

SISSEJUHATUS.

Nõukogude kunstiloomingu peamiseks allikaks on sotsialistlik tegelikkus, ta kujutab esmajoones nõukogude ühiskonna ehitajate elu ja tööd, nende ideesid ja tundeid, elamus ja meeoleolusid. Kõige selle juures on meie tänapäeva kirjandus, muusika ja kujutavad kunstid mineviku progressiivse kunstiloomingu seadlispärase arenemise tulemuseks, mineviku parimate kunstiliste traditsioonide kandjaiks uuel, kõrgemal alusel. Niisugust pärandid tuleb seega sügavalt tundma õppida ja loovalt kasutada. Selle pärandi hulka kuulub ka möödunud aegade rahvalooming.

Rahvalooming, ükskõik millises vormis ta esineb, näitab kujult, et rahvas on olnud kõigil aegadel suur kunstimeister. Masside traditsiooniline kunstilooming on tekkinud ja arenenud rahva töötegevuse protsessis, tema võtluse käigus elu uuendamise eest. Seepärast väljenduvad selles, eriti selgesti aga rahva suulises loomingus ehk folklooris töötavate inimeste eesrindlikud mõtted ja tunded, nende püüded, ootused ja lootused. See looming on läbi imbusud töe ja humaansuse ideest, kutsub võitlema õiglaste eluvormide eest ning sisendab armastust oma rahva ja kodumaa vastu.

Folklooris antud poeetilised ja muusikalised kujud on rahva pikaajalise kunstilise mõtlemise ja tegelikkuse nähtuste üldistamise tulemuseks. Palju sajandeid on neid lihvitud masside praktikas, kuni nad omandasid sügavalt tüüpilise tähenduse ning võisid minna kuldesse fondi. Sama võib ütelda ka rahvaloomingu keele, muusikaliste intonatsioonide jt. vormivahendite kohta. Lakooniline, kokkusurutud, kuid ilmekas väljendusviis, reljeefne tegelaste karakteristika, eredad elu-olu pildid, selge ja sirgjooneline süzee, sügav emotsionaalsus — need on rahva suulise loomingu iseloomulikud jooned.

Kajastades rahva elu-olu igakülgsest ja õieti, omab suuline rahvalooming suurt väärust ajaloo allikana. Väga tabavalt on ütelnud M. Gorki, et „töötava rahva tõelist ajalugu ei saa mõista, kui ei tunta tema suulist loomingut”. Kõrge eetiline ja esteetiline väärus tagab sellele loomingule samuti püsiva kasvatusliku mõju ja kunstilise nauditavuse. Nii on see tähtsaks teguriks tänapäevalgi rahvahulkade kommunistlikus kasvatustöös. Veelgi enam on

folkloor vältimatuks ja ammendamatuks allikaks professionaalsele kunstile. Sellele on korduvalt osutanud marksismi-leninismi klassikud ja seda on eriti rõhutatud NLKP Keskkomitee ajaloolistes otsustes ideoloogiliste küsimuste kohta (helikunsti alal 1948. a. 10. veebruari otsuses), milles mõistetakse hukka formalismi ja kosmopolitismi nähtused nõukogude kunstilises loomingus, eraldumised masside huvidest, parimaist rahvuslikest traditsioonidest ja rahvakunsti juurtest. Need otsused olid ja on teetähisteks nõukogude kunsti ja kirjanduse edaspidisel arendamisel.

Folkloori suurt eeskuju on mõistnud ning sellele on toetunud kõik mineviku ja oleviku progressiivsed kirjanikud ja heliloojad. „Sõnakunsti algus on rahvaluules,” ütleb M. Gorki. Seda tuleb mõista mitte ainult selles mõttes, et kirjandus on tekkinud rahvaluule rüpest, vaid veelgi enam nii, et rahvaluule toidab alati eesrindlikku kirjandust oma mahladega. Iseloomulikud on siin ka vene rahvusliku helikunsti rajaja M. Glinka sõnad: „Muusikat loob rahvas, aga meie kunstnikud ainult aranžeerime seda.” Rahvas annab heliloojale ideed ja väljendusvahendid tõeliste kunstiteoste loomiseks.

Igal rahval on olnud teatava piirini omapärane ajalooline käekäik, erinevad elutingimused, ühiskondlikud ja majanduslikud olud ning suhted naaberrahvastega. Kõik need tegurid vajutavad oma pitseri rahva kultuurile ja ühes sellega kunstilisele loomingule.

*

Eesti rahvuslik helikunst sai alguse läinud sajandi kolmandal veerandil, ja nimelt teravas võitluses balti feodaalide orjastamis- ja saksastamispoliitika vastu, mille teenistusse need püüdsid haarata ka arenevat koorilaululiikumist. Pastorid E. Hörschelmann, M. Körber jt. ning nende mõtteosalised (nagu J. V. Janssen) surusid kooridele oma väljaannetega peale koos jumalakartlikkuse ja allaheitlikkusega ka saksa väikekodanluse labast stiili ning meie rahvale võõrast muusikakeelt. See poliitika leidis otsustavat vastupanu rahva progressiivsete jõudude poolt. Juba 1860-ndail aastail asus C. R. Jakobson kaitsuma eesti koorikultuuri omapärast arenemiskeed ning näitas, et selle aluseks peab olema rahva oma muusikaline looming. Käies Jakobsoni poolt näidatud loomin-gulist teed ning eeskuju võttes vene ja teiste maade klassikuilt lõid komponistid-demokraadid A. Saebelmann-Kunileid, A. Thomson, pisut hiljem Miina Härma ja mitmed teised heliloojad juba läinud sajandil terve rea kõrge väärtsusega heliteoseid, milles nad arendasid oskuslikult edasi rahvamuusika rikkusi. Need heliloojad uurisid sügavalt rahvaloomingut ning kasutasid seda rahva huvides.

XIX saj. lõpul ja XX saj. algusel teostati paljude kutseliste muusikategelaste ja asjaarmastajate ühise töö ja hoolega suurejoone-line rahvamuusikaliste materjalide kogumine. Mitmed noored heliloojad, tutvunud Peterburi konservatooriumis vene eesrindliku kunsti

traditsioonidega, astusid suvistel kogumisteekondadel kontakti ka rahva loominguliste rikkustega ning hakkasid seda kasutama oma helitöödes. Siit on saanud alguse näit. M. Saare, C. Kreegi ja mitme teisegi helilooja meisterlikkus rahvaviiside kasutamisel, nende teoste rahvalikkus ja hästi tabatud rahvuslik helikeel. Otsene kontakt rahvamuusikaga ilmnes positiivselt ka mõnede nooremate heliloojate ja muusikateadlaste juures (nagu E. Oja, K. Leichter jt.) kodanluse diktatuuri aastail. Valitsema pääsenud kodanlus püüdis igati takistada ja moonutada progressiivse kultuuri avaldusi, sealhulgas võltsides rahvaloomingu tõelist mõtet ja olemust. Seda näidati kas vaesena ja primitiivsena või katsuti kõigi vahenditega rakendada kodanliku natsionalismi ja „rahvustervikluse” propaganda teenistusse. Neid tendentse ilmnes mitte ainult rahvamuusika-alastes teoreetilistes kirjutistes ja väljaandeis, vaid nii mõnegi helilooja loomingus.

Kodanliku diktatuuri perioodil ilmus soomlase A. Launise toimetusel võrdlemisi ulatuslik rahvamuusikaliste materjalide kogumik „Eesti runoviisid” (Tartu 1930), mis sisaldas 2580 rahvaviisi, kuid käsitluslaadilt oli see teos täiesti formalistlik. Klassifikatsioonis ei arvestatud üldse laulude sisu, vaid lähtuti puhtvormilistest tunnustest. Väljaandest jäeti ära tekstdid, kogujate kommentaarid ja isegi laulmisel tekkivad variatsioonid. Sääraste asjaolude ja liiati veel rohkete vigade tõttu on väljaanne peaaegu täiesti kasutamiskõlbmatu. Nende ridade kirjutaja poolt koostatud „Eesti rahvaviiside antoloogiast”, milles tõsteti esile ka mõned rahvalaulude sisulised küsimused ning vaadeldi muusikalisi nähtusi koos tekstide ja esitamistavadega, sai ilmuda ainult I vihk (Tallinn 1935).

Rahvamuusika-alastest uurimustest ei pääsenud peaaegu üldse eesti lugejateni A. Launise ranges soome formalistliku kooli vaimus kirjutatud ja seetõttu minimaalsete tulemustega teos „Über Art, Entstehung und Verbreitung der estnisch-finnischen Runenmelodien” (Helsinki 1910). Suuremat mõju avaldas eesti heliloojaile ja rahvamuusika-harrastajaile J. Zeigeri ulatuslik uurimus „Eesti rahvaviisid” (Tallinn 1934). Selles teoses oli toodud päevavalgele küllalt väärthuslikke tähelepanekuid, kuid üldiselt takerdus see kodanlik-natsionalistliku „puhtuse”-teooria kammitssisse. Täiesti metafüüsилiste menetluste varal püüti rekonstrueerida mingit ürgset „puhtaverelist” eesti rahvamuusikat, maha koorida sellest kõik hilisema arenemise nähtused ja naaberrahvastelt, eriti venelastelt saadud ning loominguliselt ümbertöötatud elemendid. Muusikalist kultuuri vaadeldi kui „puhtsismiste protsesside tulemust”, täiesti isoleeritult ühiskondliku elu nähtustest. Täielikult lahutati rahvalaulu käsitluses sisu ja vorm, muusikalise keele elementidest peeti tähtsaimaks rütmri ning mindi meloodika küsimustest üsna põgusalt üle.

Niisugused formalistlikud teoreetilised alused mõjutasid üsna laialt heliloojate tööd. Päris üldiselt arvati, et „ehtne” eesti rahvaviis on kurva iseloomuga, kitsa ulatusega, asteastmelise meloodiaga, ilma modulatsioonideta, minooris ainult madala juhttooniga jne.,

ning selleks pidi ta jääma ka heliloomingus. Rangelt välditi muusikaliste intonatsioonide edasikujundamist, variatsioonilist töölust arendati peaaegu ainult saatehäälates. Harmoonias valitsesid sageli lääne dekendentide sepikojast pärinevad võtted või võimalikult köledad „rahvuslikud” akordid. Selliste väärade, tardunud ja õigest loominguilisest töötlusest kaugelseisvate vahenditega arvati saavat nn. „põhjamaist koloriiti”. Niisugused rahvamuusika ja muusika rahvuslikkuse käsitlused kutsusid välja juba tollal mõningat protesti ning õhutasid küsimusi valgustama dialektiliselt.

Sügavale kvalitatiivsele murrangule niihästi eesti helikunstis kui muusikalises folkloristikas pani aluse nõukogude korra taaskeh-tamine 1940. aastal. Marksismi-leninismi teoreetiliste aluste ja NLKP Keskkomitee ajalooliste kunstialaste otsuste omandamine ning nende rakendamine praktikas, õppimine vene klassikuilt ja nõukogude vennasrahvaste heliloojailt, oma loominguilise töö sidumine eriti isamaa kaitsmissega ja kommunismi ülesehitamise grandioosse ülesandega viis niihästi heliloojad kui muusikateadlased ka rahvaloomingu õige mõistmise ja kasutamise teele. Väljajoudmine sotsialistlikku realismi toimus teravas võtluses kodanlike natsionalistide ja kosmopoliitide ning nende rahvavaenulike õpetustega. Kasutades määratu suuri loominguilisi võimalusi õpivad nõukogude heliloojad tundma rahva suurt pärandit ning seda kriitiliselt läbi töötades loovad sisult sotsialistlikke, vormilt rahvuslikke helitöid, mis leiaavad avara tee laiade rahvahulkade juurde. Suureks saavutuseks on sellised teosed, nagu E. Kapi ballett „Kalevipoeg”, G. Ernesaksa ooper „Tormide rand”, L. Normeti ja E. Arro muusikaline komöödia „Rummu Jüri”, rääkimata arvukaist teistest suuremas või vähemas vormis vokaal- ja instrumentaalteoseist, mis kõnelevad selget keelt meie kunstimeistrite tõusnud teadlikkusest ja oskusest rahvapärandi rakendamisel. Ka isetegevuslaste keskel suureneb jõudsalt rahvakunsti kasutamine, esialgu küll peamiselt rahvapilliiansambleis ja rahvatantsurühmades. Nõukoguliku muusikakultuuri arendamisel omab olulist tähtsust rahvaloomingu õpetamine muusikalistes õppeasutustes. Kuid koos kõige sellega kasvab järjest nõudmine rahvamuusikaliste materjalide järele nii heliloojate, muusikateadlaste ja õppijate kui ka isetegevuslaste ja teiste asjast huvitatute poolt.

Eesti NSV Teaduste Akadeemia Fr. R. Kreutzwaldi nim. Kirjandusmuuseum, alustades oma rikkalikest käsikirjalistest fondidest mitmesuguste rahvaluulekogumike publitseerimist, pidas ülaltoodud asjaoludel vajalikuks välja anda ka rahvamuusikalisi materjale ühes tekstile ja koreograafiliste kirjeldustega. Seejuures arvestatakse esiteks nõudeid, mis väljaande suhtes esitavad heliloojad, muusikalised õppeasutused ja muusikateadlased, teiseks püütakse arvestada laiemalt lugejaskonna huvisid. Materjalid esitatakse periodiseeritult ja sisuliselt klassifitseeritult, et kasutaja saaks selge pildi rahvamuusika üldisest arenemisest, žanrilistest omapärasustest, seosest sõnalise ja koreograafilise loominguga ning üldse rahva kogu elu-oluga. Esialgu antakse viieköitelise valimik nn. regi-

värsilisi rahvalaule, mis esindavad eesti vanemat rahvamuusikat ning on pannud aluse peaaegu kõigile olulistele nähtustele eesti rahvusliku helikeele arenemises.

Need valimiku köited sisaldavad kokku ligi 1000 rahvaviisi meie muusikalise folkloori hoidlais (TA Kirjandusmuuseumi rahvaluuleosakond, Teatri- ja Muusikamuuseum jt.) säilitatavast rohkem kui 20 000 viisist. Tähele pannes rahvalaulude funktsioonidest lähtuvaid liigitusprintsiipe (vt. lk. 10 jj.), on materjal jagatud järgmiselt: käesolevas I köites antakse töölaule, II köide sisaldab niihästi kalendriliste tähtpäevade ja pidustuste kui ka perekondlike tähtpäevade laule (tavandilaule), III köitesse mahutatakse peale laulumängude ja tantsuliste laulude veel lastelaule ja muinasjutte lauldavate dialoogidega, kuna valimiku IV ja V köide jäävad lüro-eepikale ja lüürikale (kitsamas mõttes).

*

Selleks et ühiskondlikke nähtusi teaduslikult käsitleda, tuleb V. Lenini juhiste kohaselt „vaadelda iga küsimust sellelt seisukohalt, kuidas teatud nähtus ajaloos on tekkinud, millised peamised etapid see nähtus on oma arenemises läbi teinud, ja sellelt tema arenemise seisukohalt vaadata, milliseks antud asi on muutunud nüüd”¹. Ka muusikalist rahvaloomingut kui ühiskondlikku nähtust tuleb tundma õppida tema ajaloolises arenemises. Rahva muusikakultuur on alati väga mitmekesine. See mitmekesisus väljendub konkreetseis, ajalooliselt kujunenud tunnustes: üldistes ja kohalikes, vanemais ja hiljem tekkinuis, — paljude kunstiliste ja tehniliste vahendite kogusummas, mis moodustavad antud rahvusliku muusikastiili iseloomustavad jooned. Et selle komponendid ja kujunemiskäik kindlaks määräata, on niihästi uurimuste kui publikatsioonide teostamisel kõigepealt tarvis materjalid periodiseerida ja klassifitseerida.

Eesti muusikalise folkloori kirjapanekud põlvnevad võrdlemisi hilisest ajast. Mõnesugust viisimaterjali on talletatud küll juba XVIII saj. lõpust, väheseid üldisi andmeid veelgi varasemaist aegadest, kuid peamine kogumistöö toimus siiski alles XIX saj. lõpul ja eriti käesoleval sajandil. Nõnda näitab olemasolev ainestik rahva muusikalise loomingu arenemist otseselt õieti feodalismi kriisi perioodist alates kuni tänapäevani². Suure selgusega on siin eraldatavad niihästi feodalismi- ja kapitalismi- kui ka sotsialismi-ajastule iseloomulikud nähtused. Muudatused ühiskondlikus korras kajastuvad kõigepealt folkloori sisus ja funktsioonides, kuid toovad ühes sellega uusi jooni ka poeetilisse ja muusikalisse vormi ning

¹ V. I. Lenin, Teosed, 29. köide. Tallinn 1954, lk. 437.

² Feodalismi-ajastust pärinevad laulud on kirja pandud kaugelt suuremas osas mitte enam nende tegeliku kasutamise, vaid üksikute vanade laulikute noorpõlve mälestuste järgi.

kujundavad oluliselt ümber selle loomingu tekkimis- ja levimis-tingimusi. Kapitalismi- ja nõukogude-aegses rahvaloomingus lubavad võrdlemisi täpselt dateeritavad materjalid eraldada isegi üksikute lühemate ajajärkude repertuaari erijooni. Olukord on teistsugune feodalismiajaga.

Eesti folklooripärandis on suur osa nn. regivärsilistel rahvalauludel, rahvaliku nimetusega regivärssidel (ehk ka regilauludel), mis põlvnevad peamiselt feodalismi-ajastust ning näitavad väga eredais värvides pärisorjusliku ühiskonna elu-olu ja suhteid. Ühe kui teise laulu või loomingulise nähtuse lähemat tekkeaga otseselt dateerivad andmed aga puuduvad peaegu täiesti. Kuid rahvalooming, olles loodud „sadade aastate tulemusena”, on endas säilitanud sugemeid väga mitmesuguseist aegadest, kuigi need on ühiskondlike tingimuste muutudes sagedasti mõnevõrra muudetud ja ümber mõtestatud. Niisuguste pika-ealiste sugemete varal ongi võimalik teataval määral selgitada rahvaloomingu varasemat arenemisteed. On ilmne, et feodaalses külas jätkasid oma olemasolu niiviisi mitmesugused klasside-eelse ühiskonna tingimustes tekkinud rahvalaulude sisulised ja vormilised jooned, suuremate või vähemate muudatustega koguni terved laululiigid. Siia kuuluvad kõigepealt töö- ja tavandilaulud. Ürgse rahvalaulu põhiülesandeks oli kunstilise sõna abil inimeste töövaeva kergendada ja tööjõudlust suurendada, sugukondlikke või — hiljem — külakogukondlikke ja samuti perekondlikke suhteid kindlustada ning rahva kogemusi edasi anda põlvest põlve. Niisugused funktsionid püsidaid ka pärisorjusliku talurahva loomingul. Kuid juba varase feodalismi perioodil, enne saksa-skandinaavia vallutust hakati rahvalauludes järjest teravamalt kõnelema tekkivaist külasisestest klassivastuoludest, paljastama tōusva kurnajatekihi vägivalda ja omavoli, rahva tōekspidamiste ja tundmiste jalgade alla tallamist. Tõenäoliselt loodi siis sellised populaarsed ballaadid, nagu „Suisa suud”, „Mehetapja Mai”, „Haned kadunud”, „Hiie noormees”, „Kuldnaine” jt., samuti rohked vaeslapselaulud.

Mõned kodanlikud folkloristid pidasid nimetatud laululiikide, eriti kalendriliste laulude ja lüro-eepika peamiseks tekkimisajaks nn. „katoliku-aega”, mis pidi kujutama mingit suurt tōusuperioodi rahva kultuurilises elus. Laulude teaduslik käsitlus, nende sisu ja vormi, poeetilise ja muusikalise külje kompleksne analüüs ning asetamine tõelise ajaloo valgusse ei kinnita neid väiteid. Feodaalse killustumuse ajajärgul seostusid juba varemalt tekkinud tavandilaulud ainult formaalselt katoliku pühadega ja pühakute nimepäevadega, ilma et katolitsismi ekspluataatorlik sisu neis kuskil avalduks. Küll aga tekkis tol perioodil ning hakkas järjest hoogsamalt arenema saksa röövvallutajate ning igasuguste „tanimarkide” ja „muukade” vastu sihitud looming. Tunduvalt laienes ja mitmekesisus feodalismiajastul ka olustikuline lüürika. Terve rea teravate pärisorjuslikku korda paljastavate ning selle vastu võitlusse kutsuvate laulude, kuid ühtlasi mitmesuguste uute poeetiliste ja muusika-

liste vormide tekkimist saab juba kindlasti piiritleda XVIII saj. lõpupoole ja XIX saj. algusega. Feodalismi kriisi ja kapitalismi arenemise tingimustes kujunes võrdlemisi kiiresti õieti hoopis uus laulude repertuaar, mis erines regivärssidest järjest rohkem mitte ainult sisu, vaid ka vormi poolt.

Vastavalt oma tekkimis- ja arenemistingimustele ei kajastu regivärsilistes rahvalauludes mitte niivõrd sündmused kui olukorrad, meeoleolud ja tundmused. Regivärsid on põhiliselt lüürilised, võrdlemisi staatilise sisuarendusega. Sellega on kooskõlas laulude vorm, mille primaarseks elemendiks on parallelism. Peaaegu iga mõte laulus antakse edasi mitmes variatsioonis, detailiseerides ja mitmest küljest valgustades. Üksikute piltide kirjeldamise, kõrvutamise, võrdlemise või loendamise teel saavutatakse teatud üldistus, mis aga enamasti jäab välja ütlema. Regivärsilisele rahvalaulule on iseloomulikuks jooneks veel reeglipärane alliteratsiooni ja assonantsi kasutamine, mille peamiseks funktsiooniks on sisult tähtsamate sõnade reljeefne esiletostmine ja omavahel kõlaliselt sidumine, ühtlasi rütmilise efektsem markeerimine.

Regivärsilise rahvalaulu värsimõõt baseerub põhiliselt kvantiteedisuhetel, mis on eesti keele struktuurile iseloomulikud. Eriti arhailises keeles vaheldusid sõnades kaunis reeglipäraselt pikemad ja lühemad silbid. Kuid värsimõõdu kujundamisel etendas oma osa ka dünaamiline rõhk, aidates kaasa silpide rütmilisele profileerimisele ja värsijalgade moodustamisele. Kõige enam esineb regivärsilises rahvalaulus trohheilisi värsse, nagu

Läksin metsa kõndimaie³ (— √ : ∕ √ | ∕ √ √ √)

Üsna sagedasti ei lange aga värsis kokku sõnade dünaamilised ja kvantitatiivsed rõhud, ja nõnda tekivad teataval määral dissonandid, segajalgadest koosnevad värsid:

Mullu jõin murekarika
(— √ — | √ — ; √ —)

Istemed igatsemaie
(— √ — | √ — √ ; √ —)

Valge laudade vahelle
(— √ : √ — √ — | √ —)

Enamasti on rütmiliselt vahelduvate värsside kasutamine täiesti kunstikavatsuslik. Erinevate rütmidega välditakse kõigepealt laulu

³ — tähendab rohkem-, √ vähemprofileeritud silpe. Värsijalg algab dünaamilist rõhku kandva silbiga (— lause pearõhk, ` — kaasrõhk).

monotoonsust, kuid sageli kujundatakse nende abil värsirühmi ning tõstetakse välja mõttelisi pingekohti ja lahendusi, näit.

Ehk tuleks tulista lunda,
sajaks rauasta raheta,
valaks vihma vardaasta —
ikka pean mina minema,
ikka peab ori olema,
ikka vaene vanderdama.

Regivärsi vorm on tuntud peaaegu kõigil läänemeresoome rahvail ning tekkinud aegadel, millal nende eelkäijad hõimud olid veel üksteisega tihedas kokkupuutes. Traditsiooni pikast east kõneleb ka rohkete arhaismide säilimine regivärsside keeles.

Tuleb märkida, et regivärsside kõrval eksisteeris ka laule teistsugustes vormides ja värsimõõtudes. Lastelaulude, mängude, osalt töölaulude ja varemalt arvatavasti mõnevõrra tavandilauludegi hulgas leidus nn. kuussilbikut (normaalselt , näit.

Kits kile karja, / üle mere metsa / mulle heinu tooma jne.). Kitsama kasutamispiirkonnaga olid tantsulaulude mitmesugused lühivärsid ja itkude pikkvärsid.

Eesti uuem rahvalaul, mis hakkas kujunema mõnevõrra juba XVIII saj. teisest poolest alates, mängudes arvatavasti veel varemalt, on salmiline ja riimiline. Rütm põhineb sõnade dünaamiliisel rõhul, kusjuures silpide pikkus ei mängi mingit osa. Alliteratsiooni kasutatakse juhuslikult. Seesugust vormi tingis uuemate laulude aktiivsem sisu. Võrsunud osalt küll regivärsi rüpest, on selle vormi arenemisele suuresti kaasa aidanud kirjanduslik traditsioon ja naaberrahvaste folkloor. Ka regivärsilise ja riimilise rahvalaulu muusikas on tunduvaid lahkuminekuid, sest kummaski kajastub erinev muusikalise mõtlemise etapp.

*

Rahvaloomingu olemus ja areng ühe ajastu piirides tuleb esile tuua otstarbekohase klassifikatsiooni abil, mille alused peavad välja kasvama vastava ajastu loomingu spetsiifikast. Siinkohal puudutame ainult regivärsiliste rahvalaulude klassifikatsiooni küsimusi.

Vanu regivärsse klassifitseerima asudes on tarvis kõigepealt tähele panna nende otstarvet ja ülesandeid. Rahvalaulul, nagu üldse rahvakunstil, on kaks ühiskondlikku põhifunktsooni: rahul-dada nimelt inimeste praktilisi kui ka ideelis-esteetilisi vajadusi. Mõlemad funktsionid on sageli üheaegsed. Laulude ideelis-emotsionaalne sisu ja esteetiline vorm ei eksisteeri sel puhul iseseisvalt,

vaid on sobitatud mingisuguse praktilise tegevuse ja selle tehnilise vormiga. Rahvalaul saadab nõnda kollektiivi töötegevust ja tema ühiskondlikku elu korraldavaid tavandeid. Kuid rahvalaulu ülesandeks võib olla ka ainult inimese ideelis-esteetiline mõjutamine. Sel juhtumil kajastab ta otseselt mitmesuguseid tajumusi, mõtteid ja tundeid, mis on seotud inimese isiklike elamuste ja ühiskondlike suhetega. Nõnda võib eraldada õieti kaht põhimist laulude rühma (kuigi need ei tarvitse olla alati selgete piiridega):

- 1) töö- ja tavandilaulud ja
- 2) mängulaulud, lüro-eepilised ja lüürilised laulud (kitsamas mõttes)⁴.

Jälgides rahvalaulude üldist arenemist näeme, et esimene rühm on oma tekkelt suhteliselt vanem. Inimene on püüdnud juba muistseist aegadest peale oma tegevust ja toiminguid, niisama nagu tarbeesemeidki, kaunistada, väljendada kunstilises vormis. Ürgne rahvalaul oli oluliselt sünkreetiline nähtus, ta sisaldas mitte ainult mitmesuguste kunstide elemente, vaid oli peaaegu alati seotud mingi konkreetse tegevusega. Rahvalaulu arenemise hilisemail etappidel lõdvenes see seos järk-järgult ning esiplaanile kerkis ikka enam nii sugune olustikulise ja ühiskondliku sisuga laul, mis andis edasi juba vahetult sündmusi, elamusi ja tundeid. Seda asjaolu on tähtis arvestada just feodalismi-aegsete rahvalaulude klassifitseerimisel, kus kumbki rühm esineb rahvatraditsioonis veel üsna võrdsest. Uuemate ajalooperiodide puhul ei ole sellel klassifikatsiooni-alusel enam nii suurt tähtsust.

Mainitud kaks põhimist rühma jagunevad alarühmadeks vastavalt lauluga seotud praktilise tegevuse laadile (töö, tavand) või kunstilisele žanrile (dramaatika, lüro-eepika, lüürika), need omakorda kitsamapiirilisteks liikideks (nagu karjaselaulud, lõikuslaulud, pulmalaulud, hällilaulud jne.). Igal alarühmal ja igal liigil on tunduvalt omapärane muusikaline keel.

Järgmisteks muusikalise klassifikatsiooni etappideks liikide piirides võiksid olla teksti ja viisi konstantsuse küsimused, siis muusikalised stiilid (mitmesuguseis astmeis retsитatiivsus ja laululisus) ja ühes nendega meloodilised ja rütmilised tunnused. Käesolevas väljaandes, mis tahab hõlbustada rahvalauludele lähenemist ka tekstilisest ja olustikulisest seisukohast, on näidete järjestamisel iga liigi piirides kinni peetud laulude sõnalis-temaatilisest rühmitumisest või järjekorrast teatud töö või tavandi läbiviimisel⁵. Samuti on näidete järjestuse või alajaotustega katsutud võimalust mööda esile

⁴ Mängulaulud ja samuti mõned lastelaulude liigid moodustavad õieti vahestme ühest rühmast teise. Kui tegevusega seotud žanrid lähenevad nad vormilt ja osalt ka tekkelt esimesele rühmale, oma funktsionilt aga teisele.

⁵ Tuleb arvestada, et rahvalaul koosneb kolmest komponendist: tekstillist, viisist ja esitamistavadest. Kõik see moodustab terviku ja peab tulema ka tervikuna vaatluse alla.

tõsta ka ajalooliselt kujunenud lokaalseid omapärasusi ja erinevusi (näit. Põhja- ja Lõuna-Eesti vahel).

Kuid rahvaviise uurides ja loominguliselt kasutades on vägagi vajalik silmas pidada teksti ja viisi konstantsuse küsimust, sest sellel on väga suur tähtsus muusikaliste intonatsioonide mõtte avamisel. Rahvamuusikas võib eraldada

- 1) viise, millega lauldakse mitmesuguseid tekste, ja
- 2) viise, mis on seotud ühe kindla tekstiga.

Peaaegu kogu eesti feodalismi-aegne regivärsiline rahvalaul kuulus esimesesse rühma, s. t. viisi ja teksti suhted ei olnud enamasti konstantsed. Igal laulikul ja õieti igas paikkonnas oli varuks väga väike viiside hulk, mida siis kasutati koos mitmesuguste tekstidega. Iga viis väljendas kunstilises üldistuses tervele laululiigile iseloomulikke mõtteid ja tundeid (näit. töö- ja tavandilauludes) või peggeldas ainult üht meeoleolu, mis oli omane teatavale hulgale sisult lähedastele tekstile ühe või mitme liigi piirides (eriti lüürikas). Rahvas on andnud sellest lähtudes viisidele sageli kindlad nimetusid, nagu lõikuse-, karja-, kiige-, pulmatoon, samuti meestatoon jne. (Põhja-Eestis), teehäääl, saadihäääl, pikk häääl, „kaaskõlõminō”, „hähkämine”, „lelotaminō” jne. (Setus). Viisi ja teksti konstantsus hakkas tekkimä regivärsilise rahvalaulu arenemise lõpuperiodil, tõenäoliselt alles XVIII sajandil, ning pääses üsna laialt valitsema XIX sajandil riimilistes lauludes. Järjekindlad konstantsuse suhted puuduvad ometi uuemaski rahvaloomingus. On tavaline nähtus, et populaarseile ja väljendusrikkaille viisidele luuakse alatas juurde uusi sõnu. Rühmaviis valitseb tänapäevani mitmesuguste pilkelaulude ja kohalikke sündmusi puudutavate „lööklaulude” juures.

Laulude sisust ja funktsionist, samuti nende sünkreetilisuse ja konstantsuse astmeist olenevad muusikalised stiiliid. Enamiku töö-, tavandi- ja mängulaulude, samuti vanemate lüro-eepiliste laulude juures ei omanud muusika valitsevat tähendust, vaid oli üsna sõltuv teistest komponentidest. Viisid olid retsitaattiivse iseloomuga, intonatsiooniliselt väga tihedalt seotud kõnega, õieti sellest välja kasvanud⁶. Meloodia liikus harilikult mingi ikka ja jälle korduva keskheli ümber. Kuigi suurem osa regivärsiliste rahvalaulude viise olid diatoonilised, kasutati meloodilistes tugikohades (kesk-, aktsent- ja kadentshelid) enamasti lähedasi pentatoonikaastmeid. Muusikalise mõtte arendamiseks piisas nõnda ainult kvardi või isegi tertsi ulatusest. Heliliigid olid veel reljeefsemalt välja kujunemata. Ühes ja samas viisis leidus niihästi mažoorse kui minoorse iseloomuga helisuheteid ja intonatsioone. Olenevalt sellest, missugused neist olid eriti profileeritud, võisid isegi ühele ja samale tetrahordile ehitatud viisid saada kord mažoorse, kord minoorse

⁶ Väärib tähelepanu, et rahvas nimetab vanade regivärsside retsitatiiivse iseloomuga viise sageli laulu „mõnuks”, „tooniks”, „seliseks” jne., mitte viisiks.

karakteri⁷. Meloodia üldine liikumine olenes laulu sisulistest ise-ärasustest: see kulges enam-vähem aste-astmeliselt jutustavat laadi tavandilauludes ja lüro-eepilistes lauludes, suuremate hüpetega (näit. korduvad alanevad tertsid, ülenev kvart jne.) aga hüüdelise iseloomuga töö- ja tavandilaulude juures. Lõuna-eesti töö- ja tavandilauludele olid iseloomulikud veel hüüdelised refräänid (nagu lõpele, õllele, kaske-kanke jne.) iga värsi lõpus. — Nagu regivärssi tekstis nii väljendati ka muusikas algsest iga reaga tervikmõte. — Kuid oleks ekslik arvata, et rahvalaulu arengu varasemail astmeil valitses ainult retsittatiivsus. Kahtlemata eksisteeris ka rikkalikuma meloodilise ja meetrilis-rütmilise arendusega viise, kui suurem emotioon nõudis avaramaid väljendusvahendeid (näit. karjaselaulude, osalt ka itkude juures).

Ühes lüürika arenemisega hakkas rahvamuusikas järijest enam valitsema laululine stiil, ulatuslikuma heliliikumise ja kindlamate muusikaliste motiividega. Kuigi muusikaline vorm jäi feodallismiaegses lüürikas veelgi võrdlemisi piiratuks (valitses kaherealisus), ehitati viisid üles juba enamasti mažoori või minoori põhikolmkõladele ja kvartsekstakordidele. Hakkas arenema harmooniline mõtlemisviis. Üheaegselt viisi ja teksti konstantsuse kujunemisega viis arenemine lõpuks ka lihtsale kvadraatsele lauluvormile, mille esinemise kohta leidub andmeid juba XVIII sajandist ja mis sai täiesti üldiseks XIX saj. riimilises rahvalaulus.

Regivärsilises rahvalaulus ilmneb väga selgesti suulisele rahvaloomingule omane traditsiooni ja improvisatsiooni ühtsus igal juhtumil hoopis selgemini kui uuemate, riimiliste lau-

⁷ Võrreldagu näiteks viise:

Pilistvere

Musical notation for Pilistvere folk song. The melody is in G major, common time (indicated by '8'). The lyrics are: Neit-si-ke-ne, noo-ru-ke-ne, kaa-si-ke, kaa-ni-ke!

Musical notation for Kolga-Jaani folk song. The melody is in G major, common time (indicated by '8'). The lyrics are: Tul-ge tul-da hoi-de-mai-e, jaa-ni-ku, jaa-ni-ku!

Kolga-Jaani

Musical notation for Kolga-Jaani folk song. The melody is in G major, common time (indicated by '8'). The lyrics are: Tul-ge tul-da hoi-de-mai-e, jaa-ni-ku, jaa-ni-ku!

lude juures. Laulu kujundamisel omas tähtsat osa lauliku loov talent ja kunstimeisterlikkus. Regivärsi vormgi oli arendatud sääraseks, et see võis lubada laulu hõlpsat loomingulist ümbertöötamist, vajaduse korral mitmesugust motiivideliitmist ning nende teisiti sõnastamist, kuigi seejuures kasutades traditsioonilisi vahendeid. Harva leidub seetõttu variante, mis oleksid täiesti kokkulangevad, isegi siis, kui nad olid ühe ja sama lauliku poolt eri aegadel laulud. Varieerumist esines samuti ka viisides. Hoolimata sellest, et regivärsile oli võõras teksti ja viisi konstantsus, olid muusikalised intonatsioonid ikkagi tihedalt seotud laulu tekstis väljendatud mõtte ja meeoleoluga. Mõnikord võeti viisis kokku küll ainult laulu üldine idee või emotsiion, kuid üsna sagedasti jälgis viis mõtte arendamist isegi samm-sammult. Laulus tekkis sel puhul algviisi teisendamisi ning tähtsale kohale tõusis improvisatsioon. Paljudel kordadel laulikul peaaegu puudus valmis viis, ta lõi selle laulmise kestel, kasutades ja arendades pärimuslikke materjale. Lauliku meisterlikkust näitavad eriti meloodilised varieerimised⁸.

Igal sammul kohtame regivärsside muusikas aga rütmilisi varieerumisi. Nagu nägime värsimõodu käsitluses, oli rütmiaheldumisel mitte ainult laulu värskendav mõju, vaid ka laiem sisuline ja vormiline tähendus. Laulmisel jäi seetõttu nn. daktülo-trohheilistes värsides valitsema enamasti normaalne sõnarõhk⁹. Kuid selle kõrval leidus ka trohheilisest rõhušabloonist ranget kinnipidamist (skanddeerimist), mis tõi kaasa mõnedesse värsidesse sõnarõhkude ülekandmist või põhjustas viisi- ja sõnarõhkude teistsugust sobitamist¹⁰. Niisugused nähtused esinesid eriti siis, kui laulmine oli

⁸ Kahjuks pole kõik rahvaviiside kogujad varieerimisnähtusi küllaldaselt jälginud ega noodis fikseerinud. Seetõttu on jäänud selgusetuks paljude silmapaistvate laulikute kunstnikupale ja loominguline meetod.

⁹ Olgu tähendatud, et laululises esituses, mis on enamasti kõnest aeglasem, tasanduvad tunduvalt silpide pikkussuhted. Eriti „mõõdetud” ajalüksustes liiguvad kooriosad. Paljude retsittatiivide rubaatolises esitusstiilis pääseb aga silpide kvantiteet selgesti mõjule.

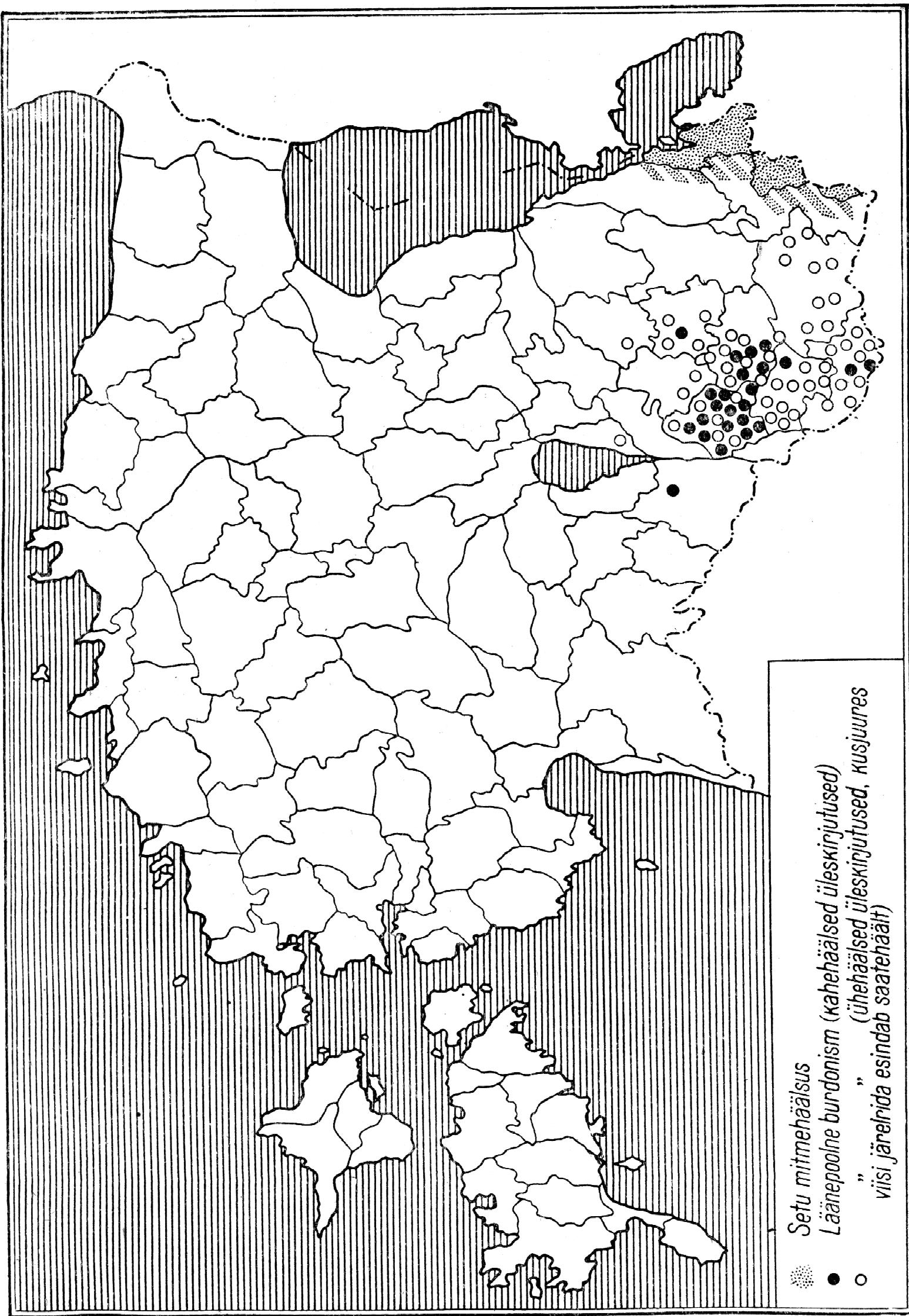
¹⁰ Nõnda on võimalik sama värsi rütmiliselt mitut moodi laulda, näit.

3+2 Hak-ka-me, me-hed, | 8 mi-ne-ma;

8 Hak-ka-me, me-hed, mi-ne-ma;

8 Hak-ka-me me-hed, mi-ne-ma-jne.

Rütmilisel sobitamisel võib trioolegi ette tulla.



Joon. 1. Mitmeh jälsuse esinemine regivärsilistes rahvalauludes.

seotud ühesuguses rütmis liikumisega, kui laul oli oma iseloomult „trallitav” (eriti meestelaulude juures) või kui viisis olid kujunenud juba kindlad muusikalised motiivid. Rütm kujundamisel etendas suurt osa ka kohalik traditsioon ja lauliku individuaalne harjumus.

Regivärsse lauldi enamasti kollektiivselt, välja arvatum hällilaulud, paljud laste- ja karjaselaulud, osalt itkud jne. Kollektiivsel laulmisel nõudis improviseeriv laulmisviis harilikult eeslaulja ja koori vahel dumist. Iga eeslaulja poolt esitatud värsi korradi koori poolt. See võimaldas kaasa laulda ka neil, kes ei tundnud laulu sõnu, ning andis ühtlasi aega eeslauljal meenutada järgmist värsi või tarbe korral seda luua. Tavaline komme oli, et koor ühines eeslauljaga juba paari viimase silbi, pikalt väljapeetud lõppheli või refrääni juures. Samuti astus ettehaaravalt koorile sekka eeslaulja, kui ta ei soovinud kogu aja kaasa laulda. Niisugune ettehaarav sisseastumine oli tingitud praktilisest vajadusest, võimaldas kergemini õiget tooni tabada ja laulu katkestamatult jätkata¹¹. Koor oli tavaliselt ühehääline. Ainult mõnedel lõuna-eesti aladel leidus mitmehäälsust, mis kõige kaugemale arenes ja tänapäevalgi veel püsib Setumaal. Setu koor on vähemalt kahehääline: enamik koorist („torrō”) kordab või jätkab eeslaulja viisi (mõnikord ka kahenedes), kuna üks laulja („killō”) laulab sellele kõrgemat saatehäält. See saatehäääl kujutab endast algupäraselt burdonilist kinnipidamist viisi kõrgemast helist ühes ajutiste langustega keskhelile. Võrdlemisi puhtal kujul tuleb niisugust burdonismi ette töö- ja tavandilauludes. Uuemate, eriti lüürilist laadi laulude juures hakab „killō” meloodiliselt rohkem mitmekesisuma ning ta seotakse „torrōga” sageli juba lihtsate harmooniareeglite abil. Harmoonilise põhimõtte rakendamisest setu mitmehäälsuses tuleneb tõenäoliselt ka minoori kõrgendatud VII astme laialdane kasutamine ja mõned muudki kromatismi nähtused. Mitmehäälsust on leidunud veel mööda rajakihelkondi Setumaalt kuni Valgani ja sealt põhja poole kuni Otepää ümbruseni. Sellel läänepoolsel mitmehäälsuse alal valitses samuti burdonism, kuid saatehäääl liikus seejuures enamasti madalal. Saatehääles leidus siangi mõnikord algelist meloodiakujundust ning primitiivseid harmooniasuhteid peahäälega. Muudes piirkondades olid mitmehäälsuse nähtused täiesti juhuslikku laadi (vt. joon. 1).

*

Regivärsilise rahvalaulu traditsioon ei olnud kõikjal ühesugune, vaid omas terve rea ajalooliselt kujunenud regionaliseid

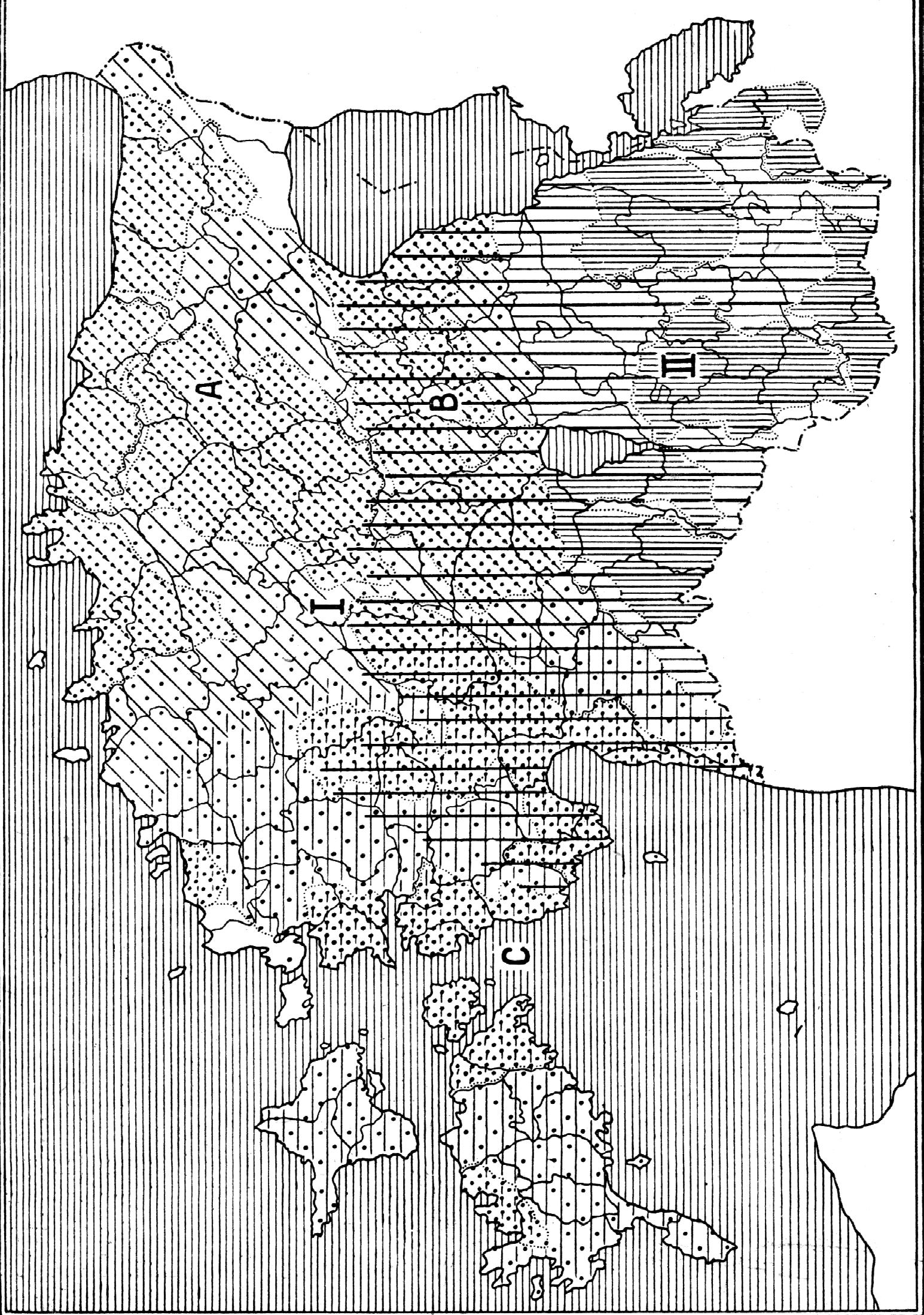
¹¹ Regivärsid on enamasti kirja pandud mitte traditsioonilise kooslaulmise, vaid ühe lauliku ettekande järgi. Sel puhul on laulik viisi kooriosas kas värsi korranud või järgmise värsi laulnud. Mõned laulikud on ka viimast moodust kasutades vahel värsse korranud, kui seda nõudis paarituarvulise parallelismirühma sobitamine kaherealise viisiga. Näit. Tule aga, tule, tursukene, / akka otsa, ahvenake, / mere kiri kalakene, / mere kiri kalake! (vt. G 1). Tuleb ette ka viisi esimese või teise rea kahekordselt laulmist.

omapaerasusi, mille algmed ulatuvalt juba muistsete hõimu-erinevusteni. Üldiselt võib ütelda, et rahvalaulu rajoonid langesid XIX sajandi algupoolel enam-vähem kokku murdealadega, kuigi kõikumised ülemineku-aladel olid kaugelt suuremad kui keeles ning vastastikused mõjutused tungisid palju sügavamale üle piiride. Nagu dialektoloogiliselt, nii võib ka folkloristlikult eestlaste ala jagada kahte suurde valdkonda: Põhja- ja Lõuna-Eesti (vt. joon. 2, I ja II). Kummagi ala laulude repertuaar ning nendega seotud rahvakombed näitavad olulisi erinevusi, mis on eriti tähelepandavad vanemaist kihtides¹². Ka rahvamuusika on kummalgi alal rajatud üsna lahku-minevaile kujundusvõtetele.

Laialdase põhja-eesti murdeala võib rahvalaulu seisukohalt jagada omakorda kolme pearajooni: Põhja-Eesti (kitsamas mõttes — A), Kesk-Eesti (B) ja Lääne-Eesti (C). Esimene neist hõlmas umb. endise Virumaa, Järvamaa ja idapoolse osa Harjumaad. Iseloomulik on siin võrdlemisi suur ühtlus traditsioonis, kuigi kaunis hõlpsasti on veel võimalik eraldada vanu hõimupiirkondi, nagu näit. rannikuala ja sisemaa, samuti vadjapärast kirderajooni, nn. Alutagust, mille karakteersed jooned on selgesti säilinud ka Peipsi läänerannikul, Kodavere ümbruskonnas. Põhja-Eesti laulude repertuaar oli väga rikkalik ja mitmekesine. Peaaegu kõik liigid olid siin hästi esindatud. Laulude sisu anti edasi laias sõnamaalingus ja klassikalise täiuslikkuseni arendatud vormis. Tähtsamail laululiikidel oli kujunenud omapärane ja küllaltki rikkalik muusikaline väljendus. Primitiivsemad viisitüübhid säilisid rohkem perifeeriais. Vane-maist liikidest paistavad lõikuslaulude ja lüro-eepiliste laulude kõrval silma väga karakteerse muusikalise rütmiga kiigelaulud. Uuemais laulukihtides leidub tähelepandaval määral sotsiaalset protesti, teravaid väljaastumisi feodaalse kurnamise vastu. — Kesk-Eesti haarab endasse end. Tartu- ja Viljandimaa põhjaosad, maa-alad, mis varase feodalismi perioodil olid võrdlemisi killustatud ning seetõttu juba siis langenud suurte lõuna-eesti maakondade, Sakala ja Ugandi tunduva mõju alla. Sidemed Lõuna-Eestiga süvenesid veelgi enam feodalismi hilisemail perioodidel. Laulud olid selles rajoonis tekstide poolest küll ülekaalukalt põhjaeestilised, kuid osutasid muusikaliselt väga suurt sarnasust lõuna-eesti omadega. Nõnda olid töö- ja tavandilauludes käibel üldiselt samad refräänilised viisitüübhid kui Lõuna-Eestiski. — Lääne-Eestisse kuuluvad saared ja läänepoolne osa mandrist, mille ebamäärane idapiir kulgib mööda end. Harjumaa lääneosa, vastu Lõuna-Eestit aga langeb kokku suurte metsaaladega Pärnu ja Viljandi vahel. Folkloori-rajoonina ei moodusta see ala täielikku tervikut, mis on tingitud maa asustamise võrdlemisi keerukast ja ebaühtlased käigust, kuid ka rahva peamiste elatusalade erinevusest. Vanu kiige- ja lõikuslaule, mis Põhja-Eestile olid nii iseloomulikud, leidus siin peamiselt kõige

¹² Näiteks kiikumine oli lõunas varakevadine ja lühiajaline noorsoo pidutsemisvorm, põhjas pikaajaline, algas hiliskevadel ja kestis öjeti terve suve.

Joon. 2. Regivärslise rahvalaulu umbkaudsed rajoonid XIX saj. algupoolel.



vanemais asustuskeskustes (Muhu väinade piirkonnas), neiski üsna vähearendatud teksti ja muusikaga. Ilmselt hilisemat laadi olid samad liigid Pärnu ümbruskonnas. Eriti silmapaistval kohal seisid aga pulmalaulud, mängud ja meeste repertuaar, mistõttu ka muusikas leidus rohkesti hoogsat ja, võiks isegi ütelda, dramaatilist joont. Tõenäoliselt hakkas just siin kõige varemmini kujunema riimiline rahvalaul, vanast regivärsist jätkjärgulise ülemineku teel. Pärnu ümbruse lauludele ja kommetele on suurt mõju avaldanud niihästi Põhja- kui Lõuna-Eesti, kust suurel määral põlvneb selle võrdlemisi hilisel ajal asustatud piirkonna elanikkondki.

Kui vaadeldud põhja- ja läänepoolse valdkonna alarajoonide vahel olid erinevused enamasti väikesed ning vaevumärgatavalalt üleminevad, siis moodustasid Lõuna-Eesti väikesed alarajoonid igaüks väga silmapaistvalt omapärase ilmega areaale. See viitab erineviale tegureile nende rajoonide kujunemiskäigus ja osalt isegi erinevale algupärale. Tähelepandav oli töö- ja tavandilaulude rohkus Mulgimaal, Valga-Otepää vahelisel alal ja Setumaal, igas alarajoonis aga väga omapäraselt arendatud. Põlva ja Räpina ümbruskonnas olid aga samad laululiigid nõrgalt esindatud ja muusikaliselki väheste spetsiifiliste joontega. Setumaale, nagu nägime, oli iseloomulik mitmehäälne koor, millega printsibis sarnanesid Valga-Otepää ala rudimentaarselt säilinud burdonismi vormid. Võrdlemisi erilaadse alarajooni moodustas Mõniste ümbrus, mis esindas tõenäoliselt prae-gust Põhja-Lätit varemalt asustanud eesti hõimude rahvaluulelisi omapärasusi. Ka mõned asustussaared Latgales ja Pihkvamaal olid lõunaeestilised. Üldiselt oli lõuna-eesti rahvalauludes silmapaistvalt rohkesti lüürifikat (vaeslapselaule, looduspilte lauludes jne.). Jutustavad laulud olid rohkemal määral arenenud Setumaal, kus leidub pikki ja sündmusrikkaid vene olustikulisi bõliinasid meenutavaid ballaade. Laulude vorm oli tunduvalt vabam ja lihtsam kui Põhja-Eestis, samuti olid laulud säilitanud rohkem oma esialgseid funktsioone, kuid muusikaline keel oli siin palju mitmekesisem.

Üksikute rajoonide omapärasust on suurendanud aegade jooksul ka erinevad välissuhted. Väga palju on eesti regivärsilise rahvalulu arenemist mõjutanud vene ja valgevene rahvalaulud. Slaavipäraseid nähtusi leidub eeskätt Setumaal, kuid üldse terves Lõuna-Eestis ning mõnevõrra Põhja-Eesti idapoolseil aladel ja rannikul. Kirdes leidub tähelepandavaid ühisjooni ka soome, isuri ja vadja lauludega. Eriti lõunas saab konstateerida mitmesuguseid kokkupuutteid lätlastega (üldiselt aga võib kõnelda isegi teatavast ajalooliselt kujunenud ühtsusest kummagi rahva muusikas) ja Lääne-Eestis rootslastega. Uuemais kihtides leidub ka üksikuid saksa elemente. Kuid regivärsilises rahvalaulus on niisugused mõjutused teistelt rahvastelt alati loominguliselt ümber töötatud ning seetõttu täiesti assimileeritud, nagu on toiminud ka naaberrahvad eestlastelt päri-nevate rahvakunsti produktidega.

Kogu öeldust selgub, et regivärsiline rahvalaul näitab eestlaste kõrget poeetilise ja muusikalise kultuuri taset ning selle mitmekesiseid

avaldusvorme juba pärisorjuse ajal ja sellele eelnevailgi ajaloo-järkudel. Seda pärandit hoolega läbi töötades ja loominguliselt kasutades saab ka meie tänapäeva muusikakultuuri oluliselt rikastada ning nõnda anda eredaid ja omapäraseid lisandusi kogu Nõukogude-maa ja terve maailma kirjanduse ja eriti helikunsti varasalvedesse.

*

Käesolev valimik on koostatud nii, et oleksid esitatud kõige tüüpilisemad viisi- ja tekstinäited, nii palju kui seda võimaldas olemasolev materjal. Kuid veel valimiku koostamise kestel püüti täita mõni lünk ning koguda lisamaterjale, eriti lastelaulude ja muinasjuttude osas. Raamatut kasutajale on tahetud pakkuda võimalikult rohkem näpunäiteid rahvalaulude loomulikuks interpreteerimiseks. Et paremini mõista regivärsilisele rahvalaulule iseloomulikke varieerumisi, on esitatud ka teisendeid, mis kirja pandud kas eri laulikult või samalt laulikult eri aegadel. Samuti on antud viisid ühes jooksvate varieerumistega laulmise kestel, nii palju kui neid üleskirjutajad on noodistanud ja fonografeerinud, või on neid kommentaaride ja muude andmete läbitöötamise põhjal teatava tõenäolisusega saadud restaureerida¹³. Nootide-aluses tekstis on seejuures värsinumbritega näidatud, missuguste värsside juurde kuulub antud viisivariant. Kui number puudub¹⁴ noodialuse värsi ees, tähendab see, et kogu laulu kestel või peale eraldinäidatud värsside viis ei muutunud.

Kõik valimikus esitatud viisid on ortograafiliselt ühtlustatud ning transponeeritud vastavalt *sol*-mažoori või *mi*-minoori helisuhetele. Kui on teada laulu esitamishelistik, näit. fonogrammide puhul, on viisi algusheli absoluutne kõrgus märgitud võtme alla. Setu kooris on eeslaulja partii ning seda jätkav madalam koorihäääl („torrō“) kirjutatud alaspidiste, kõrgem koorihäääl („killō“) aga ülespidiste noodivartega. Märgid + ja d tähendavad vastavalt umbes veerand-toonilisi kõrgendusi ja madaldusi. Ühtlustatud on ka taktimõõtude kasutamine. Normaalseks rütmühikuks on regivärsside juures võetud , mis vastab harilikult silbile tekstis. Nõnda esinevad viisides alatas 4/8-, 5/8- ja 3/8-taktid, kuid ka 6/8-taktid. Võrdlemisi harvad on 2/4- ja kas ühe- või kaherõhulised 3/4-taktid. Üsna tavalisteks nähtusteks on aga mitmed professionaalses muusikas harva esinevad taktiliigid, nagu 4/8 kõrvutiste rõhkudega kahel esimesel ühikul (),

6/8 kolme rõhuga () jne. Niisuguste ja ka mõnedede

¹³ Kahjatsetavasti on andmeid laulude tempo kohta vähe ja see küsimus üldse lähemalt uurimata.

teiste liittaktiliikide õige lugemise huvides on neil puhkudel taktimõõdud antud analüüsivalt, näit.

$2\frac{+3}{8}$, $3\frac{+2}{8}$, $2\frac{+4}{8}$, $4\frac{+2}{8}$, $2+(3+2)$ jne. jne.

Nii

$2\frac{+3}{8}$ Lää si ko - du, | $\frac{3}{8}$ lee li, | $1\frac{+3}{8}$

$1\frac{+3}{8}$ ei' to - he, | $\frac{3}{8}$ lee - li (vt.A47) ||

$4\frac{+2}{8}$ Ku-na .mi ks põi-ma | $2\frac{+4}{8}$ pi - kā põl - lu, | $3\frac{+2}{8}$

$3\frac{+2}{8}$ ku - na mi' põi - ma | $2\frac{+3}{8}$ pi - kā põl - lu ?(vt.D 28) ||

Võrdlemisi vabas rütmis esitatud sõnatute helletuste juures on taktijooni kasutatud ainult tsesuuride märkimiseks.

Ka laulutekstides on ühtlustatud ortograafiat, säilitades seejuures kõik murdelised jooned. Mõnedel juhtumitel on tulnud kasutada kehtivas kirjaviisis mittekasutatud grafeeme. Nii on larüngaaalklusil sõna lõpus märgitud '-ga (ka siis, kui see on järgneva sõna alguskonsonandiga assimileerunud), palatalisatsioon '-ga ja helitud vokaalid ptii-kirjas kõrgemal alusel. Trükitehnilikatel põhjustel on peamiselt lõuna-eesti aladel esinevad ülipikad e ja i, o ja u, ö ja ü vahelised häälitud kirjutatud ii-, uu- ja üü-ga (näit. viil, tuub, süümä). — Kui igale värsile järgneb sama refräään, on see lisatud lihtsuse mõttes ainult esimesele värsile. Setu lauludes, kus eeslaulja ja koori partiid on mõnikord tekstiliselt üsna tunduvalt lahkuinened, esitatakse koori värsikordus taandreal. Vähemate erinevuste puhul on tekstiosad, mille koor jätab laulmata, asetatud sulgudesse. — Juhtumil, kui viisiga polnud kaasas sobivaid sõnu, on need võetud sama laulutüübi mõnest teisest variandist, kuid võimalikult samast kihelkonnast. Viisi alla on jäetud kas algupärandi värsid, kui need enam-vähem samal kujul esinevad juurdetoodud tekstis, või võetud viimases ning asetatud nurksulgudesse.

Andmed laulikute, nende vanuse, elukoha, laulu õppimispaiga, üleskirjutamisaja ja üleskirjutajate kohta on antud teksti all. Samas

on toodud ka käsikirjaliste ja trükiallikate signatuurid¹⁴. Kohaandmeist on kihelkonda või setude alal endist valda korratud ka joonestiku kohal paremal. Laulude pealkirjadeks on kasutatud võimalikult laulutüüpide konventsionaalseid nimetusi.

Lõpuks on allakirjutajal meeldivaks kohustuseks siinkohal tänu avaldada kõigile kolleegidele: folkloristidele, heliloojaile ja muusikateadlastele, kes valimiku saamiskäiku on huviga jälginud ning selle koostajat alataso toetanud väärthuslike nõuannetega, samuti kõigile neile, kes on tasandanud teed valimiku trükis ilmumisele. Tuletan meelde eriti E. Arro, G. Ernesaksa, E. Ertise, A. Garšneki, O. Jõgeveri, U. Kolgi, B. Kõrveri, E. Laugaste, K. Leichteri, S. Läti, O. Niinemäe, E. Normanni, B. Pravdini, E. Tampere, A. Vahteri ja R. Viidalepa abi ja toetust.

Herbert Tampere.

¹⁴ Käsikirjalitest fondidest asuvad H, E, SKS, EÜS, ERA ja RKM ENSV TA Fr. R. Kreutzwaldi nim. Kirjandusmuuseumi rahvaluule osakonnas, TMM ENSV Riiklikus Teatri- ja Muusikamuuseumis ja KKI ENSV TA Keele ja Kirjanduse Instituudi rahvaluule sektoris. ERA, Fon. ja ERA, Pl. on fonogrammide ja heliplaatide fondid ülalnimetatud Kirjandusmuuseumi rahvaluule osakonnas.

ВВЕДЕНИЕ.

Литературный музей имени Ф. Р. Крейцвальда Академии наук Эстонской ССР, приступая к публикации различных сборников по народному творчеству на основе своих богатых рукописных фондов, считает необходимым издать также ряд материалов по народной музыке, вместе с текстами и хореографическими описаниями. При этом принимаются во внимание как требования, предъявляемые к изданию композиторами, музыковедами и музыкальными учебными заведениями, так и интересы широких читательских кругов. Материалы издаются в том виде, как они бытовали среди народа; они периодизированы и классифицированы по содержанию для того, чтобы пользующиеся ими могли получить ясное представление об общем развитии народной музыки, о ее жанровом своеобразии и связи со словесным и хореографическим творчеством, а также вообще о народном быте. В первую очередь издается пятитомный сборник¹ т. н. старых народных песен (*regivärsilised rahvalaulud*), которые представляют собой наиболее ранние образцы эстонской народной музыки и легли в основу почти всех существенных явлений в развитии нашей национальной музыкальной культуры.

*

Записи эстонского музыкального фольклора относятся к сравнительно позднему времени. Некоторые материалы восходят, правда, еще к концу XVIII века, а отдельные данные общего характера к еще более ранним временам, однако главная собирательская работа происходила лишь в конце XIX века и особенно в текущем столетии. Таким образом имеющиеся материалы дают в сущности непосредственное представление о развитии народного музыкального творчества, начиная от периода кризиса феодализма

¹ Эти пять томов содержат всего около 1000 народных мелодий из общего числа 20 000 мелодий, находящихся в хранилищах нашего музыкального фольклора (Отдел народного творчества Литературного музея АН, Музей театра и музыки и др.).

до настоящего времени². В этих материалах с большой четкостью выделяются явления, характерные, с одной стороны, для периода феодализма и капитализма, с другой же стороны, для эпохи социализма. Изменения в общественном строе отражаются прежде всего в содержании и в функциях фольклора, но вместе с тем они вносят новые черты в его поэтическую и музыкальную форму и преобразуют существенным образом условия его возникновения и распространения. В народном творчестве периода капитализма и советского времени сравнительно точно датируемые материалы дают возможность различать специфические черты репертуара даже отдельных коротких периодов. Совершенно иначе обстоит дело с материалами народного творчества эпохи феодализма.

В эстонском фольклорном наследии значительное место занимают т. н. старые народные песни, которые восходят в основном к периоду феодализма и в которых ярко отразились общественные отношения и крестьянский быт этого периода. Однако данные, по которым можно было бы непосредственно определить время возникновения той или иной песни или художественного явления, здесь почти полностью отсутствуют. Между тем народное творчество, будучи создано на протяжении веков, сохранило в себе элементы весьма различных эпох, хотя эти элементы во многих случаях подвергались изменению и переосмыслинию в связи с изменением общественных условий. На основе этих долго сохранявшихся элементов и представляется возможность выяснить в известной мере ранние пути развития народного творчества. Совершенно очевидно, что в феодальной деревне продолжали бытовать различные черты народных песен, возникших еще в условиях доклассового общества, и даже с большими или меньшими изменениями целые группы песен доклассового происхождения. Сюда относятся в первую очередь трудовые и обрядовые песни. Основная задача древнейших народных песен состояла в том, чтобы с помощью художественного слова облегчать труд людей и увеличивать его производительность, укреплять родовые, а позднее общинные, а также семейные отношения и передавать народный опыт из поколения в поколение. Такая же функция была присуща и художественному творчеству крепостного крестьянства. Однако уже в период раннего феодализма, до немецко-скандинавского нашествия, в народных песнях все сильнее отражались возникавшие в деревенском обществе классовые противоречия, разоблачались насилия и произвол поднимающейся эксплуататорской верхушки, попирание ее представителями убеждений и чувств народа. В этот период были созданы многие популярные баллады, а также множество сиротских песен.

В период феодальной раздробленности уже ранее возникшие

² Подавляющее большинство песен, восходящих к периоду феодализма, записаны не в условиях их фактического бытования, а по воспоминаниям людей старшего поколения.

обрядовые песни лишь формально связывались с католическими праздниками и датами поминования святых, и в них не нашла выражения эксплуататорская сущность католицизма. Однако в этот период стали возникать и стремительно развиваться произведения народного творчества, направленные своим острием против немецких поработителей и занимающие весьма видное место в репертуаре народных песен. В эпоху феодализма значительно расширилась и стала более разнообразной также и бытовая лирика. Возникновение целого ряда песен, резко разоблачающих крепостнический строй и призывающих на борьбу с ним, а также и различных новых поэтических и музыкальных форм можно уже определенно датировать концом XVIII и началом XIX веков. В условиях кризиса феодализма и развития капиталистических отношений сравнительно быстро образуется по существу совершенно новый репертуар песен, которые все больше отличаются от старых песен не только по содержанию, но и по форме.

В зависимости от условий возникновения и развития старых народных песен в них отражаются не столько события, сколько обстоятельства, чувства и настроения. Старые песни в основном лиричны, их содержание носит статический характер. Этому соответствует и их форма, первичным элементом которой является параллелизм. Почти каждая мысль фигурирует здесь в нескольких вариациях, детализируется и освещается с разных сторон. Путем описания, сопоставления или нанизывания отдельных картин достигается известное обобщение, которое остается однако по большей части невысказанным. Характерной чертой старых народных песен является также систематическое использование аллитераций и ассонансов, основная функция которых — рельефное выделение и связывание между собой важнейших по значению слов, а также маркирование ритма.

Стихотворный размер старой народной песни базируется в основном на квантитативных отношениях, вообще характерных для структуры эстонского языка. Особенно в архаическом языке имело место довольно правильное чередование долгих и кратких слогов в словах. Однако в формировании стихотворного размера известную роль играло и динамическое ударение, способствуя ритмическому выделению слогов и образованию стихотворных стоп. В старой народной песне встречается больше всего хореических стихов типа:

Läksin metsa kõndimiae
($\overline{\text{L}} \text{ä} \text{k} \text{s} \text{i} \text{n}$ $\text{m} \text{e} \text{t} \text{s} \text{a}$ $\text{k} \text{o} \text{n} \text{d} \text{i} \text{m} \text{a} \text{i} \text{e}$)³

³ — обозначает более выделяемый, --- — менее выделяемый слог. Стихотворная стопа начинается слогом, несущим динамическое ударение .(' — главное ударение, — второстепенное ударение).

Весьма часто все же динамические и квантиративные ударения слов в стихе не совпадают, вследствие чего возникают в известной мере диссонирующие, состоящие из различных стоп стихи:

Mullu jõin murekarika
(— ∕ — | ∕ — : ∕ — ∕)

Istemed igatsemaie
(— ∕ — | ∕ — ∕ : ∕ — ∕)

Valge laudade vahelē
(— ∕ ; ∕ — ∕ — | ∕ — ∕)

В большинстве случаев использование стихов с различными ритмами является сознательным художественным приемом. Прежде всего этим путем избегается монотонность в исполнении песен, с другой же стороны, применение различных ритмов ведет к образованию стиховых групп, а также дает возможность подчеркивать смысловые моменты.

Стихотворная форма старой эстонской народной песни известна почти всем прибалтийско-финским народам и возникла в те отдаленные времена, когда племена-предки этих народов находились еще в тесных сношениях друг с другом. На древность традиции указывает также и наличие многочисленных архаизмов в языке старых народных песен.

Следует отметить, что наряду со старыми песнями с аллитерационным стихом существовали также песни с другими стихотворными формами. В качестве размера детских и игровых песен, частично также трудовых, а в более ранний период, повидимому, и обрядовых песен употреблялся шестисложный стих (нормальная

форма: 5 0 0 1 - 5. Значительно менее были распространены разного рода короткие стихи танцевальных песен и более длинные стихи притчаний.

Новая эстонская народная песня, которая стала формироваться, начиная со второй половины XVIII в., а в играх еще раньше, состоит из строф и имеет рифму. Ритм построен здесь на динамическом ударении слов, причем долгота слогов не играет никакой роли и использование аллитерации носит случайный характер. Такая форма была обусловлена более активным содержанием новых народных песен. Хотя эта форма выросла отчасти на основе старой песни, на ее развитие оказали значительное влияние литературная традиция и фольклор соседних народов. В музыке старой и новой (рифмованной) народной песни имеются значительные расхождения, так как мы имеем здесь дело с двумя различными этапами развития музыкального мышления.

*

Приступая к классификации старых народных песен, необходимо прежде всего иметь в виду их назначение. Народная песня, как и народное искусство вообще, выполняет две основных общественных функций: она удовлетворяет как практические, так и идеино-эстетические потребности человека. Обе эти функции нередко выполняются одновременно. Идейно-эмоциональное содержание и художественная форма песен не существуют в таком случае самостоятельно, но являются приспособленными к какой-либо практической деятельности и ее технической форме. Народная песня сопровождает таким образом трудовую деятельность коллектива и обряды, организующие его общественную жизнь. Но задачей народной песни может быть и одно лишь идеино-эстетическое воздействие на человека. В этом случае она непосредственно выражает различные мысли и чувства, связанные с личными переживаниями и общественными отношениями людей.

Таким образом можно различать в сущности две основные группы песен (хотя границы этих групп не всегда представляются достаточно четкими):

- 1) трудовые и обрядовые песни и
- 2) игровые, лиро-эпические и лирические песни (в тесном смысле)⁴.

Прослеживая общий ход развития народных песен, мы видим, что песни первой группы более старого происхождения. Уже с древнейших времен человек стремился украсить свою деятельность, как он украшал предметы домашнего обихода, стремился облечь свои действия в художественную форму. Первобытная народная песня была по своему существу синкретическим явлением, она не только содержала в себе элементы различных искусств, но и была почти всегда связана с какой-либо деятельностью. На позднейших этапах развития народной песни эта связь постепенно ослабевала, причем все более выдвигалась на первый план такая песня бытового и общественного содержания, которая уже непосредственно передавала события, переживания и чувства. Это обстоятельство необходимо иметь в виду особенно при классификации народных песен эпохи феодализма, когда песни обеих групп выступают в народной традиции еще на равных правах. В отношении позднейших исторических периодов эта основа классификации уже не имеет такого значения.

Вышеуказанные две основные группы песен делятся на подгруппы по роду деятельности, связанной с песней (труд, обряд) или по художественным жанрам (драматика, лиро-эпика, лирика), а эти подгруппы, в свою очередь, распадаются на отдельные виды песен (пастушеские, жатвенные, свадебные, колыбельные и т. д.).

⁴ Игровые песни, а также некоторые виды детских песен занимают промежуточное положение между обеими группами. Как связанные с деятельностью человека драматические жанры, они по своей форме и отчасти происхождению близки к первой группе, а по своим функциям — ко второй.

Каждой подгруппе и каждому виду песен свойствен своеобразный музикальный язык.

В основу дальнейшей музикальной классификации народных песен в пределах отдельных видов должны быть положены вопросы константности текста и мелодии, затем музыкальные стили (различные степени речитативности и напевности) и вместе с ними мелодические и ритмические признаки. В настоящем издании, цель которого сделать возможным подход к народным песням с текстуальной и бытовой стороны, материалы расположены в пределах каждого вида соответственно их словесно-тематической группировке или же в том порядке, как они поются при выполнении известной работы или обряда. В то же время при распределении образцов песен мы старались по возможности выдвинуть также исторически сложившиеся местные особенности и различия (напр., между песнями северной и южной Эстонии).

При изучении народных мелодий и их творческом использовании необходимо иметь в виду вопрос о константности текста и мелодии, имеющий большое значение для раскрытия смысла музыкальных интонаций. В народной музыке можно различать 1) мелодии, на которые поются различные тексты, и 2) мелодии, связанные с каким-либо определенным текстом.

Почти все старые эстонские народные песни периода феодализма входили в первую группу, где отношения мелодии и текста большей частью не были константными. У каждого певца и в сущности в каждой местности был свой весьма небольшой запас мелодий, которые использовались при пении различных текстов. Каждая мелодия выражала в художественном обобщении мысли и чувства, характерные для целого разряда песен (например, трудовых и обрядовых песен) или же отражала какое-нибудь одно настроение, свойственное ряду близких по содержанию текстов в пределах одного или нескольких видов песен (особенно в лирике). В связи с этим народ нередко давал мелодиям определенные обобщающие названия; таковы, например, *lõikusetoon* (жатвенная), *karjatoon* (пастушеская), *küigetoon* (качельная), *kaaskõlõminõ*, *hähkämine* (свадебные), *lelotaminõ* (жатвенная) и т. д. Константность мелодии и текста стала устанавливаться лишь в последний период развития старой песни с аллитерационным стихом, повидимому в XVIII столетии, и стала господствующим явлением в рифмованных песнях XIX века. Однако вполне последовательная константность текста и мелодии отсутствует и в новом народном творчестве. Нередко наблюдается, что на популярные и выразительные мелодии создаются все новые слова. Групповые мелодии господствуют до настоящего времени в области различных сатирических песен, а также «ударных песен», откликающихся на местные события.

От содержания и функций песен, а также от степени выраженного в них синкетизма и константности зависели музикальные стили. В большинстве трудовых, обрядовых и игровых

песен, а также более старых лиро-эпических песен, музыка не занимала господствующего положения и в значительной мере зависела от других компонентов. Мелодии носили речитативный характер и в интонационном отношении были тесно связаны с речью, в сущности и вырастали из нее. Мелодия вращалась обычно вокруг какого-нибудь постоянно повторяющегося мелодического упора. Для развития музыкальной мысли достаточно было объема кварты или даже терции. Лады еще не получили рельефного выражения. В одной и той же мелодии встречались звуковые отношения и интонации как мажорного, так и минорного характера. Общее движение мелодии зависело от особенностей песни по содержанию: в повествовательных песнях оно было более или менее ступеньчатое, в трудовых и обрядовых песнях восклицательного характера более скачкообразное (напр. повторяющиеся нисходящие терции, восходящая квarta и т. д.). Для южно-эстонских трудовых и обрядовых песен были еще характерны восклицательные припевы (напр., *lõpele*, *õllele*, *kaske-kanke* и др.) в конце каждого стиха.

Вместе с развитием лирики в народной музыке начал преобладать напевный стиль с более широким движением мелодии и определенными музыкальными мотивами. Стало развиваться гармоническое мышление. Одновременно с установлением константности мелодии и текста общий путь развития народной музыки привел к образованию простой, квадратной формы песни, о бытовании которой имеются данные, восходящие к XVIII веку и которая получила широкое распространение в рифмованных народных песнях XIX века.

В старой народной песне весьма ясно сказывается свойственное устному народному творчеству единство традиции и импровизации, во всяком случае оно здесь ярче выражено, чем в новых рифмованных песнях. При создании песни важнейшее значение имел творческий дар певца и его художественное мастерство. Самая форма старой песни была построена таким образом, что легко допускала творческую переработку содержания, а также, в случае надобности, слияние различных мотивов и их новое словесное оформление, с использованием, однако, традиционных средств. Вследствие этого редко встречаются варианты песни, которые вполне совпадали бы, даже в том случае, если они были записаны в разное время со слов одного и того же певца. Варьировались и напевы. Несмотря на то, что старой песне не свойственна константность текста и мелодии, музыкальные интонации были все же тесно связаны с выраженным в тексте мыслями и настроением. В некоторых случаях мелодия являлась носительницей лишь общей идеи песни; но довольно часто она следовала за развитием выраженных в песне мыслей шаг за шагом. Так возникали вариации исходной мелодии, и важное место занимала импровизация. Во многих случаях в распоряжении певца в сущности не было готовой мелодии, и он создавал ее в процессе пения, используя

зя и развивая традиционные материалы. О мастерстве певца особенно ярко свидетельствуют мелодические вариации.

На каждом шагу в музыке старой народной песни встречаются и ритмические вариации. Как мы видели при рассмотрении стихотворного размера, чередования ритмов не только вносили разнообразие в песню, но и имели важную смысловую функцию. Поэтому при пении в т. н. дактило-хореических стихах в большинстве случаев сохранялось нормальное ударение слов. Однако, наряду с этим, встречались случаи и строгого соблюдения шаблонного хореического ритма, что приводило к перенесению ударения слов в некоторых стихах или вызывало иное приспособление музыкальных и словесных ударений⁵. Такие явления имели место особенно тогда, когда пение было связано с движением в том же ритме. В установлении ритма значительную роль играла также местная традиция и индивидуальные навыки певца.

Старые народные песни пелись по большей части коллективно, за исключением колыбельных, некоторых детских и пастушеских песен, отчасти при чтании и т. д. Коллективное пение требовало чередования запевалы - импровизатора с хором. Каждый спетый запевалой стих повторялся хором. Это давало возможность участвовать в пении и тем, кто не знал песни, тогда как у запевалы оставалось достаточно времени для того, чтобы вспомнить следующий стих или, в случае необходимости, создать его. Обычно хор подхватывал уже последние слоги стиха, долго выдерживаемый конечный звук или припев. В то же время запевала нередко приступал к следующему стиху, прежде чем хор успевал допеть предыдущий. Этот прием был обусловлен практическими соображениями, так как давал возможность легче схватить правильный тон и продолжать пение без перерыва. Хор был обычно

⁵ Так, один и тот же стих может быть спет в ритмическом отношении различными способами, напр.:

The image displays three staves of music notation, each corresponding to a different rhythmic treatment of the lyrics 'Hak-ka-me, me-hed, mi-ne-ma;'. The first staff uses a 3+2 time signature, indicated by a '3' over '8' followed by a '2'. The second staff uses a simple 8 time signature. The third staff also uses an 8 time signature. Each staff consists of two measures. The first measure contains the lyrics 'Hak-ka-me' and the second measure contains 'me-hed'. The first staff uses eighth notes and sixteenth notes. The second staff uses eighth notes and sixteenth notes. The third staff uses eighth notes and sixteenth notes.

При ритмическом приспособлении могут встречаться и триоли.

одноголосым. Только в некоторых местностях южной Эстонии встречалось многоголосие, получившее наибольшее развитие и сохранившееся до настоящего времени в Сетумаа. Сетуский хор является по меньшей мере двухголосым: большая часть хора (*torrō'*) повторяет или продолжает мелодию запевалы, тогда как один певец (*killō*) вторит ему на одном выдержанном звуке более высоким голосом. В сравнительно чистом виде такое двухголосие «бурдонного» типа встречается в трудовых и обрядовых песнях. В более новых группах песен (особенно лирического характера) *killō* становится в мелодическом отношении разнообразнее и часто связывается с партией *torrō* уже на основе простых правил гармонии. С применением гармонического принципа в сетуском многоголосии связано, повидимому, и широкое использование повышенной VII ступени минора и некоторые другие явления хроматизма. Многоголосие встречалось также еще в ряде приходов, соседящих с Сетумаа, вплоть до Валга и оттуда к северу до Отепя. В этой западной области распространения многоголосия также господствовал бурдонизм, однако партия голоса-бурдона пела обычно ниже. В других местностях явления многоголосия носили совершенно случайный характер.

*

Традиция старой народной песни не всюду была одинаковой, она имела целый ряд исторически сложившихся региональных особенностей, зачатки которых восходят к древним племенным различиям. Вообще можно сказать, что в первой половине XIX в. отдельные области распространения старой песни более или менее совпадали с диалектными областями, хотя колебания в переходных местностях были значительно большими, чем в отношении языка, и взаимные влияния проникали значительно глубже. Как в диалектологическом, так и в фольклористическом отношении вся территория, заселенная эстонцами, может быть разделена на две больших области: северную и южную. В песенном репертуаре и связанных с ним народных обычаях этих двух областей имеются существенные различия, особенно заметные в более старых слоях фольклора. Равным образом, и народная музыка этих двух областей построена на различных приемах изображения.

Обширная северно-эстонская диалектная область в отношении репертуара народных песен может быть в свою очередь разделена на три главных района: северный (в узком смысле слова), центральный и западный.

Северный район охватывал примерно бывшие уезды Вирумаа, Ярвамаа и восточную часть Харьюмаа. Характерной чертой этого района было значительное единство традиции, хотя и здесь довольно легко можно различить старые племенные территории. Репертуар песен отличался здесь большим богатством и разнооб-

разием, причем все виды были хорошо представлены. Содержание песен находило выражение в искусно разработанной, классически совершенной форме. Для основных видов песен здесь было создано своеобразное и достаточно богатое музыкальное оформление, тогда как более примитивные типы мелодий сохранялись главным образом на периферии. Среди старых видов песен, наряду с жатвенными и лиро-эпическими песнями, отличаются характерной ритмической структурой качельные песни. В песнях более позднего происхождения находит сильное выражение социальный протест, встречаются резкие выступления против феодальной эксплуатации.

Центральная Эстония включает в себя северные части бывших уездов Тартумаа и Вильяндимаа, т. е. области, которые в период раннего феодализма были раздроблены и поэтому уже в те времена находились под значительным влиянием земель Сакала и Уганди. Тексты песен в этом районе были в основном северно-эстонского происхождения, однако в музыкальном отношении эти песни имели большое сходство с песнями южной Эстонии. Так, например, трудовые и обрядовые песни пелись здесь обычно на те же самые мелодии с припевами, что и в южной Эстонии.

К западной Эстонии относятся острова и западная материковая часть страны, восточная граница которой приходит примерно вдоль западной части бывшего уезда Харьюмаа, а на юге совпадает с лесными массивами между Пярну и Вильянди. В фольклористическом отношении этот район не представляет значительного единства. Старые качельные и жатвенные песни, которые так характерны для северной Эстонии, были здесь записаны главным образом в наиболее старых населенных пунктах (напр. в районе проливов Муху), но и здесь они бытовали с мало-развитым текстом и музыкой. Явно более позднего происхождения песни тех же жанров, бытовавшие в окрестностях г. Пярну. Особенно важное место занимали свадебные песни, игры и мужской репертуар, вследствие чего и музыка носила бравурный и отчасти драматический характер. Повидимому, именно здесь впервые стала складываться рифмованная народная песня путем постепенного перехода от старой песни с аллитерационным стихом. На народных песнях и обычаях окрестностей г. Пярну сильное влияние оказалось как северной, так и южной Эстонии, откуда в значительной мере происходит население этой сравнительно поздно заселенной местности.

Если в рассмотренных выше северной и западной областях Эстонии различия между отдельными районами были все же не-значительны и переходы мало заметны, то в южной Эстонии отдельные небольшие районы отличались большим своеобразием, причем их взаимоотношения с течением времени в значительной мере изменились. Обращает на себя внимание обилие трудовых и обрядовых песен в т. н. Мульгимаа, в местностях, лежащих между Валга и Отепя, а также в Сетуммаа, но при этом в каждом от-

дельном районе эти песни получили весьма своеобразное развитие. Между тем в окрестностях Пыльва и Ряпина те же самые виды песен были слабо представлены и в музыкальном отношении имели мало специфических черт. Характерной особенностью Сетумаа было, как мы видели, существование там многоголосого хора. Значительным своеобразием отличались также песни окрестностей Мынисте, где, повидимому, были представлены особенности фольклора эстонских племен, заселявших в древности теперешнюю северную Латвию. Народное творчество некоторых эстонских поселений в Латгалии и Псковщине было также южно-эстонского происхождения. Вообще в южно-эстонских народных песнях заметно преобладала лирика (сиротские песни, картины природы в песнях и т. д.). Эпическая поэзия получила большее развитие в Сетумаа, где бытовали длинные, богатые действием баллады. Форма песен особенно юго-восточных районов была значительно проще и свободнее чем в северной Эстонии, в то же время народные песни сохранили здесь больше своих первоначальных функций, хотя, с другой стороны, их музыкальный язык стал гораздо разнообразнее.

Своебразие народного творчества отдельных районов увеличивалось с течением времени и в результате различных внешних влияний. На развитие старой эстонской песни с аллитерационным стихом наиболее сильное влияние оказали русские и белорусские народные песни. Явления славянского происхождения наблюдаются прежде всего в Сетумаа, но также вообще во всей южной Эстонии, в различных восточных местностях северной Эстонии и на морском побережье. На северо-востоке страны имеются также заметные черты сходства с финскими, ижорскими и водскими народными песнями. На юге можно констатировать некоторые общие черты с латышскими песнями, а в западной Эстонии — со шведским фольклором. В песнях более позднего происхождения встречаются и некоторые немецкие элементы. Однако в старой народной песне такие заимствования представлены всегда в творчески переработанном и поэтому полностью ассимилиированном виде, как это наблюдается и в фольклоре соседних народов в отношении элементов, заимствованных из эстонского народного творчества.

В итоге следует отметить, что старая народная песня свидетельствует о высоком уровне эстонской поэтической и музыкальной культуры, которая находила разнообразные формы выражения уже в эпоху феодализма и в более ранние исторические периоды. Творческое использование этого наследия даст возможность существенно обогатить нашу современную музыкальную культуру и сделать ценный вклад в сокровищницу советского и мирового искусства.

*

Настоящий сборник составлялся с таким расчетом, чтобы в нем были представлены наиболее типичные образцы мелодий и текстов, насколько это позволял имевшийся в нашем распоряжении материал. Для того, чтобы дать лучшее представление о характере старой народной песни во многих случаях даются также варианты, записанные либо со слов разных певцов, либо со слов одного и того же певца в разное время.

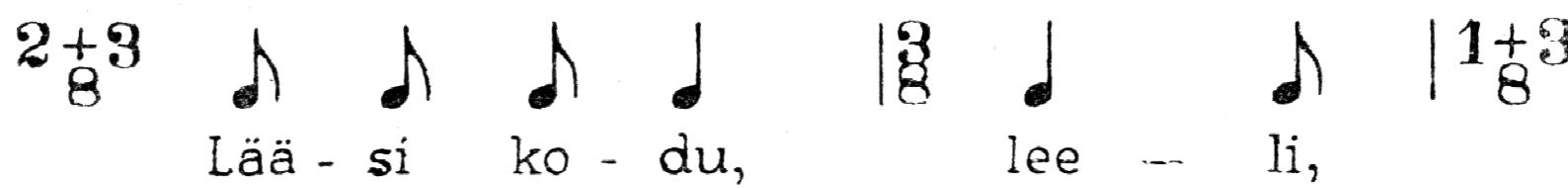
Все представленные в сборнике мелодии унифицированы и транспонированы в соль-мажор или ми-минор. В тех случаях, когда известно, в какой тональности песня была исполнена, напр., при наличии фонограмм, абсолютная высота начального звука мелодии обозначена под ключом. В сетуском хоре партия запевалы и продолжающей ее более низкий голос хора (*torrō*) напечатаны палочками вниз, а более высокий голос хора (*killō*) палочками вверх. Знаки + и ♭ обозначают соответственно повышение и понижение примерно на четверть тона.

Унифицировано также и обозначение тактов. За нормальную ритмическую единицу старых народных песен принято ♪ что соответствует обычно одному слогу текста. Так в мелодиях постоянно встречаются такты в $\frac{4}{8}$, в $\frac{3}{8}$, но также и в $\frac{6}{8}$. Сравнительно редки такты в $\frac{2}{4}$ и в $\frac{3}{4}$ с одним или двумя ударениями. Весьма обычное явление представляют собой многие виды тактов, редко употребляющиеся в профессиональной музыке; сюда относится такт в $\frac{4}{8}$ со стоящими рядом ударениями на двух первых единицах (♪♪♪♪),

в $\frac{6}{8}$ с тремя ударениями (♪♪♪♪♪♪) и т. д. В интересах правильного чтения как этих, так и некоторых других видов сложных тактов они обозначаются аналитически:

$\frac{2+3}{8}$, $\frac{3+2}{8}$, $\frac{2+4}{8}$, $\frac{4+2}{8}$, $\frac{2+(3+2)}{8}$ и т. д.

Например:



$4\frac{+2}{8}$  | $2\frac{+4}{8}$  | $3\frac{+2}{8}$

Ku-na mi'ks pōi-ma pi - kā pōl - lu,

$3\frac{+2}{8}$  | $2\frac{+3}{8}$ 

ku - na mi' pōi - ma pi - kā pōl - lu ?(M.D 28)

Нумерация стихов в тексте под нотами показывает, к каким стихам относится данный вариант мелодии. Если цифра перед стихом отсутствует, то это означает, что мелодия не изменяется в течение всей песни или изменяется лишь в особо отмеченных стихах.

Данные о певцах, об их возрасте, местожительстве, о месте, где ими была заучена данная песня, о собирателе и времени записи помещены под текстом. Там же дана и сигнатура рукописных и печатных источников. Из топонимических данных названия прихода или бывшей волости (в Сетумаа) повторяются также справа над нотным станом.