

О проблеме восприятия и нотации ладов с подвижными ступенями: эксперимент Листопадова и сетуские архаические звукооряды

Толчком к написанию данной статьи послужило знакомство с материалами эксперимента А. М. Листопадова по нотированию свадебной песни донских казаков «Ишла, ишла солнушка» (1905), опубликованными в статье И. И. Земцовского «Апология текста»¹. Этот уже сам по себе примечательный эксперимент имеет для меня дополнительную ценность в связи с неожиданными параллелями, связывающими необычные явления в интонировании донских свадебных песен со специфическими архаическими звукоорядами многоголосных песен эстонцев сету и особенностями их интонирования. При этом показательно, что аналогии касаются также и проблемы нотной транскрипции таких напевов.

Напомню предысторию эксперимента Листопадова. Во введении к I тому «Песен донских казаков» Листопадов описал случай из своей собирательской практики в станице Калитвенской:

«В 1903 году здесь записано было несколько свадебных песен, поразивших нас с товарищем необычайностью своих интервалов настолько, что мы долгое время были в недоумении, имеем ли мы дело с действительностью конструкции этих песен или же с крайней немзыкальностью исполнительниц. Допускать последнее было бы рискованно, так как те же песенницы пели <...> (другие уже знакомые нам песни. — Ж. П.) в обыкновенных естественных интервалах, поддающихся передаче на фортепиано с его темперированным строем»².

В тот раз у Листопадова не оказалось годных фонографических валиков, чтобы записать это поразившее его пение, и он вернулся в Калитвенскую на следующий год, однако по ряду причин ему не удалось записать тех же певиц. Вместо них Листопадову привезли трех пожилых песенниц из располо-

¹ *Земцовский И. И.* Апология текста // Музыкальная Академия. 2002. № 4. С. 107. Транскрипции, приведенные И. И. Земцовским, заимствованы из журнала «Музыка и Жизнь» за 1909 год (нотная вклейка) (Там же. С. 110).

² *Листопадов А.* Песни донских казаков. М., 1949. Т. 1. Ч. 1. С. 11.

женного неподалеку хутора Юрова, от которых он и записал на фонограф две свадебные песни с теми же странными отклонениями от обычного интонирования ступеней лада, которые характеризовали пение калитвенских женщин.

«Не имея возможности, за отсутствием необходимых приспособлений, вычислить математически отношения тонов между собою и не желая строить на непонятном для меня факте каких-нибудь теорий, я предложил членам Московской Музыкально-Этнографической Комиссии в заседании 21 января 1905 года самим прослушать песни с фонографа <...>. Мнения членов Комиссии оказались слишком разноречивыми, чтобы можно было сойтись на чем-нибудь положительном...»³.

Последнее замечание Листопадова хорошо иллюстрируют нотные транскрипции, сделанные во время того заседания Музыкально-Этнографической Комиссии. Поскольку точная копия этого интересного документа доступна в вышеупомянутой статье И. И. Земцовского, приведу нотировки в транспонированном для удобства сравнения виде (см. пример 1)⁴:

Пример 1.

А. М. Листопадов



С. И. Танеев



³ Там же. С. 12.

⁴ Нотировки транспонированы таким образом, чтобы две верхние ступени звукоряда, находящиеся у всех четырех нотировщиков на расстоянии малой терции, были записаны как *e* и *g*. Все нотировки приведены в одинаковом объеме и графически синхронизированы.

А. Т. Гречанинов



Е. Э. Линева



Свадебная песня «Ишла, ишла солнушка» была нотирована четырьмя выдающимися деятелями русской музыкальной культуры — Сергеем Таневым, Александром Гречаниновым, Евгенией Линева и самим Листопадовым. Нетрудно заметить, что все эти нотировки различны, хотя имеют общий источник — одну и ту же фонограмму. И. И. Земцовский привел результаты эксперимента Листопадова как пример, иллюстрирующий «зависимость» текста от его восприятия, — когда существует столько «текстов», сколько было (есть и будет) его восприятий⁵. Иными словами — это пример того, как на основе одного фольклорного текста возникает несколько «текстов» фольклористов. Земцовский отметил в этой связи, что у него «всегда был соблазн написать аналитическое эссе о слухе всех четырех участников эксперимента <...> на основе их транскрипций»⁶, однако в контексте цитируемой статьи для него не были важны конкретные различия между нотировками и он их не стал анализировать.

С точки зрения настоящего исследования, важно именно конкретное музыкальное содержание этих транскрипций и, в особенности, расхождения в трактовке звукоряда песни. Фольклористы Листопадов и Линева услышали в этой записи ангемитонные структуры⁷, но, любопытным образом,

⁵ Земцовский И. И. Указ. соч. С. 107.

⁶ Там же.

⁷ Исключение составляют первые такты нотировки Листопадова.

разные: у Листопадова это звукоряд м.3 – б.2 – м.3 (в оригинале *c-es-f-as*), а у Линевой — б.2 – б.2 – м.3 (*c-d-e-g*). Нотные транскрипции композиторов, Танеева и Гречанинова, различаются в основном по написанию нот и абсолютной высоте строя — с точки же зрения тоновой величины интервалов, они почти идентичны. Звукоряд, услышанный ими, состоит из полуторатонного, полутонного и еще одного полуторатонного интервала (Танеев записывает его нотами — *d-f-fis-a*, Гречанинов — *des-e-f-as*). Звукоряд такой структуры можно обозначить рядом цифр — 313, где цифры показывают величину интервалов в полутонах. Именно этот необычный звукоряд и привлек моё внимание, поскольку он совпадает со специфическим звукорядом **полутон-полуторатон**, характерным для древнего слоя многоголосных песен сету⁸ (максимальный объем этого звукоряда — *d-es-fis-g-b-ces*⁹, т. е. 13131).

Тот факт, что из четырех нотировок только две совпадают по звукоряду, свидетельствует о том, что записанная на фонограф песня имела и в самом деле труднофиксируемый звукоряд — то ли по причине неясности или изменчивости интонирования, то ли из-за непривычности для слуха нотировщиков. Так же можно предположить, что совпавшие нотировки Танеева и Гречанинова были ближе к реальному звучанию песни, тем более, что и в начальных тактах нотировки Листопадова зафиксированы элементы звукоряда полутон-полуторатон.

Предположение о связи звукоряда данной песни со структурой полутон-полуторатон подтверждается тем обстоятельством, что подобные звукорядные структуры встречаются и в других районах южной России. Известные мне примеры структур 313 и 131 происходят из двух районов Белгородской обл. — Шебекинского и Алексеевского¹⁰ — однако, судя по указанию Анатолия Иванова в статье «Волшебная флейта южнорусского

⁸ Напомню, что сету — это маленькая этническая группа эстонцев, проживающая на юго-востоке Эстонии и прилегающей территории Печорского р-на Псковской обл. России и по многим признакам существенно отличающаяся от остальных эстонцев — в том числе и особенно, в отношении музыкального фольклора.

⁹ Приведенный здесь способ нотной записи звукоряда не самый логичный (об этом см. сноску 25 настоящей статьи), но он преобладает в опубликованных нотировках сетуских песен.

¹⁰ На наличие звукоряда полутон-полуторатон в песнях Белгородской обл. мне указала Е. А. Дорохова. Она же предоставила в мое распоряжение многоканальные записи песен Шебекинского р-на. Записи песен Алексеевского р-на я получила от А. И. Иванова. Выполненные мною нотировки этих записей и их сравнительный анализ с сетускими образцами см.: *Пятлас Ж.* К вопросу о сходствах в сетуской, мордовской и южнорусской песенных традициях // *Setumaa kogumik 3: Uurimusi Setumaa loodusest, ajaloost ja folkloristikast. Toim. Mare Aun, Ülle Tamla.* Tallinn: Tallinna Ülikooli Ajaloo Instituut, 2005. Lk. 196–237.

фольклора (от Дона до Оскола)», структура 313 должна быть распространена намного шире¹¹.

Параллели между сетускими и южнорусскими многоголосными песнями — это отдельный вопрос, который в некоторой мере рассматривался мною в работах предыдущих лет¹², поэтому не буду на нем подробно останавливаться. В центре внимания настоящей статьи — проблема восприятия и нотной записи ладовых структур полутон-полуторатон, в связи с характерной для них **звуковыстой подвижностью ступеней**, т. е. тенденцией к изменчивому интонированию ступеней лада.

Такая подвижность ступеней очень характерна для сетуских песен данного ладового типа, причем она имеет здесь системный характер — определенные ступени изменяются определенным образом¹³. В примере 2 показаны три схемы смещения ступеней лада, встречающиеся в сетуских песнях и приводящие к превращению лада полутон-полуторатон в гармонический минор (2а), ангемитонно-диатонический (2б) и диатонический (2в) звукоряды (во втором и третьем случае речь может идти и об обратных превращениях).

Пример 2.

а) 13131 → 13121

ces — *b*
b — *a*

g — *g*
fis — *fis*

es — *es*
d — *d*

б) 13131 ↔ 23221

c — *c*
h — *h*

as — *a*
g — *g*

e — *e*
(dis) — *(d)*

в) 13131 ↔ 22122

h — *h*
ais — *a*

g — *g*
fis — *fis*

es — *e*
d — *d*

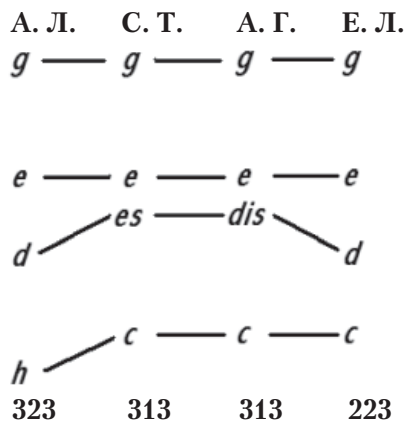
¹¹ Иванов А. Волшебная флейта южнорусского фольклора (от Дона до Оскола) // Сохранение и возрождение фольклорных традиций. Москва, 1993. Вып. 2, часть 1. С. 46.

¹² Пяртлас Ж. Ibid.

¹³ О вариативности сетуских звукорядов см.: 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.

Подвижность ступеней наблюдается и в известных мне южнорусских образцах ладовой структуры полутон-полуторатон. Можно предположить, что подвижность ступеней была затрудняющим обстоятельством и при нотировании песни «Ишла, ишла солнушка». Судя по разночтениям в нотировках этой песни, здесь могли иметь место процессы, показанные в примере 3:

Пример 3.



Как и в примере 2б, схема сдвигов ступеней звукоряда показывает возможность взаимных превращений лада полутон-полуторатон и ангемитоники. Не имея достаточно материала для анализа и сравнения разных исполнений данного напева, мы не можем судить о том, какие из этих сдвигов имели место в реальности, а какие произошли в восприятии нотировщиков. Однако, можно с большой степенью уверенности предположить, что обнаруженные Листопадовым необычные интонационные явления действительно объясняются подвижностью ступеней лада, причем здесь мы, вероятно, имеем дело как с процессами, происходящими во время исполнения песни, так и с историческими процессами формирования напевов.

На подвижность ступеней указывает и Листопадов, описывая особенности интонирования юровских песенниц. По его мнению, звукоряды этих свадебных песен «носят характер древнего сложения» и, в принципе, «представляют собою соединение двух квартовых трихордов»: *c-es-f* и *es-f-as*. Однако «песенницы брали не чистые *es* и *c*, а несколько повышенные, приближающиеся к *e* и *cis*, и пониженное *as*, и с самого начала песни до конца проводили эту странную систему, с придвинутыми в ней к центру — устою *f* — краями, с замечательной последовательностью»¹⁴. Приведенное описание

¹⁴ Листопадов А. Указ. соч. С. 12. Интересно, что местоположение «устоя», указанное Листопадовым, совпадает с таковым в большинстве сетуских напевов этого лада (ступень *g* в звукоряде *es-fis-g-b*). У сету встречается также и упомянутое Листопадовым понижение верхней ступени звукоряда 313 (см. смещение ступеней *b* → *a* в примере 2а).

хорошо объясняет смещение двух нижних ступеней, наблюдаемое при сопоставлении звукорядов Листопадова и Танеева/Гречанинова (см. пример 3). Не отраженным в нотировках Танеева и Гречанинова осталось понижение верхней ступени лада, на которое указывал Листопадов. Любопытно, что сам Листопадов отметил отклонения от ангемитоники только в первых тактах своей нотировки, а в соответствующем томе «Песен донских казаков» опубликовал этот напев с чисто ангемитонным звукорядом *e-g-a-c*¹⁵.

Транскрипция Линевой кажется в этом контексте наиболее сомнительной, однако соотношение её звукоряда со звукорядом Танеева/Гречанинова интересным образом аналогично интонационным смещениям, обнаруженным мною в песнях Шебекинского р-на Белгородской обл., где при общей структуре звукоряда 313 (*c-dis-e-g*) некоторые певицы «колебались» в интонировании второй ступени лада между *dis* и *d*.

* * *

Обратимся теперь снова к сетуским многоголосным напевам, связанным с ладовой структурой полутон-полуторатон. Явление своего рода «ладового двуязычия» сету, которое выражается в возможности «перевода» многих напевов из одной ладовой системы в другую, описано мною ранее¹⁶. Основные пути такого перевода показаны в схемах примера 2. Наряду с чистыми образцами лада полутон-полуторатон и других ладовых систем в многоголосных песнях сету часто встречаются и всевозможные смешанные и переходные формы, характеризующиеся целенаправленной (микро)альтерацией.

Сосредоточимся на другом аспекте данной темы, а именно, на проблеме **восприятия и нотации сетуских звукорядов** исследователями, в связи с чем неизбежно встает вопрос о степени достоверности опубликованных нотных транскрипций сетуских песен. Последнее в особенности касается слуховых нотировок, а также тех, первоисточники которых не сохранились. Таких нотировок среди опубликованных материалов довольно много. Так в пятитомном собрании Херберта Тампере «Эстонские народные песни с напевами»¹⁷, которое, по-видимому, до сих пор служит основным источником информации об эстонской народной музыке, содержится около 100 нотировок сетуских многоголосных песен. Из них только треть имеет в основе звукозаписи — в основном, это фонограммы, сделанные финским фольклористом А. О. Вьяйсяненем в 1913 году и им же транскрибированные. Остальные

¹⁵ Листопадов А. Указ. соч. С. 229–230.

¹⁶ Пяртлас Ж. Ibid.

¹⁷ Tamperе H. Eesti rahvalaule viisidega I–V. Tallinn, 1956–1965. Eesti Raamat, Valgus.

нотировки — слуховые¹⁸, они принадлежат, преимущественно, композитору Анатолию Гаршнеку и самому Тампере.

Сравнение результатов моих собственных исследований с той картиной, которая возникает на основе упомянутого собрания Тампере и большинства других нотных публикаций, вызывает сомнения в степени адекватности опубликованных транскрипций. Можно предположить, что нотировщики во многих случаях неосознанно (а, может быть, и сознательно) корректировали высоту ступеней в соответствии со своей ладовой слуховой установкой и теоретическими представлениями о звукорядах народной песни. Причем отчасти их к этому провоцировала подвижность ступеней, свойственная самим ладам сетуских песен.

Заставляет задуматься, например, то обстоятельство, что практически все опубликованные фиксации чистой формы звукоряда полутон-полуторатон представляют собой структуры с полуторатоном наверху — *(d)-(es)-fis-g-b* (313, 13 или 1313), тогда как, по моим наблюдениям, достаточно часто встречается и форма с добавленным к этому ряду верхним полутоном *ces* (3131 или 13131).

С этим связано и другое несоответствие, касающееся партии верхнего солирующего подголоска *киллы*. В опубликованных нотировках она строится либо как слоговой бурдон на верхней ступени звукоряда *b*, либо как чередование ступеней *a* и *b*, что приводит к образованию звукоряда смешанного типа *d-es-fis-g-a-b*. Мой собственный опыт показывает, однако, что бурдонный вид партии *киллы*, вопреки общепринятому представлению, встречается не так уж часто, то же можно сказать и о вариантах с партией *киллы* на ступенях *a* и *b*. Не менее, если не более часто встречались мне исполнения песен, где *киллы* интонировала на полтона выше — т. е. чередовала ступени *b* и *ces* (см. схему смещения ступеней в примере 2а). Такой высокий вариант партии *киллы* примечателен, во-первых, тем, что укладывается в чистую структуру полутон-полуторатон, максимально расширяя её объем (*d-es-fis-g-b-ces* — 13131), а, во-вторых, тем, что в этом случае многоголосная вертикаль становится практически **моноинтервальной** — все структурные и почти все реальные созвучия оказываются **двухтоновыми** (функциональные комплексы *d-fis-b* и *es-g-ces* — см. пример 5).

Несмотря на то, что в архивах имеется значительное количество образцов высокой партии *киллы* и моноинтервального (двухтонового) многоголосия, **напевы такой структуры остались практически не отраженными в нотных публикациях** вплоть до появления моих собственных исследований на эту

¹⁸ Есть основания предполагать, что Гаршнек и Тампере использовали в некоторых случаях временные записи на фонографе, которые после нотирования стирались (по причине дефицита валиков).

тему. Исключение составляет статья Я. Сарва (1980), содержащая два таких примера, причем симптоматично, что речь идет о первых многоканальных записях сетуских песен¹⁹. Эту ситуацию можно в какой-то мере объяснить тем, что один и тот же напев нередко встречается у сету со всеми тремя вариантами партии *киллы* — бурдонным (*b*), низким (*a-b*) и высоким (*b-ces*), — различить которые порой бывает сложно, поскольку высота партии *киллы* может колебаться в течение одного исполнения песни. Кроме того, полутон *b-ces* имеет тенденцию быть несколько суженным. Однако этого объяснения явно недостаточно, если учесть большое число стабильных в звуковысотном отношении исполнений.

Мои сомнения в адекватности опубликованных нотировок достигли апогея, когда я ближе познакомилась со звукозаписями выдающейся сетуской песенницы Анне Вабарна (1877–1964). Эта певица особенно знаменита своим талантом к импровизации сверхдлинных эпических текстов и поэтому всегда была излюбленным объектом исследования фольклористов-филологов. В то же время, Анне Вабарна превосходно владела и музыкальной стороной сетуской песенной традиции. Она пела в основном со своими родственницами (дочерьми и невестками), и её маленький семейный ансамбль («хор», по определению сету) можно считать вполне традиционным и стилистически достоверным. Анне Вабарна представляет традицию северной Сетумаа, которая является эпицентром архаической песенности сету и где особенно часто встречается структура полутон-полуторатон.

По данным Лиизи Лаанеметс, которая исследовала звукозаписи Анне Вабарна, хранящиеся в Архиве Эстонской Народной Поэзии (*Eesti Rahvaluule Arhiiv*) в Тарту, из нотированных ею 54 многоголосных песен 23 были исполнены в ладу полутон-полуторатон. При этом в 14 исполнениях звукоряд был представлен в чистом виде и, что особенно важно, 19 исполнений содержали ту самую ступень *ces*, существование которой упорно игнорировалось в нотных публикациях сетуских песен²⁰.

Эта статистика явно не соответствует данным вышеупомянутого пятитомника Херберта Тампере, который содержит 17 песен в исполнении Анне Вабарна и ее хора, из которых 11 имеют диатонические и ангемитонно-диатонические звукоряды, а остальные 6 используют звукоряд смешанного типа (*d*)-*es-fis-g-a-b*. Иными словами, во всех песнях, связанных со струк-

¹⁹ Я. Сарв первым обратил внимание на симметричность сетуских звукорядов и использовал цифровое обозначение 13131, однако его открытие осталось незамеченным эстонскими фольклористами. См.: *Сарв Я.* Расшифровка сетуского многоголосия при помощи многоканальной студийной аппаратуры // Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами. Tallinn: Eesti Raamat, 1980. С. 103–126.

²⁰ *Laanemets L.* Setu lauliku Anne Vabarna viisirepertuaarist ERA helisalvestiste põhjal. Magistritöö. Tallinn, 2007. Lk. 43.

турой полутон-полуторатон, партия *киллы* записана как низкий вариант на ступенях *a* и *b*.

Это обстоятельство побудило меня проверить нотные транскрипции песен Анне Вабарна из собрания Тампере, сравнив их с сохранившимися звукозаписями. Прямое сравнение оказалось возможным только в двух случаях: это записанные на пластинки в 1936 году и нотированные самим Тампере рыбацкая песня (*Kalaranna laul*) и трудовая-игровая песня «Ручная мельница» (*Käsikivi laul*)²¹. В ряде других случаев было возможным сравнить нотировки с другими записями тех же напевов.

Слуховое сравнение подтвердило мои подозрения — во всех случаях я услышала в звукозаписях высокий вариант партии *киллы* и двухтоновые созвучия (по звучанию, большие терции), тогда как в нотировках был низкий вариант партии *киллы* и полуторатоновые созвучия (малые терции). Любопытно, что нотировки тех же двух звукозаписей 1936 года, выполненные (или, по крайней мере, отредактированные) Вайке Сарв, были опубликованы в 2003 году в буклете к комплекту компакт-дисков «Антология эстонской народной музыки», и в них мы видим так же, как и у Тампере, низкую партию *киллы* и полуторатоновые созвучия²².

Для объективной проверки описанных расхождений в восприятии сетуских напевов я обратилась к сотруднику студии электронной музыки Эстонской Академии Музыки и Театра Хансу-Гунтеру Локку с просьбой определить с помощью компьютерного анализа величину гармонических интервалов в обоих «спорных» звукозаписях. Результаты акустического анализа рыбацкой песни приведены в примере 4, где под нотировкой В. Сарв из упомянутого выше буклета²³ показана величина гармонических интервалов в полутонах и её уточнение в центах (плюс означает более широкий, минус — более узкий интервал). Поскольку полутон равен 100 центам, то в случае уточнений, приближающихся к 50 центам, мы имеем дело, по сути, с промежуточными интервалами (см. пример 4).

Несоответствие приведенной нотировки и результатов акустических измерений очевидно — согласно последним, почти все созвучия были двухтоновыми (в полутонах — 4), тогда как основное созвучие в нотировке — малая

²¹ *Tampere H. Eesti rahvalaule viisidega I.* Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus, 1956. Lk. 202–203; *Tampere H. Eesti rahvalaule viisidega IV.* Tallinn: Eesti Raamat, 1964. Lk. 110. Второй из этих напевов приведен в издании Тампере с повествовательным текстом и поэтому находится в IV томе.

²² *Eesti rahvamuusika antoloogia. Helisalvestusi Eesti Rahvaluule Arhiivist 3.* ISSN 1736–0528. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, 2003 (см. CD 2. № 21 (С. 163) и CD 3. № 2 (С. 188)).

²³ В данном примере использована нотировка В. Сарв (CD 2. № 21. С. 163), поскольку вариант Х. Тампере содержит ряд других неточностей, не имеющих прямого отношения к обсуждаемой проблеме.

Пример 4.



2. kal - lis ka - la meil ran - na - jo - kō - nō, kal - lis ka - la - ran - na - kō - nō, ran - na - kō - nō!

Величина созвучий
в полутонах:

	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	3	4	4
		5		4			4					5					

Уточнение
в центах:

	- 15	+5	+29	+39	+10	- 20	+43	+39	- 3	+34	+1	- 16	- 3	- 3	+48	- 19	+ 30
		- 16		+29			+50								- 41		

терция (*fis-a* и *g-b*). Более того, акустический анализ показывает, что певицы имеют тенденцию петь двухтоновые интервалы чуть шире темперированных больших терций (предположительно, в целях достижения более яркого тембра звучания). Аналогичный результат был получен и при анализе звукозаписи песни «Ручная мельница»²⁴.

В исправленном виде нотировка рыбацкой песни могла бы выглядеть следующим образом (см. пример 5):

Пример 5.



2. kal - lis ka - la meil ran - na - jo - kō - nō, kal - lis ka - la - ran - na - kō - nō, ran - na - kō - nō!

Поскольку в предложенной нотировке учтены не только приведенные в примере 4 данные по величине созвучий, но и данные по высоте каждого звука, то было возможным показать с помощью стрелок причины расширения или сужения гармонических интервалов. Также было исправлено явное искажение в мелодии запева. Различение ступеней *es* и *d* представляется в этом напеве условным — по моему убеждению, мы имеем здесь дело с одной ступенью, которую было бы правильнее записывать как *es* (в некоторых случаях чуть заниженное). В целом, можно в очередной раз констатировать, что европейская нотация плохо подходит для записи некоторых звукорядов народной музыки²⁵.

²⁴ О том, как опасно доверять опубликованным нотировкам, говорит тот факт, что именно нотировки песен Анне Вабарна из собрания Тампере (в том числе, нотировку анализируемой записи) использует в своей статье М. Лобанов (*Лобанов М. О формировании мелодического клише // Искусство устной традиции. Историческая морфология: К 60-летию И. И. Земцовского. СПб, 2002. С. 46*), что несколько снижает убедительность его аргументации.

²⁵ В связи с примером 5 может возникнуть вопрос о целесообразности записи этого звукоряда как *d-es-fis-g-b-ces* — в каком-то смысле более логичным вариантом было бы *d-es-*

Если говорить о возможных причинах неадекватности в восприятии и нотировании сетуских напевов, то наиболее вероятными представляются две из них: слуховая установка на европейскую мажоро-минорную ладовую систему и теоретическое представление об ангемитонике как универсалии архаического ладового мышления.

Об ориентации на гармонический минор свидетельствует высказывание Х. Тампере в предисловии к вышеназванному пятитомному изданию: «С применением гармонического принципа в сетуском многоголосии связано, по-видимому, и широкое использование повышенной VII ступени минора и некоторые другие явления хроматизма»²⁶. Выражение «гармонический минор» для определения «тональности» сетуских напевов использовали также А. Гаршнек и Я. Сарв. Из представлений о гармоническом миноре исходит, очевидно, и ставший традицией способ нотации этого звукоряда — *d-es-fis-g-(a)-b*, — где один из полуторатонов оказывается увеличенной секундой (*es-fis*), а другой — малой терцией (*g-b*) (см. также сноску 25).

В примере 2а было показано, как легко превратить лад полутон-полуторатон в гармонический минор — для этого надо или не заметить ступени *ses* в партии *киллы* (в результате возникает этномузыковедческий «миф» о преимущественно бурдонном характере сетуского многоголосия), или же спустить партию *киллы* на полтона ниже (тем более, что так делают иногда и сами носители традиции). С установкой на тональную гармонию могут быть связаны и нередкие случаи записи ступени *es* как *d* (последняя воспринимается как доминанта к основной опоре лада *g*).

От Х. Тампере происходит, очевидно, и устойчивое представление об ангемитонном характере древнего слоя сетуских напевов, которое, на мой взгляд, только отчасти верно. Так в статье 1956 года он утверждает, что в основе архаических напевов сету лежат два «пентатонических трихорда» *h-d-e* и *d-e-g*²⁷. Хотя Тампере добавляет к ноте *d* в скобках диез, его теоретическое построение явно искажает реальность — трихорд *d-e-g*, в отличие от *h-d-e*, в сетуских песнях практически не встречается. Установкой на ангемитон-

fis-g-ais-h, где оба полуторатона обозначены как увеличенные секунды. Однако, при учете всех обстоятельств оказывается, что единственно верного способа записи лада полутон-полуторатон не существует. Одним из важных обстоятельств, которые приходится учитывать в таких напевах, является переходность ладовых структур, например, *e-g-a* ↔ *e-g-as* или *g-a-h* ↔ *g-ais-h*. Хотя в обоих случаях мы имеем дело со структурой 31, полуторатоновый интервал оказывается то малой терцией, то увеличенной секундой. С другой стороны, в целях удобства сравнения напевов было бы желательно нотировать звукоряд одинаково хотя бы в пределах одной традиции.

²⁶ *Tampere H.* Eesti rahvalaule viisidega I. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus, 1956. Lk. 31.

²⁷ *Tampere H.* Mõningaid eestlaste etnilise ajaloo küsimusi suulise rahvaloomingu valgusel // Eesti rahva etnilisest ajaloost. Toim. H. Moora. Tallinn: 1956. Lk. 273.

тонность можно объяснить недостаточное внимание нотировщиков к характерным для сетуских песен явлений (микро)альтерации типа уже упомянутых взаимных переходов $e-g-a \leftrightarrow e-g-as$ и $g-a-h \leftrightarrow g-ais-h$.

Любопытно, что новые представления о ладовом строении древних сетуских напевов, начало которым положили многоканальные нотировки Я. Сарва, уже порождают и новые тенденции в нотировании сетуских напевов. Так в буклете к вышеупомянутому комплекту компакт-дисков «Антология эстонской народной музыки» имеется четыре нотные транскрипции сетуских напевов с полной формой лада полутон-полуторатон и моноинтервальным двухтоновым многоголосием. Остается надеяться, что эти новые теоретические представления не приведут к возникновению новых типов искажения в нотировках сетуских песен.