

Роман Зелинский
Петрозаводск

**Типология рунических песен
калевальского края**

Данное сообщение основано на аутентичном материале, собранном мной совместно с Вячеславом Леонидовичем Калабердой в Калевальском районе в 1984 г. в канун 150-летнего юбилея издания ленинградской «Калевалы».

Музыкальное искусство северных карелов покоряет глубиной содержания и самобытностью форм. Прежде всего, это касается жанров эпической традиции – рун, заговоров, заклинаний, детских и колыбельных песен. Эпические, или, как их еще называют, рунические мелодии просты и незатейливы. При этом они оказались удивительно жизненными, как бы существующими над временем. И действительно, в истории остались десятки поколений, менялись формы и условия труда, обновлялся и сам язык (разумеется, в известных пределах), однако эти напевы звучали неизменно. Все это позволяет считать карельские эпические напевы и современными, и архаическими – явление, скажем, уникальное.

В севернокарельском быту мы не встретили ни одного случая пения рун в сопровождении какого-либо музыкального инструмента, в том числе кантеле. Нам не удалось также услышать и групповое пение. Примечательно, что исполнители рунических песен избегали петь вместе в один голос: и, кстати, если певица забывала слова, то другая подсказывала их во время возникших заминок и остановок, самой песни же никогда не подхватывала. Если исполнялись песни других жанров – пирилейкки, или лирические – все присутствующие без особых просьб пели совместно, обычно в унисон. Это свидетельствует, вероятно, о том, что эпическая монодийность освящена глубокой традицией.

Важно отметить, что в наше время носители рунического певческого искусства – это женщины. Ни один мужчина не согласился петь в этом жанре, их отказы звучали по-разному: то объяснялись незнанием песен, то связывались с общим пренебрежительным отношением к этому искусству («Сейчас эти песни никому не нужны», «Молодежь смеется с этих песен» и т. д.). В первой половине

позапрошлого столетия Э. Леннрот в этой местности записал от мужчин – Онтрея Малинена и Архипы Перттунена и других – наиболее важные руны своего собрания. Спустя 150 лет нам удалось услышать здесь единственного мужчину, который хотя и знал несколько лирических песен, но к рунотворчеству не был способен. Вопрос о том, на каком этапе рунопевческое искусство стало у северных карелов преимущественно женской традицией, еще предстоит уточнить.

Вместе с тем очевидно, что само по себе женское исполнительство внесло заметные изменения в рунический репертуар: по нашим записям, например, большая часть рунических напевов – это песни колыбельные, детские, заговоры скота, домашнего очага, т. е. песенный материал, связанный со специфически женской сферой традиционной жизни. Мы неоднократно просили исполнительниц спеть руны героического или мифологического содержания, но услышали такую руну лишь однажды. Здесь заметим, что исполнительница в данном случае воспользовалась текстом леннротовской «Калевалы», опубликованным в районной газете в связи со 150-летним юбилеем ее издания.

Рунические песни северных карелов, с одной стороны, сформировались как самобытное национальное явление, с другой же – в них реализовались принципы и каноны, характерные для эпических жанров разных народов. Музыкальная форма эпических песен органично связана со структурой поэтического текста. Здесь следует напомнить о таком важнейшем свойстве рунической поэзии, как повторяемость одного стихотворного размера в строках: и подобно тому, как в гомеровских поэмах выдерживается гекзаметр, в древнеиндийских «Рамаяне» и «Махабхарате» – шлока, так в калевальском руническом эпосе выдерживается четырехстопный хорей. Очевидно, что такой стихотворный размер, сформированный в устном творчестве карелов, наделен мнемоническим свойством, т. е. он активизирует исполнительскую память, способствует запоминанию обширных поэтических текстов. Не случайно именно в эпических песнях карельские исполнители ошибаются значительно реже, чем при исполнении песен других жанров, в частности, лирических, метроритмические структуры которых не столь жестки.

В целом мелодическая форма карельских эпических песен определяется как изометрической структурой поэтического текста,

когда каждая строка имеет одинаковое число слогов, в частности, восемь, так и тем, что каждому слогу соответствует обычно один звук. В качестве моры избирается восьмая доля; длинные ритмические доли – кадансовые – обычно равны двум морам. Собственно, только из двух длительностей и образуется ритмическая структура мелостроки 5-дольного формульного типа, которая слегка варьируется иногда благодаря вкраплению самых простых форм внутри-слового распева – не более пары звуков на один слог.

Для рунических напевов характерны краткие масштабы и лапидарность, обусловленные сжатыми формами инициальной и клаузульной частей мелостроки. Синтаксическая организация рунических напевов весьма проста и в своей основе определяется также «коротким» дыханием исполнителя. Дыхательные цезуры мерно следуют одна за другой, четко разделяя мелостроки. Каждая из них завершается кадансом – ритмически настолько остро очерченным, что никакая скороговорка (вернее, «скоропопевка») не в состоянии ни стусевать, ни, тем более, поколебать выразительность поэтического текста. Исполнители обычно синхронизируют свое дыхание с музыкально-поэтической структурой, т. е. буквально «дышат» в резонанс клаузульным, кадансовым просветам: воздух берут они, как правило, после двух мелострок, реже – после одной, и здесь следует учитывать еще зависимость этого от взяттого темпа.

Клаузульные построения карельских рун – хореические примы – весьма выразительны, причем очевидно, что для исполнительской памяти они являются своего рода парными «зарубками», которые, если продолжить метафору, помогают исполнителям прокладывать долгий сюжетный путь в руническом повествовании.

Представляемый нами материал, а это 27 рунических песнопений, локален и ограничен. Вместе с тем есть основание судить о нем как о неоднородном музыкальном явлении, ибо он экспонирует различные композиционные типы песен, среди которых есть и единственные образцы рунического мелоса – необычайно ценные для понимания его эволюции. Итак, на очереди рассмотрение композиционных рунических типов.

Первый тип представлен (а типы условимся называть порядковыми числительными) единственной песней, пожалуй, одной из самых загадочных: это «Заклинание рыбы», записанной в пос. Калевала от Татьяны Ивановны Лесонен, 1900 г.р.

Пример 1. Важная (если не важнейшая!) ее особенность — строгая повторность мелострок, обладающих одной мелодико-ритмической структурой. Здесь напрашивается мысль, что подобная музыкальная форма отражает принцип музыкальной логики, сформированный на самом раннем этапе становления музыкального искусства, когда однообразные, монотонно повторяющиеся калевальские мелостроки еще были лишены внутреннего структурного движения. Сказанное подводит к заключению, что данная песня представляет наиболее древний тип музыкальных рунических форм, разумеется, из тех, которые нам известны.

Пример 1

♩ = 140

O - ta on - ki, nie - le niek - la,
 Korp - py - a ko - ve - ra rau - ta.
 Mium on sii - ma - ni si - liem - pi,
 Mium on mai - ma - ni ma - kiem - pi.

Другая особенность этой песни заключается в понижении кадансовой первой ступени на $\frac{1}{2}$ тона. Сначала показалось, что этот хроматизм, возмутивший диатонический стиль рунотворца, случайный, ибо во второй мелодической строке квинтовая ладовая рамка «сбалансировалась» именно к этому пониженному соль бекар. Однако в последующих мелостроках певица вновь четко возвратилась к прежней интонации с пониженным устоем. Трудно сказать, что это: осколок какой-то глубоинной архаической системы или какое-то более позднее боковое явление?

Очевидно также, что на каком-то более позднем культурно-историческом этапе карельскими сказителями была осознана необходимость

в усложнении рунических форм. И в ответ на эту потребность возникли приемы, способные разнообразить мелостроки, причем последние стали наделяться разными функциями, обусловленными респонсорной формой «вопросов-ответов». Кстати, в XVIII в. очевидцы утверждали, что у карелов существовала диалогическая форма рунотворчества: исполнители, усевшись «визави» и взявшись за руки, поочередно пели мелостроки.

Безусловно, это колоссальный прорыв в музыкальном сознании: функционально различающиеся мелостроки, во-первых, преодолели своего рода мелодическую анафору (единообразие зачинов) и обогатились парой инципитных форм; во-вторых, клаузульные построения стали различаться звуковысотными уровнями – на II и I ступенях – их мотивов (хореических прим) и, наконец, в-третьих, в результате парного сочетания контрастных мелострок образовались построения на двухчастной основе.

Нетрудно заметить, что сейчас речь идет о становлении рунических форм **второго типа**, т. е. говорится, разумеется, гипотетически об усложнении однообразных, монотонно повторяющихся мелострок, вследствие чего руническая музыкальная структура типа А А А А ... преобразовалась в структуру другого типа – А В А В А В Заметим, что парные мелостроки А и В контрастируют по-разному. Одна разновидность контраста зафиксирована на уровне кадансов, другая – на уровне инципитных построений. Однако более глубокое контрастирование проявляется в таких парах мелострок, которые различаются и кадансами, и инципитными построениями, например, такую структуру наблюдаем в эпической песне «Анни – девушка единственная» на сюжет «Морские женихи», записанной в пос. Калевала от Татьяны Дмитриевны Ватанен, 1907 г.р.

Пример 2. Эта форма контрастирования укрепились в художественной практике рунопевцев как наиболее совершенная, и она получила повсеместное распространение. Так, ко второму композиционному типу относится подавляющее большинство собранных нами рунических песен.

В эпической песне «Возьмемся-ко мы за руки», записанной в д. Вокнаволок от Ольги Петровны Лесонен, 1916 г.р., рассмотрим одно мелодическое явление, которое принципиально с точки зрения эволюции рунических форм и дает основание для выделения их **третьего** композиционного типа.

Пример 2

$\text{♩} = 92$

An - ni tyt - tö, ai - no nei - ti

Läk - si vas - to - ja me - čäs - tä.

Läk - si [hän] vas - to - ja me čäs - tä.

Vas - san - päi - tä var - vi - kos - ta.

Пример 3. Обратим внимание на заключительную пару мелострок: в предпоследней из них отметим перемещение голоса в более высокий регистр, в котором вновь образовавшийся мелодический отрывок оказался расцвеченным внутрислоговыми распевами.

Это новшество показательно, в первую очередь, с вокальной стороны, так как певица демонстрирует здесь двухрегистровое пение, в отличие от однорегистрового в остальных рунических песнях. Такого рода интонационное качество отразилось на композиционной структуре: в песне намечился контраст не только между мелостроками внутри мелострофы (периода), но и между мелострофами (периодами), отчего в целом строение данной песни приобрело форму АВ АВ CD. Отмеченное свойство позволяет считать, что данная песенная композиция отражает более поздний, а может быть, и современный этап рунического искусства. Сказанное подтверждается и другим признаком: появлением полутонового хода снизу к тонике — это редкий случай вводнотоновой интонации в руническом мелосе. Исполнительница этой песни — педагог по образованию, представительница образованной части сельской общины, и естественно предположить, что ее слуховой опыт органично впитал мелодические обороты современных мажорно-минорных массовых песен.

Пример 3

♩ = 58

Lyö - kääm - me kä - si kä - te - hen,
 Sor - met sor - mi - en lo - ma - han.
 Har - voin yh - te - hen y - hym - me,
 Nääm - me toi - nen toi - si - am - me
 Näil - lä rau - koil - la ra - joil - la,
 Po - loi - sil - la Poh - jan mail - la.

Мелодический рисунок этой песни отличается разнообразием узоров: это волнообразное поступенное движение в 1 и 3 мелостроках, секвенционные ходы во 2 и 4 мелостроках, нисходящее и усложненное внутрислоговым распевом движение в 5 мелостроке и, наконец, движение терцовыми интервалами в заключительной мелостроке. По сравнению с песней «Заклинание рыбы», которую отличает однородная мелодия нисходящей направленности, в анализируемой песне сформировались разнообразные мелодические обороты, показательные для более позднего этапа становления данного рунического типа.

Типологию рунических композиционных форм завершим разбором рунической песни «Мария-то низенькая девица», записанной в д. Вокнаволок от Евдокии Марковны Ремшуевой, 1915 г.р. Эта песня, можно подумать, демонстрирует в эволюционной последовательности мелодические структуры рунических песен различных исторических эпох.

Пример 4. Зачинная пара мелострок обладает наиболее древней формой первого типа. В 3–4 мелостроках намечается структурное движение на уровне кадансов (появление II и I ступеней), и, следовательно, здесь намечалась форма второго типа, а в 5–6 мелостроках эта форма окончательно сформировалась благодаря контрасту в инципитных частях мелострок. В заключительных мелостроках слышим интонации городской песни – секстовый скачок, автентический каданс.

Пример 4

$\text{♩} = 104$

Mo - ar - ja - pa ma - ta - la nei - to,

Py - hä pii - ka pik - ka - rai - ni,

Tu - le - pa tän - ne tar - vi - tes - sa,

Käy - ös tän - ne kuč - ču - os - sa.

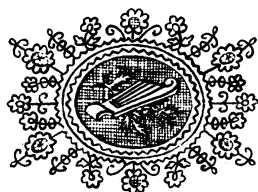
Hä - tä - hi - sen huu - ta - es - sa,

Pak - ko - hi - sen par - ku - es - sa.

Mie huu - vin hä - tä - sen ää - nen,

Mie par - kuin pa - han sä - ve - len.

Итак, на основании исследования собранного нами эпического материала северных карелов мы попытались выяснить формообразующую картину рунических произведений, причем показалось, что их обнаруженные типы в эволюционном движении не заменяют друг друга, но друг на друга наслаиваются и таким образом сосуществуют в современности.



Т. В. Краснопольская
Петрозаводск

**Из наблюдений над музыкально-поэтическим
ритмом рунических и дорунических видов
фольклора карелов**

Руны – эпические песни карелов принадлежат области музыкально-поэтического искусства. Однако долгое время как в Финляндии, так и в России их тексты издавались как собственно поэтические, т. е. словесные, а напевы печатались в виде нотной строки – часто даже без подтекстовки. Прошли десятилетия, прежде чем начала осознаться их единая, музыкально-поэтическая природа. Собираение, обнаружение и изучение музыкально-поэтических текстов рун началось лишь в середине XX в.

Этномузыковедение, обратившись к столь специфическому материалу, принципы исследования которого еще не были ясны, в изучении карельского эпоса шло вслед за филологической наукой, уже имевшей полуторавековой опыт работы в этой области. Одним из важнейших ее открытий было определение типа «калевальского стиха», или «калевальского восьмисложника». В российской фольклористике традиционным стало уподобление «калевальского восьмисложника» четырехстопному хорею. В этом ритме выполнен и перевод «Калевалы» на русский язык Л. П. Бельским.

Осознание феномена «калевальского» стиха стало исходной точкой для формирования основополагающих позиций изучения эпической поэзии карелов и этномузыковедческой наукой. *Стих* как *ре-*