

II

Lastelaulud ja muinasjutud

L a s t e l a u l u d e k s laiemas mõttes loetakse mitte ainult neid laule, mida kasutavad lapsed ise, vaid ka niisuguseid, mida lauldakse lastele. Siia kuuluvad põlised rahvalaulu liigid, mis on tekkinud iidseil aegadel ning arenevad enamuses edasi ka tänapäeval ja tulevikus. Hoolimata temaatika ajaloolisest muutumisest säilitavad lastelaulud enamasti kunstilise loomingu lihtsaimaid vorme, mis vastavad nende laulude funktsionile ja lapse kunstilise mõtlemise ning tajumise lihtsusele. Nende laulude muusika uurimisel on seetõttu suur teoreetiline ja praktiline tähtsus, sest see aitab oma analoogiatega selgitada muusika üldise arengu varasemaid, nüüd juba enamuses kadunud etappe ning pakub vajalikke juhtnööre heliloojale lapsepärase muusika loomiseks ja pedagoogile lapse muusikalise kasvatuse aste-astmeliseks teostamiseks.

Lastelaule tuleb käsitleda lähtudes lapse füüsilise ja vaimse arenemise põhietappidest.¹ Vastavalt lapse elutingimustele ja kasvatusele laieneb jäärk-järgult tema tegevuse sisu (olgu selleks teevuseks mäng, õppimine või töö), millega koos tugevnevad mõistus, osavus ja teadmised, arenevad võimed ja huvid. Kuid lapse psüühiliste omaduste kasvamine ei toimu ainult kvantitatiivselt, vaid ka kvalitatiivselt. Seetõttu vastab igale lapse eale oma eriilmeline kunstiline loomingki. Oluliselt erinevad oma sisult ja funktsioonilt juba hällilaulud, mida lauldakse imikut uinutades, mängitamislauudest, mis õpetavad nooremat väikelast täiskasvanu juhitmisel tundma ja jälgendama mitmesuguseid töid ja ümbritseva elu nähtusi. Täiesti uutel alustel hakkab kujunema vanema väikelapse-ea repertuaar, mida iseloomustab järjest suurenev iseseisvus ja kollektiivsus, kujuures lihtne lauluga saadetud imitatsioon asendub ikka enam süzeelise mängu ja sõnamängulise lauluga. Hilisemas lapseeas see arenemine jätkub, kuid kunstilised harrastused on seejuures juba suuremal määral tingitud ühiskondlik-majanduslikest oludest. Tänapäeva nõukogude ühiskonnas on see kooli-iga oma spetsiaalse loominguga, kuid feodalismi- ja osalt ka kapitalismi-ajastul oli laps neis eluaastais juba kaasa tõmmatud tootmis-

¹ Lapse arenemise võib jagada järgmistesse perioodidesse:

1. imikuiga (kuni 1 aastani),
2. a) noorem väikelapse-iga (1–3 aastani),
b) vanem väikelapse-iga (3–7 aastani) ja
3. hilisem lapseiga (7–14 aastani).

protsessi ning mängulaulude kõrval omasid seetõttu kaaluva koha töölaulud (vt. näit. karjaselaule). — Vanemaid, feodaalajastu lastelaule võime niiviisi jagada järgmistesse alaliikidesse:

- 1) laulud, mida lastele lauldakse:
 - a) hällilaulud,
 - b) mängitamislaulud;
- 2) laulud, mida laulavad lapsed ise:
 - a) lastelaulud ja -mängud (kitsamas mõttes),
 - b) töölaulud².

Kõigis neis rühmades leiab kunstilist kujutamist lapse elu ja last ümbrustev tegelikkus, mitmesugused loodusnähtused, eriti kujud loomade maailmast. Kõiki neid nähtusi kujutatakse sageli muinasjutulise fantaasiaga. Väljenduslaad on peaaegu alati mänguline. «Mäng on laste tee maailma tunnetamiseks, milles nad elavad ja mida nad on kutsutud muutma», ütleb M. Gorki.

Hällilaulud (**A**) kuuluvad emade ja lapsehoidjate lauluvarasse ning on loodud selleks, et õrna meloodia, rahulike sõnade ja kaasaskäivate rütmiliste äiutusliigutustega uinutada last. Ühtaegu leiavad neis kunstilist väljendust ema tunded ja elamused, tema lootused hällitatava suhtes. Niisuguseid laule iseloomustab lihtsus sõnas ja muusikas, kuid ühtlasi suur intiimsus ja südamlikkus.

Last äiutati kas süles, kätel või selleks otstarbeks kohandatud voodikeses — hällis ehk kätkis. Häll oli ehitatud nii, et seda võis õõtsuma panna kas vertikaalselt või horisontaalselt. Niisugune uinutamisviis kasvas välja loomulikust emasüles äiutamisest (vt. kirjeldust nr. 3. juures). Emal ei jätkunud aga jõudu ja aega last alati süles hoida, ja nõnda võeti tarvitusele mehhaanilised vahendid. Eriti säärast hälli, mis oli riputatud painduva vibu otsa, võidi kerge vaevaga liigutada ka muu töö kõrval.

Esimesed ajaloolised teated hälli esinemise ja kasutamise kohta Eestis on pärit alles A. W. Hupelilt XVIII saj. teisest poolest, kuid keeleliste andmete valgusel näikse see olevat iidse eaga. Hälli rohkem põhjaestiline parallelnimetus kätki on tuntud samas tähinduses ka paljudel teistel soome-ugri rahvastel. Hupeli kirjeldatud häll on vibuhäll, mida tulebki lugeda kõige vanemaks tüübiks. Seda võidi kitsas ja mustas rehetoas kerge vaevaga riputada kuhugi vabasse nurka, enamasti vanemate sängi ette laetala külge kinnitatud vibu otsa. Suvel võeti häll kaasa ka heinamaale või põllule, kus kinnitati sageli noore puu, eeskätt kase allapainutatud latva, nagu sellest kõneleb rahvalaulgi:

Kun olli ällin ma äelmu?
Alla nii kuuse kumere,
alla nii kõjo kõvere,
alla nii lepä lünnäküli.

² Laste töölaulud ja laulumängud on siin vaadeldud koos täiskasvanute töölaulude ja mängudega, sest neis ei ole olulist erinevust.

Selline «tuulehäll» kiikus peaaegu automaatselt, oli «käo kiigutada» ja «suvelinnu liigutada».

Vanemad tüüpi vibuhällidel oli kereks kas riidest kott, mis mõnel puhul nööridest punutisega täiendatud, või pirdudest ja pajuvits-test korv. Viimane oli tuntud peamiselt Kagu-Eestis. Tunduvalt uuemast ajast päri neeb laudadest kastitaoline hällikere (kirjeldatud siiski juba Hupelil).

Hoapis uus hällitüüp on kastkerega jalashäll, mis asetseb põrandal ning kõigutatakse kumerail jalastel ühelt küljelt teisele. See sai tuttavaks töenäoliselt alles XIX saj. teisel poolel, millal elamine hakkas siirduma muldpõrandaga rehetoast avaramaisesse ja tasaste laudpõrandatega kambreisse. Jalashäll ilmus kõige enne ranniku-aladele, kust levis ka sisemaale ning tõrjus vibuhälli Põhja- ja Lääne-Eestis peatselt üsna kõrvale. Selle võrdlemisi kohmaka hällitüubi levimine põhjustas suurel määral ka hällilaulu spetsiifiliste omapärasuste, eelkõige rütmilise paindlikkuse kadumist.

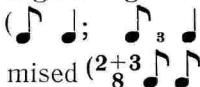
Uued arusaamat lastekasvatuses, mis hakkasid kujunema pangi juba läinud sajandi lõpul, õigustasid vähe hällitamist. Nii hakkasid paratamatult hällilauluudki kaduma. Kõige kauemini ja seejuures enam-vähem esialgsel kujul püsised nad Setumaal.

Hällilaul koosneb harilikult 3 komponendist: sõnast, muusikast ja rütmilisest liigutusest. Kuid vahel võib mõni neist osistest puududagi. Nõnda lauldakse, öeti ümisetakse last uinutades mõnikord ainult meloodiat, kinnise suuga ja ilma sõnadeta (nr. 1). Üsna tihti koosneb hällilaulu tekst korduvaist või varieeruvaist äiutushüüdsõnadest (nagu äiu-äiu, kussu-kussu, t'suu-t'suu, l'uu-l'uu, eia puia jne.), millele lisatakse vahete-vahel juurde meelitussõnu ja enam-vähem improviseeritud lauseid (nr. 2—6). Need on hällilaulu lihtsamad ja töenäoliselt ka vanemad kujud, milles tähtsaimal kohal seisab kiigutamisliigutustest tingitud rütm ning sellega kohanduv meloodia.

Laiemalt välja arendatud ja traditsioonilise tekstiga hällilaulu sisuks on kõigepealt ema elamused, huvid ja kavatsused, mis on tihedalt seotud lapse tulevase eluga, kuid neis kajastuvad ka lapse olevikulised vajadused, tema maailmakene. Kõige laiemalt on tuntud laulud, milles kutsutakse personifitseeritud und lapse silmale langema (nr. 16—18), jutustatakse sellest, kuidas isa ja ema lapse uinudes toovad linnasaia ja marju (nr. 15, 19—21), ning avaldatakse lootust, et lapsest suureks kasvades saab vanemaile abiline — kündja, puuraiuja, karjahoidja jne. (nr. 24—33). Lauludes väljendub hällitaja hellus lapse vastu, tema lootused lapse õnnelikuks eluks. Seetõttu on hällilaulu toon põhiliselt optimistlik. Olukorda, mis last ümbritseb, kujutatakse enamasti helgena. Niisuguse hellusega seltsib rohkesti huumorit ja üsnagi ootamatuid koomilisi situatsioone (vt. näit. nr. 11—14). Kuid paljudes lauludes toodi siiski teravaid viipeid töötava inimese raskele elukorrale mõisniku ja peremehe sunni all — kõik see võis osaks

langeda ka hällis hoitavale (nr. 14, 23 ja 26). Pärisorja erakordselt viletsate elutingimuste alusel võisid tekkida mõnikord isegi säärased laulud, milles sooviti lapse surma (nr. 24).

Hällilauludele leidub väga mitmesuguse iseloomuga viise, vastavalt uinutaja tunnete ja veelgi enam uinuja «vajadust» laiale skaalale. Need võisid mõnikord muutuda hällitamise kestelgi. See-pärast tuli äiutajal üsna sageasti kas võetud viisi rütmiliselt ja meloodiliselt varieerida või üle minna hoopis uutele viisidele, igal juhtumil üldse palju improviseerida³. Spetsiifiline hällilaulupärane on kätketud ennekõike nende laulude rütmri. Aeglaselt ja sujuvate liigutustega laulud hällilauludes esinevad eellöögid, sünkoobid

( jne.) ja motiivilõppude pikalt väljapidamised ( jne. — eriti Muhu lauludes).

Viisirida lõpeb enamasti järsku: viimane röhutu silp jäetakse kas hoopis laulmata või lauldakse sosinal⁴. Kiiremalt, järskude liigutustega laulud hällilauludes tuleb sääraseid rütmilisi omapärasusi, peale lõppsilbi ärajätmiste, harvemini ette. Oma iseloomult lähenevad need viisid mõnevõrra mängitamis- ja isegi tantsulauludele⁵. Vastavalt sellele on meloodia liikumine hüppelisem kui aeglaste laulude juures. Kagu-Eestis on niisuguste laulude hulgas rohkesti minoori (harvemini mažoori) I astme kvartsekstakordile ehitatud viise, milles meloodia juhitakse lause lõpus toonikasse alumise dominandi kaudu. Üldse esineb hällilauludes üsna sageasti korduvaid alaspidiseid väikesi tertse.

Vastavalt sisule ja funktsioonile on hällilauludele eriti iseloomulik retsittatiivsus ja minoorsus. Viiside improviseeriv arendamine põhjustab muutusi mitte ainult rütmis ja meloodia üldises liikumises, vaid toob mõnikord kaasa isegi kõikumisi tonaalsuses (näit. nr. 4). Vahel saab iga mõte, mida laulus esitatakse napima või ulatuslikuma parallelismi rühma kaudu, omaette muusikalise väljenduse (vt. nr. 12—13, 27, 29—30). See nähtus areneb edasi ka uuemate, juba salmiliseks kujundatud hällilaulude juures, kus nõnda kasvavad mitmeosalise lauluvormi algmed (vrd. nr. 15).

Hällilauludes esineb ka laululist meloodia-arendust⁶. Ühelt poolt on see uuem nähtus, teiselt poolt iseloomulik niisugusele uinutamisele, mis ei ole seotud rütmiliste liigutustega. Seetõttu lähenevad need viisid tavalistele lüürilistele lauludele.

³ Viiside üleskirjutused on enamasti «momentvõtted» ega anna ettekujutust laulu arenemisest hällitamise kestel.

⁴ Ilmekamaid näiteid niisugustest aeglastest hällilauludest on nr. 2 (Muhu), 5 (Missos-Luhamaa), 11 (Jõelähtme), 14 (Kihnu), 16 (Kose), 17 (Muhu) ja 26 (Kodavere).

⁵ Vt. näit. nr. 3—4, 10, 12—13, 24 ja 33. — Mitmes laulutüübiks (näit. «Lase kiik käia!») asendab regivärssi kuussilbik ().

⁶ Vt. viise nr. 6—9, 15, 18—21, 25, 28 — enamasti mažoorsed viisid.

Nooremas väikelapse-eas tekivad ja laienevad lapse tegevusvõimalused väga kiiresti ja ulatuslikult. See toimub seoses köne omandamise, käimise oskuse ja käte kasutamise täiustumisega. Esialgu veel täiskasvanute juhtimisel öpib laps tundma ja praktiliselt käsitsema asju ning samuti mänguliselt imiteerima mitmesuguseid töid ja ümbrisseva elu nähtusi. Selle ea lasteloomingus ongi tähtsal kohal mängitamislauludele, kuid nende peamiseks ülesandeks koos liigutusharjutustega on mitte enam lapse uinutamine, vaid hoopis lapse ergutamine, temale rõõmsa meeoleolu loomine ja füüsiline tugevdamine. Kui hällilaulud on oma iseloomult lüürilised, siis mängitamislaulud on dramaatilised: kujutatakse nii sõnas, muusikas kui ka liikumises sündmusi ja nähtusi, mis on pärit lapse elu valdkonnast ja talle tuttavast ümbrusest. Sageli on nad seotud lapsele kõige vajalikumate toimingute õpetamisega ja lihtsamate loodusnähtuste tutvustamise ning seletamisega.

Last mängitab ema või kasvataja enamasti süles, kusjuures ta juhib alati oma kätega lapse liigutusi. Tema ülesandeks on ka laulmine või vähemalt selle algatamine ja juhtimine. Hällilauludele on üsna lähedased need laulud, mida laulda kse last põlvel hüpitades, sõitmisest või ratsutamist imiteerides (nr. 1—5; vrd. hällilaule nr. 12, 20—21). Neis jutustatakse nagu hällilauludeski enamasti lapsele maiustustele toomisest. Lapse osavõtt hüpitusmängust on veel kaunis passiivne. Laulu saatel õpetatakse ka last kõndima (nr. 6, vrd. ka nr. 7), tutvustatakse teda loomade ja lindude liikumise ning käitumisega (nr. 8—10), toiduvalmistamise protseduuridega (nr. 11—13) jne. jne.⁷ Oma laadilt kuuluvad siia ka humoristlikud «arstimissõnad», millega lapse mõtted viidi eemale haigust (nr. 14).

Mängitamislaulud on harva loodud regivärsile omases 8-silbilises trohheuses. Kõige enam kasutatakse kuussilbikut ($\frac{2}{4} \text{♪} \text{♪} \text{♪}$) või veelgi tantsulisemat viissilbikut ($\frac{3}{4} \text{♪} \text{♪} \text{♪} | \text{♪} \text{♪} \text{♪}$). Hüpitamine ja kõnnitamine on toiminud harilikult püsivas temporis, enamiku mängitamiste juures on aga iseloomulik võrdlemisi aeglane algus, tavaliselt alanevate tertsiäikudega viisis, edasi jätkjärguline või järsk kiirenemine ühes meloodia liikumisega tunduvalt kõrgemale, sageli hoopis teise helistikku. Laulmisele on ühtlasi omane retsiteeriv laad, ebakindlate helikõrguste ning mitmesuguste rütmiliste vabadustega.

Vanemast väikelapse-east alates kujunesid mängud ja üldse kunstilised harrastused juba täiskasvanuist sõltumatuks ning ühtlasi kollektiivseiks. Nagu nüüd, nii harrastati ka varasemal aegadel eriti palju sportlikku laadi peite- ja püüdmismänge, mis nõudsid suuremat osavõtjate hulka. Sõnakunsti sugemeid leidub aga

⁷ Mängituslaulude repertuaar on väga mitmekesine, kuid üleskirjutajad on siiani veel vähe tähele pannud nende viise ja saatvat tegevust.

nendes mängudes ainult alguses nn. liisklugemiste näol, mille abil määratatakse kindlaks, kes jäab «lugejaks», «kulliks» jne. Liisklugemised on praegu ja olid ka varem suurelt osalt lauluvormis, näit.

- 1) Ents vei trei,
esä mulle lei.
Mesperäst tema sulle lei?
Et ma pal'lu paksu putru sei.
Kui pal'lu sina seid?
Paatäis, pangitäis,
til'lul-lil'lu livva täis.
- 2) Iisik-siisik
sikkermaasik,
kulte-kalte
vabarna valte,
tille tipe — poiss!

Neid laule ei esitata aga kunagi viisiga, vaid loetakse võimalikult ühetooniliselt ja kindlas rütmis, sõnarõhke iseäranis tugevasti markerides.

Laste laulumängud, mida mängiti külavainul, karjamaal ja talvel talutubades, ühtisid põhijoontes täiskasvanute mängurepertuaariga (vt. I osa). Niisuguste traditsiooniliste mängude kõrval harrastati aga rohkesti ka improvisatsioonilisi, milles leidus samuti laulukesi või vähemalt üksikuid laulduud lauseid. Missugused olid improviseeritud mängud endistel aegadel, eriti feudalismi-ajastul (kust põlvneb enamik siin valimikus esitatud traditsioonilisi lastelaule ja -mänge), selle kohta puuduvad meil andmed. Oma vormi ja muusikalise keele poolest ei tohiks nad oluliselt erineda tänapäeva väikelaste improvisatsioonidest. Toome viimaseist näite (kirja pandud 1947. aastal):

«Kaks last mängivad liival. Üks neist on 5-aastane tüdruk, teine paar aastat noorem poiss. On ehitatud liivast taluhooned. Loomad on tehtud puust. Mängijad kuulevad ligidalolevast töelisest tallist hobuse hirnumist. See äratab mängijate tähelepanu ning toob mängu teatava pöörde. Tüdruk hakkab laulma, korrates sama lauset mitu korda:

Kuu - le ! O - bu - ne ta'ab süi - a.

Kuu - le ! O - bu - ne ta'ab süi - a.

Lapsed otsustavad oma mänguhobustelegi heina teha. Nad lähevad murule ja katkuvad rohtu. Vanem lastest saab varsti oma peo täis. Ta rõõmustab suure saagi üle ning hüpleb lauldes:

Heinad viiakse koju, kus mäng areneb taas ilma lauludeta.»

Mis puutub lastelaulu desse (**C**) kitsamas mõttes, s. t. niisugustesse lauludesse, mis ühelt poolt on laste eneste laulud ja teiselt poolt pole seotud mängulise tegevusega, siis leiame neiski rohket improvisatsiooni, aga ka paljude iidsete ja ammuiganenud täiskasvariute laulude säilitamist. Mitmed vanad töö- ja tavandilaulud on meieni ulatunud ainult laste vahendusel, kuigi põhjalikult ümber mõtestatult⁸. — Lastelaulu hulgas on üsna rohkesti selliseid laule, milles kasutatakse tähenduseta, ainult kõlaefektidele rajatud keelt (nr. 2—3; eriti palju leidub sääraseid näiteid liisklugemiste hulgas). Nende kaudu võib laps oma fantaasiat väga mitmekülgsest ja vabalt arendada. Ka vanadest töö- ja tavandilauludest on püsinud laste hulgas eeskätt niisugused sõnamängulised laulud, mille vorm võimaldab lastele huvitavat ja fantaasiariikast nähtuse ja sündmuste arendamist ja seostamist. Siia kuuluvad esmajoones ahellaulud (nr. 3—11). Ahellaul on üks vanemaid tavandilaulude vorme ning on olnud sellisena tuntud väga paljudele rahvastele. Algsest oli sel maagiline mõte — viia järkjärguliselt ja pikka teed mööda, sageli küsides ja vastates lõpuks selleni, mida taheti saavutada. Eesti laste ahellaulude hulgas tunneme mitmeid laule, mis naaberrahvaste juures olid veel äsja tarvitatud tavandilauludena jõulude ajal, laulud meie mardisantidele sarnaste jõulusantide poolt. Näiteks laialt tuntud eesti laulule «Kits, karja!» (vt. nr. 4—5) vastab vene koljadka «Попрыгала козка по бабьим по грядкам». «Hiir soidab metsa» (nr. 6) oli hästi tundud läti jõulusantidele — «budēlis'tele»⁹. Ka teistele eesti ahellauludele leidub lähemaid või kaugemaid vasteid naaberrahvaste jõulu- ja näärilaulude (koljadkade) hulgas. Säärasitel koljadkadel oli viimati naljalaulu tähendus, erinev samal puhul laulud ülistus- ja palvelaulude omast, mis pidid välja kutsuma soovitud tuleviku, vilja- ja karjaõnne. Nalja-koljadka ülesandeks oli eeskätt küllastatavate perevanemate meelt lahutada, et nad soostuksid lauljale andeid andma. Neid laule kasutasidki peamiselt

⁸ Näit. I köites toodud koduste tööde laulud (lüpsi-, võitegemise-, keetmiselaulud) on meie päevini püsinud enamasti laste repertuaaris. — Vt. ka ennustuslaulu lepatrinnuga (nr. 1).

⁹ Vrd. läti rahvalaulu «Kur tu tecu, tu pelite?»

lapsed, kellest üks oli sagedasti maskeeritud kitseks või muuks loomaks. Ka Eestis tunti kohati jõulusantide või jõulu- ja näärisoku käimist. Ei ole aga teada, kas sel puhul lauldi nimetatud ahellaule. Igal juhtumil on ahellaulude traditsioon Eestis küllalt vana. Mõnd laulu, näit. «Kits, karja!» saab tagasi viia vähemalt varase feodalismi perioodini¹⁰.

Lastelaulude muusikas ei ole enam nii järjekindlalt ühtlast stiili nagu mängitamislauludes. Siin tuleb ette niihäästi retsatatiivseid kui laululisi viise, mis sageli ei erine täiskasvanute repertuaari kuuluvast töö- ja tavandilauludest ja samuti lüürilistest lauludest. Rohkesti esineb ka meestelaule meenutavaid tralliviise. Kõik see näitab lastelaulude mitmesugust päritolu või mitmesuguseid funktsioone.¹¹ Kuid terves reas lauludes leiame siiski lastemuusika spetsiifilisi jooni, mis esinesid ka mängitamislaulude juures. Võiks märkida lastelaulude kalduvust pentatoonikale, kuus-silbikule omast $\frac{2}{4}$ -takti (regivärsile iseloomuliku $\frac{8}{8}$ asemel), paignuti liikumist alanevaid tertsiides jne.¹² Improvisatsioonides valitseb eriti nooremate väikelaste juures peaaegu alati puhas pentatoonika, hoolimata sellest, kas viis on ulatuselt ja iseloomult retsatatiivne või laululine (vt. näiteid lk. 144/5)»¹³. Lastelaulude viisid on enamasti plagaalsed, nagu üldse vanemad retsatatiivsed viisid. Sageli esineb kadentsis liikumist toonikale alumise dominandi käudu. Niisugust juhttooni funktsioonides dominanti kasutatakse lastelauludes isegi laiemalt kui töö- ja tavandilauludes, kus see oli omane peamiselt Kagu-Eestile.

Ühe omapärasesma rühma lasteluules moodustavad 1 o o d u s - h ä ä l e n d i d (D nr. 1—5). Need on lõbusad sõnamängud, millega püütakse järele aimata ja mõtestada mitmesuguseid häältsusi, mis elavas kui ka elutus loodusles äravatavad lapse (ja vahel ka täiskasvanu) erilist tähelepanu. Laulukujulisi loodushäälenedeid on kujunenud kõige rohkem pääsukese, siis veel lõokesse, ööbiku, peoleo ja mõne teise laululinnu häältsusi imiteerides.

Ülemaalise populaarsusega on niisugused linnulaulutähendid:

- 1) Midli-madli, kudli-kadli,
kudusin kangast, tegin riitet,
läksin metsa kännu otsa,
tõmbasin lõhki — sirts sirr!

(Pääsukeselaul.)

¹⁰ Sellele viitavad niisugused sõnad ja mõisted, nagu kalev, regu jt.

¹¹ Usna tihti lauldakse lastelaule ka hällitamisel (vt. näit. märkusi nr. 12 ja 13. juures).

¹² Tüüpilisemaid väikelaste viise on nr. 2, 4, 5 ja 11.

¹³ Ka improvisatsioonides leidub alatas ka kuussilbikuid ja sellele lähedasi rütmilis-meetrilisi kujusid: $\frac{2}{4} \text{♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ } ; \frac{2}{4} \text{♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ }$ jne.

Kuigi niisugused viisikujud on eriti iseloomulikud vanadele vene töö- ja mängulauludele, ei saa neid lugeda alati sealts laenatuks. Nagu näitavad laste improvisatsioonid, on tegemist enamasti iseseisva tekkimisega paljude rahvaste juures samadel tingimustel.

2) Kiriküüt, kiriküüt,
vaole, vaole!
Laisk tüdruk, laisk tüdruk,
too piits, too piits!
Plaks, plaks!
Öö pikk.

(Ööbikulaul.)

3) Peoleo, kas Tiit on teol?
Teol, teol.
Mis tal kaasas?
Päts piima, lass leiba,
kausiga kilet ka.

(Peoleolaul.)

Mitmed lühemate häältsustega linnud, loomad ja isegi esemed esinevad seevastu dialoogide või monoloogidega mitmesugustes lühijuttudes (näit. varesed omavahel, vares ja harakas, kuked omavahel, laadaleviidavad loomad, vankri rattad jne.). Jutu tuum peitub imitatsiooni koomikas. Niihäästi laulu- kui jutukujuliste loodushääälendite esitamise juures on olulise tähtsusega meisterlikkus karakterse hääle liikumise ja tämbri väljatoomisel. Leidub kahe sugust jälgendamisviisi ühes vaheastmetega: kas võimalikult täpselt imiteerides ja seejuures enamasti mittemuusikaliste intonatsioonidega, või enam-vähem muusikalises vormis ja mõtestuses. Valimikus on esitatud näiteid viimastest (nr. 1–5). Niisuguseil loodushääälendeil on tunduvaid ühisjooni mängitamis- ja lastelauduga: korduvad alaspidised intervallid, $\frac{2}{4}$ -taktid, mõnikord kirienevad või aeglustuvad tempod¹⁴ jne.

Loodushääälendeil on teatavaid sisulisi ja vormilisi sarnasusi loomamuisutust uudtega (nr. 6–10). Viimaseis on üheks iseloomulikuks kompositsioonivõtteks just sündmuse esitamine dialoogide abil, olgu need sidumata või seotud kõnes (vt. näit. nr. 9). Kuid muinasjuttudes ei ole kõneluste ülesandeks enam vastavate loomtegelaste häältsusi karakteriseerida, vaid teha jutustust konkreetsemaks, elavamaks ja kujukamaks. Mõnd laulukujulist repliki korrratakse muinasjutu kestel mitu korda, enamasti kolmel korral. Nõnda laulab rebane kukele kolmel päeval teda toast välja meelitades:

«Kuku kikas, kulla kikas,
tulõ' maalõ' mässämä,
sibistämä, libistämä!»

Niisampalju kordi hüüab kukk värsrides kassi appi, kui rebane

¹⁴ Esemete häälendite koomika ongi õieti üles ehitatud tempo muutustele ja ühes sellega heli siirdumistele kas kõrgemasse või madalamaisse registreisse.

viib teda ära (vrd. nr. 8, kus aga tegevus erandlikult toimub ilma kordamisteta). — Kits laulab harilikult kolmel päeval ukse taga, kui ta tuleb koju oma poegi imetama (muinasjutus «Hunt ja kitsetalled»):

«Laskō' sisse, latsōkōsō'
Nisa' tävve', nännä' tävve',
nisa' tävve' kui nitsevarba',
utar täüs kui ugurits.»

Hunt laulab emisele pidevalt üht ning sama laulu, temalt põrsaid nurudes (nr. 7). — Rebane laulab oma karjalaulu algul katseks ja siis kolmel päeval karja minnes (nr. 9). Ja nõnda paljudes muinasjuttudes.

Mõnikord liidab jutustaja loomamuinasjuttu peale proosadialogide ja laulukeste ka otsesei loomade häälitsuste järeleaimamisi, samuti iseloomustab tegelasi ja sündmusi mitmesuguste liigutuste, žestide ja miimikaga. Kõik need võtted suurendavad ettekande elavust ning muudavad selle küllaltki teatraalseks. Eriti setu loomamuinasjutte võib lugeda mitte niivörd jutustavaks kui jutustav-dramaatiliseks žanriks. I m e m u i n a s j u t u d on rohkem rahuliku eepilise iseloomuga. Kuid peamiselt Ida-Eestis (eriti Setumaal ja end. Põhja-Tartumaal Peipsi lähikonnas, ka Lutsi maarahva juures Latgales) on terve rida imemuinasjuttegi varustatud laulurepliikidega (nr. 11—17). Kõige laialdasemat populaarsust omab neist muinasjutt «Vaenelaps käoks» (vt. nr. 12—13). Selles esinev käo laul elab vahel koguni iseseisvat elu väljaspool muinasjuttu.

Lauludega muinasjutud on tuntud ka teistel, eriti aga Ida-Euroopa rahvastel (näit. venelastel, valgevenelastel, leedulastel, mordvalastel jne.). Täiesti ilmne on eesti traditsiooni geneetiline side vene ja valgevene omaga. Kuid tuleb märkida, et laululised dialoogid eesti juttudes on oma tekstilt ja muusikalt regivärsilised ning on säilitanud väga vanu töö- ja tavandilauludele omaseid motiive ja muusikalisi vorme. Ka setu juttudes on need täiesti eestipärased ega moodusta erinevat stiili, nagu sageli teiste laululiikide juures¹⁵. See näitab traditsiooni suurt vanust ja sügavat loomingulist ümbertöötamist.

Muinasjutulaulud on suuremalt osalt hüüdelise iseloomuga, mida muusikas väljendavad kvardi ja isegi seksti ulatusega ülenevad hüpped, refräänid värsi lõpus jne. (nr. 8—9, 12—16). Rohkem jutustavat laadi dialoogides kasutatakse harilikult asteastmelise melodiategiga ja refräänituid retsatatiivseid viise (nr. 6—7, 10—11, 15 B, 17). Vastaspooltel on sageli oma viisid, mille abil

¹⁵ Niisugused vana tüüpi viise võib Setus kohata veel harukordselt mõne väga vana inimese mälus säilinud töö- ja tavandilaulude juures. Rohkem on neid «konserveeritud» laste- ja mängulauludes. Oma muusikalise vormi ja melodika poolt lähenevad setu muinasjutulaulud kõige rohkem Kesk-Eesti töö- ja tavandilauludele.

tõstetakse reljeefsemalt välja kummagi tegelase erinevat iseloomu, meeolelu ja tundmusi (nr. 6—7, 15).

Oma hilisemas arenemisjärgus kuulusid muinasjutud peamiselt laste repertuaari, neid jutustasid lapsed ise üksteisele või neid jutustati lastele. Enamik loomajutte on liikunud laste seas juba ammustest aegadest saadik, kuna ime- ja novellilised muinasjutud, naljandid ja legendid varemalt rahuldasid siiski rohkem täiskasvunute kunstilisi vajadusi.

Eestis ei olnud töenäoliselt selliseid poolelukutselisi jutustajaid nagu idamaadel, kuid vanemate meeste ja naiste, rehepappide, vooriliste, hiljem erusödurite ja teiste laiemalt liikunud inimeste hulgas leidus küllalt osavaid jutumehi, kes suutsid oma vestmisoskusega paeluda teiste tähelepanu ja nendele pakkuda kunstilist naudingut. Niisugune jutustamisoskus sai paljudel kindla aluse juba lapspõlves, kuulates hoidjate ja teiste vanemate inimeste jutustamist, kuid samuti ka ise seda harjutades. — Peamine jutustamisaeg oli sügistalvisel perioodil, põhjarannikul näiteks «jäguehtute»-aegseil kooskäimistel, Setus jõulupaastu ajal jne. Neil öhtuil kogunes kokku vahel mitme pere rahvast, et koos tööd tehes, mängides, naljataades ja vesteldes aega mööda saata. Setus toimusid veel äsja niisugused kooskäimised enam-vähem vanuserühmade kaupa: lapsed omaette, noorrahvas omaette ja vanemad inimesed omaette. Lapsed veetsid neid öhtuid kõige enam jutustades, ka mängides ja lauldes. Pärast jõule ei peetud enam sobivaks jutte vesta, niisama kui mõistatadagi.

Lapsele oli muinasjutt suure tähtsusega kunstilise ja moraalse kasvatuse vahendiks. Siin näidati väga ilmekate tüüpiliste kujude abil — olid need siis looma- või inimesekujulised — vastandite võitlust, näidati, et elus on otsustava tähtsusega töökogemustes omandatud arukus ja kollektiivne tegevus, mitte toores joud ega rikkus. Lapse esteetilist meelt aga kasvatásid kõige paremini ning jätsid temasse sügavaima mulje need jutud, milles oli oma koht jutustamisel, dramaatilisel kujutamisel kui ka laulmisel.

ДЕТСКИЕ ПЕСНИ И СКАЗКИ.

Детскими песнями в широком смысле слова считаются не только те песни, которые поют сами дети, но также и те, которые поются детям. Сюда относятся исконные жанры народных песен, которые возникли в древнейшие времена и в большинстве случаев продолжают развиваться и в настоящее время. Несмотря на исторические изменения их тематики, детские песни сохраняют по большей части простейшие формы художественного творчества, соответствующие функции этих песен, простоте художественного мышления и восприятий ребенка. Изучение музыки этих песен имеет большое теоретическое и практическое значение, так как оно помогает нам выяснить наиболее ранние, теперь уже в большинстве забытые этапы общего развития музыки, и дает необходимые указания композиторам в деле создания музыки для детей, а также педагогам — в деле музыкального воспитания ребенка.

При рассмотрении детских песен следует исходить из основных этапов физического и духовного развития ребенка. В соответствии с условиями жизни и воспитанием ребенка содержание его деятельности постепенно расширяется (будь это игра, учение или работа), а вместе с тем возрастают его знания и ловкость, развиваются способности и интересы. Однако развитие психики ребенка происходит не только в количественном, но и в качественном отношении. Поэтому каждому возрасту ребенка соответствует и особое художественное творчество. Существенно отличаются как по содержанию, так и по своей функции уже колыбельные песни, которыми убаюкивают грудного младенца, от песен-забавок, с помощью которых дети младшего возраста под руководством старших знакомятся с различными видами труда и явлениями окружающей жизни. На совершенно новых основах формируется репертуар песен и игр среднего детского возраста, который характеризуется постепенно возрастающей самостоятельностью и коллективностью, причем простая, сопровождаемая пением имитация все чаще заменяется сюжетной игрой и построенной на игре словами песней. В старшем детском возрасте это развитие продолжается, но художественная самодеятельность детей при этом уже в большей мере обусловлена общественно-экономической обстановкой. В современном советском обществе это

школьный возраст с его специфическим творчеством, однако в период феодализма, и отчасти также при капитализме, ребенок в эти годы своей жизни уже вовлекался в производственный процесс, и поэтому, наряду с игровыми песнями, важное место занимали трудовые песни (см., например, пастушеские песни). — Таким образом, старые детские песни периода феодализма мы можем подразделить на следующие разряды:

- 1) песни, которые поются детьм:
 - а) колыбельные песни,
 - б) песни-забавки;
- 2) песни, которые поются самими детьми:
 - а) детские песни и игры (в более узком смысле),
 - б) трудовые песни¹.

Во всех этих группах песен находят художественное отображение жизнь ребенка и окружающая его действительность, различные явления природы и в особенности образы из мира животных. Все эти явления нередко изображаются со сказочной фантазией. Способ выражения носит почти всегда игровой характер. «Игра — путь детей к познанию мира, в котором они живут и который призваны изменить», говорит М. Горький.

Колыбельные песни (А) входят в репертуар матерей и нянь и создаются для того, чтобы нежной мелодией, успокаивающими словами и ритмическими движениями усыплять ребенка. В то же время в них находят художественное выражение чувства и переживания матери, ее надежды, связанные с ребенком. Эти песни характеризует простота слов и музыки, а также большая интимность и сердечность.

Ребенка убаюкивали на руках или в колыбели. Колыбель, подвешенную на конце гибкой жерди, было особенно легко приводить в движение, занимаясь в то же время другой работой. В тесной и грязной жилой риге такую колыбель можно было подвесить где-нибудь в свободном углу, у постели родителей, на конце жерди, прикрепленной к потолочной балке. Летом брали колыбель с собой на сенокос или полевые работы, где часто прикрепляли ее к пригнутой верхушке какого-либо молодого дерева, обычно березы.

Кузовом этих колыбелей старого типа служил либо матерчатый мешок, в некоторых случаях дополненный веревочной сеткой, либо корзина, сплетенная из лутины или ивовых прутьев. Значительно более позднего происхождения колыбельный кузов, сколоченный из досок наподобие ящика.

Совершенно новый тип представляет собой колыбель с ящичным кузовом на изогнутых полозьях, стоящая на полу и раскачиваемая в продольном направлении. Этот тип колыбели стал из-

¹ Детские трудовые песни и песенные игры рассматриваются здесь вместе с трудовыми песнями и играми взрослых, так как между ними нет существенных различий.

вестен, по-видимому, лишь во второй половине XIX в., когда крестьяне стали переселяться из жилой риги с её земляным полом в более просторные помещения с дощатыми полами. Колыбель на полозьях вошла в употребление прежде всего на морском побережье, откуда она распространилась вглубь страны и вскоре вытеснила старый тип подвешиваемой колыбели как в северной, так и в западной Эстонии. Распространением этого нового, сравнительно неуклюжего типа колыбели было в значительной мере обусловлено и отмирание некоторых специфических особенностей, прежде всего ритмической гибкости колыбельных песен.

Новые взгляды в деле воспитания детей, начавшие распространяться местами уже в конце прошлого века, отвергали целесообразность укачивания ребенка в колыбели. В связи с этим стали, естественным образом, исчезать и колыбельные песни. Дольше всего и притом в более или менее первоначальном виде они сохранялись в Сетумаа.

Колыбельная песня слагается обычно из 3 компонентов: слов, музыки и ритмических движений. Однако, в некоторых случаях один из этих компонентов может отсутствовать. Так, ребенка иногда убаюкивают, напевая лишь мелодию без слов, с закрытым ртом (№ 1). Весьма часто текст колыбельной песни состоит из повторяющихся или варьирующих междометий, служащих для убаюкивания (напр. *äiu-äiu*, *kussu-kussu*, *tsuu-tsuu*, *l'uu-l'uu*, *eia-priia* и т. д.), которые сопровождаются время от времени ласкательными словами и более или менее импровизированными фразами (№ 2—6). Таковы наиболее простые и, повидимому, наиболее старые формы колыбельных песен, в которых важнейшую роль играл обусловленный качательными движениями ритм и приспособленная к нему мелодия.

Содержанием более развитых колыбельных песен с традиционным текстом являются в первую очередь переживания, интересы и чаяния матери, тесно связанные с будущей жизнью ребенка, но в них отражаются и его насущные потребности, весь его маленький мирок. Наиболее широко известны песни, в которых олицетворенный сон призывается сойти на глаза ребенка (№ 16—18), рассказывается о том, как отец и мать во время сна ребенка привозят ему городскую булку и ягоды (№ 15, 19—21), и выражается надежда, что из ребенка вырастет помощник родителям — пахарь, дровосек, пастух и т. д. (№ 24—33). В песнях находят выражение нежные чувства матери, ее надежды на счастливую жизнь ребенка. В связи с этим тон колыбельных песен в основном оптимистичен. Окружающая ребенка обстановка изображается светлыми красками. Все это нередко сочетается с юмором и изображением неожиданных комических ситуаций (см., напр., № 11—14). Однако во многих песнях имелись прямые указания на тяжелую жизнь трудового человека под гнетом помещика и дворохозяина, которая могла стать уделом и укачиваемого в колыбели ребенка (№ 14, 23 и 26). В исключительно трудных усло-

виях жизни крепостного крестьянства возникали иногда даже такие песни, в которых мать желала ребенку смерти (№ 24).

Колыбельные песни пелись на мелодии весьма различного характера в соответствии с широким диапазоном чувств матери и в еще большей мере с «потребностями» ребенка, которые могли изменяться и во время его укачивания в колыбели. Вследствие этого часто приходилось варьировать ритм и мелодии или переходить на совсем другие мелодии, во всяком случае вообще много импровизировать. Специфические особенности колыбельных песен заключаются, прежде всего, в их ритме. В колыбельных песнях, исполняемых протяжно, с плавными движениями, встречаются форшлаги, синкопы ($\text{♪} \cdot \text{♪}; \text{♪} \text{♪} \cdot; \text{♪} \cdot \text{♪}$ и т. д.) и долгие выдержки вания окончаний мотива ($2+3/8 \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪}$; $2+4/8 \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪}$ и т. д. — особенно в песнях о. Мухы). Музыкальная фраза в большинстве случаев резко обрывается: последний безударный слог либо вовсе не поется, либо поется очень тихо.² В колыбельных песнях, исполняемых быстрее, с порывистыми движениями, такие ритмические особенности, за исключением пропуска конечного слога, встречаются реже. По своему характеру эти мелодии приближаются до известной степени к забавкам и даже танцевальным песням.³ В соответствии с этим и движение мелодии носит здесь более скачкообразный характер, чем в протяжных песнях. В юго-восточной Эстонии таким песням нередко свойственны мелодии, построенные на тоническом квартсекстаккорде минора (реже мажора), причем в конце фразы мелодия спадает в тонику через нижнюю доминанту. Вообще в колыбельных песнях весьма часто встречаются повторяющиеся нисходящие малые терции.

В соответствии с содержанием и функцией колыбельных песен для них особенно характерны речитативность и минорный лад. Импровизационное развитие мелодии не только обусловливает изменения в ритме и общем движении мелодии, но иногда вызывает даже колебания в тональности (напр. № 4). В некоторых случаях каждая мысль получает особое музыкальное выражение (см. № 12—13, 27, 29—30). Это явление находит дальнейшее развитие и в новых, уже строфических колыбельных песнях, где возникают, таким образом, зачатки многочастной песенной формы (ср. № 25).

В колыбельных песнях наблюдается и песенное развитие мелодии⁴. С одной стороны, это — новое явление, с другой же стороны, оно характерно для таких колыбельных песен, исполнение которых не сопровождается ритмическими движениями. Вслед-

² Наиболее характерными образцами этих протяжных колыбельных песен являются № 2, 5, 11, 14, 16, 17 и 26.

³ См. например: № 3—4, 10, 12—13, 24 и 33.

⁴ См. мелодии № 6—9, 15, 18—21, 25, 28 — по большей части мажорные

ствие этого такие мелодии приближаются к мелодиям обычных лирических песен.

В младшем детском возрасте весьма быстро расширяется поле деятельности ребенка. Это происходит по мере того, как ребенок овладевает речью, начинает ходить и более свободно владеть руками. На первых порах еще под руководством старших он знакомится с различными предметами, учится обращаться с ними и в то же время имитировать в своих играх разного рода работы и воспроизводить явления окружающей жизни.

В детском творчестве этого возраста важное место занимают забавки (**В**). Эти игровые песни представляют собой непосредственное продолжение колыбельных песен, однако их основной задачей является уже не усыпление ребенка, а, наоборот, они имеют целью пробуждать и развивать его способности, развлекать его, а также укреплять физически путем упражнений в различных движениях. Если колыбельные песни по своему характеру лиричны, то забавки носят драматический характер: с помощью слов, музыки, а также движений здесь изображаются события и явления из жизни ребенка и знакомого ему окружения. Эти песни часто имеют задачей научить ребенка самим необходимым действиям, а также познакомить его с простейшими явлениями природы и дать их объяснение.

Мать или воспитательница обычно занимает игрой ребенка, держа его у себя на коленях и направляя движения ребенка своими руками. При этом она нередко поет или, по крайней мере, начинает песню и затем руководит пением ребенка. К колыбельным песням весьма близки те песни, пение которых сопровождается подбрасыванием ребенка на колене, т. е. имитацией езды вообще, или верховой езды (№ 1—5; ср. колыбельные песни № 12, 20—21). Как и в колыбельных песнях, здесь говорится по большей части о привозимых ребенку лакомствах. Участие ребенка в этой игре носит еще довольно пассивный характер. В сопровождении песни ребенка учат ходить (№ 6, ср. и № 7), знакомят его с движениями и поведением животных и птиц (№ 8—10), с приготовлением кушаний (№ 11—13) и т. д. По своему характеру сюда относятся также юмористические «лечебные слова», с помощью которых мысли ребенка отвлекались от болезни (№ 14).

В забавках редко встречается восьмисложный стих, характерный для старых народных песен. Чаще всего здесь используется шестисложный стих ($\frac{2}{4} \text{ ♫ ♪ ♫ ♪ ♫ ♪ }$) или носящий еще более танцевальный характер пятисложный стих ($\frac{3}{4} \text{ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ }$). Подпрыгивание на колене и обучение ходьбе происходили обычно в одном определенном темпе, однако для большинства забавок характерно сравнительно медленное по темпу начало, обыкновенно на мотив с нисходящими терциями, а затем постепенное или

внезапное ускорение с переходом мелодии в значительно более высокий регистр, нередко даже в совершенно другую тональность. Вместе с тем пению присущ вообще речитативный характер, с неопределенной высотой звука и различными ритмическими вольностями.

Начиная со среднего детского возраста, игры и вообще художественное творчество ребят становятся уже независимыми от взрослых и вместе с тем коллективными. Как теперь, так и в старые времена особенно были в ходу многочисленные игры спортивного характера, в которых нужно было прятаться или ловить друг друга и которые требовали большего числа участников. Элементы словесного творчества встречаются в этих играх лишь в виде т. н. считалок. Эти стихи никогда не поются, их читают по возможности однотонно, с соблюдением определенного ритма и особенно четким выделением ударяемых слогов.

Песенные игры, в которые дети играли на деревенском лугу, на пастбище и зимою в комнатах, совпадали в основных чертах с репертуаром игр взрослых (см. I часть). Наряду с такими традиционными играми широко практиковались однако импровизационные игры, в ходе которых также исполнялись песенки или, по крайней мере, пелись отдельные фразы. О том, каковы были эти импровизированные игры в старое время, у нас не имеется никаких данных. По своей форме и музыкальному оформлению они вряд ли существенно отличались от импровизаций современных детей того же возраста. Вот образец такой импровизируемой игры (запись сделана в 1947 году):

«Двое детей играют на песке, — пятилетняя девочка и мальчик года на два моложе. Они соорудили из песка деревенские постройки. Животные сделаны из дерева. Вдруг играющие слышат ржание лошади из находящейся вблизи настоящей конюшни. Это привлекает их внимание и вызывает определенный поворот в игре. Девочка начинает петь, повторяя несколько раз одну и ту же фразу:

The musical notation consists of two staves of music for a single melodic line. The top staff is in common time (indicated by '4') and the bottom staff is in triple time (indicated by '3'). Both staves are in G major (indicated by a sharp sign). The music consists of eighth-note patterns. Above the music, there are two sets of lyrics in Russian, each followed by a circled '3x' indicating repetition. The first set of lyrics is 'Кии - le ! O - bu - ne ta'ab süü - a.' and the second set is 'Кии - le ! O - bu - ne ta'ab süi - a.' The 'ü' in the lyrics is represented as 'ü' with a diaeresis.

[= Слушай! Лошадка хочет есть. Слушай! Лошадка хочет есть.]

Дети решают собрать сена и для своих игрушечных лошадей. Они отправляются на лужайку и рвут траву. Скоро у девочки в руках целая пригоршня «сена». Она радуется большой добыче и прыгает, напевая:

5-6x



Ma sain o - ma-le ter - ve pun - di .

[= Я получила целый пучок.]

Сено приносят домой, после чего игра продолжается без пения.»

Что касается детских песен (**С**) в узком смысле, т. е. таких песен, которые, с одной стороны, поются самими детьми и, с другой стороны, не связаны с играми, то и в них мы находим много импровизаций, но в то же время немало элементов весьма старых, отживших свой век песен взрослых. Целый ряд стариных трудовых и обрядовых песен дошел до нас лишь через посредство детских песен, хотя и в основательно переосмысленном виде⁵. Среди детских песен имеется довольно много таких, в которых используется не имеющий конкретного значения, построенный лишь на звуковых эффектах язык (№ 2—3); особенно часто мы находим образцы такого языка в считалках. Эти песни дают ребенку возможность всесторонне развивать свою фантазию. Из числа старых трудовых и обрядовых песен в детском репертуаре также сохранились, в первую очередь, такие построенные на игре слов песни, форма которых дает детям возможность развивать и связывать по волне фантазии различные события и явления. Сюда относятся прежде всего т. н. цепные песни (№ 3—11). Цепная песня является одной из старейших форм обрядовых песен и как таковая была известна у весьма многих народов. Первоначально в ее основе лежал магический прием, состоявший в том, чтобы мало-помалу, путем частых вопросов и ответов, привести к тому, чего желали достигнуть. Среди эстонских детских цепных песен мы знаем ряд таких, которые у соседних народов еще недавно бытовали в качестве рождественских обрядовых песен. Так, например, широко известной эстонской песне о козе (см. № 4—5) соответствует русская колядка «Попрыгала козка по бабьим по грядкам». Песня «Мышь едет в лес» (№ 6) была хорошо известна рождественским ряженым в Латвии.⁶ Равным образом и другие эстонские цепные песни имеют более или менее близкие соответствия в рождественских и новогодних песнях (колядках) соседних народов. Такие колядки приобрели под конец значение шу-

⁵ Например, приведенные в I томе песни, связанные с домашними работами (доение, приготовление масла, варка пищи), сохранились до наших дней по большей части в детском репертуаре.

⁶ Ср. латышскую народную песню «*Kur tu tecī, tu pelīte?*»

точных песен. Задачей шуточных колядок было, в первую очередь, доставить развлечение дворохозяевам, чтобы они не отказали в подарках, пришедшим к ним колядующим. Эти песни пелись главным образом детьми, из которых кто-нибудь обычно был наряжен козой или другим животным. Также в Эстонии был известен местами обычай хождения ряженых по дворам на рождество и под Новый год. Мы не знаем однако, исполнялись ли при этом цепные песни. Во всяком случае традиция этих песен в Эстонии является весьма древней. Некоторые из них, например, песня о козе, могут быть отнесены к периоду раннего феодализма.

В музыке детских песен в узком смысле уже нет того единого, определенного стиля, который свойствен забавкам. Здесь встречаются как речитативные, так и песенные мелодии, которые часто не отличаются от мелодий трудовых и обрядовых, а также лирических песен, входящих в репертуар взрослых. Здесь обильно представлены и близкие к мужским песням стремительные мелодии. Все это указывает как на различное происхождение, так и на различные функции детских песен. Однако в целом ряде этих песен мы все же находим специфические черты детской музыки, которые характерны и для детских забавок. Так, можно отметить тенденцию детских песен к пентатонике, присущий шестисложному стиху двухдольный тakt ($\frac{2}{4}$), местами движения в нисходящих терциях и т. д.⁷. В импровизациях, особенно у детей младшего возраста, господствует чистая пентатоника независимо от того, является ли мелодия по своему характеру речитативной или песенной (см. примеры на стр. 155/6)⁸. Мелодии детских песен в большинстве случаев plagальные, как и вообще более старые речитативные мелодии. В каденции часто встречается переход в тонику через нижнюю доминанту.

Весьма своеобразную группу произведений детского творчества образуют подражания голосам природы (Д № 1—5). Это звукоподражательные сочетания слов, представляющие собой попытку воспроизвести и осмыслить различные голоса, которые обращают на себя внимание детей (а иногда и взрослых), как в живой, так и в неживой природе. Большая часть этих поэтических произведений, близких по форме к песням, является подражанием голосам ласточки, жаворонка, соловья, иволги и некоторых других певчих птиц.

⁷ Наиболее типичные мелодии песен детей — № 2, 4, 5 и 11.

⁸ В импровизациях также постоянно встречаются шестисложные стихи и близкие к ним ритмико-метрические формы: $\frac{2}{4} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} | \text{♪} \text{♪}; \frac{2}{4} \text{♪} \text{♪}$
 $\text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} | \text{♪} \text{♪}$ и т. д. Хотя такие формы мелодии весьма характерны для старинных русских трудовых и игровых песен, их все же не всегда можно считать заимствованными. Как это показывают детские импровизации, мы имеем здесь дело по большей части с самостоятельным возникновением тех же форм у многих народов в одинаковых условиях.

Многие другие птицы и животные, и даже неодушевленные предметы выступают в различных коротких рассказах с диалогами и монологами (напр., вороны между собой, ворона и сорока, петухи между собой, отправляемые на ярмарку животные, колеса телеги и т. д.). Главное в этих рассказах сводится к комизму имитацией. При исполнении подражаний голосам природы существенное значение имеет мастерство в передаче характерных модуляций голоса и тембра. При этом имеются два основных способа подражания с рядом промежуточных ступеней: это, с одной стороны, возможно точная имитация, лишенная в большинстве случаев музыкальных интонаций, а, с другой стороны, имитация в более или менее музыкальной форме и осмысливании. В нашем сборнике представлены образцы последней (№ 1—5). Такого рода подражания голосам природы имеют ряд общих черт с забавками и детскими песнями: повторяющиеся нисходящие интервалы, двухдольные ($\frac{2}{4}$) такты, иногда ускоряющиеся или замедляющиеся темпы⁹⁾ и т. д.

Подражания голосам природы как по содержанию, так и по форме имеют известное сходство со сказками о животных (№ 6—10). В этих последних одним из характерных приемов композиции является именно изображение событий с помощью диалогов в прозаической или стихотворной форме (см., напр. № 9). Однако в сказках задачей диалогов уже не является имитирование голосов персонажей-животных, — они имеют целью придать рассказу конкретность, живость и образность. Некоторые реплики в песенной форме повторяются в сказке неоднократно, обычно три раза. Так, лисица трижды поет петуху, выманивая его на двор. Столько же раз петух в стихотворной форме призывает на помощь кошку, когда его уносит лисица (ср. № 8, где однако действие в виде исключения развивается без повторений). Коза обычно также поет трижды за дверью, когда она приходит домой кормить своих детенышей (в сказке «Волк и козлята»). Волк несколько раз поет свинье одну и ту же песню, выпрашивая у нее поросят (№ 7). Лисица поет в начале сказки свою пастушескую песню на пробу и затем повторяет ее три раза, подходя к стаду (№ 9). Этот прием характерен для многих сказок.

В некоторых случаях рассказчик, помимо прозаических диалогов и песенок, непосредственно подражает голосам животных, а также характеризует действующих лиц сказки различными жестами и мимикой. Все эти приемы усиливают живость исполнения и придают ему в известной мере театральный характер. В особенности сетуские сказки о животных можно считать не столько повествовательным, сколько повествовательно-драматическим жанром. Волшебные сказки носят более спокой-

⁹⁾ Комизм подражаний различным звукам (напр., скрипу телеги) и построен в сущности на изменениях темпа, наряду с переходами в более высокие или более низкие регистры.

ный эпический характер. Однако, главным образом в восточной Эстонии (особенно в Сетумаа и вблизи Чудского озера в северной части бывш. уезда Тартумаа, а также у населения Лутси в Латгалии), в целом ряде волшебных сказок встречаются песенные реплики (№ 11—17). Из числа этих сказок особенно широкой популярностью пользуется сказка «Сирота-кукушка» (см. № 12—13). Встречающаяся в ней «песня кукушки» живет до сих пор и самостоятельной жизнью, вне сказки.

Сказки со включенными в них песнями известны и другим народам, в особенности однако народам Восточной Европы (они встречаются, например, у русских, белоруссов, литовцев, мордвы и т. д.). Совершенно очевидна генетическая связь эстонской традиции с русской и белорусской. Следует, однако, отметить, что песенные диалоги в эстонских сказках по своим текстам и музыке тесно связаны с аллитерационным стихом и сохранили в себе весьма старые мотивы и музыкальные формы, свойственные трудовым и обрядовым песням. В сетуских сказках эти элементы являются также исконно эстонскими и не образуют особого стиля, как это часто наблюдается в отношении других видов песен¹⁰. Это указывает на большую древность традиции и ее глубокую творческую переработку.

Песни в сказках носят по большей части восклицательный характер, что в музыке выражается восходящими скачками в объеме кварты и даже сексты, припевами в конце стиха и т. д. (№ 8—9, 12—16). В диалогах повествовательного характера используются обычно речитативные мелодии с ступенчатым движением и без припевов (№ 6—7, 10—11, 15 В, 17). При этом представители двух противостоящих сторон имеют свои мелодии, с помощью которых рельефнее выделяются различия в характере, настроении и чувствах персонажей (№ 6—7, 15).

На позднейшем этапе своего развития сказки вошли главным образом в детский репертуар: их рассказывали сами дети друг другу, или же они рассказывались детям взрослыми. Большинство сказок о животных бытовали в детской среде уже с древнейших времен, тогда как волшебные и новеллистические сказки, анекдоты и легенды удовлетворяли в основном эстетические потребности взрослых.

В Эстонии, по-видимому, не было полупрофессиональных рассказчиков, как они существовали в восточных странах, однако среди мужчин и женщин старшего поколения, надсмотрщиков при молотьбе, обозников, а позднее среди отставных солдат и других бывалых людей имелось немало опытных рассказчиков, которые своим искусством умели привлекать внимание слушате-

¹⁰ Эти мелодии, будучи связаны с трудовыми и обрядовыми песнями, сохранились в Сетумаа лишь в памяти немногих, очень старых людей, но они чаще встречаются в детских и игровых песнях. По своей форме и мелодике песни сетуских сказок ближе всего к трудовым и обрядовым песням центральной Эстонии.

лей и доставлять им эстетическое наслаждение. У многих из них это искусство рассказывать приобрело прочную основу уже в детстве, когда они сами прислушивались к рассказам старших, и развивалось в дальнейшем путем упражнений на практике. — Сказки рассказывались главным образом в осенне-зимний период, на северном побережье, например, во время т. н. *jägi-ehtud*, в Сетумаа в течение филипповского поста. Здесь собирались иногда члены нескольких семейств, чтобы скоротать время за совместной работой, играми и беседой. В Сетумаа еще недавно такие собрания происходили по возрастным группам: дети, молодежь и представители старшего поколения собирались отдельно. Дети проводили эти вечера главным образом за рассказами, а также за играми и пением песен. После святок рассказывать сказки и загадывать загадки уже не было в обычae.

Сказка была весьма важным средством нравственного и эстетического воспитания ребенка. С помощью ярких типических образов людей и животных в сказке показывалась борьба противоположностей, показывалось, что решающее значение в жизни имеют приобретенный трудовым опытом человеческий ум и деятельность коллектива, а не грубая сила и не богатство. В эстетическом же отношении наиболее глубокое впечатление производили на детей такие сказки, в которых повествовательные и драматические элементы гармонически сочетались с пением.