

Елена Сергеевна Таникова – соискатель сектора инструментоведения,
начальник отдела культурно-образовательных программ
ФГБНИУ «Российский институт истории искусств»
(Санкт-Петербург, Россия),
etanikova@gmail.com

Elena S. Tanikova – organology sector applicant,
Head of the Department of Cultural and Educational Programs
of the Federal State Budgetary Research Institution
“Russian Institute of Art History”
(Saint Petersburg, Russia),
etanikova@gmail.com

УДК 781.7

DOI 10.61908/2413-0486.2022.29.1.96-111

ОКОПНЫЕ И РЕКРУТСКИЕ ПЕСНИ МАРИ И ИХ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ВЕРСИИ (ОПЫТ РЕКОНСТРУКЦИИ)

MARI TRENCH AND RECRUITMENT SONGS AND THEIR INSTRUMENTAL VERSIONS (EXPERIENCE OF RECONSTRUCTION)

Аннотация

Статья посвящена окопным и рекрутским песням мари – сфере марийской традиционной музыки, сопутствующей воинской службе, их образным характеристикам, практике инструментального музицирования на их основе. Автор анализирует источники начала XX века и репрезентирует варианты реконструкции наигрышей с целью их использования в современной исполнительской практике игры на кўсле – инструменте, сопровождавшем некогда рекрутские и окопные песни в традиции. Анализ приёмов игры, артикуляция, особенности фактуры в процессе возможного инструментального сопровождения пения на кўсле обусловлены стремлением возродить интерес к этому виду традиционной музыки в кругу исполнителей и исследователей марийского инструментального искусства.

Abstract

The article is dedicated to the genre of trench and recruitment songs of Mari – a genre of Mari traditional music that accompanies military service, their imaginative features and the practice of instrumental music making. The author analyzes the sources of the early 20th century and represents options of reconstructing tunes for

their usage in modern performing practice of playing the kÿsle – an instrument that once accompanied recruitment and trench songs. The analysis of playing techniques, articulation, texture features during optional instrumental accompaniment of singing by kÿsle is an attempt to revive interest in this genre of traditional music among performers and researchers of Mari instrumental music.

Ключевые слова: марийская музыка, традиционные инструменты, песни, опосредованные военной службой, рекрутские песни, народная исполнительская практика, марийские струнные инструменты

Keywords: Mari music, traditional instruments, songs about military service, recruitment songs, Mari culture, folk performing practice, Mari string instruments

Жанрово-функциональная сфера песенной культуры, сопутствующая несению мужской воинской повинности, военной службе, историческим представлениям о доблести, чести, славе, но главное – о тяжкой доле человека на войне, душевным переживаниям остающихся в границах дома родных служилого – страдающих матерей, жён, сестёр, представляется нам одним из маркеров музыкальной традиции мари. На протяжении по меньшей мере двух столетий эти песни сохранялись в памяти марийцев, транслируя рассказы, воспроизводя чувственные сердечные и народно-философские, часто весьма индивидуализированные, личные реакции человека на подобные испытания, выпадающие на долю практически каждого нового поколения. Многие из этих творений являются почти «личными песнями» уходивших или уже находящихся на поле боя, сочинявших эти песни о себе самих и воплощавших глубоко личные размышления о жизни, о скорби – как «знаках себя», которые останутся на память живым.

Многообразие представлений об этой функциональной сфере музыкально-поэтического творчества мари – в её весомости для исследования не только песенного наследия, изучения реликтов этнического сознания с опорой прежде всего на памятники песенно-поэтического искусства марийцев, но и – достаточно неожиданно – в деле познания инструментальной культуры мари. В

источниках неоднократно засвидетельствована традиция исполнений таких песен под аккомпанемент музыкального инструмента или только на музыкальном инструменте, без пения.

Известна множественность локальных обозначений названного явления, в ряду которых существуют как привычные, обыденные для обозначенной сферы народно-песенной культуры термины, так и по-своему уникальные, неповторимые, не имеющие аналогов в иноэтнических культурах: *салтак муро* (солдатские песни), *некрут муро*, *рекрут муро*, *лекрут муро* (диалектные названия рекрутских песен), *салтаклаш кайыме муро* (песни ухода в солдаты), *окоп муро* (окопные песни, которые сочиняли во время передышек между военными действиями), *сар муро* (военные песни, песни сочиняемые на войне), *пленыш верештишын мурыжо* (песни военнопленных), *салтак ватын мурыжо* (песни солдатских жён)¹.

Нотации солдатских и рекрутских песен содержатся в различных источниках начала XX века [1; 4]. Однако звуковых памятников, к сожалению, не сохранилось. В основу настоящей статьи легли некоторые наблюдения и выводы автора по воссозданию возможных современных исполнительских – вокальной и инструментальной – реконструкций этих транскрипций, относящихся к началу XX века², аналитический обзор песенных текстов и напевов рекрутских песен [1, с. 91–115], поиск ответов на некоторые сопутствующие вопросы, возникающие в процессе изучения документальных свидетельств последней трети XX века и затрагивающие обозначенную нами тематику [2; 3; 6].

¹ Большое количество аудиозаписей этого жанра хранится в фондах Института русской литературы Российской академии наук на восковых фоноваликах и без оцифровки недоступно для анализа. Мы имеем возможность только ознакомиться с реестром имеющихся архивных записей.

² НРФ МарНИИЯЛИ – оп. 4, д. 10. Ефремов Т. Е. Марийские народные песни; Ефремов Т. Е. Изучение марийской инструментальной музыки // Марий илыш. Вып. 4. Йошкар-Ола, 1931. С. 34–37.

В общекультурном и историческом контекстах рекрутский марийский ритуал неразрывно связан с похоронным обрядом и имеет древнее сакральное значение. Осознавая их одновременно бытовое и обрядовое предназначение, известный исследователь культуры мари XX века Яков Эшпай отмечал, что предвидя уход на службу в армию, длившуюся до 25 лет, «уже с 15 лет парни сочиняют слова и мелодии»³, а инструмент, на котором они играли (это были как правило, гусли или гармоника), они оставляли дома, закидывая на чердак, чтобы на них никто не играл, сохраняя тем самым, энергетику и душу ушедшего родственника [5, с. 32–39].

И похоронный, и рекрутский обряды содержат некоторые общие сюжетные мотивы в песенных текстах: таковы переход человека из одного жизненного этапа в другой, мотивы жалобы на несправедливость и желание укрыться от несчастья, быстротечность жизни («энгер гай йога» – «как река протекает»), длинная дорога («мүндүр корныжо да мардеж пуалаш» – «получить ветер и далёкую дорогу»). Несчастливое рождение часто ассоциировалось с ночью, рекрут был не нужен своей семье, а нужен только богу войны («Юмо ден сарлан веле йораш» – «только Богу войны подходить»):

«Эр кечет ден шочына ыле гын
Ача ден авалан йорена ыле
Кечывал кечет ден шочына ыле гын
Иза ден йынгалан йорена ыле
Кас кечет ден шочына ыле гын
Удыр тангалан йорена ыле
Йуд кечет годым шочына улына да
Юмо ден сарлан веле йорен улына»⁴.

«Утром если родимся –
Отцу с матерью пригодимся,
Днем если родимся –
Старшему брату со снохой пригодимся,
Вечером если родимся –
Любимой девушке пригодимся,
Ночью если родимся –
Богу войны только милы будем».⁵

После революции 1917 года функционирование рекрутских песен заметно сокращается, их бытование упоминается уже только в контексте «тошто годсо некрут муро-влак» («рекрутские песни старинных лет»). Однако в период

³ Вероятно, автор имел в виду сочинение молодыми людьми собственных песен на рекрутскую тематику, с тем, чтобы родные запомнили песню новобранца и сохранили память о нём.

⁴ См.: Васильев В. М. Мари муро. Песни народа мари, собранные В. М. Васильевым. Казань, 1919. С. 180.

⁵ Все переводы марийских текстов в данной статье сделаны автором.

Великой Отечественной войны воинские песни с сюжетами «уход на войну и в неизвестность» вновь становятся востребованными в традиции, но исполняются уже не только от лица уходящего на фронт молодого человека, но также от имени родных, провожающих его в далёкий путь:

«Токо куку тышты ылыы	«Вот недавно была кукушка –
Кышкы эртен кеен вӓл	Да куда же она улетела?
Шанемын токо тишты ылыы	Мой любимый только что был здесь –
Кышкы вӓсен кеен вӓл?» ⁶	Да куда же он уехал?»

Среди образных мотивов поэтических текстов рекрутских и солдатских песен часто встречается сюжет оставления взамен уходящего человека предметов его одежды, музыкального инструмента или песни. В нём воспроизводится древнее представление о возможности замещения человека предметами одежды в родовом селе, сочинением и оставлением для родных своей песни как хранилища души и, таким образом, получение защиты и сохранение себя в памяти родных, так, как, например, это воссоздано в песне «От нас остается лишь песня»⁷.

«Кугу-лай купечет, изи-лай купечет	«От малого купчика, большого купчика
Пырашкан кандыраже веле кодеш	Остается лишь пристяжная веревочка.
Межат каялаш тӓнгальна гын	И мы, когда в дорогу отправляемся –
Мемнанжынат мурынаже веле кодеш»	От нас остается лишь песня»

Непреходящую ценность для исследователя представляют собой нотации рекрутских и окопных песен, содержащие указания на их инструментальное функционирование и сопровождающиеся комментариями о том, как была сочинена та или иная песня.

Так, в описании окопной песни № 5 (пример № 1) из рукописной экспедиционной тетради Тихона Ефремова (1934)⁸ есть следующий комментарий: «Марийский солдат Герман во время войны пел её в окопе. Потом

⁶ Песня записана в 1944 году в дер. Юнга-Кущерга Горномарийского района МАССР, пела Агафья Беляева (цит. по: [1, с. 282]).

⁷ Песня записана в 1926 году в дер. Байса Уржумского района Кировской области, пел Фёдор Семенов (цит. по: [1, с. 109]).

⁸ Оригинал документа находится в отделе рукописей МарНИИ.

пуля попала, он умер, а песню его друг домой передал. Эту песню потом играл и пел родственник, гуслиар Бирюков Дмитрий Ильич семидесяти лет из деревни Орехово Сернурского района 2 декабря 1936 года».

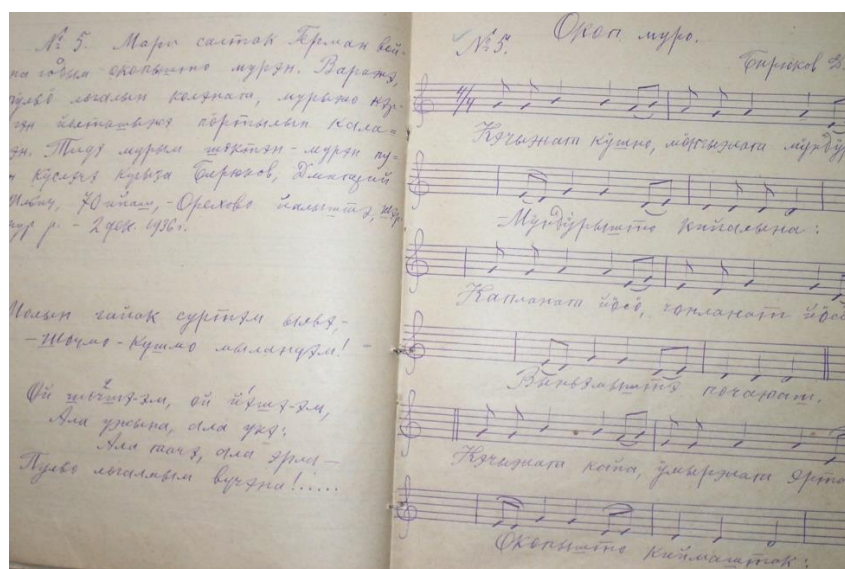
Приводим оригинальный текст напева, перевод и нотацию которого осуществил сам Т. Ефремов:

«Кечыжат кўшно, мўнгыжат мўндўр
 Мўндўрыжте кийалына
 Капланат йёсё, чонланат йёсё
 Выньэмыштэ почангаш
 кэчыэжат кайа, умыржат эрта
 окопыште киймашток
 Мольн кайок суртэм ыльэ
 Шочмо кушмо мыланэм
 Ой шочшэ- эм, ой йэшэ-эм
 Ала ужына, ала уке
 Ала таче, ала эрта
 Пульо логалтым вучена»

«Солнце высоко, дом далеко –
 Далеко заброшены.
 И телу трудно, и душе трудно
 В яме находиться.
 День проходит, и жизнь проходит,
 Когда лежишь в окопе.
 Для чего мне было уходить
 Из родного дома, где родился и рос?
 Ой, родные мои, ещё хоть раз
 То ли увидимся, то ли нет,
 То ли сегодня, то ли завтра,
 Когда пуля в нас попадет – всё ждем».

Пример № 1

Окоп муро (окопная песня)⁹



⁹ Ефремов Т. № 5. Архив материалов фольклорных экспедиций 1934 года.

кэ - чы - жат кў - шно мён - ы - жат мўн - дўр

3 мўн - дў - рыш - то кий - а - лы - на

5 кап - ла - нат йо - со чоп - ла - нат йо - со

7 вынь - э - мыш - тэ по - чан - гаш

9 ке - чы - жат ка - йа ў - мыр - жат эр - та

11 о - ко - пыш - то кий - маш - ток

Нотация Т. Ефремова – по сути, это транскрипция только одной поэтической строфы напева (шесть текстовых строк), при этом в полном тексте песни вместе с его переводом заключены две полные шестистиховые строфы. По комментариям к нотации можно понять, что исполнялась эта песня в сопровождении гуслей, поэтому предлагаем рассмотреть приведённую транскрипцию с точки зрения инструментального её воспроизведения. В целом – перед нами «инструментальная версия песенной мелодии, строго следующая за структурой песни» [7, с. 372].

Считаем необходимым обратить внимание на метроритмическую структуру как поэтических строф, так и стихов, в равной мере – на способ их распевания в соответствующих мелостиших. Предопределяется эта непростая ритмическая песенная структура слоговым вербальным материалом и мелодико-интонационной структурой. В границах одной поэтической строфы находятся три кратких периода, они же – музыкальные стиховые единицы, на каждую из которых приходится по две строки поэтического текста. Каждая из них

организует соответствующие краткие музыкальные единицы – полустипшия и представляется нам важной составляющей мелостиший и мелостроф. Таким образом, внутри одного периода (он же в общепринятой современной этномузыковедческой песенно-аналитической терминологии обозначается нами в дальнейшем как мелострофа) в нотации Ефремова музыкальный и поэтический материал координируются четырёхдольным метром (4 такта и 2 строки), а в рамках строфы они координируются между собой уже в соотношении «на три» (12 тактов, 6 строк, 3 периода).

Воздействие подобной метроритмической свободы нередко сказывается и в инструментальных переложениях марийских песен, когда мы слышим стабильное подчёркивание чётных метроритмических опор благодаря использованию приема *arpeggiato* (на гусях), посредством штриховой техники (на смычковом хордофоне ия-ковыж) при ритмической координации с ориентацией «на счёт четыре», в то время как песенный текст и мелодическая линия структурируются «на три».

Пример № 2

Окоп муро (окопная песня)¹⁰

♩ = 90

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

кэ - чы - жат куш - но мён - гы - жат мун - дур

3 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

мун - дур - рыш то ки - йа - лы - на

5 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

кап - ла - нат йо - со чоп - ла - нат йо - со

¹⁰ Традиционный наигрыш на кўсле. Реконструкция Е. С. Таниковой (партия левой руки, аппликатура, приёмы исполнения).

7
1 2 1 1 2 1 2 4
вынь - э - мыш - тэ по - ча - нгаш

9
1 2 3 4 2 1 1 2 1 1 2 1 2 1
ке - чы - жат ка - йа у - мыр - жат эр - та
скользя

11
1 2 1 1 2 1 2 3
о - ю - пыш - то - кий - маш - ток

Оригинал наигрыша записан в *G-dur*. Мы сохранили исходную тональность нотации, чтобы сравнение выглядело более наглядным. Однако исполнитель должен понимать, что для правильного позиционного расположения тонов мелодии на инструменте наигрыш должен быть транспонирован на тон вверх – в *A-dur*, основную тональность настройки кюсле. Предполагаем, что инструмент, с ориентацией на который Т. Ефремов воспроизводил нотацию, был настроен на тон ниже, – возможно, с тем, чтобы снизить давление струн на корпус (частая практика среди музыкантов), либо придать песне более камерное звучание. Последнему могло способствовать также использование приёма скольжения одним пальцем по струне, придающее особо эмоциональный характер произведению. Этот приём соотносим с нисходящими секундовыми оборотами в самой мелодии, подчёркивая, таким образом, ощущение единства песенного текста, интонации и инструментального сопровождения.

В своём аналитическом этюде мы ориентировались пока на безусловно применяемую Т. Ефремовым тактовую метроритмическую систему. В начале и первой трети XX столетия именно в эту систему исследователи народной музыки пытались «вмонтировать» народные напевы и

наигрыши. Главным же требованием к современному этномузыковедческому исследованию остаётся, как известно, ориентация и осознание координации музыкального и поэтического текстового начал в синтаксическом и морфологическом их измерениях, в чёткой соотносимости слога-ритмического и мелодико-интонационного начал в транскрипциях песенных материалов.

Столь же необходимо в сегодняшней этномузыковедческой практике постоянное аналитическое наблюдение за соотношениями музыкально-интонационной и поэтической структур. При отсутствии подобных подходов возникает множество недоговорённостей и вопросов к подобного рода транскрипциям и их анализу.

Интонационный анализ напева, как и воспроизведения, копии последнего на музыкальном инструменте в форме наигрыша, необходим в целях осознания своеобразия музыкальной структуры марийской записи-раритета. В целом он играет существенную роль в познании стилевых особенностей традиционной марийской музыки. Удивительным образом, в нарушение всех европоцентристских законов – прежде всего в плане соотношения музыкального и поэтического начал и признанной, привычной их обязательной симметрии – мы наблюдаем здесь удивительно асимметричное их взаимоотношение. Окончания структурных разделов напева и стиховой формы происходят не одновременно: музыкально-структурный раздел как бы уже завершён, а поэтический текст продолжает своё движение в заданных параметрах своей собственной градации в расположении стиховой цезуры. Заканчивается стиховая поэтическая единица каждый раз в момент разворачивания уже последующей, собственно музыкальной интонационной структуры. Межстиховая цезура в интонационном и слогоритмическом её измерениях не совпадают – интонационный «водораздел» смещается, отодвигаясь влево.

Важно отметить также ещё одну структурную особенность. Если поэтическая строфика включает в себя шесть стиховых единиц, то музыкальная строфа ориентирована, как нам представляется, на более краткую музыкально-

стиховую двучленность. Тривжды повторяемая в рамках поэтической шестистиховой строфы, каждая последующая пара стихов в интонационном плане, импровизационно, творчески обновляясь, используя приём звуковысотных замен в определённых точках мелострофы, определяемых самим носителем традиции, остаётся при этом всё той же узнаваемой двучленной, двухстиховой, а не шестистиховой мелодической структурой. Все подобные структурно-синтаксические приметы очевидны по транскрипции-первоисточнику Т. Ефремова.

Ладово-интонационные параметры напева-наигрыша определяются закономерностями бесполутоновой системы музыкального мышления. Начальная интонация, соответствующая первому полустипию поэтического текста, определяется большетерцовым восходящим мелодическим ходом с подчёркнутым внутренним контрастом переменности опорных ступеней I-II (*g-h-g-a*), если ориентироваться только на этот краткий мотив. Следующий, сцепленный с начальным, второй интонационный «шаг» представлен нисходящим движением по тонам ангемитонной шкалы и является, по сути, неточной ракоходной секвенцией первого мотивного образования – с отстоянием от завершающего тона первой мотивной группы на кварту вниз. Его интонационный склад определяется сцепкой двух микроинтонаций: *e-g-e-d-g: d-e-d*, а также собственной переменностью внутри мотивной группы: *g-d*.

Общая звуковысотная шкала напева-наигрыша, если её расположить привычным образом в виде схемы, но сверху вниз, как это происходит в самом напеве-наигрыше: *h-a-g-e-d*. Перед нами обычная пятиступенная ангемитоника в её классическом виде (в данном случае, если расположить составляющие её интервалы более привычным образом – снизу-верх, то получим шкалу так называемой «второй»: пятиступенной ангемитоники, в которой позиция терции является второй по счету: б. секунда – м. терция – б. секунда – б. секунда). Ритмическая форма мелостишия, которое трижды повторяется в неизменном

виде на протяжении мелострофы, выглядит следующим образом (восьмую длительность обозначаем цифрой 1, четвертную – цифрой 2):

1122
111122
111122
1122(2)

В приведённой ритмической схеме стоящие на последней строке – обособленно – две восьмые и последующие за ними четвертные длительности, относятся уже к следующей мело-стиховой единице. Количество слогов заключающего строфу третьего стиха переменное – их то 4, то 3, то 5. Отсюда – возникновение ощущения текстово-поэтической и музыкальной асимметричности, «сбивки» в наметившейся ранее регулярности песенной ритмики. В наличии этой «сбивки» заключены условия, содержащие проблему для восприятия.

Однако самый мощный стержень ощущений асимметричности, произошедшего «энергичного вброса» обусловлен обязательным, реализуемым на протяжении всей песни отсутствием привычного слуху соответствия завершений музыкально-интонационных разделов и собственного завершения последнего слога каждого из стихов и полустихий в поэтическом материале, неподчинение их музыкальному началу.

Исходя из выявленных нами определяющих структурных закономерностей анализируемой окопной песни «Кечыжат кўшно, мўнгыжат мўндўр», в дальнейшем можно будет предложить и принципиально иной, не обусловленный закономерностями европейской гармонии и тактовой метрики принцип возможной её инструментальной реконструкции. Изначальным условием структурной адекватности будущей работы должен стать слого-ритмический и синтаксический параллелизм соответствующих мело-стиховых разделов напева и наигрыша. Не равномерный такт, а слоговые группы, протяжённость и состав которых диктуется марийской песенной лексикой. Именно такие группы должны

быть подчёркнутыми соответствующими опорными тонами в партии левой руки. Думается, что ориентиром в соотношении партий правой и левой рук должна стать сама присущая традиции – реальная, доказуемая свидетельствами людей, которым довелось слышать её, воспоминаниями носителей о ней или, по крайней мере, её возможных свидетелей, а не вымышленная, только кажущаяся подлинной, память о ней.

Место тонико-доминантовых связей, их сплошное безостановочное движение в нижнем голосе (возможно, это могут быть разреженные одиночные звуки, а не сплошной равномерный их поток, построенный по модели S-D-T), использование автентического и плагального соотношений тонов басовой партии, в число которых входит и незавершенный каданс S-D, определяемый, к примеру, ладовой переменностью *g-a*. Хотелось бы заменить такие сочетания тонов активным использованием звуков, присущих ладовой ангемитонной структуре, задействованных в мелодической линии и отстоящих часто между собой на секунду-терцию. В полифонических горизонтальных пластах можно было бы предложить вариант озвучания главных микроинтонационных образований: *g-h-g-a: e-g-e-d-g: d-e-d*.

И. И. Земцовский, в чём-то соглашаясь, но в чём-то возражая своему предполагаемому оппоненту, излагает собственную концепцию русского песенного многоголосия, которая проявляет себя и на материале песенных культур многих европейских народов. Исследователь предлагает своему воображаемому визави возможность увидеть/услышать, что в определённых стилях, формах, жанрах существуют нетерцовые звуковые параллели: «реальное народное многоголосие образует “аккорды” далеко не только из одних параллельных звуков. А раз так, значит взаимозаменяемостью в сложной системе фольклорных ладов обладают не только терцовые звуки и, соответственно, нетерцовые замены (эквиваленты) тонов» [4, с. 45].

Затем учёный высказывает предположение, что «для ведущих музыкальных стилей русских обрядовых песен действенным оказывается

параллелизм тонов, образующих ангемитонную пентатонику в её неоктавных формах. Внутри этого звукоряда (ре-ми-соль-ля-си) [звукоряд анализируемой нами марийской окопной песни! – Е. Т.] практически все тоны взаимозаменяемы и образуют соответственно секундовый, терцовый, квартовый, квинтовый и секстовый параллелизм. В этих стилях терцовые и квартовые интонационные поля безусловно родственны... Межстрочное развитие одной музыкальной фразы заключается в вертикальных заменах её отдельных звуков» [4, с. 45]. Возможно, данное обобщение исследователя поможет выйти из некоторой привязки наигрыша исключительно к чуждому ему стилю европейской гармонии и освободит фантазию исполнителя-инструменталиста, обогатив её знаниями иного рода. Однако, отметим, что, в первую очередь, необходимо в дальнейшем всеми возможными способами усилить узнаваемость асимметричной слога-ритмической основы данной марийской песни, которая осознаётся слухом и делает наигрыш *собственно марийским*. Возможно, это сложное дело будущих реконструкций.

Окопные, солдатские, рекрутские песни мари, как и в целом сфера песен, посвящённых воинской службе, представляет собой значительное разнообразие как с точки зрения тематики сюжетов, так и в их ориентации на музыкальную стилистику, демонстрируя тесную взаимосвязь со всей марийской этнической традицией. В настоящее время эти песни представляются скорее культурным реликтом, художественным достоянием, нежели входят в область активного функционирования в бытовой среде. Они продолжают представлять интерес для широкого круга специалистов и исполнителей на традиционных инструментах.

Нам известна только одна жанровая иноэтническая художественная параллель марийским окопным песням. Не так давно в Казахском национальном университете искусств (г. Астана/Нурсултан) была защищена РНД-диссертация, в которой изучаются письма, адресованные родным и написанные солдатами-казахами с фронта. Все тексты таких писем (жанр хат-олен) предполагают пение их родственниками на напевы традиционных казахских песен [8, с. 112–114].

Для этномузыковеда очевидным посылом к изучению окопных и подобных им песен, продолжению исследований в этой области народной культуры мари является тот факт, что в них воплощено то синкретическое вокально-инструментальное искусство музыкально-художественной направленности [7, с. 371], в котором голос, музыкальный инструмент и исполнитель являют собой нерасчленимую взаимосвязь компонентов, их внутреннюю гармонию, оставаясь при этом в рамках единой традиционной культуры мари.

Литература

1. Васильев В. М. Марийские народные песни: песни. Йошкар-Ола: МарНИИ, 1991. 304 с.
2. Герасимов О. М. Жанр рекрутской песни в марийском музыкальном фольклоре // Традиционная музыка народов Поволжья и Приуралья: сб. ст. Казань, 1989.
3. Герасимов О. М. Четлыкысе муро – Песни за колючей проволокой. Йошкар-Ола, 2013. 78 с.
4. Земцовский И. И. Мелодика календарных песен. Л.: Музыка, 1975. 223 с.
5. Ишпайкин Я. А. (Я. Эшпай). Музыка народа мари // Музыкальное образование. 1929. № 3–4. С. 32–39.
6. Мамаева М. Н. Рекрутские песни и традиция проводов в армию у луговых мари. Йошкар-Ола: МарНИИЯЛИ, 2019. 226 с.
7. Мацеевский И. В. Инструментальная музыка // Народное музыкальное творчество: учебник / отв. ред. О. А. Пашина. СПб.: Композитор, 2015. С. 300–382.
8. Шайкенова Ж. К. Современное собрание одного из жанров музыкально/поэтического искусства казахского народа – хат-олен (песня-письмо) // Актуальные проблемы искусства: история, теория, методика. Материалы IV Междунар. научно-практич. конф. (27 октября 2017 года, БГПУ, Минск). Минск, 2017. С. 112–114.

References

1. Vasil'ev V. M. *Marijskie narodnye pesni: pesni* [Mari Folk Songs: Songs]. Joshkar-Ola: MarNII, 1991. 304 p.
2. Gerasimov O. M. *Zhanr rekrutskoj pesni v marijskom muzykal'nom fol'klore* [Recruiting Song Genre in Mari Music Folklore]. *Tradicionnaja muzyka narodov Povolzh'ja i Priural'ja: sb. st.* [Traditional Music of the Volga Region and Cis-Urals Region Peoples: Collection of Articles]. Kazan', 1989.
3. Gerasimov O. M. *Chetlykyse muro – Pesni za koljuchej provolokoj* [Chetlykyse Muro – Songs Behind Barbed Wire]. Joshkar-Ola, 2013. 78 p.

4. Zemcovskij I. I. *Melodika kalendarnyh pesen* [The Melodics of Calendar Songs]. Leningrad: Muzyka, 1975. 223 p.
5. Ishpajkin Ja. A. (Ja. Jeshpaj). Muzyka naroda mari [Mari Music]. *Muzykal'noe obrazovanie* [Music Education]. 1929. No. 3–4, pp. 32–39.
6. Mamaeva M. N. *Rekrutskie pesni i tradicija provodov v armiju u lugovyh mari* [Meadow Mari Recruiting Songs and Traditions of Army Send-off]. Joshkar-Ola: MarNIIJaLI, 2019. 226 p.
7. Macievskij I. V. Instrumental'naja muzyka [Instrumental Music]. *Narodnoe muzykal'noe tvorcestvo: uchebnik* [Folk Musical Works: textbook]. Editor-in-chief O. A. Pashina O. A. Pashina. St. Petersburg: Kompozitor, 2015, pp. 300–382.
8. Shajkenova Zh. K. *Sovremennoe sobiranie odnogo iz zhanrov muzykal'no/pojeticheskogo iskusstva kazahskogo naroda – hat-olen (pesnja-pis'mo)* [Modern Collection of One of the Genres of Musical and Poetic Art of the Kazakh People - Hat-Olen (Song-Letter)]. *Aktual'nye problemy iskusstva: istorija, teorija, metodika. Materialy IV Mezhdunar. nauchno-praktich. konf. (27 oktjabrja 2017 goda, BGPU, Minsk)* [Current Issues of Art: History, Theory, Methodology. Proceedings of the 4th International Scientific and Practical Conference (October 27, 2017, Belorussian State Pedagogical University, Minsk)]. Minsk, 2017, pp. 112–114.