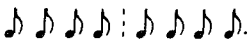


И. Рюйтел
(Тарту)

О ВЗАИМОСВЯЗЯХ ВОКАЛЬНОЙ И ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ В ЭСТОНСКОМ ФОЛЬКЛОРЕ

В настоящей статье рассматриваются взаимосвязи инструментальной и вокальной эстонской народной музыки преимущественно в период с XVIII по начало XIX веков. Названный период примечателен зарождением и популярностью нового песенного жанра — особого склада танцевальных песен, которые и будут в центре нашего внимания. Возникновение их могло начаться уже в XVII веке, однако мы не имеем об этом непосредственных данных.

Чтобы понять, что нового внесли рассматриваемые танцевальные песни в эстонскую народную вокальную традицию, отметим основные признаки древнейших эстонских народных песен. В тот период в Эстонии еще господствовали песни древней прибалтийско-финской рунической формы с характерным для нее восьмисложным стихом и квантитативной ритмикой (регулярное чередование долгих и кратких слогов). Напевы были одно-, двустрочные, с узким амбитусом (обычно терция, кварта, квинта). Преобладал ритмический тип: . В северной и западной Эстонии были нередки его модификации, возникшие при удлинении заключительного звука строки или строки и полустроки. Так как в эстонском языке главное ударение всегда падает на первый, и секундарное — обычно на третий слог, а в песенной строке преобладают двух-четырёхсложные слова, то акценты чаще всего совпадают с долгой долей стопы, и доминирует регулярное чередование ударных и безударных звуков. При трехсложных словах либо сохранялся регулярный двудольный метр напева и переносились словесные ударения, либо сохранялись словесные ударения, вследствие чего возникал свободный, нерегулярный (речевой) ритм, свободно чередуемый со строками с регулярным чередованием ударных и безударных звуков (например, ритмические фигуры



и т. д.). В Южной Эстонии встречались более разнообразные ритмы. Рунические песни обычно исполнялись запевалой и хором.

Например, формульный напев свадебных песен прихода Куусал¹:

1

Запевала *Хор*

1. Neit-si-kä-ne, nuo-ru-ka-ne, neit-si-kä-ne, nuo-ru-ka-ne,
 2. kui ak-kad ko-dunt me-ne-mä, kui ak-kad ko-dunt me-ne-mä...
 и т. д.

Встречался и регулярный трехдольный метр, возникающий при удлинении каждого безударного слова восьмисложного стиха. Вот пример формульного напева свадебных песен острова Кихну (исполняется хором без запевалы; напомним, что руническая песня не имела инструментального сопровождения).

2

Ko-do o-ii ä e-lä-dä... и т. д.

Рассматриваемые танцевальные песни отличаются от рунических прежде всего трехдольным стихотворным размером, который ведет свое начало от метроритма их первоисточников — волюночных наигрышей. Приведем один из типичных образцов таких наигрышей. Он состоит из вступления (S), основной части и заключения (L). Основная часть в данном примере имеет трехчастную форму. Каждая из трех ее частей построена на повторах и свободном варьировании определенной структурной единицы (A, B и C) и заканчивается заключительной ячейкой (L_a, L_b и L_c). Таким образом, композиционная макроструктура наигрыша такова:



В напев песни переходит лишь определенная структурная микро-единица волюночного наигрыша (ср., например, структурную единицу A примера 3 и пример 5).

Напевы чаще всего двустрочны, состоят из четырех трехдольных тактов. Каждый такт имеет 3 ударных звука, за которым могут следовать безударные. Вследствие этого текстовая строка состоит из двух трехдольных диподий и может включать от пяти до двенадцати слогов (последний ударный звук и стихотворная стопа могут отсутствовать). А в напеве в пределах трехдольного метра, в зависимости от количества слогов, возникают различные ритмы, которые чередуются в течение одной песни (см. пример 4).

¹ Сведения об источниках нотных примеров см. в конце статьи.



В XVIII веке и раньше под такие песни танцевали старые круговые танцы, а в XIX веке — преимущественно танец labajalavalls (его различные виды).

Особой популярностью пользовались напевы, которые характеризуются двустрочной формой, трехдольным метром, звукорядом мажорного пента- или секстахорда с крайними опорными тонами тоникой и квинтой и общим мелодическим рисунком, в котором первый мотив ведет к кульминационной V ступени (или начинается с него), второй и третий (или только третий) — опираются на II ступень, а четвертый мотив ведет к тонике (см. примеры 4, 5 и 6а).



От этого семейства мелодий отпочковались многочисленные разновидности (в том числе четырехстрочные напевы), которые также произошли от волыночных наигрышей (ср. примеры 6 и 7).



S

A

A₁

A₂

A₃

La

B

B₁

Lb

C

C₁

Lc

* Прямая скобка над нотами указывает на ячейки наигрыша, выступающие в качестве напева.

Таким образом, мы имеем дело с многочисленной и разнообразной группой напевов, основой которых являются волыночные наигрыши². Очевидно, примером для них служили шведские мелодии (родственные наигрыши записаны у шведского населения эстонских островов и северозападного побережья Эстонии, сохранившего многие черты древней шведской культуры)³. В XVIII веке, а может быть и раньше, эти песни распространились в западной и северной Эстонии, а позднее по всей Эстонии. При помощи печатных изданий, а отчасти и в живой устной традиции, эти песни сохранились до наших дней, давно утратив свою первоначальную функцию танцевального сопровождения. Их источник — волынка, так же как и танцы, которые она сопровождала, были забыты к концу прошлого века. В начале XX века их уже можно было встретить весьма редко.

При переходе из инструментальной традиции в вокальную мелодии подвергались определенным изменениям. Опускались мелодические украшения, а часто и безударные звуки, вступления, заключения и бурдонный бас волыночных наигрышей, упрощались мелодический рисунок, ритм, композиционная структура. Мелодия песни как бы вбирала в себя лишь основу наигрыша, отбрасывая все излишнее и несовместимое с текстом (ср., например, пример 3 с примерами 4, 5, примеры 6г и 7). Вместе с тем, при повторении мелодии в песне встречается меньше отклонений от ее первоначального вида, чем в наигрышах, в которых она варьируется более свободно.

Со свободным варьированием часто связана и наиболее развернутая форма инструментальной пьесы — из простого повторения образуется вариация, последняя перерастает в новый раздел формы. Можно встретить волыночные наигрыши, где крупная форма составлена путем регулярного чередования повторений и вариаций четырехтактной мелодии с характерными признаками рассматриваемого

² О возникновении и распространении рассматриваемых напевов см.: Рюйтель И. Эстонские народные песни «переходной формы». — В кн.: Проблемы музыкального фольклора народов СССР. М., 1973, с. 173—177.

³ Ср.: пример 6в и Anderson O. Bröllosmusik på säckpipa. — Stockholm, 1961, с. 23.

68

Oh se - da pi - du ja pól - ve,
oh se - da lus - ti ja róó - mu!

69

Alt teo toa, tóó Mih - kel, 'kóige liv - sim, 'mees, tal
raud - re - gi ja puu - tal - lad, nahk - nae - lad sees.

7 $\text{♩} = 248$

S
A
A₁
A₂
B
B₁
A₃
A₄

семейства напевов. Так, например, образована двухчастная форма с простой структурой $AA + A_1A_1$, которая в наигрыше повторяется⁴. В качестве мелодического звена здесь выступает лишь микроединица А.

Нередки воляночные наигрыши с нерегулярной формой, где отрывок наигрыша, бытующий как напев песни, образует одно мелодическое звено, вставленное между другими звеньями. Отдельные звенья чередуются в свободной последовательности и повторяются неопределенное количество раз (иногда больше, иногда меньше).

В некоторых воляночных наигрышах, а еще чаще, — в выросших из них позднейших инструментальных пьесах, исполняемых на скрипке, гармонике и новых типах каннеля, можно встретить и более сложные формы. В таких пьесах мелодическая фраза, принадлежащая к данной группе мелодий, объединена с новыми частями, в то же время сама являясь мелодически более развитой — расширенной по диапазону и т. д. Если подобные воляночные наигрыши могут иметь нерегулярную форму, то позднейшие их гармошечные варианты и наигрыши на многострунном каннеле имеют, как правило, регулярную форму. В них утеряны характерные для воляночных наигрышей специальные вступления и заключения, присоединено аккордовое сопровождение с функционально-гармонической основой. Примером может служить наигрыш на каннеле. Основой этого развернутого наигрыша является четырехстрочный вариант напева рассматриваемой группы (ср. примеры бб и часть А). К ней присоединена новая часть Б (с еще большим диапазоном), а затем вариация первой части (А₁) и снова Б. Получается двухчастная форма со структурой $AABB + A_1BB$ ⁵, которая может повторяться несколько раз.

Итак, при сопоставлении песенных напевов и инструментальных (воляночных) наигрышей, имеющих мелодическую и генетическую связь, выявляются две тенденции. С одной стороны, песенный напев упрощает и как бы схематизирует инструментальный наигрыш, взятый в основу песни. С другой — в наигрышах встречаются вторичные изменения: 1) возникающие при свободной импровизации; 2) проявляющиеся в результате позднейших композиционных, мелодических и ритмических привнесений. Последние видны особенно ясно при исполнении на новых инструментах.

Влияние воляночных наигрышей на песенную традицию не ограничивалось лишь заимствованием мелодий для танцевальных песен. С этим влиянием связано возникновение данного песенного жанра вообще. Своеобразный размер танцевальных песен, качественно отличающийся от размера старой рунической песни, сформировался под прямым воздействием воляночных мелодий. Первоисточенное значение имел трехдольный метр последних, давший основу для дифференциации нового стихотворного размера.

С другой стороны, влияние воляночной музыки не ограничивается лишь танцевальными мелодиями. Дело не только в том, что эти напевы перешли и в иные песенные жанры (например, игровые,

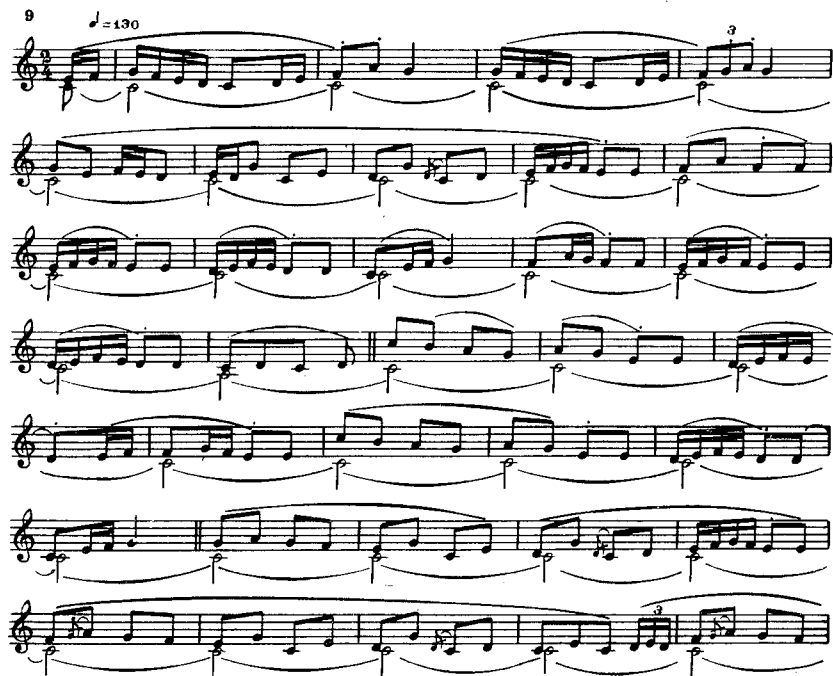
⁴ См.: RKM III 2, 46. Исп. Яан Пихт (остров Сааремаа, Мустьяла). Зап. 1936 г.

⁵ ERA, PI 12 В 2. Исп. Й. Коткас (Тарту-Маарья, 1936).

колыбельные, детские). Можно предположить их более широкое влияние на вокальную традицию. В северной и западной Эстонии среди двухстрочных напевов мажорного пента-гексахорда, связанных с мужскими песнями, а также с другими видами песен рунической и «переходной» формы, можно найти варианты, которые близки к мелодиям танцевальных песен не только по общим приемам выразительности, но и по конкретному мелодическому рисунку. Один такой образец типичных эстонских напевов приведен Шульцем-Бертрандом в 1860 году. Заметно довольно близкое рассматриваемым танцевальным напевам движение мелодии, которое как бы приспособлено к двудольному размеру стиха рунической песни (ср. пример 8 и примеры 5 и 6а).



Наигрыши в двудольном размере встречаются и в самом вольночном репертуаре. Связь между подобными наигрышами и позднейшим слоем рунических мелодий видна в формульном свадебном напеве Мустьяла. Он происходит от старой мелодии кругового танца, который вначале сопровождался игрой на волынке, позднее — на других инструментах. В инструментальном варианте мелодия имеет двух-трехчастную форму. Песенная мелодия основана лишь на одной из частей.



10

Või_u, või_u, võö_ras rah_vas, või_u, või_u, võö_ras rah_vas.
 mis te mei_le ot_si_te, mis te mei_le ot_si_te...

Как видно из сказанного, позднейший слой напевов рунических песен северной и западной Эстонии, выросший отчасти на основе старой вокальной музыки, в значительной степени вобрал в себя и черты волюночных наигрышей и, возможно, именно им обязан своим возникновением. Напомним, что на протяжении нескольких столетий в Эстонии была основным инструментом для сопровождения танцев.

В числе поздних записей мелодий, связанных с танцевальными песнями конца XVIII и начала XIX века и с другими близкими им по форме, кроме напевов описываемого типа, встречаются более развернутые. Порой они включают в себя до четырех предложений. Есть мелодии с амбитусом от верхней до нижней тоники, или еще далее — до субкварты, уже имеющие явную функционально-гармоническую основу. Происхождение этих позднейших танцевальных мелодий, очевидно, связано со скрипичным репертуаром (скрипка была известна у эстонцев с XVIII века). Объединялись ли эти мелодии с рассматриваемыми танцевальными песнями в данный период или позднее, в конце XIX века, данных не имеется. Все же до второй половины XIX века доминировали танцевальные напевы вышеописанного более простого типа (см. примеры 4, 5).

Инструментальная музыка, которая в развитии своих выразительных средств опережала народную вокальную музыку, явилась одним из основных факторов, способствующих формированию во

второй половине XIX века нового музыкального стиля нерунической эстонской народной песни (рифмованные песни куплетной формы). Расширение формы и амбитуса напевов народных песен, привнесение гармонической структуры, новые ритмы (особенно польки!) — все это большей частью связано с позднейшими инструментальными наигрышами, прямое воздействие которых на народную песню очевидно (отметим многочисленные заимствования напевов). В то же время распространяется пение под аккомпанемент каннеля, гармоники и других инструментов.

Связь старых народных инструментов и вокальной музыки можно проследить не только на примере волынки, но и на материале пастушеских инструментов и песен. Речь идет о мелодических ауканьях и пастушеских переключках (так называемые *helletused*), имевших распространение преимущественно в южной Эстонии. В первых текст отсутствовал, во вторых был ограниченным, частью импровизационным, и чередовался со слогами или гласными, не имеющими смыслового значения. По своему распевному стилю, более развитой мелодике, обширному звуковому объему, свободной форме, а также ритмике эти переключки в значительной степени отличались от рунических песен, в том числе и от пастушеских. Они близки пастушеским наигрышам, более того — в них встречаются прямые имитации звучания инструментов (примеры 11—12).

Напевы переключек исключительно распевны, мелодичны по сравнению с руническими, а также танцевальными песнями (см. пример 13). Напевы переключек не стесняют строгие рамки какой-либо стихотворной формы. Отметим кстати, что если вокальные варианты (пастушьи переключки) мы записывали еще в экспедициях последних лет, то наигрыши, которые легли в их основу, уже давно забыты, как и сами пастушьи инструменты (рожок, жалейка, флейты). Имеются лишь старые нотации.



Hel_ la vöi hel_ la, töist_re Jaan vöi hel_ la,
 tu_ le sü_ a vöi hel_ la, kas vöi o_ ma kar_ ja_ ga,
 hel_la vöi he_ el_ la_ la, hel_la vöi he_ el_ la hel_la_ la!

Uu _ uu _ *ten.*
rit. Uu _
 uu _ *rit.*

Традиция пастушеских ауканий и *helleused* бытовала еще во второй половине XIX века и отошла лишь на рубеже XIX—XX веков. Определить время их возникновения сложно, поскольку записи эстонской народной музыки появились в основном только в начале прошлого века. Можно предположить, что *helleused* существовали столетиями бок о бок с рунической песней. Простейшие ауканья, которые наряду с пастушескими наигрышами составляют их основной источник, относятся, вероятно, к самым древним временам.

Труднее определить, какую роль играл в эстонском фольклоре обратный процесс — влияние песенных напевов на инструментальную музыку. Иногда на инструментах играли песенные напевы, например, пастушьи песни и даже причитания. Возможно, что именно такие связи с вокальной музыкой проявились в пьесах, исполняемых на древнем прибалтийско-финском малострунном каннеле. Однако прямых данных об этом нет. В то время, когда начали записывать эстонские народные мелодии, архаичный малострунный каннель (вытесанный из одного куска дерева) вытеснялся многострунным, сделанным из досок каннелем нового типа. На таком инструменте играли уже иную музыку, в том числе и новые напевы со строфической формой и функционально-гармонической основой, представляющей мажоро-минорную систему.

По имеющимся данным, в эстонском фольклоре доминировало влияние инструментальной музыки на вокальную. Инструментальные наигрыши явно обогащали выразительные средства вокальной музыки, первоначально характеризующейся в основном речитативным складом. опередив песенные напевы по развитию композиционной

структуры, ладообразования, мелодики и ритмики, инструментальная музыка в дальнейшем способствовала развитию и музыки вокальной.

Сведения об источниках нотных примеров

К примеру 1

ERA, Pl. 86 B1. Зап. Х. Тампере и А. Пульст в 1938 г. Исп. Анна Паалберг, 64 г., и Мийна Ламбот, 70 л. Северная Эстония, пр. Куусалу. (Расшифровка И. Рюител.)

К примеру 2

EKRK 19, 147 (8). Зап. И. Руус (Рюител) в 1955 г. Исп. Элизабет Тюрк и Анна Лооб. Западная Эстония, о-в Кихну.

К примеру 3

EÜS X 1124 (579). Зап. А. О. Вяйзьянен в 1913 г. Исп. Тьну Эслон, 74 г. Северная Эстония, пр. Куусалу.

К примеру 4

EÜSIX 1179 (16). Зап. Й. Элкен в 1912 г. Северная Эстония, пр. Раквере.

К примеру 5

EÜS VI 876 (22). Зап. П. Пенна в 1909 г. Северная Эстония, пр. Йыхви.

К примеру 6а

EÜS VIII 2513 (67). Зап. Т. Вильберг и К. Вильяк в 1911 г. Северная Эстония, пр. Куусалу.

К примеру 6б

RKM II 103, 475 (25). Зап. И. Рюител в 1961 г. Южная Эстония, пр. Халлисте.

К примеру 6в

EÜS II 104 (8). Зап. П. Руубель-Кырнитсе в 1906 г. Южная Эстония, пр. Халлисте.

К примеру 6г

TMM, LÕS 774. Зап. К. Креж в 1904 г. Западная Эстония, о-в Муху.

К примеру 7

ERA, Pl. 5A3. Зап. Х. Тампере и А. Пульст в 1936 г. Исп. Яан Пихт, 61 г. Западная Эстония, о-в Сааремаа, пр. Мустьяла. (Расшифровка А. Тампере, ред. И. Рюител.)

К примеру 8

Schultz — Bertram, Zur Geschichte und zum Verständniss der estnischen Volkspoesie. Baltische Monatschrift II. Riga, 1860, S. 431.

К примеру 9

ERA, Pl. 3B2. Зап. Х. Тампере и А. Пульст в 1936 г. Исп. Яан Пихт, 61 г. Западная Эстония, о-в Сааремаа, пр. Мустьяла.

К примеру 10

RKM II 75, 729 (1). Зап. Х. Тампере в 1958 г. Западная Эстония, о-в Сааремаа, пр. Мустьяла.

К примеру 11а

EÜS III 674 (69). Зап. Ю. Симм в 1906 г. Исп. на дуде Михкель Вильмс, 78 л. Южная Эстония, пр. Колга-Яани.

К примеру 11б

Н II 55, 336 (7). Зап. Й. Тыллассон в 1896 г. Южная Эстония, пр. Тарвасту.

К примеру 12а

EÜS IX 1299 (97). Зап. А. О. Вяйзьянен в 1912—1913 г. Исп. Карл Акерманн, 30 л. Южная Эстония, пр. Урвасте.

К примеру 12б

EÜS VII 2721 (46). Зап. П. Татц в 1910 г. Исп. Й. Куль, 12 л. Южная Эстония, пр. Каркси.

К примеру 13

Н. Tampere, Eesti rahvalaule vüsidega I. Tallinn 1956, 87—88.