
Ж. Пяртлас (Таллинн)

О ЛАДОВОМ «ДВУЯЗЫЧИИ» СЕТУСКИХ МНОГОГОЛОСНЫХ ПЕСЕН

Сохранившиеся до наших дней древние фольклорные традиции прошли долгий путь развития и стилевых смещений. Проследить этот путь, как правило, очень сложно, если вообще возможно. Трудность задачи усугубляется резким ускорением преобразовательных процессов и общей тенденцией угасания архаических слоев музыкального фольклора в XX в. (единственный научно документированный период их существования). Однако история запечатлевается в музыкальной структуре напевов, и анализ зафиксированных образцов народных песен позволяет во многих случаях обнаружить следы процессов, происходивших в близком и отдаленном прошлом, а также судить об их сущности.

Интересные возможности для такого рода исследований дает многоголосная песенная традиция сету — маленькой этнической группы эстонцев, проживающей на юго-востоке Эстонии и прилегающих территориях Печорского района Псковской области России. Музыкальная культура сету существенным образом отличается от фольклора остальных эстонцев: сетуские песни принципиально многоголосны и имеют иную ладовую и ритмическую организацию. В ходе изучения музыкальной структуры сетуских напевов и поисков основы для их типологизации обнаружилась интересная особенность данной традиции — многие напевы существуют здесь в разных ладовых версиях, причем речь идет не об обычной вариантности в пределах одной системы, а о различиях принципиального характера.

Ладовые метаморфозы, наблюдаемые в сетуских напевах, свидетельствуют о процессах стилевого смещения, время происхождения которых на данном этапе исследования трудно определить. Хотя существенные изменения в музыкальном мышлении носителей сетуской традиции, произошедшие на протяжении XX в. и, особенно, в последние его десятилетия, вполне очевидны, думается, что интересующие нас преобразовательные процессы относятся к более раннему историческому периоду и могут оказаться не связанными (или только частично связанными) с влиянием западноевропейской профессиональной музыки, определившим направление развития многих фольклорных музыкальных традиций в XX в. Взаимодействующими элементами в данных процессах могли быть, с одной стороны, древнейшие слои

песенной традиции сету* и, с другой стороны, музыкальный фольклор остальных эстонцев и русских, проживающих на территории Сетумаа и граничащих с нею районов. Не исключена и стилевая неоднородность самих архаических слоев сетуской традиции, обусловленная процессами, относящимися к еще более раннему историческому периоду.

Ответить на затронутые выше вопросы исторического характера возможно только проанализировав все имеющиеся в архивах записи сетуских песен и привлекая данные смежных с этномузыкологией наук. Задача настоящей статьи — определить основные параметры взаимодействующих систем и показать механизмы ладовых преобразований напевов; кроме того, опираясь на проработанный к настоящему времени материал, попытаться проследить связь между распространением разных ладовых версий напевов и местом и временем их записи.

В основе исследования лежит следующий музыкальный материал: многоканальные записи, сделанные в 1990-х гг. под руководством В. Сарв (большинство — при участии автора настоящей статьи); записи на компакт-диске хора «Хелмине» из деревни Микитамяэ (произведены в 1998 г.)^{**}; опубликованные нотировки сетуских многоголосных песен из пятитомника Х. Тампере «Эстонские народные песни с мелодиями» (10) и статей Я. Сарва и В. Сарв (6; 8; 9). Всего проанализировано 33 многоканальные записи, 16 общих записей на компакт-диске и 123 опубликованные нотировки. Все указанные выше звукозаписи нотированы автором настоящей статьи; расшифровку текстов осуществила В. Сарв.

* * *

Изучение ладовой структуры сетуских напевов, по мнению многих фольклористов, сопряжено со специфическими трудностями. Основная проблема — обилие высотно варьированных ступеней и общая нетемперированность строя. Предпринятые попытки найти единую звукорядную основу для всех напевов представляются малоубедительными^{***}. Более того,

* По одной из существующих теорий, предки сету переселились на нынешнюю территорию позже других эстонских племен, что и обусловило своеобразие древнейшего пласта сетуского фольклора.

** «Helmine», Mikitamäe leelokoor. CD ISBN 9985-9218-7-9. Сост. В. Сарв. Эстонский литературный музей и Институт эстонского языка. Тарту, 1999.

*** Имеется в виду утверждение Х. Тампере о том, что старинные сетуские напевы строятся на двух ангемионных трихордах *h-d-e* и *d(is)-e-g* (10), и попытка В. Сарв вывести обобщенный звукоряд, состоящий из двух тетрахордов — *d-e-fis-g-a-h-c*, в котором почти все ступени могут быть альтерированы (6).

нередко затруднения возникают уже на уровне составления звукоряда отдельного напева. В. Сарв высказывает по этому поводу следующее предположение: «Сетуские многоголосные напевы находятся, по предварительным наблюдениям, на таком уровне ладовой организации, на котором упорядоченность связей между звуками не охватывает еще все стороны звуковысотной структуры» (6: 136).

Думается, все же не стоит преувеличивать степень архаичности сетуских напевов и отказывать им в упорядоченности звуковысотной структуры. Анализ звукозаписей (особенно многоканальных) и нотировок сетуских песен привел меня к убеждению, что за кажущейся сложностью картины скрывается ясно прослеживаемый принцип: в сетуской песенной традиции существуют две, по-видимому, разного исторического происхождения, ладовые системы, пересечение и смешение которых дает разнообразные промежуточные формы.

Опишем подробнее эти два основополагающих ладовых типа. Первый из них — его можно назвать «полутон-полуторатон» — представляет особый интерес. Это своеобразный лад, основанный на регулярном чередовании полутоновых и полуторатоновых интервалов (в полутонах — структура 13131; нотируется обычно как *d-es-fis-g-b-ces*)*. Данный звукоряд встречается в объеме от трех до шести ступеней, причем обязательными являются ступени *fis-g-b*, образующие центральную ячейку лада. Главная опора лада в большинстве случаев ярко выражена и находится на ступени *g* или (намного реже) на ступени *fis*** . Ей противопоставлена побочная опора *b*, на которой возможен бурдон в партии верхнего солирующего подголоска *killõ* (см. пример 1)***.

* Структура звукоряда 13131 была впервые замечена Я. Сарвом, который первым осуществил многоканальные записи сетуского многоголосия (9); изучению функциональной системы этого лада посвящены статьи автора настоящей работы (1, 2).

** Количественное преобладание напевов с главной опорой *g* над напевами с главной опорой *fis*, по всей видимости, объясняется лучшей сохранностью первых. Причиной этого может быть то обстоятельство, что при главной опоре на ступени *g* лад приобретает форму внешне схожую с западноевропейским гармоническим минором (особенно при отсутствии ступени *ces*), что облегчает исполнение напевов певцам, утратившим архаическое ладовое мышление.

*** Сетуские напевы состоят из сольной и повторяющей ее (часто с изменениями и расширением) хоровой частей. Хор вступает в конце сольной строки. Принцип строения многоголосной фактуры — функциональное двухголосие, где основной гетерофонной партии *torrõ* («торры») противостоит верхний солирующий подголосок *killõ* («киллы»). Иногда от основной партии ответвляется нижний подголосок, образующий, таким образом, третий слой фактуры, однако он, в отличие от партии *killõ*, необязателен.

Если партия *killõ* имеет бурдонный характер (речитация на ступени *b* с периодическими разрешениями в главную опору *g*), то ступень *ces* отсутствует в звукоряде. В других случаях *killõ* следует ладовому ритму* основной партии на ступенях *b* и *ces*.

1. Mxi-sa, kuir-la, xi-lx-lxõd - lx, ka-rra-lcx-nx, xi-lx-lxõd - lx, mxi-sa, kuir-la, xi-lx-lxõd - lx,
 ka-rra-lcx-nx, xi-lx-lxõd - lx, ka-rra-lcx-nx, xi-lx-lxõd - lx!

Пример 1

К первому ладовому типу можно отнести и напевы с часто встречающимся у сету звукорядом *d-es-fis-g-a-b* (обязательные ступени — *fis-g-a-b*), поскольку он является, по сути, вариантом звукоряда *d-es-fis-g-b-ces*. Пара ступеней полутонового соотношения *a* и *b* замещает здесь аналогичную пару *b* и *ces*. В некоторых случаях этот принцип выражен особенно ясно, так как партия *killõ* сдвигается на протяжении одного исполнения песни в пределах полутона (*a-b* поднимается до *b-ces* или наоборот). Кроме того, многие напевы с данным звукорядом содержат мелодические ходы по ступеням лада полутон-полутон (фис-г-б) (*fis-g-b*).

Первый ладовый тип чаще всего встречается в наиболее древних слоях сетуского фольклора — плачах, трудовых и обрядовых песнях. В других районах Эстонии и у народов, живущих на примыкающих к Сетумаа территориях, такого рода звукоряды отсутствуют. Поэтому можно предположить, что данный ладовый тип особенно архаичен и восходит к историческому периоду, предшествовавшему переселению сету на нынешнюю территорию.

Ко второму ладовому типу отнесем напевы, основанные на звукорядах, строение которых можно расширительно назвать «диатоническим». Имеются в виду звукоряды, строящиеся на ступенях диатонической шкалы — от редко встречающегося в сетуских напевах трихорда *g-a-h* и более распространенного ангемитонного тетрахорда *e-g-a-h* до полной семиступенной диатоники *d-e-fis-g-a-h-c*. Главной опорой в большинстве случаев является ступень *g*, опорным созвучием — *g-h*. Включение ангемитонных и диатонических напевов в один ладовый тип, несмотря на изначальное различие их ладофункциональной логики, оправдывается тем обстоятельством, что в рассматриваемых процессах из-

* Понятие ладового ритма рассматривается ниже.

менения напевов эти звукорядные структуры ведут себя одинаково и в совокупности составляют оппозицию напевам первого ладового типа. К тому же, грань между ангемитоникой и диатоникой в музыкальном мышлении современных носителей сетуской традиции в значительной степени размыта — заполнение ангемитонного звукоряда до диатонического вполне обычное явление.

Анализ записей и нотировок показал, что в ряде случаев описанные выше ладовые типы связаны с определенными напевами, однако значительная часть напевов может менять свою ладовую ориентацию в зависимости от места и времени их записи. Так было обнаружено девять напевов, исполнявшихся только со звукорядами первого типа, и четыре напева*, принадлежащих во всех исполнениях второму типу. В двенадцати случаях было зафиксировано существование одного напева в обоих ладовых версиях. Разумеется, приведенные цифры действительны только по отношению к обобщаемому в настоящей статье музыкальному материалу. Можно предположить, что расширение исследуемого материала привело бы к увеличению числа напевов, реализуемых в обеих ладовых формах**.

Ладовое «двуязычие» сетуских напевов удобно продемонстрировать на напеве, имеющем фольклорное название *õllõtamine* (образованное от слов рефрена *õllõlõõllõ*). Этот напев использовался в песнях, исполнявшихся женщинами, провожающими стадо на пастбище. Вариант напева, приведенный в примере 1, записан в 1952 г. в деревне Варесмяэ в северной части Сетумаа (10: 1, 19)***. В данном исполнении звукоряд полутон-полуторатон представлен в чистом виде в объеме четырех ступеней (*es-fis-g-b*), партия *killõ* имеет бурдонный характер. Второй вариант напева (пример 2) записан на многоканальной аппаратуре в 1996 г. от певиц из деревни Вярска и Микитамяэ****, находящихся также на севере Сетумаа. Здесь напев переведен в диатоническую звукорядную систему (*d-e-fis-g-a-h*), партия *killx* базируется на двух ступенях (*a* и *h*)*****.

* При подсчете чисто «диатонических» напевов были исключены мужские песни, представляющие в сетуской традиции особый стилиевой слой, и напевы позднего происхождения, в которых ясно ощущается мажоро-минорное гармоническое мышление.

** Так, например, все имеющиеся в моем распоряжении свадебные песни-плачи имеют звукоряды первого типа, однако в книге В. Сарв «Плачевая культура сету» указано, что плачи исполняются иногда и с диатоническим звукорядом (7: 209).

*** Ранее опубликованные нотировки транспонированы в строй *g* для удобства сравнения. Также опущены обозначения тактового размера.

**** В действительности, данная версия напева принадлежит локальной традиции деревни Вярска. Две певицы из деревни Микитамяэ, участвовавшие в ансамбле, чувствовали себя очень неудобно, что хорошо прослушивается в многоканальной записи.

***** Бурдон в партии *killx* встречается только в напевах со звукорядом полутон-полуторатон, что объясняется особенностями функциональной системы этого лада (2: 123–124).

Пример 2

На данном примере интересно проследить механизмы ладового превращения напева, а именно — какие его элементы остаются в этом процессе константными и каким образом изменяются остальные. На основе анализа многих сетуских напевов можно утверждать, что в данной музыкальной традиции наиболее устойчивым признаком, характеризующим звуковысотную структуру напева, является ритм смены ладовых функций или, иными словами, «ладовый ритм» напева^{*}. Здесь необходимо пояснить, что образование созвучий в сетуском многоголосии происходит по весьма распространенному в народной (и не только народной) музыке принципу — в созвучия объединяются ступени, располагающиеся в звукоряде через одну^{**}. Таким образом, возникают два функциональных комплекса ступеней: в условиях звукоряда полутон-полуратон это двухтоновые ряды *es-g-ces* и *d-fis-b*, в условиях звукорядов диатонического типа — ряды из больших и малых терций *e-g-h* и *d-fis-a-c*. Поскольку фигуративный элемент в сетуских напевах сравнительно мало развит, почти вся реально звучащая вертикаль оказывается закономерно построенной. Отклонения от описанного выше принципа связаны, как правило, со смещением разных звукорядных структур в одном исполнении напева^{***}.

Для составления схем ладового ритма напевов использую символы O и X, которые обозначают два функциональных комплекса ступеней. Эти знаки выбраны по причине их графической контрастности, что облегчает чтение схем, и самостоятельного значения не имеют^{****}. Каждый знак соот-

* Подробнее о ладовом ритме в сетуских многоголосных песнях см. (3).

** О принципах образования созвучий и природе вертикали в сетуских песнях см. (4).

*** Разумеется, данный принцип образования созвучий недействителен по отношению к вертикалям, включающим бурдонный тон *killõ*. Суть бурдона в том и заключается, что он может звучать на фоне разных функциональных комплексов.

**** Некоторые этномузыкологи, например Е. Резниченко (5), используют в аналогичных схемах цифры 1 и 2, что означает «созвучия первой и второй ступеней». Поскольку в ладу полутон-полуратон «первой» может оказаться как ступень *g*, так и *fis*, представляется целесообразней использовать нейтральные по смыслу символы. В ряде случаев это упрощает и сравнение напевов.

ветствует одной ритмической единице напева (восьмая длительность в нотировках). Знаки сгруппированы в соответствии с делением текста на ударные группы, что является очень важным аспектом строения стиха эстонской народной песни*. Первый слог каждой ударной группы обозначен более крупным символом.

Выписав таким образом схему ладового ритма напева, приведенного в примерах 1 и 2, в обоих случаях получим пятикратно повторенную формулу: Хх Ох Ох Оооо (исключение составляет первый звук запева в примере 2). Применительно к обоим примерам символ О обозначает функциональный комплекс, содержащий главную опору *g* (*es-g* и *e-g-h*), а символ Х — противоположный ему комплекс (*fis-b* и *d(is)-fis-a*). На фоне постоянства ладового ритма обращает на себя внимание изменчивость мелодического контура вариантов (особенно в запеве). Малосущественным с точки зрения идентификации напева является и принцип строения партии *killõ* (бурдон в первом случае и осуществление ладового ритма на двух ступенях — во втором). Из этого можно сделать вывод, что мелодический контур напева и принцип строения партии *killõ* имеют более слабые репрезентативные свойства, чем ладовый ритм.

Один мелодический вариант все же присутствует в обеих версиях напева, и на его примере хорошо прослеживаются соответствия между ступенями двух типов звукорядов. В примере 1 этот вариант — *fis-fis-g-b-g-fis-g-es* — использует запевала и, возможно, некоторые из исполнительниц партии *torrõ*. В примере 2 та же фраза принимает облик *fis-fis-g-a-g-fis-g-e*; как показывает многоканальная партитура, ее исполняет одна из певиц, поющих партию *torrõ*. Сравнивая разнозвукорядные версии приведенной фразы, легко заметить, что изменения касаются двух ступеней (выделены в схемах жирным шрифтом): ступень *b* звукоряда полутон-полуторатон соответствует ступени *a* диатонического звукоряда, а ступень *es* — ступени *e*. Таким образом, происходит сужение полуторатоновых расстояний между соседними ступенями до одного тона (рис. 1). Остальные четыре ступени (*d*, *fis*, *g* и *h = ces*) совпадают в обоих звукорядах. Вариант напева, приведенный в примере 1, не содержит крайних ступеней звукоряда полутон-полуторатон *d* и *ces*, однако они имеются в варианте, записанном в 1995 г. в деревне Микитамяэ (пример 3). При сравнении примеров 2 и 3 выясняется, что ступени *h* и *ces* используются в этих вариантах напева в одинаковых позициях, то же касается и ступени *d*. Это подтверждает соответствие названных ступеней в рассматриваемых звукорядах.

* В нотировках эстонских народных песен принято группировать длительности в соответствии с делением текста на ударные группы.



Пример 3

Способ перевода звукоряда полутон-полуторатон в диатоническую систему схематически изображен на рис. 1.

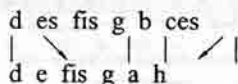


Рис. 1

Данная схема действительна для тех напевов первого ладового типа, в которых главная опора находится на верхней ступени центрального полутона (т. е. на ступени *g*), и она проверена на достаточно большом музыкальном материале. Поскольку напевы с главной опорой на нижней ступени центрального полутона (ступени *f\sharp*), как указывалось выше, сохранились значительно хуже, возможностей исследовать их с этой точки зрения намного меньше. Все же можно предложить для этих напевов следующую схему (рис. 2):

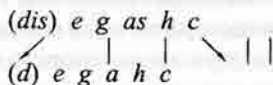


Рис. 2

Для удобства сравнения звукоряд полутон-полуторатон записан здесь другими нотными обозначениями; ступени *d* и *dis* взяты в скобки, поскольку по данному участку звукоряда нет достаточного материала для исследования. Относительно остальных пяти ступеней имеется много подтверждений действительности предложенной схемы, но в большинстве случаев мы имеем дело с промежуточными формами звукоряда. Как видно из схемы, в напевах, изменяемых таким способом, отсутствует ступень *f\sharp*, которая, впрочем, может быть добавлена при дальнейшем удалении напева от структуры первого ладового типа.

В качестве музыкального примера к данной схеме (рис. 2), а также примера промежуточного звукоряда, балансирующего на грани первого и второго ладового типа, можно привести напев хороводной песни *Kergotamine**

* Фольклорное название хоровода, происходящее от слов рефрена *Kes, kes kergole?*

(шестиканальная запись, сделанная в деревне Вярска в 1995 г.; пример 4). Общее звучание этой записи оставляет впечатление, скорее, диатонического лада, однако прослушивание каналов показывает, что только две участницы ансамбля трактуют напев чисто «диатонически», т. е. используют ступень *a*, тогда как три певички имеют склонность в разной мере понижать данную ступень (вплоть до *as*). В другой записи этой песни, сделанной от тех же исполнителей в 1996 г., зафиксирован вариант запева, начинающийся со ступени *dis*, что доводит объем звукоряда полутон-полуторатон в этом напеве до его полной шестиступенной формы — *dis-e-g-as-h-c*.

2 Sxr-mu-no-tsx-sta ti - na-tsi-sta, va-si-no-tsx-sta vi - tsa-kx-sxst, sxr-mu-no-tsx-sta ti - na-tsi-sta,
 va-si - no-tsx-sta vi - tsa-kx-sxst. Kes, kes ker - go - le?

Пример 4

Анализируя пример 4, мы затронули тему высотного варьирования ступеней, важную для понимания ладовых процессов в сетуской многоголосной песне. Изучение с этой точки зрения большого количества записей сетуских песен показало, что высотные изменения (т. е. альтерация) ступеней происходят отнюдь не хаотично: практически всегда эти явления так или иначе связаны с взаимодействием двух вышеописанных типов ладового мышления, причем не только диатоническое мышление оказывает влияние на архаические напевы в ладу полутон-полуторатон, но и наоборот — некоторые черты лада полутон-полуторатон могут проявляться в диатонических напевах, порой весьма позднего происхождения (последнее, правда, встречается все реже).

Альтерация (в том числе микроальтерация) ступеней приводит, как правило, к одному из двух результатов. В первом случае возникает **промежуточный звукоряд**, который в зависимости от высотного положения определенных ступеней приобретает на всем своем протяжении или диатоническую структуру, или структуру полутон-полуторатон (так происходит в примере 4). Данная ситуация указывает на возможность более древнего происхождения отдельных напевов, несмотря на то, что они чаще встречаются с диатоническим звукорядом. Во втором случае образуется **смешанный звукоряд**, который в целом принадлежит одному ладовому типу, но содержит отрезок звукоряда другого типа.

Такого рода смешанный звукоряд находим, например, в лирической песне, записанной в деревне Сууре-Рысна в 1970 г. (6: 135) (пример 5). Звукоряд запева — *e-fis-g-a-h* — изменяется в хоровой части, где *killx* использует ступень *ais* вместо *a*. Таким образом, верхняя часть звукоряда приобретает структуру полутон-полуторатон — *fis-g-ais-h* — и в многоголосии образуются типичные для этого лада двухтоновые созвучия *fis-ais* и *g-h*. В то же время ступень *e* не изменяется, и звукоряд не переходит полностью в систему полутон-полуторатон.

1. I - lo ks sxi - di kill jx - kx jo pi - te, i - lo sxi - di

kill jx - kx jo pi - te, jx - kx jo pi -

Пример 5

Наиболее изменяемой в звукорядах второго типа является ступень *a*. При ее понижении возникают отрезки звукоряда полутон-полуторатон *g-as-h-c* и *e-g-as-h*, при повышении — *fis-g-ais-h*. Также часто встречается понижение ступени *e*, что приводит к образованию ряда *d-es-fis-g*. В песнях со звукорядами первого типа происходят противоположные процессы. Наблюдается альтерирование и других ступеней, однако результатом практически всегда является образование мелодических ячеек полутон-полуторатон или двухтоновых созвучий.

* * *

На имеющемся в настоящий момент материале попытаемся проследить связь ладовых метаморфоз, наблюдаемых в сетуских напевах, со временем и местом их записи. С этой целью обратимся к самой обширной публикации эстонских народных песен — пятитомнику Х. Тампере «Эстонские народные песни с мелодиями» (1956–1965), содержащему 99 образцов сетуских многоголосных напевов. Опубликованные записи относятся к периоду между 1877 и 1953 г. и представляют разные районы Сетумаа. Больше всего записей было сделано в 1948–1953 гг. (56 слуховых нотировок) и в 1913 г. (31 запись на фонографе); к 1930–1936 гг. относятся 7 записей и к 1877–1904 гг. — 4 записи.

Поиски координации между распространением напевов первого и второго ладового типа и временем и местом их записи показали ясную связь в

географическом аспекте и очень слабую во временном. Так, сравнение записей 1913 г. и 1948–1953 гг. дало, на первый взгляд, неожиданный результат: если среди записей 1913 г. первому ладовому типу принадлежат 10 напевов, а второму типу — 21 напев, то в записях 1948–1953 гг. — 28 и 24. Причина возрастания удельного веса первого ладового типа в записях середины XX в. становится понятной, если учесть место, где они были произведены. Все записи 1913 г. сделаны в западной и южной частях Сетумаа (особенно хорошо представлена волость Меремяз* — 19 песен), тогда как половина записей 1948–1953 гг. (28 песен) осуществлена в северной части Сетумаа (волость Мяз).

Всего в собрании Х. Тампере имеется 31 песня, записанная в волости Мяз, причем две трети из них (22 записи) принадлежат первому ладовому типу. То, что в северной части Сетумаа находится «эпицентр» архаической песенной традиции сету, подтверждают и записи 1970–1990-х гг., хотя проанализированные на данный момент 52 записи этих лет делятся по принадлежности к первому или второму ладовому типу уже ровно пополам. В других районах Сетумаа диатонический тип звукорядов преобладает, однако в большей или меньшей мере известен и первый ладовый тип. Так, среди опубликованных в антологии Х. Тампере песен волости Меремяз (31 запись) первый ладовый тип составляет одну треть (11 записей). Сравнение песен, записанных в Меремяз в разные годы, показывает, что количественное соотношение напевов первого и второго ладового типа существенно не меняется. В песнях из других волостей (Ярвесуу, Пецери /Печоры/ и Вило) также преобладает диатонический тип звукорядов независимо от времени их записи, но встречаются и отдельные напевы первого ладового типа.

Поскольку разные районы Сетумаа представлены в собрании Х. Тампере во временной перспективе неравномерно, следует признать, что данный материал не может в достаточной мере отразить динамику изменений сетуской песенной традиции в XX в. Эта проблема требует дальнейшего изучения с привлечением существующих архивных материалов. Однако некоторые тенденции прослеживаются уже на настоящем этапе исследования. Опираясь на записи 1913 г., можно утверждать, что звукоряды диатонического типа были весьма распространены уже в то время и в определенных районах Сетумаа даже преобладали количественно. Большое число напевов со звукорядами первого типа в записях 1948–1953 гг. показывает хорошую сохранность архаического слоя сетуских напевов в этот период. Даже записи последних десятилетий XX в. говорят о наличии этнографических ансамблей, способных исполнять раннетрадиционный репертуар, сохраняя архаический ладовый строй.

* Административное деление сетуских территорий приводится в том виде, как оно обозначено у Х. Тампере.

Разумеется, статистика, опирающаяся на записи, сделанные по преимуществу в ситуации «пения для фольклористов», когда выбор репертуара определяется направленностью интересов собирателя, в полной мере не отражает состояния традиции. В «естественной» ситуации (например, во время фольклорных праздников*) современные носители сетуской песенной традиции предпочитают диатонические напевы, многие из которых имеют регулярный метр и ритмику моторного характера (в отличие от архаических напевов, которым свойственны нерегулярный метр и речитативного типа ритмика). Часть активно бытующих сейчас напевов имеют явно позднее происхождение, и в них отчетливо угадывается гармоническая логика мажорно-минорной ладовой системы.

Наблюдаемый в последнее время активный переход сетуской песенной традиции во вторичные формы существования не означает полной потери архаического репертуара, однако он переводится в привычную для современных носителей традиции ладовую систему. При этом в лучшем положении оказываются те напевы, которые по внешним параметрам легче «укладываются» в рамки гармонической тональности.

Литература

1. *Pärtlas Ž. Tähelepanekuid setu laulu laadiehitusest ja mitmehäälsusest* (Наблюдения о ладовом строении и многоголосии сетуской песни) // *Teater. Muusika. Kino*. 1997. Nr. 1. Lk. 23–28.
2. *Pärtlas Ž. Helide funktsionaalsuhetest setu pooltoon-poolteisttoon-laadis (mitmekanaliliste salvestuste distributiivanalüüsi põhjal)* (О функциональных отношениях звуков в сетуском ладе полутон-полуротатон (на основе дистрибутивного анализа многоканальных записей)) // *Tõid muusikateooria alalt I*. Tallinn, 2000. Lk. 115–140.
3. *Pärtlas Ž. Viisi rütmilisest vormist ja laadirütmist setu mitmehäälses rahvalaulus*. (О ритмической форме напева и ладовом ритме в сетуской народной многоголосной песне.) // *Regilaul — keel, muusika, poeetika*. Tartu, 2001. Lk. 117–152.
4. *Пяртлас Ж. О «симметричных ладах» в фольклорном вокальном многоголосии* // *Петербургская консерватория в мировом музыкальном процессе. 1862–2002: Материалы международной научной сессии*. СПб., 2002. С. 250–252.
5. *Резниченко Е. Напевы свадебных причитаний Мезени и Зимнего берега Белого моря* // *Традиционное народное музыкальное искусство восточных*

* Репертуар фольклорных праздников неоднократно записывался, но статистического исследования этих записей пока не проведено.

славян (вопросы типологии): Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. М., 1987. Вып. 91. С. 108–127.

6. *Sarv B.* О закономерностях строения звукорядов и ритмики в сетуском музыкальном фольклоре (на материале песен одной запевалы) // Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами. Таллинн, 1980. С. 129–145.

7. *Sarv V.* Setu itkukultuur (Плачевая культура сету) // *Ars Musicae Popularis* 14. Tartu, 2000.

8. *Sarv J.* Üheksa setu rahvalaulu (Девять сетуских народных песен) — *Soomeugri rahvaste muusikapärandist*. Tallinn, 1977. Lk. 68–103.

9. *Sarv J.* Расшифровка сетуского многоголосия при помощи многоканальной студийной аппаратуры // Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами. Таллинн, 1980. С. 103–126.

10. *Tampere H.* Eesti rahvalaule viisidega (Эстонские народные песни с мелодиями). I–V. Tallinn, 1956–1965.