

IV

Я. Линг

ШВЕДСКАЯ НАРОДНАЯ МУЗЫКА



IV
11-59

Я. Линг

ШВЕДСКАЯ НАРОДНАЯ МУЗЫКА

IV	4384
11-59	Линг
	нар. муз.
	45к



Москва «Музыка» 1981

78И
Л59

Ling Jan
Svensk folkmusik

Перевод с шведского и примечания Н. Н. МОХОВА

Цель предлагаемой читателю книги — одной из первых книг на русском языке о шведской музыке — познакомить читателей с шведским фольклором — чрезвычайно интересным и многоликим, с формами его бытования, народными празднествами и поверьями, спецификой шведских народных музыкальных инструментов, народной манерой пения.

Автор оперирует обширным материалом — от первых шведских фольклорных сборников песен и танцев до трудов известных шведских ученых-фольклористов — К.-А. Муберга, О. Андерссона и других. Важным представляется и то, что шведский музыкальный фольклор в книге Я. Линга рассматривается не как изолированный, замкнутый в себе феномен, а в исторических, этнических и культурных связях с фольклором других стран.

В книге уделено внимание такому специфическому явлению, как народный хорал, отдельная глава посвящена искусству народных музыкантов — «спельманов», без которых не обходилось ни одно важное событие в шведской деревне.

© Bokförlaget «Prisma», Stockholm, 1975.

© Издательство «Музыка», 1981 г. Перевод.

СРЕДА БЫТОВАНИЯ И ИСТОЧНИКИ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ

Народная музыка — широкоохватное понятие, выступающее в бесчисленном количестве различных музыкальных связей. Негритянские спиричуэлз — народная музыка, компания народных музыкантов из Реттвика* играет народную музыку, а *народные песни* — общее наименование необозримого и пестрого собрания вокальной музыки всех уголков земли.

Что же типично для всей этой музыки? Обычно невозможно установить имя ее автора. Однако это — правило со множеством исключений. Подчас источниками той музыки, что именуется народной, оказываются произведения композиторов-профессионалов. Поэтому в поисках характерных черт народной музыки мы должны исходить не из отсутствия авторства, а из анализа музыки, которая культивируется в какой-либо одной группе населения. Вследствие обособленности культуры такой группы в ней лучше сохраняются более древние способы музыкального выражения. Городская культура более, чем крестьянская, подвержена изменению. Важнейшая черта крестьянской музыки — ее существование и распространение без помощи записи или печати. Песни и инструментальные лоты** разучиваются исключительно по слуху, и таким способом музыка может как распространяться далеко вширь, так и

* Реттвик — местечко на берегу озера Сильян в области Даларна (Центральная Швеция), знаменитой своими наиболее полно сохранившимися национальными традициями.

** Лот — наигрыш, инструментальная пьеса (ср. норвежск. «слотт»).

передаваться от поколения к поколению. Подобное распространение обычно называется *устной*, или *оральной* традицией.

Наша книга — о музыке шведской крестьянской культуры. Чтобы найти эту культуру, обратимся к тому времени, когда шведский крестьянин жил в сельской общине согласно традиционным обычаям и укладу. Навыки работы, религиозные представления, народные поверья и музыка переходили от одного поколения к другому.

Хотя сельская культура и была связана традициями, нельзя сказать, что она пребывала в состоянии застоя. Развитие городской культуры вносило изменения в образ мышления и жизненный уклад крестьянства. Процесс проникновения нового в крестьянскую среду — долговременный процесс, и его следствием стало «стилевое отставание» крестьянской культуры. Суть этого отставания в том, что культурное явление, устаревшее или забытое в своей первоначальной среде, могло еще долго жить среди крестьянства, касалось ли это обычаев и уклада, или домашней утвари, одежды, искусства, музыки, поэзии. Мы встретимся с рядом музыкальных явлений — пережитков более ранней культуры высшего сословия. Видеть в крестьянской музыке только эти музыкально-исторические реликты было бы несправедливо. Но интересно выяснить, откуда происходят различные инструменты и средства музыкального выражения, а также то, как они использовались и видоизменялись в своей новой среде бытования.

Старая неразобшенная деревня работала коллективно. Ежегодно избираемые стюресманы, старейшины, с помощью бюхорна или нэверлур^{*} созывали деревенских мужей на сходки, голосования и вечеринки. Деревня была единым целым, а сходка — ее правящим органом. Предписания деревенского уклада были законом. Ежегодные празднества — вальпургиеву ночь, ночь Ивана Купалы, праздник урожая в Михайлов день, рождество, масленицу и пасху — праздновали сообща. В начале XIX столетия в связи с выполнением

* Бюхорн — рог. Нэверлур — лур из бересты. Лур — древнейший из скандинавских духовых музыкальных инструментов, деревянная труба пастухов.

решений о разделе земли * усадьбы были разъединены, что подорвало основы этой традиционной крестьянской культуры.

И наступило время многих быстрых перемен. Старое натуральное хозяйство было заменено денежным, крестьяне сняли народные костюмы ради одежды фабричного пошива. Улучшившиеся коммуникации принесли более тесные контакты с культурными центрами. То было наступление индустрии. Возрастала грамотность, и новые идеи стали распространяться через газеты, читаемые простым людом. В 1842 году постановление об обязательном школьном обучении внесло свой вклад в повышение народного образования. Все это новое имело неслыханное значение для нашего общества. Но старого культурного наследия теперь стали подчас стесняться; древние саги, легенды, песни и наигрыши вызвали пренебрежение и забывались. Новое время ворвалось с силой шторма. В 1866 году новое постановление риксдага уничтожило сословные рамки, а высокая конъюнктура 70-х годов, можно сказать, нанесла смертельный удар по старой крестьянской культуре. Крестьянское общество менялось день за днем.

Работа с музыкой этой старой крестьянской культуры должна основываться прежде всего на источниках, относящихся к периоду до растворения этой культуры в последние десятилетия XIX века; дошедшие до нас источники представляют большую ценность. В глубь времен приходится отправляться и по другой причине: источники, связанные с мелодиями, беспомощно исчезают. Исчезают и литературные описания музыки крестьян. Лишь Олаус Магнус, изгнанный из страны епископ XVI столетия, в своей знаменитой «Истории северных народов» («Historia om de nordiska folken», 1555) описывает некоторые музыкальные обычаи и традиции.

Сохранилось несколько песенных мелодий XVI—XVII веков, несколько инструментальных танцев XVIII века зафиксированы в академических трудах по музыке. К концу XVIII века относятся лишь спорадиче-

* Очевидно, имеются в виду межевые реформы 1807 и 1827 годов, приведшие к ликвидации сельской общины и большинства деревенских поселений.

ски встречающиеся записи, и только около начала XIX столетия появляется истинный собирательский интерес к крестьянскому «сырому» песенному искусству. В это время в образованные круги нашей страны стали проникать идеи немецкого романтизма, а с ними — национально-романтический интерес к «народу» и к прошлому. Чтобы спасти остатки старого и древнего, начали записывать крестьянские стихи, сказки и песни, которые расценивались как звучащий архив прошлого. Настоящим очагом, культивировавшим древность, стал Готский союз*. Члены этого союза, собирая с серьезными научными целями предметы народной утвари, записывая обычаи крестьянства, его песни и лоты, восстановили неоценимый фонд источников.

Среди пионеров собирательства был секретарь союза Леонард Фредрик Рееф (1786—1872), который после двух лет работы в стокгольмском Государственном архиве поселился в поместье предков в Крайнем уезде Эстерьётланда. Он питал горячий интерес к песням народа и собрал большой материал. Рееф сам не умел записывать мелодии, вместо него это делал друг его детства, композитор и музыкальный педагог, Эрик Драке (1788—1870).

Песни крестьянства коллекционировали и многие другие бывшие упсальские студенты, которые теперь работали в Эстерьётланде. Среди них выделяются, например, братья Вальманы — Юхан Хаквин Вальман (1792—1853), лектор в Линчepingе, и Даниэль Вальман (1791—1818), а также их сподвижники, например Якоб Струве из Норрчepingа и заводчик Карл Петтер Гревилли из Линчepingа. Их коллекции постепенно оседали у Реефа. Последний так никогда сам и не опубликовал свой материал. Это связано, в частности, с тем, что он был весьма самокритичен, а все его время было занято в основном практическими делами. Таким образом, песенные собрания Реефа и Вальма-

* Готский (Етский) союз — общество, образованное писателями-романтиками. «Готы» призывали к возрождению геронических традиций и обращению к фольклору. Один из вождей союза — Эрик Густав Гейер (1783—1847) — выдающийся шведский историк, фольклорист. Был известен и как композитор, некоторые его песни стали народными.

на пролежали почти нетронутыми несколько десятилетий.

Но планы издания народных песен зародились в другом месте, они принадлежали бывшему упсальскому студенту Арвиду Августу Афцелиусу*, священнику и придворному проповеднику, известному благодаря своему стихотворению «Польска Водяного»**. Пленившись песнями народа в родных местах, он писал Реефу (1812): «Я научился их петь и желаю только познакомиться с каким-нибудь композитором, знающим толк в такого рода музыке; но после нескольких попыток знакомства начинаю сомневаться, что тот, кто сам не рожден в деревне, когда-либо поймет дух древних романсных мелодий крестьянства». Афцелиус, по всей видимости, хорошо сознавал своеобразие музыки крестьян, что отнюдь не было обычным среди собирателей XIX столетия.

Афцелиус питал горячий интерес к народной песне, вокруг него сформировался кружок энтузиастов фольклорной деятельности, людей самых разнообразных профессий; в их числе был коллега Афцелиуса, придворный проповедник Юханнес Дилльнер, о котором речь еще пойдет ниже.

Афцелиус получил материал и от Реефа, однако еще не ясно, в каком именно объеме. Небольшое количество других песен пришло от Эрика Густава Гейера, издавшего вместе с Афцелиусом «„Шведские народные песни прошлых времен“, собранные и изданные Э. Г. Гейером и А. А. Афцелиусом в 1814—1818 годах» («„Svenska folkvisor från forntiden“ samlade och utgifne af E. G. Geijer och A. A. Afzelius 1814—1818»).

Музыкальное редактирование было доверено тогдашнему директору музыки в Упсале, Юхану Кр. Фридриху Хеффнеру (1759—1833). Его работа заключалась, в частности, в том, чтобы сделать мелодии «презентабельными» для публики, позаботиться об их соответ-

* Афцелиус, Арвид Август — шведский литературовед и лирический поэт, сторонник национального направления шведского романтизма, сформировавшегося вокруг Готского союза. Собиратель и исследователь народных песен и легенд, сохранившихся в устной традиции.

** Polska, польска — самый распространенный песенно-танцевальный жанр в шведской народной музыке — трехдольный танец, родственный польской мазурке (отсюда название) и норвежскому спрингдансу.

ствии профессионально-музыкальным требованиям, то есть гармонизовать. Возникает вопрос: что оставалось после такой обработки от песни, слышанной собирателем из уст какой-нибудь крестьянки-старухи? Та же участь постигла материал Реефа, постепенно публикуемый финляндским библиотекарем Адольфом Иваром Арвидссоном (1791—1858). Издание под названием «Шведские древние песни» («Svenska Fornsangar») вышло в свет в 1834—1842 годах в трех частях. Драке отвечал за редакцию и фортепианный аккомпанемент — последний имеется лишь в первых двух частях, в то время как игровые танцы и детские песни третьей части избежали гармонического одеяния.

Многие из этих первых собирателей сознавали, что народной музыке присущ музыкальный язык, отличающийся от языка профессиональной музыки. Хеффнер в 1818 году поместил в журнале «Свеа» интересное исследование под названием «Заметки по поводу старинных скандинавских песен» («Anmärkningar öfver gamla nordiska sången»), которое может считаться первой серьезной научной попыткой охарактеризовать нашу народную музыку. Сознали также, что редактирование согласно профессионально-музыкальным нормам, которому подвергалась народная музыка, частично искажало материал. В предисловии к «Шведским народным песням» Гейер пишет: «Тем самым мы хотим указать читателю, или, скорее, певцу, те песни, на которые приходится смотреть с болью в сердце. Ведь их элемент есть не бумага, а свежий воздух, леса и северная природа. Столетиями жили они в мелодических волнах пения: поколение за поколением находило в их однообразных звуках выражение своим чувствам; и их публикация в расчете на знатока — это, по существу, кораблекрушение на суше». Но, несмотря на критику Гейера, должно было пройти еще много времени, прежде чем проблемой передачи характерных особенностей народной музыки в нотной записи стали заниматься всерьез.

«Конечная цель этой непритязательной работы — спасти те драгоценные реликвии музыки минувших времен, что еще живут лишь в памяти старых людей и скоро будут совершенно забыты», — пишет королевский привилегированный нотопечатник Улоф Ольстрём

(1756—1835) в предисловии к первому изданию собрания инструментальной народной музыки «Традиции шведских народных танцев» («Traditioner af Svenska Folk-Dansar», 1814—1815), которое в значительной мере базируется на материале Афцелиуса. Детство Ольстрёма прошло в деревне, и у него было чутье к крестьянской музыке, однако, издавая собрание, он, согласно бытовавшей практике, добавил фортепианный аккомпанемент.

Эти первые энтузиасты шведской народной музыки создали не только собрания ее образцов, но и интерес к ней, — этот интерес развивался на протяжении всего XIX столетия. Поскольку песни собирали в большой мере с антикварными целями, вполне понятно, что наибольшее внимание привлекали те из них, которые имели средневековые тексты. Текст был основным элементом, хотя некоторые собиратели считали «народную песню без мелодии цветом без запаха и цвета» (Афцелиус). Постепенно собиратели начали интересоваться песнями более позднего происхождения: «Убожество и вздор словно распространяются далькюллами»*, — говорит о шиллингтруксвисур** пастор-викарий Левин Кристиан Виде (1804—1882); именно он впервые стал собирать их более или менее систематически.

Виде был экспедиционным работником государственного антиквара Брура Эмиля Хильдебранда. В каждую посылку для Хильдебранда он должен был вместе с археологическими находками вкладывать определенное количество записей песен, которые ему приходилось слышать от боцманских жен и фаттигьюнов Викбуландета***. Записывать более новые песни наряду со старинными Виде стал, вероятно, потому, что не мог собрать условленного количества старинных. Виде одним из первых взялся за песни из интереса к их мелодиям: «Некоторые из куплетов не могут

* Далькюлла — бродячая крестьянка-коробейница из области (края) Даларна в Центральной Швеции.

** Skillingtrycksvisor, шиллингтруксвисур, шиллингсвисур (песни «грошового печатания», «песни ценою в шиллинг») (шв.) — лубочный фольклор (главным образом городской); эти песни, фабрикуемые кустарным способом в виде листовок, распространялись минуя «официальные» сборники и цензуру.

*** Фаттигьюн — бедняк, находящийся на иждивении общины. Викбуландет — местность в прибрежных районах Швеции.

быть записаны, ибо содержат лишь грубости... Песня приводится здесь исключительно из-за своей мелодии», — таков комментарий к одной из них. Песни составляли лишь часть обширного собирательского интереса Виде, но его собрание стало ценным источником — качественно и количественно. Он собрал не менее шестистот песен и песенных игр, а также около пятидесяти инструментальных лотов. В 1840-е годы Виде был пастором-адьюнктом в отдельных приходах Эстергётланд. Во время поездок он брал с собой скрипку и записывал песни от жителей прихода, прежде всего в Эстра Хусбю.

Одним из первых собирателей шведской народной музыки в XIX веке был Рикард Дюбек (1811—1877), автор текста к песне «О древний, свободный» («Du gamla du fria»)*, мелодия которой основана на народном напеве. Юрист по профессии, имевший титул «уездный председатель суда», он, подобно тому как Виде не очень увлекался своим основным делом — теологией, не питал большого интереса к юриспруденции. Оба были совершенно захвачены тогдашними древнескандинавскими мечтаниями и антикварными «приключениями». Для записи сказок, народных обычаев, песен и пастушеских наигрышей (валлотов), а также описаний древнего фольклора Дюбек совершал поездки по обширным районам страны. Фрагменты своего материала он издал в журнале «Руна». Вклад Дюбека в изучение шведской народной музыки заключался не только в его собирательской работе: он много сделал для распространения сведений об этой музыке, которая, по его мнению, была истинной в противоположность профессиональной музыке, которую считал неестественной. Дюбек устраивал вечера народной музыки, где квалифицированные музыканты исполняли его записи в различных вариантах. Здесь встречались как народные песни а саррелла, так и кухорнслоты**, исполненные на валторне, или свадебные лоты в переложении для струнного квартета. Эти вечера имели неопределимое значение для распространения шведской народной музыки, оживилась

* «О древний, свободный, скалистый Север» («Du gamla du fria du fjällhöga Nord») — национальный гимн Швеции.

** Kohornslåt, кухорнслот — наигрыш, напев, исполняемый на коровьем рожке (kohorn — кухорн).

издательская деятельность, благодаря чему аранжировки песен и лотов стали распространяться «со скоростью ветра».

В авангарде изучения народной музыки был композитор и писатель Карл Эрик Сёдлинг (1819—1884). Помимо многочисленных записей Сёдлинг оставил «Историю шведской народной музыки»*. Современники уделяли много внимания его идеям, близким своим национализмом воззрениям Улофа Рудбека**. Многие из работ Сёдлинга заслуживают внимания.

Постепенно собрания народной музыки становятся все больше. Профессор языкознания П. А. Сэве (1811—1887) оставил, например, прекрасное собрание фольклора из Готланда***, опубликованное только в 1949—1955 годах. Из изданий XIX века назовем также «Избранные шведские народные песни, народные танцы и народные игры» («Valda svenska folksånger, folkdansar och folklekar», 1845) под редакцией композиторов Якоба Никласа Альстрёма (1805—1857) и Петтера Конрада Бумана (1804—1861); а также новое издание (1880) «Шведских народных песен» Гейера — Афцелиуса в «новом, значительно расширенном» варианте Рикарда Бергстрёма (1828—1893) и Леонарда Хейера (1815—1884). Последний отвечал за мелодическое редактирование и фортепианный аккомпанемент.

Но и в сельской местности старинные песни постепенно исчезали. Популярные песни тех дней были более современны по форме и характеру, одно такое собрание вышло в 1852—1865 годах под названием «Филикрумен» (девять тетрадей). Оно было названо так по имени спившегося поэта-песенника. Ученые сомневались, в какой мере эти песни можно именовать «народными», были такие, кто считал, что народная песня умолкла навсегда. Но некоторые исследователи придерживались противоположной точки зрения, например врач Август Бундесон (1854—1906), чей «Песенник, песни народа, как они живут и поются еще в наше время» («Visbok, Folkets visor sådana de lena och

* Не издавалась; рукопись находится в библиотеке Музыкальной академии.

** Рудбек, Улоф (1630—1702) — шведский писатель, автор концепции происхождения шведов от народа древней Атлантиды.

*** Готланд — остров в Балтийском море.

sjungas ännu i vartid», 1903) является образцовым изданием. В нем представлены певцы-песенники и есть доступ к их репертуарам как к совокупностям, а не выборочно расщепленным согласно практике прежних изданий. Здесь — пестрое собрание песен: «...Любовные песни, военные и рекрутские, матросские, оскорбительные песни и др. Ведь сберечь нужно именно их — те, которыми — в том виде, как есть, — часто пренебрегают», — пишет Бундесон в предисловии.

Серьезным собирателем был также готландский учитель народной школы Август Фредин (1853—1946), сын известного спельмана (см. с. 57 настоящей книги) Флурсена из Бюrsa. Его собрания были изданы в «Готландских звуках» (1933). Обширная собирательская работа проводилась также в шведскоязычных областях Финляндии под руководством профессора Отто Андерссона.

Но самым большим и важным из опубликованных источников являются «Шведские лоты» («Svenska lotar»). Издание охватывает более семи тысяч мелодий от Сконе на юге до Йемтланда на севере, большую часть которых записал председатель уездного суда Нильс Андерссон (1864—1921). В «Шведских лотах» репертуары спельманов сгруппированы согласно делению страны на приходы, уезды, тингслаг и края. Собрание дает внушительную картину музыки крестьянских спельманов. Когда Нильс Андерссон скончался, имелась лишь рукопись первой, даларнской тетради. Работу завершил ближайший сотрудник Нильса Андерссона, Улоф Андерссон, который записал и привел в порядок несравнимо больший материал. Он записал также «Народные шведские хоральные мелодии» («Folkliga svenska koralmelodier», 1945), собранные среди шведского населения Эстонии в 1929—1931 годах. Первая шведская собирательская экспедиция также имела дело с хоралами, бытующими среди эстонцев шведского происхождения. Профессор Карл-Аллан Муберг в сотрудничестве со службой радио (Radiotjänsten) собрал ценный материал в Рунё в 1938 году.

Значительная часть материалов по нашей народной музыке находится в архивах и музеях, например в Шведском песенном архиве, в архивах народных говоров Упсалы и Лунда, в Музыкально-историческом и Се-

верном музеях. Записи народной музыки имеются в отдельных учреждениях и личных собраниях. Наибольшая часть материалов этого рода принадлежит, однако, Шведскому радио: его сотрудник Маттс Арнберг занимался коллекционированием лотов и песен начиная с 1948 года. Шведское радио издало пластинки с записями народной музыки.

Материалы по шведской народной музыке имеют неодинаковую ценность. Более старые записи в научном отношении не всегда отвечают предъявляемым ныне требованиям, а звукозаписи требуют при изучении особо критического подхода, так как манера исполнения народной музыки, как и всякой другой, подвержена изменениям. Однако мы располагаем материалом, наверняка достаточным для того, чтобы представить себе картину народной музыки по крайней мере XIX столетия. Это стало возможным благодаря тем людям, которые — часто с большим личным самопожертвованием — записали и собрали материал из чарующего мира крестьянства.

МУЗЫКА НА ФЭБУДАХ И СЭТЕРАХ *

«Скот в первый раз выгоняют на пастбище обычно в начале мая. С этим мероприятием еще повсюду неразрывно связаны суеверия и порожденные ими обычаи (относится к 1840-м годам). В некоторых отдаленных местах они еще и сегодня составляют праздник. Уже в вальпургиеву ночь ** на горах и холмах горят праздничные костры, так как считается, что на освещаемой ими территории дикие звери потом в течение всего лета не смогут нанести вред скоту. И в эту ночь, и в последующие дни звучат валльхорны и луры, что, как полагают, отпугнет диких зверей на все лето».

Часто пастбища находились далеко от деревни. Жители деревни, обычно сообща, нанимали пастушку, которая в Даларне называлась «фэбудкюлла», а даль-

* Фэбуд (fäbod) — особый комплекс построек на летних пастбищах в Швеции. Сэтер (säter) — горное летнее пастбище, а также хижина на этом пастбище (в Швеции и Норвегии).

** То есть в ночь на 1 мая.

ше на севере, как и в Норвегии, — «сэтерьента». С мая-июня и до августа-сентября она должна была отвечать за уход и сохранность скота. Из фэбуда или сэтера пастушка вела животных в определенные пастбищные места, разные для каждого дня, а утром и вечером сбивала молоко в масло и сыр.

Культура фэбудов очень архаична. Исследователи считают, что этот способ скотоводства ранее был обычен для всей страны, исключая Южное Сконе. Вплоть до середины XIX века он довольно богато представлен в поясе от Вермланда до Медельпада, но встречался также южнее этой линии. С тех пор фэбуды все больше уходили в прошлое, но еще и сегодня встречаются, особенно в Северной Даларне, в Йемтланде, Хэрбедалене и Хельсингланде.

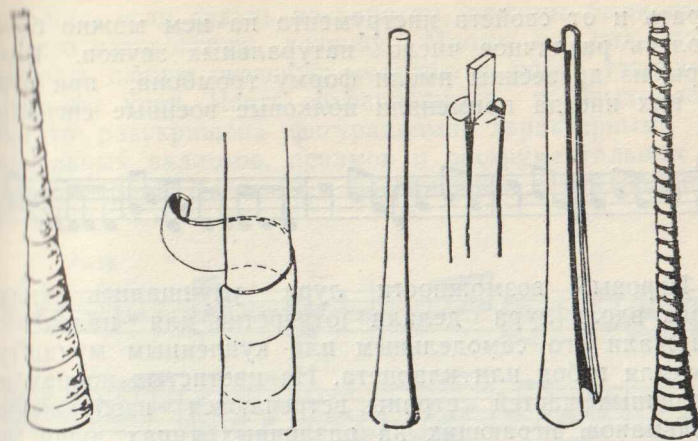
Во время своих поездок по стране в 1830—1840-е годы Дюбек обратил внимание на своеобразную музыку, связанную с жизнью на фэбудах; благодаря ему и его помощникам был собран богатый материал.

Дюбек удивлялся тому, что «даже неразумные существа слушают и как будто умеют отличать один лот от другого». Дело в том, что музыка эта привязана к самой работе, к тому, чтобы пасти скот в лесу. Некоторые мелодии имеют особое значение и применяются в определенные моменты работы. Но прежде чем мы представим различные мелодические примеры, познакомимся с инструментами и своеобразным способом пения, характерными для музыки фэбудов.

В снаряжение пастушки входил лур (lur) или рог (horn). Инструменты были не развлечением, а важным рабочим инвентарем. С помощью рога или лура пастушка сзывала животных, эти инструменты могли применяться также как сигнальные, когда она хотела установить контакт с другими фэбудами или с близлежащей деревней.

Инструменты изготовлялись из легкодоступного и не имеющего какой-либо ценности материала: из коры, бересты и древесины делали луры, из рогов животных делали роги.

Наиболее обычным из луров был *барклур* (barklur — лур из коры). Его не приходилось таскать с собой изо дня в день, так как можно было каждым утром в течение нескольких минут делать новый. Из коры ели, березы, рябины или вербы вырезали спираль, затем



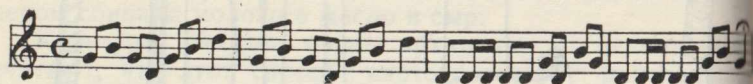
Изготовление лура из коры и лура из древесины. На крайнем рисунке слева показано, как спираль из коры снималась с древесного ствола, рядом — готовый лур. На рисунках справа — еловый ствол, очищенный от коры, его выдолбленные части и готовый лур из дерева, перевязанный толстой лентой древесных корней.

скручивали ее в вытянутый кулек с началом от вдувательного, то есть сужающегося конца. В широком конце кулька спираль закрепляли колышком или еловым волоконком так, чтобы лур не разматывался. Длина барклура — от полуметра до метра.

Значительно более сложная процедура — изготовление *прямого*, или *длинного* лура (raklur, langlur). Его материал — древесина; длина его могла достигать двух метров. Такой лур делали и из целого ствола, осторожно вырезав внутреннюю древесину, — это была утомительная и трудная работа. Можно было также сделать лур из двух половинок, но трудно было подобрать выдолбленные части так, чтобы они плотно подошли друг к другу. Половины соединялись деревянными заклепками и уплотнялись смолой. Иногда вокруг лура наматывалась береста или накладывалась толстая лента из одного или нескольких еловых корней. С наружной стороны лур часто смолили.

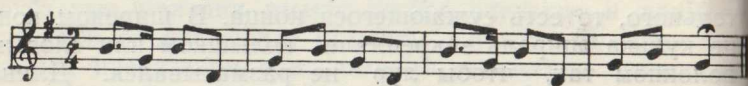
Согласно большинству описаний, при игре на луре использовали примерно ту же технику, что и при игре на «медном инструменте». В зависимости от умения

играть и от свойств инструмента на нем можно было извлечь различное число натуральных звуков. Если луры из древесины имели форму тромбона, при игре на них иногда применяли полковые военные сигналы:



Игровые возможности лура улучшались также, когда вдоль лура делали отверстия для пальцев и снабжали его самодельным или купленным мундштуком для гобоя или кларнета. На цветистых коврах из различных частей страны встречаются изображения спельманов, играющих на различных типах луров во время праздников, что показывает, как расширилась область применения лура, первоначально — рабочего инструмента во время выходов на пастбище.

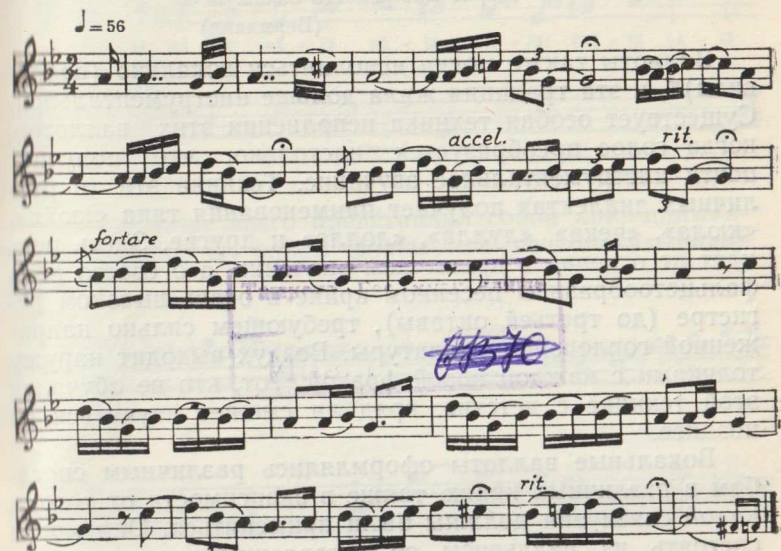
Сохранившиеся мелодии для игры на луре очень сходны. В Идре еще на грани XIX—XX веков игрались волчьи лоты, которые близко примыкают к вышеприведенным сигналам:



Валльхорн (vallhorn) делали из рога козы, коровы, барана или быка. Мягкие части рога, «квиккен», вываривали или удаляли другим способом. Затем в узком конце рога пробуравливалось вдвое отверстие. Такой рог обычно называли ревушим рогом (хорном), и изготовляли его из бычьего или бараньего рога. Если хотели сделать не просто рог-сигнал, предмет рабочего обихода, а рог игровой, или «приллархорн», то пробуравливали несколько отверстий и на его вогнутой стороне. Чаще всего он имел три пальцевых отверстия, однако их могло быть и больше. Еще большее число звуков из инструмента извлекали, вставив в его канал пальцы левой руки, то есть используя технику застопоривания.

Сохранившиеся мелодии для рога значительно более развиты, чем мелодии для лура. Исполнительницы

на роге, если судить по записям, должны были иметь просто невероятную технику. Многие из них могли сыграть любую песенную мелодию и любой танцевальный лот края. Часть сохранившихся роговых лотов богато разукрашена фигурациями, характерными для вокальных валлотов, псалмов и инструментальных лотов Северной Даларны и пограничных с ней областей.



Рог был рабочим инструментом. Считалось, например, что он обладает магической силой, побеждающей диких зверей, а также таинственные существа — лесовичек (виттр), великанов или троллей, населявших леса. Но, подобно квиккхорну, утрачивавшему силу в полях, лур и рог теряли свои магические качества, если применялись как игровые инструменты. Существовало даже поверье, что красивой игрой можно околдовать волка или медведя! Оно отразилось в бесчисленных разговорных или песенных рамсах* от лица этих животных:

* Рамса, раббла, (букв. «тирада». — *шв.*) — присказка, прибаутка, родственная считалкам или екороговоркам.

Блистерпины и фингерхорн
Слух мой услаждают,
Чютлурь и чютхорн
Прочь меня вдаль угоняют.

(Хельсингланд)

Ни боккехорн, ни ардерлур
Слышать не хочу я.
Но сельгепипа и бьеллелот
Дарят мне радость большую.

(Вермланд)

Валлоты также могли исполняться вокально (валльвисы)*, и эта традиция жила дольше инструментальной. Существует особая техника исполнения этих валлотов, когда голос преобразуется настолько, что получает почти инструментальное звучание. Техника эта в различных диалектах получает наименования типа «кюйя», «кюла», «чека», «лулла», «лолла» и другие. Здесь речь идет не о пении в привычном значении, а о своего рода фальцетообразном песенном крике в очень высоком регистре (до третьей октавы), требующем сильно напряженной горловой мускулатуры. Воздух выходит наружу толчками с каждой новой фразой. Тот, кто не обучался этой технике с детства, вряд ли сможет научиться ей позднее.

Вокальные валлоты оформлялись различным способом в различных краях, также в зависимости от того, в какой связи они должны были применяться. Они могли состоять из валльвисы со вставленными возгласами:

Gick jag ut i so - le - gång, tog jag gett - ra mä mej;
kom jag ut i sto - ra sko - ga, sprungo gett - ra i - från mej;

ho! och ho! gett - ra mä mej; loc - ka jag Doc - ka, ho, ho!
ho! och ho! gett - ra från mej;

* Валльвиса (букв. «пастбищная песня») — вокальный валлот, пастушеская песня.

Ho - ra jag Bro - ka, ho, ho! För ho och ho! nu komma del

Крик мог быть также ограничен заключительным «Иди сюда!»:

Get - tä vå - lä vå - lä vå - lä vå - lä! Get - tä vå - lä

vå - lä vå - lä vå - lä kum nu!
(Talas)

Валлот чаще всего представлял собой крик-приманку, состоящий из одной фразы или нескольких рядов фраз:

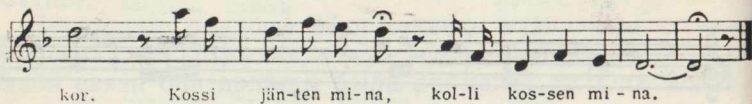
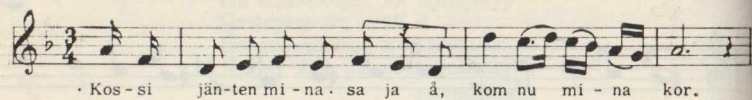
Транстрандские кюльнинги* также совершенно лишены текста, но зато их мелодические линии богаче снабжены фигурациями:

$\text{♩} = 144$

* Транстранд — местечко в Западной Даларне, вблизи норвежской границы.

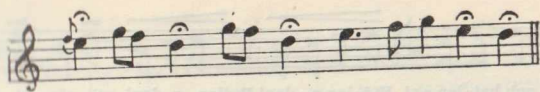
Кюльнинг — см. с. 20, 23 настоящей книги.

Интересный тип формы отметил К.-А. Муберг в своих основополагающих исследованиях валлота. Это — северный аналог альпийским Kuhreigen с их трехчастной формой, где средняя часть представляет собой последовательность коровьих кличек:

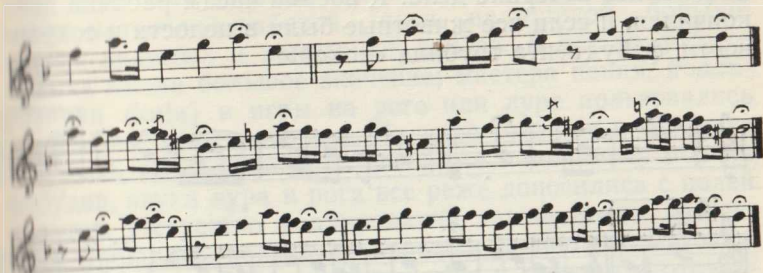


Основой длинных и богато разукрашенных кюльнигов служат несколько звуков — опорных пунктов для свободной импровизации. Такой «скелетной мелодией» могла быть мелодия популярной песни. Показав этот пример, Муберг доказал, что сам мелодический материал может со временем меняться, в то время как средневековая песенная техника сохраняется, ее применяют.

Мелодии роговых лотов и вокальных валлотов в основном совпадали. Как упоминалось ранее, каждая из них имела свое, закрепленное за ней значение. Сохранились, к примеру, следующие лоты и их описание, сделанное рожечницей Рис Черстин Персдоттер из Ретвика: «...Если животное ушло далеко, его ищут в лесу. Как сигнал для отклика сначала играет этот лот:



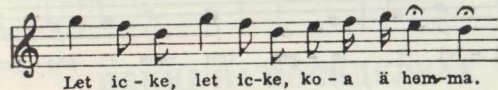
Если не хватает одной коровы, то играетя кулот, если две овцы — форлот, для козы — етлот:



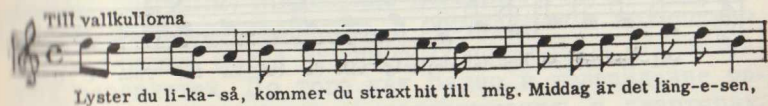
Все эти три лота Рис Черстин начинает интродукцией — чтобы «попасть в тон»:

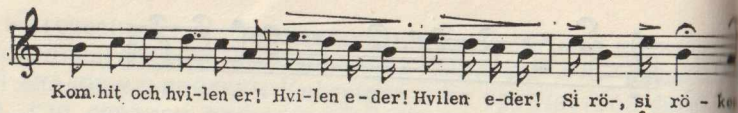


После того как заблудившееся животное найдено, трубят следующее:



В полуденное время животных вели в тень. Здесь они отдыхали и жевали жвачку, в то время как пастушка завтракала. Дым от костра на какое-то время избавлял от оводов и мух:





Около шести часов вечера скот вели на фэбуд, и начинались вечерние дела. К восьми часам рабочий день кончался, и если все животные были в целости и сохранности, фэбудента трубила «покой»:



Многие рассказы повествуют о том, как пастушка рогом или луром звала на помощь. Подобно лотам, извещавшим о пропавших или найденных животных, имелись лоты опасности, своего рода сигнал SOS для близлежащих фэбудов или деревень. Как и многие другие лоты, этот иногда имел текст:



В Транстранде эта песнь трубилась в рог или лур, «лишь когда медведь или другой зверь нападает на скот и пастух пытается лотом оповестить других пастухов в округе, что медведь (который, согласно народному

поверью, „силен, как десять мужиков“) находится здесь, поблизости». Обычно при описаниях опасных диких зверей избегали называть их настоящие имена. В уединении на фэбуде иногда можно было слышать, как виттры, подземные существа, сзывают своих животных. День пастушки-даллькюллы был наполнен не только утомительной работой, но и постоянной борьбой против видимых и невидимых врагов. В жизни фэбуда музыка имела большое значение; мастера пения, йодлирования (kula) и игры на роге или луре пользовались уважением и восхищением. По мере того как в середине XIX века волк и медведь все реже появлялись вблизи фэбудов, звуки лура и рога все реже доносились с полей и лугов. Искусство йодлирования также стало достоянием прошлого, поскольку перешли к другим методам ухода за скотом. Тем не менее еще и сегодня в отдельных районах можно услышать эту своеобразную музыку. Но пройдет еще какое-то десятилетие, и песня фэбудов, подобно рогу и луре, замолкнет навсегда.

Музыка фэбуда — это музыка крестьянства, совершенно отличная от профессиональной как в отношении инструментария, так и в отношении исполнения. Она поразительно близка и созвучна пастушеской музыке в Альпах, Пиренеях и на Балканском полуострове и совершенно определено составляет старейший и наиболее истинный пласт в нашей народной музыке.

ПЕНИЕ НА ПОСИДЕЛКАХ И ВО ВРЕМЯ МОЛИТВ

Едва ли еще какое-либо развлечение было так распространено и любимо, как пение песен. Еще недавно это неприятельное саморазвлечение было весьма обычным. Маленькие песенные тетрадки продавались и распространялись в бесчисленном количестве, и сохранилась масса рукописных песенников в клеенчатых переплетах. До того как радио и телевидение решило проблему досуга и переключения, в квартирах, каютах, деревянных избушках и кухнях распевались песни различного достоинства и содержания.

В крестьянском обществе XIX столетия и ранее пение песен было естественным звуковым элементом быта, тем

развлечением, которое легче всего могло сочетаться с работой: оно не требовало концентрированного круга слушателей загадок и саг, а легко вливалось в ритм работы. За прялкой или перед печью на посиделках, на пашне и на лугу, на скотном дворе и в конюшне, даже на море, вытаскивая невод, человек пел.

Наряду со старыми песнями, передававшимися устно из поколения в поколение, в XIX столетии пели также более поздние ярмарочные или рекрутские песни. Странствующие коробейники и далькюллы зачастую торговали песенными изданиями. Там, где популярно было движение Пробуждения*, пели песни о спасении души и об адском пламени, а во время молитв — псалмы. Локально сочинялись также песни о событиях края, о жадных и неприветливых соседях. Но такое сочинительство издревле могло быть рискованным предприятием! В начале XIX века был привлечен к суду подмастерье портного, сочинивший оскорбительную песню на своего хозяина. Когда же его пригласили спеть эту песню перед сессией суда, он переделал ее так, что текст превратился в сплошные изъявления вежливости, — и подмастерье был оправдан!

Исполнители имели репертуар различной величины, отличались друг от друга силой голоса и способностью привлечь внимание слушателей. Пели почти все, и стили были различны. Можно было услышать и скрипучие голоса старух, и грубые, грудные басы парней, и высокие, резкие голоса девушек.

Мелодии длинных повествовательных песен часто имели четный метр. Их пели в медленном темпе с хорошо выдержанными окончаниями фраз, как в церковном пении. Многие мелодии к светским текстам заимствовались из известных хоралов. Совсем иными были танцевальные песни с ярко выраженным ритмическим началом. Именно их мелодии использовались, когда хотели подчеркнуть оскорбительный смысл сатирической песни. Нюансировка в нашем понимании этого слова встречалась не очень часто. Мелодия не имела какой-либо текстотрактующей функции, а существовала для того, чтобы вывести зарифмованное повествование за пределы повседневности. Она была волшебным стеклышком,

* Пробуждение — религиозное движение в Европе и США.

сквозь которое можно рассматривать незнакомые события и миры. Мелодии украшались различным орнаментом в соответствии с законами и вкусами музыкального диалекта. Часто они содержали непривычные для нас интонационные обороты, так называемые «висячие, или скользящие интервалы» (см. с. 117 настоящей книги).

Когда в начале XIX века по-настоящему развернулось собирательство «сырой песни крестьянства», жило еще великое множество старинных песен. Но по мере распространения грамотности стали переходить к пению по так называемым «изданиям за шиллинг» («шиллинг-триокк»), покупавшимся за малую монету у странствующих торговцев или ярмарочных певцов.

Большая часть крестьянских песен не сочинялась в народе, а представляла собой заимствованные образцы музыкальной культуры других слоев населения. Песни могли быть восприняты очень давно и затем продолжать жить в своего рода «заповеднике» этой среды, сохраняясь в устной передаче. Они трансформировались, то есть «перепевались» разными способами (см. с. 107—114 настоящей книги). Песнями, более всего интересовавшими собирателей XIX века, были, вполне естественно, те, которые по тексту и форме казались древнейшими. Понятие «народная песня», таким образом, стали связывать в большой степени со средневековой повествовательной танцевальной песней, которая в некоторых традициях продолжала жить среди народа. Теперь ее обычно называют балладой.

Баллада почти исключительно сохранилась в записях XVI и XVII веков, в некоторых песенниках дворянства и в крестьянской устной традиции XIX века. Путем сравнения с другими средневековыми письменами и лингвистического анализа исследователи обнаружили, что первоначально баллада была образцом раннего северного средневекового поэтического творчества; период ее расцвета относится к XIV столетию. Эти песни состоят из длинных эпических повествований, где каждый куплет завершен, а иногда имеет внутренний рефрен, называемый омкведом. Запевала пел сам куплет, а рефрен, или омквед сопровождался хороводным танцем. На Фарерских островах такая «танцевальная песня», исполняемая запевалой и хороводом, живет и поныне, по всей видимости, в непрерывной традиции со времен средневековья.

Нет сведений о том, что этот жанр был распространен в крестьянской среде уже в средние века. Устная традиция XIX века и более позднего времени предоставляет нам лишь песенный жанр. В отдельных случаях есть свидетельства о том, что баллада пелась запевалой и хором, но обычным было все же чисто сольное исполнение, как и любой другой песни.

Содержание рыцарских баллад открывало чарующий сказочный мир с рыцарями, облаченными в пурпур, и юными девами в золотых венцах. Ближе к миру крестьянских представлений находились песни о борьбе человека со сверхъестественными существами: позволивший увлечь себя эльфам или Водяному попадал в беду, но тем, кто пренебрегал этими существами, как, например, добрый молодец из приводимой ниже баллады, грозили болезни, несчастья или смерть:

Och ung-er-sven hän far sig åt grö-nas-te. äng. Under li - dan.

Der mö-ter ho-nom en elf - ve-dans. Sent om en af - tons tid.

Балладную форму имели также воплощения исторических событий и ярких католических легенд. Легендная песня, разновидность баллады, полностью лишена придворного отпечатка, характерного для баллады вообще. Типичный пример легендарной песни представляет песня о кающейся грешнице Марии Магдалене:

Jung-fru Ma-ja gick på käl-lar-bro. So-len sken vi - da. Vår

Her-re Krist för hen-ne kom, Allt un-der lun-den den grö-na.

Мелодию мы будем рассматривать ниже (см. 109—111 настоящей книги).

К концу средневековья возникла еще одна ветвь баллады, боевая песня (kämpvisa), вобравшая мотивы сюжетов из различных более древних циклов саг. Борьба между героем и его противником могла доходить до неистовства, как в баталии между Хольгером Датчанином и Бюрманом:

Men jag vill e-der sä-ga om Burmans växte lång-e,

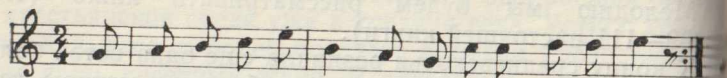
han var fem-ton al - nar of-van. sad-len och häs-ten.

Omkväde

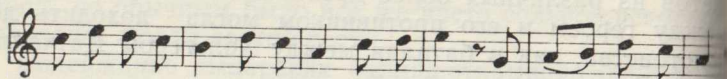
Ol - ger Dansk vann se-ger öf-ver Bur-man.

В сохранившихся образцах нельзя обнаружить какой-либо стилистической разницы между мелодиями указанных пяти текстовых типов баллады*. Поскольку качественно удовлетворительный объект изучения представлен нам только в материалах XIX века, то нельзя безоговорочно утверждать, что мелодии баллад в том виде, как они сохранились, средневековый мелодический материал. Прежде чем судить о степени древности этих мелодий, нужно их тщательно исследовать и сравнить с мелодиями других жанров. Мелодии баллад также представлены целым рядом многообразных типов. Предположительно наиболее древние мелодии имеют малый диапазон, часто не более сексты, и мелодику, ограниченную определенными формулами. Они похожи в этом отношении на мелодии к танцевальным играм (см. с. 107 настоящего издания):

* То есть рыцарская баллада, фантастическая и историческая баллады, легендарная и боевая песни.

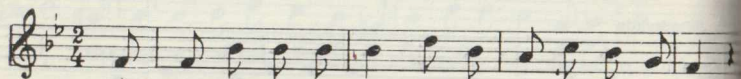


Och hör du li-ten båts-man vad jag nu sä-ger dej.

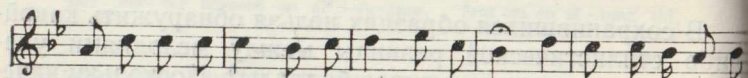


har du lust att spe-la gull-tär-ning med mej? Gull - tär - ning med mej

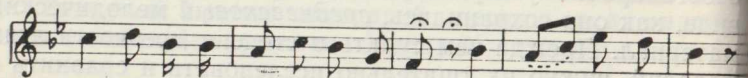
В XVIII и XIX веках тексты баллад распространялись в виде списков или шиллингтрукка*, за некоторыми из них закреплялись современные мелодии. Мелодический стиль менялся, во многих случаях нарушая средневековый текст:



Hör du nu Bec-ki båts-man, va ja nu sä-jer dej.



Vill du in-te spe-la gull-tär-ning me mej? Hej hopp fa-di-ral-lal-

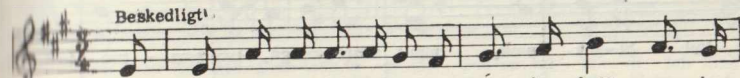


lej, hej fa-di-ral-lal-lal-lej. Gull - tär - ning me mej.

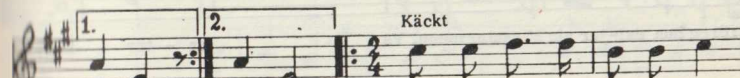
Шуточные песни часто имеют те же типы мелодий, что и баллады, а многие из них также строфическую форму. Но герои их — не придворные рыцари и юные девы, а священники, ремесленники и крестьяне. Песни

* См. примечание на с. 9 настоящего издания.

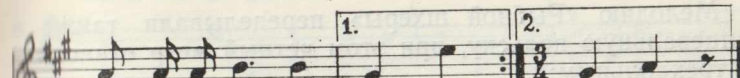
эти иногда скабрезны, подчас с метким и крепким юмором:



Beskedligt¹
Det ri-der en rid-da-re in på vår gård", sa-de

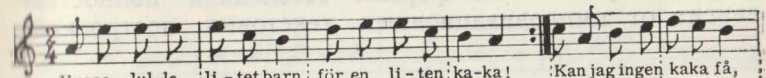


1. 2. Käckt
bon-den. bon - den. "Öpp-na dör-ren! Be'n gå in!"

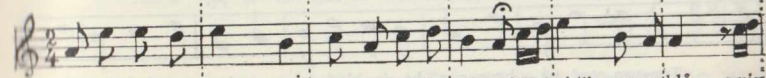


1. 2.
sva - ra - de bon - dens hust - ru. hust - ru.

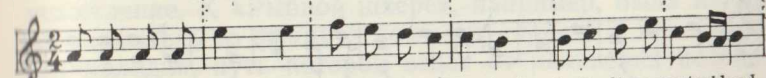
Еще больше быт крестьян отражается в *малых песнях* (småvisor) размером в один-два куплета, которые связаны с такими занятиями, как работа на пастбище или убаюкивание ребенка. Они применялись также в танцевальных играх. Одни и те же мелодии при этом встречаются в разных по содержанию типах. Так, мелодия, которая обычно ассоциируется с текстом песни «Гребки к рыбной шхере», следует в нижеприведенных примерах в качестве и колыбельной, и пастушеской песни, и песенной игры:



Vyssa, lul-la li-tetbarn, för en li-ten-ka-ka! Kan jag ingen kaka få,



Li-mu, li-mu, läi - ma; Gu lå so-li skåna! Yvir bjär-goma blå, yvir



Sys-ta, sys-ta Sig - ri, släpp mi in äi lunden! In-tä slippa systa ilund,

skall jag lå - ta vaggan stå, lå - ta barnet grå - ta
kul - lu - ma små, sum i möri skul gå, um sum - mo - ren.
förrn hun sai - jar sin kärastes nämn, Va he - tar han?

Мелодию «Рыбной шхеры» переделывали также в танцевальную польску, при этом четный метр становился трехдольным:

Jag vill gå vall he - la da - gen all, upp - på den lång - a
Da - gen är lång, ma - gen är svång, li - te la mor i
må - sen.
på - sen.

Та же мелодия часто пелась на длинные рамсообразные тексты: мотивы мелодии выстраивались в цепочку без учета музыкальной формы. Последняя полностью зависит от импровизационных текстовых построений:

Tup - pen stod på brun - nen ha - de blad i mun - nen' vart skul' han fli - ga
högt ö - ver ha - vet oc - ka skul' han där å gö - re se oc - ka far å

mor dem gjor - de. Mor hon his - ter ga - re far han lappe skorna
(nystar garnet)
dem skall bar - nen Liss - lass få få få. Tus - sa lul - la li - ten kind
Far han for till lång - a vrå
mor hoa kom fäll snart in skor - na var för trång - e å bar - na var för
köp - te bar - na gull - skor
mång - e så dem skul' An - ders Liss - la få få få. Kiss - kat - ta du

brän - ner dig ing - en mer som kän - ner dig mer än en gam - la gumme som
sit - ter i vrån å spinner så å lä - rer sin do - ter att spin - na.

Spinn spinn dot - tern min i mor - gon kommer fri - arn din å ingen satt på
lå - ren å kit - te - len sjud å korven sprick å kä - ra mor ta opp 'en.

Некоторые из этих мелодий имеют иностранное происхождение. К «Рыбной шхере», например, была найдена параллель во французском манускрипте X века! Другая мелодия, путь которой ведет от испанских истоков XV века в разные европейские страны, — Фолия, или

Фоли д'Эспань (Folie d'Espagne) — богато представлена в шведском материале. Эту мелодию часто использовали в профессиональной музыке, особенно в качестве темы для вариаций. Поэтому очень трудно выяснить, как и когда она проникла в сферу народной музыки нашей страны. Она встречается и как песня, и как инструментальная польска (см. также с. 112 настоящей книги):

Brimsär u brummar ka: - tu slar uppa trummar.

$\text{♩} = 120$

Fäm-ten käl-lig-gar äut-äi'n dans, u al-lä dans-tä di pa kryk-kar.

De 'komm'n blindar kal u sag därpa: "Jer dansar nätt, mäinä flik-kar".

Песенным жанром, весьма популярным среди крестьянства, были *лирические песни*, которые начиная с XV—XVI столетий стали проникать в Швецию из Германии. Они повествуют о любви и коварстве и часто завершаются довольно кровавопрлитной сценой:

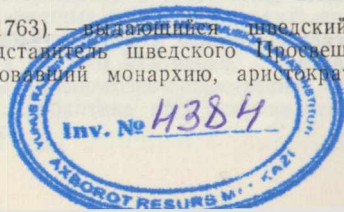
Det var två så-ta vän-ner, som höll hvar-and-ra kär;
e-na for till främmand' land i-från sin fäs-te-mö. Den
e-na for till främmand' land i-från sin fäs-te-mö.

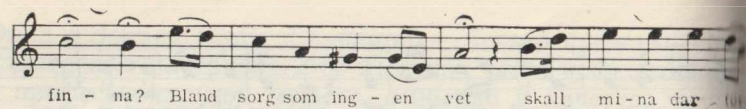
Лад этих песен — либо натуральный мажор, либо натуральный минор. Они лишены постоянных мелодических оборотов наиболее древних балладных мелодий. Эти песни часто имеют форму бара, столь характерную для минне- и мейстерзанга, то есть состоят из парной строфы (Stollen) и завершающего раздела (Abgesang).

Во второй половине XVIII века влияние зарубежной музыки усилилось. Водевили странствующих театральных трупп с их задорными мелодиями оставляли глубокое впечатление у посещавших их спектакли молодых крестьянских сыновей, батраков и служанок. Мелодии перенимали, иногда заучивали ту или иную строфу текста, и таким образом репертуар получал новое пополнение. Французские менуэты преобразовывались в шведские крестьянские польски (см. с. 60 настоящей книги). Через шиллингтрюкк распространялись литературные произведения. Так, например, песнями становились отдельные стихи Улофа Далина*, пробуждавшие отклик в сердцах широкой публики:

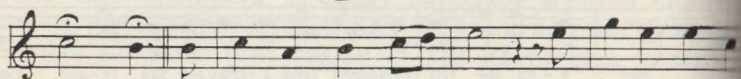
Långsamt
O. tys-ta en-sam-het, hvar skall jag nö-jen

* Далин, Улоф (1708—1763) — выдающийся шведский писатель, критик, историк — представитель шведского Просвещения, в своих произведениях критиковал монархию, аристократические нравы и духовенство.

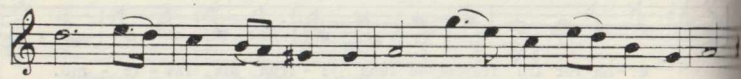




fin - na? Bland sorg som ing - en vet skall mi - na dar -



svin - na. En bör - da, tung som sten, mig mö - ter hvart jag



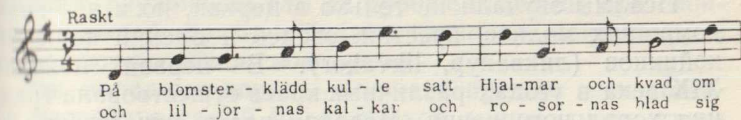
går. Bland tu - sen finns knappt en, som kär - lek rätt för - står.

Новый мелодический пласт (melodiska flora) начал формироваться уже в первые десятилетия XIX века. Старые песни в миноре исчезали, так же как и те, что несли на себе отпечаток стиля рококо. На их место пришло множество песен в мажоре — это, можно сказать, параллель явлению, имевшему место в развитии профессионально-музыкальной мелодики примерно столетием раньше. Новая мелодика, все настойчивее заявлявшая о себе, была лишена художественно чеканной формы, старинных мелодий. Явная зависимость мелодий от однообразного чередования трезвучий тоники и доминанты — один из признаков того «модного» (moderne) стилевого течения, которое и сейчас еще живет под именем «старинной танцевальной музыки».

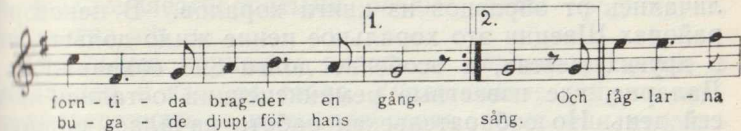
К стихам Далина, Тегнера*, многих анонимных поэтов, обращавшихся к демократической аудитории, подбирались мелодии Эрика Драке и Бернхарда Круселля. Так рождались новые песни о графах-соблазнительях, о женщинах, убивавших детей, о политических событиях, грабежах и убийствах и т. д. Стиль их был сентиментальным, с обстоятельным описанием всего, что касалось «пикантных» деталей. Эти песни утоляли ту самую жажду нового и сенсационного, которую в наше время утоляют средства массовой информации.

* Тегнер, Эсайас (1782—1846) — выдающийся шведский поэт-романтик.

На фоне этих мелодий можно легко представить аккорды гармонии, гитары или цитры:



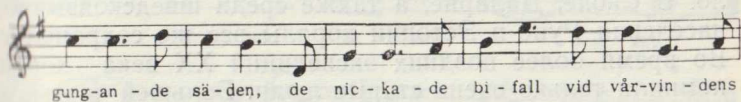
På blomster - klädd kul - le satt Hjal - mar och kvad om
och lil - jor - nas kal - kar och ro - sor - nas blad sig



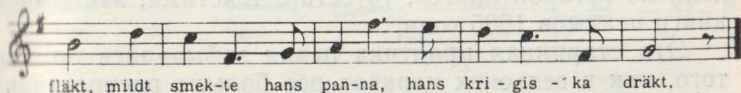
forn - ti - da brag - der en gång. Och fåg - lar - na
bu - ga - de djupt för hans sång.



sut - to så tys - ta på trä - den, som gy - le - ne ak - sen på



gung - an - de sä - den, de nic - ka - de bi - fall vid vår - vin - dens



fläkt, mildt smek - te hans pan - na, hans kri - gis - ka dräkt.

Но пели и псалмы, и духовные песнопения. Книга псалмов 1695 года была названа «истинно народной книгой» — ее псалмы и мелодии из книги хоралов 1697 года стали религиозным и музыкальным источником для целой страны. В 1717 году были изданы «Песни Моисея и Ламбсена» («Mose och Lambsensvisor»), песенник старого пиетизма*, который вместе с гернгутеровскими** «Песнями Сиона» («Sions sanger», 1743—1745) составил краеугольный камень в движении Пробуждения. Духов-

* Пиетизм — религиозно-мистическое течение, возникшее в немецком протестанстве (лютеранстве) в XVII веке, ставившее религиозное чувство выше религиозных догм. Всякие развлечения пиетизм объявлял греховными. Реакционный и ханжеский характер пиетизма проявлялся особенно в XVIII и XIX веках.

** Гернгутерские общины — религиозно-общественное движение, связанное с пиетизмом. В Прибалтике распространилось главным образом в XVIII—XIX веках.

ные песнопения и светские песни стали непримиримыми врагами, и тот, кто пел первые, видел во вторых путь к гибели.

Псалмы звучали не только в церкви, но и во время домашних молитв, крестин, свадеб и бдений подле покойников (ликвакур, likvakor). В первой половине XIX века в уездах различных краев существовала традиция хорального пения. Мелодии часто существенно отличались от образцов из книги хоралов. В некоторых районах Швеции это хоральное пение жило дольше, чем в других местах, и особенно долго оно сохранилось в Даларне, где известные реминисценции остались и по сей день. Но собирательская работа началась слишком поздно. Лишь во второй половине XIX века стали обращать внимание на эти своеобразные *хоральные варианты*, или *народные хоралы*, как они еще называются, и когда началось действительно систематическое собирание (в 1910—1920-х годах), их осталось уже совсем мало. В Сконе, Даларне, а также среди шведскоязычного населения Рунё и Эстонии хоралы все же сохранились. Во время более поздних экспедиций XX века хоралы помнили только очень старые люди. Большой частью их пели по «старой книге», то есть с текстами, взятыми из книги псалмов 1695 года.

Эта старинная практика пения забывалась по мере того, как в сельских церквях все больше распространялись органы, и особенно когда в XIX веке ревностными служителями церкви книга псалмов 1819 года была внедрена повсеместно. Хоральную же книгу Хеффнера 1820—1821 годов характеризовали как «смертельный удар по нашему искусству звуков». Для пожилых людей введение новых псалмов было ударом по самому святому.

Одна из самых почитаемых исполнительниц народных хоральных вариантов, мелодии которых сохранились, Перс Карин Андерсдоттер из Муры (1835—1912) рассказывала, как «в ее детстве, когда старые мелодии псалмов больше не пели или должны были петь на другой лад, старые люди в ее родной деревне Вунес собирались в избах и сообща во время душевной молитвы пели старые, милые мелодии по „старой книге“».

В приходе Эльго в Вермланде паства во главе со своим звонарем боролась против введения новых мелодий, но там, как и везде, эти усилия были напрасны.

Органисты пытались иногда принимать во внимание разную манеру пения. Так, в Лександе рассказывают, что органист, служивший там на рубеже столетий, при окончании каждой фразы в псалме выжидал, пока старухи не пропоют до конца свою трель!

Эти народные хоралы отличает прежде всего богатая раскраска самой мелодической линии: дуоли, триоли, фигуры шестнадцатыми, разные типы форшлагов, нахшлагов и т. д.

Хоральные варианты пелись в медленном темпе с живанием в каждое слово. Украшающие фигуры могли подчеркивать и комментировать текст или вводить каждую новую фразу, создавать ожидание и напряжение, как в приведенном ниже примере:

Säll den, som ha - ver Je - sum kär
och ho - nom i sitt hjär - ta bär,
Ty ing - en stör - re hug - nad är
än ha - va Je - sum hos sig när.

В приведенном хоральном варианте, исполняемом Перс Карин Андерсдоттер, или Финн Карин, как ее еще называли, почти на каждое слово приходилась группа в два-три звука, это — *группомелодический* стиль (grupp-melodisk stil), в противоположность исходному варианту, где каждое слово имеет свой звук (силлабический стиль). И сама мелодия иная, нежели в версии из книги хоралов (см. Sv. Psalmboken, № 193). Лад хорала вытеснил столь привычный для старинной шведской, осо-

бенно даларнской, музыки минорный лад, характерная особенность которого — пропуск сексты:



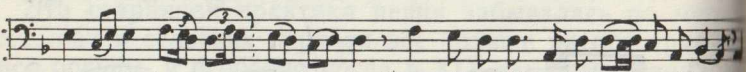
Чтобы избежать сексты, певица делает на слове «ingen» скачок вниз, а звуки начальной версии f^1 — e^1 на словах «hugnad äg» заменены здесь совсем иной фигурацией. И сама группировка тонов такова, какую мы знаем по валлотам и старинным польскам. Есть хоральные варианты, которые в деталях поразительно близко согласуются с записанными валлотами.

Но некоторые из мелодий имеют стилевые черты грегорианского хора: они могут строиться по псалмодической схеме, иметь орнаментальные фигуры грегорианского хора и принадлежать к какому-нибудь из его ладовых типов:

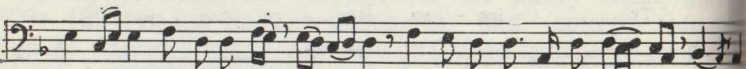
Ps. 118 $\text{♩} = 88$



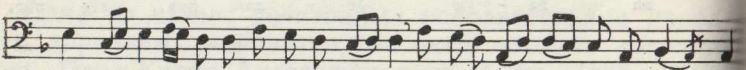
E - saje pro - fe - te - nom hän - de det så/att han i andanom Her - ren sitta på



på en hög tron med mycken sken/ Hans klädesfäll uppfyll - de templet al - le



Två se - ra - fim stodo ock däruppå/ Sex vingar han var - de - ra ha - va så



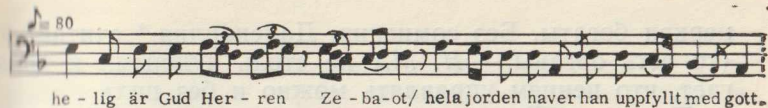
Med två be - täckte de sin an - sik - te(n) ren/ med två skyl - tes föt - ter och ben/



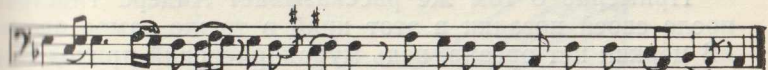
och med de två and - ra flu - go de fri/ ropande till varandra med stort skr



He - lig är Gud Her - ren Ze - ba - ot/ helig är Gud Herren Ze - ba - ot/



he - lig är Gud Her - ren Ze - ba - ot/ hela jorden haver han uppfyllt med gott.



Av det rop skalv både bjälkar och grund/ och huset vart uppfyllt med rök och damm.

Вероятно, сама техника украшений была связана с «диминованием», то есть с манерой орнаментики профессиональной музыки. Но Муберг путем подробного анализа валлотов и хоральных вариантов пришел к выводу, что «богатое мелодическое оформление церковных хоралов прежде всего в „далахорале“* — форме выражения техники кюйнинга**». Следовательно, «завитки хорала», подобно орнаментированной мелодике валлота, должны восприниматься как черта музыкально-вариационного искусства крестьянства.

Крестьянское псалмопение подвергалось критике со стороны церкви, что свидетельствует о распространенности этого пения. В церковном постановлении середины XVII века есть правила исполнения песнопений паствой. Считалось, что эти песнопения могли быть направлены против практики народного хорального пения. Но оценка народной манеры пения встречается редко. Показательна в этом отношении характеристика пастора (прета) Ф. И. Экмана в его «Описании Рунё и Лифляндии» («Beskrifning om Runö och Liffland», 1847): «Это пение, если можно так назвать пронзительный, монотонный рев нескольких сотен глоток, состоит из выдержанных, долгих звуков...»

Не все описания церковного пения в давние времена указывают на то, что приход «завивал» мелодии. Известный собиратель — топограф и знаток инструментов Абрахам Абрахамссон Хюльпер пишет в своем «Дневнике путешествия по Даларне» («Dagbok öfwer en Resa igenom Dalarne», 1757): «Пение в дальских церквах, особенно здесь (в Эльвдалене), было ровным и упорядоченным. Севернее Лександа органов нет, хотя многие

* То есть в даларнском хорале.

** См. с. 18 настоящей книги.

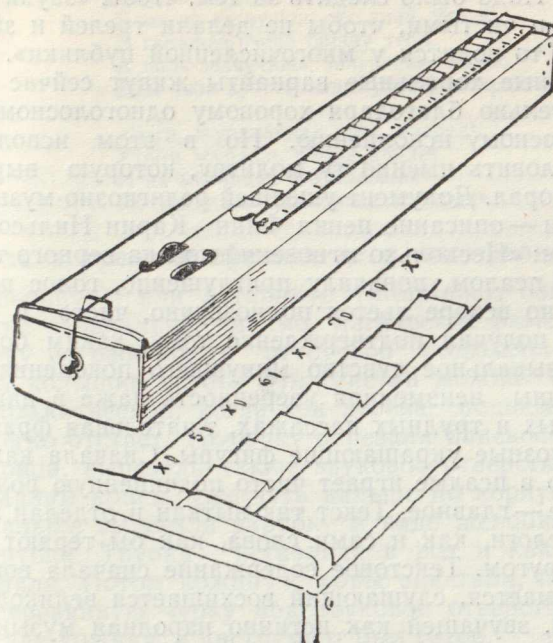
церкви богаты. Без сомнения, Далекарля* считает их (то есть органы. — Н. М.) не столь нужными и полагает, что пением управлять можно и без них».

Примерно о том же рассказывает Андерс Тидстрём после своей поездки в этот край в то же самое время: «В церкви нет органа, ведь муракарленский приход считает, что он сам по себе — орган, а его пение и так приятно. Они пели действительно хорошо, почти на немецкий манер, довольно прилично и точно понижая на окончаниях строф». Как комментировать приведенные два описания? Ни один из этих двух путешественников, должно быть, не встретил приходского пения, более очевидно отличавшегося от ординарного: это особенно явствует из замечания Тидстрёма о том, что они пели «почти на немецкий манер». Вероятно, можно представить себе, что хоралы, очевидно взятые из хоральной книги 1697 года, еще не подверглись народным перепевам.

Помимо новой книги псалмов, хоральной книги и повсеместного введения органов, в начале XIX столетия появилось изобретение, которое нанесло смертельный удар по хоральным вариантам. Это был инструмент псалмодикон, сконструированный эстервольским престом Юханнесом Дилльнером.

Псалмодикон представлял собой продолговатый деревянный ящик, на верхней стороне которого имелся ряд отгороженных частей, снабженных цифрами и знаками. Над отгороженными частями была натянута струна. Каждая цифра или знак имели значение целого тона или полутона. По маленькой книжке, изданной Дилльнером, можно было научиться как изготовлять инструмент, так и играть на нем. Поскольку нотный текст в хоральных книгах был переведен на цифровые обозначения, выучить хоральные мелодии по официальным образцам мог кто угодно. Требовалось только прижать струну в том отделении, на котором обозначена цифра, провести смычком по струне — и получали нужный тон. Инструмент стал очень популярным, и возник целый ряд типов смычковых и клавишных псалмодиконов: «На нем играли весьма усердно, особенно две мои молодые тетки, которые, казалось, поставили себе целью выучить каждую из мелодий нумерованной книги», — пишет Леви Юханссон

* Далекарля — второе историческое название области Даларна.



Псалмодикон. Справа — деталь держателя с цифровыми отделениями

№ 1.

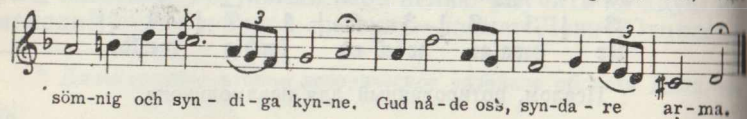
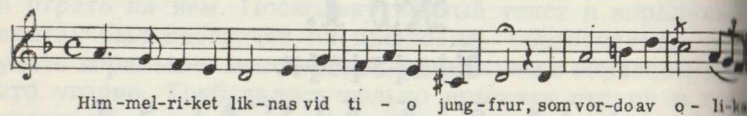
2+2+3+6+7.

1		1	7		6	5		1	2		3	
Upp,		psalta	=	re	och	har	=	pa!				
3		3	3		3	2		1	7		1	
Upp,		kraftens	ord,	du	Andans	swärb,						
1		1	7		6	5		1	2		3	
Upp	=	ägga	=	de	och	skar	=	pa!				
3		3	3		3	2		1	7		1	
Upp		dwalan	rodd	en	syndig	werld.						

Псалом, потированный для псалмодикона

из Фроствикена. Цель Дилльнера — реформа приходского пения. Надо было следить за тем, чтобы «звуки стали ровными и чистыми, чтобы не делали трелей и завитушек, как то водится у многочисленной публики».

Народные хоральные варианты живут сейчас почти исключительно благодаря хоровому одноголосному или многоголосному исполнению. Но в этом исполнении трудно уловить именно ту молитву, которую выражал данный хорал. Документ ушедшей религиозно-музыкальной эпохи — описание пения Финн Карин Нильсом Андерссоном: «Несколько мгновений поиска верного тона — и звучит псалом, поначалу приглушенно, голос певицы дрожит, но вскоре льется полнозвучно, чисто и ясно. Вновь я получил подтверждение тому, каким богатым было музыкальное чувство минувшего поколения. Ему свойственны неизменная уверенность даже в наиболее запутанных и трудных пассажах, тщательная фразировка, виртуозные украшающие фигуры. Сначала кажется, что слово в псалме играет чисто подчиненную роль, мелодия же — главное. Текст так выткан и отделан звуками, что слоги, как и сами слова, как бы теряют связь друг с другом. Текстовое содержание сначала вовсе не воспринимается, слушающий восхищается великолепной мелодией, звучащей как истинно народная музыка, исполненной чистоты песен и валлотов. Но вскоре начинаешь понимать и текст, и тогда поражаешься, как мелодия оберегает его, служит ему, придает ему рельеф, как все сливается в гармоническое, захватывающее единое целое»:



НЕКОТОРЫЕ НАРОДНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

«Дудка, дудка, заиграй!
Коль не зазвучишь, то знай, что я
В горящее озеро брошу тебя.
А коль зазвучишь, заиграешь честно,
Дам тебе простокваши утром воскресным».

«Беги, журавлиная нога, вперед!
Утром журавль домой придет,
И на мизинцах его больших
По тридцать три кольца золотых».

Когда в прежние времена дети мастерили свистки (инсэльпипур), или лотапипур (lotaripog), они бубнили такие изначально, видимо, магические рамсы, обдирая кору со свободного от сучков подходящего для свистка колышка вербы. Эти свистки можно было делать только весной, когда сок дерева поднимается и кора легко отстает. Трубочку обрезали наискось у вдвунного конца, вырезали также звуковое отверстие с прямым задним краем, уже чуть дальше по корпусу. Еще чуть дальше вырезали зарубку в виде желобка вокруг всей трубки. Трубки вставляли в рот и как следует увлажняли. Потом кожицу с коры сдвигали, подравнивали деревянную чурку под звуковое отверстие, опять надвигали кожицу, и инструмент был готов.

Благодаря таким простым усовершенствованиям, как передвижной поршень, в разных положениях дававший разную высоту звука, либо пальцевые отверстия вдоль трубки, звуковой диапазон свистка из тростника или вербы значительно расширялся.

По рассказам, технические возможности инструментов, изготовляемых в Смоланде, были столь широки, что на них можно было исполнять даже псалмы. Эти дудки, однако, быстро высухали и становились непригодными для игры. Вот ряд детских духовых инструментов: стельбель лютика со сплюсненным узким концом, соломинка, натянутая между большими пальцами и ладонями, сложенными куполом для резонанса, и т. д. Конечно, дудки из дерева были значительно прочнее, но и требовали большего мастерства от изготовителя.

Исходный материал для этих деревянных дудок, или «спилопипур», «лотапипур», как они именовались в раз-



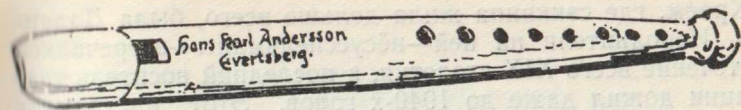
Дудка из вербы (справа — в разрезе)

личных диалектах, — гладкий кусок дерева в два-три дециметра длиной и нескольких сантиметров в диаметре. Трубка имела слегка коническую форму, а внутренняя часть ее выжигалась или выдалбливалась. При выжигании смола попадала в древесину, и та становилась еще тверже. Вдвунное отверстие вырезали в виде щели в форме полумесяца, прожигали или просверливали пальцевые отверстия, обычно шесть-восемь. Деревянная дудка трепипа (träpipa) издавна была излюбленным инструментом, и в Даларне под наименованием спилопипа (spilopipa) она употреблялась как танцевальный инструмент вплоть до конца XIX века.

Спилопипа имела большое сходство с инструментом профессиональной музыки — блокфлейтой, «расцвет» которой относится к периоду от XVI до XVIII века, а «ренессанс» наблюдается в наши дни. Некоторые из сохранившихся дудок обнаруживают бесспорное влияние со стороны своей профессионально-музыкальной родственницы. Но, в частности, оформление трубки и расположение отверстий настолько отличаются от тех, что в блокфлейте, что у крестьян трепипа считалась не заимствованным инструментом, а народным.

Инструменты из кости и рога сохранились лучше. В торфяных болотах были найдены рога с вдвунным и пальцевыми отверстиями, пробуровленными в точности так же, как в тех кухорнах, которые вплоть до конца XIX века употреблялись на фэбудах и сэтерах в северных районах Швеции. Считается, что результаты анализа пыльцы дают основания отнести эти находки к железному веку (ок. 500 г. до н. э.).

Костяные флейты были найдены в культурных слоях эпохи викингов и более позднего времени. Некоторые инструменты так хорошо сохранились, что на них можно играть и сегодня. Таким образом, мы можем услышать, как звучала флейта тысячу лет тому назад. Однако не-



Спилопипа

известно, как и какие мелодии играли на этих инструментах.

Благодаря тому, что способ изготовления инструментов из коровьего рога не претерпел изменений на протяжении веков, мы смогли рассказать об этой процедуре (см. с. 16 настоящей книги).

Костяные флейты пастухов Вестеръётланда (XIX век) не отличаются от тех, что попадались в археологических раскопках. Их делали из голени овцы. Кость перепиливали прямо у коленного сустава и наносили на другом ее конце. В косое жерло вставлялась деревянная чурка, причем воздух мог проходить только через узкую щель. Конструкцию мы уже знаем по изготовлению дудки из вербы.

Другой инструмент, также принадлежность скотоводов, — сэккпипа (säckpipa — волынка). Уже Олаус Магнус рассказывает об «обычае пастухов переносить с собой на пастбищные места двурогую дудку, именуемую на сельском языке „сэккпипа“»; эти сведения сопровождаются иллюстрацией. Эксперты не могут точно установить, насколько правильно рисовальщик римского епископа передал детали шведского предмета. Но есть другие изображения, которые, может быть, точнее воспроизводят образы шведских крестьянских музыкантов. К ним относится прежде всего роспись Альбертуса Пиктора в Хэркебергской церкви, где исполнитель на сэккпипе играет музыку для танца вокруг золотого теленка. Сэккпипа была инструментом для светских нужд, что явствует из того, что в качестве исполнителя на средневековых картинах изображаются лекарь или какое-нибудь животное. Об этом инструменте имеются и другие свидетельства. «Сэккпипа звучала еще в 1749 году на свадьбах в Чинневальдском уезде», — пишет Г. О. Хюльтен-Каваллиус в «Wärend och Wirdarne», а Ерне в «Medevi» констатирует, что «пронзительно звучащая сэккпипа более, нежели смычковая игра, может поддерживать в бодрствующем состоянии и препятствовать сну».

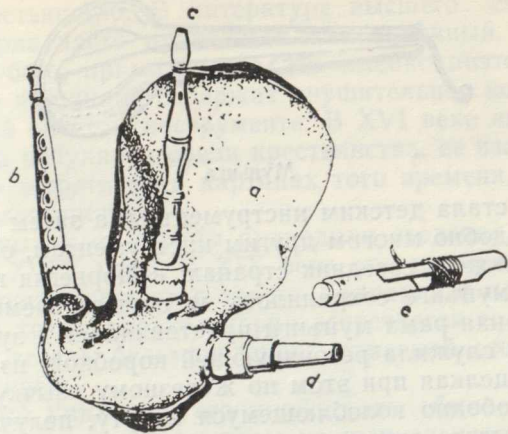
«Краем, где сэккпипа жила дольше всего, была Даларна. Исполнители на ней—пёсуспельманы—встречались в течение всего XIX столетия, а последний носитель традиции дожил даже до 1940-х годов. Этот инструмент упоминается в отдельных путевых описаниях Даларны XIX века. Так, У. С. фон Унге рассказывает в своем «Путешествии по Даларне» («Wandring genom Dalarna», 1831), что гости на свадьбе могли танцевать благодаря «сэккпипе, позволявшей извлечь из себя нечто должествующее быть танцевальной музыкой, под которую я, пока был трезв, имитировал танцевальные движения». Сэккпипа, как и спилопипа, была любимым инструментом дальского народа. Но им обоим пришлось в конце концов уступить место скрипке. Сэккпипа не давала красивого скрипичного звука, а постоянно гудящий бас противоречил новому музыкальному вкусу, распространившемуся среди крестьянства. К сожалению, собиратели XIX века не интересовались спельманскими наигрышами на сэккпипе, и мы располагаем лишь несколькими примерами мелодий для этого инструмента, записанными в Швеции. Лучше обстоит дело в Прибалтике, где потомки шведов играли на сэккпипе на свадьбах и вечеринках.

Звуки сэккпипы группируются в оstinатный мотив, что в сочетании с одновременно звучащей бурдонной трубкой давало суггестивную музыку:



Сэккпипа состоит из собственно мешка*, который в Даларне делали из шкуры козы или телят, а в Эстонии—из живота тюленя. Трубок было обычно три: игровая, снабженная пальцевыми отверстиями, бурдонная, или басовая, и третья, представлявшая собой мундштук, через который мешок обеспечивался воздухом, —

* Säck — мешок (шв.).

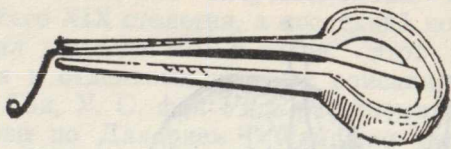


Сэккпипа

a — мешок, b — игровая трубка, c — басовая трубка, d — мундштук, e — язычок из тростника

в Эстонии он назывался «мундокка». В игровую и бурдонную трубки вставлялись вырезанные соломинки тростника, функционировавшие как мундштук (трость) кларнета. Чтобы воздух не вырывался обратно, когда мундштук (мундокку) отпускали, у конца мундштука в мешке закрепляли кусочек кожи; трубка открывалась, когда вдвигали воздух, и закрывалась, когда воздух устремлялся другим путем. Мешок держали под мышкой, а пальцы — на пальцевых отверстиях. Когда мешок сжимали, воздух стремился наружу по игровой и басовой трубкам, когда же воздух кончался, надо было вовремя вновь наполнить им мешок.

В средневековых памятниках живописи часто встречаются изображения мунъиги (разновидность губной гармонии) — инструмента, популярного в те времена в Европе и сохранившегося благодаря тому, что изготовлялся он из железа. В Швеции в XVIII и XIX веках мунъига была любимым инструментом батраков и крестьянских сыновей, за какой-нибудь пеннинг его можно было купить у бродячих торговцев — в том числе у вестъетских коробейников — и на ярмарках. Только в XIX веке у мунъиги появился превосходящий противник в виде губной гармоникки, или мунспеля. Постепенно



Муньига

муньига стала детским инструментом, а затем о ней забыли. Подобно многим другим инструментам, она встречалась также в соседних странах; в Норвегии искусство игры на муньиге сохранилось до нашего времени.

Железная рама муньиги приставлялась к зубам. Полость рта служила резонирующей коробкой: изменяя ее объем и щелкая при этом по железному язычку инструмента, свободно колеблющемуся во рту, получали разные по высоте звуки, которые умелый исполнитель оформлял в жужжащую мелодию.

В сельском инструментальном приветственном «хоре» в честь королевы Кристины в ее «день рождения, который счастливо приходит семнадцатый раз 8 декабря 1643 года», принимает участие нюккельгига, или нюккельхарпа (nyckelgiga, nyckelharpa — ключевая арфа), как ее стали обычно называть после 1700 года. Согласно Рудбеку, нюккельхарпа — один из тех инструментов, которые встречались «в давние времена»: «Наши отцы в большинстве своем умели играть на арфах [сутехарпах (лонгхарпах) и нюккельгигах] в честь Бальдура* в его храме — об этом рассказывается в стихах и песнях», — гласит «Atland» (1679—1702)**. Хотя период, названный Рудбеком, более чем дискутабелен, он указывает на то, что уже в XVII веке инструмент имел, как считалось, солидный возраст. Нюккельхарпа присутствует на средневековых церковных росписях — прежде всего в Уппланде, но также и в других районах. Она выполняла, вероятно, иную функцию, чем сэккпи́па, так как на картинах изображены ангелы, играющие на ней, в противоположность сэккпи́пе, на которой, как считалось, играли лекари и животные. В судебных же протоколах, письмах и других документах XVII столетия нюккельхарпа фигурирует уже как инструмент, на котором

* Бальдур (Бальдр) — один из богов скандинавской мифологии.

** Видимо, Я. Линг имеет в виду один из трудов У. Рудбека.

играет крестьянство. В литературе высшего сословия нюккельхарпа часто приводится как типичный пример чего-то грубого, примитивного. Но именно поэтому более ранние источники содержат внушительное количество сведений об этом инструменте. В XVI веке нюккельхарпа была популярна среди крестьянства, ее изображение можно встретить на картинах того времени, описании — в беллетристике.

Из разных мест страны приходили сведения о нюккельхарпе XVIII века. В XIX веке эти сведения почти целиком концентрируются вокруг Уппланда и пограничных с ним краев. Нюккельхарпа встречается то там, то здесь как деталь бельмановских* описаний стокгольмских трактиров.

Северный Уппланд с его множеством обычаев, видимо, был очагом культуры игры на нюккельхарпе, в его трактах** еще и сегодня есть много исполнителей на этом инструменте. В наши дни интерес к инструменту начал распространяться из Северного Уппланда по всей стране, в разных краях нюккельхарпа вновь выходит на эстраду как излюбленный инструмент спельманслага***.

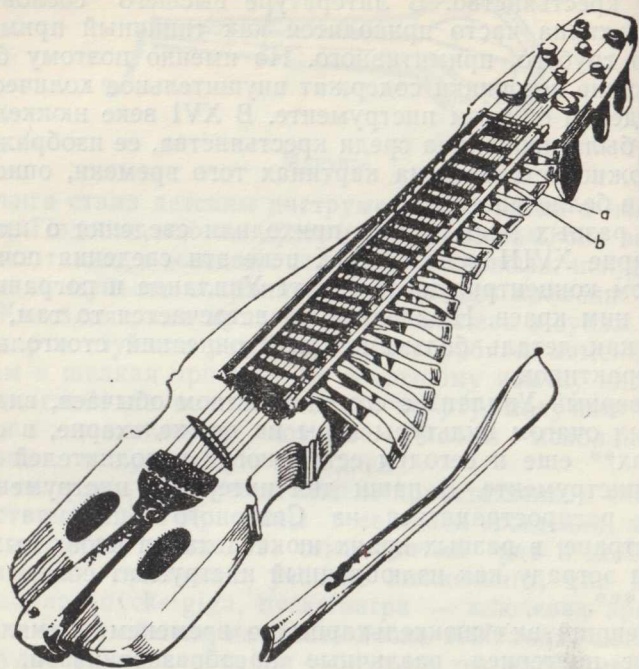
Внешний вид нюккельхарпы со временем менялся. Корпус претерпел различные преобразования, и, вероятно, лишь в XVIII столетии она приобрела форму с боковыми вырезами, отличающую скрипичные инструменты. Резонирующие струны — усовершенствование, очевидно, того же времени.

На нюккельхарпе струны прижимают не пальцами, как на скрипке, а применяют конструкцию, состоящую из ряда колышков, называемых ключами, или кнаверами. На них имеются штифты («листья»), которые при нажатии укорачивают струны в определенных местах. Такую же конструкцию имеет юльгига (см. ниже). Инструмент при игре часто держат в вертикальном положении, спельманы носят его на ремне, перекинутом через шею, смычком по струнам водят наискось. С таким положени-

* Бельман, Карл Микаэль (1740—1795) — популярный шведский поэт, певец, композитор. Произведения Бельмана — пародии на Библию и псалмы, сатиры на политическую жизнь, дидактические поэмы в духе идей Просвещения.

** Тракт — административный район в Швеции, составная часть края или области (ландскапа).

*** Спельманслаг — объединение спельманов, кружок.



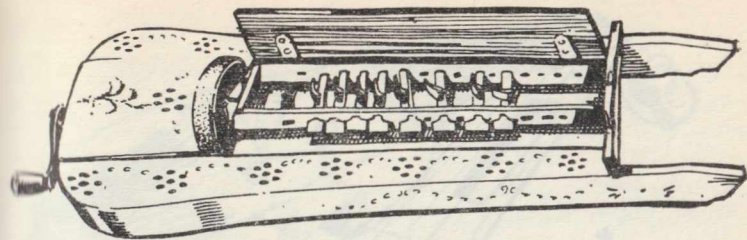
Нюккельхарпа

a — ключ, или кнавер, *b* — штифт, или листок

ем инструмента связаны столь характерные для него быстрые и короткие смычковые штрихи.

Еще и сегодня можно встретить спельманов, которые постоянно водят смычком по бурдонным струнам, но молодые отказались от этой средневековой техники и затрагивают бурдонные струны, лишь когда те по звучанию согласуются с тоном в мелодии. Вторую игровую струну также используют, чтобы получать созвучия.

Число звуков на нюккельхарпе целиком зависит от числа ключей, снабженных «листьями». Отчетливо видно, как со временем новые музыкальные течения выдвигали все большие требования к звуковому диапазону и игровым возможностям инструмента. Каждое нововведение увеличивало, в частности, количество ключей. Согласно самым ранним сведениям, на нюккельхарпе можно было извлекать лишь десять-двенадцать звуков, современный же инструмент может дать от тридцати до сорока. Ближко родственным нюккельхарпе инструментом

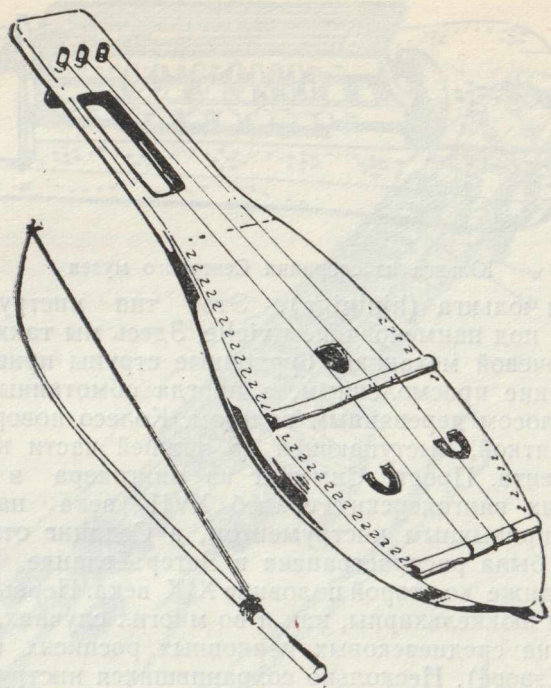


Юльига из собрания Северного музея

является юльига (hjulgiga). Этот тип инструментов известен под наименованием *vielle*. Здесь мы также найдем ключевой механизм, бурдонные струны приводятся в движение просмоленным, а иногда обмотанным конским волосом деревянным колесом. Колесо поворачивают рукояткой, выступающей из нижней части корпуса инструмента. Прост* Симминг из Вингокера в своих описаниях вингокерских свадеб XVII века называет юльигу привычным инструментом, а Седлинг отмечает, что она была распространена в Эстерьётланде и Смоланде ближе ко второй половине XIX века. Первые изображения нюккельхарпы, как и во многих случаях, встречаются на средневековых церковных росписях (например, в Хэверё). Несколько сохранившихся инструментов находятся в Северном музее.

В Финляндии и в шведско-эстонских селениях до начала XX века существовал очень древний инструмент — так называемая смычковая арфа (*stråkharpa*). И в Швеции — в Смоланде и в Эйе (Даларна) были найдены инструменты, без сомнения являющиеся смычковыми арфами. Отто Андерссон, автор обстоятельной монографии об этом инструменте, обнаружил скульптуру исполнителя на смычковой арфе в Тронхеймском кафедральном соборе. Инструмент имеет продолговатую форму. Верхняя часть длиннее резонирующей коробки, и таким образом свободной остается пластина, в которой прорезаются отверстия для держания. Другой способ получить такое характерное для инструмента отверстие — соединить отходящие от обеих сторон корпуса удлинения поперечным кольшком, называемым зажимом. Над резонирующей коробкой и держательным отверстием натянуты две или три струны. Пальцы левой руки вставля-

* Прост — старший прест в шведской церкви.

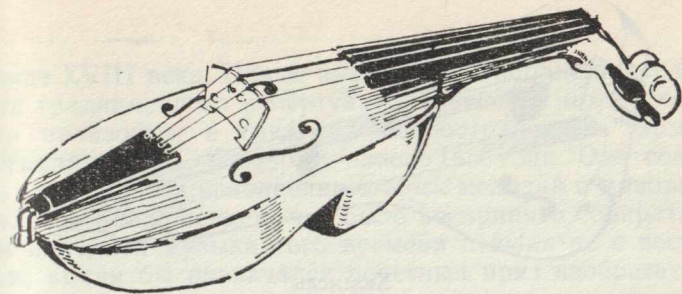


Смычковая арфа

ют в держательное отверстие. Струны укорачивают наружной стороной пальцев или ногтями. Инструмент держат на коленях, а смычком водят в направлении от туловища, приблизительно так, как это делают, когда пилят, — очень оригинальное ведение смычка! Этот инструмент считается родственным уэльскому инструменту *crwth*.

Примечательно, что инструменты часто живут лишь в одном тракте, словно в своего рода резервации, и можно спорить, являются ли они последними экземплярами ранее повсеместно распространенного инструмента или же речь идет о целиком локальном явлении. Последняя гипотеза, очевидно, наиболее верна в отношении трескуфиуль (*träskofiol*) — инструмента, встречающегося только в северной части Сконе*. И. Ингерс из Лунда

* Сконе — область на крайнем юге Швеции.



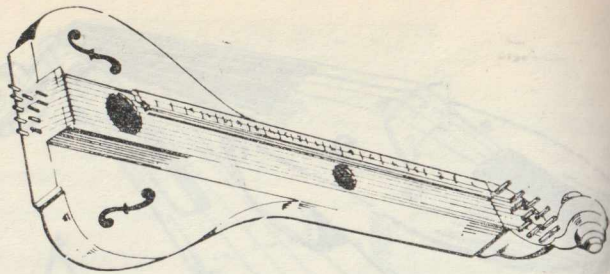
Трескуфиуль

предполагает, что этот инструмент был «скрипкой бедняков», так как в этих трактах ранее были бедные села. Шейка, кобылка и струнодержатель инструмента — скрипичные, резонирующая коробка — деревянный башмак*. На трескуфиуль играли как на скрипке, но звук был значительно тоньше обычного скрипичного.

Среди крестьянских музыкальных инструментов известны также такие, которые предназначались главным образом для аккомпанемента, например хюммель или лонгспель (*hummel, långspel*). Это своего рода дощатая цитра, родственная норвежскому лангелейку. Лонгспель имел дощатый корпус с планками, обычно в количестве семнадцати. Играли на нем плектром, при этом как игровая, так и резонирующая струны захватывались пером, в то время как левой рукой нажимали на нужную планку. Инструмент этот архаичного типа, но первые сведения о его распространении в крестьянской среде относятся лишь к концу XVII века. Именно хюммель имеет в виду Рудбек, называя в числе старинных арф «лонгхарпу» («длинную арфу»); как «лонгспель» («длинная игра») встречается она и в шведской поэзии XVII столетия.

Во второй половине XVIII века инструмент становится популярен в среде стокгольмских буржуа (боргеров), что, наверное, лишь случайный каприз моды. В начале XIX века знатоки музыки рассматривают хюммель как неполноценный крестьянский инструмент, что явствует, например, из музыкального лексикона Энвалльссона

* Träsko — деревянный башмак; fiol — скрипка.



Хюммель

(1802): «Хюммер... род горизонтально лежащего инструмента с резонирующим дном и двумя видами струн, натянутых сверху: более тонкие для модулирования и более грубые для постоянного согласования с аккордом главного звука; все звуки извлекаются острым пером. Таким образом играть можно не более, чем в двух ладах — мажоре и миноре, — и употребляется инструмент лишь примитивными людьми». Ближе к концу XIX века хюммель почти полностью исчез.

Кроме дудок (пип), луров и рогов, представляющих, вероятно, доисторические типы наших инструментов, большинство из вышеназванных были, без сомнения, импортированы извне. Когда, где и как это происходило, определить более или менее точно невозможно.

Не вполне достоверно, что от средневековых до сохранившихся к XVII—XVIII векам инструментов идет непрерывная линия эволюции. Скорее всего, поздние разновидности являются импортированными извне, а не продолжением отечественных средневековых, — этим можно объяснить существенные изменения в их конструкции, их новое применение.

Многие инструменты, подобно трескуфиуль, сходны с инструментами высшего сословия. Это все те берестяные луры в форме тромбонов, которые можно найти в музеях. Процесс импорта инструментов проходил, вероятно, через несколько стадий, прежде чем достигал крестьянской среды.

Скрипка пришла в Швецию, вероятно, только около середины XVII века. Но уже сто лет спустя она стала повсеместно распространенным крестьянским инструментом. Кларнеты крестьянские музыканты «освоили» в

конце XVIII века. Новые инструменты вполне подходили для традиционного репертуара. Изменения в этой области произошли в связи с распространением гармонии (dragharmonika, dragspel) — после 1850 года. Она совсем не годилась для исполнения старых мелодий с минорным ладовым наклоном, что было воспринято собирателями народной музыки того времени отнюдь не с восторгом: «Если бы назначался почетный приз изобретателю наименее и наименее быстрого средства уничтожения всей народной музыки, то никто на этот приз не имел бы большего права, чем изобретатель так называемой гармонии, или ручного клавира. Пятьдесят лет назад в каждой волости Швеции было много скрипачей, которые если и не являлись таковыми по существу, то все же имели достойный уважения талант, позволявший им приблизиться к виртуозности. Теперь же крайне редко какой-нибудь юноша из крестьян сочтет стоящим делом игру на скрипке, тогда как легче стать виртуозом на ручном клавире, или драгхармонике».

С движением Пробуждения пришла гитара, и в XIX веке служанки часто напевали песни шиллингтрюкка под аккомпанемент этого инструмента. Другим любимым инструментом для аккомпанирования была цитра.

Более старые самодельные инструменты — как древние, связанные с пастбищем, так и трансформированные в той или иной степени из инструментов высшего сословия — исчезали и вытеснялись блестящими фабричными товарами с другой игровой техникой и качеством звука.

СПЕЛЬМАНЫ

Если песни и псалмы исполнялись и мужчинами и женщинами, а больше всего, быть может, женщинами, то инструментальная музыка была преимущественно сферой мужчин. Известно, что в Даларне были хутора, где все мужчины умели играть на скрипке, а в Урмсе, как рассказывают, не умеющий играть на тальхарпе (смычковой арфе) «считался неполноценным мужчиной». В 1930-х годах существовала группа угольщиков, члены которой считали само собой разумеющим умение хоть немного играть на гармонии.

Инструментальная народная музыка — это музыка

танцев и празднеств, и среди ее исполнителей были сельские профессиональные музыканты, спельманы, для которых музыка — отчасти или полностью — становилась средством существования. Эти музыканты составляли пестрое и неоднородное племя, единственным общим знаменателем которого можно назвать сам музыкальный труд. Спельманом, в частности, мог быть приходской органист или звонарь, крестьянский сын — самоучка или батрак, странствующий плут-бродяга или ротный солдат. Положение и степень уважения в обществе зависели не столько от музыкальных способностей, сколько от социального и экономического статуса.

Спельманы давали повод для разговоров о себе. Обычно они были приходскими шутниками и чудаками, которыми одновременно восхищались, гнушались и которых боялись, — контрастом к серому и однообразному существованию. Сохранилось неисчислимое количество историй о спельманах, и подчас кажется, что нелепые и комические события и рассказы о сверхъестественных вещах приписывали известному спельману только для того, чтобы придать им большую достоверность.

Профессия спельмана была в некоторых трактах довольно прибыльным делом и пользовалась популярностью, ее добивались. В Сконе местные власти производили смотры спельманов, на которых губернатор утверждал «уездного спельмана». За этим назначением следовало официальное письмо, где уточнялись обязанности, права и сфера деятельности избранного уездного спельмана: «С тех пор как спельман Андерс Юнссон отказался от этого ремесла, возжелали жители приходов Эннестад, Винслёф, Нефлинге, Ванчива, Ингаберга и Стубю получить на его место батрака Монса Ларссона из Асмуарпа. И так как он обладает всем необходимым для этой цели умением, Монс Ларссон отныне считается спельманом названных приходов, для чего он ежегодно, помимо прочих налогов в кронах, вносит Rd 16 (серебряная монета); вследствие чего он пользуется вольностями и правами, дарованными людям этого ремесла...

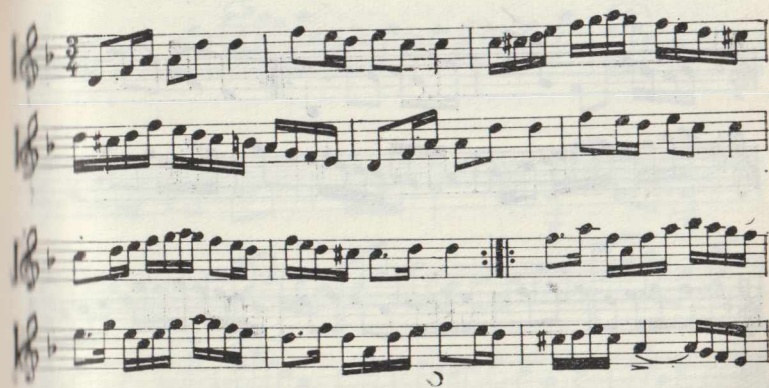
Грантинге, 18 окт. 1793».

Спельманом часто бывал приходской органист, что давало церковному музыканту возможность подработать. Судебные протоколы из Уппланда и других мест повествуют о попытках органистов защитить свои за-

конные участки от «крестьянских батраков и старых солдат, иже с ними других персон, которые в музыке весьма малому, а то и вовсе ничему не обучены», как гласит судебное дело от 1727 года. Хотя органистам время от времени и удавалось штрафовать захватчиков, заставить сельское население обращаться исключительно в официальные инстанции было наверняка трудно. Часто «нецеховые ремесленники» были дешевле, а игра органистов, иногда существенно отличавшаяся от привычной, не всегда удовлетворяла.

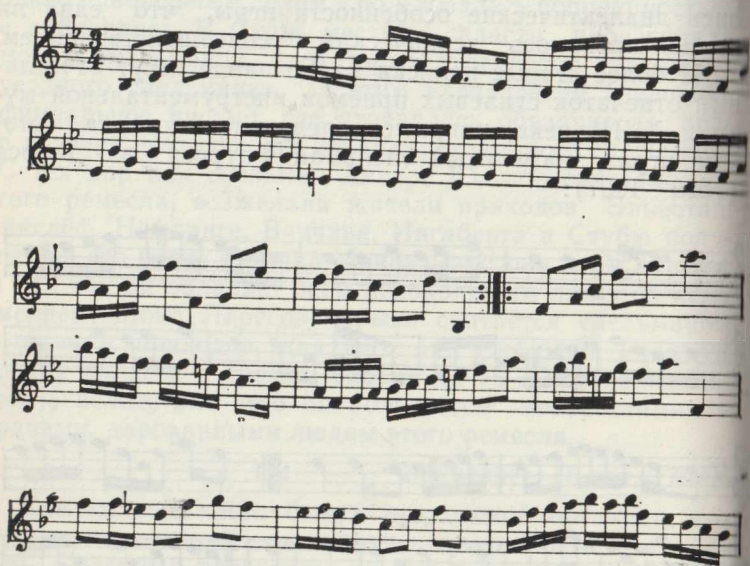
Можно с уверенностью считать, что большая часть новых музыкальных течений приходила в крестьянскую среду через этих органистов, знающих ноты, а в отношении техники игры они оказывали большие услуги в качестве учителей будущих спельманов. На Готланде, рассказывает Август Фредин, образованные музыканты из более высокого сословия часто играли крестьянские лоты так, что поначалу сельские спельманы «едва могли узнать свои милые наигрыши. Но постепенно это мастерское исполнение закреплялось в памяти: начинали время от времени имитировать великих исполнителей польски, и наиболее выдающимся спельманам это удавалось довольно хорошо». Аналогичным образом стирались диалектические особенности игры, что едва ли компенсировалось техническим усовершенствованием.

И более старые польски на Готланде несут отчетливый отпечаток стилевых приемов инструментальной музыки XVIII века, например следующая польска, которую играл знаменитый спельман Флурсен из Бюрса (1823—1907):



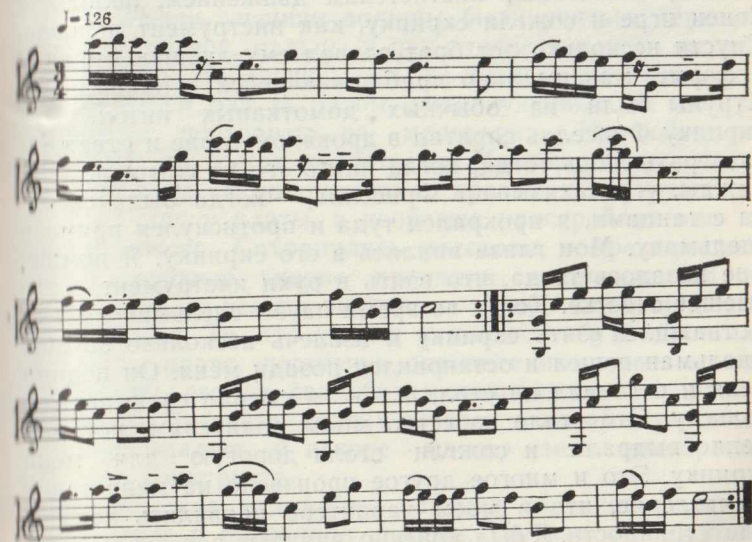


Спельманы, обученные нотной грамоте, усердно записывали свои мелодии в «спельманские книги», появившиеся начиная с 1720 года во все возрастающем количестве. Эти маленькие нотные тетрадки бесценны тем, что позволяют заглянуть в репертуар спельманов-нотников (то есть играющих по нотам), состоявший из смешения старинных лотов и современных популярных танцев высшего сословия. В «спельманских книгах» иногда указываются авторы пьес. Часто попадаетея ими «Эссер», то есть немецкий композитор Карл Мишель фон Эссер, который с 1783 года работал в Стокгольме. Большое распространение получили также мелодии придворного капельмейстера Эдуарда Дю Пюи (1770—1822). Третьим композитором, сочинявшим польски (на этот раз с ориентацией на готландскую спельманскую традицию), был придворный капельмейстер Карл Румин (1804—1833). В XIX веке на Готланде, в частности, исполнялась его нижеприведенная польска, названная «Польской Румина»:



Однако чаще в спельманских книгах упоминаются меньшие знаменитости — органисты и военные музыканты, неизвестные широкой публике.

В этих сборниках представлена часть тех мелодий, которые Бельман использовал в своих «Посланиях». Хотя мелодии и видоизменялись по мере того, как обыгрывались крестьянскими спельманами по слуху, в них все же заметны явные, неповторимые черты стиля, эпохи. Черты позднего барокко и «галантности» характеризуют ряд польск с шестнадцатыми нотами, а также марши из Южной и Средней Швеции и, пожалуй, прежде всего Хельсингланда (см. раздел «Некоторые особенности языка народной музыки», с. 106—118 настоящей книги). В примере приводится польска с чертами галантного менуэта XVIII века. Ее играли и в Даларне, и в Хельсингланде, и в Естрикланде, и в Уппланде:



Первые же такты напоминают знаменитый менистрельский танец Боккерини, его музыка в XVIII и XIX веках была очень популярна в Швеции. Исполнитель на нюккельмане Юнас Скуглунд выучил эту польску от «двух званых» из Бьюрокера в Хельсингланде... способных спелльманов и знатоков нот».

Спельманы, выходцы из самой крестьянской среды, большей частью не знали нот и строили свой репертуар, слушая других спелльманов и затем «отбирая» лоты на слух. Как приходили крестьянские сыновья и батраки к идее стать спелльманами? Есть много рассказов о том, как власть музыки могла побеждать все внешние трудности. Для начала делали игрушечный инструмент из тростника или чего-нибудь подобного, а спустя какое-то время пытались сделать примитивную скрипку. О Хоконе Магнуссоне из Четтисмолы, «спелльхокене», рассказывают: «Он был беден, рано ушел из дому. Скрипку он сделал сам из обломков досок, на ней играл повсюду всюду в Карлскрунском тракте и в самом городе». Еще более трогателен рассказ о первом контакте со скрипкой Андерса Фриселля: «Когда Фриселлю было около семи лет, он вместе со старшим братом из драпки, наколотой вручную, сделал скрипку, на которой начал разучивать несколько простых мелодий. Однако родители, охваченные пиетистским движением, положили конец игре и сожгли скрипку, как инструмент дьявола. Спустя несколько лет брат сделал ему лучшую скрипку в форме, максимально приближающейся к правильной. Струны были из обычных домотканых ниток. Эту скрипку Фриселль спрятал в дровяном сарае и отважился играть лишь тогда, когда никто его не слышал. „Однажды, — рассказывает Фриселль, — когда была свадьба с танцами, я прокрался туда и протиснулся прямо к спелльману. Мои глаза впились в его скрипку. Я помню, мне казалось тогда, что взять в руки инструмент — это высшее счастье. Когда во время паузы спелльман вышел, я отважился взять скрипку и извлечь несколько звуков. Спельман вошел и остановился позади меня. Он поднял меня и поставил на стол, и так я сыграл свою первую польску. Это стало известно моим родителям, которые меня выдрали и сожгли столь дорогую для меня скрипку. Это и многое другое произвело на меня такое впечатление, что в моем характере появились некоторые странности. Я был, конечно, напуган рассказами ро-

дителей о том, что навеки погибну и буду гореть в пламени и сере, если буду продолжать играть“. Фриселль, однако, вскоре опять обрел мужество и стал украдкой играть у мальчика по соседству. Когда же он немного повзрослел, старик-сосед позволил ему играть на его скрипке с условием, что Фриселль целую неделю будет возить ему зерно на молотьбу. „Эту скрипку, — продолжает Фриселль, — родители не посмели уничтожить, так как отец был должен старику“».

Чтобы иметь возможность купить сверкающую фабричную скрипку, люди по многу лет копили свои шиллинги. Когда же скрипка приобреталась, учение начиналось всерьез. Нередко отправлялись к какому-нибудь известному спелльману, который за небольшую плату (деньгами или «натурой», часто — водкой) давал первые уроки. В некоторых местах крестьянских сыновей обучали странствующие спелльманы, а известные спелльманы могли иметь сразу большое число учеников. Из Готланда дошло описание самого процесса обучения: «Сначала они (то есть ученики) должны были пройти экзамен на умение настраивать скрипку. Если это получалось мало-мальски хорошо, значит у них есть ухо, или слух, а это главное. И вот начиналось обучение. Ученики должны были тщательно следить за тем, как играет великий спелльман. Начинали с простой известной песенки. Теперь ученики должны были учиться держать скрипку, смычок, пальцы и руку точно так, как это делает мастер. Небольшой — в два такта — кусочек пьесы проигрывался раз за разом, пока ученики не смогут правильно повторить за мастером». Но обучение проходило не всегда именно так. Многие учились главным образом самостоятельно, преодолевая трудности игры в углу у плиты, в дворовых пристройках или в избе углежога. Сохранились рассказы о крестьянских парнях, которые, упорно пропилив в течение одной лишь зимы, к весне выступали уже оперившимися спелльманами. Те, кто учился у какого-нибудь спелльмана, имели право, достигнув определенных успехов, сопровождать его на свадьбах и танцах, играя сначала вшлифовывались, и вскоре мастер мог приобрести опасного конкурента.

Деревенские музыканты владели техникой игры на инструменте в различной степени. Пытались насколько

возможно ближе имитировать игру какого-нибудь спельмана, считавшегося искусным, и усвоить его ловкости и хитрости. Многие имели интуитивное чувство различных стилей. Юрт Андерс Ольссон, судя по описаниям и сохранившимся звукозаписям, искуснейшим спельман своего поколения, объединял в обширном репертуаре старинные польски и марши из своего родного села Бингшё в Даларне с популярными лотами более позднего происхождения. Исполняя лоты знаменитого Пеккоса Пера Ольссона (1808—1877), он показывал непревзойденное владение своеобразным музыкальным исполнительским диалектом Бингшё:

$\text{♩} = 112$

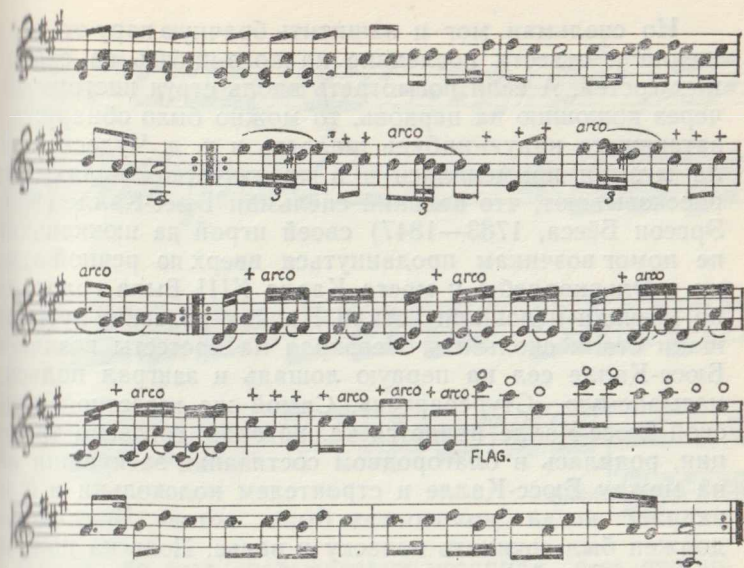
Дальские спельманы старшего поколения часто перестраивали скрипичную струну *G* в *a*, так, чтобы в лютневых лотах можно было пользоваться неподвижным бурдоном. Может ли инструментальная практика рассматриваться в связи с применением более ранних бурдонных инструментов, таких, как сэккпипа или нюккельхарпа? Размышления вызывали также различные комбинации перестройки, широко распространенные в разных областях, особенно в связи с виртуозными программно-музыкальными лотами, как, например, Стенбокская польска, «Немецкие колокола», различные варианты лотов о Водяном (см. пример на с. 64—65); стали предполагать, что «такое переосмысление скрипки могло быть объяснено как перестройка под те инструменты, которых больше не было в употреблении».

Техника игры зависела также от положения скрипки. Некоторые спельманы держали скрипку вертикально, между левым предплечьем и туловищем, другие играли на ней как на виолончели, то есть инструмент не воспринимали как скрипку. Многие из скрипачей-спельманов XIX века играли на скрипке, упирая ее в грудь. Лишь на рубеже столетий этот способ стал исчезать, и скрипку переместили под подбородок. Может быть, такое «грудное» положение скрипки было наследием более старой профессионально-музыкальной скрипичной техники.

Игре на гобое, кларнете, довольно популярных инструментах среди сельского населения в конце XVIII века, обычно учились у какого-нибудь сержанта или унтер-офицера военного оркестра. Техника игры на этих инструментах, так же как и на скрипке, испытывала прямое влияние со стороны инструментальной техники музыки высших слоев населения, тогда как, само собой разумеется, техника игры на таком инструменте, как, к примеру, нюккельхарпа, развивалась самостоятельно.

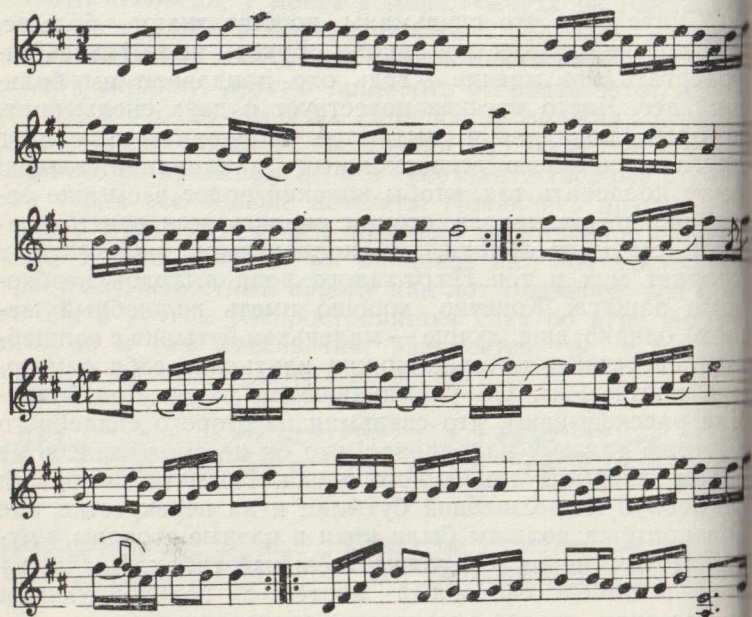
Кроме усердных занятий были и другие способы стать хорошим спельманом. В инструмент можно было положить кусочек человеческой кости, повесить внутрь мешочек, наполненный чесноком, мякотью определенного растения, янтарем. Последнее препятствовало любому колдовству над инструментом. Но лучше всего найти Водяного и научиться играть у него. Спельман и Водяной — постоянная тема большинства рассказов о спельманах. Водяного мы находим по всей стране, за

исключением Готланда, где из-за нехватки водных потоков живут лишь эльфы — под устоями мостов, у порогов и маленьких водяных мельниц. Водяной — урод, сатана и дьявол — опасен для праведной души, но может одарить потусторонней силой игры. Водяного надо было посещать ночами под четверг три недели подряд. Иногда его узнавали в седом старике, появившемся в лодке за веслами; в других местах вешали скрипку или ньюкельхарпу на дерево у берега и уходили, а когда возвращались, Водяной играл на этой скрипке лот, положив свой инструмент рядом. Теперь дело было лишь в том, чтобы не перепутать инструменты. Возьмешь скрипку Водяного — погибнешь, возьмешь свою собственную — сможешь играть лот Водяного, этот лот истинне пленяет танцующих. Но нужно точно считать репризы: когда превышали известное число, обычно одиннадцать, попадали во власть Водяного: если кто-нибудь посторонний, не участвовавший в танце и не слышавший музыки, не приходил на помощь и не обрезал струны скрипки, то стулья и столы начинали танцевать, и всю компанию уносило в воду. Рассказывают, что Лонгбакка-Ян из Расбу в Уппланде учился играть у Речного человека, у моста в Хове: «Когда он однажды играл на свадьбе в Алунде, ближе к полудню начали танцевать столы и стулья, а сам он никак не мог убрать от себя скрипку, другим пришлось оторвать ее от него. Однако и это не помогло, скрипка продолжала играть даже тогда, когда ее положили на кровать». Но в XIX веке со временем вера в сверхъестественные существа стала все больше исчезать. Появились другие истории о Водяном, где все получало естественное объяснение. Кто-то прячется на мельнице или под мостом и играет лот, известный народу как лот Водяного: все пугаются, и кругом распространяется слух об игре Водяного, но и сам рассказчик, разумеется, не в числе верящих, он-то в Водяного не верит:



Считалось, что спельманы вообще знают больше, чем другие люди, и они никоим образом не пытались опровергнуть это мнение — ведь оно придавало им больший вес. Часто рассказ повествует о двух спельманах, которые, конкурируя, пытаются околдовать игру друга с помощью всевозможных заклинаний: можно было колдовать так, чтобы конский волос в смычке совершенно развязывался, струны рвались, или просто чтобы инструмент лопнул, или колдовством напустить в кларнет мух и т. п. Но от такого рода выходок необходима защита. Конечно, хорошо иметь волшебный мениок, однако еще лучше — маленькая бутылка с волшебным средством, которое можно влить и в себя самого, и в инструмент. Об упоминавшемся ранее Лонгбакка-Яне рассказывают, что спельман из второго свадебного кортежа так ему наколдовал, что он не смог извлечь из своего кларнета ни единого звука. По пути домой Ян отклебнул из волшебной бутылки и на перекрестке, где оба кортежа должны были идти в разные стороны, улучил момент и выплюнул жевательный табак. Когда потом подошел свадебный кортеж с конкурирующим спельманом, карета с молодыми перевернулась.

Но спельман мог и защитить брачную пару от покушений и отвести последние на кого-нибудь из свадебных гостей. А если посмотреть вдоль струн инструмента через конюшню на церковь, то можно было обнаружить затеявшего какую-нибудь шалость и т. д. Чудесная сила музыки применялась и в практических целях: так, рассказывают, что великий спельман Бюсс-Калле (Карл Эрсон Бёсса, 1783—1847) своей игрой на нюккельхарпе помог возчикам продвинуться вверх по речной отмели в Эльвкарлебу у моста Карла XIII. Была гололедица, возчики и лошади устали. Пройдя половину пути, лошади стали скользить. Невзирая на протесты возчиков, Бюсс-Калле сел на первую лошадь и заиграл польску, называемую «Стурсвартен». Самой же известной польской Бюсс-Калле является та, которая, согласно традиции, родилась в благородном состязании за кувшин вина между Бюсс-Калле и строителем колокольни в Эльвкарлеё: когда колокольня была готова, Бюсс-Калле должен был сочинить польску и вальс. Польска получила имя «Стройка»:



Почти во всех спельманских историях есть что-нибудь сверхъестественное: считалось, что спельманы состоят в союзе с потусторонними силами и владеют магией. Хотя спельман олицетворял радость жизни, без него не могло обойтись ни большое, ни малое торжество, было в нем что-то пугающее. К тому же во время праздников процветало необузданное пьянство, и кружка спельмана никогда не бывала пустой: ведь инструменту требовалась «настроечная вода», «струнная мазь», что, конечно, лишь символизировало «сухую глотку» музыканта. Иные спельманы выкликали «последний танец», как только им казалось, что между рюмками проходят слишком уж большие промежутки, — и наполненные чарок тотчас же учащалось.

В некоторых трактах было принято учить крестьянских сыновей игре на скрипке или каком-нибудь другом инструменте. Если же они к тому же в состоянии своей игрой зарабатывать на хлеб, то тем лучше. Но ремесло спельмана могло быть не более чем побочным приработком. Ни один уважающий себя крестьянин не хотел видеть своего сына странствующим «бродягой-спельманом». А сочетать нерегулярный рабочий ритм спельмана с ежедневным трудом на поле и пашне было трудно. Ведь играть на свадьбе и больших праздниках — отнюдь не означало бить баклуши. Спельман должен быть при деле во время шествий к праздничному

двору и от него, во время сервировки еды и питья, во время вечерних и ночных танцев, которые обычно не кончались, пока не забрезжит утро и последние гости не уедут на несколько часов отдохнуть перед едой, выпивкой и танцами следующего дня. Свадьба продолжалась самое меньшее три дня, а популярные спельманы могли быть наняты на несколько свадеб подряд. Вот что рассказывают о готландском спельмане Хагебюене и его сыне: «И потому старик и сын пользовались таким большим спросом как спельманы, что ни одна лекстуга* и ни одна свадьба не устраивались без того, чтобы молодежь и все остальные на много миль вокруг не ожидали высочайшей радости от игры Хагебюенов. Было обычным также, что люди, собирающиеся играть свадьбу, согласовывали „возможные дни“ сначала с Хагебюеном, а потом уже со священником, — ведь если нельзя было слышать скрипки Хагебюена, то с пиром надо было повременить. Поэтому, особенно в осеннее время, бывало так, что Хагебюены, отец и сын, завязывали свои скрипки в полотняный платок, выезжали верхом на лошадях „на улицу“, чтобы играть на свадьбах одной за другой подряд, и не возвращались домой ранее, чем через две-три недели». Артистический темперамент не всегда уживался с трудолюбием, необходимым крестьянину, и зачастую кончалось тем, что двор приходил в запустение, а спельман обосновывался в какой-нибудь бедной избе, превратившись в поденщика у зажиточных крестьян, отдававшего все свободное время своей скрипке, или нюккельхарпе, или другому инструменту, на котором играл. Так плохо сложились дела у известного спельмана из Есенебюгдена, Юхансена Карлссона, прозванного Спель-Оррен («Игра-Оррен») по названию его родового хутора Оррхольмен. Разорившись, он потерял лучших своих работодателей, поскольку, не имея возможности справиться себе платье, не мог ехать верхом на лошади перед свадебной процессией в церковь и из церкви: «Свадебный спельман должен не только уметь играть, ему при этом надлежит украшать праздники своей внушительной внешностью».

Но молодежь не ставила социальных требований перед своими музыкантами, для нее важны были лишь

* Лекстуга (lekstuga) — букв. «комната игр». Вид зимних увеселений. См. об этом следующий раздел книги.

ритм и радость от музыки, а когда спельман приходил, радости в деревне хватало. Эйнар Бёрье рассказывает о празднествах в Шельвуме: «Когда они [парни из Черргорда] собирались летними вечерами у Шельвумского перекрестка, их воинственные кличи были слышны по меньшей мере в трех деревнях, и молодежь спешила из изб им навстречу. „Эй! Вон идут черргордские ребята“, — горланили они, и вскоре все сливалось в диком и радостном пении. Во главе шел старик Эрик со своей скрипкой, и никто из спельманов не мог украсить свою игру такими трелями».

Веселье и танец царили также в деревнях Емтланда и Медельпада, где выступал Лапп-Нильс («Нильс-лопарь», 1804—1870). Пример представляет типичную польску Лапп-Нильса:

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first staff contains the initial key signature and a few notes. The second staff starts with a double bar line and a repeat sign, followed by a triplet of eighth notes marked with a 'w' (ritardando). The third staff continues with more triplets and slurs. The fourth staff has a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.'. The fifth staff continues with triplets and slurs. The sixth staff has another first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.'. The seventh and eighth staves conclude the piece with final notes and a double bar line.

Многие из этих музыкантов спивались, как, например, те «курнспельманы», которые играли за рюмку водки и ходили от двора ко двору.

Когда в XIX веке все больше стало распространяться движение Пробуждения, спельманам пришлось туго. Пиетизм категорически решил, что скрипичная игра — это смертный грех и спельманы после смерти обречены гореть в огне и сере. Шествие по стране религиозной фантастики и старого суеверия вызвало появление Нечистого в визуальной форме: Сатану видели в виде большой черной собаки, появлявшейся в праздничном зале, когда спельмана охватывало вдохновение, а если в это время заглянуть под его руку, то можно было увидеть малых чертей в вихре танца. Для чернорясных странствующих проповедников Пробуждения спельман был правой рукой дьявола: «Здесь кругом, должно быть, сплошь безбожный народ, — в Хэггшённе, куда я пришел, скрипки висели на стенах во всех избах. «Скрипка — дьявол, висящий на стене». «Когда играю на скрипке, дьявол имеет обыкновение танцевать на крыше» и т. д. Проповедники знали свое дело: люди разбивали инструменты, сжигали их, делали из них коромышки для кур или игрушки для детей. «Мой дед тоже был спельманом. Он играл на скрипке и кларнете. Когда он играл, люди собирались на гумне и танцевали. Но, потеряв жену, он стал религиозным и тогда сжег все — и кларнет, и скрипку», — рассказывает один уважаемый человек из Уппланда. Спельманы иногда возвращались в лоно церкви и тогда вели пропаганду против своего ремесла. «Ох, с этим покончено, я перестал быть короной с колокольчиком у Нечистого», — ответил Пер-по-Бёлле, отказавшийся от профессии спельмана.

Когда Отто Андерссон в 1903 году приехал в Урме, чтобы записывать лоты, обращенный спельман сказал ему так: «Тот миг, когда я узрел господя, никогда не сотрется из моей памяти». Но иногда спельманы оказывали сопротивление. Один из них ответил проповеднику: «В том, чтобы играть, нет никакого греха, если только играть чисто». Религиозные секты видели в народной музыке символ пьянства и дурных обычаев в деревне, и во многих местах страны с приходом Пробуждения богатая музыкальная культура задохнулась.

Но было бы несправедливо судить о Пробуждении только с точки зрения интересов народной музыки, и

известной мере можно говорить о том, что оно лишь ускорило тот процесс, который рано или поздно должен был начаться, поскольку все культурные явления подвержены постоянному изменению. Движение Пробуждения оставило, однако, пустое пространство, предоставив его популярной музыке, фабрикуемой в городе, которая могла теперь проникать в крестьянство при помощи закупаемых по почте гармоней.

После первой мировой войны время больших крестьянских пиршеств прошло, молодежь перешла к танцевальным площадкам и в народные парки. В крестьянских спельманах больше не нуждались. Наверняка крестьянские лоты стали бы целиком и полностью музеевскими историческими реликтами, если бы Нильс Андерссон и Андерс Цорн не прилагали больших усилий к тому, чтобы эта музыка выжила. Благодаря их инициативе ее продолжают играть, но она стала приобретать формы, соответствующие новым целям и вкусам.

ТАНЕЦ НА ДОРОЖНОМ ПЕРЕКРЕСТКЕ И В ЛЕКСТУГЕ

Светлыми летними вечерами молодежь деревни собиралась на воздухе. Сборным пунктом, к которому устремлялись молодые люди с разных дворов и хуторов, часто были просто дорожная развилка, каменная плита или луг. Когда наступали холодные осенние вечера, приходили в деревню, к тому, кто представлял свою кухню или комнату для так называемой лекстуги — комнаты игр. В некоторых местах эти танцевальные вечера проходили в строго определенные дни: «Молодежь регулярно собиралась на танцы в некоторые дни помимо „свободных понедельников“^{*}. Во время рождества, чаще всего за две недели до него, начинался период так называемых „рождественских изб“. Объединялись в компании, каждая из которых охватывала большей частью все дома деревни. „Рождественские избы“ продолжались каждый праздничный день до дня Кнута. В день светоча (2 февраля. — Н. М.) наступал

^{*} См. с. 103 настоящей книги.

новый период танцев, завершившийся большой пирушкой на масленицу в воскресенье, и танцы продолжались в следующий „свободный понедельник“. Между масленицей и пасхой все танцевальные развлечения прекращались. С троицей начиная с „троицкого дня“ или „последней обедни“ приходило время „летних компаний“, продолжавшееся с небольшими перерывами до сбора урожая все воскресенье, пока летние радости не завершались танцем осенним днем, в „свободный понедельник“» (Сконе, XIX век).

Танцевали всевозможные танцы. Как и всегда, интросовались модными новинками, и во время господских празднеств крестьянская молодежь теснилась у господских окон, прильнув носами к стеклам, чтобы попытаться уловить луч самой последней танцевальной моды. С удивительной выносливостью, однако, выживали многие из старых танцев. Долго на протяжении XIX века как старые, так и молодые танцевали песенные игры, хотя они в это время все более уступали место фигурным и парным танцам нового, великосветского «фасона». Среди детей в некоторых местах страны песенные игры жили еще несколько десятилетий в XX веке. Во время школьных перемен дети играли в песенные игры, которых не было в игровых и песенных сборниках учителей или фрёкен*.

Песенные игры, вероятно, совсем вышли бы из употребления, если бы в конце XIX века их как гимнастическую схему не переняли высшие народные школы и учительские семинарии. Тексты «причесывались», а неподходящие стихи пересочинялись или исключались вообще. В таком «обезвоженном» виде под названием «рождественские игры» живут эти песенные игры и сейчас, почти исключительно в танцах вокруг елки. Первые начальные драматические представления почти исчезли, и на месте запеваля стоит рождественская ель.

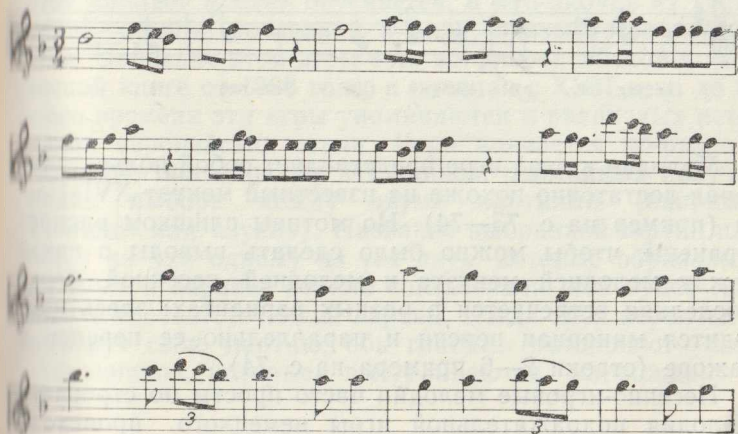
В некоторых песенных играх пытались найти reminiscences древних культовых танцев, где мимическими изображения охоты и сева должны были служить магическими заклинаниями успеха. Предполагали также, что мотив сватовства, когда в обмен на невесту предлагаются различные подарки (см. с. 77 настоящей книги), должен был иметь связь с уже давно забытым обычаем

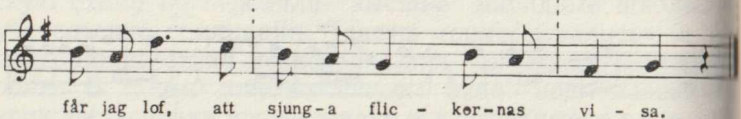
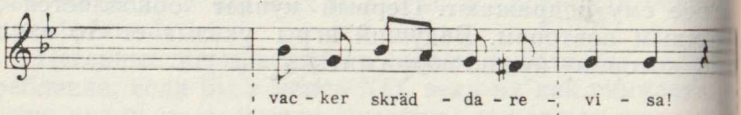
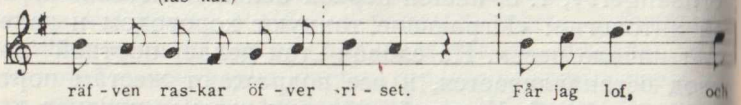
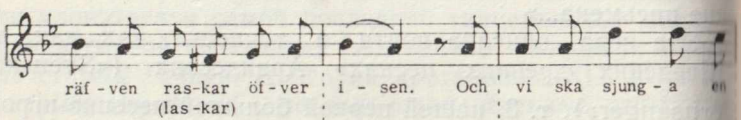
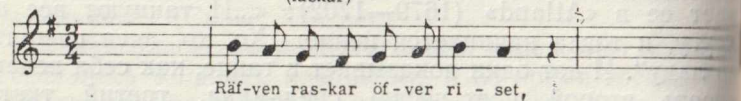
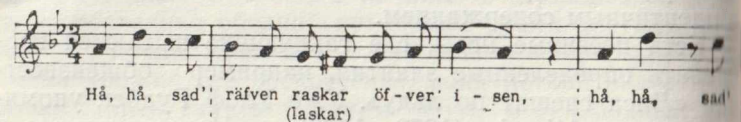
* Фрёкен здесь — классная дама (шв.).

купли невесты. Тем не менее часто эти игры оказывались предметом импорта. Можно назвать две известные песенные игры — «Жнем, жнем овес» и «Воля вам ведома, воля вам ясна», первая из которых имеет очень близкую немецкую параллель, а вторая — французскую с идентичным содержанием.

Есть песенные игры, где танцующие пытаются изобразить определенные занятия, например общеизвестная «Лиса спешит по льду». Уже Улоф Рудбек упоминает ее в «Atland» (1679—1702): «...И танцуют все в кругу, и тогда начинается пение: „Хо, хо, лиса спешит по льду“. И вот один показывает в танце, как себя ведет писарь, второй поет песню спельмана, третий тклет, остальные делают обувь, токарничают, пишут рунические письма...»

Эта игра описана почти в точности так, как в «Шведских древних песнях» Арвидссона («Svenska Fornsånger»), т. 3, нашей первой большой песенно-игровой антологии: «Играющие танцуют хороводом и запевают начало песни. На словах „так делает портной“ хоровод останавливается, и все подражают жестам портного за работой. Каждый участник игры имитирует работу определенного ремесленника, служащего и т. п., и все ему подражают. Первый куплет обновляется с каждым повтором. Ведущий игры указывает то занятие, которому нужно подражать»:

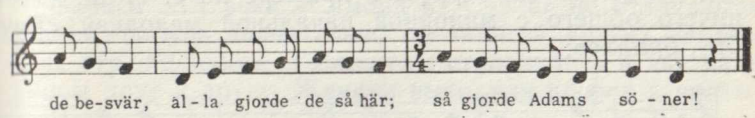
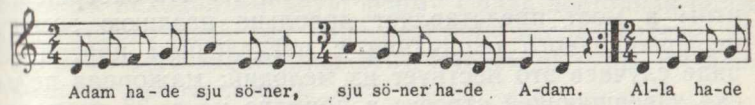




Мелодия к этой игре представляет собой польску, которая достаточно похожа на известный менуэт XVIII века (пример на с. 73—74). Но мотивы слишком распространены, чтобы можно было сделать выводы о связи между мелодией менуэта и мелодией песенной игры. Последняя встречается в разных вариантах: здесь приводится минорная версия и параллельно ее перепев в мажоре (строки 2—6 примера на с. 74).

Песенно-игровые мелодии часто просты по строению. Мелодия подражательной игры немецкого происхож-

дения; «Адам и Ева» состоит, например, из повторения единственного пятитонового мотива и его обращения. Сильно выделяющиеся нерегулярные ритмические акценты в комбинации с простым формулообразным мотивом придают мелодии характер, отличный от польски или вальса. С типологической точки зрения мелодия старинная:



Семь у Евы дочерей,
Семь дочерей у Евы!
Было много всем забот,
Много делали работ
Эти дочери Евы!

Песенные игры разных стран и на разных языках могут подчас согласовываться — не только в крупном масштабе, но в деталях своего содержания и в мелодии (см. с. 73 настоящей книги). Иногда согласовываются лишь один-два мотива в самом действии. Тогда значительно труднее определить, восходят ли игры к одному и тому же источнику. Таким мотивом является игра вокруг моста, состоящего из двух участников, которые держат друг друга за высоко поднятые руки. Внезапно этот «пролет моста» опускается, и кто-нибудь из танцующих, обычно последний в ряду, оказывается пойманным. Описание этой игры есть во флорентийской исторической книге от 1328 года, а начиная с XVII века до нашего времени эти игры упоминаются в различных источниках европейских стран. Игра кончается по-разному. Согласно большинству источников, пойманный получает право выбора между двумя партиями (например, «солнце» или «луна»). Название выбранной партии шепчется на ухо одному из тех двух, которые образовывали мост и заранее втайне согласовали, кто будет главным в соответствующей партии. Когда всех переловят и выберут свою партию, оба главных выкликают своих сторонников, которые выстраиваются за вождями в

длинные ряды. После этого начинается борьба на перетягивание. В популярной шведской игре «Бру, бру, брилле» (bro — мост) на застрявшего в «мосту» накладывается штраф иного рода: он должен выбрать себе любимого среди играющих. Этот вариант игры по завершению идентичен с другой песенной игрой, «Сюстер, сюстер Эдла мин» («Сестрица, сестрица благородная моя»). Едва ли можно сомневаться, что это завершение игры в мост представляет довольно позднюю замену первоначального окончания с разделением партий. В ряде случаев это явствует из мелодий: мажорная польска завершающей строфы в примере на с. 77 не имеет ничего общего с минорной начальной мелодией «Бру, бру, брилле»:

Bro, bro, bre-da, bro-na lig-ger ne-re; hvad fat-tas bro-na?

Stoc-kar och ste-nar. Ing-en slip-per nu här fram,

förr'n han sagt sin kä-res-tas namn. Hvad he-ter han (hon)?

(Sig-rid) tar sin knyp-pel-dy-na, hon sät-ter sig ut-med

fönst-ret; men tän-ker mer uppå (Torsten) lil-la, än hon ser uppå

mönstret. Nå, nå, du (Torsten) lil-la! Nå, nå, du (Sigrid) lil-la!

Du äst min och jag är din, i al-la vå-ra lifs-da-gar!

Многие из шведских игр в различной форме повествуют о сватовстве. Танец представлял возможность молодежи разного пола найти контакт друг с другом. Само собой разумеется, что такое «сватовство понарошку» охотно практиковали как «репетицию» предстоящего сватовства всерьез. Такой была игра «Симон из Сэлле», также упомянутая Рудбеком в «Atland» потому, что Рудбек находил именно форму Сэлле достойной более подробного изучения. Впоследствии исследователи довольно много занимались этим именем из игры, пытались найти его истоки.

Записи XIX века «Симона из Сэлле» не отличаются сколько-нибудь значительно от записей других сватовских игр. Мужчины и женщины становились в два ряда лицом друг к другу. Женихи выходили вперед и призывали:

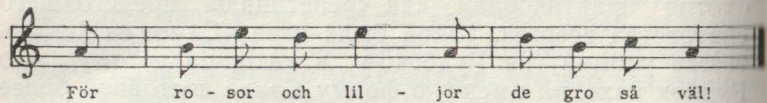
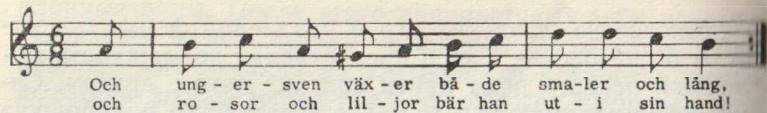
Här kom-mer Si-mon i Säl-le! Här kom-ma

re-de-li-ga her-rar! Här komma Sö-dermän-ner al-la!

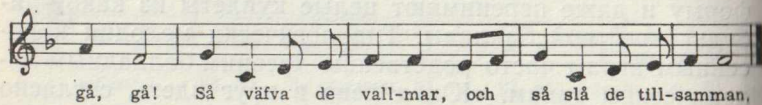
Så sor-ge-lig, så sor-ge-lig, så dan-sar Si-mon Säl-le. Så

sor-ge-lig, så sor-ge-lig, så dan-sa re-de-li-ge herrar.

Граница между песенной игрой и балладой может быть неопределенной. Некоторые песни, обозначаемые как песенные игры, имеют балладную строфическую форму и даже перенимают целые куплеты из какой-нибудь известной баллады. Типологически мелодии к песенным играм часто родственны древним балладным мелодическим типам. «Юная дева в круг идет», согласно непроверенным версиям, считается песенной игрой, где и само участие хора, и главное действие посреди хора наводят на мысль о средневековых балладных танцах:



К какому веку восходят источники песенных игр? И здесь существуют различные временные пласты как для текстов, так и для мелодий. Некоторые из песенных игр имеют, вероятно, средневековое происхождение, но они, безусловно, со временем значительно изменились. В ряде случаев были забыты лишь веселые формы имен. Кроме типов старинных мелодий, которые мы встретили, например, в игре «У Адама было семь сыновей», имеется большое количество таких, которые мы узнаем в польских и вальсах. В заключительных парных танцах игр очень часто использовались популярные мелодии. Некоторые танцевальные фигуры представляются заимствованными из контрансов. Это относится, например, к игре «Ткем сукно». Арвидссон дает длинное описание танца с его многими турами, где танцующие пытаются наглядно показать различные моменты процесса создания ткани. Танец стоит на грани между песенной игрой и инструментальным танцем. На это указывает, в частности, примечание к музыке, которая «исполняется частично пением, а частично на скрипке; но в обоих случаях слова к первой репризе поются всегда, как только начинается игра или новая пара начинает свой танец».



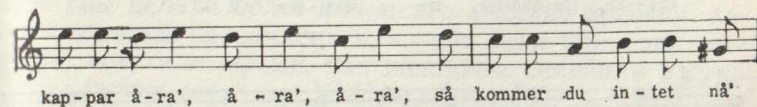
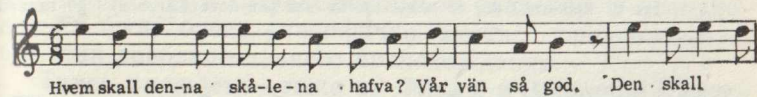
Тем не менее многие старые танцы имели чисто инструментальное сопровождение, их туры и повороты лишены драматического или мимического начала, свойст-

венного песенной игре. В большинстве случаев можно предположить, что изначально зерном был какой-то танец высшего сословия. Но есть танцы с такой своеобразной хореографией, что они дали толчок к размышлениям о связи с давно забытыми танцами плодородия и другими ритуальными культовыми танцами.

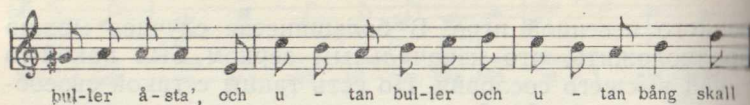
Такие старинные танцы, тем или иным образом связанные с празднованием свадьбы, бытовали особенно на свадьбах. Одним из них был стаббданс, связанный с церемонией «захвата» жениха и невесты соответственно «стариками» и «старухами» из безбрачной компании. Название «стаббданс» танец получил, видимо, от обычая втаскивать чурбан*, на котором привозили молодую пару. Уже Хюльперс отметил этот танец на свадьбе в приходе Малюнг (1757): «Танцы по таким случаям, особенно среди крестьянства, и странны и смешны. Можно встретить разные варианты их причудливых приседаний и прыжков. Во время стаббданса одновременно с тостом и выпивкой крестьяне поют свою обычную песню:

Кто этот кубок осушит, веселый товарищ мой? и т. д.».

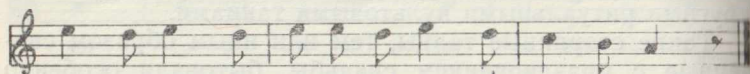
Этот танец встречался в большинстве мест Меларского края и в Вестергётланде. Большая часть сведений о нем исходит, однако, из Даларны, где стаббданс был популярен к концу XIX века:



* Stabbe — чурбан, колодка (шв.).

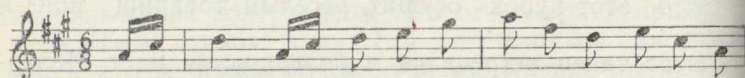


bul-ler å-sta', och u - tan bul-ler och u - tan bång skall

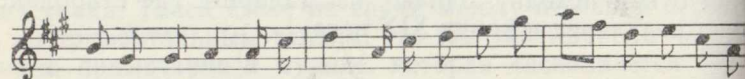


den - na skå - la hafva sin gång till lju - san dag!

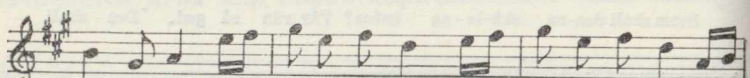
Иногда стаббданс был связан с обычаем «пить медведя»: «Мужчина ложился под стол в шубе шерстью наружу, он — медведь, во внутреннем кармане у него была бутылка со смесью водки и браги, это — кровь медведя, которая наливалась в кружку и предлагалась гостям, когда те попарно взбирались на скамейку у одного конца стола». При этом пели ту же песню, но мелодия строилась в мажоре:



Vem ska. vem ska den-na skå-len te - hö-ra, mi



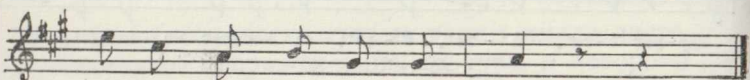
lus-ti kam-rat? Jo, de ska, jo de ska (An-ders Larsson) gö-ra med



sitt friskt mod. Sen lu-tar han till, och dricksom du vill, tre



skå-lar, tre skå-lar, tre skå-lar å - ra', så



kommer-nt nå klan - der å - sta',

Сохранился гобелен из Муры от 1874 года, работы Стико Эрика Ханссона, изображающий «Лонгданс». Форsslунд так описывает танец: «Мужчины образуют хоровод и танцуют, отбивая такт каблуками. В конце каждой репризы все протягивают руки вверх и воют. Когда спельман щелкает по обратной стороне скрипки, жених поднимается на плечи какого-нибудь мужчины, другие бросаются к нему, поддерживают его ноги, и вся компания движется по кругу в такт музыке». Та же церемония потом выполняется женщинами и невестой:



Медведь — главное действующее лицо многих своеобразных танцев. Один из них записан во Флуде (Даларна). Двое юношей натянули на себя шубы, продев ноги в рукава. Затем они ухватили друг друга за ноги и начали скачущий танец четырех ног. Поскольку эти медвежьи танцы были связаны со свадьбой и исполнение их было очень специфично, можно предположить, что они довольно давнего происхождения.

Танец хюпплек — тоже из Флуды в Западной Даларне — состоит из нескольких различных туров. В конце XIX века этот танец был на пути к почти полному исчезновению, вновь его открыли в 1910-х годах, на сей раз как «свадебный танец». В такой форме хюпплек сохранился потому, что был снят на кинолентку Эрнстом Клейном в фонд Северного музея (1925). В этом танце мужчины делали более или менее высокие прыжки, завершающиеся приземлением на обе ноги или одну согнутую ногу в то время, как женщины сели рядом. Есть картина середины XIX века кисти Й. В. Валландера и описание К. А. Веттерберга («Дядюшки Адама») хюпплека на мосту возле Нурета: «Танцы всегда начинались с хюпплецина (хюпплека): парни и девушки,

держась за руки парами, выстраивались как спицы в колесе, причем мужчины были снаружи, а женщины внутри; весь хоровод двигался под музыку медленно по кругу, при этом парни по одному прыгали в такт музыке на одной ноге. С новым туром позиция быстро менялась таким образом, что весь хоровод останавливался, женщины занимали место снаружи, а мужчины внутри; каждая вторая пара танцевала несколько кругов польску между стоящими парами, при следующей смене музыки возобновлялось первое положение и первоначальные движения, парни опять начинали свои „хюппы“. Пары менялись: те, что прежде стояли, принимали участие в туре, танцевавшие же стояли. После хюпплека наступал черед фёрданса. Это происходило так: каждая пара — все по одной — танцевали несколько тактов польски прямо перед спельманом, после чего парень дарил ему грош. Фёрданс начинали всегда наиболее статные и видные парни, более же скромные и застенчивые продолжали. Когда фёрданс заканчивался, а спельман получал таким образом сбор за вечер, танцы продолжались допоздна, чередуя хюпплек, обычную польску и вальс».

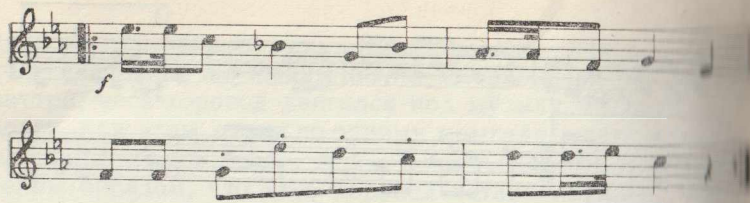
Три танца, которые называет Дядюшка Адам, записаны в 1870-х годах органистом Э. И. Тунстедтом:

Vi ska ut å su - pa, så länge som vi pengar ha, å
 se-dan ska vi bor - ga å su - pa li - ka bra. Hej
 hopp-falle - ra, falle - ra - la - la, hej hopp-falle - ra, fal-le-
 ra-la - la. Å sedan ska vi bor-ga å su - pa li - ka bra.

Ung - er - sven lö - ser upp - på sin pung. Fröjder e - der,
 från - de. Ge den ras - ke spe - le - man,
 som skall nytt - ja sträng - ar, ja sträng - ar.

В записи Эрнста Клейна входят и другие танцы. Один назывался «крингеллек» — хороводный танец, в котором танцующие образуют круг, положив руки на плечи друг друга. Хоровод движется сначала против хода солнца, затем по ходу солнца:

Kis - ti du, kom du, så ve - le vi sväng - a.
 Ser jag rätt på dig, så har du nog lust!



Напоследок от крингеллека переходили к «круддансу», то есть к танцу, который танцевали все, выстроившись в один длинный ряд:

Sax-gårs Ma - ses sme-ja stod i lju-san lå - ga,
 Saxgårs Ma-ses sme-ja ho brann opp. Per han ku-ta å sprang,
 sme-ja ho besa å brann, Saxgårs Mases smeja ho brann opp

Позднее к этому стали добавлять обычную польску. Сольные танцы разного рода исполнялись обычно мужчинами. Некоторые из них требовали от исполнителя почти акробатической ловкости. Был также один женский сольный танец — «шевилаппен», или «шеггеллоппан». Дюбек встречал его в 1830-х годах, когда танец был «очень привычным в приходах вокруг как Шедви в Даларне, так и Шедви в Вестманланде. В каком из этих двух местечек он появился впервые, я пока не могу сказать. В обоих приходах ранее обитали финнмаркенцы*, среди которых были и лапландцы, и этот танец, по существу, пародия на их способы и петь, и танцевать. Во времена моего детства его часто исполняли в крестьянской компании, и весьма своеобразно. Танцоры выступали по одному, при этом пели, и не

* Финмаркен — область на крайнем севере Норвегии.

только то, что приведено здесь, но еще и короткий оборот в несколько тонов — предположительно лапландский (неудачно скопированный) йойкнинг»:

Har du sett hur scho Sche-vi-lap-pen scho Schevi-lap-pen dan-sar!

Har du sett el-ler vill du se sju skeva-lap-pen dan-sa!

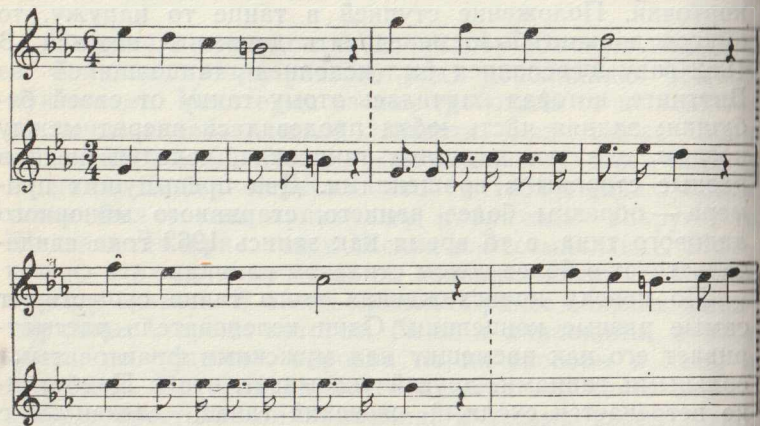
Позднее к разъяснению Дюбека стали относиться весьма скептически. Улоф Андерссон отмечает, что этот танец был распространен в Дальсланде. Он считает, что основа «шевелеппе» коренится в слове Schäfer*, а танец имитировал стрижку овец. Когда надо было стричь овец, женщины подбирали юбки и садились на корточки. Положение ступней в танце то наружу, то внутрь должно было передавать движения ножниц. В 1962 году шевелаппен был исполнен танцовщицей из Виттингге, которая научилась этому танцу от своей бабушки: задняя часть юбки продевалась вперед между ногами, и затем женщина танцевала, чередуя шаги в разные стороны с вращениями. Два предыдущих примера — образцы более раннего, старинного минорного ладового типа, в то время как запись 1962 года свидетельствует о более новом стилевом влиянии.

По поводу происхождения этого танца существуют самые разные концепции. Один исследователь рассматривает его как насмешку над мужскими франтоватыми сольными танцами, другой указывает, что в Прибалтике встречается сходный женский танец, связанный с древними первобытными празднествами.

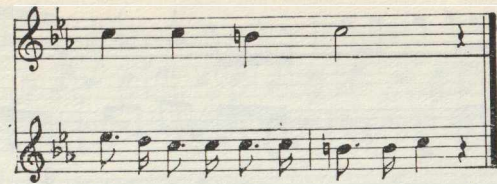
* Schäfer — овчар, чабан (нем.).

Среди мужских сольных танцев особенно любимы были те, которые содержали в себе элемент балансирования. Танцевали между лежащими яйцами, деревянными башмаками или на щели в полу, — последний танец назывался скарвданс. Один из таких танцев — шиннкомпассен*. Его странное название рассматривают как искаженное французское *cing pas* — «пять шагов гальярды». Согласно Эрнсту Клейну, эти «пять шагов» составляли прелюдию к гальярде, но уже в первой половине XVII века они стали «самостоятельным веселым сольным танцем с трудными и напряженными шагами и прыжками». В одном из «пяти шагов», или, вернее, позиций, ноги надо было ставить крестнакрест, а именно так это происходит в шиннкомпассене. Между палками, сложенными в виде креста, надо было путем постоянной смены позиций в такт музыке ставить ноги в определенном порядке.

Судя по всему, шиннкомпассен — народная трансформация сольного танца, восходящего к эпохе Ренессанса, как и многие другие сольные мужские народные танцы. Ритмическое оформление мелодии шиннкомпассена, приводимое здесь, во многом созвучно также немецкой гальярде XVII века, которая может служить объектом сравнения:



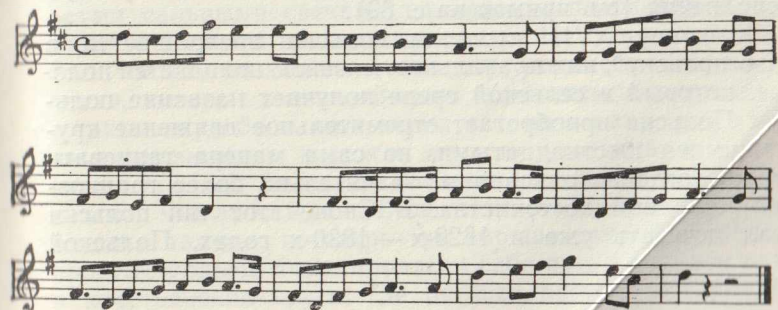
* Skinn — кожа; Kompassen — компас (шв.).

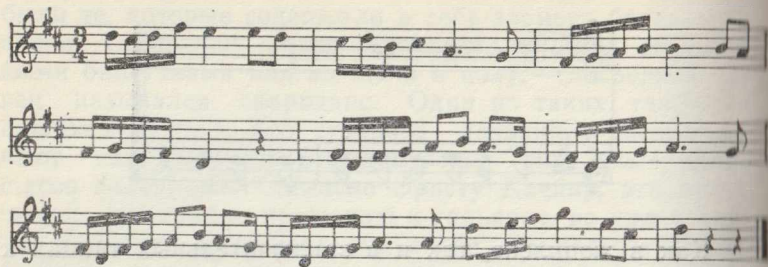


Как в хюпплеке, так и в заключительных танцах к некоторым песенным играм мы познакомились с польской. Никакой другой шведский танец не вызывал таких оживленных дебатов, и, несмотря на это, его история не выяснена даже приблизительно. Считается, что его родина — Польша, откуда он распространился по большей части Европы уже в XVII столетии. Датский историк культуры Трульс-Лунн считает, что польска — первый парный танец на севере. О его исполнении в этой ранней фазе мы знаем довольно мало. Но есть сведения, что уже в XVII веке польска была крестьянским танцем:

Курант, симпель, менуэты —
Не подходит нам все это,
Танец польский же подчас
Применяется у нас.

Этот «танец польский» отнюдь не выглядел повсюду одинаково. Вариации были необычайно богаты, и понятие «польска» охватывало как живые парные танцы, так и грациозные фигурные танцы на $\frac{3}{4}$ и на $\frac{4}{4}$. Польска как танец высшего сословия была разделена на изящный променадный танец четного размера и следующий за ним быстрый танец на $\frac{3}{4}$. В некоторых сельских местностях эта форма продолжала жить:





Но обычно танцевали лишь завершающую трехдольную часть танца. Польска, как ее обычно танцевали в XIX веке, была также, по всей видимости, простым танцем и в хореографическом отношении. Но в некоторых случаях ее на составляют лишь самый основной элемент в танце, который возвращается в чередовании с другими турами, например в польске из Ёссехерадского уезда. Вероятно, более старые польски отмечены простым построением, это тип «польски восьмыми», который охватывает простые песенные польски, те, что мы знаем как завершающие танцы песенных игр. Они встречаются по всей стране в различных ладовых вариантах. На их мелодии положено необозримое количество однострофных стихов, в которых часто речь идет о работе (см. польску на с. 30) или о каком-нибудь сельском событии. Тексты были большим подспорьем для запоминания мелодий, и если нельзя было пригласить спельмана, польски пели. Особым способом исполнять польски был так называемый тральнинг, в Средней и Северной Швеции характеризующийся своеобразной техникой. Поют при этом на различных гласных со скольжением и форшлагами, что очень похоже на инструментальную манеру исполнения (см. пример на с. 89).

К концу XVIII столетия польска превращается в слэвгпольску*, или правильнее сказать, появляется полонез, который в сельской среде получает название польски. Польска приобретает стремительное движение кружащимися шестнадцатыми, но сама манера танцевать стала, согласно описаниям, значительно более грациозной и полной достоинства. В Сконе этот тип польски стал исчезать уже в 1820-х — 1830-х годах. Польской

* Släng — удар, толчок, бросок, быстрое движение (шв.).

$\text{♩} = 98$

Tri dud - li laj da di dud-li lan-di lu dud-li laj li la lá

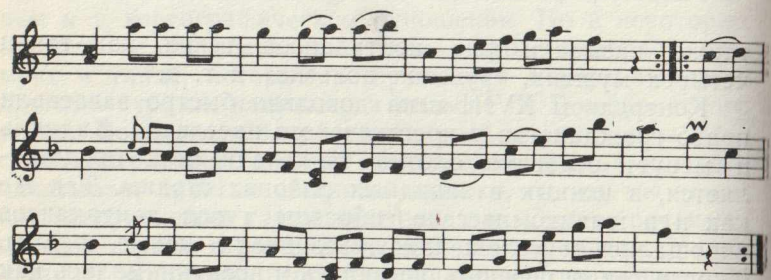
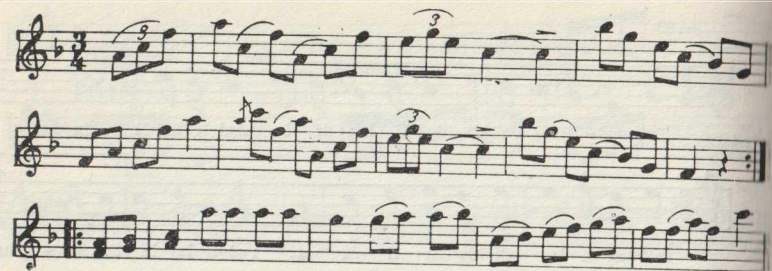
trit-tan di la di du-di li du ti rud-li laj la li lid-li lu

li li - la la ti rud - li lan - di la di.

также называли ряд контрдансов, таких, как танец четырех мужчин, «русская польска» и т. д.

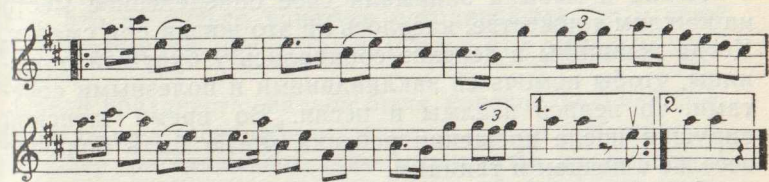
Контрдансы XVIII века довольно быстро завоевали право гражданства у крестьянского населения. Кадриль и менуэт особенно охотно танцевали, как представляется, в южных и западных районах страны. Так же как и в шиннкомпассене, образцы туров контрдансов упрощались и усложнялись, возникали новые формы. Иногда танцы переименовывались и воспринимались как разновидности провинциальных танцев.

Вальс, согласно Тобиасу Норлинду, первоначально, должно быть, выступал в Швеции также как один из контрдансов, но вскоре приобрел самостоятельность. Уже около 1810-х годов его танцевали на крестьянских пирушках в Сконе. Николовиус описал сам процесс перехода вальса из господского салона в крестьянскую кухню. «Зал, в котором мы танцевали, был освещен парой сальных свечей на изразцовой печи и одной или двумя сальными свечами на каждом подоконнике. Позади этих свечей виднелись из глубины, голова к голове, как только возможно тесно сгрудившиеся батраки и девки, которые с невероятным терпением выдерживали в таком неудобном положении всю ночь напролет, глядя на танцующих в надежде отчасти уточнить что-то из того, что у них было уже введено, а отчасти также перехватить что-либо новое. Вальс, который тогда был новомодным танцем, а теперь так хорошо танцуется нашим простонародьем, тоже пролагал себе путь через эти окна в крестьянские круги, где он был принят под именем „вегаданс“».



В середине прошлого столетия ряд новых танцев проник из Центральной Европы. Изначально происходящая, видимо, из Чехии, полька со всеми своими различными турами, согласно Норлинду, дала начало шоттису (который мог быть искажением слова «экоссез»), варсовьену и полькетту. Полькетт на $\frac{3}{4}$ потом разовьется в хамбуполькетт и хамбу. Существовало также предположение, что последний танец мог быть особой формой польски, родившейся, может быть, в приходе Ханебу в Хельсингланде.

Мазурка вошла в крестьянскую среду также в XIX столетии. Но разница между ее структурой и структурой уже существовавшей в стране польски была слишком мала, чтобы мазурка могла стать самостоятельным крестьянским танцем. Ее едва можно отличить от смешения трехдольных танцев под наименованием «польска»:



В XX веке мост и лекстуга были вытеснены танцплощадкой, постепенно и Народным домом, а молодежные танцы стали следовать иностранной моде равно быстро и в городе, и в деревне. Тот «народный танец», что мы видим сегодня, исполняемый различными народно-танцевальными кружками и группами, получил отпечаток сильной стилизации. Популярность завоевывают вновь сочиненные танцы, составленные из различных хореографических мотивов и образцов, заимствованных из старинных крестьянских танцев (например, вингокерданс).

МУЗЫКА ВО ВРЕМЯ ЗНАМЕНАТЕЛЬНЫХ СОБЫТИЙ И ПРАЗДНИКОВ

Деревенская община культивировала праздники и торжества, создававшие разнообразие в скучной повседневности. С праздниками, свадьбами и похоронами для женщин наступало горячее время печения, пивоварения, подметания и разукрашивания. Однообразные соления в эти дни заменялись свежей едой, а закопченные стены крестьянской избы украшались коврами или белыми простынями и платками. Двор, в котором происходила свадьба или похороны, мог в том, что касается еды и питья, ожидать содействия со сто-

роны хозяйств приглашенных гостей, а именно — последние приносили с собой определенное количество продуктов. Этот обычай назывался «фёрнинг», и с ним в некоторых местах связан ряд неписанных законов о том, что и сколько каждый должен с собой принести и т. д. Пиво на этих пиршествах играло ведущую роль и даже дало название ряду торжественных мероприятий, например *gravöl* (поминки) *.

Пение и музыка занимали свое определенное место на каждом торжестве, касалось ли это жизни или смерти. Когда женщины в деревне собирались у будущей роженицы, чтобы помочь ей заклинаниями и полезными советами, то пелись псалмы и песни. Во время женской пирушки после крещения ребенка могло быть большое веселье с пением и танцами.

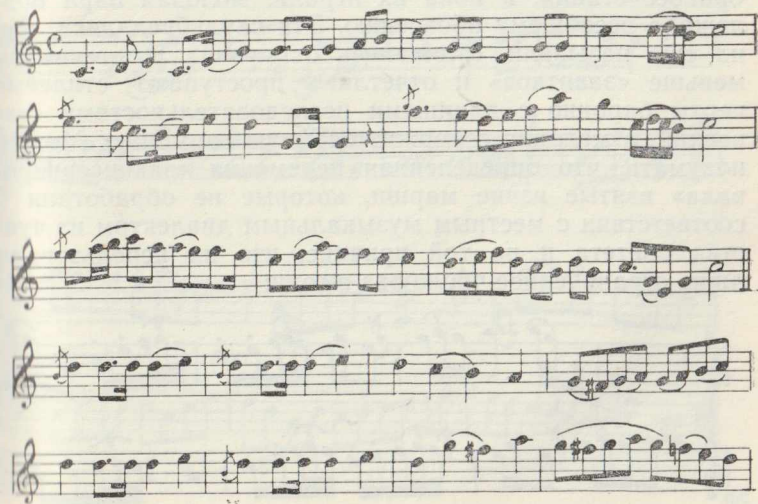
Спельмана приглашали обычно и на похороны. Но то, что часто одни и те же марши игрались как во время траурных событий, так и на свадьбах и других празднествах, стало с наступлением XX века вызывать протесты. Одна женщина из Уппланда сожалела, что ее городская родня не позволила исполнить любимый лот умершего спельмана, «Мунгалотен», в тот момент, когда его несли к последнему пристанищу (1930-е годы). Обычно до начала поминок спельман держался тихо, «отпевание» умершего сопровождалось соответствующими псалмами. Могло случиться иной раз, что спельман играл у могилы, чаще всего мелодию псалма по совету преста. Иногда спельман сам выбирал пьесу, и плохо, если чувство вкуса ему изменяло: рассказывают, что в Сандвикене на рубеже столетий спельман исполнил у могилы «Дунайские волны», к великому ужасу священника и всего траурного собрания.

Поминки проходили приблизительно в том же духе, что и любая пирушка, а что касается еды и питья, то с ними могла сравниться лишь свадьба. Играть начинали не сразу, а немного погодя, но уже тогда танцы шли полным ходом и веселье заполняло весь дом, ибо «мертвого зарыли — словно горе забыли».

Уже в ночь накануне похорон, когда собирались, чтобы петь псалмы и читать молитвы подле умершего

(«ликвакур», бдения у покойного, или «вакстугур», комнаты бдения), после угощения участники могли забыть серьезность момента и устроить лекстугу. В XVII веке такие бдения, являвшиеся, собственно говоря, панихидами, были запрещены, но в отдельных местах страны эти традиции сохранялись на протяжении всего XVIII века. Танец вокруг умершего мог первоначально иметь магический характер, и власти с трудом пытались искоренить глубоко древний обычай: «И следует, однако, знать, что не только вакстуги устраиваются, но к тому же на языческий манер танец и игра над мертвым происходят».

Среди празднеств свадьба была, конечно, величайшим. Спельман шел к свадебному двору с процессией жениха. Гасландер рассказывает, как музыканты из Вестбу в Смоланде не могли держаться в самой процессии, «поскольку они должны были ехать верхом по пригоркам и буграм, чтобы их постоянно слышали, и посему повсюду знали, что происходит в Брю-феране». Вне дома лучше всего звучали духовые инструменты, и применяли как валторну, так и трубу, гобой, кларнет — купленные или самодельные. Исполнялись праздничные лоты, свадебные марши, имевшие сходство с военными маршами и фанфарами.



* Слово *gravöl* состоит из двух корней: *grav* — могила, *öl* — пиво (шв.).

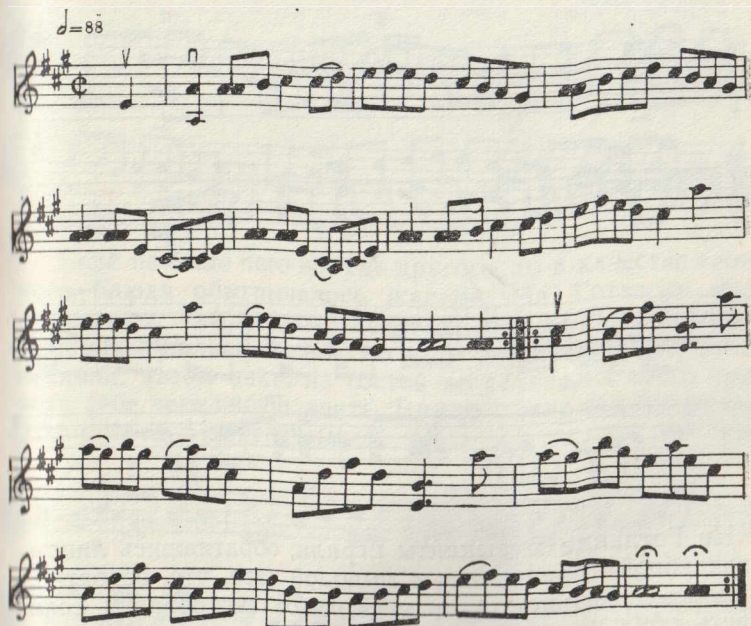


Но в Даларне в авангарде свадебного шествия часто шел не трубач, а скрипач-спельман, и свадебный марш имел то же ладовое одеяние и ту же орнаменттику, что и прочая музыка прихода; свадебный марш мог представлять собой переделанную польску. Форсслунд рассказывает, как в Эльвдалене, когда свадебная процессия «подходила настолько близко, что отчетливо был слышен звон колоколов, играли старинный свадебный марш Эветсберга, и спельманы настраивали скрипки по церковным колоколам! Чудесная музыка — мрачная, но красочная».

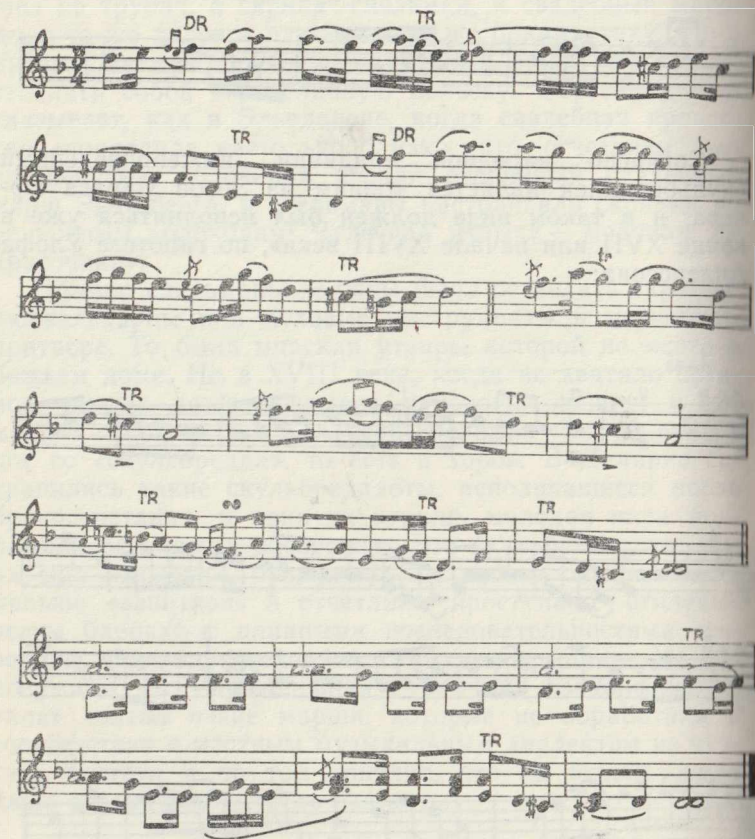
Обычно спельманы должны были оставлять скрипки, нюккельхарпы или духовые инструменты в церковном притворе. То была мирская утварь, которой не место в божьем доме. Но в XVIII веке, когда не хватало органов, иногда даже пономарь руководил пением с помощью скрипки, а в XIX веке спельман мог исполнять лот со «скульбретда», то есть с хоров. В Даларне сохранились такие скульбретдлоты, исполнявшиеся после бракосочетания, и пока их играли, молодая пара подлежала всеобщему обозрению. Эти скульбретдлеки, как их еще называли, отличались от прочих лотов: в них меньше «завитков» и отчетливо проступают стилиевые черты барокко с длинными последовательностями секвенций, а мелодия содержит скрытую гармонию. Можно подумать, что определенная церемония «законсервировала» взятые извне марши, которые не обработали в соответствии с местным музыкальным диалектом из чувства пietetа и по той причине, что их использовали лишь ограниченное число раз в году:



Согласно народной традиции, нижеприведенный скульбретдлек является «одним из лотов Сараса Эркера, и в таком виде должен был исполняться уже в конце XVII или начале XVIII века», по гипотезе Улофа Андерссона:

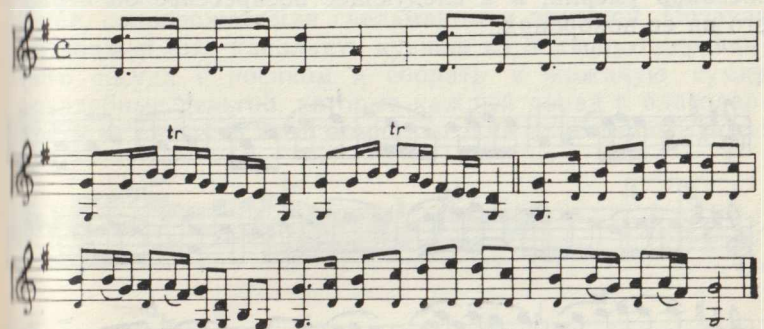


Спельманы принимали участие и в шествии из церкви. Форейторы скакали во весь опор к свадебному двору, чтобы известить о приближении свадебной процессии. В местечке Буда в Даларне после этого во время праздничной трапезы форейторы и свадебные подружки получали блюдо, испеченное из ячменной муки и называемое «клуббер». Именно тогда — и только тогда — играли Клубблотен, польску, хотя никто и не танцевал:

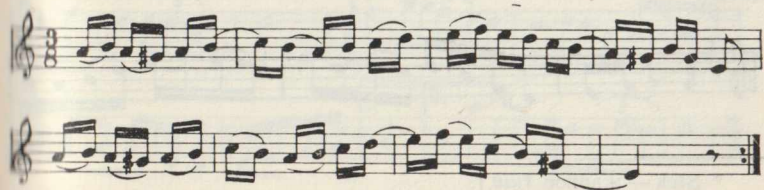


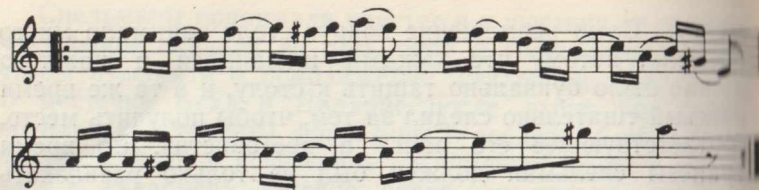
На Готланде музыканты играли, обратившись лицом к свадебной процессии и к молодой паре, что, вероятно, являлось довольно трудным актом балансирования, если учесть обильное возлияние, предшествующее этому мо-

менту. Само размещение вокруг стола занимало много времени, потому что каждый жеманился и каждого нужно было буквально тащить к столу, и в то же время каждый тщательно следил за тем, чтобы получить место, соответствующее его рангу и достоинству. Во время трапезы спельман должен был не только развлекать своей музыкой, но и сопровождать появление разных блюд соответственно различными лотами. «За столом проводят шесть-семь, иногда даже восемь-девять часов, спельманы выступают и играют маленькую куранту для каждого блюда, какое вносят; при этом знаменательно, что у них есть определенная пьеса для колбасы, другая — для жаркого и т. д., так что знакомый с крестьянскими пирами, уже услышав игру из прихожей, может знать, что за блюдо следует ко столу». Пример — «столовый» лот из Сёрмланда:



Если не было чего-нибудь другого, то в качестве главного блюда обыгрывалось жаркое. На Готланде рассказывают, как нанятые хозяева, «скаффары», предлагали всем поднос с едой, но в то же время тщательно следили, чтобы никто из гостей не успевал с этого подноса себе чего-нибудь взять. Блюдо с жарким вертелось взад-вперед в такт музыке:





Эти стеклоты * имели четный метр. Часто мелодии были теми же самыми, что и в других лотах и свадебных маршах: «Наконец звучит стеклот — жаркое, целиком зажаренного барана, вносят подружки невесты, сопровождаемые свадебной толпой со спельманом во главе, с поклонами и поворотами», — рассказывает Фореслунд из Эльвдалена. Приводимый стеклот назывался также «Смертный марш гарбергской невесты». Когда однажды спельман заиграл его на свадьбе, невеста внезапно умерла, и в следующее воскресенье он играл его на ее похоронах:



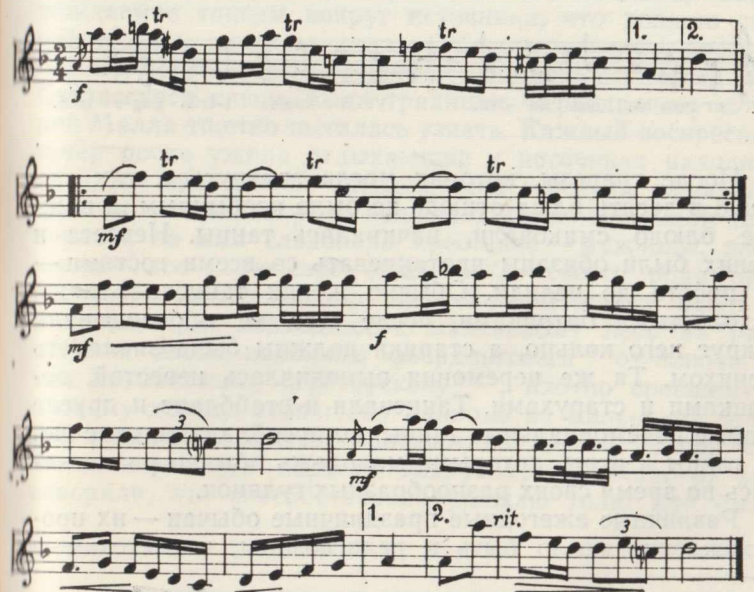
Другой лот, связанный с застольным угощением, — брэннвинпольска («водочная польска»), игравшаяся как застольная пьеса «на свадьбе и других веселых пиршествах». Лоты этого типа, как представляется, особенно часто играли в Сконе во время угощений между танцами:



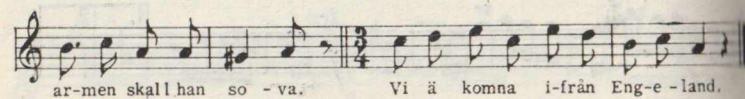
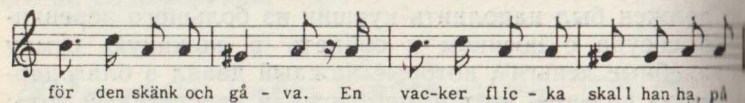
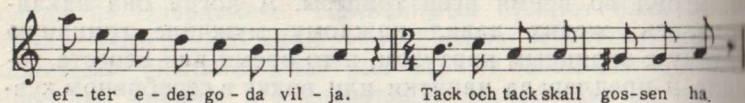
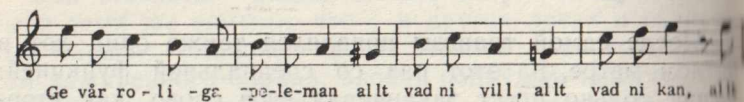
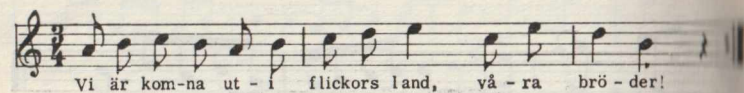
* Stek — жаркое (шв.).



После самой трапезы появлялся также один лот в четном метре, на этот раз со специальной функцией: «Едва только прест заканчивал свое слово, как вторгался спельман со своим оживленным лотом, и потом он играл во время всей трапезы. А когда она заканчивалась, жейих давал каждому мужчине глиняную трубку с зарядным картузом, в то время как невеста ходила и предлагала напиток или водку в серебряном кувшине, сопровождаемая спельманом и дружкой. Позднее он должен был наполнить кувшин из большого деревянного сосуда с носиком и собрать в кожаную сумку «свадебные деньги», которые каждый давал в благодарность за питье. В этот момент играли дарственный лот»:



Дарственный лот звучал также во время сбора денег для спельмана. Чтобы скупые пошире раскрыли свои кошельки, прибегали также к пению*:



После трапезы, которая могла затянуться, так как меню в десять блюд отнюдь не было необычным, а каждое блюдо смаковали, начинались танцы. Невеста и жених были обязаны протанцевать со всеми гостями — от проста до челяди. Обычно жених танцевал также с холостыми батраками, после чего те образовывали вокруг него кольцо, а старики должны были завладеть женихом. Та же церемония выполнялась невестой, девушками и старухами. Танцевали и стабданс и другие старые церемониальные танцы, но преобладали, конечно, те танцы и игры, которыми молодежь обычно развлекалась во время своих разнообразных гулянок.

Различные ежегодные праздничные обычаи — их происхождение могло быть и религиозным, и светским —

* См. также второй пример на с. 83.

были часто связаны с работами в крестьянском трудовом году: сев, уборка урожая, выгон скота. Как и при других торжествах, на этих праздниках тоже звучала музыка — застольная, танцевальная, церемониальная.

После того как церковь официально отменила сорокадневный пост, его обычаи еще долго жили в народе. Их сохраняли как нечто более всего апеллирующее к разуму: обильные трапезы, проказы и игры требовали последующего воздержания, чему когда-то и соответствовал пост. Несмотря на попытки властей, часть этих обычаев дожила почти до наших дней. Николовиус рассказывает о масленице в Сконе, как в масленичный понедельник проходили бега («ведделёб»), «в которых состязались то двое парней друг с другом, то один парень с дюжиной девок». Во время старта выстреливали из пистолета, и «музыканты, вместе с другими сопровождавшие участников состязания к лошадям, начинали играть польску». Музыка играла значительную роль во время пирушек на благовещение, пасху, вальпургиеву мессу, троицу, день Ивана Купалы, Михайлов день и рождество. Иногда она составляла важную часть обычая, такого, как, например, питье из источника, сопровождаемое танцем вокруг источника, что должно способствовать урожаю года. Со стороны этот древний обычай мог показаться очень странным: «У жителей близ Сэтрасского ключа была традиция, первопричину которой Малла тщетно пыталась узнать. Каждый воскресный вечер после ужина отдыхающие у источника находили на дворе крестьян из близлежащих деревень, сопровождаемых спельманом с нюккельхарпой. Спельман шел первым, за ним следовали крестьяне — мужчины, женщины — все „ключевое общество“, — своего рода процессией направляясь по проселочной дороге вдаль и направо. Они подходили к маленькому лесу на расстоянии около половины фьердингсвега* от ключа, к так называемому „грётбускену“**, плотно сросшемся еловому дереву, стоявшему одиноко на маленькой зеленой лужайке влево от проселочной дороги. Народ начинал танцевать польску вокруг грётбускена, и, как говорили, это способствовало урожаю года. Все было

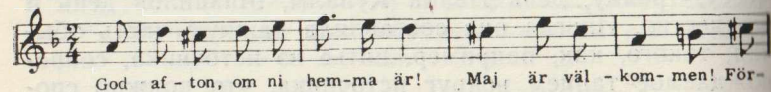
* Фьердингсвег — четверть шведской мили, 10 км.

** Gröt — каша, busken — куст (шв.).

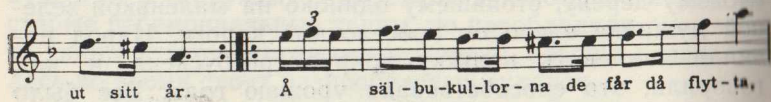
весело и живо, Малле представлялось идиллическим и напоминало ей маленькую оперетту».

Празднование вальпургиева вечера было связано с выходом на пастбище: костры, ружейные выстрелы, игра на лугах и барабанах были магическим средством защитить скот, выпускаемый на луга (см. с. 17 настоящей книги).

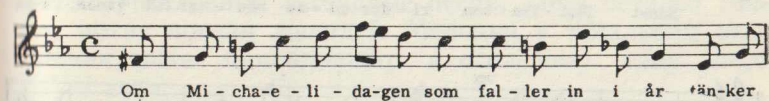
В Южной Швеции — Блекинге, Сконе и Халланде — был особый обычай праздновать вальпургиев вечер: «Парни деревни собирались в последний вечер апреля и ходили от двора ко двору с песней „Май в деревне“. С ними был деревенский спельман, аккомпанировавший им на скрипке, и это гуляние длилось до утра. Считалось, что лето начинается с того места, где они поют последний раз», — пишет Николовиус из уезда Шютт. Для предстоящей пирушки выпрашивали и собирали яйца, хлеб, пиво и водку. Повсюду пели майские песни, некоторые из которых считаются связанными со средневековыми легендарными песнями:



Если вальпургиева месса была прелюдией к выходу на пастбище, то Михайлов день (29 сентября) — завершением пастбищного сезона, и пастушки возвращались назад, в деревню:



Урожай должен быть полностью собран к Михайлову дню. «Михайлова месса» — большое празднество с пиром и так называемым «свободным понедельником» для прислуги. Этот праздник знаменовал также собою то время, когда слуги должны переезжать с одного места на другое. Песни шиллингтрюкка намекали на чувства перед разлукой с милым другом:



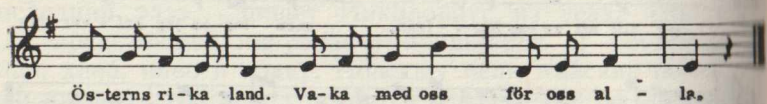
Большим празднеством было рождество. Идущие один за другим, эти праздничные дни наполнены обычаями, заимствованными из скандинавского язычества и христианства, сплавленными в неразрывный конгломерат с народными представлениями. Таким обычаем было Стаффаново пение, которое, наподобие майского пения, представляло собой своеобразный рейд выпрашивания к предстоящему пиршеству.

Стаффан Сталледренг* — так называли в Швеции святого Стефана. На второй день рождества в его честь устраивали бега к известным святым источникам, и тот, кто одержит победу и чья лошадь выпьет особенно благотворной надпочечной воды, мог ожидать хорошего года. Затем гарцевали от двора ко двору, пели и выпрашивали продукты, что наложило отпечаток на многие тексты и мелодии.

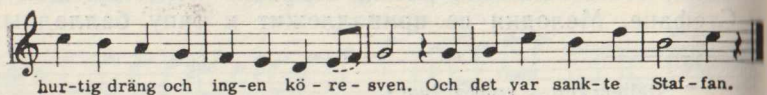
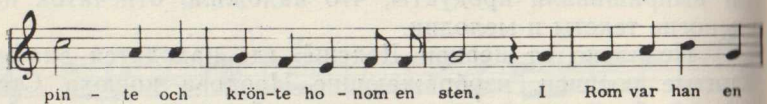
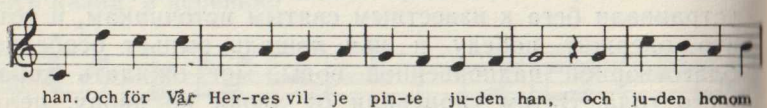
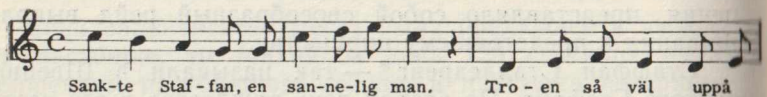
Недалеко от церкви Дэдешё, где находятся знаменитые росписи, изображающие Иродова конюха Стефана, была записана песня, подробно повествующая о Стефане. Мелодия ее принадлежит к типу балладных

* Stalledräng — конюх (шв.).

мелодий с малым диапазоном (секста), формулообразными мотивами и церковно-ладовой окраской, которая, по всей видимости, восходит к старинному музыкальному пласту:

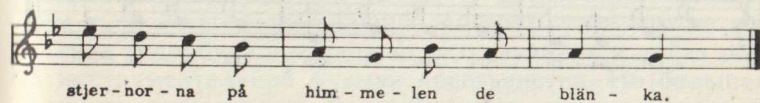
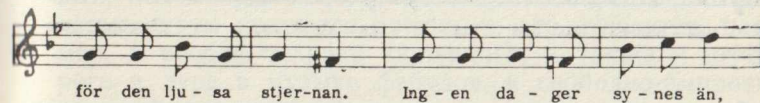
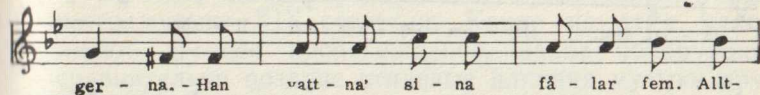


Подобные повествования пели и на Оланде. Мелодия того же самого стилистического типа, но с более очевидными явлениями перепева, чем песня из Сконе: в середине мелодии появляется немотивированная транспозиция на октаву, возникшая, вероятно, оттого, что запеваля брал мелодию слишком высоко, так что певцы в унисонном хоре ради удобства подхватывали песню октавой ниже, что позднее стало манерой.



Мелодия и текст с течением времени менялись, и вряд ли можно, как полагают некоторые исследователи, тексты более старых песен считать основой более новых.

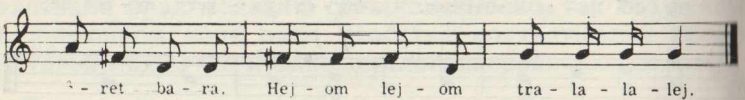
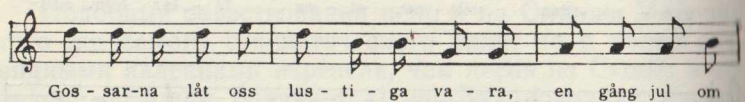
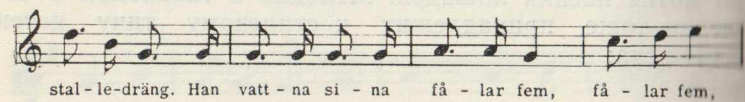
Скорее, наверное, более поздние тексты сочинялись заново согласно иным стилевым установкам. В «обычной» песне о Стаффане Сталледренге не встречается ничего из «папистских черт», которыми отмечены обе вышеприведенные легендарные песни, здесь остался только мотив поения лошадей. Мелодия в тональном отношении тоже принадлежит к стилевому типу песен XVII века:



Могло случаться, что перетекстовки оказывались направлены полностью на выпрашивание и мелодия превращалась в весьма примитивную звукоформулу:



В XIX столетии в соответствии с новыми вкусами стали переходить к мажорным мелодиям:



С песнями о Стаффане постепенно смешались «звездные парни тринадцатого дня» — обычай, пришедший из Германии и Дании. Первые сведения об обычае «ходить со звездой» в нашей стране относятся ко второй половине XVII века.

Ученые считают, что празднование 13 декабря, дня св. Люции, которая предвещает приход рождества, также лишь в некоторых трактах Западной Швеции было относительно старинным обычаем, тогда как в основном этот обычай пришел извне и посредством бюргерских кругов распространился в более позднее время. Стоит только вспомнить песню «Санта Лючия», мелодия которой восходит к неаполитанской песне «Santa Lucia».

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА НАРОДНОЙ МУЗЫКИ

Первоистoki

На наших средневековых церковных росписях фигурируют отдельные «лекары», тогдашние спельманы, держащие в положении игры мунъигу, сэккпипу или фиддлу. Сомнения вызывало, правда, то, что моделью служили сами музыканты тракта. Ненадежные источники вместе с заметками Олауса Магнуса в «Истории северных народов» (1555) дают единственный материал, на котором мы должны базироваться, представляя себе музыку крестьян в средневековье. Еще хуже обстоит дело со сведениями о мелодике, и более или менее значительный записанный материал мы найдем лишь в начале XIX века.

В этом материале, однако, представлена прежде всего музыка XIX столетия. Какие из этих мелодий имеют древнее происхождение, какие обнаруживают сравнительно поздние стилевые влияния музыки других социальных слоев, хоральных мелодий — вопрос спорный. Мы можем констатировать, что определенные стилевые черты являются древними; это относится, например, к особой технике кюльнинга, а также к игре на роге и луре в музыке фэбудов, к свободно-импровизационной пастушеской песне, к лотам для спельпипы и т. п. Благодаря наличию инструментов можно составить подробное представление о звучании и ладах ранней инструментальной музыки крестьянства. Но большая ее часть оказывается близкой музыке высшего класса — настолько близкой, что воздействие со стороны последней бесспорно. Это влияние объяснимо многими причинами. Крестьянство имело контакт с теми общественными слоями, которые внедряли новинки извне, и само собой разумеется, что новая мода жадно впитывалась и в сфере музыки. Спельман мог иногда быть одновременно и крестьянским, и господским музыкантом — особенно органист, знающий нотную грамоту и обогащающий репертуар «современной» танцевальной музыкой, практикуя спельманскую профессию как приработок.

Часто новые танцевальные мелодии строятся в двухчастной песенной форме, где во второй части нередко

излагается первая тема в другой тональности и завершается повторением хотя бы последних тактов начальной темы, на этот раз в основной тональности. Здесь можно говорить о «доклассической сонатной форме». Именно так построены Польшка Румина (пример на с. 58) и стеклот (пример на с. 97). К чертам стиля инструментальной музыки XVIII века можно отнести «обращенную пунктирность», или так называемый ломбардский ритм (пример на с. 59, такты 2 и 4), а также начало тем в виде ломаной трезвучной фигуры (примеры на с. 58, 66). Повторение одних и тех же фигураций, секвенций в высшей степени обычно в инструментальной народной музыке. Такие повторения могут представлять собой сдвиг одной фигурации в различные положения (пример на с. 66, такт 3), но еще более типично, когда один тон постоянен при сменяющихся других, — так называемая секвенция побочного движения (пример на с. 66, такты 25—27 и пример на с. 58, такты 3—6 и 17—20). Другие польски представляют собой просто мазурку XIX века (пример на с. 91). Инструментальные лоты, как по орнаментике, так и по мелодике близко родственные валлоту, особенно богато представлены в Даларне и Емтланде. Но и здесь можно найти следы барочных фигураций. Они, правда, исполнялись с импровизационной свободой, которая является одним из признаков народной музыки (примеры на с. 62, 69).

Новые песни и мелодии распространялись в народе посредством ярмарочных водевилей, пения гувернанток в усадьбах или рассказов бродячих торговцев. В той части крестьянской музыки, которая представляет собой очевидный импорт музыки иностранной, нас интересует, как изменялись эти новые мелодии, культивируемые в новой местности со своим музыкальным диалектом. Что происходит с теми мелодиями, элементы которых сохранились, и с теми, которые испытали влияние особой манеры пения и игры, характерной для определенного тракта? Что вообще происходит с мелодией, когда она передается из поколения в поколение устно, без какой-либо нормирующей записи? Один немецкий исследователь попытался выстроить закономерности изменения мелодий, но установить какие-либо единые правила оказалось невозможно. Каждое исследование должно тщательно оценивать качество материала и внешние усло-

вия, которые являются решающими для его преобразования.

Чтобы осветить феномен «перепевания», необходимо исследовать «мелодический ствол», то есть ряд мелодий, похожих одна на другую. Такие мелодии являются либо вариантами, либо параллелями. Вариантом мы называем мелодию, которую можно сравнить с исходной, помимо чисто музыкальных, еще и по иным признакам: она может иметь, например, один и тот же текст или быть обильно представленной в локально ограниченном районе. Она может иметь также документальную историю устной передачи. Просто сходные мелодии называются параллелями. Эта дифференциация сделана для того, чтобы иметь возможность провести границу между мелодическим сходством и мелодическим родством: параллель к шведской мелодии может быть записана в Северной Америке, но является ли она вариантом, еще предстоит решить.

Исследуя изменения мелодии, конечно, лучше всего исходить из известной мелодии-источника, при этом в деталях можно указать, где были внесены те или иные изменения. Однако крайне редко можно точно установить первоисточник данной мелодии. В связи с этим мы рассмотрим «нормальный случай», то есть когда истоки неизвестны, а мелодия представлена в бесчисленных образцах из разных частей страны. Эта мелодия существует и в виде инструментального лота, и в виде песни, но чаще всего фигурирует в связи с текстом легенды о Марии Магдалене. Ради простоты будем называть эту мелодию мелодией о Магдалене. Сейчас задача состоит в том, чтобы найти такую мелодию, которая частично заменяла бы «мелодию-исток» настолько, что остальные можно было бы поместить под ней в обозримой таблице. Так как мелодика состоит из большой группы крайне близких вариантов, выберем из них самую старую запись, которая, по крайней мере с хронологической точки зрения, должна быть ближе всего к «мелодии-истоку». Она может представлять собой также ряд близких вариантов. Главные ответвления этой мелодии отобраны так, что каждый записанный образец представляет до десятка мелодий.

Сначала — короткое знакомство с материалом. Песню, выбранную в качестве исходной мелодии-истока, записали Э. Драке и Л. Фр. Рееф в начале XIX века.

1 Magda-le-na stod i grönan lund, när so-len sig haf-ver rödnat.

2 Magda-le-na satt på käl-la-bro. So - len sken vi-da.

3 Mag-le-na stod på den hö-gån bro, So - len sken rö-dan, *ritard.*

4 Mag-da-le - na satt på käl-le-bro. So - len sken vi-da.

5

6

7 Och bär han en gull-ked-jå om sin hals, den har han slätt inte stu-lit.

8 Jung-fru Le - na stod på tjäl-le-bro. So - len sken vi-da.

Och sjelf Gud fa - der till hen-ne kom. Allt ut - i lun-den gröna.

Tre barn så ha-ver hon i värl-den fött. Allt under lin-den den gröna.

Då himlens här - re för hän-ne stod, allt un-der linden den gröna.

Det har han fått ut-af en jungfru fin, en jungfru fin. Allt till sin äk-ta tro-lofning.

Vår Herre Krist till hen-ne kom. Allt u-ti lun-den den gröna.

Это первая известная запись данной песни с мелодией. Вторая по счету мелодия записана в шведскоязычной части Финляндии, это версии 4—7 (см. примеры на с. 110, 111). Финско-шведский вариантный ствол этой песни неслышанно богат. Он отличается от шведского в небольших деталях, в частности, в качестве внутреннего припева имеет слова о солнце, которое «далеко светит» («skiner vida»), тогда как в шведских вариантах обычно — «занялась заря» («hafwer rödnat») или «све-

тит заря» («skiner rödan»). Песня о Магдалене встречается в распространенных версиях по всей Швеции. Из вариантов Сконе мы вместо варианта с текстом о Магдалене выбрали параллель к мелодическому стволу. Здесь эта мелодия сопровождается текст «Замок в Австри» — она, вероятно, была просто заимствована из популярной песни о Магдалене. Но поскольку доказать это все же трудно, мелодия должна рассматриваться как параллель.

Связь мелодии песни о Магдалене с инструментальными лотами доказывается данными из Вестманланда, где в середине XIX века спельман по имени Скюльт Ханс играл эту песню как свадебную польску. Мы отобрали варианты различных областей для того, чтобы, насколько возможно, отличить диалектические образцы. Многие из польск, принадлежащих к этой группе, игрались на скрипке, перестроенной часто таким образом: $e^2 - a^1 - e^1 - a$ (см. пример на с. 96).

С точки зрения источниковедения ценность мелодий относительно высока, так как большинство их собирателей — лучшие экспедиционные фольклористы XIX—XX веков. Но все же такие тонкости, как «висячие интервалы» и ритмические особенности, от нас ускользают. Возможность таких исследований нам, к сожалению, целиком и полностью предоставляют лишь реликты, сохранившиеся благодаря записям более позднего времени.

Мы начнем с описания исходной мелодии, потому что именно с ней будут все время сопоставляться различные отклонения и квалифицироваться как показательные образцы народной манеры пения или как неправильное пение, «износ» мелодии и т. п.

Исходная мелодия нотирована на $\frac{3}{4}$. Она состоит из восьми тактов, расчлененных на четыре двухтактовых мотива, по одному на каждый отрезок текста. Такую структуру имеют все мелодии с текстом, форме которого полностью подчинена мелодия: куплет — внутренний припев — куплет — завершающий припев. Диапазон велик ($f^1 - g^2$). Вводный тон ($gis^1 - a^1$) в первом мотиве придает мелодии резко выраженный минорный лад, здесь нет каких-либо церковно-ладовых или других примечательных ладовых черт стиля. Ритм представляет собой постоянно повторяющиеся пунктированные восьмые, что подчеркивает пульс с акцентом на «раз» и «три» в такте — пульс, характерный для мелодий польск.

Теперь мы готовы к изучению прочих версий, при этом также будем рассматривать мотивы и их структурное значение для мелодического целого и, кроме того, ладовый и ритмический аспекты. Наконец, мы обсудим особое формообразование инструментальных версий.

Четыре образца оформлены как две малые дуги, ко-

торые вместе образуют большую мелодическую дугу с высшей точкой на мотиве внутреннего припева. Со структурной точки зрения вводный мотив имеет наибольшее значение. В версиях 4 и 5 это изменено, что повлекло за собой преобразование всей мелодии. Версия 5 — другой мелодический образец, Folie d'Espagne, который почти вытеснил мелодию о Магдалене. В версии 8 первый мотив переформирован в нисходящую мелодическую дугу — довольно привычное явление народного перепевания. Другие наблюдения с точки зрения формы мы можем сделать при изучении версии 7, с текстом «Замок в Австрии». Эта мелодия в высшей степени близка гомогенному стволу мелодий о Магдалене, представленному здесь прежде всего версией 1. Мелодия варианта из-за текста должна была значительно удлиниться, и мы видим, как она растягивается благодаря повторению второго мотива мелодии о Магдалене. Напротив, третий мотив мелодии о Магдалене несколько сжат, чтобы можно было подойти к короткому припеву, повторяющему текст.

Значительно более варьированы по форме инструментальные версии мелодии (см. с. 114—115) настоящей книги).

Здесь нет никакого нормирующего текста, а для хореографических образцов польски старого типа количество тактов, мотивов и периодов имеет очень небольшое значение.

Вокальные версии — минорные мелодии. Чередование большого и малого вводного тона (соотв. g^1 и gis^1) может указывать на переход от более старой тональной структуры к более новой, с кадансированием в миноре. Мы также должны принять во внимание, что речь может идти о «скользящем интервале», который собирателями расшифровывался по-разному. С точки зрения лада инструментальные версии значительно интереснее. Мы можем видеть, например, как при общем «омажоривании» мелодии сохраняются некоторые черты минора: в версии минорная терция выступает наряду с мажорной. Происходят некоторые отклонения от мажора и минора: версия содержит «дорийскую сексту» (fis^2), а 11 — «миксолидийский вводный тон» (g^2).

Мы можем также наблюдать изменения, происшедшие благодаря народному перепеванию: версия 6, напри-

мер, представляет нам уже приглаженную двухтактовую мелодию, лишенную ритмической выразительности остальных версий. Инструментальные версии — польска восьмьюми из Сёдерманланда (вероятно, импортированная из Даларны, так как репертуар этого спельмана был оттуда), польска восьмьюми из Малунга, польска шестнадцатыми из Эстерьётланда и триольная польска из Вермланда. Исследование географической дифференциации типов польсок показывает, что северные принадлежат к типу восьмьюми, тогда как тип шестнадцатыми довольно хорошо представлен в Средней Швеции, прежде всего в Эстерьётланде. Считается, что триольные польски, столь свойственные Западной Швеции, тем

FÖRSTA PERIODEN

Musical score for the first period (FÖRSTA PERIODEN) of a piece. It consists of four staves numbered 9, 10, 11, and 12. The music is in 3/4 time and G major. Motifs are labeled as MOTIV 1 (a, a₁) and MOTIV 2 (b, b₁). The notation includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes.

или иным образом находятся в связи с норвежским спрингдансом.

Хотя мы и не можем сказать с уверенностью, что рассмотренные нами версии восходят к одной общей мелодии-истoku, у нас нет повода исключать их из анализа, пока мы не попытаемся указать какую-либо линию развития в отношении перепевания или другого изменения мелодии, а довольствуемся выявлением особенности мелодий с целью охарактеризовать музыку.

Лад

Мы уже затрагивали вопрос о «висящем интервале», то есть употреблении тонов, лежащих рядом с теми, которые рассматриваются как «чистые» с профессионально-музыкальной точки зрения. Такой тип свободной интонации наблюдали и первые собиратели мелодий в начале XIX века. Это характеризовалось по большей части как фальшивое пение, недостаточная музыкальность «грубого простонародья». Это, разумеется, встречалось и при оценке сохранившихся звукозаписей. Характеризуя носителя традиции, надо быть осторожным и не путать народную интонационную практику с недостаточной музыкальностью. В примерах

ANDRA PERIODEN

Musical score for the second period (ANDRA PERIODEN) of a piece. It consists of six staves. The music is in 3/4 time and G major. Motifs are labeled as MOTIV 3 (b₂), MOTIV 4 (c), MOTIV 5 (d), MOTIV c₁, MOTIV c₂, MOTIV c₃, MOTIV d₁, MOTIV d₂, MOTIV d₃, and MOTIV d₄. The notation includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes.

на с. 116 см. польску сначала сыгранной, а затем в спетой версии, в исполнении Финна Эрика и Финна Юнаса, двух братьев, перенявших эту польску от своего отца. Певец поет польску в миноре и с большесекундовым вводным тоном g^2 . Этот тип минорного лада, как мы ранее обнаружили, характеризует более древний пласт в шведской народной музыке. Певец наиболее достоверно сохранил мелодии отца. Спельман моложе; будуци

членом приходского спельманслага* и находясь в тесном контакте с более поздней спельманской музыкой, он преобразовал эту мелодию в мажорную — довольно обычный образ действий, с которым мы уже встречались. Но ни пение, ни игра не следуют точно законам чистой интонации. Мы видим, что оба имеют тенденцию исполнять третий, шестой и седьмой интервалы где-то соответственно между большой и малой терцией, секстой и септимой. (Это помечено знаком + и — соотв. для «высоких» и «низких» тонов). Отклонения не случайны, скольжения встречаются постоянно, реприза за репризой, куплет за куплетом!

♩ = 96

Vi ska dan-sa med Renn-sjö-pi-gor-na i sa-len

dem hur-re å dem dan-se dem hur-re dem dan-se

dem dan-se me fa-ra.

* Спельманслаг — кружок, объединение спельманов (см. последний раздел книги).

Практика народного интонирования затрагивается уже Хеффнером (см. с. 8 настоящей книги). Многие из его наблюдений и выводов подтвердились последующими исследованиями с привлечением обширного материала и с применением более тонкой методики анализа. Но его описание имеет, несмотря ни на что, особую ценность, потому что относится к тому времени, когда крестьянская музыка была относительно изолирована и еще не испытала воздействия извне, которое позднее, в XIX веке, изменило не только репертуар, но также способ пения и игры. Согласно Хеффнеру, «нордическая шкала», общая для скандинавской, немецкой, английской и шотландской народной песни, должна быть такой, насколько это можно выразить на фортепиано: «*D, e, f, g, a, b, c, d*» вверх и вниз. Но истинно крестьянские певцы и певицы, на слух которых современная музыка не оказала какого-либо влияния, берут в этой шкале, как можно было наблюдать, звуки *b* и *c* выше, чем мы. Как „повисают“ другие звуки, я еще не могу сказать с уверенностью. Для того чтобы совершенно точно определить шкалу, следовало бы услышать и сравнить народное пение в большинстве провинций страны. Исследование было бы интересным. Но чтобы произвести его, я слишком беден, а кто оплатит расходы?»

Определенно мы были бы ближе к решению вопроса, если бы Хеффнер в 1810-х годах получил средства на фольклорно-музыкальную экспедицию.

Эта народная интонация, вероятно, не всегда имеет особенно древнее происхождение. Некоторые явления могли изменить величину интервалов относительно поздно, например, перепевание и переигрывание песен из минорного лада в мажор в XIX веке и позднее. Когда спельманы, привыкшие к малой терции, должны были переходить на мажорную большую, она часто становилась «висящим интервалом».

Откуда берет начало старинная песенная практика, особенно зафиксированная в хоральных вариантах? Мы не знаем, и специалисты на сей счет высказываются очень осторожно. Муберг указывал, что обычно встречающиеся висящие интервалы совпадают с теми интервалами в церковных ладах, которые придают последним характерные особенности: лидийская кварта, дорийская секста и микolidийская септима. Может быть, в такой форме в народном пении законсервировались черты

стиля грегорианского хора или же это явление еще более древнее? Проблема эта остается настолько же центральной, насколько трудноразрешимой для будущих исследователей народной шведской музыки.

Мелодика

«Нордическая шкала» Хеффнера в известной степени подтверждена исследованиями более поздних ученых. Было, однако, обнаружено, что возможна дифференциация материала: более древняя пяти-тоновая шкала такова: $e^1 - g^1 (gis^1) - a^1 - h^1 (c^1) - d^2 - e^2$. Когда c^2 и малосекундовый вводный тон (gis) становятся структурным элементом мелодий, последние получают «нормальный» минорный лад и теряют свою характерность. Другая черта большей части минорных мелодий — особый завершающий оборот $a^1 - g^1 (gis^1) - e^1$. Нередко встречаются церковно-ладовые оттенки. Мы уже видели примеры дорийской сексты и миксолидийской септимы. Появляется и фригийская секунда. Но являются ли эти мелодические ходы достаточным доказательством влияния со стороны грегорианского хора?

Когда в XVIII—XIX веках в Швецию стал проникать мажорный мелос, происходило радикальное изменение мелодики. Мелодии, пришедшие из песен и танцев рококо, сохраняют известную изысканность, в то время как гармонизированные мажорные мелодии, валом валившие в XIX столетии в первую очередь из Германии, чисто эстетически содержат в себе регресс. Видную роль в этом, вероятно, также сыграла гармония. Мы должны принять во внимание и то, что на старую крестьянскую музыку воздействовали песни Пробуждения из англосаксонской и немецкой сфер, изменяя ее, в частности, в ладовом отношении.

Ритм

«Черта с два старые люди придерживались такта, когда пели на своих торжествах. Они соблюдали лишь текст и расширяли такты согласно слогам», — дает такую сильную формулировку народ-

ной манеры пения Хеффнер. В вышеприведенном своде мелодий можно было наблюдать, как длина мелодий приспособлялась к длине текста. То же самое касалось и самого ритма. Совсем по-иному обстояло дело с инструментальной музыкой, где ритм имел величайшее значение для хореографического или церемониального исполнения. Локально образованные ритмические образцы и сейчас присутствуют в живой традиции, тогда как «скользящие интервалы» в форме старинной народной тональности встречаются лишь иногда у более старых спельманов и певцов.

ОТ КРЕСТЬЯНИНА-СПЕЛЬМАНА К СПЕЛЬМАНСЛАГУ

Десятилетия вокруг рубежа веков отмечены внушительной собирательской работой, направленной на спасение уцелевших памятников материальной и духовной культуры крестьянства. Тремя большими центрами этой собирательской деятельности были объединения местных диалектов в Упсале и Лунде и Северный музей в Стокгольме. Отсюда исходила также инициатива сохранения народной музыки. Нильс Андерссон начал свои собирательские поездки по поручению Сконского объединения местных диалектов еще студентом в конце 80-х годов. Эти поездки стали прелюдией ко всей его работе в области инструментальной народной музыки. Но предпринимались спасательные акции и другого рода, имевшие большое значение для дальнейшего *практического* применения народной музыки. Существовали идейные студенческие объединения в стиле основанного в 1880 году в Упсале общества «Филохорос», исполнявшие «народные танцы», которые, однако, часто представляли собой свободные импровизации с чертами хореографии крестьянских танцев. Важную роль играла деятельность Артура Хагеллууса и Скансена*. Уже в 1892 году на работу в Скансен зачислили первого спельмана, а годом позднее по

* Скансен — краеведческий музей под открытым небом (близ Стокгольма).

инициативе Хацелиуса было учреждено общество «Друзья шведских народных танцев». В Скансене, таким образом, уже в то время можно было послушать крестьянскую музыку и посмотреть крестьянские танцы в исполнении как самих крестьян из различных краев, так и кружка народного танца.

Сферой, где удалось лучше всего сохранить старинную крестьянскую музыку и приспособить ее к новым функциям, стала инструментальная музыка. В деле сохранения и собирания народной инструментальной музыки, как и во многих других областях краеведческого движения, одним из первых инициаторов был Андерс Цорн. Отто Андерссон в книге «Заиграйте, спельманы» («Spel opp Ispelemänner») рассказал, как Цорн во время поездки в Даларну в 1905 году не мог записать нужное количество лотов для рога, которые он слышал раньше в фэбудах. Оказалось, что искусство игры на роге было на пути к полному исчезновению. Тогда Цорн в газете «Мура тиднинг» объявил состязание для спельманов и рожечниц. Оно стало знаменитым Есундским состязанием лета 1906 года, сигналом к ряду спельманских состязаний по всей стране. Такие состязания теперь проходят каждый год в разных местах Швеции, они развились до уровня настоящих народных празднеств. Значение этих соревнований для распространения интереса к народной музыке нельзя переоценить. Те, кто десятилетиями не снимал со стены скрипку, нюккельхарпу или кларнет, теперь, к своей радости, обнаружил, что их старые, презираемые лоты снова нужны и, кроме того, могут принести честь, славу и денежный приз. Многие из спельманов, которых сегодня встречает собиратель, сохранили свое искусство благодаря этим состязаниям.

Помимо состязаний, устраивались также «спельманские собрания», где особенно известные спельманы из различных краев демонстрировали свое искусство. Часто эти собрания проводились в связи с выставками, краевыми праздниками и другими событиями, во время которых хотели слышать «национальную» музыку. В программе Шведского молодежного круга (союз шведской молодежи) начиная с 1920 года народная музыка составляла особый пункт. В связи с заседаниями краеведческого характера союз устраивал спельманские состязания и собрания. С 1947 года спельманское дви-

жение имеет свою собственную организацию — Шведский государственный союз спельманов с прикрепленными краевыми союзами. Что же стало происходить с крестьянской музыкой, когда ее «организовали» таким образом? Прежде всего образовались новые формы самой практики музицирования. Объединение спельманов дало естественную возможность совместной игры помимо той «ансамблевой» — в два, три, редко когда больше исполнителей, — которая встречалась среди крестьянства. Такой формой стала «игра всех» («allspelen»), она продолжает бытовать на спельманских собраниях. Отто Андерссон описывает, как проходила одна из первых «игр всех»: «После состязания созвал всех участников на эстраду, все настроили скрипки на одну высоту — настройки во время этой первой встречи были еще очень разными, — и я продирижировал некоторыми из лотов, которые знали все или почти все. Одни играли первый голос, а другие секундировали; это стало „крестьянским оркестром“, какого не слышали ранее...» Само собой разумеется, что такой «крестьянский оркестр» производил в высшей степени произвольную «гетерофонию», но радость игры от этого не уменьшалась.

Спельманслаг (группа, команда, кружок спельманов) — органически сложившаяся форма, созданная благодаря той новой функции, которую получила народная музыка. Спельманслаг насчитывает обычно до десяти участников, преобладающее число которых играет на скрипках, но встречаются также кларнет и нюккельхарпа.

Некоторые играют мелодию, другие импровизируют вторые голоса, часто дублируя мелодический голос в терцию, в то время как остальные «секундируют» аккордовой игрой. Спельманслаг часто имеет руководителя, который играет, стоя лицом к музыкантам, но бывает и так, что руководитель откладывает скрипку в сторону и смычком отбивает такт, — шаг в развитии на пути к постоянному дирижеру, мы знаем такие примеры в истории дирижерского искусства!

Исполняемая сегодня инструментальная народная музыка неслышанно неоднородна, и трудно различить отдельные явления, поскольку они часто выступают в одновременности. Схематически можно было бы установить следующие категории исполнителей:

1. Старые люди, семидесяти и более лет, чье искусство не испытало какого-либо воздействия современной музыки, передают лоты, которые помнят с тех времен, когда их играли во время танцев и праздников (рубеж столетий, в некоторых местах вплоть до первой мировой войны).

2. Более молодое поколение, зачастую связанное узами родства со старшими спельманами, проявляющее живой интерес к старинным лотам и инструментам без какой-либо «антикварной» побочной цели. Они сознательно пытаются улучшить свою технику и возможности инструмента, что относится, например, к нюккельхарпе, — с целью достичь большого искусства. Многие из них — неслыханно искусные инструменталисты. Чаще всего они выступают по одному или по два. Обычно они сами сочиняют лоты, стилистически тесно связанные с унаследованным репертуаром. Один из виднейших представителей этой группы — более молодого поколения — Эрик Сальстрём.

3. Многие спельманы этого поколения собираются вместе по разным поводам и играют те лоты, которые есть в репертуаре каждого из них. Тогда они образуют спельманслаг и выступают в качестве такового на праздниках своего прихода, иногда играют и на танцах.

4. Другой тип спельманслага отличается более прочной организацией. Участники такого спельманслага встречаются, разучивают разные лоты. Многие знают нотную грамоту, и такой спельманслаг занимается аранжировками народной музыки. От обычного любительского оркестра такие спельманслагги отличаются почти исключительно репертуаром.

К четвертой категории исполнителей можно отнести и кружки народного танца, играющие популярную роль в народных праздниках.

В наше время старинные лоты и песни завоевывают все большую аудиторию. Это видно, в частности, по тому, как расходятся пластинки с записями песен и лотов, что, вероятно, влечет за собой и увеличившийся интерес к старинной манере исполнения, к инструментам. Однако прежде чем приступить к серьезному исследованию фольклора, что дает возможность составить целостную картину народного музицирования, предстоит совершить большую и трудную собирательскую работу.

Сможем ли мы «реконструировать» минувшую эпоху в народной музыке хотя бы в той мере, в какой удалось в сфере профессиональной музыки приблизиться к исполнительской манере прошлых времен? Вероятно, ближе всего к реализации этой задачи те спельманы, которые, имея связь с музыкой прежних поколений, пытаются приспособить свою игру к новым требованиям шведской музыки. Скоро, впрочем, мы будем полностью зависеть от сохранившихся старых нотных и звуковых записей, «цветов в гербарии» — остатков богатой и чарующей музыкальной культуры.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Ala-Könni E. Die Polska-Tänze in Finnland. [S. 1.], 1956
 Andersson N. Skånska melodier. [S. 1.], 1956
 Andersson O. Folkliga svenska koralmelodier från Gammasvenskby och Estland. [S. 1.], 1945.
 Andersson O. Hur svenska låtar kom till. [S. 1.], 1958
 Andersson O. Spel opp I spelmänner. [S. 1.], 1958
 Andersson O. Stråklarpan. [S. 1.], 1923
 Bolander N. Samfund och sångbok. Lund, 1954
 Bondeson A. Visbok. Folkets visor sådana de leva och sjungas ännu i vår tid. [S. 1.], 1903
 Celander H. Stjärngossarna. [S. 1.], 1950
 Dahlström G. Staffan och Herodesvisans melodi. Budkavlen, 1935: 2
 Dal E. Nordisk folkeviseforskning siden 1800. [S. 1.], 1956
 Davidsson O. Svensk musiklitteratur 1800—1945. Uppsala, 1948
 Dencker N. Musiknotiser i 1600-talets verser. — Svensk Tidskrift för Musikforskning, 1930, N 12
 Eskeröd A. Årets fester. [S. 1.], 1953
 Feilberg H. F. Bro-brille-legen. — Svenskt Landsmål, XII å: 4 Stockrolm, 1905
 Fredin A. Gotlandstoner. [S. 1.], 1933
 Gaslander J. Beskrifning om Allmogens sinnelag, Seder... i Jönköping Lähn och Wässbo Härad. — Svenskt Landsmål bih. 1:3
 Hagberg L. När döden gästar. [S. 1.], 1937
 Hallenberg A. Upplandsprosten som reformerade kyrkosången. — Upplands fornminnesförenings årsbok. [S. 1.], 1953
 Hildeman K. I. Ballad och vislyrik. — Ny illustrerad svensk litteraturhistoria, del 1. [S. 1.], 1955
 Johansson L. Prosten Johannes Dillner i Östervåla och hans psalmodikon. Fataburen, 1944
 Johnsson R., Jersild M. Svenska visor. En vägledning för studiecirklar. [S. 1.], 1963
 Klein E. Dans i Sverige. — Nordisk Kultur, 1933
 Klein E. Skinnkompassen. — Studier och uppsatser tillägnade Otto Andersson. 1929. [S. 1.], [S. a.]

- Knudsen T. Model, type og variant. — Dansk musiktidskrift, 1961, № 3
 Larsson S. De uppländska spelmanstävlingarna. [S. 1.], 1909
 Leffler K. P. Folkmusiken in Österfärnebo. — Svenskt landsmål XVIII: 7. [S. 1.], 1910
 Leffler K. P. Om Nyckelharpospelet på Skansen. — Bidrag till vår odlings häfder, 1899, N 6
 Liljefors R. Uppländsk folkmusik. [S. 1.], 1929
 Linnarsson L. Bygd, by och gård. Del 2. Lund, 1950
 Moberg C.-A. De folkliga koralvarianterna på Runö. — Svensk tidskrift för Musikforskning, 1939, N 21.
 Moberg C.-A. Folkliga koraler. — Vår hembygd, 1935
 Moberg C.-A. Från kyrko- och hovsmusik till offentlig konsert. — Uppsala universitets årsskrift, 1942: 5. S. 1.
 Moberg C.-A. Från kämpevisa till locklåt. — Svensk Tidskrift för Musikforskning, 1951, N 33
 Moberg C.-A. Om vallåtar. — Svensk Tidskrift för Musikforskning, 1955, nr. 37 och 1959, N 41
 Moberg C.-A. Två kapitel om svensk folkmusik. — Svensk Tidskrift för Musikforskning, 1950, N 32
 Moeck H. E. Die skandinavischen Kernspaltföten in Vorzeit und Tradition der Folklore. — Svensk Tidskrift für Musikforskning, 1954, N 36
 Nicolovius. Folklivet i Skytts härad. [S. 1.], 1947
 Norlind T. Dansens historia. [S. 1.], 1941
 Norlind T. Folkmusik och folkdans. [S. 1.], 1930
 Om visor och låtar, studier tillägnade Sven Salén. [S. 1.], 1960
 Rehnberg M. Folkdans i Sverige. [S. 1.], 1943
 Rehnberg M. Säckpipan i Sverige. — Nordiska museets skrifter, 1943, N 18
 Rosenfelt W. von. Värköös slätter—öhl. — Samlade Vitterhetsarbeten af Svenska författare. [S. 1.], 1873
 Runa, 1842—1850; 1865—1876
 Schiørring N. Omsyngning og inkonstans. — Dansk musiktidskrift, 1961, N 3
 Spelman och spelmansmusik från Torsåstrakten. — Barometern, 1926, 26.11
 Sydov C. von. Godafton om I hemma är. [S. 1.], 1917
 Thuren Hj. Vore Sanglege. — Danske Studier. [S. 1.], 1908
 Tidström R. Resa genom Dalarna. [S. 1.], 1754
 Tureson G. Värmländska kulturtraditioner. [S. 1.], 1960
 Walin S. Die schwedische Hummel. [S. 1.], 1952
 Wióra W. Systematik der musikalischen Erscheinungen des Umsingens. — Jahrbuch für Volksliedforschung. S. 1., 1941, N 7

СОДЕРЖАНИЕ

Среда бытования и источники народной музыки	3
Музыка на фэбудах и сэтерах	13
Пение на посиделках и во время молитв	23
Некоторые народные музыкальные инструменты	43
Спельманы	55
Танец на дорожном перекрестке и в лекстуге	71
Музыка во время знаменательных событий и праздников	91
Выразительные средства народной музыки	107
От крестьянина-спельмана к спельманслагу	119
Список литературы	124

Линг Я.

Л 59 Шведская народная музыка. Пер. со шв. Н. Н. Мохова. — М.: Музыка, 1981. — 127 с. нот., ил.

Книга известного шведского музыковеда, много сделавшего для пропаганды советской музыки в Швеции, состоит из нескольких популярных очерков. В них рассказывается о шведской народной музыке — вокальной и инструментальной, ее особенностях, о шведских народных музыкальных инструментах и оркестрах.

Издание снабжено нотными примерами и иллюстрациями. Книга адресована музыковедам, преподавателям и учащимся музыкальных учебных заведений. На русском языке издается впервые.

Л 90105—188
026(01)—81 561—81 4905000000

ББК 49.5
78И

ИБ № 2876

Я Н Л И Н Г

ШВЕДСКАЯ
НАРОДНАЯ
МУЗЫКА

Редактор *М. Волкова* Художник *Ю. Зеленков*.
Худож. редактор *Г. Жегин*. Техн. редактор *Г. Фокина*.
Корректор *В. Голяховская*.

Подписано в набор 05.08.80. Подписано в печать 09.02.81.
Формат бумаги 84×108¹/₃₂. Бумага типографская № 1.
Гарнитура литературная. Печать высокая. Объем
печ. л. 4,0. Усл. п. л. 6,72. Уч.-изд. л. 6,76. Тираж 5000 экз.
Изд. № 11300. Зак. № 1777. Цена 45 к.
Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14
Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете ~~СССР~~ по делам
издательств, полиграфии и книжной торговли.
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

45 коп.