

Надежда Петровна Иванова – этномузыколог,  
кандидат искусствоведения, доцент кафедры  
Музыкального и сценического искусства  
Удмуртского государственного университета  
(Ижевск, Россия),  
*ivanovanp74@mail.ru*

*Nadezhda P. Ivanova* – ethnomusicologist,  
Ph.D. in Art History, Associate Professor  
of the Music and Stage Art Department  
of the Udmurt State University  
(Izhevsk, Russia),  
*ivanovanp74@mail.ru*

УДК 781.7

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОВОДНОГО НАПЕВА  
И ПРОЩАЛЬНЫХ ПЕСЕН УДМУРТОВ БАССЕЙНА РЕКИ ВАЛА

MUSICAL FEATURES OF THE FAREWELL TUNE AND SEND-OFF SONGS  
OF THE VALA RIVER BASIN UDMURTS

*Аннотация*

Данная работа посвящена изучению удмуртского свадебного напева *ныл келян гур* и *жалобной* песни невесты, которые звучат в момент прощания девушки с родным домом и являются необходимым компонентом обряда проводов невесты. Структурно-типологический анализ поэтических текстов проводных/прощальных напевов, уровня ритмической организации, мелодической композиции и звуковысотного строения свидетельствует об их принадлежности к достаточно позднему стилевому пласту удмуртского музыкального фольклора.

*Abstract*

This article is devoted to the study of the Udmurt wedding tune *nyl kelyan gur* and the *bridal lament* that are performed at the moment of the girl's farewell to her own home and are an essential component of the bride's farewell ceremony. The structural and typological analysis of poetic texts of farewell/send-off tunes, the level

of rhythmic organization, melodic composition and pitch structure indicates that they belong to a later stylistic layer of Udmurt musical folklore.

*Ключевые слова:* Удмуртская свадьба, проводные/прощальные песни, структурно-типологический анализ, музыкальная стилистика

*Keywords:* Udmurt wedding, the farewell/send-off songs, structural and typological analysis, musical stylistics

Удмуртская песенная традиция представляет собой сочетание нескольких историко-стадиальных пластов. Так А. Н. Голубкова и Р. А. Чуракова выделяют три слоя удмуртской песенности. К первому, по их мнению, принадлежат обрядовые приуроченные напевы, связанные с календарными и семейными обрядами (свадебные, гостевые, поминальные). Второй слой – местные неприуроченные песни (лирические, частушки, плясовые). Третью группу составляют песни, распространявшиеся через средства массовой информации и ставшие общенациональным удмуртским репертуаром, а также ассимилированные песни иных национальных культур – русской, украинской и т. п. [4].

По мнению И. М. Нуриевой, песенная культура удмуртов как исторический феномен включает в себя как минимум два культурных слоя: раннетрадиционный, связанный с обрядовой практикой и внеобрядовыми импровизациями, и относительно поздний, возникший в конце XIX века и связанный с формированием гомофонно-гармонического мышления, интонационные истоки которого следует искать в песенных культурах соседних народов, в основном русских и татар [8].

Свадебная песенная традиция удмуртов бассейна реки Вала представляет собой целостную гармоничную систему, в которой сосуществуют как древние архаичные образцы и жанры традиционной обрядовой песенности, так и более поздние, например, лирические песни.

Ядро данной песенной традиции составляют *родовые напевы*. Это – *сюан гур* (напев пира *сюан* в доме невесты), который исполняет родня жениха – *сюанчи*, и *бõрысь гур* (напев пира *бõрысь* в доме жениха), исполняемый родней невесты – *бõрысьес* или *бõрысьчи*. Эти родовые напевы маркируют время пребывания поезжан на территории чужого рода: *сюан гур* – пребывание родни жениха на территории рода невесты, *бõрысь гур* – пребывание родни невесты на землях рода жениха<sup>1</sup>.

Помимо родовых напевов в бассейне реки Вала к настоящему времени выявлено два напева, маркирующих линию перехода невесты – это *ныл келян гур* в верхнем течении и *жалобная песня* в среднем и нижнем.

В связи с этим отметим, что в народной традиции существует два термина для обозначения песенного жанра: «гур» – напев, мелодия и «*кырзан*» – песня. Словом *гур* обозначаются политекстовые напевы, на которые распеваются песни традиционного пласта, а словом *кырзан* – по преимуществу лирические песни более позднего пласта, в которых текст закреплён за напевом. Термин «напев» применяется нами как перевод народного *гур*.

*Ныл келян гур* (напев проводов невесты в верхнем течении реки Вала) звучит в момент прощания девушки с родным домом и является необходимым компонентом этого обряда. Данный напев, чаще всего исполняемый подругами или родственниками невесты в момент её увоза из родного дома, выделяет это действие, как и оба свадебных пира, на фоне других обрядов свадьбы и приобретает статус знака, маркирующего переход невесты.

В деревнях среднего и нижнего течения реки Вала такого специального напева, оформляющего проводы невесты, нет. Но местные жительницы вспоминают, что на свадебном пиру перед отъездом из родительского дома они, будучи невестами, исполняли какую-нибудь *лирическую песню*<sup>2</sup>. Эту песню девушка заранее подбирала на свой вкус. Песня могла быть как

---

<sup>1</sup> В этнографической литературе *сюан гур* и *бõрысь гур* исследователи переводят как «напев рода жениха» и «напев рода невесты».

известной (например, часто исполняемой в деревне или даже по радио), так и неизвестной, но во всех случаях по содержанию она должна была вписываться в контекст обрядовой ситуации.

Т. Г. Владыкина разделяет эти два жанра, считая *ныл келян гур* проводным напевом, исполняемым родственниками невесты, а личную лирическую песню невесты прощальной [2].

Нельзя обойти вниманием вопрос о причитаниях. На исследуемой территории информация о причитаниях невесты нами не зафиксирована. В источниках XIX – начала XX века встречаются тексты причитаний невесты – уже исчезнувшего жанра свадебной обрядности, звучавшего на свадебном пиру в момент прощания невесты с родным домом [1]. По словам С. Багина, прощаясь, невеста «плачет, приговаривая», или «говоря с плачем» [там же, с. 67]. Ю. Вихманн считает, что «о мелодии в общепринятом смысле не может быть и речи, тем более что и сами удмурты не считают эти причитания песней» [7, с. 109]. Большую роль в причитаниях, по его словам, играет импровизация. Однако это явление наблюдалось не повсеместно или его мало фиксировали собиратели, поскольку не считали песней.

Учитывая наличие двух увозов невесты в удмуртской свадьбе (после сговора на 2–3 дня и со свадебного пира *сюан*), можно предположить, что оба они сопровождались песней. Только в одном случае – на сговоре – родственники девушки пели проводной напев *ныл келян гур*<sup>3</sup>, во втором – по окончании свадебного пира – невеста причитала. Очевидно, в ходе эволюции свадебного обряда причитание было вытеснено более современными и популярными лирическими песнями.

Всего в бассейне реки Вала нами записано десять разных напевов, маркирующих линию перехода невесты, которые относятся к двум жанровым группам. В первую входят *ныл келян гуръёс* (напевы проводов невесты),

---

<sup>2</sup> Они называют её по-русски «жалобная песня».

зафиксированные в верховьях Валы. Это обрядовые политекстовые напевы (напомним, *гур* – мелодия, напев), исполняемые подружками невесты. Вторую группу составляют лирические – *жалобные* по определению исполнителей – песни, бытующие в среднем и нижнем течении реки. Как уже отмечалось, песню для себя невеста заранее выбирает из известных ей лирических песен, соответствующих по содержанию ситуации, и исполняет вместе с подружками.

В силу ограниченности и пестроты материала (14 образцов, четыре из которых являются версиями одного напева, а остальные – самостоятельными напевами) мы не ставим задачу подробного анализа этих напевов, тем более – задачу их типологии и систематики. При этом все зафиксированные примеры стилистически близки, и мы склонны относить их к позднему историко-стадиальному пласту удмуртской песенности<sup>4</sup>.

Важным руководством при анализе напевов для нас является положение Е. В. Гиппиуса о том, что «во всех случаях, когда музыкально-фольклорное произведение сочетает различные виды искусства (музыку и поэзию, музыку и танец), важно помнить, что в каждом таком случае мы имеем дело не с однородными явлениями, а с пересечением двух оппозиционных структур... Поэтому в каждом случае обе координированные на том или ином пересечении оппозиционные структуры должны быть моделированы отдельно, а любые их пересечения – как координации, доминирующая роль в которых может принадлежать то одной из двух самостоятельных структур, то другой» [3, с. 26].

Рассмотрим песни с точки зрения формы их поэтических текстов, слоговой музыкально-ритмической формы (СМРФ) и звуковысотного строения, включающего лад и мелодическую композицию.

Проводы невесты – наиболее драматический эпизод свадьбы, в котором невеста прощается с родительским домом, девичеством. Это нашло отражение

---

<sup>3</sup> По сведениям Р. А. Чураковой в кизнерской традиции (юго-запад Удмуртии) *ныл келян гур* исполняется на сговоре [9].

в поэтических текстах песен. В ряде текстов изображается путь невесты от крыльца родного дома до границ родовых земель. Каждый «рубеж» – дверь, ворота, улица, поле – ассоциируется в песнях с определенным человеком или группой людей из своего рода: матерью, отцом, друзьями, любимым.

<i>Осети потыкум, анаелэсь кыликум,</i>	Выходя в двери, с матерью прощаюсь,
<i>Бурчин кадь но вылымтэ, шедиса кыльыны.</i>	Шелком бы зацепившись, остаться.
<i>Капкати но потыкум, атаелэсь кыликум,</i>	В калитку выходя, с отцом прощаюсь,
<i>Пустой кадь но вылымтэ, шедиса кыльыны.</i>	Скатертью бы расстелившись, остаться.

В других иносказательно говорится о беззаботной привольной жизни девушки в родительском доме и выражается печаль по поводу уходящей молодости.

<i>Чагыр но басмалы эн синьмаськы,</i>	Голубой ткани не завидуй,
<i>Чагыр но басмаес пось шунды басьтоз.</i>	Голубую ткань солнце выжжет,
<i>Легезьпу сяськалы эн синьмаськы,</i>	Цветкам шиповника не завидуй,
<i>Легезьпу сяськаес валобус басьтоз.</i>	Цветы шиповника туман возьмет.

Для стихов проводных напевов слоговой нормой является 12–15 слогов (6+6, 7+5, 8+7 и прочее). Среди прощальных песен невесты преобладает стих из 10 слогов (6+4), а также встретился образец с чередованием стихов разной структуры 7+7 и 8+4.

<i>Тон возь вылэ эн васькы, мон возь вылэ ум ваське,</i>	Ты в рощу не ходи, я в рощу не пойду,
<i>Оти гине шудоньессы мед утиське.</i>	Нужно в доме следить, играть нет времени.
<i>Тон но мене уд малпа, мон но тоне уг малпы,</i>	Ты про меня не думай, я про тебя не думаю,
<i>Оти гине шудоньессы, мед ортчозы.</i>	Время игрищ уже прошло.

Анализируя данные песни на уровне координации ритма стиха и ритма напева, мы пользуемся терминологией, введенной Б. Б. Ефименковой [6]. В координации стиха с напевом (слоговая музыкально-ритмическая форма – СМРФ) нами выделяются следующие уровни: композиционные единицы (КЕ), ритмические периоды, ритмоформулы, сегменты (из которых составлены ритмоформулы). КЕ координируется со строфой поэтического текста и

---

<sup>4</sup> Далее в работе мы будем именовать *нъл келян гур* как «проводной напев», *жалобную песню* невесты как «прощальная песня», а в случае совместной характеристики этих двух

охватывает два-три ритмических периода, каждый из которых, в свою очередь, соотносится с одним стихом поэтического текста. Ритмический период складывается из двух ритмоформул, опирающихся на слоговую группу стиха. Сегменты, из которых составлены ритмоформулы, соотносятся с частью слоговой группы, границы музыкально-ритмических сегментов совпадают со словоразделами<sup>5</sup>.

Так, КЕ проводных напевов состоят из 2–3 ритмических периодов, каждый из которых отвечает стиху поэтического текста (см. схему № 1)

Схема № 1

Схема № 1 иллюстрирует структуру КЕ проводных напевов. Она состоит из трех ритмических периодов:

- 1 ритмический период (А):** Состоит из двух ритмоформул (I). Первая ритмоформула охватывает сегменты «Шурьес дырто» и «мо-ря-е но». Вторая ритмоформула охватывает сегменты «мо-ря-нсь» и «о-ки-я-нэ». Стих А.
- 2 ритмический период (В):** Состоит из двух ритмоформул (I). Первая ритмоформула охватывает сегменты «ношти кытчы» и «дыртиськоды». Вторая ритмоформула охватывает сегменты «я-ра-ты-лон» и «эшь-е-сы». Стих В.
- 3 ритмический период (В):** Состоит из двух ритмоформул (II). Первая ритмоформула охватывает сегменты «ношти кытчы» и «дыртиськоды». Вторая ритмоформула охватывает сегменты «я-ра-ты-лон» и «эшь-е-сы?». Стих В.

В прощальных песнях преобладают КЕ, состоящие из одинаковых или варьированных периодов (см. схему № 2)

Схема № 2

Схема № 2 иллюстрирует структуру КЕ проводных напевов. Она состоит из двух ритмических периодов:

- 1 ритмический период (А):** Состоит из двух ритмоформул (I). Первая ритмоформула охватывает сегменты «Ча-гыр но» и «бас-ма-е». Вторая ритмоформула охватывает сегменты «эн син-» и «мась-ке». Стих А.
- 2 ритмический период (А):** Состоит из двух ритмоформул (II). Первая ритмоформула охватывает сегменты «Ча-гыр но» и «бас-ма-ес». Вторая ритмоформула охватывает сегменты «пось шун-ды» и «бась-тоз». Стих В.

Ритмический период проводных/прощальных песен составлен из двух ритмоформул различной временной протяжённости<sup>6</sup>, которые в свою очередь складываются из двух сегментов (см. схемы № 1–2, примеры № 1–3).

жанров пользоваться словосочетанием «проводные/прощальные песни».

<sup>5</sup> В удмуртском народном стихе все слоговые группы состоят из двух вербальных сегментов, включающих от 1 до 3 слов и отделённых от последующих сегментов словоразделом. Именно эти единицы поэтического ритма координируются с сегментами музыкально-ритмических формул.

Преобладают сегменты, отвечающие трём слогам, что обусловлено слоговой нормой слоговых групп (3+3, 4+3, 2+3 и другие). В музыкальном ритме они чаще всего получают выражение в виде анапестических сегментов ♩♩♩; реже – дактилических ♩♩♩, амфибрахических ♩♩♩ или молоссе ♩♩♩.

Четырёхслоговые ритмические сегменты представлены меньшим разнообразием: преобладает дипиррихий ♩♩♩♩, реже встречается восходящий ионик ♩♩♩♩. Двухслоговые сегменты стиха в проводных/прощальных песнях реализуются только ямбически ♩♩.

Видовой состав ритмических сегментов проводных/прощальных напевов не отличается разнообразием. Это и понятно: усложнение ритма происходит другими способами. Например, чередование двух- и трёхдольности придаёт музыкальному ритму прихотливость, узорность, при этом «теряется» квадратность (см. схему № 2). Другой приём – аугментация ритмических сегментов, преимущественно, во втором периоде: двойное (а иногда и четверное) увеличение длительностей замедляет темп пропевания текста в начале второго ритмического периода (см. схему № 1).

Кроме того, усложняются и другие параметры музыкальной ритмики, в частности, в проводных/прощальных напевах встречаются сегменты, основанные не только на слоговой ритмике, но и на внутрислоговой, особенно в зонах аугментированных длительностей с распевом слогов. Такое чередование сегментов слогового и внутрислогового ритма придаёт особую пластичность напевам, формирует их индивидуальность, создаёт эффект смены ритмической пульсации.

Звуковысотное строение напевов определяется их ладовой структурой, мелодической композицией и принадлежностью напевов к определённым мелодическим типам.

---

<sup>6</sup> Эпизодически музыкальная пульсация замедляется, и в качестве *chronos protos* выступает ♩, а не ♩.



Как и в отношении анализа СМРФ напевов, для их звуковысотного анализа нами была разработана детальная методика, которая, с одной стороны, опирается на достижения отечественных фольклористов [5], с другой – учитывает специфику удмуртского песенного материала.

Так, ведущую роль в звуковысотной организации напевов мы отводим *ладу*, понимаемому как «система структурных функций звуков» [там же, с. 52]. Все звуки в напевах сгруппированы нами в определённые множества или комплексы по принципу подобия и контраста, которые внутри себя состоят из взаимозаменяемых тонов, а между собой резко противопоставлены. В цифровом обозначении звуков мы следуем «традиции Коллера-Гиппиуса: ступени нумеруются одинаково в обе стороны от точки отсчёта, и цифровой индекс показывает расстояние от 1 ступени. При этом вышележащие звуки обозначаются арабскими, а нижележащие – римскими цифрами» [там же, с. 54].

В *мелодической композиции* мы выделяем несколько уровней, соотносимых с уровнями СМРФ. Так, мелодическая композиция (МК) координируется с композиционной единицей и складывается из мелодических периодов. В строении периода нами учитывается его составленность из мелодических ячеек, подобно сложению музыкально-ритмического периода из ритмических формул, а также наименьшая единица МК – мелодический сегмент – результат деления мелодической ячейки, совпадающий с ритмическим сегментом и словом или словосочетанием в тексте.

Звуковысотное строение проводных/прощальных песен также выделяет их на фоне прочей музыки свадьбы. Проводные/прощальные песни разворачиваются в широком диапазоне (от квинты до децимы), мелодику характеризует наличие внутрислоговых распевов, особенно в зонах аугментированных длительностей.

Учитывая особенности звуковысотного строения проводных/прощальных песен, мы разделили имеющиеся в нашем распоряжении напевы на две условные группы. В первую вошли четыре проводных напева, записанные в

деревнях верхнего течения Валы (см. пример № 1). Они разворачиваются в квинтовом диапазоне, который очерчивается уже в первом мелодическом сегменте, и содержат минимальное количество внутрислоговых распевов. Во втором периоде активно проявляет себя распевность в зонах аугментации отдельных слоговых времён.

### Пример № 1

«Ой, кытчы-о мыниськод ук» («Ой, куда же уходишь»)<sup>7</sup>

The musical score consists of three staves, each representing a different melodic period. The first staff is labeled 'мелодический период (А)' and features two segments marked 'а' and 'd'. The second and third staves are labeled 'мелодический период (В)' and 'мелодический период (В)' respectively, and each contains two melodic cells marked 'С' and 'В'. The lyrics are written below the notes, and fingerings (1 and 4) are indicated under specific notes. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature.

Все четыре напева мы отнесли к одному мелодическому типу с общими закономерностями развёртывания мелодического материала (диапазон, кульминационные зоны), а также возможностью реализации их в разных ладовых шкалах: ангемитонной и гемитонной.

Во вторую группу мы объединили оставшиеся пять проводных напевов (пример № 3) и все шесть прощальных песен (пример № 2). Этим напевам свойственно существенное различие в диапазоне звучания (от сексты до децимы), ладовых шкалах, степени распевности<sup>8</sup>. Поэтому отнести их к одному МТ не представляется возможным.

<sup>7</sup> *Песня невесты*. Можгинский район, д. Кос-Сибь. Пели Н. А. Трефилова (1945), Л. Н. Петрова (1942), Е. Н. Игнатъева (1933). Зап. (1975) и нот. Р. А. Чураковой [8, с. 104].

<sup>8</sup> «Пестрота» музыкального материала и единичные версии напевов явились критериями объединения в их группу. Появление новых музыкально-этнографических записей, возможно, позволит в дальнейшем пересмотреть и конкретизировать имеющийся материал.

## Пример № 2

«Чагыр но басмалы эн синьмаськы» («Голубой ткани не завидуй»)⁹

Мелодические ячейки

1 1 3 4  
Ча-гыр но бас-ма-е эн синь-мась-кы

мелодический период (А)

МК

сегменты а сегменты а

6 5 5 3 1 2 3 1  
Ча-гыр но бас-ма-ес, пось шунды бась тоз.

мелодический период (В)

Для прощальных напевов этой группы характерно террасообразное строение мелодики. Диапазон охватывается не сразу, а постепенно: крайние ячейки узкообъёмные (в терции-сексте), средние же разворачиваются в верхней части диапазона, в некоторых случаях не опускаясь ниже квинтового тона (см. пример № 2).

В проводных напевах расширение диапазона происходит во втором периоде: мелодия поначалу разворачивается в верхней части диапазона, затем регистр звучания постепенно понижается (см. пример № 3).

## Пример № 3

«Осети но потыкум» («В двери выходя»)¹⁰

сегменты а сегменты а

4 4 4 5 5 8 4 5  
О-се-ти но по-ты-кум, а-най-лэсь кы-ли-кым,

мелодический период (А)

МК

Мелодические ячейки

5 5 5 1  
Бучинкай нс мед-ло вал, шедьыса кыль-ы-ны.

мелодический период (В)

⁹ Жалобная песня невесты. Вавожский район, д. Валодор. Пела Д. Г. Гущина (1938). Зап. (2003) и нот. Н. П. Ивановой (15А).

Подводя итоги описания проводных/прощальных напевов, отметим, что они органично вписываются по стилистике в корпус удмуртских свадебных напевов, но при этом обнаруживают и яркую специфику, позволяющую высказать предположение об их принадлежности к более позднему стилевому пласту удмуртского музыкального фольклора.

### Литература

1. Багин С. Свадебные обряды и обычаи вотяков Казанского уезда // Этнографическое обозрение. Казань, 1897. Т. 33. С. 59–92.
2. Владыкина Т. Г. Удмуртский фольклор. Проблемы жанровой эволюции и систематики. Ижевск, 1998.
3. Гиппиус Е. В. Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий // Актуальные проблемы современной фольклористики. Л., 1980. С. 23–36.
4. Голубкова А. Н., Чуракова Р. А. Музыкальная культура Удмуртии. Ижевск, 2004.
5. Енговатова М. А., Ефименкова Б. Б. Звуковысотная организация русских народных песен в свете структурно-типологических исследований // Звуковысотное строение народных мелодий (принципы анализа): материалы научно-практич. этномузык. конф. М., 1991. С. 49–88.
6. Ефименкова Б. Б. Ритмика русских традиционных песен. М., 1993.
7. Нуриева И. М. Музыка в обрядовой культуре завятских удмуртов: проблемы культурного контекста и традиционного мышления. Ижевск, 1999.
8. Нуриева И. М. Удмуртская музыкально-песенная традиция: специфика жанрообразования и функционирования: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2015.
9. Чуракова Р. А. Удмуртские свадебные песни. Устинов, 1986.

### References

1. Bagin S. Svadebnye obrjady i obychai votjakov Kazanskogo uezda [Wedding Rites and Customs of the Kazan District Votyaks]. *Jetnograficheskoe obozrenie* [Ethnographic Review]. Kazan', 1897. Vol. 33, pp. 59–92.
2. Vladykina T. G. *Udmurtskij fol'klor. Problemy zhanrovoj jevoljucii i sistematiki* [Udmurt Folklore. Issues of Genre Evolution and Systematics]. Izhevsk, 1998.
3. Gippius E. V. *Obshheteoreticheskij vzgljad na problemu katalogizacii narodnyh melodij* [A General Theoretical View on the Issue of Cataloguing of Folk Melodies]. *Aktual'nye*

---

<sup>10</sup> Напев проводов невесты *ныл келян гур*. Можгинский район, д. Нынек. Пела М. Е. Храмова (1917), зап. Л. Н. Долгановой, Н. Д. Мусиной 1990г., нот. Н. П. Ивановой. РФ НИИ, оп. 3Н, д. 693, ФЭ НИИ – УдГУ – КГИК, 65/6.

- problemy sovremennoj fol'kloristiki* [Pressing Issues of Modern Folklore Studies]. Leningrad, 1980, pp. 23–36.
4. Golubkova A. N., Churakova R. A. *Muzykal'naja kul'tura Udmurtii* [Musical Culture of Udmurtia]. Izhevsk, 2004.
  5. Engovatova M. A., Efimenkova B. B. *Zvukovysotnaja organizacija russkih narodnyh pesen v svete strukturno-tipologicheskikh issledovanij* [The Pitch Organization of Russian Folk Songs in Terms of Structural and Typological Studies]. *Zvukovysotnoe stroenie narodnyh melodij (principy analiza): materialy nauchno-praktich. jetnomuzyk. konf.* [The Pitch Structure of Folk Melodies (Principles of Analysis). Proceedings of the Research-to-Practice Ethnomusicological Conference]. Moscow, 1991, pp. 49–88.
  6. Efimenkova B. B. *Ritmika russkih tradicionnyh pesen* [Rhythmics of Russian Traditional Songs] Moscow, 1993.
  7. Nurieva I. M. *Muzyka v obrjadovoj kul'ture zavjatskih udmurtov: problemy kul'turnogo konteksta i tradicionnogo myshlenija* [Music in the Ritual Culture of the Zavyat Udmurts: Issues of Cultural Context and Traditional Thinking]. Izhevsk, 1999.
  8. Nurieva I. M. *Udmurtskaja muzykal'no-pesennaja tradicija: specifika zhanroobrazovanija i funkcionirovanija: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedenija* [Udmurt Musical and Song Tradition: Specifics of Genre Formation and Functioning. Author's Abstract of the D. Sc. In Art History]. Moscow, 2015.
  9. Churakova R. A. *Udmurtskie svadebnye pesni* [Udmurt Wedding Songs]. Ustinov, 1986.