

## МЕЖСТРОФИЧЕСКАЯ ВАРИАНТНОСТЬ КАК ФАКТОР ИМПРОВИЗАЦИИ

Внутреннее обновление напева белорусской песни в процессе продвижения вглубь строф как характерную черту стиля певца-мастера впервые в мировой науке обозначил чешский этномузыколог, художник и писатель, автор издаваемого в Праге многотомного собрания «Славянство в своих песнях» Людвик Куба [7]. По наблюдениям исследователя двенадцатилетняя девочка-певица каждую очередную строфу песни преобразовывала с таким удивительным талантом, страстью, что сам собой напрашивался вывод, сделанный собирателем: «Белорусская песня еще не умерла, не окостенела» – она живет и дышит полной грудью.

Звуковой результат каждого спонтанного акта музицирования в традиционной культуре всегда уникален, неповторим. Он формируется по мере того, как хранитель, знаток традиции, музыкально одаренный представитель «своей» культуры, признанный всеми лидер поет или играет на музыкальном инструменте. Соответственно живое интонирование перестает существовать с окончанием подобного музыкального певческого или инструментального самовыявления. Вместе с тем столь частое разучивание-зазубривание одной строфы в ее неизменном, нескончаемом тиражировании во всех последующих строфах становится приметой вторичных исполнительских форм, изобилует в выступлениях различных ансамблей народной музыки. Создается впечатление, что главное для некоторых из них – произнести «слова» песни, не ошибиться в сюжетных хитросплетениях – выучить текст наизусть и спеть его на неизменный напев. А ведь и в поэтическом тексте у хорошего знатока допустимы свободные замены слов, фраз, что становится очевидным при сравнении песенных текстов в различных интерпретациях. Даже в случаях, когда образцом для подражания избрана вроде бы подлинная аудио- или видеозапись, даже в присутствии самого деревенского мастера-певца, «перенимающие традицию» порой уверены, что поют то же и так же, как мастер, что достигают тех же результатов, при этом, не пытаясь расслышать, осознать природу тех тончайших бликов музыкальной материи, которые очевидны в продвижении заданной первой строфой типа интонирования вглубь строф у мастера. Сколь часто музыкальные издания (прежде всего филологически ориентированные) позволяют себе ограничить транскрипцию песни одной приблизительно выполненной строчкой-нотацией!

Разумеется, мастерством импровизации владеют в самой культуре сегодня далеко не все. Носитель традиции «средней руки» не сравнится в таком умении с корифеем. Нередко разными в интерпретации одной и той же песни становятся старенькая мать и ее уже пожилая дочь (в нашей практике такой межвозрастной разрыв – 20-е гг. рождения у матери и начало 40-х гг. – у дочери). Хотя подобный возрастной ориентир в целом достаточно условен – ведь талант, как известно, дело тонкое.

Особыми текстами, которые могут быть детально проанализированы с обозначением всех нововведений, появляющихся в ходе последовательной смены музыкально-поэтических строф, песня или наигрыш становятся только при расшифровке, нотации звукозаписи и проведении соответствующей аналитической работы. Казалось бы, способ существования в виде изолированной, остановленной, застывшей звуковой материи чужд народной музыке как культуре устной традиции. Однако именно в нотации появляется реальная возможность количественно и качественно распознать, описать происходящие в живом звучании процессы, обратить собственное внимание на характер музыкального обновления, на те музыкальные события, которые разворачиваются при движении вглубь формы, осознать очевидные, незаметно протекающие интонационные перемены. На слух, как это делают наши народные певцы, расслышать, обрести такую способность к импровизации можно лишь обладая истинным талантом, будучи в песне по-настоящему личностью.

Изучение локальных вариантов песенного обрядового типового напева, сравнение по-разному реализуемых тождественных или близких песенных текстов способствуют обретению подобной свободы. Осознание путей накопления музыкальных новаций в пределах одной песни всегда несравнимо более сложно. Рождение таких способностей у самих носителей традиционного певческого искусства протекает подспудно, с обогащением их собственного жизненного и музыкального опыта, с осознанием того, как это делают старшие – их предшественники.

Импровизация в рамках заданной обрядовой типовой мелодии может выступать как компонент, обусловленный закономерностями целостного импровизируемого ритуального действия, долгое время – даже после его забывтья сохраняющий память о своем соотношении с импровизацией поэтической, акциональной (обрядовыми действиями), хореографической и т.д. [3]. Поэтому в отношении выразительных средств музыкальной импровизации можно различать импровизацию, в которой музыка выступает как часть общего действия (импровизация на неизменный текст, одновременная импровизация и текста и музыки, синхронная импровизация музыки и танца), и сугубо музыкальную импровизацию – в соответствии с используемым музыкальным инструментом и собственными приемами игры на нем или особыми видами вокальных техник.

Авторитетный «Harvard Dictionary of Music» называет импровизатором исполнителя, который создает и производит музыку спонтанно, без помощи записи, эскизов по памяти или вводит импровизированные детали в записанные композиции [5].

Отечественное музыковедение всегда предполагает определяющее участие в акте импровизации критерия памяти, глубинных знаний и умений традиционного музыканта, позволяющих ему свободно оперировать бесконечной серией особых приемов, способов, вариантов, деталей, видоизменяющихся и обновляющихся, как правило, неосознанно, не специально – изначальный, данный ему фондом собственного музыкального опыта музыкальный материал, его мыслимый образ. Иначе как в функции сотворца подлинный носитель традиции в собственной культуре себя и не мыслит.

«Импровизация (фр. *improvisation*, итал. *improvvisazione*, от лат. *improvisus* – неожиданный, внезапный) – встречающийся в ряде искусств (поэзия, драма, музыка, хореография) особый вид художественного творчества, при котором произведение создается непосредственно в процессе его исполнения» [1].

«Импровизация этимологией латинского термина (*improvisus* – непредвиденный, *ex improviso* – без подготовки) и его различных иноязычных аналогов связана с моментом спонтанности; в самом термине и его аналогах имплицитно содержится противопоставление долгой и кропотливой работе по созданию и отделке художественного произведения. Импровизацию определяют обычно как «искусство мыслить и исполнять музыку одновременно» [2].

Э. Феранд приходит к следующей общей классификации видов импровизации:

1. *средство (вокальная и инструментальная импровизация);*
2. *состав: сольная и ансамблевая (групповая) импровизация;*
3. *горизонтальный и вертикальный принцип: одноголосие и многоголосие (монодия, гетерофония, полифония, аккордовая структура);*
4. *техника: мелодическое украшение (колорирование, диминуирование) и присоединение голосов (органум, дискант, контрапункт);*
5. *масштабы: абсолютная и относительная, тотальная и частичная;*
6. *форма: свободная и связанная импровизация («импровизация обрамления», варьирование, остинато и т.д. [6].*

Импровизация в белорусской традиционной песне, как правило, бывает связана, обусловлена специфической функцией конкретного раздела песенной формы (обрамляющий рефрен, развернутый припев), задачами выявления опорности тона, может быть опосредована ритмическим превышением или недостатком слогов в музыкально-стиховой форме. В отношении музыкального склада различимы импровизация чисто ритмическая (к примеру, мягкое соотношение двух- и трехмерности), звуковысотноритмическая (последняя возможна как в монодии, так и в напевах гетерофонического склада), фактурная (с включением-выключением голосов) [4]. В вокальных техниках можно выделить орнаментальное и ритмическое варьирование с активным подключением музыкально-выразительных возможностей экспираторной (силовой) акцентуации, тембровые смещения, музыкально-речевые вкрапления-импровизации. В отношении доли и объема в общем звучании в песенной белорусской культуре преобладает частичная и эпизодическая импровизация, когда импровизируется лишь часть фактуры.

Одна из дефиниций традиционных культур предполагает их деление на созерцательные и действенные (Холл). Традиционная песенная культура белорусов относится к числу, бесспорно, действенных. Обрядовая песня разворачивается здесь как мощный, динамически насыщенный процесс, внушающий сильные эмоции, таящий глубокие смыслы.

В представлении и певческом поведении, в стратегии музыканта, усвоившего свою культуру, ставшего ее хранителем не столько на формальном, сколько на неформальном уровне, песенная традиция – не коллекция определенного набора свойств, неизменно тиражируемых в музыкальном и поэтическом материале, в тембровом и артикуляционном своеобразии, в специфике музыкально-поэтического развертывания сюжета, но открытая система неисчерпаемых возможностей для реализации собственных интуитивных переживаний. Источник, из которого подобные возможности рождаются, – сама природная среда в ее неповторимых звучаниях, «голоса» стихий, окружающих живых существ – животных и птиц, собственная эмоционально переживаемая жизнь, данная певцу в ощущениях его собственных души и тела. Качество звука, к которому народный музыкант стремится, находится в пространстве между бесконечной свободой, с одной стороны, и строжайшей дисциплиной, жесткой организацией по канонам народного песенного искусства – с другой.

#### Список литературы:

1. Импровизация // Музыкальная энциклопедия / под ред. Ю. Келдыш. – М. : Музыка, 1974. – С. 507.
  2. Мальцев, С.М. О психологии музыкальной импровизации / С.М. Мальцев. – М.: Наука, 1991. – С. 3-4.
- «Такое общее определение <...> можно было бы принять в качестве исходного <...>, однако <...> для углубленного научного понимания предмета эта дефиниция явно недостаточна и нуждается в целом ряде дополнительных конкретизаций и уточнений <...> Это понятие является прежде всего негативной категорией, противоположной понятию композиция. <...> Внеевропейская и старая европейская музыка не предполагает разделения на композицию и исполнение, рождающее понятие импровизации. <...> Импровизация представляет собою одно из фундаментальных понятий всего мирового музыковедения и включает в себя явления внеевропейских культур».

3. Тавлай, Г.В. Белорусское Купалье : Обряд, песня / Г.В. Тавлай. – Минск : Наука, 1986. – С. 31.
4. Тавлай, Г.В. Орнаментальное пение в стилистике белорусской сольной обрядовой песни (типологический взгляд) / Г.В. Тавлай // Аўтэнтычны фальклор : праблемы вывучэння, захавання, пераймання : зб. навук. прац удзельнікаў IV міжнар. навук. канф. (Мінск, 29-30 красавіка 2010) / Бел. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў. – С. 18-24.
5. Орлов, Г. Древо музыки / Г. Орлов. – Вашингтон, СПб., 1992. – С. 92.
6. Ferand, E. Improvisation / E. Ferand // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. – Bd. 6. – Kassel, 1957. – P. 1094.
7. Slovanstvo ve svych speech. Kn. 1-15. Praha, 1884-1929. Beloruska narodni pisen. Praha, 1887. – С. 251.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ