

## ЛИРИЧЕСКИЕ ПЕСНИ.

### 1

Хотя в настоящее время еще нет общепризнанной в международном масштабе классификации народных песен, тем не менее среди советских фольклористов вполне обоснованно все больше используется группирование песен по жанровым признакам, которое дает наилучшие возможности подходить к материалу всесторонне<sup>1</sup>. В качестве песенного жанра следует рассматривать исторически сформировавшийся тип художественной формы, обусловленный общественной функцией и характером содержания соответствующей группы песен. Вполне естественно, что для установления жанровых особенностей песни как комплексного явления необходимо анализировать не одни только тексты и, с другой стороны, не одни только мелодии; следует рассматривать как словесную, так и музыкальную сторону в их разнообразных взаимоотношениях. При этом нельзя забывать и о связи песен с общественной практикой, с образом мыслей и жизни народа, с народными обычаями, из которых в конечном итоге вырастает фольклор и которые он отражает своими художественными средствами.

Исходя из этих основных положений, мы можем найти в эстонских рунических песнях, бытовых по своему характеру и в преобладающей части лирических, целый ряд жанров, каждый из которых может в свою очередь подразделяться на различные особые виды и, с другой стороны, объединяться в более общие группы. Таким образом выделяется большая группа песен, тесно связанных с определенными работами или обрядами, с календарными или семейными праздниками, которые вследствие этого, помимо задачи удовлетворения эстетических потребностей, выполняли также извест-

<sup>1</sup> См., напр., Н. П. Колпакова, Русская народная бытовая песня. Москва—Ленинград, 1962, стр. II и сл. (Вопросы классификации); В. Я. Пропп, Принципы классификации фольклорных жанров. Советская этнография 1964, № 4, №. 147 и др.

ную потребительную функцию (организация труда и общественных отношений, создание контакта между людьми, заклинание природы и судьбы и т. д.). К подобным песням генетически близки песенные игры, которые напоминают их многими существенными чертами и в действительности постоянно с ними скрещиваются. Все жанры перечисленных групп песен (как, напр., пастушеские, жатвенные, свадебные, качельные песни, песни Мартынова дня и т. д.) и их особые виды (напр., величалки, провожальные песни, причитания невесты и т. д. в жанре свадебных песен) обладали известными специфическими, но наряду с ними и многочисленными общими музыкально-поэтическими признаками, которые позволяют предположить наличие между ними далеко идущих генетических и исторических связей.

В значительной мере особые жанровые признаки показывают такие песни, которые не были связаны с какими-либо определенными видами работ, обрядами, праздниками или играми и могли, в силу этого, свободно использоваться в любой подходящий момент. Сюда относятся в первую очередь повествовательные руны, совсем немногочисленные баллады, легенды и стихотворные сказки, а также заметно более многочисленная сюжетная лирика, в которых передаются чувства, мысли и мнения человека при помощи событий общественного или личного характера и в их свете. Особенно обширной была та группа «общих песен», которую мы условно называем просто лирикой (внеобрядовой лирикой, общей лирикой, лирикой в узком смысле слова и т. п.)<sup>2</sup>. Задачей лирических песен было непосредственно показывать эмоциональное отношение человека к окружающему миру, и, таким образом, они представляли собой отлитые в стихотворную форму интимные выражения чувств, размышления и воспоминания. В лирике господствовал сильный эмоциональный элемент, не нарушающий никакими иными заданиями, сюжетность почти всегда отсутствовала; местами давались лишь отдельные описания и изображения (портреты, пейзажи и т. д.).

Лирические руны по своей функции и эмоциональному характеру были по существу троекого рода. В большей части песен находили выражение радостные и светлые чувства, отражались радость жизни, смелость, спокойствие, надежда на счастье. Но довольно часто в лирических рунах звучал грустный основной тон, изливались печаль, тоска, чувство сожаления, боль, — впрочем, до степени отчаяния эти чувства доходили редко. В подобных случаях скорее выражался личный или общественный протест. Много было сатирических песен. В соответствии с эмоциональным характером можно найти различия в музыкальном и, несомненно, также в поэтическом

<sup>2</sup> См. Н. П. Колпакова, указ. произв., стр. 8 и сл.

языке этих особых жанровых видов, однако художественные принципы во всех произведениях рунической лирики были в общем одни и те же. Так, в них почти полностью господствовал песенный музыкальный стиль, в противоположность трудовым и обрядовым песням, песенным играм, а также значительной части повествовательных песен, которые характеризовались речитативностью.

Если сравнить процесс исторического развития, с одной стороны, трудовых и обрядовых песен, с другой стороны, лирических песен, то придется согласиться с мнением многих фольклористов, которые находят, что в песнях первого рода содержится много элементов, возникших в условиях весьма архаического общества (отчасти при родовом строе, отчасти в период перехода к классовому обществу). Во всяком случае, эти песни существовали вместе с известными традиционными обычаями, которые способствовали сохранению сравнительной устойчивости их идеиного содержания и музыкально-поэтической формы, хотя и здесь время от времени появлялись новые черты и исчезали старые, в соответствии с ходом исторического процесса, по мере изменения общественных отношений и образа мыслей. Нам кажется, что жанры трудовых и обрядовых песен, за немногими исключениями, в течение последних столетий уже сколько-нибудь заметно не развивались. Этот факт установлен в русской фольклористике, и, по-видимому, так обстояло дело и с развитием эстонских рун. Естественно, что и внеобрядовая лирика росла и развивалась на базе всего предшествующего, и в ней передавались по традиции различные, подчас весьма древние художественные средства выражения, однако развитие этого жанра шло все же более живыми и быстрыми темпами и продолжалось в сущности вплоть до окончательного вытеснения рунических песен. В тот период, от которого у нас имеются документальные данные, в музыке лирических песен уже почти совершенно не использовались такие архаические формулы, которые сохранялись в трудовых и обрядовых песнях. Музыкальный язык лирики воспринял много новшеств и носил отпечаток модности.

Нелегко решить вопрос о том, какая группа рунических песен в генетическом отношении старше — повествовательные или чисто лирические песни. Вообще возникновение героического эпоса относят к сравнительно далекому прошлому, к периоду разложения первобытно-общинного строя и возникновения классового общества<sup>3</sup>. Однако у нас нет остатков эпоса. В развитии

<sup>3</sup> См. К. Маркс, Введение (Из экономических рукописей 1857—1858 годов). К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 12. Москва, 1958, стр. 736 и сл. Ср. также В. Я. Пропп, Русский героический эпос. Изд. второе. Москва, 1958, стр. 29 и сл.

эстонских народных баллад особенно важным считался период раннего феодализма. Вполне возможно, что и некоторые другие виды лиро-эпики уходят своими корнями в этот период. Во всяком случае, в них содержится много очень древних элементов — как в тематике и мировоззрении, так и в способах использования песен и в художественных средствах выражения. Несомненно, что лирическая песня, передающая размышления человека, носит гораздо более современный характер и выражает более тонкие и более развитые психические переживания человека и его мысли. Но ведь именно в этом заключается специфика лирической песни — выражать живые чувства и мысли певца. Как мы уже отметили при сравнении лирики с трудовыми и обрядовыми песнями, изменение репертуара и художественных средств в лирике (исчезновение или основательная переработка старого, проникновение новых элементов) происходило гораздо интенсивнее, чем в повествовательных песнях. Поэтому более ранние формы лирических рун остаются для нас неизвестными.

Следует отметить, что внеобрядовая лирика особенно хорошо развилась и распространилась в Эстонии по центральной оси, которая начиналась в западной части Вируского уезда, в Ярвамаа и на северо-западе Харьюмаа и достигала Мульгимаа и западных районов юго-восточной Эстонии. В северо-западной Эстонии и на островах репертуар рунических песен, показывающий явный переход к рифмованным песням, носит заметно более повествовательный характер. Особое положение занимала Сетумаа, где вплоть до настоящего времени в значительной мере сохранили жизнеспособность различные обрядовые песни, причем постоянно возникают и импровизации. Очень богатым был репертуар песенных игр и хороводов. Что касается «общих песен», то заметное место занимали среди них повествовательные песни («старые песни»), в том числе полностью развитые баллады, легенды, стихотворные сказки и т. д. Самостоятельных внеобрядовых лирических песен, передававших раздумье человека, было гораздо меньше, и можно сказать, что они занимали совсем незначительное место. Лирические мотивы по большей части присоединялись к циклам трудовых, обрядовых или хороводных песен. Самостоятельные короткие лирические песни относились к более позднему времени, будучи в большинстве позаимствованы у соседей в Вырумаа или же переведены из русского песенного репертуара. Это обстоятельство говорит о том, что сетуские руны отражают более архаический этап развития, чем руны других районов Эстонии.

Как показывают записи, произведенные в течение последних полутора столетий, тематика лирических рун была заметно более обширной, чем тематика других песенных жанров: она охватывала все области человеческой жизни периода феодализма и перехода от феодализма к капитализму. В настоящем сборнике мы постарались привести всё наиболее существенное, причем оказалась возможной следующая группировка: а) песни о песнях, б) о родном доме и детстве, в) о молодежи и взаимоотношениях между молодыми людьми, г) о сватовстве и браке, д) о труде, прилежании и заботе, е) об общественных отношениях, ж) о праздной жизни и веселье, з) о природе.

Большую и разнообразную тематическую группу образуют песни о песне, о пении и певце<sup>4</sup>. Это показывает, что пение было одной из основных жизненных потребностей: оно сопровождало человека в течение всей его жизни, украшало его отдых, придавало силы в труде и в борьбе, облегчало печаль и заботу. По всей группе песен яркой чертой проходит призыв петь и радоваться, пока живешь. Откуда происходит песня? Об этом говорится во многих вариациях, но постоянно проводится мысль, что любовь к песне и умение «складывать слова» возникло уже в детстве благодаря повседневной жизненной практике, что пению учились от природы и в работе, что оно передавалось из поколения в поколение. Наиболее красиво звучит песня при работе и на лоне природы. Песни сопровождаются высоким взлетом фантазии. В песне всё возможно: превратить море в сушу, создать в воображении прекрасных верховых лошадей, заставить падать деревья в лесу «без молодых людей, без острых топоров» и т. д. У настоящего певца имеется много песен, им нет конца, как листьям на дереве и рыбе в море.

Однако в этих песнях звучат и грустные мотивы. Иной раз, когда поешь, сердце полно заботы. Местами в песнях содержатся намеки на глубокие противоречия общественной жизни. Господа не хотят, чтобы народ пел, иногда приходится молчать из-за «злого дома». В песнях говорится и о вознаграждении певцов, иногда отражается соперничество между певцами, но песни подобного рода по большей части сочетались со свадебными и толочными обрядами. В преобладающем большинстве песен о песнях даются красивые поэтические образы и выражается большой оптимизм.

Однако наиболее красивую и сердечную лирику несомненно представляют песни о родном доме и детстве<sup>5</sup>, особенно те из них, в которых говорится о взаимоотношениях

<sup>4</sup> Ср. №№ 1—29.

<sup>5</sup> Ср. №№ 30—48.

между дочерью и матерью. В рунической лирике выражается действительная глубокая привязанность, которую проявляет ребенок к своей матери. Во многих песнях напоминается о том труде, который затратили родители при воспитании ребенка, о той заботе, которую они проявили, подготавляя его к самостоятельной жизни и наделяя опытом. Большинство песен этой группы носит характер воспоминаний. Родной дом и детство в особенности вспоминаются тогда, когда судьба занесла человека далеко, или же смерть родителей уничтожила родной очаг, замужество повлекло за собой непредвиденные трудности и заботы и т. п. Местами в песнях делаются намеки на то, с какой суровой неизбежностью направляли детей — особенно дочь — на самостоятельный жизненный путь, иногда мельком упоминаются и недоразумения между родителями и детьми. Однако в общем в этой тематической группе песен речь идет все же о счастливой жизни, лишь с известным оттенком печали, который придается воспоминаниями.

К предшествующей группе непосредственно примыкают песни о молодых людях и отношениях между ними<sup>6</sup>. Основное внимание обращается на девичье общество, на совместное веселье и пение песен, причем всё это изображается с обилием фантазии и в ярких красках. При описании жизни парней выступает и элемент похвальбы, как мы это отметили и в повествовательных песнях с соответствующей тематикой. Однако подобный идиллический или хвастовской тон был характерен лишь для части песен, так как не забывались и теневые стороны в жизни и взаимоотношениях молодых людей. Отрицательную оценку получали в песнях надменность, лень, небрежное отношение парней к девушкам,ексуальная распущенность и т. д. Большинство песен этой группы входило в песенный репертуар девушек, жизненные явления фиксировались именно с их точки зрения, но трактовка тем отличается заметно большей активностью, чем в песнях о родном доме и о детстве. Можно встретиться даже с некоторыми элементами иронии и сатиры.

Следующую ступень образует крайне обширная группа песен, в которых говорится о сватовстве и браке<sup>7</sup>. Как бы введением в эту группу служат многочисленные трогательные песни о тоске девушки или юноши по любимому человеку. Эта тоска редко выражается непосредственно, чаще в форме загадок, снов и сравнений. Постоянно выступает основная проблема: на ком жениться или за кого выйти. Так как большинство любовных песен входило в девичий репертуар, то чаще речь шла о том, какого жениха хочется видеть, или же парню, кото-

<sup>6</sup> См. №№ 49—66.

<sup>7</sup> См. №№ 67—102.

рый собирался свататься, давались советы в связи с выбором невесты. Желание девушки — выйти замуж за того, с кем связывает взаимное чувство («замуж по чувству», «за того, для которого создана»), несмотря на то, что избранник беден. Имущество легко может пропасть, а нужны счастье и здоровье, чтобы жить и работать. В песнях довольно подробно перечисляется, за кого не следует выходить замуж: за пьяницу, за злого человека, за слишком красивого, за старика и т. д. Парням советуется брать жену от работы, т. е. проворную и старательную, держаться подальше от злых, от бялых девушек, даже от красивых. В народе отмечали, что красивый мужчина и красивая женщина часто бывают злыми и ленивыми. Подобные мотивы в песнях представляются как убеждения девушки или парня («не пойду...», «не возьму...») или в виде советов («не выходи...», «не бери...»), или же изображаются как совершившиеся факты («я пошла...», «я взял...»). В последнем случае в песне уже говорится о счастливом или неудачном браке, чаще о неудачном. Таким образом, вся группа песен носит по своему характеру преимущественно дидактический характер, — или же выражается возмущение теневыми сторонами супружеской жизни. Местами всё же встречается и юмористическое отношение к некоторым мелким неудобствам. К тем людям, которые решили прожить свою жизнь в одиночестве, в песнях по большей части относятся с доброжелательной насмешкой.

В песнях о труде, прилежании и заботах<sup>8</sup> обрисовывается главным образом более суровая сторона жизни. Трудолюбие очень высоко ценилось, умелые руки считались дорогими. По народным песням человеку следует больше гордиться своими «пятью пальцами» и «десятью ногтями», чем хорошим происхождением или богатством. Что касается лени и небрежности, то они постоянно осуждались. Работа в поле, на сено-косе, на гумне была тяжела, но в песне с нею частоправлялись хорошо, положение работника изображалось оптимистически и даже с поэтическими преувеличениями. Тем не менее в песнях этой группы сохранялся мотив озабоченности: ложась спать, работник вешает свое усердие и заботу на жердочку, а утром, вставая, снова берет их оттуда. Часто человек собственными силами не был в состоянии избежать неудач в работе, так организовать свою жизнь, чтобы ее не коснулись несчастья. Наиболее тяжелое горе — смерть близких. По песням наиболее несчастными являются сын без отца, дочь без матери и бедная вдова. Немало горестей причиняет человеку и клевета со стороны односельчан. Все же по этому поводу в рунических песнях не выражается безнадежность. Лирический герой песни, услышав, что на него клевещут, его поносят, ходит с высоко поднятой головой.

<sup>8</sup> См. №№ 103—122.

Более суровая сторона жизни с особенной остротой проявлялась в песнях, изображавших социальные отношения<sup>9</sup>. Это та группа песен, где менее всего затрагиваются «вечные» темы, но зато показывается жизнь трудового человека в тяжелых условиях феодальной эксплуатации. В них широко отражаются происходившее на протяжении веков социальное расслоение крепостной деревни, противоречия между богатыми и бедными, крестьянами и бобылями, хозяевами и батраками, но главный упор делался все же на разоблачение сущности крайне жестокой барщины и на изображение классовой борьбы крестьянства против помещиков и их приспешников. Народная традиция называет эти песни рабскими песнями, так как в песнях и народном языке слово «раб» означало не только работающего на помещика, но и эксплуатируемого хозяином человека. В Эстонии феодальное рабство имело более чем 600-летнюю историю. Сразу же после покорения страны немецкими и скандинавскими захватчиками на местное население было наложено бремя тяжелых податей и повинностей. По мере роста и расширения мызного хозяйства (оно развивалось особенно интенсивно с XV века) основной формой эксплуатации все в большей степени становился барщинный труд. Вскоре в таких условиях возникло крепостничество, и помещик приобрел фактически неограниченные права на жизнь и имущество крестьян. Окончательное закрепощение произошло в XVII веке. Положение крепостного крестьянства стало особенно тяжелым во второй половине XVIII и начале XIX веков, когда в результате приспособления мызного хозяйства к потребностям все более расширяющегося рынка эксплуатация усилилась до крайних пределов. Хотя в феодальную эпоху антагонистические противоречия проявлялись главным образом в отношениях между помещиком и крестьянином, все же развивалась дифференциация и в самой деревне. Часть населения осталась вообще без земли и, чтобы добывать себе средства к существованию, должна была заниматься в батраки к дворохозяевам и фактически принимать на себя тяготы барщинной повинности. Немногим лучше было и положение бобылей.

Народ искал выхода из тяжелого положения в побегах и восстаниях, а в более поздний период антифеодальный характер приобретали различные религиозные движения (братские общины, переход в православие). Важнейшим идеологическим оружием народа в борьбе против помещиков и их приспешников, а также и против деревенских кровопийц оставался все же фольклор с его многочисленными жанрами. Особенно большой ударной силой обладали народные песни, позднее анекдоты, в которых не только показывалась вопиющая несправедливость

<sup>9</sup> См. №№ 123—161.

по отношению к трудовому человеку, но и использовалось острое оружие сатиры. Это отмечали многие путешественники, историографы и другие авторы феодальной эпохи (Т. Хьерн, А. В. Гупель, И. Х. Петри и др.). Так, уже Т. Хьерн на основе своих наблюдений (XVII век) писал о том, как крестьяне, всей душой ненавидящие своих угнетателей, неописуемым образом издеваются над ними, бранят и высмеивают их<sup>10</sup>. Дошедшие до нас рунические песни, посвященные изображению социальных противоречий, несомненно складывались на протяжении многих столетий. Возможно, что некоторые сиротские и рабские песни восходят даже к раннему феодализму, однако значительная часть сатирических песен, направленных против помещиков и надсмотрщиков, по-видимому, была создана в XVII и XVIII вв., когда крепостничество в Эстонии приняло особенно жестокий характер. Большинство батрацких песен, по мнению исследователей, возникло в конце XVIII века, причем и в начале XIX века для их распространения имелась весьма благоприятная почва<sup>11</sup>. Основными темами батрацких песен были плохая еда, тяжелый труд и скучный заработок, на что батраки в песнях отвечали угрозами и плохой работой. Мыза сравнивалась прямо-таки с адом, и крепостничество получало глубоко отрицательную оценку. Лишь благодаря крестьянскому труду господа могут быть богатыми и красивыми. Непосильный труд и сопутствующие ему побои принадлежали к числу основных тем песен о мызе. Итогом и выводом из всего этого являлись фантастические картины мести и заклятия (господ пускают по миру, запрягают в плуг словно быков, отправляют в ад, надсмотрщика бросают в печь, грозят ему страшной смертью и т. д.). Народные песни с особым ожесточением нападают на надсмотрщиков и других пособников помещика, вышедших из крестьянской среды. Таким образом в этой группе песен решительно преобладают колкая насмешка, сарказм, ирония и разящая сатира. Глубокая элегия звучит, пожалуй, лишь в сиротских песнях, но и эти песни по большей части относятся к циклу песен, посвященных воспоминаниям о доме или общим заботам.

Совершенно иную сторону жизни показывают песни о досуге и веселье<sup>12</sup>. В их тематике мы можем заметить некоторое соприкосновение с песнями о жизни молодежи, а также с качельными и свадебными песнями, с песнями о толоке и хождении в гости. Однако мы вправе выделить эти песни в особую группу, поскольку они не связаны с определенными праз-

<sup>10</sup> Th. Niägi, Ehst-, Liv- und Lettländische Geschichte I. Mitau 1794, стр. 64.

<sup>11</sup> См. В. Пино, Социальные противоречия в эстонской деревне по данным народных песен. Тарту, 1953 (диссертация, рукопись на эстонском языке).

<sup>12</sup> См. №№ 162—170.

днествами и в них отсутствуют специфические черты изображения жизни молодежи. В большинстве случаев это мужские песни, проникнутые бравурным настроением участников попоек. Пиво, которое затуманивает мужчинам голову, и водка, от которой заплатаются ноги, — вот главные «герои» песен такого рода. При этом мужчины считают себя богатырями, которые в веселом настроении ведут себя словно «дикие быки», и воображают, что едут в кресле, запряженном блохой, в церковь, где вызывают подлинный фурор. Однако некоторые моменты веселой жизни заставляют с иронией задуматься над тем, что в то время как водка «с журчаньем льется в рот», заработанные с большим трудом деньги уплывают «с хрустом в кабак», и что «дудка семью не кормит» и т. д.

Прочувствованных самостоятельных песен о природе в эстонской рунической традиции мало<sup>13</sup>. Возможно, что больше дается кратких описаний природы для пополнения других песенных тем. «Нельзя ломать ветки деревьев, их надо беречь для птиц. Улетая отсюда, кукушка оставляет на камне свои узоры, а хитрые жены надсмотрщиков берут их оттуда и нашивают на рукавицы, рубашки и чепцы. Поэтому можно их узнать на дороге в церковь и на ярмарку. Сиротские одежды не украшены». Картины природы, а также и самостоятельная природная лирика чаще всего встречается на территории Южной Эстонии, как это отмечалось нами уже выше, при рассмотрении пастушеских песен. Напротив, гораздо более широко и в многочисленных вариантах были распространены юмористические песни о природе, в которых животных заставляют выполнять различные работы (обрабатывать землю, варить пиво), спрашивать праздники, или же меняют их естественные функции. Свообразную группу песен о природе составляли песни-загадки о диких и домашних животных, деревьях, злаках и явлениях природы. Материал из природы черпали также песни без конца, которые, хотя и состояли всего из пары стихов, распевались иногда обозниками в течение всего пути.

### 3.

Как выражалась в музыке эмоциональность лирических рун с широкой амплитудой? Следует сказать, что такие речитативные типы мелодий, которые свойственны трудовым и обрядовым песням, не были продуктивны в лирике. К ним следует отнести прежде всего широко распространенные в Северной Эстонии однофразовые мелодии, в которых окончания фразы или мотива и даже каждый безударный звук выдерживался

<sup>13</sup> См. №№ 171—189.

дольше (♩♩♩|♩♩♩; ♩♩♩|♩♩♩; ♩♩♩|♩♩♩). В лирике подобные мелодии иногда применялись к текстам, которые могли использоваться также на свадьбах, при уборке ржи, на качелях и т. д., следовательно по большей части в таких песнях, где говорится о песне и пении или семейных отношениях<sup>14</sup>. В Южной Эстонии при подобных же обстоятельствах, притом весьма редко, использовались аналогичные речитативы с рефреном (например, ♩♩♩|♩♩♩|♩♩♩) <sup>15</sup>. Однофразовые речитативы с двухдольным тактом (♩♩♩|♩♩♩) были вполне пригодны для выражения хвастливого настроения, юмора и сатиры, однако и они встречаются в лирике редко и притом лишь в Северной Эстонии<sup>16</sup>. Такие короткие напевы более широко применялись в трудовых песнях и играх.

Напротив, весьма часто использовались двухфразовые речитативы без рефrena (♩♩♩|♩♩♩:||) <sup>17</sup>. Их характер в эмоциональном отношении был весьма нейтральный, в большинстве случаев повествовательный, поэтому такие мелодии годились для всех песен, в которых не столько изливаются чувства, сколько описываются и обсуждаются ситуации. Для этих напевов характерна не только узость мелодии (терция, квarta), но и повествовательная манера исполнения. Эта манера уже описывалась собирателями напевов. Так, относительно исполненной Тохвером Клемборком песни «Бык богача и ворона бедняка» (№ 127). К. Вильяк пишет: «Старик пел словно читал. Детонировал». О песне «Похвала кошке» (№ 183), спетой Леэну Ээрик, Х. Сиймер пишет: «Исполнена с неуверенностью». У певицы из Кодавере Сохви Сепп, исполнявшей песню «Маленький поросенок» (№ 185), пение вообще перешло в *parlando*. Поэтому можно полагать, что «детонирование» не свидетельствует об отсутствии у певца музыкальных данных, а является принадлежностью традиционного повествовательного стиля. Таким образом, в этой группе напевов не было места для скандирования: в песне прочно господствовало словесное ударение<sup>18</sup>. При разработке мелодии тем или иным певцом нередко имели место произвольная импровизация, рубато в исполнении, удлинение

<sup>14</sup> См. № 7 («Песни заучены на свадьбах»), 10 («Хороший голос»), 21 («Сила песни»).

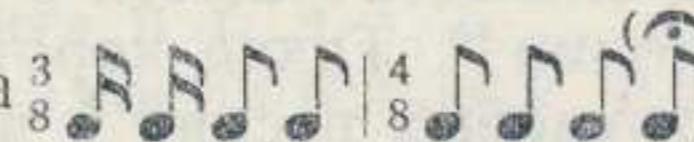
<sup>15</sup> См. № 16 («Некому петь»), 118 («Не бейте сиротку!») и 178 («Кукушкин узор»).

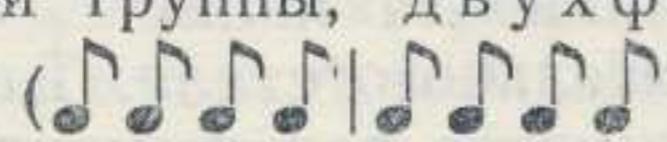
<sup>16</sup> См. №№ 57, 73 и 168.

<sup>17</sup> См. №№ 4, 6, 15, 30, 31, 37, 38, 39, 41, 43, 61, 67, 76, 84, 89, 102, 108, 110, 127, 137, 141, 147, 164, 173, 179 и 183. Интересно, что один из этих речитативов (№ 102) занял даже позицию индивидуального напева. Он поется в Канепи и его окрестностях лишь с песней «Ночью один» (обязательно без скандирования).

<sup>18</sup> См. напр. напевы №№ 38, 39, 67, 76, 102 и 127.

или сокращение отдельных звуков и т. д. В некоторых местах такие напевы приобретали признаки, свойственные обрядовым песням, как регулярное выдерживание конечных слогов, черты, использовавшиеся в специальных свадебных, сенокосных и других подобных напевах, по большей части в однофразовой форме<sup>19</sup>. Двухфразовые речитативы использовались в лирике относительно редко, но зато по всей Эстонии. Широкое распространение такие напевы имели в Алутагузе и Мульгимаа — эти районы вообще проявили известную консервативность в ходе развития народной музыки. Некоторые разновидности мы находим в юго-восточной части Эстонии. Так, в окрестностях Сангасте-Урвасте был распространен весьма характерный для этого

района тип речитатива  <sup>20</sup>. В бывшем Вырумском уезде получил распространение размер  <sup>21</sup>, а на крайнем юго-востоке также сетуский долгий стих<sup>22</sup>. Среди двухфразовых речитативов с рефреном встречается уже целый ряд мелодий, свойственных лишь лирике и именно элегическим песням (рефрины *leele*, *oh hale lugu see* и др.)<sup>23</sup>.

Доминирующая роль в музыке лирических песен принадлежала все же песенному стилю, который благодаря более широкому диапазону (по крайней мере в пределах квинты или сексты), более совершенной форме (по большей части, правда, лишь в виде двухфразового предложения) и четко развитым ладам позволял с большей точностью передавать различные эмоции. Этот стиль был уже отмечен нами в трудовых и обрядовых песнях многих местностей (напр., в ярва-вируских жатвенных песнях, в свадебных песнях Западной Эстонии и т. д.), где первоначальная функция этих песен вымирала, уступая место лирическому выражению чувств. При рассмотрении самой большой группы, двухфразовых мелодий с двухдольным тактом (), возникает вопрос: какими средствами переданы в них различные чувства? В первую очередь

<sup>19</sup> См. напр. №№ 63, 129 и 138; ср. также аналогичные явления в мелодиях с более широким диапазоном: №№ 88, 109, 135 и 182.

<sup>20</sup> См. №№ 64, 72 и 146. Можно полагать, что такие напевы весьма древнего происхождения. Их обычно пели в сопровождении бурдона. Подобные мелодии исполнялись и в Сету, в сопровождении примитивных танцевальных движений (т. н. *hannah kargaminö*). См. *Eesti rahvalaule viisidega III*, стр. 18.

<sup>21</sup> См. №№ 46 и 117. — Также в песенном стиле, №№ 17, 114 и 154. — Ср. *Eesti rahvalaule viisidega I*, стр. 58 и сл. Также IV, стр. 25.

<sup>22</sup> См. №№ 12 и 148. — С более широким диапазоном см. №№ 13 и 132.

<sup>23</sup> См. №№ 40, 130; ср. также № 116. — Рефрен «*Oh hale...*» указывает на переход к рифмованной песне и, по-видимому, прочно вошел в обиход с конца XVIII в.

при помощи различных ладов<sup>24</sup>. Господствовали мажор и, в несколько меньшей степени, натуральный минор. В новейшее время, по-видимому, все большеходит в обиход повышенный вводный тон минора, но относительно редко встречаются такие альтернации, как дорийская секста, фригийская секунда и лидийская квarta. В речитативном стиле они, по всей вероятности, встречались чаще. В мажоре выражались главным образом хорошее настроение, оптимизм, жизнерадостность, а также насмешка, ирония и сатира, тогда как минор передавал грусть, горе, чувство унижения и тоску. Эти границы, конечно, не являлись абсолютными. Многое зависело от местной традиции и репертуара напевов, от личных наклонностей певца и его манеры исполнения.

Песенный стиль эстонских рун не остановился в своем развитии на простейших формах, но развивался дальше в различных направлениях. Уже без расширения формы музыка обогащалась ритмико-метрическими изменениями. По-видимому, в Юго-Восточной Эстонии и под влиянием русских народных мелодий возник и получил позднее весьма широкое распространение такой тип мелодии с переменной эмоциональностью, в котором за начальной фразой (начальным предложением), исполняемой медленно, даже с торжественной серьезностью, следует исполняемая живо и в быстром темпе заключительная часть мелодии<sup>25</sup>. Развитие самобытного музыкального материала шло все же по пути расширения музыкальной формы и, большей частью, расширения диапазона. Мы можем отметить несколько этапов этого развития. Нередко из двухфразовой мелодии получалась четырехфразовая, если мелодия при каждом втором повторе регулярно заканчивалась, а в первом повторе при кадансе использовались связующие звуки<sup>26</sup>. Более общим и древним был, несомненно, такой модус, при котором связующие звуки в каденциях повторялись на протяжении всей песни, за исключением эпизодических остановок и самого конца. Однако такие явления нельзя еще рассматривать как расширение музыкальной формы. Хорошим примером подлинного перехода двухфразовой формы в четырехфразовую является песня № 1 («Пой!»), мелодия которой была записана И. Мамбергом два раза, притом со значительными различиями. Вариант В представляет собой типичную двухфразовую минорную мелодию, по-

<sup>24</sup> См. мажорные мелодии за №№ 5, 22, 24, 28, 32, 34, 42, 44, 47, 50, 51, 52, 53, 62, 68, 69, 70, 71, 75, 78, 79, 85, 91, 92, 93, 100, 103, 104, 105, 106, 107, 111, 119, 120, 126, 128, 131, 134, 140, 142, 143, 144, 149, 157, 158, 159, 160, 161, 167, 169, 170, 174, 177, 180, 181, 184 и 187. — Минорные мелодии за №№ 20, 25, 26, 27, 33, 36, 48, 49, 59, 60, 77, 80, 112, 113, 115, 123, 124, 125, 151, 152, 155, 156, 163, 166, 172, 175, 176, 186 и 189.

<sup>25</sup> См. №№ 11, 83, 86, 99 и 165.

<sup>26</sup> См. напр. мелодии №№ 8, 35, 87, 90, 95 и 171.

строенную на тоническом трезвучии, к которому присоединяется и низкий вводный тон. В варианте А в качестве его продолжения выступает второе предложение, которое ведет к новой кульминации в октаве тоники. В первом предложении мы встречаем повышенную, укрепленную в функции вводного тона VII ступень. Таким образом эти варианты фактически показывают нам два различных этапа в развитии рунической песни. В конце концов повсюду в рунах в большей или меньшей мере выработался период из двух предложений, однако особенно прочно эта форма утвердилаась все же в северо-западной части Эстонии и на островах, где она образовала как бы мост, соединяющий мелодии рунических и рифмованных песен<sup>27</sup>. В большинстве случаев освоение таких мелодий сопровождалось отказом от чередования запевалы и хора, в тексте же на месте группы параллелизмов с изменчивым диапазоном сложилась в качестве формальной единицы определенная строфа. Возможно, что иным направлением развития обусловлено возникновение трехфразовых мелодий (главным образом в Средней Эстонии)<sup>28</sup>. Возможно, что известный толчок дала здесь необходимость приспособить мелодию к трехстишным группам параллелизмов<sup>29</sup>. Но имеются и другие факторы. Песня «Забота ломает человека» (№ 122) исполнялась в Колга-Яани тремя прядущими девушками поочередно. При этом повторы должны были делатьсь без промежутков и нарушения порядка. Как рассказывает певица Марие Сепп, это было нелегкое дело, а для певцов — настоящий экзамен.

Известную локальную форму имеют песни с рефреном *kaske*, возникшие и распространившиеся на юго-западе Эстонии (в окрестностях Пярну); они, правда, сложились на базе свадебных, качельных и жатвенных речитативов, но по своему диапазону и движению звуков приобрели песенный характер<sup>30</sup>. Как мы уже отмечалось в IV томе «Эстонских народных песен с мелодиями» и в более ранних статьях о трудовых и обрядовых песнях, расширение песен в музыкальном отношении происходило рука об руку с изменением их функции. Утратив непосредственную связь с работами и обрядами, эти песни преследуют в основном эстетические цели и приспособлены к совместному вре-

<sup>27</sup> См. мелодии №№ 1, 19, 29, 66, 97, 98, 101, 133, 136, 139 и 188. — В песне № 98 («Крошечная жена») мы встречаем даже куплетную форму: период повторяется рефреном. Здесь мы имеем дело с перенесением рунической песни в группу хороводных песен, широко распространявшихся в XIX веке.

<sup>28</sup> См. мелодии №№ 94 и 122; ср. также мелодию с рефреном, № 96.

<sup>29</sup> Таким образом возникла также пятифразовая мелодия № 145.

<sup>30</sup> Формы  или, еще более,  — №№ 3, 14, 18, 23, 56, 58, 153; ср. также № 54, в которой рефрен первого стиха представляет собой уже отдельную фразу.

мяпровождению на лоне природы (уход на работу и особенно возвращение с работы, качание на качелях, хождение за ягодами и ветками и т. д.). Их сближает с т. н. *helletused* долгое выдерживание рефренов и начальных звуков. — Долгие рефрены типа *helletused*, ставшие самостоятельными предложениями, широко использовались на территории Южной Эстонии, где на их формирование несомненно оказали влияние русские и латышские лирические песни<sup>31</sup>. Следует особо выделить еще весьма эмоциональные песни с рефреном *joeda* в Южной Эстонии, в которых рефрены без значения вставляются во многих местах и в конце текста. Мы имеем здесь дело главным образом с двумя типами мелодий, каждый из которых занял позицию индивидуального напева: более западный прикрепился к весьма импровизационной песне «Трепальщик льна», принимающей характер рифмованной песни, а более восточный связан с текстуально почти не варьирующей песней «Почему не пришла в прошлом году?»<sup>32</sup>. Здесь мы несомненно имеем дело с более новыми явлениями.

В песенном стиле эстонских рун собственно говоря можно выделить два основных типа, учитывая различные принципы формирования мелодии — монодический и гармонический (последний представлен лишь в виде некоторых зародышей). Напевы с монодической мелодикой нередко получали свое дальнейшее развитие из старых речитативных мотивов. Мелодическое оформление таких напевов, складывавшееся на протяжении многих веков, нередко отличалось богатством и своеобразием. Однако нельзя считать новейшими и те мелодии, которые характеризовались ходами тонического трезвучия или квартсекст аккорда, или по крайней мере опирались на них. И для этих мелодий мы находим известные прототипы среди трудовых и игровых песен, мелодическое оформление которых было часто обусловлено определенным движением. Каждый из типов монодической мелодии имел в известной степени свой особый эмоциональный характер. Нередко именно напевы второго типа называли «траляляющими» («tralliviisid»). Так и в эстонских рунических мелодиях мы находим зародыши тех жанров, которые на высоком уровне развития представлены в русской лирике «частыми» и «протяжными» песнями. С XIX века, особенно с его третьей четверти, в эстонских рунических песнях начинают понемногу утверждаться уже совсем ясные признаки функционального гармонического мышления. Однако полного господства этот стилистический тип достиг лишь в рифмованных народных песнях.

Для характеристики музыкального стиля лирических песен

<sup>31</sup> См. мелодии №№ 2, 45, 67 и 150.

<sup>32</sup> См. мелодии №№ 81 и 82.

и установления его подтипов небезынтересно обратить внимание на взаимоотношения текста и мелодии, точнее — взаимоотношения стоп и тактов. В речитативном стиле решающую роль играла словесная сторона песни, редко встречалось скандирование (преимущественно в зависимости от движения), и вместе с изменением акцентуальной структуры стиха преобразовались также музыкальные мотивы. В песенном стиле, хотя не всегда, то все же часто наблюдается обратная картина. Музыкальные мотивы принимали весьма стабильную форму, особенно если базировались на ходах трезвучия, причем их изменению не благоприятствовало также секвенциальное развитие мелодии. В мажорных мелодиях преобладали случаи скандирования или, наряду с ними, другие формы приспособления текста к определенным тaktам<sup>33</sup>. Сюда относилось, между прочим, большинство т. н. *tralliviisid* и танцевальных мужских мелодий, при исполнении которых тakt иной раз отбивали руками или даже ногами<sup>34</sup>. При минорных же мелодиях, которые исполнялись обычно гораздо медленнее и без особой маркировки ритма, наблюдалась все же противоположная картина, т. е. скандирование встречалось реже<sup>35</sup>. Отсутствие скандировки было, конечно, немыслимо в мелодиях, построенных по принципам функциональной гармонии.

<sup>33</sup> Примеры скандирования в мажорных двухфразовых мелодиях см. в №№ 28, 34, 47, 51, 52, 75, 79, 91, 103, 120, 128, 140; отсутствие скандирования — №№ 100, 107, 142, 157, 159, 177, 184; смешанное исполнение — № 180.

<sup>34</sup> См. характеристику при № 92. Здесь сильно подчеркивается начало такта. В других же мелодиях, особенно в тех, которые обладают признаками речитативности, главное ударение может и не падать на начало. В первом такте второе ударение обычно является наиболее сильным.

<sup>35</sup> Примеры скандирования в минорных двухфразовых мелодиях см. в №№ 77, 112, 165; отсутствие скандирования — №№ 33, 49, 115, 123, 152, 155, 175, 186, 189; смешанное исполнение — № 27.