в разделе 3.4.1.2. Впрочем такая вариантность характерна для разных исполнений напева и разных локальных версий, тогда как на протяжении одного исполнения длина фраз обычно не меняется.

**Ладовая структура.** Для всех вариантов анализируемого напева характерен общий звукоряд – это ангиметонная пентатоника в объеме сексты  $c-d-e-g-a$ . В вариантах, исполненных Вершининой Л. А. из д. Жувам звукоряд расширяется до гексахорда в объеме октавы  $c-d-e-g-a-c^1$ .<sup>9</sup> Верхняя ступень  $c^1$  встречается редко. Исключением из общего правила является не входящая в пентатонику ступень  $f$ , встречающаяся в исполнениях Бекметьевой Е. В., которая, очевидно, появляется по причине очень неустойчивого интонирования мелодии. Также эта ступень встречается в нотировке 1997 г., опубликованной в монографии Ирины Нуриевой (Нуриева 2014: 27). Поскольку

<sup>9</sup> Если звукоряд переходит границы октавы, ступени верхней октавы мы обозначаем индексом 1. Индексы не обозначают нумерацию октав, принятую в теории музыки.

нотировки отражают субъективное слышание нотировщика и поскольку у нас нет возможности прослушать эту запись, мы не можем точно знать, насколько устойчиво интонировалась в этом исполнении ступень *f*.

Как известно, звукоряд не даёт полного представления о ладовой организации напева, поскольку ступени могут иметь очень разный удельный вес в напеве и разные ладовые функции. Для того, чтобы выяснить функциональные отношения ступеней, проанализируем степень их опорности по методу, заимствованному нами из кандидатской диссертации Урве Липпус об эстонских рунических напевах (Липпус 1984). Опорность ступени определяется по трём признакам: (1) начальный звук напева (*initialis*), (2) конечный тон напева (*finalis*) и (3) звук, имеющий в напеве максимальную суммарную длительность (*maximum*) (Липпус 1984: 66). Особенно важны с точки зрения опорности *finalis* и *maximum*. Первый из них, как правило, оказывается устоем лада (главной ладовой опорой); второй, в случае, если он не совпадает с устоем, часто указывает на побочную ладовую опору (ладовую антитезу).

Анализ имеющихся вариантов напева привёл к выводу, что в данном случае *finalis* и *maximum* в большинстве случаев не совпадают. Главная опора лада, ступень *c*, встречается почти исключительно в качестве последнего звука фраз *A*, *C* и *C<sub>1</sub>*, тогда как максимальная суммарная длительность почти всегда принадлежит квинте лада – ступени *g*, которую можно определить, как побочную ладовую опору. В вариантах напева из д. Жувам, д. Ворца и с. Ёжево мелодия подчеркивает квинтовое соотношение главной и побочной опор, причем структурную основу мелодического движения составляет спуск с квинты на устой. Исключением являются оба варианта из д. Усть-Лем, где ступень *g* по продолжительности звучания не является самой долгой. В этих исполнениях ступень *c* является *finalis*'ом и *maximum*'ом, а второй по суммарной длительности является терцовый тон *e* (см. пример 16).

**Пример 16.** *Солдат келян крезь*. Записан от Зямбаевой Галины Леонтьевны (1927 г.р.), д. Усть-Лем Юкаменского р-на, 2004 г.; запись Нуриевой И. М., нотировка автора.

$c^1 = f$

оп шу-ом бен ук оп шу-са но я-лан-а ме-да ве-ра-лод

уг бен уг ок ок ок ук я-лэ(й)еги-нэ я-лэ на вал э бен

жиль жиль шу-ом бен ук жиль шу-ом бен ай ди(й)е ги-нэ ве-ра-лод

уг бен уг я-лэ (й)е но ок-а ги-нэ бен ве-ра-лод уг бен

**Мелодическая структура фраз.** В проанализированных исполнениях *солдат келян крезья* есть устойчивые признаки как в мелодическом контуре, так и в ступеневом составе фраз. Все три фразы в целом имеют нисходящий контур, хотя в некоторых случаях встречаются варианты, когда на верхний тон поднимаются снизу, но в целом это не обязательный признак – главное это то, что мелодия должна держаться некоторое время на квинте лада  $g$  (часто опевая её) и дальше идти вниз.

Для первой фразы характерен мелодический ход с одним протяжённым звуком – обычно это квинта лада  $g$ , – после чего идет волнообразный спуск на устой  $c$  (см. пример 17). Это в целом нисходящий ход, где верхняя нота длится дольше относительно окружающих ее звуков. Она может быть первой нотой фразы или перед ней может быть затакт из двух нот. Такого мелодического хода не встречается во второй и третьей фразе – это, по своей функции, начальная интонация.

**Пример 17.** Вариант фразы *А солдат келян крезья*. Записано от Вершининой Л. А. (1936 г.р.), д. Жувам Юкаменского р-на, 20.01.2015 г.; запись и нотировка автора.

$c^1 = g$

ой ой бен ги-нэ(й)е но

Вторая фраза отличается от первой тем, что у неё нет затакта, пунктирного ритма, и тем, что она заканчивается на ступени  $e$ . В целом, здесь происходит опевание квинты лада –

это чередование ступеней *g* и *a*, при котором может захватываться и ступень *e*, которая является обязательной в конце фразы (см. пример 18).

**Пример 18.** Вариант фразы *В солдат келян крезя*. Записано от Вершининой Л. А. (1936 г.р.), д. Жувам Юкаменского р-на, 22.01.2015 г.; запись и нотировка автора.



Суть третьей фразы в спуске с верхних ступеней *g* и *a* на нижний тон *c* (см. пример 19). Спуск может быть одинарный или двойной, при двойном спуске первый мотив более длинный, второй более короткий. Часто встречается нисходящий ход *a-g-e-d-c*. Для последней фразы еще характерно то, что последняя нота может многократно повторяться, причём происходит речитация на одном тоне.

**Пример 19.** Вариант фразы *С солдат келян крезя*. Записано от Вершининой Л. А. (1936 г.р.), д. Жувам Юкаменского р-на, 22.01.2015 г.; запись и нотировка автора.



### 3.4.1.2 Вариационные проявления

Анализ вариационных проявлений, не превышающих по своей свободе обычного варьирования песенного напева, будет проводиться на примере вариантов напева с устойчивой структурой мелострофы. В наших материалах нашлось 11 таких исполнений.

Начнём анализ с небольших колебаний длины фраз, которые, на наш взгляд, ещё не относятся к сфере импровизации, поскольку на протяжении одного исполнения их в большинстве случаев не происходит. Фразы напева (*A*, *B* и *C*) имеют разную музыкальную длительность. Размер фраз в разных локальных вариантах напева имеет незначительные вариации. В данном анализе мы будем измерять длину фраз в восьмых длительностях, поскольку восьмая лежит в основе ритмической пульсации *солдат крезя*. При этом не будет учитываться разница в протяжённости последних нот строк, поскольку эти ноты имеют случайную длительность, зависящую от разных факторов

(дыхание и пр.). Как правило, средняя длина последней ноты строки приблизительно половинная, и из этого мы будем исходить при измерении длины фраз.

В результате подсчётов были получены следующие данные. В д. Жувам, где напев был записан четыре раза от одной исполнительницы, обнаружилась стабильная формула: 12+10+16 | св.+10+16.<sup>10</sup> В д. Усть-Лем два исполнения, записанные в 2004 году Ириной Нуриевой так же от одной певицы, имеют небольшие изменения в начальной фразе первой строки: 8/10+10+12 | св.+10+16. В упоминавшемся выше варианте из д. Ёжево, где отсутствуют вступительная фраза *A* и связка *a*, длина фраз была следующая: \_+8+16 | \_+8+16 (см. пример 20). В д. Ворца были записаны два варианта напева в 1997 и 2009 гг. Эти образцы представляют для настоящего исследования особую ценность, поскольку в них встречается бóльшая вариативность формы в отношении длины фраз: 7/11/12/+10+12/16 | св.+10/8+16/17.

**Пример 20.** *Солдат келян крезь.* Записан от Антугановой Р. С., Антугановой Н. П., Антугановой В. И., Камаевой А. Н., Веретенниковой Г. С., с. Ёжево Юкаменского р-на, 2004 г.; запись Нуриевой И. М., нотировка автора.

c<sup>1</sup>=g

я - лам - а бен ой я ме - да но го - дй - е(й) вал  
 жель жель жель жель дэм-бэр дэм ме - да го - ды кадь вал  
 дэб дэб дэб дэб ой (й)ой ой я ме - да бен го - дй - е ме - дам го - дй - е вал вал  
 год год шу - и ой я ме - да бен ги - нэ пой вал

Из приведённых данных можно сделать вывод, что наиболее стабильна по продолжительности фраза  $B_{(1)}$  – она длится, как правило, десять ритмических единиц, за исключением более короткого варианта из д. Ёжево. Фраза  $C_{(1)}$  обычно длиннее фразы  $B_{(1)}$  – от 12 до 17 единиц, причем последняя фраза второй строки может быть длиннее последней фразы первой строки, но не наоборот. Более всего варьируется по длине вступительная фраза *A*. Это подтверждает, что она не является основным элементом структуры строфы (напомним, что она может и вовсе отсутствовать в напеве). Это

<sup>10</sup> Длительность связки не указывается в схемах, поскольку она состоит всего из трёх нот, последняя из которых имеет неопределённую длительность – продление типа ферматы.

позволяет нам отнести вступительную фразу к той «свободной зоне», в которой исполнитель во время пения может более свободно варьировать и импровизировать.

Второй аспект варьирования, который нас интересует, это мелодическое и ритмическое микроварьирование, для анализа которого будет применён метод составления таблиц микровариантов, аналогичный методике анализа вариантообразования, использованной в диссертации Жанной Пяртлас (см. объяснения в разделе 3.3). Этот метод был приспособлен к исследуемому музыкальному материалу. Отличие заключается в том, что если в песнях русско-белорусского пограничья, которые анализировала Пяртлас, основным сегментом варьирования является слогонота, то в *крязях* слоговой ритм не имеет большого значения (см. объяснения в разделе 3.4.1.1). Поэтому в качестве условной единицы варьирования была взята основная метрическая единица – четвертная длительность. Её самостоятельность, как сегмента варьирования, не везде бесспорна, но это оказалось в нашем случае наиболее подходящим методом. В таблицах 1 и 2 напев поделён на фрагменты равные по длительности одной четверти.

Сравнение разных исполнений показывает, что в них используется ограниченное количество ритмических и мелодических микровариантов (они выписаны в таблицах 1 и 2) и что разные певицы могут использовать те же микроварианты. Поскольку фразы *B* и *C* в обеих строках напева сходны, то их варианты выписаны вместе.

При составлении таблицы вариантов выяснилось, что версия напева, записанная в д. Усть-Лем отличается от версии д. Ворца и д. Жувам. Для того, чтобы в таблице были представлены варианты, которые можно свободно сочетать между собой, были составлены отдельные таблицы для каждой версии.

**Таблица 1.** Свод микровариантов *солдат келян крезя* из д. Жувам Юкаменского р-на и д. Ворца Ярского р-на.

The image shows a musical score for a song. It consists of six staves of music. The first staff is divided into three sections labeled A, B, and C. Section A is the first part of the melody, B is the second, and C is the third. The melody is written in a single line, and the accompaniment is written in five staves below it. The music is in a simple, folk-like style with a clear melody and accompaniment.

**Таблица 2.** Свод микровариантов *солдат келян крезя* из д. Усть-Лем Юкаменского р-на.

The image shows a musical score for a song. It consists of four staves of music. The melody is written in a single line, and the accompaniment is written in three staves below it. The music is in a simple, folk-like style with a clear melody and accompaniment.

Таблицы показывают, что варьирование напева неравномерно: есть участки мелодии, которые вообще не варьируются, и участки, которые варьируются весьма активно. Так, практически не варьируется конец фразы *A*, тогда как перед мелодическим кадансом фразы *C* находится наименее стабильный участок напева. Анализ взаимозаменяемости ступеней лада в вариантах не показывает явных закономерностей (в отличие от результатов Пяртлас для песен русско-белорусского пограничья), что свидетельствует о том, что мы имеем дело чисто мелодическим (моноподическим) музыкальным мышлением

(«мелодика непосредственная созвучиями», по терминологии Евгения Гиппиуса) (Гиппиус 1982: 9).

Комбинируя микроварианты из таблицы, можно создать множество вариантов целого напева и таким образом усилить вариативность в сценическом исполнении напева. Также возможно смешивать варианты из двух версий напева, но это надо делать с большей осторожностью, следя за естественным развитием мелодии.

### 3.4.1.3 Импровизационные проявления

Исполнения *солдат крезя* с импровизационной структурой удалось записать от двух исполнителей (всего 14 исполнений). Особый интерес представляет запись *солдат келян крезя*, которая сделана летом 2016 г. в с. Ёжево от Бекметьевой Екатерины Владимировны (1925 г.р.). Ею было исполнено пять вариантов анализируемого нами напева. После она исполнила на этот же напев *сюан крезь* (свадебный напев), вставив лишь короткий текст пожелания молодым: «*десь мед улозы нылэн тиен, бен, десь мед улозы*» («хорошо пусть живут с детьми, да, хорошо пусть живут»). Несмотря на изменение жанра *крезя*, мы его включили в анализ, поскольку тип напева не поменялся.

В момент записи Екатерине Владимировне был 91 год и, естественно, её голосовые возможности соответствовали возрасту. Были и проблемы с памятью – она не всегда могла сама начать напев и просила меня помочь.<sup>11</sup> Однако после спетой вместе первой фразы исполнительница продолжала пение вполне уверенно. В её исполнении чувствовались спонтанность, эмоциональность и традиционное понимание жанра *крезя*, который у Бекметьевой отнюдь не звучал, как обычная песня. Для нашего исследования очень важно то, что эта певица импровизирует текст вместе с напевом непосредственно в момент исполнения. Это приводит к свободным изменениям в длине фраз, может изменяться порядок фраз, пение переплетается с речитативными вставками и затем снова продолжается (см. пример 21, а также нотировки 10, 11, 12 и 14 в Приложении 2, где речевые вставки обозначены квадратными скобками в тексте).

---

<sup>11</sup> Исполнения, где я пропевала первую фразу, используя её вариант из д. Жувам, см. в примере 21 и в нотировках 10, 13 и 14 в Приложении 2 (эти фразы отмечены квадратными скобками в напеве). Бекметьева запевала *солдат келян крезь* сама два раза (нотировки 11 и 12 в Приложении 2) и при этом пела более короткий вариант фразы *A* без начального «затакта». В серединных мелострофах она, как правило, не пропевала фразу *A* (см. нотировки 11 и 13 в Приложении 2) или использовала её короткий вариант (см. нотировку 12 в Приложении 2).

**Пример 21.** *Солдат келян крезь.* Записан от Бекметьевой Е. В. (1925 г.р.), с. Ёжево Юкаменского р-на, июль 2016 г.; запись и нотировка автора.

ой ой шу-ко вал но я - лан - а бен та ук сол-дат кы-резь-мы но куа-ра э-вень ук бен  
 кыр-за-сал ук жаль каль бен жа-ляр жа-ляр бен ве - ра- лод бен  
 жаль кадь ук ой бен ой ой бен ой бен ок десь мед вель-тёз шу-и ук  
 е-гит вре-ма-ям ке лу-ы-сал ве-сяк бен кыр-за-сал ук шу-и но уг бы-га-тйсь-кы уг ни бен  
 ой бен ой бен сол-дат кы-резь-ёс но ук сю-ан кы-резь-ёс но ук бен  
 кыр-зал-лям каль но-мыр-зэ но ум ни то - до но ук шу - и но [ ай да уг ни каль эвень куарае ай да окмоз ]

Несмотря на свободную трактовку напева, тип напева остаётся в исполнении Бекметьевой вполне узнаваемым, базируясь на тех же трёх фразах, которые описывались выше. В нотировке (см. пример 21) буквами обозначены фразы типовой строфы *A*, *B* и *C*. Как видно из примера, Бекметьева использует все три фразы напева *солдат крезья*, однако их порядок не строгий, их длина варьируется, есть фразы комбинирующие признаки двух типовых фраз (например, начало фразы *B* и конец фразы *C*), добавление мотивов после каданса и свободные мелодические построения. К этому добавляются речевые вставки.

Принимая во внимание обстоятельства и возраст певицы нельзя быть уверенным, в какой мере её исполнения являлись подлинной импровизацией, а в какой процессом вспоминания напева, тем более, что исполнительница неоднократно пропевала, а иногда проговаривала речитативом такие фразы, как: «егит времаям ке луысал, всяк, бен, кырзасал ук шуи но, уг быгатйськы уг ни, бен» («если бы была постоянно в своей молодой поре, да ведь, спела бы сказала да, не могу ведь уже, да ведь») или «каль номырзэ но ум ни тодо но ук шуи но» («сейчас ничего не знают да ведь сказала да»). К тому же, она не допевала напевы по форме до конца. Однако сравнение её нескольких записей показывает, что она использовала сходные приёмы импровизации в разных исполнениях. Это даёт основание надеяться, что обнаруженные нами приёмы не являются случайностью, а происходят из старинной традиционной практики.

Ещё девять импровизационных исполнений было записано от сравнительно молодой певицы Людмилы Ивановны Кутявиной (1949 г.р.) из д. Ворца.<sup>12</sup> По ее словам, она начала петь *крэзи* только, когда стала ходить в местный фольклорный ансамбль «Бесермян крэзь». *Солдат келян крэзь* она запомнила от Клавдии Алексеевны Гавриловой (1932 г.р.). Одно из исполнений Кутявиной приведено в примере 22; обозначения фраз в нотировке такие же, как и в предыдущем примере.

**Пример 22.** *Солдат келян крэзь*. Записан от Кутявиной Л. И. (1949 г.р.), д. Ворца Ярского р-на, июль 2016 г.; запись и нотировка автора.

Это исполнение (как и другие исполнения Кутявиной) ещё более свободно по форме, чем исполнение Бекметьевой. Во многих случаях было трудно однозначно определить соответствие фраз типовому напеву,<sup>13</sup> хотя певица использует характерные мелодические обороты этого напева. К сожалению, и в этом случае мы не можем быть уверены в том, что исполнение является традиционной импровизацией, поскольку певица может просто плохо помнить выученный ею напев. Однако, исполнение Кутявиной показалось достаточно убедительным и музыкально осмысленным. Для темы настоящей работы важно то, что оно, в любом случае, демонстрирует, как можно создавать импровизационные композиции, используя мелодические элементы типового напева, что было бы вполне уместно при сценическом исполнении.

На основе проанализированных импровизационных исполнений *солдат келян крэзя* можно выявить некоторые правила, которые следует соблюдать при импровизации

<sup>12</sup> Два из этих исполнений напева представляют по функции другой жанр *крэзя* – *кѳт куректон крэзь* (горестный напев). Сама исполнительница назвала их причитаниями.

<sup>13</sup> Под «типовым напевом» здесь и далее имеется в виду модель строения напева, выявленная при анализе структурно устойчивых исполнений. Можно предположить, что она отражает наиболее характерные структурные черты, репрезентирующие тип напева.

*крезей*. Как известно, импровизация всегда базируется на какой-то модели, и наша задача заключается в том, чтобы выявить эту модель и понять, что в импровизации должно быть ориентиром, чтобы тип напева оставался узнаваемым.

К репрезентативным признакам типа напева, несомненно, относится ладовая структура – это та же ангиметонная пентатоника в объеме сексты *c-d-e-g-a* (иногда верхняя ступень  $c^1$  может использоваться как возможное расширение), как и в исполнениях с устойчивой структурой мелострофы. Трехфразовая форма – это тоже более или менее устойчивый признак. В некоторых случаях опускается первая фраза, иногда может повторяться варьированно последняя фраза, есть случаи переходных фраз от *B* к *C* или от *A* к *C*, однако функции формы, присущие фразам, в целом сохраняются, то есть фраза *A* и, за её неимением, фраза *B* выполняют начинающую функцию, а фраза *C* – завершающую. Так же характерны определённые мелодические ходы, которые во многом определяются звукорядом (так, для фраз *A* и, особенно,  $C_{(1)}$  характерен нисходящий ход по звукоряду *a-g-e-d-c*). Мелодическое движение в напеве в основном поступенное, скачки (с точки зрения звукоряда) не типичны.

Что касается ритма и продолжительности фраз, то и то, и другое зависит в импровизационных исполнениях от количества текста. Кутявина поет больше текста и у нее в строфе больше слогов, но они короче, то есть она дробит ритмические единицы. В такой ситуации возникает ощущение речитации, тогда как при меньшем количестве слогов и более крупных длительностях, *крезь* звучит в более песенном ключе. У Бекметьевой встречается и то, и другое. Ощущение песенности или речитативности зависит и от метрической пульсации. Когда метрическая пульсация регулярна и основана на более крупных длительностях (четвертях), то длина фраз варьируется меньше и напев принимает более песенную форму. А если основной метрической единицей является более мелкая длительность (восьмая), то длина фраз становится свободной и напев напоминает спонтанную речитативную импровизацию.

#### 3.4.1.4 Выводы

На основе анализа вариантов *солдат келян кретья* можно сделать некоторые наблюдения. Прежде всего обнаружилось, что большая часть исполнителей пела этот напев с весьма стабильной структурой мелострофы и в их исполнениях импровизационность проявлялась прежде всего в словесном тексте. Это наблюдение, к сожалению, не поддерживает многочисленные утверждения исследователей *крезей* о музыкальной

импровизационности этого жанра и даже указывает на возможное преувеличение данного аспекта. При этом, конечно, надо учитывать, что наш анализ базируется в основном на современных данных и о более ранней традиции нам судить сложно, в виду малодоступности звукозаписей прошлых лет. Тем не менее, структурно устойчивый напев в любом случае варьируется, и аналитическое выявление вариантного поля напева может помочь обогатить и его сценические версии.

В то же время, импровизационные исполнения *солдат келян крезя*, записанные мною от двух певцов, всё-таки указывают на возможность существования таких музыкальных импровизаций в прошлом. В основе импровизации лежат фразы типового напева, которые позволяют его идентифицировать. Среди приемов импровизации можно назвать следующие: более свободное комбинирование фраз, смешение признаков разных типовых фраз, изменение длины фраз, добавление мотивов после каданса и речитативные вставки. Такие приёмы можно использовать и для сценического исполнения *крезей*.

Ещё одной возможностью для более разнообразной трактовки *крезя* является более песенное или более речитативное его исполнение, что связано прежде всего с количеством пропеваемого словесного текста, равномерностью метрической пульсации, выбором метрической единицы – четверти или восьмой – и с пропорциональностью дробления метрических единиц.

Что же объединяет импровизационные варианты со структурно стабильными, речитативные с песенными? Это прежде всего идентификационные признаки типа напева, которые являются ориентирами и при импровизации, и при песенном исполнении. Варьируя и импровизируя, следует оставаться в рамках типа напева, а следовательно – необходимо осознать структурные признаки, которые репрезентируют этот напев, что и являлось одной из задач данной главы.

#### 3.4.2 *Йё келян крезь* (напев проводов льда)

Анализ *йё келян крезя* опирается на 12 исполнений напева, которые были записаны в с. Ёжево в 1987, 2016 и 2017 гг. Пять из этих исполнений, к сожалению, не имеют аудиозаписей – нотировки были найдены в книге Альберта Шаховского «Народно-песенная культура бесермян» (Шаховской 1993: 131). Ученый записал их в 1987 г. от разных исполнителей: Усеевой Марии Ивановны (1928 г.р.), Веретенниковой Ольги Ефимовны (1923 г.р.), Антугановой Валентины Петровны (1932 г.р.), Вершининой

Валентины Петровны (1925 г.р.) и Усеевой Ольги Ефимовны (1921 г.р.). В нотировках Шаховского представлены только первые мелострофы исполнений. Остальные семь исполнений были записаны мной во время фольклорных экспедиций 2016–2017 гг. от Бекметьевой Екатерины Владимировны (1925 г.р.).

Следует отметить, что в книге Шаховского (Шаховской 1993: 131) данный напев называется *Аргар крезь* (напев весеннего праздника), а Бекметьева называет его *йӧ келян крезь* (напев проводов льда). По словам носителей традиции, раньше этот напев исполняли во время весеннего календарного праздника *Акашка*, который имеет небольшие отличия в названии у разных локальных групп бесермян и удмуртов – *Акаяшка*, *Геры поттон*, что означает праздник первой борозды или первого плуга (подробнее см. Нуриева, Попова 2002: 178).

К сожалению, на севере Удмуртии архаичные праздники, относящиеся к календарному циклу в настоящее время уже не проводятся. Хотя раньше, когда *йӧ келян крезь* имел четкую обрядовую приуроченность, его могли исполнять все участники обряда, в настоящее время этот напев удалось зафиксировать только от одной певицы очень пожилого возраста, Екатерины Владимировны Бекметьевой, которая исполнила и импровизационные версии *солдат келян крезя*, которые анализировались в предыдущем разделе главы. Конечно, для анализа вариантообразования было бы лучше иметь записи разных исполнителей и в большем количестве, однако в ситуации угасающей традиции мы вынуждены работать с имеющимся материалом. К тому же, версии Бекметьевой имеют особую ценность по причине традиционности, «аутентичности» формы исполнения, что в наше время уже редко случается.

В своих исполнениях Екатерина Владимировна каждый раз сочиняла на напев *йӧ келян крезя* новые импровизационные тексты с разной сюжетной линией. Так, например, она исполнила два варианта напева с текстом проводов в армию ее родного внука Яши. В других вариантах она начинала с текста, касающегося непосредственно обряда *йӧ келян*, а затем переходила на повествование о своей жизни. В двух вариантах в конце напева она сочинила текст, в котором желала себе легкой смерти. Нуриева называет такие *крези* автобиографическими. По её словам, «они не образуют отдельного жанра, а являются разновидностью необрядовых импровизаций, темой которых <...> может стать любое событие. <...> Практически все необрядовые импровизации сводятся к печальным воспоминаниям из своей жизни» (Нуриева 2014: 73). Таким образом, можно сказать, что для Бекметьевой *крезь* всё ещё выполняет традиционную функцию спонтанного выражения мыслей и эмоций.

Далее в этом разделе главы, как и в случае с *солдат келян крезем*, будет дано структурное описание типа напева и будут проанализированы возможности мелодического варьирования и импровизации.

#### 3.4.2.1 Описание структурного типа напева

Структурный тип напева *йö келян крезя* будет характеризоваться здесь на основании тех же критериев, что были использованы при описании *солдат келян крезя*: форма, ладовая, ритмическая и мелодическая структура. В описании этих аспектов я исхожу из типовых черт, которые присутствуют в напеве независимо от его варьирования или импровизационных проявлений, обеспечивая узнаваемость напева в разных исполнительских версиях.

**Форма.** Как и в случае *солдат келян крезя*, напев *йö келян крезя* состоит из трех фраз *ABC* (две строфы этого *крезя* приведены в примере 23). Первая фраза имеет структурные признаки начальной функции формы – она начинается чаще всего с устоя  $c^1$ , показывает квинтовым скачком на  $g^1$  основной диапазон напева и имеет открытое завершение на кварте лада  $f^1$ . Вторая фраза выполняет продолжающую функцию, начинаясь с квинты лада  $g^1$  и спускаясь (в большинстве случаев) на субкварту  $g$ . Третья фраза закрепляет мелодическим кадансом устой  $c^1$  (нередко встречается и финальная речитация на устое), в чём проявляется её завершающая функция. В отличие от *солдат келян крезя* трёхфразовая композиция не повторяется, то есть напев состоит из одной трёхфразовой строки.

Длина фраз в этом напеве может существенно варьироваться, что в основном зависит от количества текста. Как уже упоминалось, Екатерина Владимировна Бекмеетьева является редким в наши дни исполнителем бесермянских *крезей*, которая владеет традиционным умением импровизации вербального текста. Импровизируемые ею фразы имеют непостоянное количество слогов, что и обуславливает гибкость музыкальной формы. Также она свободно соединяет мелодическую линию с речитативными фрагментами, которые чаще всего встречаются в конце фраз *B* и *C*.

**Пример 23.** Фрагмент *йӧ келян крезь*. Записан от Бекметьевой Е. В. (1925 г.р.), с. Ёжево Юкаменского р-на, 3.02.2017 г.; запись и нотировка автора.

c<sup>1</sup> = b

**Ритмическая структура.** Поскольку слоговой ритм не является стабильным параметром в жанре *крезя* (об этом шла речь в разделе 3.4.1.1), ритмическая организация напева рассматривается на уровне мелодического ритма. На этом уровне в вариантах, спетых Бекметьевой, преобладают две ритмические категории, обозначаемые в нотировках восьмыми и шестнадцатыми. Тем не менее, как и в *солдат келян крезе*, здесь ясно ощущается метрическая пульсация четвертями, что говорит о пропорциональности ритмических категорий и некоторой «моторности» ритма напева. Большое количество шестнадцатых и даже тридцать вторых происходит от обилия текста, который певица накладывает на этот напев. В её исполнении часто возникает речитация быстрым говорком, и если дробление метрических долей очень мелкое или неравномерное (например, триолями и квинтолями), то ощущение метра ослабляется, что, в свою очередь, усиливает впечатление музыкальной спонтанности и речитативности (см. пример 24). Четверти встречаются в *йӧ келян крезе* очень редко, преимущественно в последней фразе.

**Пример 24.** Фрагмент *йӧ келян крезь*. Записан от Бекметьевой Е. В. (1925 г.р.), с. Ёжево Юкаменского р-на, 3.02.2017 г.; запись и нотировка автора.

Интересно, что, как и в *солдат крезе*, в начале напева очень часто встречается пунктирный ритм, правда более мелкими длительностями – восьмая с точкой и шестнадцатая (см. примеры 23, 24, 25 и др.). Пунктирный ритм изредка встречается и в

конце напева (см. пример 25), но никогда не используется в середине напева. Это подтверждает предположение о том, что в *крезях* пунктирный ритм связан с начальной функцией формы.

**Пример 25.** Фрагмент *йӧ келян крезя*. Записан от Бекметьевой Е. В. (1925 г.р.), с. Ёжево Юкаменского р-на, 3.02.2017 г.; запись и нотировка автора.

ой бен ой бен ви-сяк бен ук коть-мар-зэ но аэ-зи-тэз уг бен со гу-рез ой то-бы-тя ка мун-чо-ен но ку-лэ жи-во-тэ то но ку-лэ но

каж-дой-зэ бен си-е-мез но ю-э-мез но по - тэ ук ой бен ой бен ок шу-и ук

**Ладовая структура.** Для всех имеющихся вариантов напева характерен диатонический звукоряд «минорного наклонения»  $g-a-b-c^1-d^1-es^1-f^1-g^1$ , где главным устоем является  $c^1$ . В этом плане напев по стилю заметно отличается от *солдат келян крезя*, где звукоряд пентатонный и устой находится на его нижней ступени. Возможно, что этот *крезь* относится к более позднему стилевому пласту. Во всех пяти нотировках, представленных в монографии Альберта Шаховского (Шаховской 1993: 131) и записанных от разных исполнительниц, в музыкальной фразе *C* встречается также ступень  $as^1$ , а в одном варианте в начальной фразе *A* мелодия расширяется вверх до тона  $b^1$ . Тем не менее, мелодический контур вариантов Шаховского совпадает с вариантами, записанными от Бекметьевой и напев хорошо узнаваем (см. пример 26).

**Пример 26.** *Аргар крезь*. Записан от а) Усевой Марии Ивановны (1928 г.р.), б) Веретенниковой Ольги Ефимовны (1923 г.р.), в) Антугановой Валентины Петровны (1932 г.р.), г) Вершининой Валентины Петровны (1925 г.р.), д) Усевой Ольги Ефимовны (1921 г.р.), с. Ёжево Юкаменского р-на, 1987 г.; запись и нотировка Шаховского А.П. (копировано из – Шаховской 1993: 131-132).

А Ар- гар ке то ар-гар ке но,  
 Б Ар- гар ке но ар-гар ке но,  
 В Ар- гар ке но ар-гар ке но,  
 Г Ар- гар ке то ар-гар кег лу-оз,  
 Д Ар- гар ке но ар-гар ке но,  
 Се- звы.ос кег по-ты-зы кег лу-оз.  
 Я- лэ ме-га, о, о-эй, я-лэ.  
 Я- лэ, я-ла, э, эй, я-лэ.  
 Я- лан-а ме-га, эй, я.  
 Я- лэ бет.лэ, эй, э-эй, я.

Описывая функциональную систему лада, Шаховской выявляет в напеве *Аргар крезь* «динамическое сопряжение 2-х оппозиционных тонов»  $c^1$  и  $g^1$  (Шаховской 1993: 33). На материале записей Бекмеметьевой с этим можно частично согласиться – главной опорой лада вне сомнений является ступень  $c^1$ , тогда как функция квинты лада  $g^1$ , как побочной опоры, выражена слабее. Признаками опорности этой ступени являются скачок на ступень  $g^1$  с главной опоры в первой фразе и начало второй фразы с этой же ступени. Однако данные признаки встречаются не во всех исполнениях этой певицы.

**Мелодическая структура фраз.** В проанализированных исполнениях *йӧ келян крезя* есть устойчивые признаки как в мелодическом контуре, так и в ступеневом составе фраз. Мелодический контур имеет волнообразную форму – первая «волна» охватывает фразы *A* и *B*, а вторая фразу *C*. В большинстве случаев напев начинается и заканчивается на устое  $c^1$ , а мелодическая кульминация достигается в начале второй фразы, где ступень  $g^1$  усилена своей позицией в форме и метрическим акцентом.

Более подробно варианты мелодических контуров фраз будут рассматриваться в разделе, посвящённом варьированию напева (3.4.2.2). Здесь же дадим лишь самую общую характеристику. Первую фразу открывает квинтовый скачок с устоя  $c^1$  на ступень  $g^1$ , после чего следует опевание тона  $f^1$  на котором фраза, как правило, заканчивается (см. пример 27). Это самый распространённый вариант фразы *A*.

**Пример 27.** Вариант фразы *A йӧ келян крезя*. Записано от Бекметьевой Е. В. (1925 г.р.), с. Ёжево Юкаменского р-на, 3.02.2017 г.; запись и нотировка автора.

$c^1 = b$

жа - лӧр жа-лӧр шу - ом бен

Вторая фраза часто имеет диапазон октавы. Мелодия (преимущественно) поступенно спускается с квинты лада  $g^1$  на субкварту  $g$  (см. пример 28). Спуск может быть одинарный или двойной.

**Пример 28.** Вариант фразы *B йӧ келян крезя*. Записано от Бекметьевой Е. В. (1925 г.р.), с. Ёжево Юкаменского р-на, 3.02.2017 г.; запись и нотировка автора.

о-ло-кӧ-ти мар орч -че-бӧ-ре бен у-

Третья фраза чаще всего образует волну с вершиной на кварте лада  $f^1$ . Начало и конец фразы часто содержат терцовый ход  $c^1-es^1-c^1$ . В отличие от первых двух фраз, квинта лада во фразе *C* не используется (см. пример 29).

**Пример 29.** Вариант фразы *C йӧ келян крезя*. Записано от Бекметьевой Е. В. (1925 г.р.), с. Ёжево Юкаменского р-на, 3.02.2017 г.; запись и нотировка автора.

жа- ляр ги - нӧ бен уась-ко кыр-за-са - ез но

Приведенные примеры отражают только основные черты мелодической линии *йӧ келян крезя*. Более подробный анализ вариантных возможностей представлен в следующем разделе.

### 3.4.2.2 Вариационные проявления

Если в случае *солдат келян крезя* мы могли разделить исполнения на вариационные (с устойчивой структурой мелострофы) и импровизационные (с изменчивой структурой), то в *йӧ келян крезе* это невозможно уже потому, что мы имеем полные нотировки исполнений только одной певицы (варианты, опубликованные Шаховским, ограничиваются первыми строфами, и мы не можем знать, какие параметры варьировались в последующих строфах). Поэтому в анализе этого напева уместнее говорить не о вариационных и импровизационных исполнениях, а о вариационных и импровизационных проявлениях (приёмах) в исполнениях Бекмеметьевой (см. соответственно разделы 3.4.2.2 и 3.4.2.3).

По сравнению с вариационными исполнениями *солдат келян крезя*, где длина фраз почти не изменялась в процессе исполнения, в *йӧ келян крезе* наблюдается большее варьирование длины фраз, что можно отнести уже к импровизационным проявлениям (формирование фраз разной длины будет рассматриваться в разделе 3.4.2.3). Для анализа же вариационных приёмов (точнее, приёмов микроварьирования) в *йӧ келян крезе* мы выделим наиболее типичную длину фраз и начнём анализ со сравнения вариантов, укладывающихся в эту структуру. Определяя длину фраз *йӧ келян крезя*, используем ту же методику, что и в случае с *солдат келян крезем*, то есть возьмём в качестве единицы измерения восьмую длительность и, поскольку длина заключительного тона фразы неопределённа из-за речитации на нём, будем учитывать продолжительность последней ноты всех фраз, как четверть.

Если исходить из такой методики, то наиболее типичные размеры фраз в *йӧ келян крезе* (по исполнениям Бекмеметьевой) образуют схему 8+8+12 ритмических единиц (фразы А, В и С). Это несколько отличается от вышеприведённых нотировок Шаховского (Шаховской 1993: 131), где длина фраз в исполнении пяти певиц стабильно составляет 8+10+12 ритмических единиц (см. пример 26).

Для анализа приёмов мелодического и ритмического микроварьирования была составлена таблица микровариантов (см. Приложение 1, таблица 3), причём был применён тот же метод, что и в случае *солдат келян крезя* (см. объяснения в разделе

3.4.1.2). В качестве условной единицы варьирования была взята основная метрическая единица – четвертная длительность, и напев был поделён на фрагменты равные по длительности одной четверти. Микроварианты, отличающиеся только ритмом (что в основном зависит от количества слогов в тексте), были объединены для удобства восприятия в группы, которые обозначены в таблице буквами *a*, *b*, *c* и т. д. (см. Приложение 1, таблица 3)

Таблица показывает, что варьирование напева неравномерно. Имеются участки мелодии, которые варьируются меньше – например, третий сегмент фразы *A* и четвёртый и пятый сегменты фразы *C*. Эти сегменты встречаются только в двух мелодических вариантах (см. группы *a* и *b*). В то же время, первые сегменты фраз *B* и *C* имеют по пять мелодических вариантов (группы *a–e*). В целом можно заметить, что в мелодическом отношении более устойчивы каденционные участки фраз, тогда как начала фраз варьируются больше. Ритмическая же вариативность очень часто связана с изменением количества слогов текста, что приводит к дроблению или укрупнению долей.

Для того, чтобы проследить варьирование на более высоком уровне – на уровне целых фраз – и увидеть, как микроварианты соединяются между собой, был сначала составлен полный свод вариантов по каждой фразе в пределах упомянутой выше основной структуры – 8+8+12 ритмических единиц (см. Приложение 1, таблица 4), затем на его основе были выявлены группы вариантов фраз без учёта ритмической вариативности вербального происхождения (см. Приложение 1, таблицу 5) и, наконец, составлены обобщённые схемы мелодических контуров с укрупнённым для наглядности ритмом (см. таблицу 6).

**Таблица 6.** Обобщенная схема вариантов *йö келян крезя*.

Сравнивая варианты фраз в таблице 4 нетрудно заметить, многие из них очень близки, отличаясь лишь некоторыми проходящими короткими нотами, но есть и более существенные различия, связанные с началом фраз с разных ступеней (во фразах *A* и *C*) и изменениями мелодического контура (во фразах *B* и *C*). Некоторые приёмы

повторяются в разных фразах. Так, например, при сравнении фраз *A* и *C* выясняется, что в начале фразы устой  $c^1$  и субсекунда  $b$  взаимозаменяемы. Во фразе *B* наиболее существенным является постепенный спуск с квинты лада  $g^1$ , тогда как его конкретное осуществление может быть очень разным.

Наиболее принципиальные различия обобщены в таблице 6, где, для наглядности, ритм укрупняется до восьмых длительностей (то есть снимается дробление восьмых нот). Эта схема позволяет лучше увидеть общую логику мелодического движения, которую в условиях избытка текста сложно определить. В результате обобщения вариантов фраз выявлено два варианта для фразы *A* и по три варианта для фраз *B* и *C*. Для фразы *A* характерна наибольшая стабильность и лишь незначительная вариативность в мелодии. Наиболее существенное отличие касается начального тона фразы (ступень  $c^1$  или  $b$ ). Для фразы *B* возможны три варианта исполнения. Из таблицы 5 мы видим, что в этой фразе нисходящий мелодический ход с квинты лада  $g^1$  может осуществляться поступенно или с пропуском ступени  $f^1$  и приводить в пятой ритмической позиции к ступеням  $c^1$  или  $b$ . Также возможно небольшое изменение мелодического контура посредством временного возвращения мелодии на квинту лада  $g^1$  в четвертой ритмической позиции фразы (см. нижний вариант в таблице 6). Для фразы *C* оказались характерны три мелодических варианта, которые отличаются главным образом начальными нотами – ступени  $c^1$ ,  $b$  или  $f^1$ , причём в последнем случае меняется и мелодический контур фразы. Во всех фразах обращает на себя внимание секундовая взаимозаменяемость ступеней в одинаковых ритмических позициях, свидетельствующая о мелодической природе лада.

### 3.4.2.3 Импровизационные проявления

В отличие от *солдат келян крезя*, который мне удалось записать с импровизационной структурой не только в тексте, но и в строении мелодии, *йõ келян крезь* представляет интерес главным образом тем, что исполнительница каждый раз сочиняла абсолютно новые, неповторяющиеся тексты. В музыкальном плане анализ вариантов напева показал, что, хотя микровариативность мелодии очень богата (см. свод вариантов фраз в Приложении 1, таблица 7), импровизационность, которая рассматривается в данном исследовании, как изменение формы и музыкального времени, проявляется, в основном, в изменении длины фраз.

Измерения длины фраз в восьмых длительностях выявили, что меньше всего изменяется длина фразы *A* – от 6 до 8 ритмических единиц, – длина фразы *B* варьируется от 6 до 13

единиц и фраза  $C$  – от 7 до 17, если не учитывать заключительную речитацию (вместе с речитацией фраза  $C$  может достигать 21 ритмической единицы). Эти промежутки плотно заполнены промежуточными возможностями.

Для того, чтобы понять технику расширения и сжатия фраз, был составлен свод вариантов фраз с «нестандартной» продолжительностью, то есть с продолжительностью, отличающейся от выявленной преобладающей схемы  $8+8+12$  (см. Приложение 1, таблица 7). При этом не учитывались удлинения, возникшие вследствие речитации на последнем звуке фразы, поскольку это другая техника расширения, имеющая вербальную, а не музыкальную природу. Иными словами, в таблице 7 мы рассматриваем внутреннее, а не внешнее расширение фраз.

В таблице 7 видно, что фраза  $A$  может быть сокращена за счёт выпуска отдельных нот в середине или конце, но контур фразы и все её ключевые тоны сохраняются. В расширенном виде эта фраза не встречается.

Среди «нестандартных» вариантов фразы  $B$  преобладает продолжительность 10 восьмых, что соответствует приведённым выше вариантам Шаховского (см. пример 26) и, может быть, не случайно. Почти все варианты фразы  $B$  расширенные (сокращенный вариант встретился только один), и, что показательно, почти все они реализуют третью модель из таблицы 6, где происходит двойной спуск с возвращением на квинту лада  $g^1$ . Если в «стандартных» 8-дольных вариантах фразы  $B$  эта модель встретилась пять раз, то в расширенных вариантах мы находим ещё 10 случаев. Это указывает на то, что в этой фразе ритмическое расширение связано с мелодическим (введение дополнительного подъёма). В остальном, во фразе  $B$  встречаются те же вариационные приёмы, что и в вариантах со «стандартной» продолжительностью, но на некоторых звуках Бекметьева останавливается или речитирует дольше. Расширение часто связано с увеличением количества текста, который помещается внутрь фразы.

Интересно, что почти все «нестандартные» по длине варианты фразы  $C$ , наоборот, сокращённые (без учёта финальной речитации). Среди них встречаются все три модели, приведённые в таблице 6 (модель с началом на ступени  $f^1$  встретилась три раза), при этом мелодические контуры в целом сохраняются, но часто исчезает каденционный ход  $c^1-es^1-c^1$ . Остаётся общее впечатление, что сокращение фраз  $C$  преимущественно связано с «преждевременным» переходом на заключительную речитацию на устое (которую мы в этой таблице не принимали в расчёт, как внешнее расширение).

Речитативные окончания фраз и речитативные вставки – это ещё один типичный приём изменения формы напева. Так, Бекмеметьева может перейти на речитатив-говорок на последней ноте фразы *A* и посередине фразы *B*. При нотировании здесь возникает проблема, как найти границу между музыкальной речитацией и просто речью (быстрым говорком). Эта проблема, по сути, неразрешима, поскольку этой границы не существует, и поэтому между участками, которые нотированы на определённой (или почти определённой) высоте и выписанными без нот, нет чёткой разницы.

Использование речитатива-говорка может приводить как к расширению музыкальной формы, так и к её сокращению. В первом случае речитация на заключительном звуке фразы (чаще всего, устое лада) удлиняет спетые до конца фразы. Эта тенденция усиливается к концу мелострофы, то есть речитативы в конце фразы *C* встречаются значительно чаще, чем в конце фразы *A*. Однако переход на речитатив может и прерывать недопетые фразы, и тогда происходит сокращение музыкальной длины фраз, что также чаще встречается в последней фразе мелострофы. Речитативное интонирование характерно и для некоторых участков, пропетых с мелодией, что означает мелкое и нерегулярное дробление долей. При этом нередко теряется ощущение метрического пульса. В целом, речитация и говорок усиливают впечатление импровизационности и спонтанности в исполнении *крезей* и являются их важной стилиевой чертой, а также традиционным приёмом, которым должен владеть и сценический исполнитель этого жанра.

#### 3.4.2.4 Выводы

На основе анализа вариантов *йӧ келян крезя* можно сделать вывод, что данный напев интерпретируется скорее как варьированное исполнение структурно относительно устойчивого напева, чем как свободная импровизация музыкальной формы на основе заданной модели типа напева. Поскольку Екатерина Владимировна Бекмеметьева неоднократно продемонстрировала своё умение импровизировать форму напева в исполнениях *солдат келян крезя*, то отсутствие такого рода импровизации в её исполнениях *йӧ келян крезя* наводит на мысль, что это связано именно со спецификой конкретного напева. В исполнениях Бекмеметьевой *йӧ келян крезя* ощущение спонтанности больше связано с вербальной импровизацией, чем с музыкальной. Довольно интенсивное варьирование происходит на микроуровне формы, причём можно различить ритмические варианты, полностью обусловленные количеством и плотностью

текста, и собственно мелодические варианты. На уровне вариантов целых фраз можно найти две-три принципиально различные мелодические версии, которые реализуются по-разному на уровне микроварьирования. При варьировании характерна секундовая взаимозаменяемость ступеней, что говорит о сугубо мелодической (горизонтальной) природе ладового мышления бесермян.

Импровизационные проявления по большей части связаны с расширением и сокращением длины фраз. Изменения длины фраз могут быть как музыкального, так и словесного происхождения. Во внутренних, собственно музыкальных расширениях и сокращениях используются те же мелодические модели, что и во фразах «стандартной» формы (то есть преобладающей ритмической схемы). Причиной расширений может быть также избыток импровизируемого текста, распеваемого на напев, а причиной сокращений – прерывание фраз речитативными вставками. Использование речитации значительно усиливает импровизационное звучание этого *крэзь*, так как речитативные вставки изменяют длину фраз и способствуют временной потере метрического ощущения.

Интересно, что при первичном прослушивании *крэзь* оставляет более импровизационное впечатление, чем впоследствии выясняется при анализе. Большая часть исполнений *йё келян крэзь* имеет достаточно устойчивую структуру и именно избыток вербального текста, который полностью импровизационный, а также спонтанное отношение исполнителя, создают ощущение импровизационности напева в целом.

### 3.4.3 *Дёш/бесерман крэзь* (горестный/бесермянский напев)

Тип напева, который анализируется в этом разделе главы, имеет разные локальные названия – *дёш крэзь* (горестный напев) и *бесерман крэзь* (бесермянский напев). В д. Шамардан Юкаменского р-на данный напев бытует под названием *бесерман крэзь*, в других населённых пунктах, где мы его записывали, его называют *дёш крэзь*. Анализ этого напева основан на девяти сольных и двух ансамблевых исполнениях. Четыре сольных варианта были записаны мной в январе 2015 г. в д. Филимоново Юкаменского района от Зянкиной Любви Иосифовны (1927 г.р.),<sup>14</sup> один в исполнении Касимова Николая Александровича (1966 г.р.) из этой же деревни и три варианта удалось записать от Сабрековой Марии Васильевны (1932 г.р.) из д. Шамардан Юкаменского р-на. (одно

---

<sup>14</sup> В одном из них Зянкиной Л. И. немного подпекает Сунцова Фаина Фёдоровна (1945 г.р.), а в другом – Касимов Николай Александрович (1966 г.р.).

из них записала внучка Сабрековой Алёна Сабрекова в январе 2016 г. и два варианта были зафиксированы мной в августе 2016 г.). Также данный напев был исполнен один раз Дюкиной Ангелиной Павловной (1947 г.р.) из д. Миметово Ярского р-на.

В д. Шамардан этот напев бытует также и в ансамблевом исполнении, в отличие от *солдат келян крезя* и *йõ келян крезя*, которые сохранились только в сольной традиции. Его поют старшие участники местного фольклорного бесермянского ансамбля «Лампачей»: Караваева Августа Леонидовна (1947 г.р.), Сабрекова Мария Васильевна (1932 г.р.), Караваева Римма Алексеевна (1944 г.р.) и Антуганова Ангелина Ильинична (1938 г.р.). Многоканальные записи ансамблевых исполнений *бесерман крезя* были сделаны в июле 2017 г. во время совместной экспедиции Эстонской академии музыки и театра (Таллинн) и Эстонского фольклорного архива (Тарту). Поскольку многоголосие в этих исполнениях в основном укладывается в гетерофонный принцип, предполагающий индивидуальное варьирование, весьма близкое к сольному, они были включены мной в анализ. Другой причиной привлечения коллективных исполнений было то, что в них участвовала та же певица, Сабрекова Мария Васильевна, от которой *бесерман крезь* был записан и сольно.

По приуроченности, данный напев является полифункциональным. Его могут исполнять как во время обряда (чаще всего во время похорон), так и вне обряда – по словам самих исполнителей, «когда хочешь, тогда и поешь». Обычно это происходит от внутреннего горестного состояния души или под впечатлением произошедшего события. В этом смысле *дõш крезь* (горестный напев) может выполнять функцию как приуроченного, так и неприуроченного причитания.

#### 3.4.3.1. Описание структурного типа напева

Структурный тип напева характеризуется на основании тех же критериев, что были использованы при описании предыдущих двух *крезей*: форма, ритмическая, ладовая и мелодическая структура. Рассматривать структурные особенности *дõш крезя* мы будем на примере исполнений Зянкиной Л. И., Сабрековой М. В. и Дюкиной А. П., поскольку для них характерна устойчивая форма напева. Более свободное по структуре импровизационное исполнение Касимова Н. А. будет рассмотрено отдельно в разделе 3.4.3.3.

**Форма.** Мелострофа состоит в этом напеве из двух строк, а каждая строка – из трех фраз. Между строками есть некоторое сходство в первой и третьей фразах, поэтому мы

обозначали эти фразы в схемах одинаковыми буквами –  $A$ ,  $A_1$  и  $C$ ,  $C_1$ . Надо, впрочем, уточнить, что при сильной вариативности этого напева (о которой речь пойдёт далее) граница между вариантами и разными мелодическими образованиями довольно размытая, так что фразы  $A$  и  $A_1$  или  $C$  и  $C_1$  могут в некоторых исполнениях существенно различаться. Средние фразы строк отличаются друг от друга более принципиально, поэтому они обозначены разными буквами –  $B$  и  $D$ . Таким образом форма напева может быть выражена схемой  $ABC+A_1DC_1$  (см. пример 30).

**Пример 30.** Фрагмент *бесерман крезя*. Записан от Сабрековой М. В. (1932 г.р.), д. Шамардан Юкаменского р-на, 19.07.16 г.; запись и нотировка автора.

The image shows a musical score for the song 'бесерман крезя'. It consists of two staves of music in a single system. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#), with a tempo marking 'c<sup>1</sup>=g'. The melody is written in a simple style with eighth and quarter notes. The lyrics are written below the notes. The second staff continues the melody and lyrics. Above the notes, several phrases are labeled with letters: 'A' above 'ги-нэ е ги-нэ е', 'B' above 'ой ва-лэ ме-да ой ги-нэ е', 'C' above 'шу-ись-ко ме-дам но', 'A<sub>1</sub>' above 'я-лэ шу-ись-ко ме-дам', 'D' above 'ой ва-лэ эм но ой ги-нэ э шу-и', and 'C<sub>1</sub>' above 'ук бен за-ды-ха-юсь ук'. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Интересно, что трёхфразовое строение (первой) строки характеризовало и оба *крезя*, которые анализировались выше – *солдат келян крезь* и *йö келян крезь*. Сходство с этими напевами можно увидеть и в функциях фраз – начальной, развивающей и завершающей, причём заслуживает внимания то, что в *солдат келян крезе* эти функции выражены теми же мелодическими и ритмическими средствами, что мы покажем далее при описании мелодических контуров фраз *дёш/бесерман крезя*. Особенностью последнего напева является фраза  $D$  – она начинается на устое лада  $c^1$ , как разрешение предыдущей фразы  $A_1$ , но далее преодолевает каденционность и переходит в развивающую функцию.

Что касается соотношения длины фраз, то в *дёш/бесерман крезе* они не образуют пропорциональных структур, как и в двух предыдущих *крезях*. Если взять в качестве единицы измерения длины фраз ритмическую единицу напева – восьмую длительность, – то можно получить следующие результаты: длина фраз  $A$  и  $A_1$  составляет в основном 16 единиц (в двух случаях – 14 и 15), длина фраз  $B$  и  $D$  стабильно составляет 12 единиц, длина фразы  $C$  колеблется от 16 до 20, а конечной фразы  $C_1$  – от 14 до 25 единиц. Такое, казалось бы, значительное варьирование длины фраз  $C$  и  $C_1$  на самом деле происходит за счёт пропевания текста в кадансе на устое  $c^1$  и долгого протягивания конечного тона. Поэтому для более адекватного вычисления длины этих фраз и их сравнения было бы целесообразно, как и в случае с *йö келян крезем*, учитывать музыкальное время только до момента, когда мелодия приходит к финальной ноте на устое  $c^1$ . Если учитывать длину последней ноты как половинную длительность, то можно определить типичное

соотношение длины фраз следующим образом: 16+12+18 | 16+12+16 (*ABC* | *A<sub>1</sub>DC<sub>1</sub>*). Единственным исключением продления длины фразы *C<sub>1</sub>* до 20 единиц было пропевание этой фразы со смысловым текстом *анае но вордэм, атае но вордэм...* («мама с папой меня родили») Зянкиной Любовью Иосифовной (см. пример 31)

**Пример 31.** Фраза *C<sub>1</sub> дёш крезя*. Записана от Зянкиной Л. И. (1927 г.р.), д. Филимоново Юкаменского р-на, 23.01.15 г.; запись и нотировка автора.



**Ритмическая структура.** На уровне мелодического ритма в анализируемом напеве, как и в *солдат келян крезе*, присутствуют в основном две ритмические категории, обозначенные в нотировках как восьмые и четверти. При этом преобладает метрическая пульсация четвертями, что указывает на пропорциональность этих двух ритмических категорий. Кроме них встречается и половинная длительность – например, в начале второй строки (фразы *A<sub>1</sub>*) в исполнениях Сабрековой и Дюкиной (это либо верхний устой *c<sup>1</sup>*, либо квинта лада *g* (см. пример 32 а, б).

**Пример 32.** Фразы *A<sub>1</sub> дёш/бесерман крезя*. Записаны от а) Сабрековой М. В. (1932 г.р.), д. Шамардан Юкаменского р-на, 19.07.16 г.; б) Дюкиной А. П. (1947 г.р.), д. Миметово Ярского р-на, 22.07.16 г.; запись и нотировка автора.

а)



б)



Следует отметить, что такое долгое протягивание звука в начале второй строки является общим характерным приёмом в бесермянских и удмуртских *крезях*, хотя в нашем анализе оно встретилось только в *дёш/бесерман крезе*. Интересно, что в вариантах Любви Иосифовны Зянкиной половинная ни разу не встретилась в начале фразы *A<sub>1</sub>*, но использовалась иногда в середине фраз *B* и *C* (см. пример 33).

**Пример 33.** Фрагменты двух исполнений *дѣш крезя*. Записаны от Зянкиной Л. И. (1927 г.р.), д. Филимоново Юкаменского р-на, 23.01.15 г.; запись и нотировка автора.

а)

$c^1=h$

э ю-ом ю-ом уг е бен ук гэд гэд гэд ох шу-ом ох шу-ом ве-ра-сал уг но(й) бен

э ке хе хе ма-лэ ме-дам бен ми-ле-мез та а-най-дэ вор-дэм бен а - тай но пэ(й) бен уг э (й)е уг ни ук пол

б)

$c^1=b$

э кош-кон дырь-ёс ву-оз чош пе бен ук лык - тон дырь- ёс пэ(й) мед ву-о-зы вал уг но(й) бен

о ко ко ко ох шу-ом ук ма-лэ ме-да ми-ле-мез ук бен а-най но вор-дэм а-тай но вор-дэм уг бен уг е

На примере *дѣш/бесерман крезя* подтверждается высказанное нами ранее предположение, что характерным ритмическим приёмом *крезей* является использование пунктирного ритма в начале мелострофы: в *солдат келян крезе* и *дѣш/бесерман крезе* это четверть с точкой и восьмая (см. пример 33 а, б), а в *йё келян крезе* – восьмая с точкой и шестнадцатая (см. примеры 23, 24, 25). Хотя пунктирный ритм изредка встречается и в других фразах (например, у Зянкиной Л. И. в середине фразы С), а некоторые певицы (в наших записях Дюкина А. П.) его не используют вообще, можно утверждать, что пунктирный ритм является в *крезях* признаком начальной функции формы.<sup>15</sup>

**Ладовая структура.** Для всех анализируемых исполнений *дѣш/бесерман крезя* характерен общий звукоряд – ангемитонная пентатоника в объеме октавы  $c-d-e-g-a-c^1$  с устоем на нижней ступени звукоряда  $c$ . Это тот же звукоряд, что и в *солдат келян крезе*, с той разницей, что в последнем верхняя ступень  $c^1$  появлялась редко в качестве вспомогательной ноты во внутрислоговых распевах. Как указывалось в разделе 3.2 о типах напевов *крезей*, этот вид пентатоники встречается в них чаще, чем другие виды, что позволяет предположить, что речь идёт об особом стилевом пласте или «генетически» взаимосвязанных напевах. На это указывают и сходства между напевами с этим звукорядом на уровне мелодической структуры фраз.

<sup>15</sup> В случае Дюкиной мы не можем утверждать, является ли отсутствие пунктирного ритма индивидуальной особенностью её исполнения или чертой локального стиля д. Миметово.

**Мелодическая структура фраз.** Типовую мелодическую структуру фраз в *деш/бесерман крезе* описать сложнее, чем в предыдущих *крезях*, поскольку, как будет показано в следующем разделе, мелодическое варьирование в этом напеве очень интенсивное и имеет более принципиальный характер. По этой же причине кажется нецелесообразным приводить нотные примеры типичных фраз. Поэтому здесь мы опишем мелодические контуры фраз лишь в самых общих чертах и более подробный анализ оставим на раздел о варьировании (3.4.3.2).

Первая фраза напева *A* часто имеет нисходящий контур, начинаясь на верхней ступени лада *c*<sup>1</sup> и спускаясь в конце на устой *c*. В начале фразы может быть чередование двух или трёх верхних ступеней звукоряда, в конце – поступенный нисходящий ход на устой *a-g-e-d-c*. Однако, в некоторых вариантах фраза *A* может начинаться и ниже, и даже образовывать волнообразный контур (см. пример 33а). Обязательный признак – это спуск на устой лада. Фраза *B* в большинстве случаев использует верхнюю часть звукоряда и не спускается в конце на устой *c*. Здесь также может быть чередование верхних ступеней лада (см. пример 33б), но встречаются и более низкие варианты (см. пример 33а). Фраза *C*, завершающая первую строку, нисходящим или волнообразным движением приходит к устою *c* и в целом разворачивается в нижней половине звукоряда. Заключительная нота *c* может несколько раз повториться, и за этим может следовать восходящий секундовый ход, являющийся связкой ко второй строке

Начальная фраза второй строки *A<sub>1</sub>* родственна фразе *A*, но спуск в конце фразы доходит до ступени *d* и разрешение в устой *c* происходит в начале следующей фразы *D*. Фраза *D* существенно отличается от всех других фраз – это обычно повторение устоя лада *c* (от 2 до 7 раз), за которым может следовать подъём-связка к фразе *C<sub>1</sub>*. Завершающая фраза *C<sub>1</sub>* сходна с фразой *C* – она имеет в большинстве случаев волнообразный контур, используя нижнюю половину звукоряда и приходя в конце к устою *c*.

В целом можно сказать, что разрешение в ступень *c* происходит в этом напеве четыре раза: в конце фразы *A*, в конце фразы *C<sub>1</sub>*, в начале фразы *D* и в конце фразы *C<sub>1</sub>*. При этом фразы *A*, *B* и *A<sub>1</sub>* часто (но не всегда) используют верхнюю половину звукоряда, а фразы *C*, *D* и *C<sub>1</sub>* – нижнюю.

### 3.4.3.2 Вариационные проявления

В этот раздел включен анализ всех исполнений *дѣш/бесерман крезя* (сольных и ансамблевых) кроме исполнения Касимова, которое имеет явно импровизационную природу. Сольные исполнения *дѣш/бесерман крезя* контрастно отличают его в плане приёмов варьирования от других ранее анализированных напевов. Принципиальное отличие состоит в том, что хотя временные пропорции фраз в этом *крезе* относительно устойчивые (см. описание формы напева в предыдущем разделе), их мелодическое наполнение настолько свободно (особенно в исполнениях Зянкиной Любови Иосифовны и Сабрековой Марии Васильевны), что возникает вопрос считать ли это варьированием или уже импровизацией (см. примеры 34, 35). Особенность процесса варьирования в *дѣш/бесерман крезе* заключается в том, что это не микроварьирование на уровне мелких элементов формы мелодии, а вариантность на более крупном уровне – на уровне целых фраз.

**Пример 34.** Фрагмент *дѣш крезя*. Записан от Зянкиной Л. И. (1927 г.р.) и Сунцовой Ф. Ф. (1945 г.р.), д. Филимоново Юкаменского р-на, 21.01.15 г.; запись и нотировка автора.

The image shows a musical score for a folk song fragment. It consists of four staves of music in a single system, with lyrics written below the notes. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The lyrics are in Russian and include words like 'уй', 'орт-че', 'ну-нал', 'бе-ре', 'о-к бен', 'о-й ой', 'о ко хо хо оп шу-ом бен', 'я-лан-а', 'о йой о йой о йо йой'. There are various musical markings such as slurs, accents, and fingerings (e.g., 3-1, 3-1, 3-1) throughout the score.

**Пример 35.** *Бесерман крезь*. Записан от Сабрековой М. В. (1932 г.р.), д. Шамардан Юкаменского р-на, 19.07.16 г.; запись и нотировка автора.

c<sup>1</sup>=g

э ги-нэ е ги-нэ е шу-ись-ко ой ва-лэ ме-да ой ги-нэ е шу-ись-ко ме-дам но  
 э я-лэ шу-ись-ко ме-дам ой ва-лэ эм но ой ги-нэ э шу-и ук бен за-ды-ха-юсь ук  
 э ги-нэ е ги-нэ шу-ись-ко ук ой бен ве-ра-лод ой я ме-да шу-ись-ко ме-дам  
 э я-лэ ги-нэ е ук бен ой ги-нэ шу-и гу-жем но орт-че уг ни вы-лэм  
 э-шо(у)а бен кыр-за-лом на э-шо(у)а ук бен ук ой ва-лэм ме-да ги-нэ е шу-ись-ко я-лан-а ме-дам  
 э вал ук шу-а-са ме-дам ой ги-нэ ме-дам бен ой ги-нэ е ве-ра-лод ук

Поскольку в настоящем исследовании мы провели условную границу между варьированием и импровизацией, исходя из принципа сохранения или изменения формы напева (т.е. мы говорим об импровизационности, когда изменяется либо порядок фраз, либо количество фраз, либо хотя бы их длина), то творческие проявления в интерпретации *деш/бесерман крезь* будут всё же рассматриваться в разделе о вариационных проявлениях. В то же время, мы будем применять другие методы анализа, в отличие от методов, использованных в анализе двух предыдущих напевов, а именно – вместо выписывания микровариантов будем сравнивать версии целых фраз.

Далее будут рассмотрены таблицы вариантов исполнения каждой их шести фраз мелострофы в записях трёх певиц – Зянкиной Л. И., Сабрековой М. В. и Дюкиной А. П. (см. таблицы 8-13). Необходимо отметить, что Зянкиной *деш крезь* был исполнен четыре раза, в общем количестве семи строф, Сабрековой – три раза, в общем количестве шести строф, и Дюкиной – один раз, в общем количестве трех полных строф (к этому добавляется вторая строка напева, с которой Дюкина начинает своё исполнение). Таким образом мы имеем для сравнения 16 полных исполнений мелострофы. Варианты в таблицах расположены по принципу сходства – от более похожих друг на друга к более далёким; обозначения +1, +2 показывают, сколько ещё раз данная фраза исполнялась

таким же образом; некоторые варианты фраз были пропеты двумя певцами вместе (второй голос выписан штилями вниз).<sup>16</sup>

**Таблица 8.** Варианты исполнения фразы *A* Зянкиной Л. И. (первая колонка), Сабрековой М. В. (вторая колонка) и Дюкиной А. П. (третья колонка).

The image displays musical notation for three performers across six rows. The first column (Zyanina L. I.) shows a variety of rhythmic patterns, including dotted rhythms and eighth-note runs. The second column (Sabreikova M. V.) features smoother, more melodic lines with fewer rhythmic complexities. The third column (Dyukina A. P.) includes several instances of triplet markings (indicated by '3' over a group of notes) and dotted rhythms. The notation is written on a single-line staff with a treble clef and a key signature of one flat.

Таблица 8 показывает, что, как уже было упомянуто выше, напев часто начинается с пунктирного ритма – он встречается в самом начале фразы *A* в восьми случаях из 16 и в одном случае он сдвинут в середину фразы. Не использует пунктирный ритм только Дюкина А. П.; у Сабрековой М. В. встречается только один вариант без пунктирного ритма. В семи случаях из девяти пунктирный ритм реализуется нисходящим скачком – на кварту в шести случаях и в одном случае на терцию; при этом верхним звуком могут быть ступени  $c^1$ ,  $a$  и  $g$ . Только в двух случаях у Сабрековой М. В. напев начинается пунктирным ритмом на восходящем поступенном ходе с устоя  $c$ . Дюкина А. П. единственная, кто может начинать эту фразу с терции лада  $e$ .

Что касается начального звука фразы, то, как видно из предыдущего анализа, фраза *A* в наших материалах никогда не начинается со ступени  $d$  – все остальные варианты возможны. Уже это говорит о большом вариантном разнообразии в исполнении данного напева. Общим является, однако, завершение фразы на устое  $c$  (за исключением двух прерванных вариантов у Зянкиной Л. И.), причём часто происходит и укрупнение слогоритмических единиц (две последние слогоноты, как правило, четверти). Таким образом, завершение фразы всегда нисходящее (нередко с поступенным движением по

<sup>16</sup> В случаях двухголосного исполнения мы не имеем дело с полноценными дуэтами – одна исполнительница (Зянкина Л. И.) пела, а другие только местами подпевали (в качестве «подпевающих» выступали Сунцова Ф. Ф. и Касимов Н. А.). Второй голос в записях плохо прослушивается, однако мы его всё-таки включили в нотировку.

звукоряду *a-g-e-d-c*) и вся фраза, в зависимости от начального звука, имеет либо нисходящий, либо волнообразный общий мелодический контур.

Сравнивая варианты фразы *A*, можно найти разновысотные версии одного мелодического контура или отдельных мотивов. Например, первый и четвёртый варианты Зянкиной, с их ходом на кварту вниз, а потом обратно вверх, являются разновысотными версиями одной мелодической идеи. Подобные примеры мы найдём и в некоторых последующих фразах.

**Таблица 9.** Варианты исполнения фразы *B* Зянкиной Л. И. (первая колонка), Сабрековой М. В. (вторая колонка) и Дюкиной А. П. (третья колонка).

The image displays musical notation for three different performers: Lyubov Zyanina (left column), Mariya Sabreikova (middle column), and Alina Dyukina (right column). The notation is arranged in seven rows. The first row shows three staves with notes and rests. The second row shows three staves with notes and rests, including a slur over the last two notes. The third row shows two staves with notes and rests. The fourth row shows two staves with notes and rests. The fifth row shows two staves with notes and rests. The sixth row shows two staves with notes and rests, including a slur over the last two notes. The seventh row shows a single staff with notes and rests. The notation includes various note values, slurs, and accents.

Фраза *B* (см. таблицу 9) контрастна фразе *A* ритмически, поскольку в ней в качестве ритмической единицы преобладает четверть. Также эту фразу отличает то, что мелодия держится преимущественно в верхней части звукоряда и в большинстве случаев не спускается в конце фразы на устой *c*. Мелодический контур фразы имеет преимущественно волнообразную форму, причём можно выделить две основные мелодические версии: со скачкообразным чередованием верхних ступеней звукоряда (см. первые четыре варианта Зянкиной и первые три варианта Сабрековой) и более низкие варианты, образующие простую одинарную волну (три нижних варианта Сабрековой и все варианты Дюкиной).

Общей чертой всех вариантов является начало с восходящего мелодического хода; чаще всего это скачок на кварту (10 вариантов из 16). Также общей чертой является

нисходящее движение в конце фразы. При этом начинаться фраза может с разных ступеней, за исключением  $d$  и  $c^1$ , а последним звуком может быть любая ступень кроме самой верхней, но устой лада  $c$  встречается в конце фразы только два раза у Дюкиной.

Анализ свидетельствует о том, что во фразе  $B$ , как и во фразе  $A$ , наблюдается намного большая вариативность, чем была обнаружена в *солдат келян крезе* и *йõ келян крезе*, и что общие черты, позволяющие идентифицировать фразы, могут реализоваться в разных частях звукоряда, то есть можно говорить о верхних и нижних мелодических версиях. Примечательно и то, что фраза  $B$  в анализируемых записях ни разу не повторилась точно, хотя близкие друг другу варианты найти можно.

**Таблица 10.** Варианты исполнения фразы  $C$  Зянкиной Л. И. (первая колонка), Сабрековой М. В. (вторая колонка) и Дюкиной А. П. (третья колонка).

The image displays musical notation for three different performers across three columns. Each column contains four staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and performance markings such as '+2', '+1', and '-3, -3, -3, -3'. The first column is for Zyanina L. I., the second for Sabreikova M. V., and the third for Dyukina A. P.

Таблица 10 показывает, что фраза  $C$ , аналогично фразам  $A$  и  $B$ , может начинаться с разных ступеней, однако разнообразие не такое большое и у каждой певицы есть свои предпочтения: Зянкина чаще всего начинает эту фразу со ступени  $a$ , Сабрекова – со ступени  $e$ , а Дюкина – с  $e$  или  $a$ . Далее мелодия либо в целом нисходящим движением, либо волнообразно приходит к основному устою лада  $c$  и после некоторой задержки на устое во многих случаях поднимается на секунду вверх. Спуск на устой и последующий уход с него указывают на одновременно завершающую и продолжающую функцию этой фразы – она завершает первую строку и подготавливает начало второй. В этой фразе никогда не встречается верхняя ступень  $c^1$ , которая активно используется во фразах  $A$  и  $B$ . В ритмическом плане заметна общая тенденция начинать с четвертой и потом переходить на восьмые. Заканчивается фраза обычно паузой-цезурой.

**Таблица 11.** Варианты исполнения фразы  $A_1$  Зянкиной Л. И. (первая колонка), Сабрековой М. В. (вторая колонка) и Дюкиной А. П. (третья колонка).

Фраза  $A_1$  (см. таблицу 11) опять демонстрирует большую вариативность напева *дёш/бесерман крезя* (ни один вариант этой фразы не повторяется в точности). Однако в вариантах есть и общие черты, а также индивидуальные (или локальные) предпочтения. Так для исполнений Сабрековой и Дюкиной характерно начало этой фразы с половинной длительности. Это в какой-то мере напоминает фразу  $A$ , начинающуюся также с относительно долгой ноты, и выражает начальную функцию формы, подчёркивая начало второй строки мелострофы. Зянкина, тем не менее, никогда не начинает эту фразу с половинной длительности, что может быть как индивидуальным предпочтением, так и чертой локального стиля. С точки зрения ритма характерен переход от более крупных длительностей (четвертей) к более мелким (восьмым). В мелодическом плане типично нисходящее движение в конце фразы, часто выражающееся ходом *a-g-e-d*, который ведёт в устой лада *c*, с которого начинается следующая фраза  $D$ .

Сравнивая варианты фразы  $A_1$  между собой, можно, как и в случае предыдущих фраз, найти высотно различающиеся версии (ср. например три верхних и три нижних варианта Сабрековой). В некоторых случаях один элемент мелодического контура может быть осуществлён на разных участках звукоряда: например, ход *a-g-e-d* может быть заменён на аналогичный ход  $c^1$ -*a-g-e* (ср. второй и третий варианты Сабрековой). Такая же замена наблюдалась у Сабрековой и во фразе  $B$  (см. таблицу 8, первый и пятый варианты Сабрековой).

**Таблица 12.** Варианты исполнения фразы *D* Зянкиной Л. И. (первая колонка), Сабрековой М. В. (вторая колонка) и Дюкиной А. П. (третья колонка).

The image displays three columns of musical notation, each representing a different performer's interpretation of phrase D. Each column contains five staves of music. The first column (L.I. Zyanina) features complex rhythmic patterns with trills and triplets. The second column (M.V. Sabreikova) shows a more fluid and continuous melodic line. The third column (A.P. Dyukina) includes a triplet and a final note marked with a '+2', indicating a specific rhythmic or melodic deviation.

Фраза *D* (см. таблицу 12) заметно отличается от других фраз напева. Как было сказано выше, она выполняет функцию завершения, переходящую в связующую функцию. Общая мелодическая логика этой фразы – разрешение предыдущей фразы в устой и последующий уход с устоя, подготавливающий следующую фразу. Функция разрешения обязательна для этой фразы, но она может длиться разное время и не всегда переходит в связующую функцию. Так, некоторые варианты Зянкиной ограничиваются многократным повторением устоя лада *c* (первые три варианта в таблице 12), однако у неё же есть и варианты, поднимающиеся на третьей или четвёртой четверти фразы на квинту лада *g* (четвёртый и пятый варианты). Сабрекова дольше двух четвертей на устое не остаётся, и её варианты движутся дальше вверх иногда до сексты лада *a*. Дюкина покидает устой, но возвращается к нему на пятой четверти. Могут встречаться и случайные варианты, как, например, шестой вариант Зянкиной. Фраза нередко заканчивается паузой.

**Таблица 13.** Варианты исполнения фразы  $C_1$  Зянкиной Л. И. (первая колонка), Сабрековой М. В. (вторая колонка) и Дюкиной А. П. (третья колонка).

Фраза  $C_1$  (см. таблицу 13) аналогична фразе  $C$  по многим признакам: она имеет в целом нисходящую направленность, обязательно приходя к устою лада  $c$ ; не использует верхней ступени звукоряда  $c^1$  (а иногда и не поднимается выше  $g$ ); начинается с тех же ступеней, что и фраза  $C$  – терции лада  $e$  (чаще всего), а также  $a$  и  $g$ ; имеет тенденцию переходить от более крупных длительностей к более мелким. В отличие от фразы  $C_1$ , во фразе  $C$  нет подъёма после прихода на устой лада и последний может многократно повторяться. Также возможен двоекратный приход на устой (например, многие варианты Зянкиной). В кадансе часто используется мелодический спуск  $e-d-c$ , как и в *солдат келян крезе*.

Поскольку Сабрекова М. В. исполняла этот *крезь* и в ансамбле, было решено подключить к анализу в качестве дополнительного материала для сравнения и ансамблевые исполнения из д. Шамардан, тем более что имеются их многоканальные записи. Одним из вопросов, который нас при этом интересовал, было то, использует ли Мария Васильевна одинаковые мелодические модели музыкальных фраз как в сольном, так и в ансамблевом исполнении.

Анализ был проведен на основе двух многоканальных записей *бесерман крезя* в составе Караваевой А. Л., Сабрековой М. В., Караваевой Р. А. и Антугановой А. И. (см. партитурные нотировки 42 и 43 в Приложении 2 и таблицу 14 в Приложении 1). В процессе нотирования обнаружилось, что все исполнительницы кроме Караваевой А. Л. из раза в раз поют одну и ту же мелодию, варьируя её лишь на микроуровне.<sup>17</sup> Отличие

<sup>17</sup> Хотя варьирование на микроуровне позволяет составить таблицы микровариантов, как в случае с *солдат келян крезем*, я не стала этого делать, поскольку ансамблевые исполнения включены в анализ *деш/бесерман крезя* только с целью их сравнения с сольными.

вариантов Караваевой А. Л. связано с тем, что она пела низким голосом на октаву ниже других, и чередовала при этом октавное удвоение то верхних, то нижних вариантов.

В партитурах можно заметить, что певицы делятся на две партии – верхнюю и нижнюю, – но это разделение не строго и проявляется фрагментарно. В основном, тип многоголосия можно определить как гетерофонию. Наличие верхней партии выражается в основном в использовании одной певицей (Антугановой А. И.) верхней ступени звукоряда  $c^1$ . Особенно ясно партии разделяются во фразе *D*. Изучая варианты в таблице 14, можно найти те же принципиальные версии фраз (они относятся к разным партиям), которые используются и в сольных исполнениях, хотя буквальных повторений сольных вариантов мало. Это наводит на мысль о том, что варьирование на уровне фраз и их разновысотные варианты в *дёш/бесерман крезе* могут быть отчасти связаны с практикой его коллективного исполнения. Впрочем, это не объясняет, почему такое же явление не встречается в *солдат келян крезе* и *йё келян крезе*, поскольку весьма вероятно, что и они в прошлом исполнялись коллективно.

Что касается вариантов Сабрековой (см. таблицу 15 в Приложении 1), то в ансамблевом исполнении она варьирует напев меньше, чем в сольном, и варьирование происходит на микроуровне.<sup>18</sup> В ансамбле она придерживается нижней партии и не исполняет верхних вариантов, которые можно найти в её сольных исполнениях (это в основном касается фраз *B* и *A<sub>I</sub>* – см. таблицы 9 и 11). Впрочем, при этом Сабрекова в ансамбле редко повторяет в точности свои сольные варианты. Вышесказанное наводит на мысль, что в сольном исполнении Сабрекова комбинирует партии ансамблевого пения, трактуя их свободно и творчески.

#### 3.4.3.3 Импровизационные проявления

Исходя из проведенной в настоящем исследовании условной границы между варьированием и импровизацией, мы можем включить в раздел об импровизации в *дёш/бесерман крезе* только одно исполнение, которое было записано от Касимова Николая Александровича (1966 г.р.) из д. Филимоново Юкаменского р-на. Это исполнение сильно отличается от всех остальных записей этого *крезя* очень свободной трактовкой формы, которая буквально создаётся во время пения.

---

<sup>18</sup> Вариант первой фразы напева (A) случайный – он связан с поиском тональности в начале исполнения.

Николай Александрович хорошо исполняет несколько бесермянских напевов. Его пение уверенное и выразительное и оставляет при слушании очень убедительное впечатление. В то же время, он является именно сольным исполнителем *крезей*, поскольку его односельчане утверждают, что в ансамбле с ним петь неудобно, так как он исполняет *крези* «по-своему, по-другому». После нескольких не очень удачных попыток записи Касимова Н. А. совместно с Зянкиной Л. И. я попросила его исполнить *дѣш крезь* сольно. Поскольку это исполнение очень интересно по своей форме, оно приведено целиком в примере 36.

**Пример 36.** *Дѣш крезь*. Записан от Касимова Н.А. (1966 г.р.), д. Филимоново, Юкаменского р-на, 23.01.15 г.; запись и нотировка автора.

$c^1=f$

гэд гэд гэд гэд бен ук вал - а уг бен я-лам-а уг но

э э э э я-ла гэд ай ук бен э э шу-вы - са вал - а но

ой ой бен ой ой гы-нэ бен ук но(й) го - ды я - лан-а ме-да уг бен

э я эй нэ шу-и ук бен

шу-и шу-и бен ук ве-рай ук бен е нэ е ук ва-лай но бен ук но

е (й)е е нэ ук ша ла на ме-дам

Как можно судить по приведённой нотировке, форма напева в этом исполнении очень свободная и она сильно отличается от проанализированных выше сольных и ансамблевых записей *дѣш/бесерман крезя*. Исполнение Касимова можно разделить на три мелострофы (границы мелострофов показаны в нотировке двойными штрихами над тактовой чертой). Первая мелострофа состоит из четырёх фраз, вторая и третья – из трёх. Сравнивая фразы разных мелострофов, можно заметить, что исполнение хоть и свободное, но не хаотичное. Первая фраза во всех случаях начинается ходом на верхнюю ступень

звукоряда  $c^1$  или прямо с этой ступени и заканчивается нисходящим мотивом  $c^1-a-g-e$ . Эта фраза напоминает высокую версию фразы *A* у Зянкиной и Сабрековой (ср. с таблицей 8), но в сильно сокращённом виде, причём у Касимова она каждый раз разной длины: 4, 6 и 8 ритмических единиц (восьмых). Вторые фразы мелостроф заметно длиннее, чем какие-либо фразы в исполнениях этого *крэзя* с типовой структурой. По мелодическому наполнению и функциям формы они напоминают «сросшиеся» вместе фразы *B* и *C*. Так, фразу *B* напоминают чередования ступеней *a* и  $c^1$  в начале фразы, а фразу *C* – кадансы, где после повторения устоя лада *c* мелодия поднимается на тон выше (ср. с таблицами 9 и 10). Последние фразы всех трёх мелостроф по мелодическому контуру и ступеневому составу вполне соответствуют строению последних фраз *C<sub>1</sub>* других исполнений этого *крэзя*. Первая мелострофа содержит ещё одну фразу (третью), которая напоминает начальные фразы мелостроф Касимова, но в более развёрнутом варианте – 10 ритмических единиц. В исполнении Касимова отсутствует фраза *D*.

В целом, можно сказать, что Касимов использует в своём исполнении характерные мотивы *дёш/бесерман крэзя* и сохраняет некоторые черты типовых фраз этого напева, но сокращает строфы, варьирует их структуру и длину, а также структуру и длину фраз. Тем не менее, напев *дёш/бесерман крэзя* в его исполнении вполне узнаваем, что свидетельствует о том, что репрезентативные элементы этого напева представлены в достаточном количестве.

#### 3.4.3.4 Выводы

Несмотря на небольшое количество материала, анализ *дёш/бесерман крэзя* помог выявить очень интересные, новые приёмы в варьировании и импровизации бесермянских *крэзей*.

Главная находка состоит в том, что в отличие от *солдат келян крэзя* и *йё келян крэзя*, в которых варьирование происходило в основном только на микроуровне (на уровне метрических и ритмических единиц), в данном напеве варианты охватывали целые фразы, то есть варьировался более крупный уровень формы. Кроме того, варьирование в *дёш/бесерман крэзе* более интенсивное и разнообразное и точное повторение фраз встречается редко. Можно даже сказать, что если в *солдат келян крэзе* и *йё келян крэзе* нам приходилось, главным образом, искать *различия* в довольно похожих вариантах исполнения, то в случае *дёш/бесерман крэзя* мы должны были сосредоточиться на поиске

*сходств* между весьма различными вариантами и на выявлении репрезентативных признаков этого напева.

Информативным оказался и анализ ансамблевых исполнений этого *крэзя* (с предыдущими *крэзями* у нас не было такой возможности). Он показал, что варьирование более крупного уровня в сольных *крэзях* может быть связано с элементами двухголосия в коллективных исполнениях. Интересно, что эта тенденция проявилась и в тех деревнях, где традиция ансамблевого исполнения уже не существует. Анализ ансамблевых записей также продемонстрировал, что одна и та же певица (Сабрекова Мария Васильевна) выбирает разные варианты в зависимости от сольной или ансамблевой формы исполнения. Показательно и то, что в ансамбле форма напева более устойчивая и варьирование внутри голосовой партии происходит на микроуровне.

И, наконец, благодаря исполнению Касимова мы получили ещё одно подтверждение того, что *крэзи* могли в прошлом исполняться более импровизационно, то есть со свободной структурой мелострофы. При этом важно, что напев сохраняет свои репрезентативные признаки и легко узнаваем. Анализ исполнения Касимова даёт новые идеи для создания собственных импровизационных версий *крэзей*. Также можно творчески использовать и приёмы варьирования на уровне фраз.

## 4. Создание собственных версий напевов

### 4.1 Методические установки

Целью данной главы является описание процесса создания собственных версий напева, основанных на материале, полученном с помощью анализа. Следует отметить, что ранее научного исследования бесермянских и удмуртских *крезей* с целью практического применения еще не проводилось. Настоящая работа – это первая попытка объединить полученные теоретические знания о *крезях* с творческой деятельностью их сценического исполнителя. В этой главе я попытаюсь ответить на центральный вопрос моего исследования – как научиться создавать «живые» импровизационные музыкальные тексты, которые соответствовали бы духу традиции и развивали её. Импровизируя на сцене, мне хотелось бы оставаться в пределах канона традиции или же выходить за эти пределы осознанно.

Следует сразу пояснить, что мои собственные версии *крезей* – это не строго научная реконструкция, а, скорее, *творческая* реконструкция, основанная на анализе научных материалов. Такую форму фольклоризма Изалий Земцовский называет «прогрессивной» (Земцовский 1989: 11). Творческий подход помогает раскрепостить исполнительское мышление и сделать сценическое исполнение «живым» и интересным для современной публики, поэтому я допускаю осознанный выход за рамки традиции, тем более, что мы можем с уверенностью судить только о документированном периоде этой традиции и лишь догадываться о том, каким было исполнение *крезей* во времена, когда традиция была в полной силе.

Как уже было сказано в первой главе, творчество присуще и фольклору, и фольклоризму, однако его формы в этих двух случаях различны. При устной передаче традиции музыкальное мышление певцов само по себе вариативно и гибко. Представители первичной традиции слушали в детстве, как поют взрослые, и запоминали; но запоминали они с примера *живого* исполнения, которое каждый раз варьировалось, пели «то же, да не то». У «вторичных» исполнителей фольклора, освоение традиции происходит уже в основном при помощи документированных материалов – это либо нотировки, либо видео или аудиозаписи, которые чаще всего представлены в единичном варианте исполнения. У исполнителя, ориентирующегося на единичные музыкальные тексты, арсенал возможностей неизбежно намного меньше, и поэтому происходит процесс обеднения музыкальной вариативности. Наша задача – преодолеть эту тенденцию.

Перед тем, как приступить к созданию собственных версий трех проанализированных в предыдущей главе *крезей*, я определила для себя некоторые методические установки, правила обращения с фольклорными моделями: во-первых, это то, что я осознанно позволяю себе менять при сочинении своих версий напевов и, во-вторых, то, что я оставляю неизменным.

Главное допущение, при выходе за пределы традиции, которое я решила себе позволить, – это попробовать применить приёмы, найденные в разных напевах, во всех напевах. Эти приёмы делятся на три типа:

1. микротоварьирование (которое было обнаружено во всех *крезях*),
2. импровизационные изменения формы (наиболее яркие примеры были найдены в *солдат келян кресе* и *дёш/бесерман кресе*)
3. варьирование-импровизация на уровне фразы (этот приём встретился в *дёш/бесерман кресе*).

При этом я так же определила для себя границы изменений, решив:

1. не выходить за рамки звукоряда (не заполнять и не расширять его),
2. сохранить в качестве ритмической единицы восьмую длительность, а в качестве метрической – четверть,
3. сохранять общие ритмические и мелодические характеристики фраз.

Музыкальная цель моего творческого эксперимента – усилить элементы импровизационности и варьирования (сознательно «раскачать» форму напевов, сделать более интенсивным и разнообразным межстрофное варьирование), сохранив при этом идентификационные признаки напевов. Эта цель оправдывается двумя обстоятельствами – во-первых, есть основания предполагать, что в прошлом импровизация и варьирование в *крезях* были более свободными, а во-вторых, сценическое исполнение музыки само по себе предполагает творческий подход и создание нового качества даже тогда, когда речь идёт о продолжении традиций прошлого.

Процесс создания собственных версий всех трех *крезей* подробно описывается в следующем разделе.

## 4.2 Опыт создания собственных версий напевов

### 4.2.1 *Солдат келян крезь*

В процессе сбора материала, нотирования звукозаписей и анализа нотировок *солдат келян крезь* у меня сформировалось представление о модели этого напева как о системе его возможных вариантных реализаций. Эта модель, интуитивная, но основанная на опыте детального анализа многих исполнений напева, послужила отправной точкой для сочинения собственных версий *солдат келян крезь*. Процесс творческой реконструкции импровизационных форм исполнения я начала с просмотра всех нотировок звукозаписей и таблиц вариантов этого напева. Я не пыталась точно запомнить варианты, исполненные народными певцами, но постаралась понять общий контур мелодии, опорные тоны, которые остаются стабильными при варьировании и типовые мелодические обороты. Названные признаки важны, поскольку они идентифицируют напев.

Далее я попробовала спеть и записать на диктофон версии, используя микроварианты, выписанные в таблице вариантов д. Жувам Юкаменского р-на и д. Ворца Ярского р-на (см. Приложение 1, таблицу 1), но при этом была поставлена задача «раскачать» форму напева по примеру исполнений Бекметьевой Е. В. и Кутявиной Л. И., внося таким образом в исполнение элемент импровизации. Исполняя свои версии, я старалась не конструировать варианты сознательно, а следовать интуиции, чтобы результат был естественным.

Звукозаписи своих первых версий *солдат келян крезь* я нотировала (см. Приложение 3, № 1 и пример 37) и проанализировала результат. Анализ показал, что фразы  $A$  и  $B_{(1)}$  у меня по форме не изменялись, но длина фразы  $C_{(1)}$  колебалась от 16 до 38 ритмических единиц. Такое значительное расширение происходило за счёт укрупнения некоторых слогов до половинной длительности и за счёт приёма добавления дополнительных каденционных мотивов. В последнем случае имеются в виду мелодические образования, которые появляются после того, как мелодия пришла к устою лада  $c$ , на котором, в принципе, могла бы и закончиться. Так фраза  $C_{(1)}$  на первой и четвёртой нотных строках примера 37 обычного размера и строения, а фраза  $C_{(1)}$  на второй и третьей строках удлиняется и состоит из двух «подфраз», которые обе заканчиваются на устое лада  $c$ . Фраза  $C$  на пятой строке состоит из трёх мотивов, заканчивающихся на устое. Из этого можно сделать вывод, что расширение последней фразы посредством «дополнительных кадансов» – самое простое средство изменения формы напева.

**Пример 37.** Фрагмент исполнения из первой серии собственных версий *солдат келян крезя*.

c' = f

го-ды-рэ го-ды-рэ но бен ок - а но жи-лир ги-нэ ве-ра-сал го-ды-рэ ме-дам ук  
 жаль по-тэ жаль по-тэ но го - ды - рэ но ой бен ой бен ой жи-лир шу-оз ги-нэ но вал шу-ись-ком ук но  
 го-ды-рэ го-ды-рэ но ой кадь ук бен вал но ой я ме-дам вал жин-гыр шу - оз - а бен э ке кек жин  
 го-ды-рэ ой бен жи-лир ги - нэ но ве-ра-сал го-ды-рэ но вал  
 го-ды-рэ бен го-ды-рэ но ок ок ок бен ой я ме-да жин-гыр шу-оз ук но ве-ра-сал ги-нэ но вал шу-и но шу-и вал  
 го-ды-рэ ой ой ой бен год год год год год шу-ись-ком го-ды-рэ вал

В плане соотношения вербального текста и напева в моей первой версии *солдат келян крезя* можно заметить использование особого приёма, когда часть слова переносится на начало следующей фразы (см. четвёртую строку примера 37), то есть границы музыкальной формы и слов не совпадают. Этот приём встречается в *крезях* не так уж редко, но в проанализированных полевых записях *солдат келян крезя* такой случай был найден только один раз – в исполнении Любви Андреановны Вершининой из д. Жувам. В своих исполнениях я обнаружила его четыре раза.

Далее я попробовала создать версию, опирающуюся на варианты напева из д. Усть-Лем и д. Шамардан Юкаменского р-на, которые, как было описано ранее в разделе 3.4.1.2, отличаются от вариантов из д. Жувам и д. Ворца. Моя версия (см. пример 38) оказалась с устойчивой структурой и только незначительным варьированием длины фраз. Поскольку такой результат, очевидно, объясняется недостатком сравнительного материала, я не стала сочинять импровизационные версии напева на основе вариантов этих деревень.

**Пример 38.** Фрагмент исполнения из второй серии собственных версий *солдат келян крезя* (с вариантами д. Усть-Лем и д. Шамардан).

c<sup>1</sup> = a

год год год год жи-лир шу-ись-ком но го-ды-рэ но ве-ра-лоз уг  
 ги-нэ но го-ды-рэ но ой я ме-дам ве-ра-лоз уг но вал уг  
 го-ды-рэ бен-а ги-нэ жи-ли-рэ но ой бен ой вал  
 у ке кек ги-нэ е но ой я ме-дам ве-ра-сал но вал  
 эк ме-да жин-гыр шу-ись-ком но год вал ой я ме-дам но кадь  
 шу-и но тро-ды-е но ой я ме-да жи-ли-рэ но(й) ук

Анализ первой и второй серии версий *солдат келян крезя* выявил, какие приёмы варьирования и импровизации даются мне легко, а какие я почему-то не использую. Опираясь на эти наблюдения, я решила попробовать сочинить новые импровизационные версии, добываясь ещё большей свободы формы.

Это удалось не сразу. Сперва я записала четыре новых версии напева и выбрала для нотировки и анализа две, которые показались мне на слух самыми удачными. Однако, в процессе нотировки я обнаружила любопытный момент — реальная картина, открывающаяся в нотных транскрипциях, не всегда совпадала с слуховым восприятием звукозаписей. В результате мне всё же удалось создать версию, которая удовлетворяла бы меня и на слух, и при анализе. Эта версия имеет, на мой взгляд, импровизационную структуру и при этом выдержана в духе традиции (см. пример 39).

**Пример 39.** Исполнение из третьей серии собственных версий *солдат келян крезя*.

The musical score is written in a single system with six staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The tempo/mood is indicated as  $c^1 = g$ . The score includes various chord markings (A, B, C, A1, B1, C1) and phrasing slurs. The lyrics are written below the notes.

Lyrics:  
 го-ды-рэ го-ды-рэ бен-а но жи-лир ги-нэ ги-нэ ги-нэ ве-ра-сал ук но э бен-а жи-ли-р шу-ись-ком но вал  
 ги-нэ но э бен-а жи-ли-р шу-ись-ком го-ды-рэ но жи-ли-рэ шу-ись-ком но э го-ды-рэ но бен-а ги-нэ но(й) ук  
 э ой-а ме-да ги-нэ но жи-лир шу-ись-ком э ги-нэ но жиль ве-ра ги-нэ ве-ра-сал кадь но э бен уг е но жи-лир шу-ись-ком но  
 о ой бен  
 эк-а но жи-лир шу-оз-а бен-а но го-ды-рэ но жи-ли-р шу-ись-ком но тро-дй-с бен ук го-ды-рэ год бен ук ме-дам  
 го-ды-рэ (х)ой я ме-да но жи-ли-рэ го-ды-рэ бен ги-нэ но ой ой ой ги-нэ кадь

Анализ нотировки показывает, что на этот раз мне удалось варьировать музыкальную форму не только в последних, но и в средних и начальных фразах, а также делать «модулирующие» фразы. Так во второй строке первой мелострофы фраза  $C_1$  «модулирует» в фразу  $B_1$ , после чего следует ещё одна фраза  $C_1$ . Вторая мелострофа сокращённая и состоит только из одной строки, где фраза  $C$  избегает каданса, после чего завершается дополнительным каденционным мотивом. В третьей мелострофе фраза  $A$  «модулирует» в фразу  $C$ , то же самое делает фраза  $B_1$  и мелострофа заканчивается коротким вариантом фразы  $C_1$ . Варьируются и масштабы формы: фраза  $A$  колеблется между 11 до 16 ритмическими единицами, фраза  $B$  – между 8 до 17 единицами и фраза  $C$  – между 9 до 18. Интенсивность варьирования формы в данном исполнении представляется мне оптимальной, поскольку она позволяет сочетать свободу и спонтанность с сохранением репрезентативных признаков напева *солдат келян крезя*.

После исполненных и проанализированных вариационных и импровизационных версий *солдат келян крезя* возникла мысль пойти ещё дальше и попытаться включить приемы варьирования на уровне фразы, которые были обнаружены в исполнениях *дёш/бесерман крезя*. Эта идея возникла не на пустом месте – обоснованием послужило то, что оба напева относятся к одному виду пентатоники и используют похожие мелодические обороты и строения фраз. Наиболее ярким отличием *дёш/бесерман крезя* от *солдат келян крезя* является более частое использование октавы лада  $c^1$ , что позволяет образовывать разновысотные варианты фраз, где сходный мелодический контур осуществляется на разных участках звукоряда. Приступая к решению этой задачи, я осознавала, что она

является весьма смелым творческим экспериментом, выходящим за рамки традиции. Ограничивающим же условием импровизации была необходимость сохранить репрезентативные признаки *солдат келян крезя*, то есть обеспечить узнаваемость напева.

Процесс подготовки к исполнению этой версии был аналогичным предыдущим версиям, только в данном случае задача стояла более сложная. Сложность заключалась в том, чтобы понять в каких частях мелострофы можно использовать мелодические обороты с октавой лада  $c^1$ , чтобы это не звучало, как будто фразы, выхваченные из одного *крезя* грубо вставлены в другой. Чтобы добиться удовлетворительного результата, мне пришлось спеть 15 версий, нотировать из них пять и в конце концов выбрать одну наиболее органичную. Эта версия приведена в примере 40.

**Пример 40.** Исполнение из четвертой серии собственных версий *солдат келян крезя*.

$c^1 = \text{fis}$

го-ды-рэ го-ды-рэ ве-ра-лоз ук эк - а но жи - лир ги - нэ но бен-а ве-ра-сал ук вал

ги-нэ бен го - ды - рэ но год ой ме-дам но ги-нэ вал но жи-ли-рэ э ой я ме-да жи-лир шу-ись-ком

ги - нэ бен ой я ме-дам но го - ды - рэ но э я - ла ве-ра-сал э ке ке кек я кек жи- лир

шу-ись-ком но ги - нэ вал

жаль по-тэ кы-че жаль по-тэ ой я ме-дам бен-а но ги-нэ э бен ук ой я ме-дам но вал но ой я ме-дам ги-нэ

эк - а но жи- лир шу-ись-ком

солдат мы - нэ ар- ми-е э ха но жи - ли - рэ но ве-ра- сал ги-нэ но бен э ке ке э ке шу-ись-ком

эч мы - нэ эч мы-нэ пи - е э ке ке э я ме - да но вал о ко ой я- лам

Наиболее приемлемым местом для использования верхних вариантов оказались фразы  $V_{(1)}$ , где октава лада изредка встречается и в традиционных исполнениях *солдат келян крезя*. Ступень  $c^1$  я всё-таки использовала преимущественно на слабых долях, тогда как сильные доли подчёркивали опорность квинты и сексты, что характерно для

аналогичных фраз в традиционных исполнениях. Расширение звукоряда в средней фразе кажется обоснованным и потому, что это, с одной стороны, развивающая фраза, а с другой – кульминационная. Использование октавы лада в первой фразе (как это бывает в *дёш/бесерман крезе*) показалось неприемлемым, поскольку это мешает идентификации напева *солдат келян крезя*.

Сочинённые мной версии *солдат келян крезя* безусловно не являются эталонными и подлежащими тиражированию. Это, прежде всего, творческий эксперимент-реконструкция, причём, возможно, что первые опыты в создании вариантно и импровизационно «расширенных» версий напевов будут улучшены мною в будущем. Целью эксперимента было создать эффект спонтанного «живого» исполнения, где мелодия рождается «здесь и сейчас». Такое исполнение увлекает слушателя намного больше, чем заученное по какому-либо конкретному образцу звукозаписи или нотировки.

#### 4.2.2 *Йё келян крезь*

Следует отметить, что собственные версии этого напева создавались гораздо легче, чем версии *солдат келян крезя*.<sup>19</sup> Как и в случае с *солдат келян крезем*, я не стала начинать подготовку к импровизации с переслушивания записей, а только просмотрела нотировки и таблицы вариантов и постаралась сформировать представление о графической линии напева и приемах, которые использовала в своих исполнениях этого *крезя* Екатерина Владимировна Бекметьева, на варианты которой я опираюсь. Это было сделано для того, чтобы в процессе пения чувствовать свободу выражения собственной музыкальной мысли, а не копировать в точности исполненные Бекметьевой варианты.

После подготовительного аналитического этапа, я приступила непосредственно к практической части – записала первую версию, которая, повторюсь, очень легко пелась. Напев лился свободно и очень органично, причём я ощущала какое-то особенное чувство удовольствия от процесса пения и у меня ни разу не возникло мысли специально использовать приемы, встречающиеся в других напевах (варьирование на уровне фразы или комбинирование разных фраз внутри одной фразы).

---

<sup>19</sup> По этой причине я, в действительности, начала свой творческий эксперимент именно с создания версий *йё келян крезя*, а после приступила к *солдат келян крезю*. Однако, поскольку в предыдущей главе последовательность анализа *крезей* была установлена в порядке *солдат келян крезь*, *йё келян крезь* и *дёш/бесерман крезь*, то и в практической части было решено оставить ту же последовательность.

Затем я приступила к нотировке первой версии, в которой я исполнила 12 строф. Благодаря нотировке удалось провести анализ и определить, насколько удачной оказалась данная версия (см. пример 41).

**Пример 41.** Фрагмент исполнения из первой серии собственных версий *йö келян крезя*.

c<sup>1</sup> = h

го - дыр жин-гыр шу - оз ук я-лэ-ма но ги-нэ но жин - гы-рэ вал ой я ги-нэ бен-а ги - нэ е но год вал ук бен

э ги-нэ ги - нэ шу-и вал ук бен йö ке-лян кы-резь со мо-н(э) кыр-Зась-ко а-ли ги-нэ ой бен ой бен ги-нэ ой бен ук шу-оз ук

ой ка ме-да бен жин-гыр шу-нсь-ком но бен ой (й)ой ой(й)ой шу - оз но э ке ке ке ке кек жин-гыр шу-оз ук ги-нэ но ве-ра-лом го-дыр

эк-а ме-да жин-гыр шу-нсь-ком но го-дыр ги - нэ ве-ра-сал го-дыр шу-ом-а ой бен ой бен ги-нэ но го-ды-рэ но вал ук жин-гыр шу-оз ук но кадь ук бен

э кадь ги - нэ шу - и но о (й)ой ой(й)ой ги-нэ кадь ук вал ой таб-ре-зэ но мо-нэ уг ни то-дйсь-кы

кин - лэ ме - да бы-га-тоз со бе-сер-мян кы-резь йö ке-ля кы-резь кыр-За-ны (х)ой (й)ой (й)ой о йо (й)ой йо (й)ой ги-нэ но шу-оз ук

Из приведённого в примере фрагмента первой версии хорошо видно, что в ней встречаются строфы, где есть изменения длины всех трех фраз напева: в фразе *A* от 6 до 8 ритмических единиц, в фразе *B* от 8 до 10 и в фразе *C* от 10 до 18 (полную нотировку см. в Приложении 3, №5). Также в некоторых строфах происходит комбинирование двух фраз внутри одной фразы. Например, начало фразы *B* заканчивается мелодическими оборотами фразы *C*, или в одной строфе после фразы *A* отсутствует фраза *B*, вместо нее происходит комбинирование фраз *C* и *A* и далее завершает строфу фраза *C*. Кроме этого в одной строфе удалось объединить сразу несколько импровизационных приемов – это и сокращение фразы *A* до 6 ритмических единиц, вместо типичных 8 единиц, и объединение мелодических мотивов фраз *B* и *C* и изменение структуры строфы дополнительным пропеванием фразы *C*.

Благодаря нотировке удалось также обнаружить, что я ни в одной строфе не использую в начальной фразе *A* варианты со степенью *b*, которые довольно часто встречаются в исполнениях Екатерины Владимировны. Кроме того, обнаружилось, что в фразе *B* я использовала только одну типовую модель мелодической линии, которая в таблице 5 (см.

Приложение 1) обозначена буквой *a* (модели этой фразы *b* и *c* в моей версии не встретились).

Учитывая эти наблюдения, я исполнила ещё три версии *йӧ келян крезя*, в которых попыталась включить отсутствующие в первой версии приёмы. Самую удачную, по моим ощущениям, версию я анализирую ниже (см. пример 42)

**Пример 42.** Исполнение из второй серии собственных версий *йӧ келян крезя*.

$c^1 = a$

го-дыр го-дыр ги-нэ ги-нэ го-дыр жи-лир шу-ись-ком-а но ок-а ме-да жи-ли-рэ ги-нэ кадь ук ве-ра-сал кадь ук вал но  
 го-дыр го-дыр ги-нэ но жи-ли-рэ шу-ись-ком-а ве-ра-сал ук но эк-а но жи-ли-рэ го-дэ-рэ ве-ра-сал ук ги-нэ э ке ке вал ук  
 го-дыр го-дыр ги-нэ кадь эк-а ве-ра-сал-а ме-да но вал го-ды-рэ жи-лир шу-ись-ком но го-ды-рэ ве-ра-лом  
 йӧ ке-лян дырь-я ми по-тись-ком вал йӧ ке-лян кы-резь о-тын кыр-за-сал ук а таб-ре-зэ но-кин но ук то-дись-кы со-е кы-резь ву-нэ-тй  
 ок бен ок жи-ли-рэ шу-ись-ком го-ды-рэ бен жи-ли-рэ вал ук но год эк-а бен жи-лир ги-нэ го-ды-рэ бен но го-ды-рэ вал  
 го-дыр го-дыр ги-нэ ве-ра-сал го-ды-рэ бен ги-нэ вал ук но бен ук э ке ке э ке жи-ли-рэ бен ук вал  
 го-дыр год го-дыр год го-дыр ги-нэ ве-ра-сал ук но бен а таб-ре-зэ мон но ги-нэ жи-лир шу-ись-ком

Приведённая в примере нотировка показывает, что мне удалось разнообразить варианты фразы *A*, используя субсекунду *b*, но при этом длина этой фразы получилась во всех строфах стабильной и «стандартной» (то есть состоящей их 8 ритмических единиц). Во фразе *B* удалось включить в исполнение варианты мелодического контура групп *b* и *c* (см. Приложение 1, таблицу 5). Длина этой фразы изменяется в моей новой версии чаще и доходит до 12 ритмических единиц (типичная длина в 8 единиц встретилась только в самом начале). Длина фразы *C* в отличие от первой версии варьируется уже от 10 до 20 единиц. Один раз, во второй строфе, удалось изменить структуру мелострофы за счёт дополнительного пропевания фразы *C*. Кроме всего описанного, в этой версии также осталось и варьирование на уровне фразы, то есть фразы исполнены с наименьшим количеством устойчивых мелодических позиций. Единственное, что не удалось оставить из первой версии – это комбинирование разных фраз внутри одной фразы. Тем не менее, думается, что поставленные задачи эксперимента были выполнены и цель достигнута –

в исполнении напева усилен вариационный и импровизационный элемент и при этом сохранена идентичность напева. Меньшая степень импровизационной свободы по сравнению с *солдат келян крезем*, очевидно, связана со спецификой этого более позднего по происхождению напева.

Подчеркну ещё раз, что предлагаемые мною версии ни в коем случае не задуманы как образцы для исполнения другими певцами. Скорее, я хотела продемонстрировать творческий подход к процессу запоминания, освоения и импровизации *крезей* на основе глубокого анализа аутентичных образцов. Такой подход позволяет обогатить и оживить вариативную и импровизационную природу исполнения *крезей*. При этом мой опыт показывает, что импровизируя, важно обладать чувством меры, вкусом и пониманием специфики напева, чтобы почувствовать насколько далеко можно зайти в таком эксперименте, без того чтобы эта изначально благая идея не привела к музыкальному произволу.

#### 4.2.3 *Дёш/бесерман крезь*

По сравнению с предыдущими двумя *крезями* версии *дёш/бесерман крезя* было исполнять, пожалуй, трудней всего. Это, возможно, связано и со сложностью мелодии, которая не поддается быстрому запоминанию, и с новой для меня формой вариативности на уровне фразы, которой тоже не просто овладеть на практике. Мне посчастливилось учиться петь этот *крезь* у самих носителей традиции и получить от них обратную связь. Во время совместного пения легко получалось воспроизводить мелодию напева, следуя за голосами исполнителей, но самостоятельно не получалось от начала до конца спеть даже одну строфу.

Поэтому свой творческий эксперимент я решила начать с версии, которая была бы приближена к аутентичным исполнениям, но при этом не была их точной копией, а включала бы в себя творческие проявления, не выходящие, для начала, за рамки стабильной формы напева.

При анализе первой записанной версии мне было важно понять, насколько получилось освоить новый для меня исполнительский прием варьирования на уровне фразы (см. пример 43).

**Пример 43.** Фрагмент исполнения из первой серии собственных версий *дэш/бесерман крезья*.

c<sup>1</sup> = g

э я-лэ ги-нэ ве-ра-сал ук бен ук о кок бен ук о ко жи-лир ой я-лам но

э я-ла жи-ли-рэ но год ок-а ме-да но вал ок ок ок э я-лам-а

ги-нэ но жи-ли-рэ го-ды-рэ но го-дыр вал эк-а лам бен-а но ой я бен ой я бен жи-ли-рэ но год вал

э я-лэ жи-ли-рэ но год ок ок ок вал ук бен о-ко жи-ли-рэ ве-ра-лом

Как видно из примера, поставленная задача была, для первой версии, довольно успешно достигнута. Структура напева стабильная, но при этом варианты фраз достаточно различаются.

Далее я продолжила творческий эксперимент и перед исполнением следующей версии поставила перед собой аналогичные задачи, как и в случае с предыдущими *крезьями*. Было интересно понять, получится ли у меня выйти за рамки устойчивой структуры мелострофы и применить приёмы, выявленные в других напевах. Поставленная задача далась нелегко. Было исполнено 20 разных версий, где я пыталась выйти за пределы типовой структуры мелострофы. К сожалению, большинство моих исполнений при прослушивании звукозаписей звучали очень искусственно.

Тем не менее, мне удалось выбрать из всех спетых мною вариантов один, который на слух показался более органичным и естественным и при нотировке также показал более интересную для моего творческого исследования картину (см. пример 44).

**Пример 44.** Исполнение из второй серии собственных версий *дѣш/бесерман крезя*.

э я-лэм-а но жи-ли-рэ шу-оз ук но гу-ды-рэ ве-ра-лоз ук а ве-ра-лом на бен ук

э ке кек ой я-лам-а жи-ли-рэ но бен ок-а ме-да ок-а вал ук шу-ом

э я-ла ве-ра-сал ук бен ой я-кадь ве-ра-лом-а но го-ды-рэ но жи-лир шу-ись-ком-а ги-нэ-кадь но  
ой я-ме-да жи-лир шу-ись-ком-а ве-ра-сал го-дыр ве-ра-лом ги-нэ-кадь ук шу-ись-ком но э э я-лам ве-ра-  
сал ук бен шу-и

э кѡ-ты ку-рек-тэ жи-ли-рэ но го-ды-ре вал ук но бен

э я-лам-а но го-ды-рэ шу-ись-ком-а но(й)

Пример 44 показывает, что это исполнение по форме и мелодической линии получилось более свободным, но при этом репрезентативные признаки напева хорошо видны. Удалось изменять длину всех трех фраз. Вместо устойчивых параметров длины фраз  $16+12+18$  |  $16+12+16$ , в данном случае длина фразы  $A$  и  $A_1$  изменяется от 12 до 16 ритмических единиц, фразы  $B$  – от 8 до 14, фразы  $C$  – от 12 до 22, фразы  $D$  – от 8 до 12, фразы  $C_1$  – от 16 до 24. Также удалось во второй и третьей строфе изменить структуру мелострофы. Во второй строфе дополнительно и в более расширенном варианте была спета фраза  $C$ , а в третьей строфе во второй строке отсутствует фраза  $B$ . В мелодическом аспекте также видны более свободные трактовки исполнения, но, тем не менее, напев остается узнаваемым.

Исполнив две серии собственных версий, я не стала ограничиваться результатами второй серии и поставила себе ещё одну задачу – спеть версию, основанную на импровизационных приёмах, использованных Н. А. Касимовым. Чтобы осуществить задуманное, мне пришлось прослушать сначала запись его исполнения, после проанализировать нотировку, определить для себя основные приёмы этого певца. Пройдя подготовительный этап, я спела и записала три версии и выбрала для анализа наиболее удачную из них (см. пример 45).

**Пример 45.** Фрагмент исполнения из третьей серии собственных версий *дэш/бесерман* *крэзя*.

$c^1 = g$

э ок-а ме-да бен жи-лир ги-нэ жи-лир шу-ись-ком но вал но  
 э кек эк-а ме-дам бен ук ой я ме-дам но ок-а жи-лир шу-оз-а вал но  
 ок-а ме-да ве-ра-лоз ой я ме-дам ги-нэ но ок-а жи-лир шу-ись-ком но год вал  
 эк-а но жи-ли-рэ бен о я ме-дам но эк-а но жи-ли-рэ вал-а  
 эк-а но жи-ли-рэ шу-оз-а ме-дам но го-ды-рэ но кадь ук  
 ок-а ме-дам ве-ра-сал ук ги-нэ кадь ук ва-ла-лод-а но о ой я-лам-а но го-ды-рэ кыр-за-ме по-тэ ук

Данная нотировка отчетливо показывает, что эта версия самая свободная из трех, то есть уровень импровизационности здесь самый высокий, что проявляется в очень свободном строении формы мелострофы. Тем не менее, мне думается, здесь сохранены некоторые репрезентативные элементы, которые помогают идентифицировать напев – например, «топтанье» в фразе *D* на устое лада *c*, кадансовый спуск со ступени *e* на ступень *c*) и пр. Если сравнивать эту версию с версией Касимова, то можно заметить сходство и в том, что я использовала триольные ритмические фигуры в виде восьмой и четверти, которые являются типичными для традиции удмуртов и бесермян, но которые я не использовала в предыдущих двух версиях.

Изменения длины фраз можно увидеть на примере максимально короткой, сведённой к кадансу, фразы *C<sub>1</sub>* в четвертой мелострофе. Также в третьей строфе за счёт комбинирования фраз *B* и *C* произошло сокращение количества фраз в первой строке. Из-за большой вариативности фраз, где встречается мало стабильных позиций, некоторые фразы сложно отнести к определённому типу – например, к фразе *A* или *B* (см. первую фразу в третьей строфе и вторую фразу в четвертой строфе). Фразы в этом исполнении получились настолько свободными, что я оставила их в примере 45 без каких-либо обозначений.

Интересно, что в этом напеве импровизация формы оказалась очень сложной задачей. Возможно, причина кроется в том, что в этом *кресе* происходит очень активное варьирование мелодии на уровне фраз, что не позволяет другим приёмам так же активно проявляться. То есть, если один аспект уже очень свободный, то делать ещё и другой аспект таким же свободным становится в какой-то мере опасно, поскольку может возникнуть мелодическая хаотичность и напев станет неузнаваем.

### 4.3 Выводы

Проведенный эксперимент с сочинением собственных версий напевов показал, что соединение в одном *кресе* приёмов варьирования и импровизации, найденных в традиционных исполнениях разных *кресей*, в принципе возможно, но в каждом случае специфика конкретного напева обуславливает особенности в применении этих приёмов.

Так, например, в *солдат келян кресе*, благодаря таблице микровариантов, было легко исполнять версии, которые не очень далеко выходили за рамки традиции. Не очень сложно было и «играть» продолжительностью фраз и даже их смещением. Намного проблематичнее оказалась попытка применить приём разновысотных (высоких) вариантов фраз, обнаруженный в *деш/бесерман кресе*, поскольку это угрожало возможности идентификации напева. Проблема была решена применением приёма «высоких вариантов» во фразе, которая менее ответственна за идентичность напева.

Импровизировать версии *йё келян кресе* было легче всего – подробные таблицы вариантов, составленные по этому напеву, были «путеводной картой», с помощью которой можно было выйти за пределы простого копирования на более высокий творческий уровень. Версии этого напева показали, что в разных случаях пропорции вариативности и импровизационности получились разными. Я не считаю это недостатком исполнения, поскольку с художественной точки зрения вовсе не обязательно насыщать одно исполнение всеми возможными приёмами варьирования и импровизации. Что же касается варьирования на уровне фразы, что является чем-то промежуточным между варьированием и импровизацией, то в *йё келян кресе* это хорошо удавалось в плане создания фраз с минимальным количеством стабильных мелодических позиций, однако разновысотные фразы в этом напеве показались мне неуместными и неестественными. Это связано с другим строением звукоряда – в отличие от пентатонного *деш/бесерман кресе*, где этот приём был найден, *йё келян кресе* основан на диатоническом звукоряде «минорного наклонения».

В случае с *дѣш/бесерман крезем* для меня важным моментом было освоить варьирование на уровне фразы (в том числе, разновысотные варианты фраз) и соединить его с импровизацией на уровне формы. Последнее оказалось непростой задачей, поскольку импровизация на уровне формы встречалась только в вариантах Касимова. Другая причина, почему изменения формы в этом напеве трудно применить, кроется в том, что поскольку фразы сильно варьируются как в плане наличия стабильных позиций, так и в плане разновысотности вариантов, то их идентификация не всегда очевидна и часто нуждается в контексте формы. Если контекст формы сильно менять, то напев может стать неузнаваемым. После многочисленных попыток всё-таки удалось спеть версию, включающую приёмы импровизационных исполнений, но здесь уже чувствуется хрупкая грань отрыва от канонов традиции.

Я вполне осознаю, что в своих версиях в какой-то мере вышла за пределы традиции, но, надеюсь, что мне удалось при этом сохранить «дух традиции» и сам смысл жанра *крезя*, как непосредственного спонтанного выражения эмоций. Следует ещё раз подчеркнуть, что проведённый в этой главе эксперимент по реконструкции импровизационности в бесермянских *крезях* является не строго научной реконструкцией, а творческой, артистической, которая исходит из потребности и обязанности сценического музыканта сделать своё исполнение «живым» и увлекательным для него самого и для публики. С точки зрения моей творческой деятельности, практическая часть данного исследования оказалась очень плодотворной, поскольку она позволила мне выйти на качественно новый уровень исполнительства *крезей*. Если ранее я действовала преимущественно на интуитивном уровне, то использование таблиц вариантов и нотирование исполнений собственных версий помогли мне подкрепить интуитивный подход теоретической и аналитической базой и значительно повысили уровень осознанности творчества.

## Заключение

Вопрос возрождения традиционных видов музыкального фольклора и современное исполнительство всегда вызывали немало дискуссий. Всегда были как сторонники «музейного» подхода, так и сторонники свободного использования фольклорных образцов и стилей, поэтому тема фольклора и фольклоризма остается актуальной до сих пор. Позиция, из которой исходит настоящее исследование и моя творческая деятельность как сценического исполнителя *крезей*, состоит в том, что, во-первых, исполнитель всегда имеет право на творчество, а во-вторых, традиция непрерывно развивается и возводить в закон её состояние на момент этнографической экспедиции нелогично и нецелесообразно. В то же время, свобода современного исполнителя фольклора должна опираться на глубокое знание традиции, и один из эффективных путей его достижения – это этномузыкологическое исследование в совокупности с творческим самоисследованием исполнителя, позволяющие значительно повысить уровень осознанности и компетентности творчества. Настоящая работа является примером такого исследования и может быть методологически полезна другим исполнителям фольклорной музыки.

В этом исследовании я исходила из утверждения многих удмуртских этномузыкологов об импровизационной природе музыкального мышления бесермян, которое выражается в специфическом вокальном жанре *крезя*. Это утверждение согласуется и с моими слуховыми впечатлениями, полученными в этнографических экспедициях 2001-2018 гг. Тем не менее, проблема музыкальной импровизации в *крезях* явно недостаточно изучена, опубликованных музыкальных примеров относительно мало, находящиеся в России архивные материалы, к сожалению, малодоступны, что и вызвало необходимость более глубокого и подробного исследования традиционных образцов исполнения.

В первой аналитической главе работы (3-я глава) был проведён подробный сравнительный анализ вариантов исполнения трёх напевов *крезей* – *солдат келян крезя*, *йӧ келян крезя* и *дӛш/бесерман крезя*. Прежде всего обнаружилось, что степень импровизационности исполнений оказалась намного меньше ожидаемой – очень многие исполнения не выходили за рамки обычной песенной вариантности и структура напевов была стабильной. Называть такие исполнения импровизационными показалось неправомерным, поэтому возник вопрос о границах понятий вариантности и импровизационности. Вполне понятно, что граница эта размытая, как и многие границы в фольклорной культуре, но в целях терминологической ясности исследования был

установлен условный критерий: *вариантными* мы стали называть исполнения, где изменения напева не затрагивали музыкальной формы, а *импровизационными* – те, в которых сама форма является объектом варьирования (изменение длины фраз, их количества и порядка).

Три вышеназванных *крезей* анализировались с этих позиций, причём к вариантным и импровизационным исполнениям применялись разные методики анализа. В результате были обнаружены творческие проявления на трёх уровнях:

1. *микроварьирование*, при котором происходят небольшие мелодические и ритмические изменения, которые не влияют на форму напева,
2. *варьирование на уровне целых фраз*, при котором варианты фраз содержат мало общих мелодико-ритмических позиций и встречается приём создания разновысотных вариантов одной фразы, где схожий мелодический контур реализуется на разных участках звукоряда,
3. собственно *импровизация* – создание формы напева в процессе исполнения, при котором может варьироваться длина фраз, их строение, количество и порядок.

Интересно, что при слуховом восприятии *крезей* ощущение спонтанности и импровизационной установки исполнителей присутствует и тогда, когда объективно структура напева оказывается вполне стабильной. Это могло быть причиной уверенности удмуртских исследователей в импровизационности мелодий *крезей*. Другая причина, почему импровизационности оказалось меньше, чем можно было ожидать, в том, что традиция *крезей* в наше время находится в угасающей стадии и импровизационность исчезает не только из напевов, но даже и из текстов *крезей*, которые некоторые певцы заучивают наизусть.

В ходе анализа фольклорных образцов были составлены многочисленные таблицы вариантов – на микроуровне и на уровне фраз. В импровизационных исполнениях изучались способы изменения формы напева. Также существенным вопросом было сохранение идентичности напева в условиях варьирования и импровизации.

Вторая аналитическая глава (4-я глава) была посвящена творческой стороне исследования. В ней описывается и анализируется процесс создания автором работы собственных версий напевов, изученных в предыдущей главе. Цель создания собственных версий – творческая реконструкция вариационных и импровизационных процессов, которые могли иметь место в традиции исполнения *крезей*, когда она была в

полной силе. Следует подчеркнуть, что это реконструкция *творческая*, а не строго научная, а также то, что предлагаемые в работе новые версии напевов не задуманы как образцы для подражания или, тем более, точного воспроизведения другими исполнителями. Эти версии вряд ли когда-нибудь будут точно исполнены на сцене и самим автором, поскольку их смысл и цель – в достижении нового уровня творческой свободы в исполнении традиционных напевов. Тем не менее, метод творческой работы с фольклорными образцами, предложенный в настоящем исследовании, может быть полезен и другим исполнителям *крезей* и других импровизационных жанров фольклора.

Творческий метод, предлагаемый в этой работе, заключается в следующем:

Прежде всего устанавливается степень свободы, которую исполнитель разрешает себе применять к народным напевам. Устанавливают параметры, которые изменять не следует – например, звукоряд напева и общий мелодический контур фраз или их основной ступеневой состав. Главным принципиальным ограничением является сохранение репрезентативных признаков, обеспечивающих узнаваемость конкретного напева. В то же время, автор принимает решение попробовать применять традиционные приёмы более интенсивно, чем это было в фольклорных образцах, смешивать приёмы, использованные разными традиционными исполнителями и переносить приёмы, характерные для одного напева, в другие напевы.

Далее исполнитель подготавливается к созданию своих версий, изучая таблицы вариантов и прослушивая некоторые записи, и импровизирует и записывает свои первые версии напевов, стараясь исходить более из интуиции, чем из осознанного конструирования. Наиболее удачные на слух версии нотируются и анализируются. Обнаруживается, какие приёмы были использованы, а какие нет. В дальнейших версиях исполнитель сознательно сосредотачивается на ранее не использованных или мало использованных приёмах и импровизирует их, давая себе конкретные задания, в зависимости от ситуации.

Анализ собственных версий напевов привёл к выводу о плодотворности описанной выше методики. Также выяснилось, что применение приёмов, обнаруженных в одних напевах, к другим напевам в принципе возможно, хотя у каждого напева есть своя специфика, которая несколько ограничивает использование разных техник варьирования и импровизации. Кроме того, мы убедились в том, что для достижения естественного результата не стоит применять в одном исполнении все имеющиеся техники разом.

В заключение можно сказать, что этномузыкалогический анализ и творческий самоанализ очень обогащают представление исполнителя об исполняемой музыке и о его собственном музыкальном мышлении и, тем самым, поднимают исполнительство на новый уровень осознанности и компетентности. Представленные в работе новые версии напевов являются лишь промежуточным этапом в моём творческом развитии как исполнителя *крезей*, и хотелось бы верить, что проведённое исследование даст в будущем художественно ещё более убедительные плоды и поможет сохранить дух спонтанности и импровизационную установку в исполнении *крезей*, которые так важны для этого уникального жанра.

## Источники

Научно-отраслевой архив Удмуртского института истории, языка и литературы  
Удмуртского федерального исследовательского центра УрО РАН (г. Ижевск):

1. Аудиозапись *солдат келян крезя*. ФЭ УдНИИ (УИИЯЛ), д. Б. Юнда  
Балезинского р-на, 1976 г., (автор записи неизвестен)
2. Аудиозапись *солдат келян крезя*. Экспедиция отдела литературы и фольклора  
УИИЯЛ, д. Пышкет Юкаменского р-на, июнь 1995 г. Состав экспедиции:  
аспиранты УдИИЯЛ УрО РАН Стародубцева С. В., Глухова Г. А., Перевозчиков  
Ю. А., Силард Тот)
3. Три аудиозаписи *солдат келян крезя*. ФЭ Удм. ИИЯЛ УрО РАН, Юкаменский р-  
н, 2004. РФ оп 2-Н Дело №1373, М/К 184 (1-2), CD 184 (1-4). Состав экспедиции:  
Нуриева И М., Долганова Л. Н.

Эстонский фольклорный архив Эстонского литературного музея (г. Тарту):

1. РКМ Mgn. К. 27. ФК Союза композиторов СССР, с. Ёжево Юкаменский р-н,  
Удм АССР, 1957 г. Записано Травиной И. К.
2. РКМ Mgn. К. 4424. д. Ворца Ярского р-на, 1992 г. Записано Аадо Линтропом,  
Лидией Ореховой.

Грампластинка «Бесермян крезь». Сост. Ходырева М. Г., Юминов А. Г. Маркет, 1992 г.

Видеозапись *солдат келян крезя* <https://www.youtube.com/watch?v=HnYHoqrqxQc>  
(23.09.2019).

Аудиозапись *бесерман крезя*, предоставленная Алёной Сабрековой.

Личный архив автора 2002–2017 гг.

## Литература

- Акессон 2006 = Åkesson, Ingrid 2006. Recreation, reshaping, and renewal among contemporary Swedish folk singers: Attitudes toward tradition in vocal folk music revitalization. – *STM-Online* 9.  
[http://musikforskning.se/stmonline/vol\\_9/akesson/akesson.pdf](http://musikforskning.se/stmonline/vol_9/akesson/akesson.pdf) (13.10.2019).
- Алексеев, Эдуард 1988. *Фольклор в контексте современной культуры*. Москва: Советский композитор.
- Атаманов, Михаил 2005. *От Дондыкара до Урсыгурта. Из истории удмуртских регионов*. Ижевск: Удмуртия.
- Байлей 1993 = Bailey, Derek 1993. *Improvisation: its nature and practice in music*. Da capo press, pp. 146.
- Банин, Александр 1983. О принципах моделирования обобщенного слогового ритма. Вопросы методики и методологии. – *Памяти К. Квитки. 1880 - 1953*. Москва: Советский композитор, с. 165-179.
- Бауманн 1996 = Baumann, Max Peter 1996. Folk Music Revival: Concepts between regression and emancipation. – *The World of Music* 38/3, pp. 71-86.
- Белицер, Вера 1947. К вопросу о происхождении бесермян (по материалам одежды). – *Труды института этнографии*, т. 1. Москва. с. 183-193.
- Бендикс 2011 = Bendix, Regina 2011. Folklorismus/Folklorism. – *Folklore: An Encyclopedia of Beliefs, Customs, Tales, Music, and Art*, vol. 1, 2nd edition. Eds. Charlie T. McCormick, Kim Kennedy White. Santa Barbara: ABC-CLIO, pp. 537-539.
- Бендикс 1988 = Bendix, Regina 1988. Folklorism: The Challenge of a Concept. – *International Folklore Review* 6, pp. 5-15.
- Виллиамон и др. 2006 = Williamon, Aaron, Sam Thompson, Tânia Lisboa, and Charles Wiffen 2006. Creativity, Originality and Value in Music Performance. – *Musical creativity: multidisciplinary research in theory and practice*. Eds. Irène Deliège and Geraint A. Wiggins. Hove: Psychology Press, pp. 161-180.
- Владыкина, Татьяна 1998. *Удмуртский фольклор: проблемы жанровой эволюции и систематики*. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН.
- Генинг, Владимир 1967. Этногенез удмуртов по данным археологии. – *Вопросы финно-угорского языкознания*, вып. 4. Ижевск, с. 271-278.
- Гиппиус Владимир, Зинаида Эвальд 1941. *К изучению поэтического и музыкального стиля удмуртской народной песни*. Записки УдНИИ, вып. 10: Вопросы языка, литературы и фольклора. Ижевск: Удмуртиздат.
- Гиппиус, Владимир 1982. Проблемы ареального исследования традиционной русской песни в областях украинского и белорусского пограничья. – *Традиционное народное музыкальное искусство и современность (вопросы типологии)*, вып. 60. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, с. 5-13.

- Гусев, Виктор 1977. Фольклор и социалистическая культура. – *Современность и фольклор*. Москва: Музыка, с. 12-24.
- Гусев, Виктор 2001. Фольклор как универсальный тип субкультуры. – *В диапазоне гуманитарного знания. Сборник к 80-летию М. С. Кагана*. Серия «Мыслители», вып. 4. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, с. 320-328. [http://anthropology.ru/ru/texts/gusev\\_ve/kagan\\_28.html#n9b](http://anthropology.ru/ru/texts/gusev_ve/kagan_28.html#n9b) (13.10.2019).
- Ефименкова, Борислава 2001. *Ритм в произведениях русского вокального фольклора*. Москва: Композитор.
- Жуланова, Надежда 2010. *World music и российский фольклоризм (конец XX нач. XXI вв.)*. – *Фольклор и фольклоризм в меняющемся мире*. Москва: Государственный институт искусствознания, с. 212-236.
- Земцовский, Изалий 1979. О творческой природе фольклора. – *Стилевые тенденции в советской музыке 1960–1970 годов*. Ленинград: Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова, с. 137-147.
- Земцовский, Изалий 1980. Проблема варианта в свете музыкальной типологии. – *Актуальные проблемы современной фольклористики*. Ленинград: Музыка, с. 36-50.
- Земцовский, Изалий 1989. От народной песни к народному хору: игра слов или проблема? – *Традиционный фольклор и современные народные хоры и ансамбли*. Фольклор и фольклоризм, вып. 2. Ленинград: Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова, с. 6-19.
- Земцовский, Изалий 1984. О современном фольклоризме. – *Традиционный фольклор в современной художественной жизни*. Ленинград: Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова.
- Кембриджский онлайн словарь = <http://dictionary.cambridge.org/ru/improvisation> (1.10.2019).
- Котеля, Валентин 2007. Теория песенного фольклора. – *Учебно-методические материалы для выездных курсов повышения квалификации работников культуры в п. Борисовка, 20 февраля 2007 г.* Белгород: Издание БГЦНТ. [http://bgcnt.ru/assets/files/CULTURAL\\_HERITAGE/EDITIONS/02\\_METHODS-SCIENCE/THEORY\\_SONG\\_FOLK\\_A5\\_07.pdf](http://bgcnt.ru/assets/files/CULTURAL_HERITAGE/EDITIONS/02_METHODS-SCIENCE/THEORY_SONG_FOLK_A5_07.pdf) (03.10.2019).
- Ливингстон 1999 = Livingston, Tamara E. 1999. Music revivals: towards a general theory. – *Ethnomusicology* 43/1, pp. 66–85.
- Липпус, Урве 1984. *Эстонский рунический напев и методика его исследования*. Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения (рукопись). Москва: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского.
- Лобкова, Галина 2000. Специфика и содержание работы фольклорного ансамбля Санкт-Петербургской консерватории. – *Фольклор и молодежь*. Москва. с. 87-97.
- Музыкальный словарь Гроува* 2001. Пер. с англ. Л. О. Акопяна. Москва: Практика.

- Нуриева, Ирина 2012. О генезисе жанра удмуртских импровизаций – крезей. – *Известия Коми научного центра УрО РАН*, вып. 2(10). Сыктывкар: Известия Коми научного центра УрО РАН, с. 131-136.
- Нуриева, Ирина, Елена Попова 2002. Арафа крезь в бесермянской песенной традиции. – *Этномузыковедение Поволжья и Урала в ареальных исследованиях*. Ижевск: Удмуртский институт истории, языка и литературы УрО РАН, с. 175-189.
- Нуриева, Ирина 2014. *Удмуртская музыкально-песенная традиция: специфика жанрообразования*. Диссертация на соискание учёной степени доктора искусствоведения (рукопись). Ижевск: ФГБОУ ВПО «Удмуртский государственный университет», Институт искусств и дизайна, кафедра музыкального искусства.
- Нуриева, Ирина 2014. *Импровизация в песенной культуре удмуртов: жанр, стиль, мышление*. Ижевск: Институт компьютерных исследований.
- Первухин, Николай 1888. *Эскизы преданий и быта инородцев Глазовского уезда. Эскиз 3: Следы языческой древности в образцах произведений устной народной поэзии вотяков (лирических и дидактических)*. Вятка: Губернская типография.
- Поздеев, Пётр 1972. Русские заимствования в песенном творчестве удмуртов. – *Проблемы изучения финно-угорского фольклора*. Саранск: Мордовское книжное издательство, с. 74-75.
- Попова, Елена 1998. *Семейные обычаи и обряды бесермян (конец XIX – 90-е годы XX вв.)*. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН.
- Попова, Елена 2004. *Календарные обряды бесермян*. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН.
- Попова, Елена 2011. *Культовые памятники и сакральные объекты бесермян*. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН.
- Пяртлас, Жанна 1992. *Гетерофонное многоголосие русской народной песни: определение феномена, закономерности образования и строения (на материале традиции русско-белорусского пограничья)*. Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения (рукопись). Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова.
- Пяртлас 2013 = Pärtlas, Žanna 2013. On Musical Creativity in «Text-oriented» Song Traditions: The Processes of Melodic Variation in Seto Multipart Songs. – *Local and Global Understandings of Creativities: Multipart Music Making and the Construction of Ideas, Contexts and Contents*. Ed. Ardian Ahmedaja. Cambridge: Cambridge Scholar Publishing, pp. 60-76.
- Стернберг, Лубарт 1999 = Sternberg, Robert J., Todd I. Lubart. 1999. The Concept of Creativity: Prospects and Paradigms. – *Handbook of Creativity*. Ed. Robert J. Sternberg. Cambridge etc.: Cambridge University Press, pp. 3-15.
- Тепляшина, Тамара 1970. *Язык бесермян*. Москва: Наука.
- Уразманова, Рауфа 1978. Семейно-брачные отношения, свадебная обрядность чепецких татар (конец XIX – начало XX вв.). – *Новое в этнографических исследованиях татарского народа*. Казань, с. 68-85.

- Ходырева, Марина 1996. *Песни северных удмуртов*. Удмуртский фольклор, вып. 1. Ижевск: УдНИИ УрО РАН.
- Хонко 1998 = Honko, Lauri 1998. Folklooriprotsess. – *Mäetagused* 6. <http://haldjas.folklore.ee/Tagused/nr6/honko.htm> (25.03.2015).
- Чистов, Кирилл 1986. *Народные традиции и фольклор: Очерки теории*. Ленинград: Наука, Ленинградское отделение.
- Шаховской, Альберт 1993. *Народно-песенная культура бесермян*. Москва: НВ Магистр.
- Шаховской, Альберт 1997. *Бесермянский крезь: логика музыкально-звукового высказывания*. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения (рукопись). Москва: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского.
- Шмидченс 1999 = Šmidchens, Guntis 1999. Folklorism revisited. – *Journal of Folklore Research*, vol. 36, No. 1, pp. 55-70.

## **Докторские концерты**

### **Докторский концерт 1. «Mälu» («Память»)**

21.05.2015 г. (четверг)

19:30, Оперная студия, ЕМТА

Участники:

Мария Корепанова (голос, народные инструменты)

Николай Анисимов (голос)

Любовь Архангельская (голос)

Эрика Кузнецова (голос)

Иллика Кулдкепп (голос)

Яника Орас (голос)

Леанне Барбо (голос)

Лиия Ринго (голос)

Марью Леетс (голос)

<https://www.youtube.com/watch?v=BjfyJYushCc&t=1587s>

### **Докторский концерт 2. «Ajajõgi» («Река времени»)**

06.02.2016 г. (суббота)

16:00, Камерный зал, ЕМТА

Участники:

Мария Корепанова (голос, народные инструменты)

Влад Быстров (электроника, духовые)

<https://www.youtube.com/watch?v=i6FUyOd056k>

**Докторский концерт 3. «Elu viis» («Мелодии жизни»)**

16.05.2017 г. (вторник)

19:00, Оперная студия, ЕМТА

Участники:

Мария Корепанова (голос, народные инструменты)

Кристи Мюлинг (каннель)

<https://www.youtube.com/watch?v=VuBMewqTILo&t=3072s>

**Докторский концерт 4. «Hing» («Душа»)**

18.06.2018 г. (понедельник)

19:00, Театрально-концертный зал, дом Хопнера.

Участники:

Мария Корепанова (голос, народные инструменты)

Полина Черкасова (сказки, народные инструменты)

Йоханна Вахтола (голос)

Каролин Кырре (голос)

<https://www.youtube.com/watch?v=mYf8guYMCMs&t=467s>

## Töö lühikokkuvõte

### **Improvisatsioon ja varieerimine bessermani krežide lavalises ja traditsioonilises esituses: allikate uurimus ja loominguline rekonstruktsioon**

Käesolev loomeuurimuslik doktoritöö on pühendatud iidsele vokaalsele žanrile krežile väikse soome-ugri rahva bessermanide (Udmurtia, Venemaa) traditsioonilises kultuuris. Selle žanri omapära seisneb improvisatsioonilisuses. Viimane väljendub nii sõnalises tekstis, mis koosneb põhiliselt asemantilisest leksikast, kui ka viisis. Uurimuse peamine eesmärk on välja selgitada, milliseid muusikalise improvisatsiooni ja varieerimise võtteid kasutatakse bessermani krežide traditsioonilises esituspraktikas ja rakendada neid loominguliselt viiside lavaliste versioonide loomiseks, mis vastaksid traditsiooni vaimule ja samal ajal kõnetaksid tänapäeva kuulajaid.

Improvisatsiooni ja varieerimist krežide viisides on suhteliselt vähe uuritud (Irina Nurijeva, Albert Shakhovskoj, Marina Hodõreva). Käesolev töö on esimene, kus seda käsitletakse sügavuti suure hulga muusikaliste tekstide detailse analüüsi põhjal. Väitekirja teaduslik uudsus seisneb ka selles, et see on esimene uurimus, kus kreže analüüsitakse praktilise loomingulise eesmärgiga. Töö põhineb peamiselt helisalvestistel ja muudel materjalidel, mida autor kogus etnograafiliste välitööde käigus aastatel 2001–2018. Analüüsi on samuti kaasatud mõned arhiivimaterjalid ja krežide publitseeritud noodistused.

Folkloorsete allikate uurimises on rakendatud nii etnograafilist, muusikaantropoloogilist kui ka muusika-analüütilist lähenemist. Meetodite hulgas on vaatlus ja kaasatud vaatlus, helisalvestiste noodistamine ja variantide võrdleva analüüsi erinevad protseduurid. Töö praktilises osas tegeleb autor loomingulise eneseanalüüsi ja -refleksiooniga ning pakub oma meetodit, mis võimaldab rahvamuusika esitajal sisse elada viiside „variantide välja“ ja laiendada oma interpretatsiooni improvisatsioonilisi ja variatiivseid võimalusi.

Doktoritöö koosneb neljast peatükist. Esimene peatükk avab uurimuse teoreetilist baasi. Siin käsitletakse selliseid uurimuse jaoks olulisi mõisteid nagu sekundaarne traditsioon, folklorism, looming, variatiivsus ja improvisatsioon ning arutletakse teemal, kuidas rahvalaulu laval esitades luua „elusaid“ muusikalisi tekste. Teine peatükk tutvustab bessermanide kultuuri ja krežide traditsiooni. Kolmas peatükk sisaldab variatiivsuse ja improvisatsiooni analüüsi krežide kolme viisitüübi traditsioonilistes esitustes. Neljas peatükk on rakendusliku iseloomuga – see uurib krežide lavaliste versioonide loomise protsessi, mille käigus kasutatakse traditsiooniliste esituste analüüsi tulemusi. Töö tähtis osa on noodilised, mis sisaldavad viisivariantide analüütilisi tabeleid ning traditsiooniliste esituste ja oma versioonide noodistusi.

Esimene peatükk „Improvisatsioon ja varieerimine rahvalaulu traditsioonilises ja lavalises esituses“ jaguneb kolmeks alapeatükiks. Alapeatükk 1.1 „Rahvalaulu lavaline esitamine kui sekundaarse traditsiooni üks vormidest“ käsitleb folkloori eksisteerimise erinevaid etappe, mida etnomusikoloogid tähistavad kui folkloori 'esimest ja teist elu', 'primaarset ja sekundaarset traditsiooni' või 'folkloori ja folklorismi'. Kaasates erinevate uurijate (Gusev 1977, 2001; Zemtsovski 1984; Aleksejev 1988; Bendix 1988, 2011; Honko 1998; Šmidchens 1999) definitsioone ja liigitusi iseloomustatakse mitmest aspektist muusikalise folkloori elu laval. 'Sekundaarse traditsiooniga' seoses puudutatakse ka rahvamuusika taaselustamise liikumist (*revival ja revitalization*).

Teine alapeatükk „Looming, improvisatsioon ja varieerimine suulise traditsiooni muusikas“ arutleb kolme nähtuse üle, mis on väga olulised muusika loomise ja interpretatsiooni protsessis ja on omavahel tihedalt seotud. Võrreldakse loomingulisust Lääne kunstmuusikas (*imperative for originality*) ja rahvamuusikas (*appropriateness, adaptiveness*) (Williamon jt. 2006, Lubart 2010) ning folkloori 'esimeses ja teises elus'. Märgitakse, et rahvalaulu lavalise esitaja suhtes on ühendatud vastuolulised ootused – ta peab säilitama traditsiooni ja samal ajal olema originaalne ja loominguliselt huvitav. Eriti põhjalikult peatutakse mõistetel 'varieerimine' ('variatiivsus') ja 'improvisatsioon', mis on erilise tähtsusega selle uurimuse jaoks.

(Etno)musikoloogid kasutavad neid termineid väga erinevates tähendustes ja ka nende mõistete vaheline piir on üsna ebaselge. Nii on variatiivsus suulise traditsiooni muusika universaalne omadus (Zemtsovski 1980) ja samas konkreetne kompositsiooniline võte. Improvisatsiooni võib tõlgendada kui üldist loomingulist spontaansust ja samas on see konkreetne muusikažanr. Udmurdi rahvamuusika uurijad (Hodõreva 1996, Shakhovskoj 1997, Nurijeva 2014) väidavad, et improvisatsioon (sõnaline ja muusikaline) on kreži omapära alus. Sellepärast on käesoleva uurimuse seisukohalt väga oluline leida piir variatiivsuse ja improvisatsiooni vahel ning vastata võtmeküsimusele, kas loomingulised nähtused, mida võib leida krežide traditsioonilistes esitustes ületavad tavalist laulužanrile üldiselt omast varieerimist ja kas krež on muusikalise žanri määratluse poolest 'improvisatsioon'.

Alapeatükk 1.3 "Elusa" muusikalise teksti loomine rahvalaulu lavalises esituses" lähtub teesist, et erinevalt Lääne akadeemilistest muusikutest loovad rahvamuusika esitajad laval ise oma muusikalisi tekste. Mõnikord on see lihtsalt variantide valik ja kombineerimine, mõnikord on rahvamuusika traditsiooni kaasaegne seisund nii kehv, et vajalik on rekonstruktsioon. See alapeatükk sisaldab autori autobiograafilist jutustust, mille kaudu näidatakse ühe lavalise rahvalaulu esitaja kujunemist, tema esteetilisi ja eetilisi valikuid ning püstitatakse eesmärk

omandada traditsiooni mitte ainult intuiitiivsel vaid ka teadlikul tasandil, mis võimaldaks esitajal teha oma loomingus teadmistepõhiseid otsuseid.

Doktoritöö teine peatükk „Bessermanide vokaalsest kultuurist“ koosneb kahest alapeatükist. Neist esimeses (2.1) esitatakse põhilisi fakte bessermanidest – väiksearvulisest soome-ugri rahvast (2010. aasta rahvaloenduse järgi 2201 inimest), kes elavad Põhja-Udmurtias, kuid kelle kultuuris ja keeles leitakse ühist lõuna-udmurtidega ja kelle etnogeneesis osalesid väidetavalt iidset bulgaarid. Usu poolest on bessermanid õigeusulised, kuid 18. sajandi keskpaigani olid nad moslemid ja islami jäljed on jäänud nende kultuuri siiaamaani.

Alapeatükis 2.2 „Vokaalžanride süsteem. Krež kui žanr“ iseloomustatakse bessermanide ja põhja-udmurtide vokaalžanre ja tutvustatakse üksikasjalikumalt kreži kui žanri. Nimetatud rahvaste muusikalises folklooris vastandatakse kahte vokaalset žanri – *mad'* ja *krež'*.

Folkloorse terminiga *mad'* tähistatakse tavalisi laule etteantud sidusa sõnalise tekstiga, kus enamasti leidub süžee. See žanr on hilisema päritoluga ja sinna kuulub ka venelastelt laenatud laulurepertuaar. Kreže ei peeta lauludeks – see on omapärane vokaalne žanr, kus teksti improviseeritakse esituse ajal ja suurem osa sõnadest on asemantilised. Krežid võivad olla seotud kalendri- ja perekondlike rituaalidega, kuid on ka rituaali väliseid kreže. Sõltumata krežide esitamissituatsioonist on nende funktsioon vahetult ja spontaanselt väljendada laulja hetkelisi emotsioone ja mõtteid. Krežid võivad seejuures olla nii kurvameelsed ja isegi traagilised kui ka rõõmsameelsed ja pidulikud.

See žanr esineb nii soolo kui ka kollektiivses esituses. Soolokrežid võivad olla improviseeritud ka muusikalises mõttes, samal ajal kui kollektiivsete esituste viisid on struktuurselt püsivad. Kollektiivne esitus on reeglina mitmehäälne ja selle väga omapäraseks jooneks on erinevate tekstide samaaegne kõla, kuna iga laulja improviseerib oma kordumatu teksti. Krežide mitmehäälsust määratletakse kui heterofooniat (Hippius, Evald 1941, Nurijeva 2014), mis tähendab, et kõik lauljad põhimõtteliselt esitavad sama viisi erinevate variantidega. Esineb ka kaheregistrilist heterofooniat (Nurijeva 2014), kus alumisele heterofoonilisele partiile vastandatakse kõrget soolo-kõrvalhäält. Viisi varieerimine mitmehäälses krežides on väga intensiivne, seepärast need võivad kõlada kui arenenud mitmehäälsus. Viimasel ajal esineb üha rohkem laulmist paralleelsetes tertsides, milles väljendub laulužanri *mad'* mõju.

Kolmas peatükk „Meloodiline varieerimine ja improviseerimine bessermani krežides“ on põhiline analüütiline osa, kus analüüsitakse kolme kreži viisitüüpi: *soldat keljan krež* (nekruti ärasaatmise viis), *jö keljan krež* (jää ärasaatmise viis) ja *döš / beserman krež* (kaeblik / bessermani viis – sama viisitüüpi nimetatakse eri kohtades erinevalt). Need viisid on valitud

analüüsiks seetõttu, et õnnestus leida rohkem nende erinevaid esitusi, mis on hädavajalik variantide võrdleva analüüsi jaoks. Alapeatükis 3.1 antakse ülevaadet analüüsitavatest materjalidest, mis on suuremas osas autori enda poolt kogutud aastates 2002–2017.

Varasemast ajast on materjale vähe, sest need on kas ei ole arhiivis eri põhjustel kättesaadavad või ei olnudki arhiivile üle antud. Mõned hinnalised salvestused on ka hävinud. Siiski on töös kasutatud mõningaid Nurijeva ja Shahhovskoj ülesvõtteid.

Järgmises alapeatükis (3.2 „Viisitüüpide ülevaade“) üritatakse anda ettekujutust erinevatest krežide viisidest ja nende muusikalisest stiilist. Viisitüpoloogia koostamist ei ole eesmärgiks seatud ja see oleks krežide puhul ka liiga raskeks ülesandeks, sest ühe termini taga võivad olla erinevad viisid ja vastupidi (Nurijeva 2014). Stiili järgi tundub, et mõned viisid on vanema ja mõned uuema päritoluga. Vanemasse kihti kuuluvad oletatavasti pentatoonilised viisid. Diatoonilised viisid on arvatavasti uuemad, kuid nende laadid on siiski modaalsed ja sageli esineb vahelduva põhiheliga laade. Nii pentatooniliste kui ka diatooniliste viisitüüpide puhul on iseloomulik meloodia suur diapasoon, laskuvad meloodiakontuurid ja meloodilised hüpped, mis on kooskõlas bessermani krežide energilise esitusmaneeriga. Viiside vormid on mitmekesised, fraaside arv kõigub kahe ja kuue vahel ja need ei moodusta „kvadrateid“ struktuure. Rütmissüsteemile on omane kaheksandiknootide ühendamine kahe kaupa, nii et rütmiühikuks võib nimetada kaheksandiknooti ja meetrumiühikuks veerandnooti.

Analüüsimeetodeid on selgitatud alapeatükis 3.3. Põhiline teoreetiline eeldus on variatiivsuse ja improvisatsiooni eristamine, mille jaoks autor pakub tinglikku piiri – varieerimine tähendab väiksemaid meloodiamuutusi, mis ei mõjuta viisivormi, ning improvisatsiooniks peame muusikalise vormi loomist esituse ajal. Variatiivseid ja improvisatsioonilisi esitusi analüüsitakse erinevate meetodite abil. Varieerimise puhul leitakse varieerimise segmenti, mis on vormiüksus, mida teisendatakse naabersegmentidest suhteliselt sõltumatult (Pärtlas 1992). Analüüsitud viisitüüpide puhul on leitud varieerimist meetrumiühiku (veerandnoodi) tasandil (mikrovarieerimine) ja fraasi tasandil. Varieerimise analüüsimiseks koostatakse variantide tabelleid eri tasanditel. Improvisatsioonilisi esitusi käsitletakse vabamalt – fraase identifitseeritakse nende meloodiliste tunnuste järgi ning jälgitakse fraaside muutmist (näiteks pikendamist ja lühendamist) ja omavahelist kombineerimist. Kõiki kolme viisitüüpi analüüsitakse alapeatükis 3.4 sama protseduuri järgi: esmalt kirjeldatakse viisitüüpi struktuurselt püsivamate esituste põhjal, siis vaadeldakse varieerimist ja seejärel improvisatsioonilisi nähtusi.

*Soldat keljan krež* (3.4.1) on pentatooniline viis, mis koosneb kahest pikast reast, kus esimene rida sisaldab kolme fraasi *ABC* ja teine rida algab sidemotiivist *a*, millele järgneb kaks fraasi

*B<sub>1</sub>C<sub>1</sub>* (näide 12). Suurem osa esitusi on püsiva struktuuriga (kuigi mõne fraasi pikkus mõnevõrra varieerub) ja nendes võib leida ainult tavalist laulužanrile omast variatiivsust. Viimase analüüsimiseks on koostatud mikrovariantide tabelid kahe lokaalse viisiversiooni jaoks (Tabelid 1 ja 2). Tabelid näitavad viisi püsivamaid ja muutlikumaid osi ning varieerimise konkreetseid võimalusi, mida võib kasutada oma versioonide loomiseks. Selle kreži improvisatsioonilisi esitusi õnnestus salvestada kahelt lauljalt. Need on Bekmemetjeva J. V. (sünd. 1925) Joževo külast ja Kutjavina L. I. (sünd. 1949) Vortsa külast. Nendes esitustes on leitud selliseid improvisatsioonilisi nähtusi nagu fraaside vabam kombineerimine, erinevate fraaside tunnuste segamine ühes fraasis, fraaside pikkuse muutmine, motiivide lisamine pärast kadentsi ja retsitatiivsete fragmentide lisamine viisi sisse.

*Jö keljan krež* (3.4.2) on analüüsitud põhiliselt ühe laulja, Bekmemetjeva J. V., esituste põhjal. See on diatooniline viis, mis koosneb ühest kolmefraasilisest reast (näide 23). Selle laulja esituses on palju teksti ja seetõttu on põhilisteks rütmivälisteks kaheksandikud ja kuueteistkümnendikud. Kõigepealt analüüsitakse mikrovariante (Lisa 1, tabel 3), seejärel fraaside variante (Lisa 1, tabelid 4, 5 ja 6), kusjuures variante järk-järgult lihtsustatakse, et saada lõpus fraaside üldistatud variante. Improvisatsioonilised nähtused piirduvad selles krežis põhiliselt fraaside pikkuse varieerimisega, üldiselt on viis struktuurselt küllaltki püsiv. Improvisatsiooni mulje esitusest on siin peamiselt seotud ülevoolava teksti improvisatsiooniga.

*Döš / beserman krež* struktuurselt ja helirea järgi meenutab *soldat keljan kreži*. Struktuur on põhiliselt püsiv, kuid selle kreži omapäraks on väga aktiivne varieerimine fraasi tasandil, mis piirneb juba improvisatsiooniga (näide 35). Sellepärast olid koostatud variantide tabelid iga fraasi jaoks kolme laulja esituses (Zjankina L. I., Sabrekova M. V. ja Djukina A. P.) (tabelid 8 – 13). Ainult üks esitus on improvisatsiooniline (Kasimov N. A.), kuid see on erakordselt vaba. Selle viisi analüüs näitas uusi võimalusi meloodia intensiivseks varieerimiseks fraasi tasandil, mille hulgas on sarnaste käikude realiseerimine helirea erinevates osades.

Neljas peatükk „Oma viisiversioonide loomine“ tutvustab autori poolt välja töötatud ja praktiliselt rakendatud meetodit viiside varieerimise rikastamiseks ja improvisatsiooniliste versioonide loomiseks folklooriallikate analüüsist saadud teadmiste põhjal. Alapeatükis 4.1 otsustatakse traditsiooni muutmise piire. Põhiline muutus on see, et erinevates viisitüüpides leitud võtteid üritatakse kasutada kõikides viisides. Need võtted on mikrovarieerimine, vormi improvisatsioonilised muutmised ja intensiivne meloodiline varieerimine fraasi tasandil. Samas otsustatakse mitte muuta viiside heliridu, rütmisüsteemi ja säilitada fraaside representatiivseid tunnuseid, et nad oleksid äratuntavad. Loomingulise eksperimendi eesmärk on rekonstrueerida krežide improvisatsioonilist esitamistvormi ja luua „elavad“, kuulajale huvitavad muusikalised

tekstid. Osas 4.2 demonstreeritakse oma versioonide loomise protsessi kolme eelnevalt analüüsitud viisitüübi näitel. Protseuur koosneb mitmest etappide ringist, mille käigus luuakse, salvestatakse, noodistatakse ja analüüsitakse oma viisiversioone. Autoril tekib erinevate viisidega erinevaid probleeme, mis viitab sellele, et eri võtete kasutamine on mingil määral viisispetsiifiline. Saadud loominguliste kogemuste järelduste hulgas on see, et ei ole alati hea kasutada igas viisis kõiki võimalikke varieerimise ja improvisatsiooni võtteid ja et viisi mitmekesistamisel ja arendamisel peab jälgima, et viis jääks äratuntavaks.

Autori poolt läbiviidud loomingulise eksperimendi tulemusena võib väita, et allikate detailne analüüs rikastab esitaja ettekujutust sellest, kuidas „töötab“ traditsioon ja kuidas saab seda edasi arendada nii, et ühendada traditsiooni säilitavat hoiakut innovatiivsuse ja originaalsusega. Kuigi looming on ja jääb eelkõige intuitiivseks tegevuseks, on väga kasulik anda oma intuitsioonile informatsiooni, mis on saadud teadusliku uurimise teel. Kuigi loominguline rekonstruktsioon ei ole võimeline pöörama aega tagasi ja taastama traditsiooni selle endisel kujul, on see üks võimalusi, kuidas hoida traditsiooni elusana ja kuulaja jaoks aktuaalsena.

## **Приложение 1.**

### **Аналитические таблицы**

Таблица 1. Свод микровариантов *солдат келян крезя* из д. Жувам и д. Ворца (1997, 2009, 2015).

A B C

The image displays a musical score for the piece "Soldat Kelyan Krezya". The score is organized into three sections labeled A, B, and C, which are indicated by brackets above the first staff. The music is written on six staves, all using a treble clef. Section A (measures 1-10) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a dotted quarter note. Section B (measures 11-15) continues the melody with similar rhythmic patterns. Section C (measures 16-20) concludes the piece with a final melodic phrase. The lower staves show sparse accompaniment, with notes appearing primarily in measures 11-15 and 16-20.

Таблица 2. Свод микровариантов *солдат келян крезя* из д. Усть-Лем (2004).

The image displays a musical score for the song "Soldat Kelyan Krezya" from the village of Usty-Lem (2004). The score is presented on four staves, each beginning with a treble clef. The first staff contains a continuous melodic line with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff shows a more sparse arrangement with fewer notes and longer intervals. The fourth staff is the most minimalist, featuring only a few notes and rests. The notation is in black ink on a white background, with a double bar line at the end of each staff.



The image shows two staves of musical notation. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains a triplet of eighth notes, with a circled 'd' above it, followed by a group of four eighth notes, with a circled 'e' above it. The bottom staff also begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a triplet of eighth notes followed by a quarter note. Both staves end with a double bar line.

Таблица 4. Варианты фраз *йö келян крезя* «стандартной» длины (Бекмеметьева Е. В., с. Ёжево).

Фраза А (8)

The musical score consists of ten staves, each representing a variation of a phrase. The key signature is G minor (one flat). The variations are labeled as follows:

- Staff 1: Variation (a) with a circled 'a' above the first measure. It includes a +4 fingering above the first measure and a +1 fingering above the second measure.
- Staff 2: Variation (b) with a circled 'b' above the first measure. It includes a +2 fingering above the first measure.
- Staff 3: Variation (c) with a circled 'c' above the first measure. It includes a +1 fingering above the second measure and two accents (v) above notes in the first measure.
- Staff 4: Variation (d) with a circled 'd' above the first measure. It includes a +1 fingering above the second measure.
- Staff 5: Variation (e) with a circled 'e' above the first measure.
- Staff 6: Variation (f) with a circled 'f' above the first measure.
- Staff 7: Variation (g) with a circled 'g' above the first measure.
- Staff 8: Variation (h) with a circled 'h' above the first measure.
- Staff 9: Variation (i) with a circled 'i' above the first measure.
- Staff 10: Variation (j) with a circled 'j' above the first measure. It includes a triplet of eighth notes in the first measure, indicated by a '3' with a slur above it.

Фраза В (8)

The musical score consists of seven staves of music in G minor. The notation includes various rhythmic patterns and ornaments. Key features include:

- Staff 1:** Starts with a circled 'a' above the first measure. A dashed line underlines a group of notes in the first measure. A circled 'c' is above the final measure.
- Staff 2:** Features two triplets (marked '3') in the first measure and another two in the second measure.
- Staff 3:** Contains a circled 'b' above the second measure and three triplets (marked '3') in the third measure.
- Staff 4:** Includes a circled 'd' above the final measure.
- Staff 5:** Features a circled 'e' above the final measure and a triplet (marked '3') in the final measure.
- Staff 6:** Includes a circled 'f' above the final measure.
- Staff 7:** Continues the melodic line with a slur over the final measure.

Фраза С (12)

The image displays a musical score for a piece titled "Фраза С (12)". The score is written in a single system with seven staves, each containing two measures of music. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and accidentals. Several annotations are present: a circled 'a' above the first staff, a circled 'b' above the seventh staff, and a circled 'c' above the sixth staff. Numerical annotations '3' and '5' are placed above specific groups of notes, likely indicating triplets or quintuplets. Vertical arrows point to specific notes on the first, third, fifth, and sixth staves. The score concludes with double bar lines and repeat signs at the end of each staff.

Таблица 5. Варианты фраз *йō келян крезя* «стандартной» длины в упрощённом виде, без учёта ритмической вариативности (Бекметьева Е. В., с. Ёжево).

A (8)

Section A (8) consists of three staves of music, each with two measures. The first measure of each staff is labeled with a circled letter (a, b, c) and the second measure with a circled letter (d, e, f). The music is written in a single treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notes are: (a) G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5; (b) G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5; (c) G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5; (d) G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5; (e) G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5; (f) G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5.

B (8)

C (12)

Section B (8) consists of three staves of music, each with two measures. The first measure of each staff is labeled with a circled letter (a, b, c) and the second measure with a circled letter (a, b, c). The music is written in a single treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notes are: (a) G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5; (b) G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5; (c) G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5; (a) G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5; (b) G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5; (c) G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5.



Таблица 7. Свод вариантов фраз *йӧ келян крезя* «нестандартной» длины (Бекметьева Е. В., с. Ёжево).

Фраза А (< 8)

Three musical staves in G minor (one flat) showing variations of Phrase A. Staff (a) starts at measure 6 and ends with a quarter rest. Staff (b) starts at measure 6 and ends with a quarter rest. Staff (c) starts at measure 7 and ends with a quarter rest. All staves feature eighth and sixteenth notes with various rests and a triplet of eighth notes at the end of staff (c).

Фраза В (< > 8)

A collection of musical staves in G minor (one flat) showing variations of Phrase B. The first row contains three staves (a, b, c) starting at measures 6, 9, and 10 respectively. The second row contains three staves starting at measures 9, 10, and 10. The third row contains three staves starting at measures 9, 10, and 10. The fourth row contains three staves starting at measures 9, 10, and 11. The fifth row contains three staves starting at measures 9, 10, and 11. The sixth row contains one staff starting at measure 13. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and triplets.

### Фраза С (< >12)

7 a

[...]

Detailed description: Musical staff 1, left column. Treble clef, key signature of two flats (B-flat and E-flat). The staff contains a sequence of eighth notes starting on G4. A circled letter 'a' is positioned above the staff. The staff ends with an ellipsis in brackets [...].

10

Detailed description: Musical staff 1, right column. Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of eighth notes starting on G4, ending with a quarter rest.

9

Detailed description: Musical staff 2, left column. Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of eighth notes starting on G4, ending with a quarter rest.

10 d

Detailed description: Musical staff 2, right column. Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of eighth notes starting on G4, with a circled letter 'd' above the staff. The staff ends with a quarter rest.

9,5

Detailed description: Musical staff 3, left column. Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of eighth notes starting on G4, with 'x' marks under the first two notes. The staff ends with a quarter rest.

13 3

Detailed description: Musical staff 3, right column. Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of eighth notes starting on G4, with a circled number '3' above the staff. The staff ends with a quarter rest.

10 3

Detailed description: Musical staff 4, left column. Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of eighth notes starting on G4, with a circled number '3' above the staff. The staff ends with a quarter rest.

10 e

Detailed description: Musical staff 4, right column. Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of eighth notes starting on G4, with a circled letter 'e' above the staff. The staff ends with a quarter rest.

10

Detailed description: Musical staff 5, left column. Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of eighth notes starting on G4, with 'x' marks under the last two notes. The staff ends with a quarter rest.

11 +

Detailed description: Musical staff 5, right column. Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of eighth notes starting on G4, with a circled plus sign above the staff. The staff ends with a quarter rest.

10 b

Detailed description: Musical staff 6, left column. Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of eighth notes starting on G4, with a circled letter 'b' above the staff. The staff ends with a quarter rest.

11 3

Detailed description: Musical staff 6, right column. Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of eighth notes starting on G4, with a circled number '3' above the staff. The staff ends with a quarter rest.

10

Detailed description: Musical staff 7, left column. Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of eighth notes starting on G4, ending with a quarter rest.

10 f 5

Detailed description: Musical staff 7, right column. Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of eighth notes starting on G4, with circled letters 'f' and '5' above the staff. The staff ends with a quarter rest.

10 c 3

Detailed description: Musical staff 8, left column. Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of eighth notes starting on G4, with circled letters 'c' and '3' above the staff. The staff ends with a quarter rest.

17 g

Detailed description: Musical staff 8, right column. Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of eighth notes starting on G4, with a circled letter 'g' above the staff. The staff ends with a quarter rest.

Таблица 8. Варианты исполнения фразы *А дёш/бесерман креза* Зянкиной Л. И., д. Филимоново (первая колонка), Сабрековой М. В., д. Шамардан (вторая колонка) и Дюкиной А. П., д. Миметово (третья колонка).

The image displays three variations of a melodic phrase in treble clef, arranged in three columns. The first variation (left column) starts with a trill marked '+1' and includes a triplet marked '3'. The second variation (middle column) starts with a trill marked '+1'. The third variation (right column) features two triplets marked '3'. The score consists of six staves in total, with the first three staves containing the first variation, the next two staves containing the second variation, and the final staff containing the third variation.

Таблица 9. Варианты исполнения фразы *В дёш/бесерман креза* Зянкиной Л. И., д. Филимоново (первая колонка), Сабрековой М. В., д. Шамардан (вторая колонка) и Дюкиной А. П., д. Миметово (третья колонка).

The image displays seven rows of musical notation in treble clef, each representing a variation of a phrase. The first three rows show variations with different phrasing and slurs. The fourth row introduces a triplet in the third variation. The fifth row features a slur in the first variation. The sixth row shows two triplets in the first variation. The seventh row consists of a simple eighth-note pattern in the first variation.

**Таблица 10.** Варианты исполнения фразы *С дёш/бесерман креза* Зянкиной Л. И., д. Филимоново (первая колонка), Сабрековой М. В., д. Шамардан (вторая колонка) и Дюкиной А. П., д. Миметово (третья колонка).

<p>+2</p>	<p>+1</p>	

**Таблица 11.** Варианты исполнения фразы *A<sub>1</sub> дёш/бесерман крезя* Зянкиной Л. И., д. Филимоново (первая колонка), Сабрековой М. В., д. Шамардан (вторая колонка) и Дюкиной А. П., д. Миметово (третья колонка).

The image displays a musical score for three different performers, arranged in three columns. Each column contains six staves of music. The first column (left) shows the original notation with various ornaments and phrasing. The second column (middle) shows a variation with a different phrasing and a triplet of eighth notes. The third column (right) shows another variation with a different phrasing and a triplet of eighth notes. The notation includes treble clefs, stems, beams, and various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes). Some notes are marked with 'x' or '3' to indicate specific performance techniques or ornaments.

**Таблица 12.** Варианты исполнения фразы *D дёш/бесерман крезя* Зянкиной Л. И., д. Филимоново (первая колонка), Сабрековой М. В., д. Шамардан (вторая колонка) и Дюкиной А. П., д. Миметово (третья колонка).

The musical score consists of three columns and five rows of musical notation. Each row represents a different variation of the phrase. The first column (L.I. Zyanina) starts with a +2 interval and includes four triplet markings. The second column (M.V. Sabreikova) also starts with a +2 interval and features a slur. The third column (A.P. Dyukina) starts with a +2 interval and includes a triplet marking. The notation is in treble clef and includes stems, beams, slurs, and triplet markings.

**Таблица 13.** Варианты исполнения фразы *C<sub>1</sub> дёш/бесерман крезя* Зянкиной Л. И., д. Филимоново (первая колонка), Сабрековой М. В., д. Шамардан (вторая колонка) и Дюкиной А. П., д. Миметово (третья колонка).

The image displays three columns of musical notation, each representing a different performer's interpretation of a specific phrase. Each column contains six staves of music. The first column (left) shows the original notation with various ornaments and a triplet. The second column (middle) is marked with '+1' and shows a variation with different phrasing and ornaments. The third column (right) is also marked with '+1' and shows another variation with a different melodic contour. The notation includes treble clefs, stems, beams, and various note values (quarter, eighth, sixteenth notes).

**Таблица 14.** Общая таблица вариантов фраз *бесерман крзья*, спетых участницами фольклорного ансамбля «Лампачей» д. Шамардан (Карваевой А. Л., Сабрековой М. В., Карваевой Р. А., Антугановой А. Л.).

The image displays a musical score for the phrase "beserman krazya" in a single melodic line, presented in six variants labeled A, B, C, A1, D, and C1. The score is written on eight staves, with each staff containing a different variant. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and performance markings such as asterisks (\*), slurs, and breath marks (indicated by 'x' symbols). Specific ornaments are noted with '3' (triplets) and '8' (octaves). The variants show subtle differences in phrasing and ornamentation, particularly in the middle and end sections of the phrase.

**Таблица 15.** Варианты фраз *бесерман крезя*, спетые Сабрековой М. В. в ансамбле (звёздочками отмечены варианты, использованные как в сольном, так и в ансамблевом исполнении).

The image displays a musical score for the phrase "beserman krezja" in G major, 2/4 time. It consists of three staves of music. The first staff is divided into six measures, each labeled with a variation: A, B, C, A1, D, and C1. Above the first staff, brackets indicate the scope of each variation. Measure A is the first measure. Measure B is marked with "+1" and a cross (x) over the second measure. Measure C is marked with "+1" and a cross (x) over the second measure. Measure A1 is marked with "+2" and an asterisk (\*) over the second measure. Measure D is marked with "+1" and an asterisk (\*) over the second measure. Measure C1 is marked with "+1" and a cross (x) over the second measure. The second and third staves provide alternative phrasings for the same variations, with some measures marked with asterisks (\*) and crosses (x) to indicate specific performance techniques or ornaments.

Эстонская академия музыки и театра

**Мария Корепанова**

**Импровизация и варьирование в исполнении  
бесермянских *крзей* в традиции и на сцене:  
исследование первоисточников  
и творческая реконструкция**

Работа на соискание степени доктора философии (музыки)

Приложение 2. Нотные транскрипции традиционных исполнений *крзей*

Приложение 3. Нотные транскрипции собственных версий напевов

Научный руководитель: ст. науч. сотрудник Жанна Пяртлас

Таллинн 2019

## Приложение 2.

### Нотные транскрипции традиционных исполнений *крезей*

<i>Солдат келян крезь</i>	142-178
<i>Йӧ келян крезь</i>	179-197
<i>Дёш/бесерман крезь</i>	198-221

1. *Солдат келян крезь* (напев проводов солдата)

$c^1=g$

год год год год го - дй ме - дам го-ды шу-вись-ко ве-ра-лод

я-лан-а лю - бо кадь уз лю-бо кадь уз-а ве-ра-лод но(й)

я - лэ кадь уз сэ я - лэ кадь уз я-лэ кадь уз-а ве-ра-ло ...

*Год, год, год, год, годй медам годы шувисько вералод,*

*Ялан а любо кадь уз любо кадь уз-а вералод но(й)?*

*Ялэ кадь уз сэ, ялэ кадь уз, ялэ кадь уз-а верало \* [...]?*

*Год, год, год, год, годи пусть годы говорю скажешь,*

*Всегда ли любо как будь то не любо как будь то не скажешь ли да?*

*Ялэ как будь то не сэ, ялэ как будь то нет, ялэ как будь то скажу ли [...]?*

\* Запись прерывается.

Исполнитель Борисов Василий Николаевич (1928 г.р.)

Записано в д. Шамардан Юкаменского р-на УР, 1992 г.

Запись Юминова А. Г., Ходыревой М. Г.

Нотировка Корепановой Марии

Перевод текста Анисимова Николая

## 2. *Солдат келян крезь* (напев проводов солдата)

The image shows two staves of musical notation in G major, 2/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes. Below the staff, the lyrics are: у ку ку ку ку ку ку ку у ку ку ку ку ку пар ва-ло... The second staff continues the melody and ends with a double bar line. Below it, the lyrics are: я-ла я я-лэ и-лэ ла эй-я эй-я ё пар валь-ёс - тэ.

*У, ку, ку, ку, ку, ку, ку, ку, у, ку, ку, ку, ку, ку пар вало...*

*Яла я, ялэ илэ ла, эй-я, эй-я ё пар вальёстэ.*

*У, ку, ку, ку, ку, ку, ку, ку, у, ку, ку, ку, ку, ку пара лошадей,*

*Яла ладно, ялэ илэ ла, эй-я, эй-я ё пару твоих лошадей.*

Исполнитель Сабреков Григорий Алексеевич (1922 г.р.)

Записано в д. Шамардан Юкаменского р-на УР, 1986 г.

Нотировка из книги А. П. Шаховского

«Народно-песенная культура бесермян» (1993: 146)

### 3. Солдат келян крезь (напев проводов солдата)

$c^1=g$

ой ой бен ги-нэ(й)е но ва-ла - лод - а ой бен ук ве-ра-лод ук бен

ги-нэ (й)е я - лан- а бен ой бен ук ой бен ук но вал

го-дй-ре го-дй-ре но ой ой (й)е бен ой ги- нэ га ла ло да но

я-лэ но о- ло(й) о- ло(й) ой се-кыт ук се-кыт уг ва но

*Ой, ой, бен, гинэ (й)е но, валалод-а, ой, бен ук, вералод ук бен.*

*Гинэ (й)е, яла на бен, ой, бен ук, ой, бен ук но вал.*

*Годйре, годйре но, ой, ой, (й)е, бен, ой, гинэ га ла ло да но,*

*Ялэ но, оло(й), оло(й), ой, секыт ук, секыт уг ва но.*

Ой, ой, да, только (й)е да, поймешь ли, ой, да, ведь, скажешь ведь да.

Только (й)е, всегда ли да, ой, да ведь, ой, да ведь было да.

Годйре, годйре да, ой, ой, (й)е, да, ой, только га ла ло да да,

Ялэ да, или(й), или(й), ой, тяжело ведь, тяжело ведь ва да.

Исполнитель Вершинина Любовь Андреановна (1936 г.р.)

Записано в д. Жувам Юкаменского р-на УР, 20.01.2015 г.

Запись и нотировка Корепановой Марии

Перевод текста Анисимова Николая

#### 4. Солдат келян крезь (напев проводов солдата)

$c^1 = f$

ой бен ук ой бен уг но ой ой ой о ой ги-нэ ве-ра-лод - а но

я - лэ-нэ о - лэ е бе... оп шу-ом ги-нэ (й)е ве - ра

жаль по-тэ ук жаль по-тэ ук гож - тэ - тэ но гож-тэ-тэ но гож - тй вал

мед то-до - мы мед то-до - мы кёт-чи ву - и... кёт-чи ву - ид ни шу - ы - са

я - лэ-нэ о - ло о(й) - ло оп шу-ом ги-нэ (й)е ве - ра

*Ой, бен ук, ой, бен, уг но, ой, ой, ой, о, ой, гинэ вералод-а но,*

*Ялэ нэ, олэ е бе..., оп, шуом гинэ (й)е вера.*

*Жаль потэ ук, жаль потэ ук, гожтэтэ но, гожтэтэ но гожтй вал.*

*Мед тодомы, мед тодомы, кётчи вуи, кётчи вуид ни шуыса.*

*Ялэнэ, оло, о(й)ло, оп, шуом гинэ (й)е вера.*

Ой, да ведь, ой, да, нет да, ой, ой, ой, ой, ой, только скажешь ли да,

Ялэнэ, олэ е да, оп, скажем только (й)е говори.

Жалко ведь, жалко ведь, в письме да, в письме да написала было.

Пусть узнаем, пусть узнаем, куда приехал, куда приехал уже говоря.

Ялэнэ, или, или, оп, скажем только (й)е говори.

Исполнитель Вершинина Любовь Андреановна (1936 г.р.)

Записано д. Жувам Юкаменского р-на УР, 21.01.2015 г.

Запись и нотировка Корепановой Марии

Перевод текста Анисимова Николая

5. *Солдат келян крезь* (напев проводов солдата)

$c^1 = a$

ой бен ок шу-а-лым но ва-ла-ла но ой бен ук ве-ра-лод-а но

ги-нэ (й)е я-лан-а но ой ой ой ой ой яй яй

го-дй-ре го-дй-ре но аръ-ёс но орт-чо ну-нал-лёс но о...ой орт-чо уг бен

о-ло (й)о ой ой ой ой ой ме-да ги-нэ э вал-а

*Ой, бен ок, шуалым но валала но, ой, бен ук вералод-а но,*

*Гинэ (й)е, ялан-а но, ой, ой, ой, ой, ой, яй, яй.*

*Годйре, годйре но, аръёс но ортчо, нуналлёс но о..., ой, ортчо уг бен,*

*Оло (й)о, ой, ой, ой, ой, ой, меда гинэ э вал-а.*

Ой, да ведь, говорили да понимали да, ой, да ведь скажешь ли да,

Только (й)е, всегда ли да, ой, ой, ой, ой, ой, *яй, яй.*

*Годйре, годйре* да, годы да проходят, недели да о..., ой, проходят ведь да,

Или, (й)о, ой, ой, ой, ой, ой, толи только э было ли.

Исполнитель Вершинина Любовь Андреановна (1936 г.р.)

Записано в д. Жувам Юкаменского р-на УР, 22.01.2015 г.

Запись и нотировка Корепановой Марии

Перевод текста Анисимова Николая

6. *Солдат келян крезь* (напев проводов солдата)

c' = b

ой гы - нэ ой гы - нэ но ой ой ой бе... ой (й)е но шу-ась-ко вал э

о-ло (й)е э (й)е (й)е и (й)е ой ой ой яй о яй яй

жаль по-тэ ук жаль по-тэ ук мар ка - ром - а мар ка-ром-а на уг лу бе-ре

кѳт-чи ву - ид кѳт-чи ву - и гож - тэ - тэ но гож-тэ-тэ но гож - тй ва

ок ок ок ой ой ой о ой гинэ ве-ра-лод-а но

*Ой, гынэ, ой, гынэ но, ой, ой, ой, бе..., ой, (й)е но шуасько вал э,*

*Оло (й)е, э (й)е, (й)е, и (й)е, ой, ой, ой, яй, о, яй, яй.*

*Жаль потэ ук, жаль потэ ук, мар каром-а на уг лу бере,*

*Кѳтчи вуид, кѳтчи вуи гожтэтэ но, гожтэтэ но гожтй ва?*

*Ок, ок, ок, ой, ой, ой, о, ой, гинэ вералод-а но.*

Ой, только, ой, только да, ой, ой, ой, да, ой, (й)е да говорю было э,

Или (й)е, э, (й)е, (й)е, и (й)е, ой, ой, ой, яй, о, яй, яй.

Жалко ведь, жалко ведь, что поделаешь уж раз не могу.

Куда пришёл, куда пришло мое письмо да, мое письмо да, написала ли?

Ох, ох, ох, ой, ой, ой, о, ой, только скажешь ли да?

Исполнитель Вершинина Любовь Андреановна (1936 г.р.)

Записано в д. Жувам Юкаменского р-на УР, 22.01.2015 г.

Запись и нотировка Корепановой Марии

Перевод текста Анисимова Николая

7. *Солдат келян крезь* (напев проводов солдата)

c<sup>1</sup>=e

жиль жиль жиль жиль бен уг жа-ли - е но ой я ме-дам-а ве-ра-лод -

а но бен год год бен но оп шу-са вал ук ай до - е бен ук

э я-лэ на но я - лэ (й)е но ай я ме-дам бен я - лан-а

я-лэ вал год год уг бен год шу-са вал уг я-лэ на ме-дам вал

*Жиль, жиль, жиль, жиль, бен уг жалие но, ой, я медам-а вералод-*

*а но, бен, год, год, бен, но оп шуса вал ук, ай, дое, бен ук.*

*Э, ялэ на но ялэ, е, но, ай, я медам, бен, ялан-а,*

*Ялэ вал год, год уг, бен, год шуса вал уг ялэ на медам вал.*

*Жиль, жиль, жиль, жиль, да ведь мой бедняжка да, ой, что ли скажешь*

*ли да, да ведь, год, год, да ведь, да оп говоря было ведь, ай, дое, да ведь.*

*Э, ялэ еще да ялэ, е, да, ай, я ли, да ведь, всегда ли,*

*Ялэ было год, год ведь, да ведь, год говоря было ведь ялэ еще ли было.*

Исполнитель Зямбаева Галина Леонтьевна (1927 г.р.)  
 Записано в д. Усть-Лем Юкаменского р-на УР, 2004 г.  
 Научно-отраслевой архив УИИЯЛ УдмФИЦ УрО РАН  
 оп 2-Н Дело №1373, М/К 184 (1-2), CD 184 (1-4)  
 Запись Нуриевой И. М., Долгановой Л. Н.  
 Нотировка Корепановой Марии  
 Перевод текста Анисимова Николая

8. *Солдат келян крезь* (напев проводов солдата)

$c^1 = f$

оп шу-ом бен ук оп шу-са но я-лан-а ме-да ве-ра-лод  
 уг бен уг ок ок ок ук я-лэ(й)еги-нэ я-лэ на вал э бен  
 жиль жиль шу-ом бен ук жиль шу-ом бен ай ди(й)е ги-нэ ве-ра-лод  
 уг бен уг я-лэ (й)е но ок-а ги-нэ бен ве-ра-лод уг бен

*Оп шуом, бен ук, оп шуса но ялан-а меда вералод*

*Уг бен, уг, ок, ок, ок ук, ялэ (й)е гинэ ялэ на вал, э, бен.*

*Жиль, жиль шуом, бен ук, жиль шуом, бен, ай, ди (й)е гинэ вералод*

*Уг бен, уг, ялэ (й)е но ок-а гинэ, бен, вералод уг, бен.*

Оп скажем, да ведь, оп говоря да всегда ли толи скажешь

Да ведь, ведь, ох, ох, ох ведь, ялэ (й)е только ялэ еще был, э, да ведь.

Жиль, жиль скажем, да ведь, жиль скажем, да ведь, ай, ди (й)е только скажешь

Да ведь, ведь, ялэ (й)е да ох-а только, да ведь, скажешь ведь, да ведь.

Исполнитель Зямбаева Галина Леонтьевна (1927 г.р.)  
 Записано в д. Усть-Лем Юкаменского р-на УР, 2004 г.  
 Научно-отраслевой архив УИИЯЛ УдмФИЦ УрО РАН  
 оп 2-Н Дело №1373, М/К 184 (1-2), CD 184 (1-4)  
 Запись Нуриевой И. М., Долгановой Л. Н.  
 Нотировка Корепановой Марии  
 Перевод текста Анисимова Николая

9. Солдат келян крезь (напев проводов солдата)

$c^1 = g$

я - лам - а бен ой я ме - да но го - дй - е(й) вал

жель жель жель жель дэм-бэр дэм ме - да го - ды кадь вал

дэб дэб дэб дэб ой (й)ой го - дй - е ме - дам го - дй - е вал

год год шу - и ой я ме - да бен ги - нэ пöй вал

*Ялам-а бен, ой, я меда но годйе(й) вал.*

*Жель, жель, жель, жель, дэмбэр дэм меда годы кадь вал.*

*Дэб, дэб, дэб, дэб, годйе медам годйе вал.*

*ой, (й)ой, ой, я меда, бен, ялам-а(й) вал.*

*Год, год шуи, ой, я меда, бен, гинэ пйй вал.*

*Всегда ли да ведь, ой, я ли да мой годйе был.*

*Жель, жель, жель, жель, дэмбер дэм ли годы словно было.*

*Дэб, дэб, дэб, дэб, мой годйе ли мой годйе был.*

*ой, (й)ой, ой, я ли, да ведь, всегда ли был.*

*Год, год сказала, ой, я ли да ведь, только, мол, было.*

Исполнители:

Антуганова Раиса Степановна (1938 г.р.)

Антуганова Нина Пантелеевна (1934 г.р.)

Антуганова Валентина Ивановна (1932 г.р.)

Камаева Анна Николаевна (1929 г.р.)

Записано в с. Ёжево Юкаменского р-на УР, 2004 г.

Научно-отраслевой архив УИИЯЛ УдмФИЦ УрО РАН

оп 2-Н Дело №1373, М/К 184 (1-2), CD 184 (1-4)

Запись Нуриевой И М., Долгановой Л. Н.

Нотировка Корепановой Марии

Перевод текста Анисимова Николая

10. *Солдат келян крезь* (напев проводов солдата)

$c^1 = g$

ой ой ой (й)е ги - нэ но я - ла бен но ой бен ой бен ок шу - и но бе...

ве - ра - лом десь мед вель-тёд уг [десь мед вель-тёд десь мед слу-жить кар-сал]жа-ляр бен ук

жа - ля - рэ бен ве-ра - лэ ук я - лан - а бен десь мед Я-ша вель-тёд я-уа ук бен шу-и но

*[Ой, ой, ой, (й)е, гинэ но я]\*ла, бен, но, ой, бен, ой, бен, ок шуи но бе..*

*Вералом десь мед вельтёд уг, десь мед вельтёд, [десь мед служить карсал]\*\* жсяляр, бен ук,*

*Жсялярэ, бен, вералэ ук ялан-а, бен, десь мед, Яша, вельтёд яуа ук, бен, шуи но.*

*[Ой, ой, ой, (й)е, только да я]ла, да ведь, да, ой, да ведь, ой, да ведь, ох сказала да бе..*

*Скажем хорошо пусть сходишь ведь, хорошо пусть сходишь, [хорошо бы отслужил] жсяляр, да ведь,*

*Жсялярэ, да ведь, скажите ведь всегда ли, да ведь, хорошо пусть, Яша, сходишь ладно ведь, да ведь, сказала да.*

\* Мария Корепанова начинает петь, помогая вспомнить напев.

\*\* В квадратных скобках текст произносится речитативом.

Исполнитель Бекметьева Екатерина Владимировна (1925 г.р.)

Записано в с. Ёжево Юкаменского р-на УР, июль 2016 г.

Запись и нотировка Корепановой Марии

Перевод текста Анисимова Николая

11. *Сюан крезь* (свадебный напев) на мотив *солдат келян крезя*

$c^1 = g$

я - ла бен шу-и но я - лам вал ук десь мед у-ло - зö ны-лэн-пи-ен бен  
 десь мед у-лоз жаль жаль е бен жаль-өр гö -нэ бен ве - ра-лэ но  
 шу-и но кок ок ок ок [э куа-ра-е бы-риз ук] \*  
 я-лэ но ук бен [уд шу-и-ды ни ай да озь]

*Яла, бен, шуи но ялам вал ук, десь мед улозö нылэн-пиен, бен,  
 Десь мед улоз, жаль, жаль, е, бен, жальөр гөнэ, бен, вералэ но,  
 Шуи но, кок, ок, ок, ок, [э, куарае быриз ук], \*  
 Ялэ но ук, бен, [уд шуиды ни, ай, да озь].*

*Яла, да ведь, сказала да ялам было ведь, хорошо пусть живут с дочерью-сыном, да ведь,  
 Хорошо пусть живет, жаль, жаль, е, да ведь, жальөр только, да ведь, скажите да,  
 Сказала да, (х)ох, ох, ох, ох, [э, мой голос пропал ведь],  
 Ялэ да ведь, да ведь, [нет сказали уж вы, ай, да так].*

\* В квадратных скобках текст произносится речитативом.

Исполнитель Бекметьева Екатерина Владимировна (1925 г.р.)  
 Записано в с. Ёжево Юкаменского р-на УР, июль 2016 г.  
 Запись и нотировка Корепановой Марии  
 Перевод текста Анисимова Николая

12. Солдат келян крезь (напев проводов солдата)

c<sup>1</sup> = g



жаль жаль жаль гө-нө бен жаль кадь ва - лэм тынь та кы-рэзь ук сол-дат кы-рэзь ө-вэв-а



шу-и но жаль гө - нө бен десь мед вель-тёз ук сол- да - тэ ке-лям но десь мед вель-тёд  
десь аэ-зе мед ше-дёд шу-о-са ве-рась-ком ук



десь гы-нэ мед бен у... у слу-жить но вэнь десь мед ка-роз им ук



жаль жаль жаль шу-од бен десь аэ-зе мед ше-дёз десь мед у-лод ук



жаль кадь бен э бен ми-лям но пи-мы ар-ми-е ке-ля-са [вельтизы а мон корка возьмай денитёк]\* ке-ля-зы ук бен а-ли на тэм но  
каль бер-тиз уг ни

*Жаль, жаль, жаль гөнө, бен, жаль кадь валэм, тынь та кырээь ук, солдат кырээь өвэв-а,*

*Шуи но, жаль гөнө, бен, десь мед вельтёз ук, солдатэ келям но, десь мед вельтёд, десь аэзе мед шедёз шуоса вераськом ук.*

*Десь гынэ мед, бен у., у служить но, вань десь мед кароз им ук.*

*Жаль, жаль, жаль шуод, бен, десь аэзе мед шедёз, десь мед улуд ук,*

*Жаль кадь, бен, э, бен, милям но тимы каль бертүз уг ни, армие келяса [вельтизы, а мон корка возьмай денитёк]\* келязы ук бе али на тэм но.*

*Жаль, жаль, жаль только, да ведь, жаль словно было, это ведь напев, не солдатский ли напев,*

Сказала да, *жаль* только, да ведь, у... хорошо пусть ходит ведь, в солдаты проводили да, хорошо пусть сходишь, в хорошее место пусть попадет говоря сказываем ведь.

Хорошо только пусть, да ведь..., у служить да, все хорошо пусть будет ведь.

*Жаль, жаль, жаль* скажешь, да ведь, в хорошее место пусть попадет, хорошо пусть будешь жить ведь.

*Жаль* словно, да ведь, э, да ведь, и наш сын сейчас вернулся ведь уже, в армию провожая [ходили, а я дом сторожила (денитек)\*\*] проводили ведь сейчас еще (тэм) да.

\* В квадратных скобках текст произносится речитативом.

\*\* В круглых скобках приводятся слова, которые не поддаются переводу или невнятно произнесены исполнителем.

Исполнитель Бекметьева Екатерина Владимировна (1925 г.р.)

Записано в с. Ёжево Юкаменского р-на УР, июль 2016 г.

Запись и нотировка Корепановой Марии

Перевод текста Анисимова Николая

13. *Солдат келян крезь* (напев проводов солдата)

$c^1 = b$



ой ой шу-ко вал но жаль жаль жаль кадь ве- ра-лом



я-лэ но сал - дат ка - рэзь та ва-лам уг бен



я-ла но год жаль ук бен жаль кадь шу-ом но



я-лэ но ок бен о шу -о- ве-ра-ло



я-лэ но го - ды бен го-дырь-ёс но бен



шу-и ук го - дыр го - дыр десь мед вель-тёд ук



я-ла пе - ёс - лы шу ук

*[Ой, ой, шуко вал но], \* жаль, жаль, жаль кадь вералом  
ялэ но, салдат карэзь та валам уг, бен,  
яла но, год, жаль ук, бен, жаль кадь шуом но,  
ялэ но, ок, бен, о шуо- верало,  
ялэ но, гёды, бен, годырьёс но, бен,  
шуи ук годыр, годыр, десь мед вельтёд ук,  
яла пейслы шу ук.*

*[Ой, ой, говорила было да], жаль, жаль, жаль словно скажем  
ялэ да, это солдатским крезем оказался ведь, да ведь,  
яла да, год, жаль ведь, да ведь, жаль словно скажем да,  
ялэ да ох, да ведь, о говорят - рассказывают,  
ялэ да, гёды, да ведь, годырьёс да, да ведь,  
сказала ведь годыр, годыр, хорошо пусть сходишь ведь,  
яла юношам скажи ведь.*

\* Мария Корепанова начинает петь, помогая вспомнить напев.

Исполнитель Бекметьева Екатерина Владимировна (1925 г.р.)  
Записано в с. Ёжево Юкаменского р-на УР, июль 2016 г.  
Видео Алексей Бакулев  
Нотировка Корепановой Марии  
Перевод текста Анисимова Николая

14. *Солдат келян крезь* (напев проводов солдата)

ой ой шу-ко вал но я - лан - а бен та ук сол-дат кы-резь-мы но куа-ра э-вень ук бен  
 кыр-за-сал ук жаль каль бен жа - ляр жа - ляр бен ве - ра-лод бен  
 жаль кадь ук ой бен ой ой бен ой бен ок десь мед вель-тёз шу-и ук  
 е-гит вре-ма-ям ке лу-ы-сал ве-сяк бен кыр-за-сал ук шу-и но уг бы-га-тйсь-кы уг ни бен  
 ой бен ой бен сол-дат кы-резь-ёс но ук сю-ан кы-резь-ёс но ук бен  
 кыр-зал-лям каль но-мыр-зэ но ум ни то - до но ук шу - и но [ай да уг ни каль эвень куарае ай да окмоз]\*\*

*[Ой, ой, шуко вал но я]\*лан-а, бен, та ук солдат кырезьмы но, куара эвень ук бен,*

*Кырзасал ук, жаль каль, бен, жаляр, жаляр, бен, вералод, бен,*

*Жаль кадь ук, ой, бен, ой, ой, бен, ой, бен, ок, десь мед вельтёз шуи ук.*

*Егит времаям ке луысал всяк, бен, кырзасал ук шуи но, уг быгатіськы уг ни, бен.*

*Ой, бен, ой, бен, солдат кырезьёс но ук, сюан кырезьёс но ук, бен,*

*Кырзалам, каль номырзэ но ум ни тодо но ук шуи но, [ай, да уг ни каль эвень куарае, ай, да окмоз].\*\**

[Ой, ой, говорила было в]сегда ли, да ведь, это ведь наш солдатский *крезь* да, голоса ведь уже нет,

Спела бы ведь, *жаль* сейчас, да ведь, *жаляр, жаляр*, да ведь, скажешь, да ведь,

*Жаль* словно ведь, ой, да ведь, ой, ой, да ведь, ой, да ведь, ох, хорошо пусть сходит сказала ведь.

Если бы была постоянно в своей молодой поре, да ведь, спела бы сказала да, не могу ведь уже, да ведь.

Ой, да ведь, ой, да ведь, солдатские *крези* да ведь, свадебные *крези* да ведь, да ведь,

Исполняли, сейчас ничего уже не знают да ведь сказала да, [ай, да ведь уже сейчас голоса нет, ай, да хватит].

\* Мария Корепанова начинает петь, помогая вспомнить напев.

\*\* В квадратных скобках текст произносится речитативом.

Исполнитель Бекметьева Екатерина Владимировна (1925 г.р.)

Записано в с. Ёжево Юкаменского р-на УР, июль 2016 г.

Запись и нотировка Корепановой Марии

Перевод текста Анисимова Николая

15. *Солдат келян крезь* (напев проводов солдата)

$c^1 = b$

ок бен ой ой ой ой но ой ой ой ок бен ой ме-да-(й)ам но шу-ись-ко

ве-ра-сал  
ве-ра-лом эк бен-а ме- дам ок ме ма ла нэ шу-и-сь - ко но вал

сол-дат бен ке-лясь-ком ук  
...ком ук эк кы но ме- дам ой да дым-быр бы шу-ы-сал

ве-ра-са эк ке ке ко ок-а ка ме-дам ой э да

*Ок, бен, ой, ой, ой, ой, но, ой, ой, ой, ок, бен, ой, меда(й)ам но шуисько,*

*Вералом, эк, бен-а медам, ок, ме ма ла нэ шуисько но вал.*

*Солдат бен келяськом ук, эк, кы но медам, ой, да, дымбыр бы шуысал,*

*Вераса, эк, ке, ке, ко, ок-а ка медам, ой, э да.*

Ох, да, ой, ой, ой, ой, да, ой, ой, ой, ох, да, ой, ли да говорю,

Скажем, эх, да ли толи, ох, ме, ма ла, нэ говорю да было.

Солдата провожаем ведь, эх, кы да ли, ой, да, с грохотом бы сказал бы,

Говоря, эх, эх, хо, ох ли толи, ой, э да.

Исполнители Сабрекова П. М. (1924 г.р.), Федотова Л.А. (1923 г.р.)

Записано в д. Ворца Ярского р-на УР, 1997 г.

Нотировка и перевод Нуриевой И. М.

Нотировка из книги Нуриевой И. М.

«Импровизация в песенной культуре удмуртов: жанр, стиль, мышление» (2014: 27-28)

16. *Солдат келян крезь* (напев проводов солдата)

$c^1 = d^1$

э дын-гыр кать э дын-гыр ка - ти я-лан-а ме-да шу-ась-ко  
 ги-нэ но э я ка - ти жа-ли жа-ли кать шу-са пе да ук  
 год год год год год год но я - лэ на пэ я-лэ на ме-дам шу-ась-ко гы-нэ но  
 шу-а-са я - лэ (й)е э - ка пэ ме- да я-лан- а ги-нэ но

[ ]\* э, дынгыр кать, э, дынгыр кати ялан-а меда шуасько,

гинэ но, э, я, кати жали, жали кать шуса, пе, да ук.

Год, год, год, год, год, год но ялэ на, пе, ялэ на медам шуасько гынэ но

шуаса ялэ (й)е эк-а, пе, меда ялан-а гинэ но.

[ ] э, дынгыр словно, э, дынгыр словно всегда ли же говорю,

только да, э, я, словно жали, жали словно говоря, мол, да ведь.

Год, год, год, год, год, год да ялэ еще, мол, ялэ еще же говорю только да

Говоря ялэ (й)е эх ли, мол, же всегда ли только да.

\* Запись начинается не с начала фразы.

Исполнитель Гаврилова Клавдия Алексеевна (1932 г.р.)

Записано в д. Ворца Ярского р-на УР, 2009 г.

Запись Дюкина Рафаила

Нотировка Корепановой Марии

Перевод текста Анисимова Николая

17. *Көт куректон крезь* (горестный напев) на мотив *солдат келян крезя*

$c^1 = e$



э Инь-ма-рэ бен Инь-ма-рэ бен ук ой гы-нэ бен ук ма-лэ ме-да озь лу- из э юр-ты вал ук бен пи-няль-ёс-лы но бен десь-сэ ги-нэ сёт



ас-лам но бен у-ло- нэ кап-чи- гес мед у-лоз вал юр-ты вал уг о-тын бен вы-лэм Тон ой гы-нэ бен шу-ись-ко вал но

*Э, Иньмаре, бен, Иньмаре, бен ук, ой, гынэ, бен ук, малэ меда озь луиз? Э, юртты вал ук, бен, пиняльёслы но, бен, десьсэ гинэ сёт.*

*Аслам но, бен, улонэ капчигес мед улоз вал, юрты вал уг отын, бен, вылэм Тон, ой, гынэ, бен, шуисько вал но.*

Э, мой Иньмар, да ведь, мой Иньмар, да ведь, ой, только, да ведь, почему же так случилось? Э, помог бы ведь, да ведь, молодым да, да ведь, хорошего только дай,

У себя тоже, да ведь, жизнь пусть более легкой стала бы, помог бы ведь там, да ведь, был Ты, ой, только, да ведь, говорила было да.

Исполнитель Кутявина Людмила Ивановна (1949 г.р.)

Записано в д. Ворца Ярского р-на УР, 22.07.2016 г.

Запись и нотировка Корепановой Марии

Перевод текста Анисимова Николая

18. *Кõt куректон крезь* (горестный напев) на мотив *солдат келян крезя*

$c^1 = \text{fis}$

ой бен ук ма-лы бен ук ма-лы гы-нэ ме-да озь лу-из э кин ме-да о-тын ви-но-ват

ой мон-а бен у-мой-тэм лэсь-тй бен о-ло Ин-ма-рэ мы-ным озь аэ-зон сё-тйз

*Ой, бен ук, малы бен ук, малы гынэ меда озь луиз, э, кин меда отын виноват?*

*Ой, мон-а, бен, умойтэм лэсьтй, бен, оло Инмарэ мыным озь аэзон сётйз?*

Ой, да ведь, почему да ведь, почему же только так случилось, э, кто же в этом виноват?

Ой, я ли, да ведь, нехорошее сделала, да ведь, или мой Инмар для меня такую судьбу уготовил?

Исполнитель Кутявина Людмила Ивановна (1949 г.р.)

Записано в д. Ворца Ярского р-на УР, 21.07.2016 г.

Запись и нотировка Корепановой Марии

Перевод текста Анисимова Николая

19. Солдат келян крезь (напев проводов солдата)

$c^1 = f$



э гы-нэ бен э гы-нэ бен ве-ра-ло вал но э гы-нэ э гы-нэ шу-и но э гы-нэ вал уг бен уг но



э э гы-нэ бен ве-ра-ло вал но э гы-нэ бен э гы-нэ бен ве-ра-ло вал но э гы-нэ бен ве-ра-ло вал шу-ись-ко вал но



э э гы-нэ бен э гы-нэ бен ве-ра-ло вал но э гы-нэ э гы-нэ бен шу-ись-ко вал но э э гы-нэ бен ве-ра-ло вал



э гы-нэ ве-ра-ло вал но э гы-нэ бен э гы-нэ но э гы-нэ шу-ись-ко вал но э гы-нэ бен ве-ра-ло вал

*Э, гынэ бен, э, гынэ бен, верало вал но, э, гынэ, э, гынэ шуи но, э, гынэ вал уг бен, уг но,*

*Э, э, гынэ бен, верало вал но, э, гынэ бен, шуисько вал но, э, гынэ бен, верало вал но, э гынэ бен, верало вал.*

*Э, э, гынэ бен, э, гынэ бен, верало вал но, э, гынэ, э, гынэ бен, шуисько вал но, э, э, гынэ бен, верало вал.*

*Э, гынэ верало вал но, э, гынэ бен, э, гынэ но, э, гынэ шуисько вал но, э, гынэ бен, верало вал.*

Э, только да ведь, э, только да ведь, говорили было да, э, только, э, только сказала да, э, только было ведь, ведь да,

Э, э, только да ведь, говорили было да, э, только да ведь, говорила было да, э, только да ведь, говорили было да, э, только да ведь, говорили было.

Э, э, только да ведь, э, только да ведь, говорили было да, э, только, э, только да ведь, говорила было да, э, э, только да ведь, говорили было.

Э, только говорили было да, э, только да ведь, э, только да, э, только говорила было да, э, только да ведь, говорили было.

Исполнитель Кутявина Людмила Ивановна (1949 г.р.)

Записано в д. Ворца Ярского р-на УР, 22.07.2016 г.

Запись и нотировка Корепановой Марии

Перевод текста Анисимова Николая

20. Солдат келян крезь (напев проводов солдата)

$c^1=e$



э гы-нэ бен ве-ра-ло вал но э гы-нэ бен ук ве-ра-са ме-дам но э гы-нэ шу-ись-ко вал но э гы-нэ ме-дам вал но



э гы-нэ бен ве-ра-ло вал но э гы-нэ шу-ись-ко вал но э гы-нэ бен ук ве-ра-ло вал бен



э пи - е ар-ми-е но мы-но-нэд ву-из но э гы-нэ бен ук десь гы-нэ бен орт-чоз дырь-ёс-тэ э пи-е пи - е

*Э, гынэ бен верало вал но, э, гынэ бен ук вераса медам но, э, гынэ шуисько вал но, э, гынэ медам вал но.*

*Э, гынэ бен верало вал но, э, гынэ шуисько вал но, э, гынэ бен ук верало вал бен.*

*Э, пие, армие но мынонэд вуиз но, э, гынэ бен ук десь гынэ бен ортчоз дыржётэ, э, пие, пие.*

Э, только да говорили было да, э, только да ведь сказав ли да, э, только говорил было да, э, только ли было да.

Э, только да говорили было да, э, только говорил было да, э, только да ведь говорили было да.

Э, мой сын, твое время пойти в армию да пришло да, э, только да ведь хорошо только да пусть пройдет твое время [службы в армии – *пояснение автора*], э, мой сын, мой сын.

Исполнители Кутявина Людмила Ивановна (1949 г.р.)

Записано в д. Ворца Ярского р-на УР, 04.08.2017 г.

Запись и нотировка Корепановой Марии

Перевод текста Анисимова Николая

21. *Солдат келян крезь* (напев проводов солдата)

$c^1 = \text{fis}$

The musical score consists of three staves of music in a single system. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo and dynamics are indicated as  $c^1 = \text{fis}$ . The music is written in a rhythmic style with many eighth and sixteenth notes, often grouped into triplets. The lyrics are written below the notes, with some words aligned under specific notes. The lyrics are: "э гы-нэ бен ве-рась-ко вал но э гы-нэ бен ук шу-ись-ко вал э гы-нэ бен уг ве-ра-ло вал но э гы-нэ бен ве-ра-ло вал но э гы-нэ бен ук ве-ра-ло вал э гы-нэ шу-ись-ко но э гы-нэ бен ве-ра-ло вал но э гы-нэ бен ве-ра-ло вал но э гы-нэ бен ук ве-ра-ло бен э гы-нэ шу-и но вал но э гы-нэ бен ук ве-ра-ло э гы-нэ бен ве-ра-ло вал но". The score ends with a double bar line and repeat dots.

э гы-нэ бен ве-рась-ко вал но э гы-нэ бен ук шу-ись-ко вал э гы-нэ бен уг ве-ра-ло вал но э гы-нэ бен ве-ра-ло вал но

э гы-нэ бен ук ве-ра-ло вал э гы-нэ шу-ись-ко но э гы-нэ бен ве-ра-ло вал но э гы-нэ бен ве-ра-ло вал но

э гы-нэ бен ук ве-ра-ло бен э гы-нэ шу-и но вал но э гы-нэ бен ук ве-ра-ло э гы-нэ бен ве-ра-ло вал но

*Э, гынэ бен верасько вал но, э, гынэ бен ук шуисько вал, э, гынэ бен уг верало вал но, э, гынэ бен верало вал но.*

*Э, гынэ бен ук верало вал, э, гынэ шуисько но, э, гынэ бен верало вал но, э, гынэ бен верало вал но.*

*Э, гынэ бен ук верало бен, э, гынэ шуи но вал но, э, гынэ бен ук верало, э, гынэ бен верало вал но.*

Э, только да говорил было да, э, только да ведь говорил было, э, только да ведь говорили было да, э, только да говорили было да.

Э, только да ведь говорили было, э, только говорю да, э, только да говорили было да, э, только да говорили было да.

Э, только да ведь говорят да, э, только сказал да было да, э, только да ведь говорят, э, только да говорят было да.

Исполнитель Кутявина Любдмила Ивановна (1949 г.р.)

Записано в д. Ворца Ярского р-на УР, 19.08.2017 г.

Запись Чаппеля Дикки, Сологуба Виктора, Корепановой Марии, Лекомцевой Евгении

Нотировка Корепановой Марии

Перевод текста Анисимова Николая

22. *Көт куректон крезь* (горестный напев) на мотив *солдат келян крезя*

$c^1=d$



ма-лэ гы-нэ бен у-лон-мы тат-че ук э бен сол-да-тэ пи-мы бен кош-ке но десь гы-нэ бен ук мед орт-чоз(ы) ну-наль-ёс вал



ой гы-нэ бен э пи-е бен но ми то-нэ тун-нэ ке-лясь-ком сол-да-тэ но у - ло - нэд бен юн кап-чи мед орт-чоз вал но



э пи-е бен десь кё-лад си-зись-ком но

*Малэ гынэ бен улонмы таёе ук? Э, бен, солдатэ пимы бен кошке но, десь гынэ бен ук мед ортчоз(ы) нуналъёс вал.*

*Ой, гынэ бен э, пие, бен но ми тонэ туннэ келяськом солдатэ но, улонэд бен юн капчи мед ортчоз вал но, э, пие, бен десь кёлад сійзьыськом но.*

Почему только да наша жизнь такая ведь? Э, да ведь, в солдаты наш парень да уходит да, хорошо пусть только да ведь прошли бы дни [службы в армии – *пояснение автора*].

Ой, только да э, мой сын, да ведь да мы тебя сегодня провожаем в солдаты да, твоя жизнь да ведь очень легко пусть прошла было бы да, э, мой сын, да добрые слова посвящаем да.

Исполнитель Кутявина Людмила Ивановна (1949 г.р.)

Записано в д. Ворца Ярского р-на УР, 3.08.2017 г.

Запись и нотировка Корепановой Марии

Перевод текста Анисимова Николая

23. Солдат келян крезь (напев проводов солдата)

$c^1=b$



э гы-нэ вал ди но э гы-нэ бен шу-ись-ко вал но э гы-нэ бен ве-ра-ло вал



э гы-нэ бен ук ве-ра-ло вал но э гы-нэ бен ве-ра-ло вал бен но э гы-нэ бен ук шу-ись-ко вал но



э гы-нэ бен ук э гы-нэ бен ве-ра-ло вал но э гы-нэ бен ве-ра-ло вал



э гы - нэ ук ве-ра-сал ме-дам но э гы-нэ бен ве-ра-ло вал но э гы-нэ бен ве-ра-ло вал

*Э, гынэ вал ди но, э, гынэ бен шуисько вал но, э, гынэ бен верало вал.*

*Э, гынэ бен ук верало вал но, э, гынэ бен верало вал бен но, э, гынэ бен ук шуисько вал но.*

*Э, гынэ бен ук, э, гынэ бен верало вал но, э, гынэ бен верало вал.*

*Э, гынэ бен ук верасал медам но, э, гынэ бен верало вал но, э, гынэ бен верало вал.*

Э, только было *ди* да, э, только да ведь говорил было да, э, только да ведь говорили было.

Э, только да ведь говорили было да, э, только да говорили было да ведь да, э, только да ведь говорил было да.

Э, только да ведь, э, только да ведь говорили было да, э, только да говорили было.

Э, только да ведь сказал ли бы да, э, только да говорили было да, э, только да говорили было.

Исполнитель Кутявина Людмила Ивановна (1949 г.р.)

Записано в д. Ворца Ярского р-на УР, 3.08.2017 г.

Запись и нотировка Корепановой Марии

Перевод текста Анисимова Николая

24. *Солдат келян крезь* (напев проводов солдата)

$c^1=d$



э гы-нэ бен уг э гы-нэ ва-лэм но вал но э гы-нэ бен э гы-нэ шу-ись-ко вал но э гы-нэ бен уг вал



э гы-нэ бен уг ве-ра-ло вал но э гы-нэ бен шу-ись-ко вал но э гы-нэ бен уг ве-ра-ло вал уг но



э гы-нэ бен уг э гы-нэ бен уг ве-ра-ло вал но э гы-нэ бен но э гы-нэ бен ве-ра-ло вал уг

*Э, гынэ бен уг, э, гынэ валэм но вал но, э, гынэ бен, э, гынэ шуисько вал но, э, гынэ бен уг вал,*

*Э, гынэ бен уг верало вал но, э, гынэ бен, шуисько вал но, э, гынэ бен уг верало вал уг но,*

*Э, гынэ, э, бен, э, гынэ бен уг верало вал но, э, э, гынэ бен, но, э, гынэ бен, верало вал уг.*

Э, только да ведь, э, только было да случилось да, э, только да ведь, э, только говорила было да, э, только да ведь было,

Э, только да ведь, говорили было да, э, только да ведь, говорила было да, э, только да ведь говорили было ведь да,

Э, только, э, да ведь, э, только да ведь говорили было да, э, э, только да ведь, да, э, только да ведь, говорили было ведь.

Исполнитель Кутявина Людмила Ивановна (1949 г.р.)

Записано в д. Ворца Ярского р-на УР, 21.07.2016 г.

Запись и нотировка Корепановой Марии

Перевод текста Анисимова Николая

25. *Солдат келян крезь* (напев проводов солдата)

$c^1 = fis$

Э гы-нэ бен ук Э гы - нэ вы-лэм но Э гы - нэ шу-ись - ко вал но Э гы-нэ Э гы-нэ бен уг ве-ра-ло вал

Э гы-нэ бен ук ве-ра-ло вал но Э гы - нэ бен ве-ра-са ме-дам но Э гы-нэ вы-лэм уг но

Э Э гы-нэ шу-ись-ко вал но Э ве-ра-ло вал но бен ук Э гы-нэ бен ук ве-ра-ло вал но

Э гы-нэ бен ук ве-ра-са вал

The musical score consists of four staves of music in a single system. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo and dynamics are indicated as  $c^1 = fis$ . The lyrics are written below the notes. The second staff continues the melody. The third staff features a triplet of eighth notes marked with a '3' and a slur. The fourth staff concludes the piece with a double bar line.

*Э, гынэ, бен ук, э, гынэ вылэм но, э, гынэ шуисько вал но, э, гынэ, э, гынэ, бен уг верало вал,*

*Э, гынэ, бен ук верало вал но, э, гынэ, бен, вераса медам но, э, гынэ вылэм уг но,*

*Э, э, гынэ шуисько вал но, э, верало вал но, бен ук, э, гынэ, бен ук верало вал но,*

*Э, гынэ, бен ук вераса вал.*

Э, только, да ведь, э, только было да, э, только говорила было да, э, только, э, только, да ведь говорили было,

Э, только, да ведь говорили было да, э, только, да ведь, говоря ли да, э, только было ведь да,

Э, э, только говорила было да, э, говорили было да, да ведь, э, только, да ведь говорили было да,

Э, только, да ведь говоря было.

Исполнитель Кутявина Людмила Ивановна (1949 г.р.)

Записано в д. Ворца Ярского р-на УР, 26.06.2017 г.

Запись Корепановой Марии, Пяртлас Жанны, Орас Яники и др.

Нотировка Корепановой Марии

Перевод текста Анисимова Николая

26. Йӧ келян крезь (напев проводов льда)

c<sup>1</sup> = b



жа - лӧр жа- лӧр шу - ом бен йӧ-ос-лӧ бен кош-ко но ву - э ук э бен кӧ-зьӧ гӧ-нэ йӧ ке-лян но уась-кӧ-нӧ мед бӧ-га-том вал ук

йӧ ке-лян дӧ-рӧя му-же-ке но мон пол-лит-ра ви-на бась-тӧй-са уась-ким бак-ча бор-дӧно ви-на бась-тӧм о-тӧн йӧ ке-ляса кыр-за-са

э злой куз-лой-тӧм ви-на-мес усь-тӧм вень ю-ись-ком ук

уась-ким но бен э бен ук тьфу-тьфу [уродьёссэ келяськом десьёссэ кельтӧ(у) десь мед луомӧ озьӧ вуӧ келяськом уродзэ]\*

та дӧн-не-ёс десь мед кӧ-лӧ-зӧ десь мед у - ло - мӧ шу-са ве-рась-ко у-род- мӧ-са ме-дам мед ви-чак ну-о-зӧ уг у-лэм вань-зэ ву-э у-лэ у-родь-ёс-тӧ

та дӧн-не-ёс тазь ик кӧ-лӧз гу-же-ме э то-лӧз но орч-че ук ни бен ту-лӧ-сӧз но ву - оз орч-чоз озь ик ву - эн

гу - же-мез но ву- э но о-ло-кӧ-ти мар орч-че-бӧ-ре бен у-жай ню ки уг о-ло ва-лал-ля-ны но кӧ-ти мар орч-че ту-э но уг лу бен ук гу-же-ме но

та дун-не-ёс тазь ик кы-лэз(оз) ук коть - кин но бен ку-ло бе-ро но э ви-чак озь ик бен у-лэ-ме та-ше уг лу уал-лян  
 дун-не-ёс му-кет ук  
 зо - роз ке но өм-я но ке но вань кы-че че-бер у-лө-лийз ук а ту-э но-мөр-лө  
 я-рам-тэм куа-зес у-лэ ук бен  
 ай бен ой бен десь мед кош-коз та лө-мө ви-чак бен лөк-тйм но ка-рө -сен  
 шу-на-лоз бө-роз уг мар у-дал-тйм но аз два кор-ка-ос-тө мөр -дэм аз-зи-ке ук  
 жаль жаль жаль жаль шу-и но ой бен мон но ук по-тй ай ни тйнь тё-шо ко но дэм пыр мед лу-оз шу-са ук бен  
 көк пол вар-мез сю-зя-нө  
 гө - дөр гө-дөр кош-коз- аз-зись-ке  
 бө-роз вөл-дө бен йө- эз но ум тйнь тать-тэ аз-зись-ке уг ки- я- ка  
 жаль-өр жаль-өр нас-кись-ко но э ви-сяк со- бөт-ча йө-ос кош-ко бө -ро шко ук но- мөр-зэ но бен уд ни ва-лал-лясь-кө ук

*Жальөр, жальөр шуом бен, йёослө бен кошконо вуэ ук, э бен көзьё гөнэ йё келян но уаськөнө мед бөгатом вал ук.*

*Йё келян дөръя мужике но мон пол-литра вина басьтйса уаським бакча бордө но, э, злой кузлойтйм, вина басьтйм, винамес усьтйм, отён йё келяса көрзаса весь юськом ук.*

*Уаським но бен, э бен ук, тьфу, тьфу [уродъёссэ келяськом, десъёссэ кельтө, десъ мед уломө, озьё вуө келяськом уродзэ].\**

*Та дюннеёс десъ мед көлөзө, десъ мед уломө шуса верасько, уродмөса медам улэ, уродъёстө мед вичак нуозө ук улэм, ваньзэ вуэ.*

*Та дюннеёс тазь ик көлөз, гужеме, э, толэзь но орчче ук ни бен, тулөсэз но вуоз-орччоз озь ик ук бен.*

*Гужемез но вуэ но олокөти мар орчче-бөре бен, ужай ню ки уг оло валалляны но уг лу бен ук, гужеме но көти-мар орчче туэ но.*

*Та дюннеёс тазь ик көлөз (оз) уз ук, котькин но бен куло-бөро но, э вичак озь ик бен дюннеёс, мукет ук улэме, таше уг лу уаллян.*

*Зороз ке но, өмя но ке но вань, кыче чебер улөлиэз ук, а туэ номөрлө но ярантэм куазез улэ ук бен.*

*Ай, бен, ой, бен, десъ мед кошкоз та лөмө вичак бен, шуналоз, бөроз ук, мар удалтйм но, лөктйм но карөсен аслам коркаостө мөрдэм аззике ук.*

*Жаль, жаль, жаль, жаль шуи но, ой, бен, мон уг потй ай ни тйнь көк пол вармез сузянө, тёшо ко но дэм пыр мед луоз шуса ук бен.*

*Гөдөр, гөдөр кошкоз, бөроз, вөлдө, бен йөэз но ум аззиське, тйнь тать тэ аззиське уг кияка.*

*Жальөр, жальөр наскисько но, э всяк собөтча йёос кошко, бөро шко ук, номөрзэ но бен уд ни валалляськө ук.*

*Жальөр, жальөр скажем да, льдам ведь нужно уйти в воду ведь, э так, как только провода льда да спуститься пускай смогли было бы ведь.*

Во время проводов льда мой муж да я, прихватив пол литра вина спустились за огород да, э, (злой кузлойтйм),\*\* вина взяли, вино открыли, там провожая лед все с песней пьем ведь.

Спустились да так, э да ведь, тьфу, тьфу [плохое провожаем, хорошее оставь, хорошо пусть будем жить, так с водой провожаем плохое].

Этот мир пусть останется с добром, говорю, чтобы хорошо жили, плохо пускай не будем жить, все плохое пускай уносит ведь, все в воду.

Этот мир так и останется, лето, э, и месяц проходит ведь уже да, и весна придет-уйдет так же ведь да.

И лето наступает да незаметно проходит-уходит да, работая невозможно даже понять ведь, и лето незаметно прошло нынче да.

Этот мир так и останется ведь, всякий да умрет-исчезнет да, э весь мир так да, иная ведь моя жизнь, раньше такого не бывало.

Если и дождь пройдет, если снег выпадет да, какой красивой была ведь, а нынче никчемная погода стоит ведь да.

Ай, так, ой, так, хорошо пусть сойдет этот снег да, растает, исчезнет ведь, что (*удалтїм*) да, пришли да (*карёсен*) свой дом еле видно ведь.

*Жаль, жаль, жаль, жаль* сказала да, ой, да, я не буду выходить уж вот два раза чистить свой двор, (*тёшо ко но дэм пыр*) пусть будет говоря ведь да.

*Гөдөр, гөдөр* уйдет, исчезнет, наверное, так и льда не видим, вот здесь видно если не (*кияка*).

*Жальөр, жальөр (наськисько)* да, э все большие льды уходят, исчезают говорю ведь, ничего уже да не понимаю уже.

\* Текст в квадратных скобках произносится речитативом.

\*\* В круглых скобках приводятся слова, которые не поддаются переводу или невнятно произнесены исполнителем.

Исполнитель Бекметьева Екатерина Владимировна (1925 г.р.)

Записано в с. Ёжево Юкаменского р-на УР, 3.02.2017 г.

Запись и нотировка Корепановой Марии

Перевод текста Анисимова Николая

27. *Йӧ келян крезь* (напев проводов льда) с текстом проводов солдата

$c^1 = b$

жаль жаль жаль жаль шу-ом бен тйнь та сол- дат кы-резь но э-вень жа- ле - рэ ме - дам ук [Яша десь вельте(у), десь мед служить кар]\*

жа- ляр жа-ляр десь а-зе мед ше-дёд десь слу-жить ка-ро-но шу-и но каль са-лэ-тон кадь бен у-жа ук [кӧтӧн ке дышеське ни каль... ]

жа- ляр жа- ляр коть-кы-че мед у-жа уз-а ды- -а ке лу-из ук ды-шесь-ко-но гы-нэ бен ок дуг-дй-е

*Жаль, жаль, жаль, жаль шуом бен, тїнь та солдат кырезь но эвень, жалерэ медам ук. [Яша, десь вельтеу, десь мед служить кар].\**

*Жаляр, жаляр десь азе мед шедёд, десь служить кароно шуи но, каль салэтон кадь бен ужа ук. [Көтөн ке дышеське ни каль, милисия-а, кытче-а дышеське шуизы но отї ма эй тод].*

*Жаляр, жаляр, котькыче мед, ужа уз-а дышеськоз-а ке луиз ук, дышеськоно гынэ бен ок дугдїе.*

*Жаль, жаль, жаль, жаль скажем да, вот это солдатский крезь да эвень, жалере ли ведь. [Яша, хорошо сходи, хорошо отслужи].*

*Жаляр, жаляр в хорошее место пусть попадешь, хорошо надо служить сказала да, сейчас (салэтон)\*\* словно да работай ведь. [Где-то сейчас уже учиться, на милиционера ли, на кого ли учиться сказали да там как не узнала].*

*Жаляр, жаляр, по-всякому пускай, работает нет ли будет ли учиться смог ведь, надо учиться только да ох (дугдїе).*

\* Текст в квадратных скобках произносится речитативом.

\*\* В круглых скобках приводятся слова, которые не поддаются переводу или невнятно произнесены исполнителем.

Исполнитель Бекметьева Екатерина Владимировна (1925 г.р.)

Записано в с. Ёжево Юкаменского р-на УР, 3.02.2017 г.

Запись и нотировка Корепановой Марии

Перевод текста Анисимова Николая

28. *Йӧ келян крезь* (напев проводов льда)

$c^1 = gis$

жа- ляр жа-ляр та дюн- не-е бен йӧ ке-лян кы-резь та-из уг бен ук жа- ляр ги - нэ бен уась-ко кыр-за-са - ез но

гэ-дэр гэ- дэр шу-ом бен э бен ой бен ук ой кӧт-тӧс ку-рек-тэ но бен мед пе нул- лом ва-ла-лом

каль бен ви-чак кап-чи-гес ук ни ву-эд но бор - да - ды ... бу-дэ но каль бен конь-до-нэд конь дась ва-ё уг ни

ай бен уал-ля- на азь-лад ӧ-вэл ... но нал-ля-но у- зэ но то-быт-тя-лям ук лэзь озь ой пей-мы- тэм бен то- быт-тя-лям у-жем берем бе-ре

го-дыр го-дыр шу- ко но кар-ла-нэ но шо-ры-я чи-гись-ки тӧ-тя до-ры вуи но

[речитатив, переходящий в рассказ]

ой бен ой бен ви-сяк бен ук коть-мар-зэ но аз-зи-тэз уг бен со гу-рез ой то-бы-тя ка мун-чо-ен но ку-лэ жи-во-тэ то но ку-лэ но

каж-дой-зэ бен си-е-мез но ю-э-мез но по - тэ ук ой бен ой бен ок шу-и ук

ой бен жоль бен жа-лер ги-нэ ой бен ве-ра-лом шу-ом бен я - лэ на ме - да у-лод на ке уг

*Жаляр, жаляр та дюннеёс, бен йё келян кырезь таиз ук бен ук, жаляр гинэ бен уасько кырзасаез но.*

*Гэдэр, гэдэр шум бен, э, бен, ой, бен ук, ой, кёттёс куректэ но бен мед, пе, нуллом валалом.*

*Каль бен вичак капчигес ук ни, вуэд но бордады (...) \* будэ но каль бен коньдонэд конь дась ваё уг ни.*

*Ай, бен уалляна азылад өвел (...) но налляно узэ но тобыттылям уг лэзь озь, ой, пеймытэм бен тобыттылям ужем берем бере.*

*Годыр, годыр шуко но, карланэ но шорыя чигиськи тётя доры [речитатив переходящий в рассказ].*

*Ой, бен, ой, бен, висяк бен ук, котьмарзэ но азитэз уг бен со гурэз ой тобытя ка мунчоен но кулэ, животэ то но кулэ но.*

*Каждойзэ бен сиемез но юэмез но потэ ук, ой, бен, ой, бен, ок шуи ук.*

*Ой, бен, жоль бен жалер гинэ, ой, бен, вералом-шум бен ялэ на меда улод на ке уг.*

*Жаляр, жаляр* эти миры, так это же ведь да *крэзь* проводов льда, *жаляр* только да спускаются с песней да.

*Гэдэр, гэдэр* скажем да, э, да, ой, да ведь, ой, горестно да ведь пусть, мол, будем таскать пойдем.

Так сейчас все легче ведь уже, и вода рядом (...) растет да сейчас да деньги на готовое приносят ведь уже.

Ай, да раньше у самого нет (...) но (*налляно узэ*)\*\* да поднимали ведь (*лэзь*) так, ой, ночью да поднимали после работы.

*Годыр, годыр* говорю да, (*карланэ*) да на половину разломалась у тети [речитатив, переходящий в рассказ]

Ой, да ведь, ой, да ведь, все да ведь, все да (*азэитэз*) ведь да (*со гурэз ой тобытыка мунчоен*) да надо, (*животэ то но кулэ но*).

Каждому да ведь хочется и кушать, и пить, ой, да ведь, ой ведь, да, ох сказала ведь.

Ой, да ведь, *жоль* да ведь *жалер* только, ой, да ведь, расскажем-скажем да *ялэ* еще ли если будешь жить ведь.

\* Многоточием в круглых скоках обозначены места, где не удалось разобрать слова.

\*\* В круглых скобках приводятся слова, которые трудно поддаются переводу или невнятно произнесены исполнителем.

Исполнитель Бекметьева Екатерина Владимировна (1925 г.р.)

Записано в с. Ёжево Юкаменского р-на УР, 3.02.2017 г.

Запись и нотировка Корепановой Марии

Перевод текста Анисимова Николая

29. *Йӧ келян крезь* (напев проводов льда) с автобиографическим текстом

$c' = a$

жин-гыр ги - нэ шу - ись - ком го-ды-рэ но ва - лэ ук бен ук э ва-лэм бен ви-сяк а-ла-лясь-кы-са ве-рась-ко уг ни

мед бу-ре ва - ё-зы ку-лэ ме-са-ез но у-лэ ви-те-са но бен мед у-лом на бен ук та дюн-не-ем бен ке - ма у-ло-но уг лу ..... уг

мар ке но се-лакь-ё-сы выл-ды вань-зэ кы-лй-зы шу-ись-ко мон а мы-нам но-мы-рэ но уг ви-ся-ло ке вал ук бен со-быт-ча коть кы-тын но у-жа-са но вель-ти но

но-ки-нен эй но гу-лять ка-ры-са но эй вель-тӧ

*[Жингыр гинэ шуиськом годырэ но]\* валэм ук бен ук, э валэм бен висяк алаляськыса верасько уг ни.*

*Мед буре ваёзы, кулэме соез но улэ витеса но бен, мед улом на бен ук та дюннеем, бен кема улоно уг лу (...)\*\* уг.*

*Мар ке но селакъёсы, валды, ваньзэ кулйзы шуисько мон, а мынам номырэ но уг висяло ке вал ук, бен событча коть кытын но ужаса но вельти но нокинен эй но гулять карыса но эй вельтö.*

*[Жингыр только говорим годыре да] было ведь да ведь, э было ведь все (алаляськыса)\*\*\* говорю ведь уже.*

*Пускай помянут, ждет и этот моей смерти да да, пускай еще буду жить ведь на этом свете, так всякое надо ведь жить (...) ведь.*

*Какие-то мои грехи, видимо, я ли говорю все умерли, у меня ничего не побаливало было ведь, так столько везде да работая ходила да ни с кем да не гуляла.*

\* Мария Корепанова начинает петь, помогая вспомнить напев.

\*\* Многоточием в круглых скоках обозначено место, где не удалось разобрать слова.

\*\*\* В круглых скобках приводится слово, которое не поддается переводу или невнятно произнесено исполнителем.

Исполнитель Бекмететьева Екатерина Владимировна (1925 г.р.)

Записано в с. Ёжево Юкаменского р-на УР, 4.08.2017 г.

Запись и нотировка Корепановой Марии

Перевод текста Анисимова Николая

30. *Йӧ келян крезь* (напев проводов льда)

c<sup>1</sup>=a



жа-ляр жа-ляр ги-нэ бен э бен ви - чак йӧ-ос кош-киз-бы-риз ук уась-ко-но но ме - ӹе - ко вал аӹ-ӹо-но но эй ни уась - ко ук



а уась бен му-жи-ке но мо-нэ ви-но-ват что мон ю-и но ой йом бась-тэ вал но от- че- е кеш-тэ бак-ча бе-раз ӧ-вень вась-кы-са у-лӹм ук вась-кы-са



кыр-ӹам но ма-дим но ок бен ук ой бен кы-ӹе аӹ-ӹе-ме по-тэ че у-ло-ме но а каль но-кинӹ уг но ве-рась-кы мо-нэ но озь у-лысь-ко ук  
но-мы-рэ но уг сись-кы шу-ись-ко



та дюн-не-ӹс тазь ик кыл-ли ук э бен кы-ӹы гы-нэ ку-лом кы-ӹы ма ка-ром

*Жаляр, жаляр гинэ бен, э бен, вичак йёос кошкиз, быриз ук, уаськоно но меэеко вал, аэёоно но эй ни уасько ук.*

*А уась бен мужике но монэ виноват, что мон юи но, ой, йом басътэ вал но, отчее кештэ бакча бераз өвень васькыса улим ук васькыса.*

*Кырзам но, мадим но, ок, бен ук, ой, бен, кыче аэёеме потэ че уломе но, а каль нокинъ уг но вераськы монэ но номырэ но уг сиськы шуисько, озь улысько ук.*

*Та дюннеёс тазь ик кылли ук, э бен кызыы гынэ кулом, кызыы, ма каром?*

*Жаляр, жаляр* только да, э да, много льда ушло, закончилось ведь, надо было бы спуститься да рассказать, надо бы посмотреть да не спустилась ведь уже.

А (уась)\* да ведь мой муж да меня виноватой, что я пила да, ой, не брали было да, так (кештэ) за его огородом (өвень) спускаясь жили ведь спускаясь.

Спели да, и рассказали, ох, да ведь, ой, да, как хочу посмотреть (че) будем жить да, а сейчас никто не общается со мною да ничего да не ем говорю, так живу ведь.

В этом мире так и осталась ведь, э да как только умереть мне, как, что мне делать?

\* В круглых скобках приводятся слова, которые трудно поддаются переводу или невнятно произнесены исполнителем.

Исполнитель Бекметьева Екатерина Владимировна (1925 г.р.)  
Записано в с. Ёжево Юкаменского р-на УР, 4.08.2017 г.  
Запись и нотировка Корепановой Марии  
Перевод текста Анисимова Николая

31. Йӧ келян крезь (напев проводов льда).

$c^1 = a$

ой бен ой бен шу - ом ук йӧ но кош-ке ву но кош-ке но бен ту-лы-сэз но орч-чиз та-ре  
гу-жем-ъес о-лэ-ма-ре но йӧс ка-дез ум аз-зись-ке ук

то зо-роз - а бен то лу-а-са лу-э ук но - мыр-зэ но десь-сэ оз возь ук э я бен ук шу-им

го - дэр го - дэр шу - ко вал э бен кызь ай кыр-за-са у-лӧ-лӧм но возь-мӧвань вал Пи-чин-ка-ен  
[но со возь вылэ уаськом вал каждой нуналлы озь озь тулыс-а ни]\*

$c^1 = h$

ой бен аз-зе-ме каль по-тэ а-на-лал со гуртъ-ёс-мы но  
но-кы-зи но уг ни аз-зи уг бен уг кы-тӧи вель-тӧим ше-ды-са возь-ма но бак-ча бе-ра-мы гы - нэ

$c^1 = a$

ой бен ой бен кӧ- лёз дун-не-ёс но ой шу-и ви-чак бен ма-лы вед-ра бен бен десь мед ку-ло  
ку-ло но но ву-и уг ни десь ма ведь сё-тэ ведь сё-тэ о-ло уз

*Ой, бен, ой, бен шуом ук, йӧ но кошке, ву но кошке но бен, тулысэз но орччиз, таре гужемъёс, олэмаре но йӧс кадез ум аӟӟиске ук.*

*То зороз-а бен, то луаса луэ ук, номырзэ но десьсэ ӧз возь ук, э, я бен ук шуим.*

*Годэр, годэр шуко вал, э бен, кызь ай кырзаса улӧлӧм но, возьмӧ вань вал Пичинкаен [но, со возь вылэ уаськом вал каждой нуналлы озь, озь, тулыс-а ни].\**

*Ой, бен, аӟӟеме каль потэ аналал со гуртъёсмь но ноказы но уг ни аӟӟи уг, бен уг, кытӧй вельтӧм, шедыса возьма но бакча берамы гынэ.*

*Ой, бен, ой, бен, кӧлӧз дуннеёс но, ой, шуи вичак бен, малы ведра бен, кулоно но вуи уг ни бен, десь мед куло, десь ма ведь, сӧтэ ведь сӧтэ, оло, уз.*

Ой, да, ой, да скажем ведь, и лед уходит, и вода да утекает да, и весна прошла, теперь лето, всякое да как следует не замечаем ведь.

То дождь ли будет да ведь, то исполняясь исполняется ведь, ничего да хорошего не сохранил ведь, э, я да ведь сказали.

*Годэр, годэр* говорила было, э да, как только припевая не жили да, был у нас луг в Пичинке [да, на этот луг спускались каждый день так, так, весна ли уже].

Ой, да ведь, сейчас хочется мне посмотреть (*аналал*)\*\* нашу деревню да никак ведь уже не увижу, да ведь, где гуляли, ожидая да за нашим огородом только.

Ой, да ведь, ой, да ведь, останется мир да, ой, все рассказала да ведь, почему ведро да ведь, мне умирать пора пришла ведь уже да, хорошо пускай умру, хорошо да ведь, дает ведь дает, или, нет.

\* Текст в квадратных скобках произносится речитативом.

\*\* В круглых скобках приводятся слова, которые не поддаются переводу или невнятно произнесены исполнителем.

Исполнитель Бекметьева Екатерина Владимировна (1925 г.р.)

Записано в с. Ёжево Юкаменского р-на УР, 4.08.2017 г.

Запись и нотировка Корепановой Марии

Перевод текста Анисимова Николая

32. *Йӧ келян крезь* (напев проводов льда) с текстом проводов солдата, переходящим в автобиографический.

$c^1 = g$

го - дӧр го-дӧр тйнь ды - рьёс го - дӧр шу - ко вал бен десь мед вель-тӧд бен сал-дат кӧ-резь та-из ук

тазь ик тазь ик десь мед мӧн десь мед слу - жить ка - род бен ук ой бен ой бен ук жал-ко кош-ко но кӧ-че ке мӧ-но-но

коть- мар но аз-зо ук со-ос-тӧ но ви-сяк озь-дэ возь-ма-тэ уг бен кин-о ва-ё но кӧ-че возь-ма-тй-зӧ

о-дйг нӧ-нал но бен

десь мед у - ло- зӧ лӧк-тэм бе-ра-зӧ но десь мед бу - до - зӧ бен ук пи-нял-лӧ - сӧ но бен зэ-кез-лэн кӧк нӧл-лӧс ук ни

зэ - кесь-зэ- кесь десь мед бен бу - до - зӧ бен ме - ста - ям юр- тӧ-нӧ кӧ - лӧз ук бен ук шу-им

та дюн-не - ёс тазь ик вить сясь - ка пась - ка кадь ик мед у - ло - зӧ ул - ды но бен ук то-лӧзь-ёс но возь-ма-то-зӧ ук

жаль - ӧр жаль-ӧр кадь вӧ- лэм э бен э бен э а о ук десь мед у-ло-зӧ десь мед бу- до - зӧ ве-сяк ук вор-дӧ-ське-мез



пи-нял-лѐ-сѐ о-ло- о-дй-гез-лэн нѐ-лѐ-лэн нюль пи о-дйг нѐл нѐ-лѐ-зѐ Ал-на-ши-сез бен ок бен ок  
ке-ня ни каль пи-си-о-сѐз



кѐ-ле-мез мѐ-ле-мез мар ке уань ке бен ке-лясь-ком пи-си-ос-тэ-о-сы бен ук ой бен ой бен жаль по-тэ о-ма со-бѐт-ча нѐл-пи ва-им ук



ви - чак ви-чак ук бен ок жал-ко ту-э ма-ма-зѐ вель-тйз но ог-няз гѐ-нэ лѐк-тѐ -лйз да и но [кѐк кѐк нѐллѐсыз со отын нѐлѐлэн ]\*



ок бен ок бен пель-дѐ мед ва-зѐз бу-ре ва-ись-ко ви-сяк пи-нял-лѐс-тѐ бен  
Ал-на-ше бен кѐк-пол-а куинь-пол-а вель-тйм [вичак ултйм кѐдѐкын ук тожо]



ай да бен но Ал-наш но коть-мар но бен се-вер-лѐ но ма-шин мѐ-ним но  
возь-ма-тй-зѐ ук ни ма-тѐн э-вэл кѐ-дѐ-кѐн Пер-мем-дэ пѐр-тй-са пѐ-рим бен ке лѐк-тй-зѐ ни очѐн



Пер-ме-ѐ-сен ка-рѐ-сен сэ-ре вут-тй-зы тач-чы тач-чы вут-тй-зѐ но Се-ня каль но ѐш-тэ  
ва-и-зѐ сэ-ре каре пэр-тй-зѐ

*Годөр, годөр, годөръёс, тийнь дыръёс, годөр шуко вал бен, десь мед вельтёд, бен салдат көрезь тауз ук.*

*Тазь ук тазь ук десь мед мөн, десь мед служить карод бен ук, ой, бен, ой, бен ук, жалко кошко но көче ке мөноно.*

*Котьмар но аэзо ук соостө но, всяк озьдэ возматэ уг бен кино ваё но, көче возматйзö одйг нөнал но бен.*

*Десь мед улозö лөктэм беразö но, десь мед будозö бен ук пиняллёсö но, бен зэкезлэн көк нөллёс ук ни.*

*Зэкезь-зэкезь, десь мед бен будозö, бен местаям юртөнö көлөз ук бен ук шуим.*

*Та дюннеёс тазь ук вить сяська паська кадь ук, мед улозö улды но бен ук толэзьёс но возматозö ук.*

*Жальөр, жальөр кадь вөлэм, э бен, э бен, э а о ук, десь мед улозö, десь мед будозö всяк ук вордöськемез.*

*Пиняллёсö олокеня ни каль, писиосöз, одйгезлэн нөлөлэн нюль пи, одйг нөл, нөлöзö, Алнашисез бен ок бен ок.*

*Көлемез-мөлемез мар ке уань ке бен келяськом писиостэосы бен ук, ой, бен, ой, бен, жаль потэ, ома собөтча нөлпи ваим ук.*

*Вичак, вичак ук, бен ук, жалко туэ мамазö вельтйз но огняз гөнэ лөктöлийз да и но [көк көк нөллёсöз со отөн нөлөлэн].\**

*Ок бен, ок бен, пельдö мед вазёз, буре ваисько всяк пиняллёстö бен, Алнаше бен көкпол-а, куиньпол-а вельтйм [вичак ултйм көдөкын ук тожо]*

*Ай да бен но, Алнаш но возматйзö ук ни, котьмар но бен северлö со матөн эвэл, көдөкөн, машин мөнйм но Пермемдэ пөртйса пөрим бен ке лөктйзö ни отөн.*

*Пермаёсен ваизö, сэре каре пэртйзö, карёсен сэре вуттйзö таччы, таччы вуттйзö но Сеня каль но öштэ.*

*Годөр, годөр этот мир, годөр говорила было да, хорошо пусть отслужишь, так это ведь солдатский крезь.*

*Так же так же хорошо сходи, хорошо пусть отслужишь да ведь, ой, да, ой, да ведь, жалко уйдет да куда-то попадет.*

*Всякое да видят ведь они да, все так показывают ведь да в кино да, как показывали в один день да да.*

*Хорошо пусть живут и после возвращения, хорошо пусть растут и мои дети да ведь, так у старшего двое дочек ведь уже.*

Большие-большие, хорошо да пусть растут, так вместо меня помогать останутся ведь сказали.

Этот мир так же словно в широту пяти цветов, пусть живут да ведь месяцы покажут ведь.

*Жальör, жальör* словно было, э да, э да, э-о ведь, хорошо пусть живут, хорошо пусть растут все ведь рожденные.

Не знаю сколько сейчас детей уж у меня, у маленькой, у одной дочери четыре сына, одна дочь, ее дочь, которая из Алнашей да, ох да ох.

Оставшиеся что есть же да отправляем (*писиостэосö*)\*\* да ведь, ой, да, ой, да, жалко, почему столько детей нарожали ведь.

Много, много ведь, да ведь, жалко нынче их мать приезжала да одна только приехала да и да ее [двое дочерей там у моей дочери].

Ох да, ох да, пусть в ушах у них звенит, вспоминаю всех детей да, так в Алнаши два раза ли, три раза ли ездили ведь уже [*вичак* жили далеко ведь тоже]

Ай да так да, и Алнаши показали ведь уже, всякое да так для севера это не близко, далеко, на машине ездили да в Пермь заехали так приехали уж там.

Из Перми привезли, потом в город завезли, из города потом довели сюда, сюда довели, да Сеня до сих пор теряет.

\* Текст в квадратных скобках произносится речитативом.

\*\* В круглых скобках приводятся слова, которые не поддаются переводу или невнятно произнесены исполнителем.

Исполнитель Бекметьева Екатерина Владимировна (1925 г.р.)

Записано в с. Ёжево Юкаменского р-на УР, 3.02.2017 г.

Запись и нотировка Корепановой Марии

Перевод текста Анисимова Николая

### 33. Дёш крезь (горестный напев)

$c^1=b$

э кош-кон дырь-ёс ву-оз ёш пе бен ук лык - тон дырь- ёс пэ(й) мед ву-о-зы вал уг но(й) бен

о ко ко ко ох шу-ом ук ма-лэ ме-да ми-ле-мез ук бен а-най но вор- дэм а-тай но вор- дэм уг бен уг е

*Э, кошкон дырьёс вуоз ёш, пе, бен ук, лыктон дырьёс, пэ(й),*

*О ко, ко, ко, ох шуом ук, малэ меда милемез ук, бен, анай но вордэм, атай но вордэм уг бен, уг, е.*

Э, время уходить настанет вместе, мол, да ведь, время вернуться, мол,

О хо, хо, хо, ох говорим ведь, почему же нас ведь, да ведь, мать да родила, отец да родил ведь, ведь, е.

Исполнитель Зянкина Любовь Иосифовна (1927 г.р.)  
Записано в д. Филимоново Юкаменского р-на УР, 23.01.2015 г.  
Запись Корепановой Марии, Сунцовой Надежды  
Нотировка Корепановой Марии  
Перевод текста Анисимова Николая

34. Дёш крезь (горестный напев)

$c^1=b$

э уй но ва-лэм уг орт-че уг бен уг ну-нал но бе-ре уг орт-че ва-лэм уг но  
ма-лэ ме-да ма-лэ ме-да е-гит я вал бен орт-че (й)уг э бен ох хо хо хо уг вал уг е быр

*Э, уй но валэм уг, ортче уг бен уг, нунал но бере уг ортче валэм уг но,*

*Малэ меда, малэ меда егит, я, вал, бен, ортче (й)уг, э, бен, ох, хо, хо, хо уг вал уг, е, быр.*

Э, ночь да была ведь, проходит ведь, после дня да проходит было ведь да,

Почему же, почему же молода, я, была, да ведь, проходит ведь, э, да ведь, ох, хо, хо, хо ведь было ведь, е, пройди/закончись.

Исполнитель Зянкина Любовь Иосифовна (1927 г.р.)  
Записано в д. Филимоново Юкаменского р-на УР, 22.01.2015 г.  
Запись Корепановой Марии, Сунцовой Надежды  
Нотировка Корепановой Марии  
Перевод текста Анисимова Николая

### 35. Дёш крезь (горестный напев)

c<sup>1</sup>=h

э лык-тон дырь-ёс ву-из ёш пе бен ук кош - кон дырь - ёс пэ(й) мед ву-о-зэ вал уг э но

год год год год ой го-дй-ре год год год шу-ом но ох вал ох вал ох вал уг ой вал

э уй но пэ орт-че уг е(й)е дой дой дой дой бен на ой ой ну - нал но бе - ре орт - че (й)уг у вал шу-ом уг е

ма-лэ ме-да ма-лэ ме-да тон мо-нэ кель-тйд ма-лэ ме-да уг шу - и ок бен ок бен ок бен шу - ом уг е

уй но пэ орт-че но ну-нал но орт-че уг ... ме-да бен ук бен ма-лэ ме-да е - ги - тя вал бен уг орт-чо уг о (й)ой ой шу-и уг е но

о ко хо хо оп шу-ом бен ук о хо хо шу-и ох бен уг бо ло вал уг ой вал

э э э ... я - лан - а ме-дам но о (й)ой о (й)ой о йо (й)ой

Э, лыктон дыръёс вуиз чош, пе, бен ук, кошкон дыръёс ,пэ(й), мед вуоз, э, вал уг, э, но  
вал уг, э, но,

Год, год, год, год, ой, годйре, год, год, год шуом но, ох, вал, ох, вал, ох, вал уг, ой, вал,  
дой, дой, дой, дой, бен на, ой, ой.

Э, уй но, пэ, ортче уг, е, (й)е, нунал но бере ортче (й)уг, у, вал шуом уг, е,  
но, бен.

Малэ меда, малэ меда тон монэ кельтйид, малэ меда уг шуи ок, бен, ок, бен, ок, бен, шуом уг, е,  
(...)\* меда бен ук, бен, ой, (й)ой, ой.

Уй но, пэ, ортче но, нунал но ортче уг, малэ меда егитя вал, бен уг, ортчо уг, шуи уг, е, но,  
бен ук, ортчо шуисько но, бен,

О-ко, хо, хо, оп шуом, бен, о, хо, хо шуи, ох, бен уг, бол, о, вал уг, ой, вал,

Э, э, э,...) яла на медам но, о, (й)ой, о, (й)ой, о, йо, (й)ой.

Э, время прибытия вместе пришло, мол, да ведь, время уходит, мол, пусть придет, э, было ведь, э, да,  
было ведь, э, да,

Год, год, год, год, ой, мой годйр, год, год, год скажем да, ох, было, ох, было, ох было ведь, ой, было,  
дой, дой, дой, дой, да ведь еще, ой, ой.

Э, ночь да, мол, проходит ведь, е, е, после дня да проходит ведь, у, было скажем ведь, е,  
да, да ведь.

Почему же, почему же ты меня оставил, почему же ведь сказала ох, да ведь, ох, да ведь, ох, да ведь, скажем ведь, е,  
(...) да ведь ли, да ведь, о (й)ой, ой.  
Ночь да, мол, проходит да, день да проходит ведь, почему же молода была, да ведь, проходят ведь, сказала ведь, е, да,  
да ведь, проходит говорю да, да ведь,  
О-хо, хо, хо, оп скажем, да ведь, о, хо, хо сказала, ох, да ведь, бол, о, было ведь, ой, было,  
Э, э, э, (...) всегда ли пусть да, о, (й)ой, о, (й)ой, о, йо, (й)ой.

\* Многоточием в круглых скоках обозначены места, где не удалось разобрать слова.

Исполнители Зянкина Любовь Иосифовна (1927 г.р.), Сунцова Фаина Фёдоровна (1945 г.р.)  
Записано в д. Филимоново Юкаменского р-на УР, 22.01.2015 г.  
Запись Корепановой Марии, Сунцовой Надежды  
Нотировка Корепановой Марии  
Перевод текста Анисимова Николая

36. Дёш крезь (горестный напев)

$c^1=h$

э ю-ом ю-ом уг е бен ук гэд гэд гэд ох шу-ом ох шу-ом ве-ра-сал уг но(й) бен

э ке хе хе ма-лэ ме-дам бен ми-ле-мез та а-най-дэ вор-дэм бен а - тай но пэ(й) бен уг э (й)е уг ни ук пол

о ко хо ок шу-са бен ук о ко ко уг е (й)е ок бен ук ги-нэ вен ук но(й) ук

ма-лэ уд кыр-за-ась-кы уг е бен уг е я - ла уг бен ук о ко я вэ - лэм - а ук

Э, юом, юом уг, е, бен ук, гэд, гэд, гэд, ох шуом, ох шуом, верасал уг но(й), бен,

Э, ке, хе, хе, малэ медам, бен, милемез та анайдэ вордэм, бен, атай но, пэ(й), бен уг, э, (й)е, уг ни ук пол,

О, ко, хо, ок шуса, бен ук, о, ко, ко уг, е, (й)е, ок, бен ук, гинэ, вен ук, но(й) ук,

Малэ уд кырзаськы уг, е, бен, уг, е, яла (...)\*

Е, яла уг, бен ук, о, ко, я вэлэм-а ук.

Э, выпьем, выпьем ведь, е, да ведь, гэд, гэд, гэд, ох скажем, ох скажем, сказала бы ведь да, да ведь,

Э, хе, хе, хе, почему же, да ведь, нас эта мать родила, да ведь, отец да, мол, да ведь, э, е, ведь уже ведь пол,

О, хо, хо, ох говоря, да ведь, о, хо, хо ведь, е, е, ох, да ведь, только, да ведь, да ведь,

Почему не поешь ведь, е, да ведь, е, яла (...).

Е, яла ведь, да ведь, о, хо, я было ли ведь.

\* Многоточием в круглых скоках обозначено место, где не удалось разобрать слова.

Исполнители Зянкина Любовь Иосифовна (1927 г.р.), Касимов Николай Александрович (1966 г.р.)

Записано в д. Филимоново Юкаменского р-на УР, 23.01.2015 г.

Запись Корепановой Марии, Сунцовой Надежды

Нотировка Корепановой Марии

Перевод текста Анисимова Николая

37. Дѣш крезь (горестный напев)

$c^1=f$

гэд гэд гэд гэд бен ук вал - а уг бен я-лам-а уг но

э э э э я-ла гэд ай ук бен э э шу-вы - са вал - а но

ой ой бен ой ой гы-нэ бен ук но(й) го - ды я - лан-а ме-да уг бен

э я эй нэ шу-и ук бен

шу-и шу-и бен ук ве-рай ук бен е нэ е ук ва-лай но бен ук но

е (й)е е нэ ук ша ла на ме-дам

*Гэд, гэд, гэд, гэд, бен ук, вал-а уг бен, ялам-а уг но,  
Э, е, е, е, яла гэд, ай, ук, бен, э, е, шувыса вал-а но.  
Ой, ой, бен, ой, ой, гынэ, бен ук, но(й) годы ялан-а меда уг бен,  
Э, я, эй, нэ, шуи ук бен.  
Шуи, шуи бен ук, верай ук бен, е, нэ, е ук валай но, бен ук, но,  
Е, (й)е, е, нэ ук ша ла на медам.*

*Гэд, гэд, гэд, гэд, да ведь, было ли ведь, всегда ли ведь да,  
Э, е, е, е, яла гэд, ай, ведь, да ведь, э, е, говоря было да.  
Ой, ой, да ведь, ой, ой, только, да ведь, да годы всегда ли да ведь,  
Э, я, эй, нэ, сказал ведь.  
Сказал, сказал да ведь, сказал ведь, е, нэ, е ведь было еще, да ведь, да  
Е, е, е, нэ ведь ша ла еще ли.*

Исполнитель Касимов Николай Александрович (1966 г.р.)  
Записано в д. Филимоново Юкаменского р-на УР, 23.01.2015 г.  
Запись Корепановой Марии, Сунцовой Надежды  
Нотировка Корепановой Марии  
Перевод текста Анисимова Николая

38. Дёш крезь (горестный напев)

c<sup>1</sup>=d<sup>1</sup>

э кадь ук ве-ра-са ме-дам я-лан - а ги-нэ вал го - ди - е е ве - ра - лод

кыт - чи ме - да кыт-чи ме-да бен ук бы-ри-зы пи-ня-лам арь-ёс кыт - чи ме - да кош-ки-зы ва-лэм

ле - гит пе бен вре-мя-ос ук э я - лан - а ги-нэ но жи - ли - е вал я - лэ кадь

ма-лы ке ма-лы ке ва-лэм шу-и бен ук дым - быр ги - нэ но ук о - дйг кадь ук ве-ра-лод-а вал но

ок ги - нэ шу - и вал жаль кадь ук ги-нэ-ёс я - лэ е пе я - лан - а ук

год год пе го-ди кадь ук вал го - ди кадь шу-и бен ук я - лэ - ё - саз год ме-дам но вал

э ко йо саз - а ме-дам я - лэ е шу-и ук жаль ги - нэ но ве - ра - лод

Э, кадь ук вераса медам ялан-а гинэ вал годие, е, вералод,  
Кытчи меда, кытчи меда, бен ук, быризы пинялам аръёс, кытчи меда кошкизы валэм.  
Легит, пе, бен, времяос ук, э, ялан-а гинэ но жилие вал ялэ кадь.  
Малы ке, малы ке валэм шуи, бен ук, дымбыр гинэ но ук одйг кадь ук вералод-а вал но.  
Ок, гинэ шуи вал, жаль кадь ук гинэёс ялэ, е, пе, ялан-а ук.  
Год, год, пе, годи кадь ук вал, годи кадь шуи, бен ук, ялэёсаз год медам но вал,  
Э, ко, йо, саз-а, медам ялэ, е, шуи ук, жаль гинэ но вералод.

Э, словно ведь говоря ли всегда ли только было мой *годие*, е, скажешь,  
Куда же, куда же, да ведь, кончились мои молодые годы, куда же прошли было,  
Молодая, мол, да ведь, пора ведь, э, всегда ли только да мой жили был *ялэ* словно.  
Для чего-то, для чего-то была сказала, да ведь, *дымбыр* только да ведь как один скажешь ли было да.  
Ох, только сказала было, жаль словно ведь только *ялэ*, е, мол, всегда ли ведь.  
*Год, год*, мол, *годи* словно ведь было, *годи* словно сказала, да ведь, (*ялэёсаз*)\* год ли да было,  
Э, хо, йо, (*саз*) ли, *ялэ* ли, е, сказала ведь, жаль только да скажешь.

\* В круглых скобках приводятся слова, которые не поддаются переводу или невнятно произнесены исполнителем.

Исполнитель Дюкина Ангелина Павловна (1947 г.р.)  
Записано в д. Миметово Ярского р-на УР, 22.07.2016 г.  
Запись и нотировка Корепановой Марии  
Перевод текста Анисимова Николая

39. *Бесерман крезь* (бесермянский напев)

$c^1 = \text{fis}$

го - ды год бен шу-ись-ко ме-дам ук ой е нэ ме - дам ой шу - и ук бен ва - лэм

э я - ла но ой ук ой ги- нэ е э вал

*Годы, год, бен, шуисько медам ук, ой, е, нэ медам, ой, шуи ук бен валэм,*

*Э, яла но, ой, ук, ой, гинэ, е, э, вал.*

*Годы, год, да ведь, говорю ли ведь, ой, е, нэ ли, ой, сказала ведь было,*

*Э, яла да, ой, ведь, ой, только, е, э, было.*

Исполнитель Сабрекова Мария Васильевна (1932 г.р.)  
Записано в д. Шамардан Юкаменского р-на УР, июнь 2017 г.  
Запись Корепановой Марии, Пяртлас Жанны, Орас Яники и др.  
Нотировка Корепановой Марии  
Перевод текста Анисимова Николая

40. *Бесерман крезь* (бесермянский напев)

$c^1 = g$

э ги-нэ бен ги-нэ шу-ись-ко ук ой бен я-лан-а ой ме-дам бен я-лэ е

э ги-нэ шу-ись-ко ме-дам ой ва-лэм но э ги-нэ э вал ук

ки год бен шу-ись-ко ме-дам но ой бен уг е ой ги-нэ е ве-ра-ло ме-дам

э ва-лэм шу-ись-ко уг бен ай [плакать хочется теперь]\*\* ой ги-нэ е эк бен ук

Э, гинэ, бен, гинэ шуисько ук, ой, бен, ялан-а, ой, медам, бен, ялэ, е,

Э, гинэ шуисько медам, ой, валэм но, э, гинэ, э, вал ук.

[...] \* ки год, бен, шуисько медам но, ой, бен уг, е, ой, гинэ, е, верало медам,

Э, валэм шуисько уг бен, ай [плакать хочется теперь], \*\* ой гинэ, е, эк, бен ук.

Э, только, да ведь, только говорю ведь, ой, всегда ли, ой, ли, да ведь, ялэ, е,

Э, только говорю ли, ой, было да, э, только, э, было ведь.

[...] ки год, да ведь, говорю ли да, ой, да ведь, е, ой, только, е, скажу ли,

Э, было говорю ведь, ай [плакать хочется теперь], ой, только, е, эх, да ведь.

\* Запись начинается не с начала строфы.

\*\* Текст в квадратных скобках произносится речитативом.

Исполнитель Сабрекова Мария Васильевна (1932 г.р.)  
Записано в д. Шамардан Юкаменского р-на УР, 2.01.2016 г.

Запись Сабрековой Алёны  
Нотировка Корепановой Марии  
Перевод текста Анисимова Николая

41. *Бесерман крезь* (бесермянский напев)

$c^1 = g$

э ги-нэ е ги-нэ е шу-ись-ко ой ва-лэ ме-да ой ги-нэ е шу-ись-ко ме-дам но

э я-лэ шу-ись-ко ме-дам ой ва-лэ эм но ой ги-нэ э шу-и ук бен  
за-ды-ха-юсь ук

э ги-нэ е ги-нэ шу-ись-ко ук ой бен ве-ра-лод ой я ме-да шу-ись-ко ме-дам

э я-лэ ги-нэ е ук бен ой ги-нэ шу-и гу-жем но орт-че уг ни вы-лэм

э-шо(у)а бен кыр-за-лом на э-шо(у)а ук бен ук ой ва-лэм ме-да ги-нэ е шу-ись-ко я-лан-а ме-дам

э вал ук шу-а-са ме-дам ой ги-нэ ме-дам бен ой ги-нэ е ве-ра-лод ук

Э, гинэ, е, гинэ, е, шуисько, ой, валэ меда, ой, гинэ, е, шуисько медам но,  
Э, ялэ шуисько медам, ой, валэ эм но, ой, гинэ, э, шуи ук бен, задыхаюсь ук,  
Э, гинэ, е, гинэ шуисько ук, ой, бен вералод, ой, я меда шуисько медам,  
Э, ялэ гинэ, е, ук бен, ой, гинэ шуи гужем но ортче уг ни вылэм.  
Эшо (у)а бен кырзалом на, эшо (у)а ук бен ук, ой, валэм меда гинэ, е, шуисько ялан-а медам,  
Э, вал ук шуаса медам, ой, гинэ медам, бен, ой, гинэ, е, вералод ук.

Э, только, е, только, е, говорю, ой, валэ ли, ой, только, е, говорю ли да,  
Э, ялэ говорю ли, ой, было да, ой, только, э, сказала ведь, задыхаюсь ведь,  
Э, только, е, только говорю ведь, ой, да ведь скажешь, ой, хорошо ли говорю ли,  
Э, ялэ только, е, да ведь, ой, только сказала лето да проходит ведь уже оказывается.  
Еще ли да мне спеть, еще ли да ведь, ой, было ли только, е, говорю всегда ли,  
Э, было ведь, говоря ли, ой, только ли, да, ой, только, е, скажешь ведь.

Исполнитель Сабрекова Мария Васильевна (1932 г.р.)  
Записано в д. Шамардан Юкаменского р-на УР, 19.07.2016 г.  
Запись и нотировка Корепановой Марии  
Перевод текста Анисимова Николая

42. Бесерман крезь (бесермянский напев)

$c^1 = a$

я - ла - нэ но (х)ой ой ги - нэ но ве-ра-са ме-дам но  
 о кок вал ук бен ой бен ук но ук шу-и но бен  
 э шу-и ук шу-и ук ме-дам бен ой ги - нэ ме - да ой ги - нэ е ве-ра-ло ме-дам но  
 я вал ой я ме - дам я-ла-нэ бен ук но

э е ю я-лан-а ме-дам ве - ра - са ме-дам но ой ги - нэ но я вал  
 э ко кок ой вал бен ой я бен ук но ой ко ко уг вал  
 э ва - лэ шу-ась-ко ук бен ой ва - лэм - а ме-дам ой ги - нэ е э  
 э е е ой я та ме-да я - лан - а(й) бен ук о ой я ме - да эй вал ук

Канал 4: *ялэнэ, но, (х)ой, ой, гинэ но вераса медам но, э, е, ю, ялан-а медам вераса медам но, ой, гинэ но я вал.*

Канал 3: *о, кок вал ук бен, ой, бен ук но ук шуи но бен, э ко, кок, ой, вал, бен, ой, я бен ук но, ой, ко, ко уг вал.*

Канал 2: *Эк, шуи ук, шуи ук медам бен, ой, гинэ меда, ой, гинэ е верало медам но, э, валэ шуасько ук бен, ой, валэм-а медам, ой, гинэ, е, э.*

Канал 1: *я вал, ой, я медам яла нэ, бен ук, но, э, е, е, ой, я та меда ялан-а(й) бен ук о, ой, я меда эй вал ук.*

Канал 4: *ялэнэ, да, (х)ой, ой, только да говоря да, э, е, ю, постоянно ли говоря да, ой, только да я было.*

Канал 3: *о, (х)ох было ведь, ой, да ведь да ведь сказала да ведь, э, хо, (х)ох, ой, было, да ведь, ой, я да ведь да, ой, хо, хо ведь было.*

Канал 2: *Эх, сказала ведь, сказала ведь да ведь, ой, только ли, ой, только е скажу да, э, было говорю да ведь, ой, было, ой, только, е, э.*

Канал 1: *я было, ой, я яланэ, да ведь, да, э, е, е, ой, я это ли постоянно ли, да ведь, о, ой, я ли, эй, было ведь.*

Исполнители:

Канал 4: Антуганова Ангелина Ильинична (1938 г.р.)

Канал 3: Караваева Римма Алексеевна (1944 г.р.)

Канал 2: Сабрекова Мария Васильевна (1932 г.р.)

Канал 1: Караваева Августа Леонидовна (1947 г.р.)

Записано в д. Шамардан Юкаменского р-на УР, июнь 2017 г.

Запись Корепановой Марии, Пяртлас Жанны, Орас Яники и др.

Нотировка Корепановой Марии

Перевод текста Анисимова Николая

43. *Бесерман крезь* (бесермянский напев)

$c^1=h$

я - ла - нэ но (х)ой (х)ой ги - нэ но ве-ра-са ме-дам но  
 го - дй го - дй шу-ись-ко ук бен ук ой кок вал ук бен ой ко бен ук шу-и но ук  
 ой ги - нэ ме - да ой ги - нэ е ве-ра-лом-а но бен  
 жаль жаль ук бен ве ме - да шу-а-са ме-дам но

о (й)ой я-лан-э ме- дам ве - ра - са ме-дам но ой ги - нэ но я вал  
 э ке ке ок ук бен а я мо уг но ой ко ко ук ок вал  
 э ги - нэ я - лэ на ук бен ой ва - лэм шу но ой ги - нэ е э вал  
 э йо (й)ой а я на ме - дэм ой я бен уг бе ой я ме бен ве я - ла

дй год но ве-ра-са ме-дам но ой ги - нэ но ой (х)ой ги - нэ но ве-ра-са ме-да  
 го - дй го - дй шу-ась-ко ук бен ук ой кок вал ук бен ой кок бен шу-и но ук  
 год бен шу-ась-ко ме-дам но ой бен ой ги - нэ е я-лан-а ва-лэм но  
 год но шу-ись-ко ме-дам но о е (й)ук бен ой я ме - дам я-лан-а ме-да - ам ук

о (й)ой я-лан-а ме-дам ве - ра - са ме-дам но ой ги - нэ но я - ла  
 э ке кек о кок бен на йо хо о ук но ой ко ок бен о ук вал  
 э ва - лэм шу-ась-ко ук бен ой ва - лэм но (х)ой ги - нэ е эй вал  
 э е е ой я а на на ой а са бе ой йо йо йо ке вал ук

...-ись-ко ме-дам но ой ги - нэ но (х)ой (х)ой ги - нэ но ве-ра - са ме-дам но  
 жа - ли жа - ли шу-ись-ко ук бен ук ой кок вал ук бен э ке кок бен уг но ук  
 ой бен я - лэ е ой ва - лэм бен я-лан-а ме-дам но  
 ойо (й)ой ук бен ой я бен ... са ме-дам но

о (й)ой я-лан-а ме-дам ве - ра - са ме-дам но ой ги нэ но я - ла  
 э ке кек ок бен да лэ ме ук но ой ко ко ок ук вал  
 э ги - нэ я-лэ ук ме-дам ай ва - лэ бе ой ги - нэ е эй вал  
 э е е ой я на а а ой я я вал ук бен ой я я я е я ук

- Канал 4: *яланэ но, (x)ой, (x)ой, гинэ но вераса медам но, о, (й)ой, яланэ медам вераса медам но, ой, гинэ но я вал.*
- Канал 3: *Годй, годй шуисько ук бен ук, ой, кок, вал ук бен, ой, ко, бен ук шуи но ук, э, ке, ке, ок, ук бен, а, я, мо уг но, ой, ко, ко, ук, ок вал.*
- Канал 2: *ой, гинэ меда, ой, гинэ, е, вералом-а но бен, э, гинэ ялэ на ук бен, ой, валэм шу но, ой, гинэ, е, э, вал.*
- Канал 1: *жаль, жаль, ук бен ве меда шуаса медам но, э, йо, (й)ой, а, я, на ме, ой, я, бен уг, бе, ой, я, медэм бен ве яла.*
- 
- Канал 4: *дй год но вераса медам но, ой, гинэ но ой, (x)ой гинэ но вераса меда, о (й)ой ялан-а медам вераса медам но ой, гинэ но яла.*
- Канал 3: *Годй годй шуасько ук бен ук, ой, кок вал ук бен, ой, кок бен шуи но ук, э ке, кек, о кок бен, на йо хо о ук но, ой, ко ок бен о ук вал.*
- Канал 2: *год бен шуасько медам но, ой, бен, ой, гинэ е ялян-а валэм но, э, валэм шуасько ук бен, ой, валэм, но, (x)ой, гинэ е эй вал.*
- Канал 1: *год но шуисько медам но, о, е, (й)ук бен, ой, я медам ялан-а медам ук, э, е, е, ой, я а на на, ой а са бе, ой, йо, йо, йо ке вал ук.*
- 
- Канал 4: *(...)\*исько медам но, ой, гинэ но, (x)ой, (x)ой, гинэ но вераса медам но, о, (й)ой, ялан-а медам вераса медам но, ой, гинэ но яла.*
- Канал 3: *Жали, жали шуисько ук бен ук, ой, кок, вал ук бен, э, ке, кок, бен уг но ук, э, ке, кек, ок, бен да, лэ, ме, ук но, ой, ко, ко, ок, ук вал.*
- Канал 2: *ой, бен ялэ е, ой, валэм, бен ялан-а медам но, э, гинэ ялэ ук медам, ай, валэ бе, ой, гинэ, е, эй, вал.*
- Канал 1: *о, йо, (й)ой, ук бен, ой, я бен, (...)са медам но, э, е, е, ой, я на, а, а, ой, я, я, вал ук бен, ой, я, я, я, е, я, ук.*

Канал 4: *яланэ* да (х)ой, (х)ой, только да говоря да, о, (й)ой, *яланэ* ли говоря да, ой, только да я было.

Канал 3: *Годй, годй* говорю ведь, ой, (х)ох, было ведь, ой, хо да ведь сказала да ведь, э хе, хе, ох, ведь, а я *мо* ведь да, ой, хо, хо, ведь, ох, было.

Канал 2: ой, только ли, ой, только, е, скажу ли да ведь, э, только *ялэ* да ведь, ой, было скажи да, ой, только, е, э, было.

Канал 1: *жаль, жаль*, ведь да *ве* ли говоря ли да, э, ё, (й)ой, а, я еще *ме*, ой, я, да ведь, *бе*, ой, я *ме* да ведь, *ве яла*.

Канал 4: *дй год* да говоря да, ой, только да, ой, (х)ой, только да говоря ли, о, (й)ой, всегда ли говоря пусть да, ой, только да *яла*.

Канал 3: *Годй, годй* говорю ведь да ведь, ой, (х)ох было ведь, ой, (х)ох да ведь сказала да ведь, э (х)ех, о, (х)ох да, на ё, хо, о, ведь да, ой, хо, ох, да ведь, о ведь было.

Канал 2: *год*, да, говорю да, ой, да, ой, только, е, всегда ли было да, э, было говорю ведь, ой, было, да, (х)ой, только, е, эй, было.

Канал 1: *год*, да, говорю да, о, е, ведь да, ой, я всегда ли, ведь, э, е, е, ой, я, а, *на, на*, ой, а, *са, бе*, ой, йо, йо, йо, хе было ведь.

Канал 4: (...) \* *исько* да, ой, только да, (х)ой, (х)ой, только да говоря да, о, (й)ой, всегда ли, говоря да, ой, только да было.

Канал 3: *Жали, жали* говорю ведь, да ведь, ой, (х)ох, было ведь, э, хе, (х)ох, да ведь, да ведь, э, хе, (х)ех, ох, да ведь, да *лэ, ме* ведь да, ой, хо, хо, ох было ведь.

Канал 2: ой, да ведь, *ялэ*, е, ой, было, да ведь, всегда ли да, э, только *ялэ* ведь, ай, было *бе*, ой, только, е, эй, было.

Канал 1: о, йо, (й)ой, да ведь, ой, *я*, да ведь, (...)са да, э, е, е, ой, *я на*, а, а, ой, *я, я*, было ведь, да ведь, ой, *я, я, я, е, я*, ведь.

\* Многоточием в круглых скоках обозначены места, где не удалось разобрать слова.

Исполнители:

Канал 4: Антуганова Ангелина Ильинична (1938 г.р.)

Канал 3: Караваева Римма Алексеевна (1944 г.р.)

Канал 2: Сабрекова Мария Васильевна (1932 г.р.)

Канал 1: Караваева Августа Леонидовна (1947 г.р.)

Записано в д. Шамардан Юкаменского р-на УР, июнь 2017 г.

Запись Корепановой Марии, Пяртлас Жанны, Орас Яники и др.

Нотировка Корепановой Марии

Перевод текста Анисимова Николая

## Приложение 3.

### Нотные транскрипции собственных версий напевов

<i>Солдат келян крезь</i>	223-233
<i>Йӧ келян крезь</i>	234-239
<i>Дёш крезь</i>	240-246

1. *Солдат келян крезь* (напев проводов солдата)

$c^1 = f$



го-ды-рэ го-ды-рэ но бсн ок - а но жи- лир ги-нэ ве- ра-сал го-ды-рэ мс-дам ук



жаль по-тэ жаль по-тэ но го - ды - рэ но ой бсн ой бсн ой жи-лир шу-оз ги-нэ но вал шу-ись-ком ук но



го-ды-рэ го-ды-рэ но ой кадь ук бен вал но ой я мс-дам вал жин-гыр шу - оз - а бен э ке кск жин



го-ды-рэ ой бен жи- лир ги - нэ но ве- ра-сал го-ды-рэ но вал



го-ды-рэ бен го-ды-рэ но ок ок ок бен ой я ме-да жин-гыр шу-оз ук но ве-ра-сал ги-нэ но вал шу-и но шу-и вал



го-ды-рэ ой ой ой бен год год год  
год год год шу-ись-ком го-ды-рэ вал

сол-дат мы - нэ ар-ми-е слу - жить ка- ры - ны ой бен ой бен ой шу-ко вал ги-нэ кадь но э ке кек ке ке кек

зэч слу-жить зэч слу-жить кар ой пи-е ой пи-е ко ко кок

ми ты-ныд ой ой бен ук ой-звысь-ком зэч зэч мын пи-е зэч мын зэч слу-жить тон кар

*Годырэ, годырэ, но, бен, ок-а но жилир гинэ верасал, годырэ медам ук,*

*Жаль потэ, жаль потэ но годырэ но, ой, бен, ой, бен, ой, жилир шуоз гинэ но вал шуиськом ук но,*

*Годырэ, годырэ, но, ой, кадь ук бен вал но, ой, я медам вал жингыр шуоз-а, бен, э, ке, кек, жин,*

*Годырэ, ой, бен, жилир гинэ но верасал, годырэ но вал.*

*Годырэ, бен, годырэ но, ок, ок, ок, бен, ой, я меда жингыр шуоз ук но верасал гинэ но, вал шуи но шуи вал,*

*Годырэ, ой, ой, ой, бен, год, год, год, год, год, год шуиськом годырэ вал.*

*Солдат мынэ армие служить карыны, ой, бен, ой, бен, ой, шуко вал гинэ кадь но, э, ке, кек, ке, ке, ке, кек.*

*Эеч служить, эеч служить кар, ой, пие, ой, пие, ко, ко, кок.*

*Ми тыныд, ой, ой, бен, ук сйзыськом эеч, эеч мын, пие, эеч мын, эеч служить тон кар.*

*Годырэ, годырэ, да, да ведь, ох-а да жилир только сказала бы годырэ ли ведь,*

*Жалко, жалко да годырэ да, ой, да ведь, ой, да ведь, ой, жилир скажет только да было говорим ведь да.*

*Годырэ, годырэ да, ой, словно ведь да было да, ой, ладно пусть было звонко скажет-ли да, э хе, хех, звонко.*

*Годырэ да годырэ да, ох, ох, ох, да, ой, жилир только да говоря годырэ да было.*

*Годырэ да годырэ да ох, ох, ох, да, ой, хорошо пусть звонко скажет ведь да сказала бы только да было сказала да сказала было,*

*Годырэ ой, ой, ой, да год, год, год, год, год, год, говорим годырэ было.*

*Солдат идет в армию служить, ой, да, ой, да, ой, сказала было только словно да э, хе, хех, хе, хе, хе, хех.*

*Хорошо служи, хорошо служи, ой, сын, ой, сын, хо, хо, (х)ох.*

*Мы тебе, ой, ой, да ведь, желаем хорошо иди, хорошо иди, сын, хорошо иди, хорошо служи.*

Исполнение, запись, нотировка, перевод Корепановой Марии

Записано в Таллине 17.01.2019 г.

2. Солдат келян крезь (напев проводов солдата)

c<sup>1</sup> = a

год год год год жи- лир шу - ись - ком но го - ды - рэ но ве - ра-лоз уг

ги- нэ но го - ды - рэ но ой я ме-дам ве - ра-лоз уг но вал уг

го - ды-рэ бен - а ги - нэ жи - ли - рэ но ой бен ой вал

у ке кек ги - нэ е но ой я ме-дам ве-ра-сал но вал

эк ме-да жин-гыр шу-ись- ком но год вал ой я ме - дам но кадь

шу - и но тро - ды - е но ой я ме-да жи - ли - рэ но(й) ук

The musical score consists of six staves of music in a single system. Each staff begins with a treble clef and a common time signature. The notes are primarily quarter and eighth notes, with some rests and slurs. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The score is divided into measures by vertical bar lines, and some measures end with a double bar line and repeat dots (||).

эк - а но жи- ли - рэ но эк бен жин-гыр шу - ись - ком но ве - ра-лоз ук

ги- нэ вал эк - а но бен го-ды-рэ но ве-ра- сал бен ук бен- а о-зьи мед лу-оз

*Год, год, год, год, жилир шуиськом но годырэ но вералоз уг,*

*Гинэ но, годырэ но, ой, я медам вералоз уг но вал уг.*

*Годырэ, бен-а, гинэ жилирэ но, ой, бен, ой, бен вал,*

*У, ке, кек, гинэ, е, но, ой, я медам верасал но вал,*

*Эк, меда жингыр шуиськом но год вал, ой, я медам но кадь*

*Шуи но, тродые но, ой, я меда жилирэ но(й) ук.*

*Эк-а, но жилирэ но, эк, бен жингыр шуиськом но вералоз ук,*

*Гинэ вал эк-а, но бен годырэ но верасал, бен ук, бен-а, озьи мед луоз.*

*Год, год, год, год, жилир* говорим да *годыр* да скажет нет.

Только да *годырэ* да, ой, хорошо пусть скажет нет да было нет.

*Годырэ*, да ли только *жилирэ* да, ой, да, ой, да, было.

У, хе, хех, только, е, да, ой, хорошо пусть сказала бы да было.

Эх, же *жингыр* скажем да *год* было, ой, хорошо пусть да словно.

Сказала да, *тродые* да, ой, хорошо пусть *жилирэ* да ведь.

Эх ли, да, *жилирэ* да, эх, бен, звонко говорим да скажет ведь.

Только было эх ли, ведь да сказала бы да ведь так ли так пусть будет.

Исполнение, запись, нотировка и перевод Корепановой Марии

Записано в Таллине, 17.01.2019 г.

### 3. Солдат келян крезь (напев проводов солдата)

$c' = g$

го-ды-рэ го-ды-рэ бен-а но жи-лир ги-нэ ги-нэ ги-нэ ве-ра-сал ук но э бен-а жи-ли -р шу-ись-ком но вал

ги-нэ но эй бен-а жи-ли -р шу-ись-ком го-ды-рэ но жи-ли -рэ шу-ись-ком но э го-ды-рэ но бен - а ги-нэ но(й) ук

э ой- а ме-да ги-нэ но жи-лир шу-ись-ком э ги - нэ но жиль ве-ра ги- нэ ве-ра-сал кадь но э бен уг е но жи- лир шу-ись-ком но

о ой бен

эк - а но жи- лир шу - оз - а бен-а но го - дэ - рэ но жи-ли-р шу-ись-ком но тро-дй-е бен ук го-ды-рэ год бен ук ме-дам

го-ды-рэ (х)ой я ме - да но жи- ли -рэ го - ды - рэ бен ги - нэ но ой ой ой ги - нэ кадь

*Годырэ, годырэ бен-а но, жилир гинэ, гинэ, гинэ верасал ук но, э, бен-а жилир шуиськом но вал,  
Гинэ но, эй, бен-а жилир шуиськом, годырэ но жилирэ шуиськом но, э, годырэ но бен-а гинэ но(й) ук.  
Э, ой-а, меда гинэ но жилир шуиськом, э, гинэ но жиль вера гинэ верасал кадь но, э, бен, уг, е, но жилир шуиськом но, о, ой, бен.  
Эк-а но жилир шуоз-а, бен-а, но годэрэ но жилир шуиськом но тродіе, бен ук, годырэ год, бен ук, медам,  
Годырэ, (х)ой, я, меда но жилирэ годырэ, бен, гинэ но, ой, ой, ой, гинэ кадь.*

*Годырэ, годырэ да ли жилир только, только, сказала бы ведь да, э, да ли жилир говорим да было.  
Только да, эй, да ли жилир говорим, годырэ да жилирэ говорим да, э, годырэ да так ли только да ведь.  
Э, ой, ли же только да жилир говорим, э, только, да жиль скажи только сказала бы словно да, э, да ведь, ведь, е, да, жилир говорим да,  
о, ой, да ведь.  
Эх ли да жилир скажет ли да ведь да годэрэ да жилир говорим да тродіе да ведь ведь годырэ год да ведь, ведь же.  
Годырэ (х)ой, хорошо ли да жилирэ, годырэ да только да, ой, ой, только словно.*

Исполнение, запись, нотировка и перевод Корепановой Марии

Записано в Таллине, 20.01.2019 г.

4. *Солдат келян крезь* (напев проводов солдата)

c<sup>1</sup> = fis



го-ды-рэ го-ды-рэ ве-ра-лоз ук эк - а но жи - лир ги - нэ но бен-а ве-ра-сал ук вал



ги-нэ бен го - ды - рэ но год ой ме-дам но ги-нэ вал но жи-ли-рэ э ой я ме-да жи-лир шу-ись-ком



ги - нэ бен ой я ме-дам но го - ды - рэ но э я - ла ве-ра-сал э ке ке кек я кек жи- лир



шу-ись-ком но ги - нэ вал



жаль по-тэ кы-че жаль по-тэ ой я ме-дам бен-а но ги-нэ э бен ук ой я ме-дам но вал но ой я ме-дам ги-нэ



эк - а но жи- лир шу-ись-ком

сол-дат мы - нэ ар- ми-е      э ха но жи - ли -      рэ но ве-ра- сал ги-нэ но бен      э ке ке      э ке шу-ись-ком

џеч мы - нэ      џеч мы- нэ пи - е      э ке ке      э я ме - да но вал      о ко      ой я- лам

*Годырэ, годырэ вералоз ук, эк-а но жилир гинэ но бен-а верасал ук вал,*

*Гинэ бен, годырэ но год, ой, медам но гинэ вал, но жилирэ э, ой, я меда жилир шуиськом.*

*Гинэ, бен, ой, я медам но годырэ но, э, яла вераса, э, ке, ке, кек, э, кек, жилир шуиськом но гинэ вал,*

*Жаль потэ, кыче жаль потэ, ой, я медам бен-а но гинэ, э, бен, ук, ой, я медам но вал но, ой, я, медам гинэ, эк-а но жилир шуиськом*

*Солдат мынэ армие, эк-а но жилирэ но верасал гинэ но, бен, э, ке, ке, э, ке, шуиськом*

*џеч мынэ, џеч мынэ, пие, э, ке, ке, э, я меда но вал о, ко, ой, ялам.*

*Годырэ, годырэ* скажет ли ведь, эх ли да *жилир* только да, да ли сказала бы ведь было.

Только да, *годырэ* да *год*, ой, пусть да только было, да, *жилирэ*, э, ой, же *жилир* говорим.

Только да, ой, хорошо пусть да *годырэ* да, э, *яла* говоря э, хе, хе, хех, *жилир* говорим да только было.

Жалко, как жалко, ой, хорошо пусть ведь ли да только, э, да ведь, ой, хорошо пусть да было только эх ли да *жилир* говорим.

Солдат уходит в армию, эх ли да *жилирэ* да сказала бы только да ведь, э, хе, хе, э, хе, говорим.

Хорошо иди, хорошо иди мой сыночек, э, хе, хе, э, хорошо же да было о, хо, ой, всегда.

Исполнение, запись, нотировка и перевод Корепановой Марии

Записано в Таллине, 05.02.2019 г.

5. Йӱ келян крезь (напев проводов льда)

c<sup>1</sup> = h

го - дыр жин-гыр шу - оз ук я-лэ-ма но ги-нэ но жин - гы-рэ вал ой я ги-нэ бен-а ги - нэ е но год вал ук бен

э ги-нэ ги - нэ шу-и вал ук бен йӱ ке-лян кы-резь со мо-н(э) ой бен ой бен ги- нэ ой бен ук шу-оз ук  
кыр-зась-ко а-ли ги-нэ

ой ка ме-да бен ой (й)ой ой(й)ой шу - оз но э ке ке ке ке кек  
жин-гыр шу-ись-ком но бен жин-гыр шу-оз ук ги-нэ но ве-ра-лом го-дыр

эк-а ме-да жин-гыр шу-ись-ком но го-дыр ги - нэ ве-ра-сал го-дыр шу-ом-а ой бен ой бен ги-нэ но го-ды-рэ но вал ук жин-гыр шу-оз ук но кадь ук бен

э кадь ги - нэ шу - и но о (й)ой ой(й)ой ги-нэ кадь ук вал ой таб-ре-зэ но мо-нэ уг ни то-дйсь-кы

кин - лэ ме - да бы-га-тоз со бес-сер-мян кы-резь (х)ой (й)ой (й)ой о йо (й)ой йо (й)ой  
йӱ ке-ля кы-резь кыр-за-ны ги-нэ но шу-оз ук



а таб-ре-зэ мон ок - а ме-да но йё ке-лян со кы-резь а бен-а ги-нэ но жин-гыр шу-оз ук но  
кыр-зась-ко но пу-кись-ко



ой бен ой бен жин - гыр шу-ись-ком го - ды - рэ но го-ды-рэ но вал ок ок ок бен э - ке ке кек жин - гыр шу-и



Е-ка-те-ри-на Вла-ди-ми-ров-на бен кыр-зас со мо-нэ кы - рэзь-ёс а таб-ре-зэ мон уг то-дйсь-кы кы-тын Гла-зо-вын-а  
со у-лэ Е-жо-вын-а



э бен э бен э тау ба-зимъ-ёс шу - о - ны мы-ным по-тэ со-с ук э ке ке ке ке ке ке ке ке кек



ой бен ой бен жин-гыр шу-ись-ком но го-ды-рэ но кадь э ке ке кек жин-гыр шу-оз ук го-ды-рэ но вал но  
ук жин-гыр шу-оз-а



э бен э бен жин-гыр шу-ись-ком но э ке ке кек ке ке ке ке кек жин-гыр  
го-ды-рэ но го-дыр шу-о вал шу-оз ук но вал ук го-ды-рэ но го-дыр шу- оз ук

*Годыр, жингыр шуоз ук, ялэма но гинэ но жингырэ вал, ой, я гинэ бен-а гинэ, е но год вал ук бен.*

*Э, гинэ, гинэ шуи вал ук бен, йӧ келян кырезь со мон(э) кырзасько али гинэ, ой, бен, ой, бен гинэ, ой, бен ук шуоз ук.*

*Ой, ка меда, бен, жингыр шуиськом но бен, ой, (й)ой, ой, (й)ой, шуоз но, э, ке, ке, ке, ке, кек жингыр шуоз ук гинэ но вералом годыр.*

*Эк-а меда жингыр шуиськом но годыр гинэ верасал, годыр шуом-а, ой, бен, ой, бен, гинэ но годырэ но вал ук жингыр шуоз ук но кадь ук бен.*

*Э, кадь гинэ шуи но, о, (й)ой, ой, (й)ой, гинэ кадь ук вал, ой, табрезэ но мон(э) уг ни тодйськы.*

*Кинлэ меда быгатоз со бесермян кырезь йӧ келян кырезь кырзаны, (х)ой, (й)ой, (й)ой, о, йо, (й)ой, йо, (й)ой, гинэ но шуоз ук.*

*А табрезэ мон кырзасько но пукисько, ок-а меда но йӧ келян со кырезь-а, бен, э, гинэ но жингыр шуоз ук но.*

*Ой, бен, ой, бен, жингыр шуиськом годырэ но годырэ но вал, ок, ок, ок, бен, э, ке, ке, кек, жингыр шуи.*

*Екатерина Владимировна, бен, кырзаз со монэ кырэзьёс, а табрезэ мон уг тодйськы кытын со улы(э), Ёжовын-а, Глазовын-а.*

*Э, бен, э, бен, тау бадзимъёс шуоны мыным потэ сое ук э, ке, ке, ке, ке, ке, ке, ке, кек.*

*Ой, бен, ой, бен, жингыр шуиськом но годырэ но кадь ук жингыр шуоз-а, э ке, ке, кек, жингыр шуоз ук годырэ но вал но.*

*Э, бен, э, бен жингыр шуиськом но годыр шуо вал, э, ке, ке, кек, ке, ке, ке, ке, кек жингыр шуоз ук но вал ук, годырэ но годыр шуоз ук.*

*Годыр* звонко скажет ведь всегда ли да только *жингырэ* было, ой, хорошо только ведь ли только, е да *год* было ведь да.

Э, только, только, сказала было ведь да, напев проводов льда это я(э) пою сейчас только, ой, да, ой, да только, ой, да ведь скажет ведь.

Ой, *ка* же ведь звонко говорим да ведь, ой, (й)ой, ой, (й)ой, скажет да, э, хе, хе, хе, хе, хех, звонко скажет ведь только да скажем *годыр*.

Эх ли же звонко говорим да *годыр* только сказала бы *годыр* скажем ли, ой, да, ой, да, только да *годырэ* да было ведь звонко скажет ведь да словно ведь.

Э, словно только сказала да, о, (й)ой, ой, (й)ой, только словно ведь было, ой, теперь да я(э) не знаю.

Кто же сможет этот бесермянский напев, напев проводов льда петь, (х)ой, (й)ой, (й)ой, о, йо, (й)ой, йо, (й)ой, только да скажет ведь.

А теперь я пою и сижу, ох ли же да это напев проводов льда ли ведь, э, только да звонко скажет ведь да,

Ой, да, ой, да, звонко говорим *годырэ* да *годырэ* да было, ох, ох да э, хе, хе, хех, звонко сказала.

Екатерина Владимировна ведь спела она мне напев, а теперь я не знаю, где она живет в Ёжево ли в Глазове ли.

Э, да, э, да, спасибо большое сказать мне хочется ей ведь, э, хе, хе, хе, хе, хе, хе, хе, хех.

Ой, да, ой, да, звонко говорим да *годырэ* да словно ведь звонко скажет ли э, хе, хе, хех, звонко скажет ведь *годырэ* да было да.

Э, да, э, да, звонко говорим да *годыр* говорят было э, хе, хе, хех, хе, хе, хе, хех звонко скажет ведь да было ведь, *годырэ* да *годыр* скажет ведь.

Исполнение, запись, нотировка и перевод Корепановой Марии

Записано в Таллине, 16.01.2019 г.

6. Йӱ келян крезь (напев проводов льда)

c' = a

го-дыр го-дыр ги-нэ ги-нэ го-дыр жи- лир шу-ись-ком-а но ок-а мс-да жи- ли-рэ ги-нэ кадь ук ве- ра- сал кадь ук вал но

го-дыр го- дыр ги - нэ но жи- ли-рэ шу-ись-ком-а ве - ра-сал ук но эк-а но жи- ли-рэ го-дэ-рэ ве-ра-сал ук ги-нэ э ке кеҥ вал ук

го-дыр го- дыр ги - нэ кадь эк - а ве - ра-сал-а ме-да но вал го-ды-рэ жи-лир шу-ись-ком но го-ды-рэ ве-ра-лом

йӱ ке-лян дыръ-я ми по- тйсь-ком вал йӱ ке-лян кы-резь о-тын кыр-за-сал ук а таб-ре-зэ но-кин но ук то-дйсь-кы со-е кы-резь ву-нэ-тй

ок бен ок жи- ли-рэ шу-ись-ком го- ды-рэ бен жи- ли-рэ вал ук но год эк-а бен жи- лир ги-нэ го - ды-рэ бен но го-ды-рэ вал

го - дыр го- дыр ги-нэ ве-ра-сал го-ды- рэ бен ги - нэ вал ук но бен ук э ке ке э ке жи- ли-рэ бен ук вал

го- дыр год го - дыр год го-дыр ги - нэ ве - ра- сал ук но бен а таб-ре-зэ мон но ги-нэ жи- лир шу-ись-ком

*Годыр, годыр, гинэ, гинэ, годыр, жилир шуиськом-а но ок-а меда жилирэ гинэ кадь ук верасал кадь ук вал но.*

*Годыр, годыр гинэ но, жилирэ шуиськом-а верасал ук но, эк-а но жилирэ годэрэ верасал ук гинэ, э, ке, кек, вал ук.*

*Годыр, годыр гинэ кадь, эк-а верасал-а меда но вал, годырэ жилир шуиськом но годырэ вералом.*

*Йõ келян дыръя ми потйськом вал, йõ келян кырезь отын кырзасал ук, а табрезэ нокин но уг тодйськы сое кырезь вунэти.*

*Ок, бен ок, жилирэ шуиськом годырэ, бен, жилирэ вал ук но год, эк-а, бен, жилир гинэ годырэ, бен, го годырэ вал.*

*Годыр, годыр гинэ верасал, годырэ, бен, гинэ вал ук но бен ук, э, ке, ке, э, ке, жилирэ бен ук вал.*

*Годыр, год, годыр, год, годыр гинэ верасал ук но бен, а табрезэ мон но гинэ жилир шуиськом.*

*Годыр, годыр, только, только, годыр, жилир скажем ли да ох ли же жилирэ только словно ведь сказала бы словно ведь было да.*

*Годыр, годыр только да, жилирэ скажем ли сказала бы ведь да эх ли да жилирэ годэрэ сказала бы ведь только, э, хе, хех было ведь.*

*Годыр, годыр только словно, эх ли сказала бы ли же да было, годырэ жилир скажем да годырэ скажем.*

*Во время проводов льда мы приходили было, напев проводов льда там пела бы ведь, а теперь никто да [не знает этот напев забыли].*

*Ох, ведь, ох, жилирэ говорим, годырэ ведь жилирэ было ведь да год эх ли ведь жилир только годырэ ведь го годырэ было.*

*Годыр, годыр, только сказала бы годырэ ведь только было ведь да ведь ведь, э, хе, хе, э, хе, жилирэ да ведь было.*

*Годыр, год, годыр, год, годыр только сказала бы ведь да ведь, а теперь я да только жилир говорим.*

Исполнение, запись, нотировка и перевод Корепановой Марии

Записано в Таллине, 20.01.2019 г.

7. Дёш крезь (горестный напев)

c<sup>1</sup> = g

Э я-лэ ги-нэ ве-ра-сал ук бен ук о кок бен ук о ко жи-лир ой я-лам но

Э я-ла жи-ли-рэ но год ок-а ме-да но вал ок ок ок Э я-лам-а

ги-нэ но жи-ли-рэ го-ды-рэ но го-дыр вал эк-а лам бен-а но ой я бен ой я бен жи-ли-рэ но год вал

Э я-лэ жи-ли-рэ но год ок ок ок вал ук бен о-ко жи-ли-рэ ве-ра-лом

Э я-лэм но жи-ли-рэ но вал ук о ко кок бен ук Э ке ке кек жи-ли-рэ но вал но

Э кек жи-лир шу го-ды-рэ но вал Э я-лам бен ук

*Э, ялэ гинэ верасал ук, бен ук, о, кок, бен ук, о, ко, жилир, ой, ялам но,*

*Э, яла жилирэ но год, ок-а, меда но вал ок, ок, ок, э, ялам-а.*

*Гинэ но жилирэ, годырэ но годыр вал, эк-а лам, бен-а но, ой, я бен, ой, я бен, жилирэ но год вал,*

*Э, ялэ жилирэ но год, ок, ок, ок, вал ук бен, о ко жилирэ вералом.*

*Э, ялэм но жилирэ но вал ук, о, ко, кок, бен ук, э, ке, ке, кек, жилирэ но вал но,*

*Э, кек, жилир шу, годырэ но вал, э, ялам бен ук.*

*Э, ялэ только сказала бы ведь да ведь, о, (х)ох, да ведь, о, хо, жилир, ой, всегда да,*

*Э, яла жилирэ да год, ох ли же да было ох, ох, ох, э, всегда ли.*

*Только да жилир, годырэ да годыр было, эх ли лам, ведь ли да, ой, хорошо да, ой, хорошо да жилирэ да год было,*

*Э, ялэ жилирэ да год ох, ох, ох, было ведь, о, хо, жилирэ скажем.*

*Э, ялэм да жилирэ да было ведь, о, хо, (х)ох, да ведь, э, хе, хе, хех, жилирэ да было да,*

*Э, хех, жилир скажи, годырэ да было, э, всегда да ведь.*

Исполнение, запись, нотировка и перевод Корепановой Марии

Записано в Таллине, 02.02.2019 г.

8. Дёш крезь (горестный напев)

э я - лэм- а но жи- ли - рэ шу-оз ук но гу-ды-рэ ве - ра-лоз ук а ве-ра-лом на бен ук

э ке кек ой я-лам- а жи - ли - рэ но бен ок - а ме - да ок - а вал ук шу - ом

э я - ла ве-ра-сал ук бен ой я кадь ве - ра - лом-а но го-ды-рэ но жи- лир шу - ись-ком-а ги-нэ кадь но

ой я ме-да жи- лир шу-ись-ком-а ве-ра-сал го-дыр ве-ра-лом ги - нэ кадь ук шу- ись-ком но э э я-лам ве - ра -

сал ук бен шу-и

э кё - ты ку-рек-тэ жи- ли - рэ но го-ды-ре вал ук но бен

э я - лам- а но го - ды - рэ шу-ись-ком-а но(й)

Э, ялэм-а но жилирэ шуоз ук но гудырэ вералоз ук-а, вералом на бен ук,  
Э, ке, кек, ой ялам-а жильирэ но, бен, ок-а меда, ок-а вал ук шуом.  
Э, яла верасал ук бен, ой, я кадь вералом-а но годырэ но жилир шуиськом-а гинэ кадь но,  
Ой, я меда, жилир шуиськом-а верасал, годыр вералом, гинэ кадь ук шуиськом но э, э, ялам верасал ук бен шуи.  
Э, кӧты куректэ жилирэ но годырэ вал ук но бен,  
Э, ялам-а но годырэ шуиськом-а но(й).

Э, всегда ли да жилирэ скажет ведь да гудырэ скажет ведь ли, скажем еще да ведь,  
Э, хе, хех, ой, всегда ли жилирэ, да ведь, ох ли же, ох ли было ведь скажем.  
Э, яла сказала бы ведь да, ой, хорошо словно скажем ли да годырэ да жилир говорим ли только словно да,  
Ой, хорошо же жилир говорим ли сказала бы годыр скажем, только словно ведь скажем да, э, э, всегда сказала бы ведь да сказала.  
Э, горюю жилирэ да горырэ было ведь да ведь,  
Э, всегда ли да годырэ говорим ли да(й).

Исполнение, запись, нотировка и перевод Корепановой Марии

Записано в Таллине, 12.02.2019 г.

9. Дёш крезь (горестный напев)

c<sup>1</sup> = g

э ок-а ме-да бен жи-лир ги-нэ жи-лир шу-ись-ком но вал но

э кек эк-а ме-дам бен ук ой я ме-дам но ок - а жи-лир шу-оз - а вал но

ок - а ме-да ве - ра-лоз ой я ме-дам ги-нэ но ок-а жи-лир шу-ись-ком но год вал

эк - а но жи-ли -рэ бен о я ме-дам но эк-а но жи - ли -рэ вал - а

эк - а но жи - ли -рэ шу - оз-а ме - дам но го-ды - рэ но кадь ук

ок-а ме-дам ве-ра-сал ук ги-нэ кадь ук ва-ла-лод-а но о ой я - лам- а но го-ды-рэ кыр-за-ме по-тэ ук

эк-а но ой я - лам бен ок - а ме-дам но жи-ли -рэ но о ок-а го-ды-рэ но

э ке ке э я ме - да го - дэ -рэ но вал эк-а но бен жи-ли -рэ(й)

*Э, ок-а меда бен, жилир гинэ, жилир шуиськом но вал но,*

*Э, кек, эк-а медам, бен ук, ой, я медам но, ок-а жилир шуоз-а вал но.*

*Ок-а меда вералоз, ой, я медам гинэ но, ок-а жилир шуиськом но год вал,*

*Эк-а но жилирэ, бен, о, я медам но эк-а но жилирэ вал-а.*

*Эк-а но жилирэ шуоз-а медам но годырэ но кадь ук,*

*Ок-а медам верасал ук гинэ, кадь ук валалод-а но, о, ой, ялам-а но годырэ кырэме потэ ук,*

*Эк-а но, ой, ялам, бен, ок-а медам но жилирэ но о, ок-а годырэ но,*

*Э, ке, ке, э, я меда годырэ но вал, эк-а но бен жилирэ(й).*

Э, ох ли же да, *жилир гинэ жилир* говорим да было да,

Э, хех, эх ли пусть ведь да, ой, хорошо пусть да, ох ли *жилир* скажет ли было да.

Ох ли скажет, ой, хорошо пусть только да, ох ли *жилир* скажем да *год* было,

Эх ли да *жилирэ* да, о, хорошо пусть да эх ли да *жилир* было ли.

Эх ли да *жилирэ* скажет ли пусть да *годырэ* да словно ведь,

Ох ли сказала бы ведь только, словно ведь поймешь ли да, о, ой, всегда ли да *годырэ* петь хочется ведь,

Эх ли да, ой, всегда ведь, ох ли пусть да *жилирэ* да, о, ох ли *годырэ* да,

Э, хе, хе, э, хорошо же *годырэ* да было, эх ли да ведь *жилирэ*(й).

Исполнение, запись, нотировка и перевод Корепановой Марии

Записано в Таллине, 12.02.2019 г.