

ПЯРТЛАС, Жанна,

УДК 784.4(=511.113)

кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник
Эстонской академии музыки и театра (Таллин)

ГАРМОНИЧЕСКИЙ РИТМ И ПРОБЛЕМА ТИПОЛОГИЗАЦИИ НАРОДНЫХ НАПЕВОВ (НА МАТЕРИАЛЕ МНОГОГОЛОСНЫХ СЕТУ-ЭСТОНСКИХ ПЕСЕН)

Проблема типологизации напевов, пожалуй, одна из самых существенных в музыкальной фольклористике. Выявление и систематизация типов напевов — это необходимый этап исследования песенной традиции, который, с одной стороны, завершает и обобщает анализ музыкального материала внутри одной традиции, с другой же стороны, является основанием для проведения более широких сравнительных исследований. В то же время, научная ценность удавшейся типологии состоит отнюдь не только в различении, структурном описании и систематизации типов напевов. По крайней мере, столь же важно обнаружение и осмысление структурной основы напева и закономерностей ее реализации в пении, что, в конечном счете, приближает нас к пониманию процессов музыкального мышления носителей традиции.

Центральным вопросом в работе над типологизацией напевов является нахождение **структурного признака, обладающего сильными репрезентативными свойствами**. Универсального решения этого вопроса не существует, поскольку разным песенным традициям могут быть свойственны разные репрезентативные признаки. Так, например, разработанный и успешно применяемый в российском этномузыкальном знании **структурно-типологический метод**, который исходит из явления **слогового ритма**, недостаточно эффективен как основа типологизации напевов эстонской рунической песни (и, очевидно, вообще древнего слоя песен прибалтийско-финских народов). Хотя различение формул слогового ритма в эстонских рунических песнях вполне возможно и на каком-то этапе даже необходимо, оно дает здесь слишком общие результаты. По данным исследования Урве Липпус, около 70 % эстонских, 55 % водских, 50 % ижорских и 25 % карельских рунических песен опираются на одну и ту же формулу обобщенного слогового ритма, состоящую из восьми коротких длительностей примерно равной величины¹. В такой ситуации очевидна необходимость

¹ См.: Lippus U. Linear Musical Thinking // Studia Musicologica Universitatis Helsingiensis VII. — Helsinki, 1995. — S. 57.

нахождения других репрезентативных признаков, которые позволили бы осуществить дальнейшую дифференциацию напевов.

При изучении эстонской рунической песни затруднения возникают уже на уровне эмпирического различения напевов, что обусловлено их ритмическим единообразием, лаконичностью формы и мелодической аскетичностью. Для достижения наибольшей объективности и аналитической обоснованности в определении типов напевов Ингрид Рюйтел предложила методiku абстрагирования **мелодической «опорной системы»** напева², исходя при этом из убеждения, что «наиболее существенным, устойчивым, а также показывающим генетическое родство компонентом эстонских (и вообще прибалтийско-финских) народных напевов является **мелодическое движение**»³. Описывая типы напевов, Рюйтел принимает во внимание разные аспекты мелодического движения, из которых самый важный — это упомянутая выше «опорная система», которую составляют стабильные звуки мелодии в определенных точках напева.

Изучение многоголосных песен **юго-восточной этнической группы эстонцев сету**, музыкальный фольклор которых во многих отношениях существенно отличается от «обычной» эстонской рунической песни, привело меня к заключению, что проблему типологизации сетуских напевов не решает в достаточной мере ни моделирование слогоритмических формул, ни определение мелодической «опорной системы», поскольку традиционное музыкальное мышление сету базируется на иных принципах.

Сравнение вариантов напевов показало, что в сетуских многоголосных песнях **мелодический компонент не принадлежит к наиболее устойчивым признакам напева**. На уровне глубинной музыкальной структуры тип напева не определяется ни мелодическим контуром, ни опорными звуками мелодии, ни даже типом звукоряда. Сказанное, конечно, не означает, что исполняя один и тот же напев, сетуские певички постоянно меняют мелодические рисунки и звукоряды — в пределах узкой локальной традиции варианты одного напева объединяет целый комплекс общих признаков, куда входит и мелодическое движение. Однако с расширением территориального и временного объема исследования значение мелодических факторов как репрезентантов напева значительно уменьшается и в качестве стабильных признаков, определяющих глубинную музыкальную структуру, на первый план выступают иные параметры.

Проиллюстрирую вышесказанное на примере одного формульного напева, который встречается у сету во многих жанрах — в танце-

² См.: Рюйтел И. Опорная система и закономерности варьирования мобильных элементов как структурные признаки типологии народных напевов // Проблемы таксономии эстонских рунических мелодий. — Таллин, 1977. — С. 80—118; Она же. Mustjala regiviiside tüpoloogia... — Tallinn, 1980 и др.

³ Rüütel, I. Mustjala.... — Lk. 3.

вальных, повествовательных, свадебных и трудовых песнях (в качестве танцевального напева он имеет фольклорное название *pöörä-ääil*). Материалом сравнительного анализа послужили 32 фиксации этого напева, среди которых есть как звукозаписи, так и опубликованные и архивные нотировки.

Пример 1

Tonja k., 1948



1. Ket-rä_ks, ket-rä', ket-rä' no ket - rä', vo - ki - kõ - nõ, ket - rä', ket - rä', ket - rä', ket - rä', vo - ki - kõ - nõ!

Värška, 1995



4. Tas-sa_ks tar-ga, tas-sa küll tar - ga su-gu-la - sõ, tassa_ks tar-ga, tas - sa tar-ga su - gu - la - sõ.

Hillakeiste k., 1930



1. Jaa-ni_ks-kõ - nõ, Jaa - ni-kõ-nõ, poi - si - kõ-nõ, Jaa-ni_ks - kõ-nõ, Jaa - ni-kõ-nõ, poi-si - kõ-nõ.

В примере 1 приведены три весьма различные между собой реализации этого напева, которые записаны в разные годы в разных деревнях⁴. Сравним, прежде всего, **мелодический контур** партии запевалы, поскольку в хоровой части гетерофонные расхождения голосов уже не позволяют говорить о едином мелодическом рисунке⁵. Разница в направлении мелодического движения в этих трех вариантах напева вполне очевидна: если в первом случае запев образует одну восходящую «волну», то во втором и третьем случае имеются две «волны», каждая из которых охватывает три ударные группы текста⁶, причем во второй нотировке эти «волны» восходящие, а в третьей — нисходящие.

В то же время у сету можно найти очень похожие и даже совпадающие мелодические рисунки в песнях, которые, по оценке как исследователей, так и носителей традиции, поются на разные напевы. Так, приведенные в примере 2 запевы повествовательной, жнивной и сва-

⁴ Источники нотных примеров указаны в списке в конце статьи.

⁵ Анализ партии запевалы в качестве основного напева песни оправдан и тем обстоятельством, что у сету хоровая часть строфы представляет собой, по сути, повтор запева (как правило, расширенный).

⁶ «Ударной группой» в эстонской фольклористике называется группа из двух или трех слогов, начинающаяся с ударного слога.

дебной (песня-плач невесты) песен, принадлежащих к разным типам напевов, различаются только по количеству слогов и их объединению в метрические группы.

Пример 2

Jutustav laul

Mikitamäe k., 1996



Linakitkumise laul

Mikitamäe k., 1995



Mõrsjaitk

Obinitsa k., 1990



d es fis g b g fis g es

Обратившись снова к нотировкам из примера 1, попытаемся выявить **мелодическую «опорную систему»** этого напева, т. е. найти слогоноты, на которые всегда приходится одни и те же ступени лада. Сравнивая приведенные варианты напева, следует учитывать, что в двух верхних вариантах главная опора лада записана как ступень *g*, в то время как в нижнем варианте — это ступень *fis* (здесь мы имеем дело с типичной и, по-видимому, неразрешимой проблемой нотной записи сетуских напевов, на которой не стану останавливаться подробнее). Приняв в расчет расположение главной опоры лада, обнаружим три стабильные точки напева — они отмечены в примере 1 кружками.

Однако насколько показательны найденные «опорные точки» мелодии и позволяют ли они идентифицировать напев? На этот вопрос следовало бы ответить отрицательно, поскольку обнаруженные стабильные слогоноты показывают только то, что обе фразы запева заканчиваются на главной опоре лада — в сетуских напевах это обычное явление. Таким образом, можно сказать, что **«опорные точки» мелодии являются в сетуских песнях скорее индикаторами членения формы, чем репрезентантами типа напева.**

Третий вышеупомянутый звуковысотный параметр, репрезентативные свойства которого рассмотрим на примере вариантов напева *pöörä-ääl*, — это **строение звукоряда**. Пример 1 демонстрирует характерное для архаических сетуских песен явление реализации одного типа напева в разных типах звукорядов⁷. В первой и третьей нотировках представлены два типа звукоряда, которые характерны для раннего слоя сетуских песен: **ангемитонно-диатонический** звукоряд *e-g-a-h-c*, где к ангемитонному тетраорду *e-g-a-h* добавляется сверху один полутон, и специфический лад **полутон-полуторатон**, который здесь представлен в своей диатонизированной разновидности *d-es-fis-g-a-b*⁸. Вторая нотировка представляет собой, по-видимому, более поздний, чисто **диатонический** вариант напева со звукорядом *d-e-fis-g-a-h-c*. Такие разнозвукорядные версии можно встретить во многих сетуских напевах. Это свидетельствует о том, что **звукоряд и связанные с ним мелодическая и гармоническая интервалика не определяют принадлежности напева к тому или иному типу**.

Если мелодические параметры сетуских напевов не проявляют внутри одного типа достаточной устойчивости, то в метроритмическом отношении типы напевов намного стабильнее. Это касается как музыкального ритма, так и **метрического строения стиха**, которые в сетуских песнях тесно связаны между собой. В основе текстов сетуских песен, как правило, лежит четырехстопная хорейская строка — так называемый «калевальский восьмисложник», который характерен для рунической песни эстонцев и других прибалтийско-финских народов. Однако, в сетуских песнях эта строка изменяется (точнее, расширяется) в соответствии с требованиями формы напева, обрастая дополнительными словами, слогами и всевозможными повторами. Так, в приведенном выше типе напева исходная восьмисложная строка изменяется следующим образом (см. пример 3 и текст второй нотировки в примере 1):

Пример 3

Исходная строка	<i>Tassa_ks targa sugulasõ</i> -----
Расширенная строка	<i>Tassa_ks targa, tassa küll targa sugulasõ</i> -----

⁷ Об этом см. подробнее: **Пяртлас Ж.** О ладовом „двуязычии“ сетуских многоголосных песен // Механизм передачи фольклорной традиции / отв. ред. и сост. Н. Н. Абубакирова-Глазунова. — СПб., 2004. — С. 78–90.

⁸ «Чистая» форма звукоряда полутон-полуторатон в его полном объеме обычно записывается как *d-es-fis-g-b-ces*, интервальная структура этого звукоряда в полутонах — 1-3-1-3-1. О сетуском ладе полутон-полуторатон на русском языке см. подробнее: **Пяртлас Ж.** О ладовом „двуязычии“... — С. 80–81; **Она же:** К вопросу о сходствах в сетуской, мордовской и южнорусской песенных традициях // *Setumaa kogumik 3: Uurimusi Setumaa loodusest, ajaloo- ja folkloristikast / toim. M. Aun, Ü. Tamla.* — Tallinn, 2005. — lk. 209–210, 220–228.

Если нормативная строка рунического стиха состоит из четырех двухсложных ударных групп (2+2+2+2), то в песнях с этим типом напева строка состоит из шести групп (в запеве: 2+2+3+2+2+2, в хоровой части: 2+2+2+2+2+2), что достигается повтором первой полустроки и добавочным словом в запеве (в данном примере это слово *küll*)⁹. В условиях других напевов руническая строка приобретает иные формы, которые весьма устойчиво сохраняются в пределах одного типа напева. Способы построения поэтической строки в сетуских песнях описаны и классифицированы в исследовании Ингрид Рюител «Исторические пласты эстонской народной песни в контексте этнических отношений»¹⁰, там же приводятся и связанные с ними музыкальные ритмические формулы.

Хотя структура стиха является стабильным компонентом сетуских песен, принадлежащих к одному типу напева, все же она не обладает достаточной индивидуальностью — одинаковые структуры могут встречаться в разных типах напевов. Кроме того, описание структуры напева в любом случае может быть осуществлено только на основе его музыкальных признаков. Тем не менее **строение текста было бы целесообразно учитывать в типологии сетуских напевов как устойчивый сопровождающий признак.**

Как уже было отмечено, метроритмическая структура сетуских напевов проявляет большую стабильность, чем мелодическая, и, что еще более важно, она намного индивидуальнее. На первый взгляд может показаться, что проблему типологизации сетуских напевов можно решить с помощью структурно-типологического метода, т. е. определяя тип напева по его **слогоритмической формуле**. Отчасти и с некоторыми поправками этот метод применим, но он не удовлетворяет полностью.

Если говорить о «поправках», то, во-первых, следует учесть, что, несмотря на характерность для сетуской песни приемов расширения исходной поэтической строки, здесь нет смысла производить редукцию избыточных элементов текста и искать таким способом обобщенные формулы слогового ритма¹¹. Особенность сетуской песенной традиции в этом плане состоит в том, что **словесная избыточность** не скрывает глубинную слогоритмическую основу песни (как это бывает, например, в русской протяжной песне), а напротив — **способствует созданию индивидуальной ритмической формы напева** и, как показано выше, является важным сопровождающим признаком типа напева. Во-вторых, малочисленность внутрислоговых распевов в сетуских

⁹ Различия в строении текста запевы и хоровой части не обязательны, обе части могут строиться и одинаково по схеме 2+2+3+2+2+2 или, реже, 2+2+2+2+2+2.

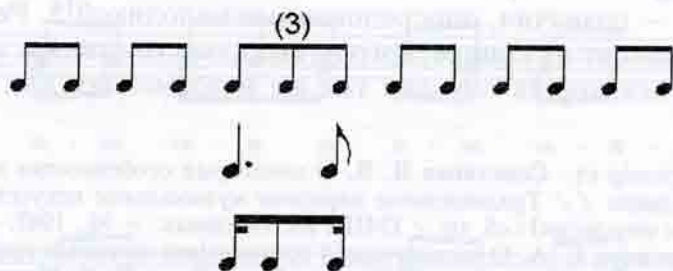
¹⁰ Рюител И. Исторические пласты эстонской народной песни в контексте этнических отношений. — Tallinn, 1994. — С. 81–90. — (Ars musicae popularis 12).

¹¹ О технике «исключения словесной избыточности» см. ст.: Банин Б. О принципах моделирования обобщенного слогового ритма. Вопросы методики и методологии // Памяти К. Квитки: 1880–1953. — М., 1983. — С. 165–179.

песнях древнего слоя приводит к значительному совпадению мелодического и слогового ритма. И, наконец, в-третьих, в условиях характерной для части сетуских напевов **одноуровневой ритмической системы**, использующей только одну ритмическую категорию (таковы, например, все напевы в примере 2), **метрическая группировка (слоγο)нот оказывается более важным показателем, чем ритмический рисунок**. Кроме того, нередки случаи, когда метрическая схема проявляет большую стабильность, чем слоговой ритм (т. е. варианты слогового ритма укладываются в одну метрическую схему).

Вышесказанное удобно проиллюстрировать на примере все того же напева *pöörä-ääl* (см. пример 1). Метроритмическая модель этого напева, общая для запева и хоровой части строфы, приведена в примере 4. Как явствует из схемы, варьируемым элементом этой модели является третья метрическая группа, длина которой может в разных исполнениях колебаться от двух до четырех восьмых нот. В этой группе могут использоваться разные ритмические рисунки, и ей часто соответствует трехсложная ударная группа в тексте. Наиболее архаичными представляются варианты, где на протяжении всей строфы выдерживается равномерное движение восьмыми по метрической схеме 2+2+3+2+2+2.

Пример 4



Приведенная в примере 4 метроритмическая формула свойственна только одному типу напева, и с точки зрения задачи его идентификации, вполне достаточна. В некоторых случаях возможно совпадение метроритмической формулы в напевах, принадлежащих к разным типам, и тогда требуется дополнительный признак для определения типа напева. К тому же описание типа напева только через его ритмическую структуру оставляет открытым вопрос о наличии репрезентативных признаков в **звуковысотной структуре** напева.

Если пытаться ответить на этот вопрос, анализируя мелодику и звукояры напевов, как это делалось выше, ответ будет скорее отрицательным. Однако, в сетуских многоголосных песнях есть еще один звуковысотный аспект, который не был замечен исследователями и который, на мой взгляд, очень существенен как с точки зрения глубинной структуры напевов, так и с точки зрения природы музыкального

мышления сету. Речь идет о явлении **гармонического ритма**, которое (под разными названиями) описано в ряде местных традиций русской народной песни¹², но применительно к сетускому многоголосию не рассматривалось до работ автора настоящей статьи¹³.

Явление гармонического ритма свойственно музыке тех фольклорных традиций, где имеет место так называемая «мелодика, опосредованная созвучиями» (термин Е. В. Гишпиуса). Как правило, речь идет о наличии двух функционально противопоставленных ступеневых комплексов, внутри которых ступени обладают свойством взаимозаменяемости в вариантах и многоголосии. В условиях диатонических звукорядов такие комплексы представляют собой терцовые ряды ступеней, однако другие ладовые системы могут давать и иной интервальный результат. **Гармоническим ритмом** буду называть **ритм смены функциональных ступеневых комплексов** — иными словами, гармонических ладовых функций. При этом, естественно, речь идет не о гармонических функциях европейского мажоро-минора, а о бинарной гармонической ладовой системе весьма древнего происхождения.

Проблема гармонического ритма, как и проблема соотношения гармонической и мелодической логики в традиционном многоголосии, очень интересна и еще не до конца изучена. Думается, что наличие функциональных комплексов ступеней отнюдь не всегда означает, что мелодика опосредуется созвучиями, вполне возможна и противоположная зависимость — созвучия, опосредованные мелодикой¹⁴. Решение этого вопроса зависит от конкретного музыкального стиля и типа многоголосия и в некоторых случаях так же невозможно, как и решение

¹² См. например ст.: **Свисткова В. В.** О некоторых особенностях мелодики лужских «долгих» песен // Традиционное народное музыкальное искусство восточных славян (вопросы типологии) : сб. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. — М., 1987. — Вып. 91. — С. 33–50 ; **Дорохова Е. А.** О мелодической организации песенных традиций в среднем течении Сейма // Там же. — С. 76–88 ; **Резниченко Е. Б.** Напевы свадебных причитаний Мезени и Зимнего берега Белого моря // Там же. — С. 108–127.

¹³ См.: **Pärtlas Ž.** Viisi rütmilisest vormist ja laadirütmist setu mitmehäälses rahvalaulus // Regilaul — keel, muusika, poetika / toim. T. Jaago, M. Sarv. — Tartu, 2001. — [Tartu Ülikool. Eesti ja võrdleva rahvaluule õppetool. — lk. 117–152]. Первоначально я использовала для обозначения этого явления термин «ладовый ритм» так же как и В. Свисткова (см. вышеупомянутую ее ст.: О некоторых особенностях мелодики... — С. 37–38), впоследствии, однако, стала предпочитать выражение «гармонический ритм», которое представляется более точным и не ассоциируется с известным термином Болеслава Яворского.

¹⁴ Такого рода явление было обнаружено мною в гетерофонных обрядовых песнях русско-белорусского пограничья, где при анализе вариантов и многоголосия ясно прослеживалось наличие двух ступеневых комплексов терцового строения, однако логика взаимозаменяемости ступеней и образования гармонических вертикалей исходила скорее из принципов опевания и поступенного мелодического движения, чем из стремления певцов к тем или иным созвучиям (**Пяртлас Ж.** Гетерофонное многоголосие русской народной песни: определение феномена, закономерности образования и строения (на материале традиции русско-белорусского пограничья) : дис. ... канд. искусствоведения. — СПб., 1992).

дилеммы «курицы и яйца». Особенностью сетуского многоголосия в этом отношении является, как будет показано далее, **независимость формул гармонического ритма от звукового материала лада** и, тем самым, от конкретных созвучий. Разнозвукорядные версии напева объединяются здесь общей моделью **гармонического ритма**, который и оказывается **наиболее стабильным и индивидуальным репрезентирующим признаком напева**. Преимущество гармонического ритма как основы типологизации сетуских напевов состоит еще и в том, что этот структурный признак объединяет в себе ритмический и звуковысотный аспекты музыкальной системы.

Обратимся снова к формульному напеву *pöörä-ääl*, чтобы продемонстрировать возможности определения и описания типа напева по его гармоническому ритму. В примере 5 приведены хоровые части трех исполнений этого напева. Хотя гармонический ритм запева и хоровой части обычно в общих чертах совпадает, было бы целесообразнее сосредоточиться на анализе именно хоровой части, поскольку это более стабильный раздел песенной строфы и поскольку гармонический ритм яснее проявляется в многоголосии.

Пример 5

O = (e)-g-h

X = (fis)-a-(c)

Seretsova k., 1913

Var - ra in - ne, var - ra jo in - ne va - lõ - gõ - ta.

Suure-Rõsna k., 1948

Tsõõ - re, tsõõ - re, tsõõ - re, püü - rä, püü - rä, püü - rä!

Tupleva k., 1913

Tul - li ü - les, tul - li jo ü - les hum - mo - gul - la.

X o O x O (x) o	X o O x O o
-----------------	-------------

В приведенных в примере 5 трех вариантах напева прослеживается чередование двух функциональных ступеневых комплексов, состав

которых в обобщенном виде следующий: содержащий основную опору лада комплекс $(e)-g-h$ и противопоставленный ему комплекс $(fis)-a-(c)$ (в скобки взяты те ступени, которые встречаются не во всех вариантах напева). В находящейся под нотировками схеме гармонического ритма первый из этих комплексов обозначен символом О, а второй — символом Х.

Если в упомянутых выше статьях В. Свистковой и Е. Резниченко (см. сноску № 12) для обозначения функциональных комплексов используются цифры 1 и 2, что означает «комплексы (созвучия) первой и второй ступени», то применительно к сетускому материалу мне показались более целесообразными нейтральные символы. Обозначения О и Х выбраны исключительно по причине их графической контрастности, и они не закреплены постоянно ни за определенными созвучиями, ни за ладовыми функциями ступеней. Так, для записи гармонического ритма варианта того же напева, приведенного в примере 6, оказалось необходимым связать на этот раз символ О с комплексом $fis-a$, а символ Х — с комплексом $g-b$. Таким образом удалось выявить идентичность гармонического ритма этой версии напева с гармоническим ритмом исполнений из примера 5.

Пример 6

О = $fis-a$

Х = $g-b$

Obinitsa k., 1972

Las - siks pap - re, las - si no pap - re lav - va pää - le.

Х	о	О	х	О	х	о	Х	о	О	х	О	о
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

Каждый символ в схемах гармонического ритма соответствует восьмой длительности нотировок — это дает возможность не усложнять схемы нотными знаками. Символы объединены в группы в соответствии с делением словесного текста на ударные группы, что во многих случаях (особенно в более архаичных напевах) хорошо отражает и метрическое строение напева. Первая слономота каждой группы выделена более крупным знаком.

Схемы гармонического ритма в примерах 5 и 6 свидетельствуют об устойчивости этого структурного параметра напева независимо от использованного в пении типа звукоряда. Менее стабильным участком напева является третья метрическая группа, которая может быть или полностью выдержана на функции О, или же содержать в качестве своего рода «вспомогательного аккорда» комплекс Х (Охо). По гармоническому ритму анализируемого типа напева можно судить и о

принадлежат комплексу X. Различия касаются находящихся между ними второй и третьей слоговот: менее типичной является возможность выдерживания функции X на протяжении двух первых метрических групп (третья схема — Xx Xx), преобладающая возможность — это наличие между комплексами X комплекса O либо на второй слоговоте (вторая схема — Xo Xx), либо на второй и третьей слоговотах (первая схема — Xo Oх). В двух последних случаях комплекс O имеет значение «вспомогательного аккорда» между основной функцией X.

Таким образом, мы приблизились к обнаружению глубинного уровня гармонического ритма исследуемого типа напева. Для упрощения и формализации этой аналитической процедуры заменим символы, обозначающие варьируемые элементы гармонической схемы (см. светлый шрифт в примере 7), прочерками и получим **обобщенную модель гармонического ритма** (см. нижнюю схему). Эта модель показывает, что, в целом, две первые метрические группы обеих фраз принадлежат функции X, а третья группа — функции O. Если редуцировать повтор фразы, то останется уже очень простая и обобщенная модель-ядро:

X- -x Oo

Найденная модель реализуется на протяжении напева четыре раза — два раза в запеве и два раза в хоровой части. Поскольку форма запевов сетуских песен нередко варьируется и распространены короткие (по сравнению с хоровой частью) версии, то при составлении типологии напевов было бы целесообразно опираться в основном на модель гармонического ритма хоровой части строфы.

Представленная здесь методика нахождения обобщенной модели гармонического ритма в некотором отношении сходна с уже упоминавшейся методикой выведения мелодической «опорной системы», предложенной Ингрид Рюйтел. В каком-то смысле можно даже сказать, что в основе сетуских многоголосных напевов лежит гармоническая «опорная система». Все же понятия гармонического ритма и его обобщенной модели лучше отражают сущность исследуемого явления, указывая на его тесную связь с особенностями ритмического чувства носителей сетуской песенной традиции.

Думается, что применение данной методики ко всем напевам дало бы наилучшее основание для составления типологии сетуских многоголосных напевов. Конечно, при описании типов напевов следовало бы показать и другие (относительно) стабильные признаки напевов — такие как слоговой ритм, метрическая схема напева, а в некоторых случаях и типичные мелодические рисунки. В качестве стабильного сопровождающего признака было бы полезно учитывать также строение текста песенной строфы. В то же время подчеркну еще раз, что **гармонический ритм — это единственный признак сетуских многоголосных напевов, который одновременно стабилен и индивиду-**

ален и который характеризует как ритмическую, так и звуковысотную сторону напевов.

Все вышесказанное указывает на то, что **ощущение гармонического ритма является одним из наиболее существенных свойств традиционного музыкального мышления сету**. И это свойство коренным образом отличает сету от остальных эстонцев и других прибалтийско-финских народов, музыкальное мышление которых имеет, по всей видимости, мелодический характер. Было бы интересно сравнить в этом плане сетускую народную песню с народными песнями тех финно-угорских народов, которые имеют развитую автохтонную традицию многоголосного пения — прежде всего, с мордовской песенной традицией. Параллели между сетуским и мордовским вокальным многоголосием проводятся уже давно¹⁶, однако с точки зрения наличия и удельного веса явления гармонического ритма этот вопрос пока не рассматривался.

ИСТОЧНИКИ НОТНЫХ ПРИМЕРОВ

Пример 1

1. Публикация нотировки: **Tampere H.** Eesti rahvalaule viisidega. — Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus, Eesti Raamat, Valgus, 1956. — I. — Lk. 226. Трудовая песня «Пряди, прялочка!», записана в 1948 г. в д. Тонья (волость Ярвесуу) А. Гаршнеком и В. Пино, запеваает Анне Вабарна (1877 г. р.) (ТММ; ККИ 4, 396/8 (7)).

2. Приветственная песня, записана в 1995 г. в с. Вярска В. Сарв и Ж. Пяртлас; хор «Лейко», запеваает Наста Пухм (в личном архиве автора статьи, нотировка автора).

3. Публикация нотировки: **Tampere H.** Eesti rahvalaule viisidega..., 1960. — III. — Lk. 166. Песня Иванова дня, записана в 1930 г. в д. Хиллакейсте (волость Меремяэ) Э. Оя и Х. Тампере, исполняют Наталья и Анастасия Карро (36 и 27 лет) (ERA III 3, 75 (66) и II 26, 299/303 (18)).

Пример 2

1. Повествовательная песня, записана в 1996 г. в студии Эстонского радио В. Сарв и Ж. Пяртлас; запеваает Нати Таркус (1922 г. р.) из д. Микитамяэ (копия в личном архиве автора, нотировка автора).

2. Живная песня, записана в 1995 г. в д. Микитамяэ В. Сарв и Ж. Пяртлас; запеваает Нати Таркус (1922 г. р.) (в личном архиве автора, нотировка автора).

¹⁶ См. например: **Кольк У.** Проблемы сетуского многоголосия // Уч. зап. / Тартус. гос. ун-т. — Тарту, 1979. — Вып. 501 ; **Сарв Я.** Расшифровка сетуского многоголосия при помощи многоканальной студийной аппаратуры // Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами. — Tallinn, 1980. — С. 103–126 ; **Бояркин Н.** Мордовское многоголосие в контексте финно-угорского музыкального фольклора // Песенное многоголосие народов России : тез. докл. науч.-практ. конф. (г. Воронеж, 24–29 сент. 1989 г.). — М., 1989. — С. 54–56; **Рюйтел И.** Исторические пласты... ; **Пяртлас Ж.** К вопросу о сходствах... — С. 196–237 ; **Бояркина Л. Б.** Хоровая культура Мордовии: фольклор, традиции, современность : энцикл. справ. — Саранск, 2006. — С. 129, 187.

3. Песня-плач невесты, записана в 1990 г. в д. Обинитса В. Сарв и К. Хакала; запеваёт Алли Пилве (1922 г. р.) (копия в архиве Эстонского литературного музея, нотировка автора).

Пример 5

1. Публикация нотировки: **Tampere H.** Eesti rahvalaule viisidega..., 1964. — IV. — Lk. 325. Повествовательная песня, записана в 1913 г. в д. Серетсова (волость Меремяэ) А. О. Вайсяненом; запеваёт Иванова Анне (EÜS X 880 (58), ERA, Fon. 65-d).

2. Публикация нотировки: **Tampere H.** Eesti rahvalaule viisidega..., 1958. — II. — Lk. 107. Танцевальная песня, записана в 1948 г. в д. Сууре-Рысна (волость Мьяэ) А. Гаршнеком; запеваёт Анни Оргмяэ (1919 г.р.) (ТММ).

3. Публикация нотировки: **Tampere H.** Eesti rahvalaule viisidega..., 1964. — IV. — Lk. 99—100. Повествовательная песня, записана в 1913 г. в д. Туплева (волость Меремяэ) А. О. Вайсяненом; запеваёт Якова Олли (EÜS X 901 (109) < ERA, Fon. 71 b).

Пример 6

Публикация нотировки: **Sarv J.** Üheksa setu rahvalaulu // Soome-ugri rahvaste muusikapärandist. — Tallinn: Eesti Raamat, 1977. — Lk 75—76. Повествовательная песня, записана в 1972 г. в д. Обинитса И. Рюйтел; запеваёт Хеммо Маст (1900 г. р.) (RKM, Mgn. II 2314 c).

Издание осуществлено по гранту Эстонского научного фонда номер 6730
“Применение современных методов при изучении традиционного многоголосья”