

Установа адукацыі  
«Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў»

Факультэт традыцыйнай беларускай культуры і сучаснага мастацтва

Кафедра рэжысуры абрадаў і свят

УЗГОДНЕНА

Загадчык кафедры

\_\_\_\_\_ А.Я. Камінскі

« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 20\_\_ г.

УЗГОДНЕНА

Дэканфакультэта

\_\_\_\_\_ Н.У. Карчэўская

« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 20\_\_ г.

ЭЛЕКТРОННЫ ВУЧЭБНА-МЕТАДЫЧНЫ КОМПЛЕКС  
ПА ВУЧЭБНАЙ ДЫСЦЫПЛІНЕ

**МУЗЫЧНА-ШУМАВОЕ ВЫРАШЭННЕ СВЯТА**

*Рэкамендавана ВМА па адукацыі ў галіне культуры і мастацтваў  
у якасці вучэбна-метадычнага комплексу для  
студэнтаў установы вышэйшай адукацыі  
па спецыяльнасці 1-17 01 05 Рэжысура свят (па напрамках);  
напрамку спецыяльнасці 1-17 01 05-02 Рэжысура свят (тэатралізаваныя)*

Складальнік: А.М. Аляхновіч, канд. філалаг. навук, прафесар

Разгледжана і зацверджана  
на пасяджэнні Савета ўніверсітэта  
(пратакол № 9 ад 23 мая 2017 г.)

Рэцэнзенты:

*Дадзіёмава В. У.*, загадчык кафедры беларускай музыкі ўстанова адукацыі «Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі»  
доктар мастацтвазнаўства, прафесар;  
*Калацэй, В. В.*, загадчык кафедры этналогіі і фальклору ўстанова адукацыі «Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў», кандыдат культуралогіі, дацэнт

Аляхновіч, А.М.

Музычна-шумавое вырашэнне свята : вучэб.-метад. комплекс / А.М. Аляхновіч; Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў. – Мінск : БДУКМ, 2017. – 353 с.

Вучэбнае выданне сістэматызуе звесткі ў галіне музычнай эстэтыкі з мэтай поўнага засваення іх ў навучальным працэсе. Раскрываюцца паняцці тэма, ідэя свята, увасабленне рэжысёрскай задумы. Робіцца акцэнт на адлюстраванні ў сучаснай культурнай прасторы глыбінных вытокаў абрадава-святочнай культуры беларусаў. Прызначаецца для прыфесійнай падрыхтоўкі рэжысёраў абрадаў і свят.

## Структура вучэбна-метадычнага комплексу

### 1. Уводзіны

### 2. Тэарэтычны раздзел

- вучэбныя выданні, зацверджаныя або дапушчаныя ў якасці адпаведнага віда вучэбнага выдання Міністэрствам адукацыі Рэспублікі Беларусь, рэкамендаваныя вучэбна-метадычнымі аб'яднаннямі ў сферы адукацыі (вучэбнік, вучэбныя дапаможнікі, хрэстаматыя);
- тэкстылекцыі

### 3. Практычны раздзел

- вучэбныя выданні, афіцыйна зацверджаныя або дапушчаныя ў якасці адпаведнага віда вучэбнага выдання Міністэрствам адукацыі Рэспублікі Беларусь, рэкамендаваныя вучэбна-метадычнымі аб'яднаннямі ў сферы адукацыі (практыкум, рабочы сшытак);
- метадычныя ўказанні да правядзення практычных заняткаў

### 4. Раздзел кантролю ведаў студэнтаў

Тэматыка і пытанні да:

- семінараў, практычных (сітуацыйныя задачы, паняццйна-тэрміналагічная гульня);
- індывідуальных заняткаў.

Метадычныя ўказанні да самастойнай работы студэнтаў:

- Заданні для самастойнай работы
- “Партфолію”
- Пісьмовае эсэ на абраную тэму

Пытанні да экзамену, заліку

- Крытэрыі ацэнкі ведаў студэнтаў
- Прапануемая тэматыка навуковых прац

### 5. Матэрыялы дыдактычнага характару

- Спіс друкаваных работ
- Вучэбная праграма курса
- Тыпавая вучэбная праграма

## 1. Уводзіны

На сучасным этапе важнейшай задачай вышэйшай школы з'яўляецца павышэнне якасці адукацыі і ўдасканаленне вучэбнага працэсу. Гэта патрабуе перагляду стратэгіі навучання, пошуку новых рэзерваў і ракурсаў выкладання такой важнай у сістэме прафесійнай падрыхтоўкі рэжысёраў дысцыпліны, як “Музычна-шумавое вырашэнне свята”.

Пры выкладанні дысцыпліны “Музычна-шумавое вырашэнне свята” трэба ўлічваць фактар сацыяльнага паходжання студэнтаў. Частка з іх – жыхары горада, якія не ведаюць жывога бытавання абрадаў, фальклору, не маюць музычнай падрыхтоўкі. Другая частка – ураджэнцы вёскі, сустракаліся з выкарыстаннем традыцыйнай культуры, маюць музычную падрыхтоўку ў аб'ёме музычнай школы, каледжа, аднак іх веды фрагментарныя, яны не маюць дакстатковага ўяўлення аб музычнай драматургіі тэатралізаванага прадстаўлення і арганізацыі самастойнай работы студэнтаў.

У сувязі з тым, што метадычнага дапаможніка па правядзенні практычных заняткаў па беларускаму музычнаму фальклору, музыцы, методыцы работы рэжысёра з фальклорнымі калектывамі няма, аўтар ВМК распрацаваў методыку практычных заняткаў з выкарыстаннем актыўных сродкаў навучання.

Выкладчык сам вырашае, як на лекцыях і практычных занятках будуць праводзіцца бліх-праверкі заданняў, практыкаванняў і тэстаў і на якім этапе – на пачатку заняткаў, у працэсе абмеркавання і вырашэння праблемнага пытання, ці на этапе завяршэння тэмы. Студэнтам папярэдне паведамляецца, якія заданні яны павінны выканаць да лекцыйных ці практычных заняткаў.

Дысцыпліна “Музычна-шумавое вырашэнне свята” займае важнае месца сярод іншых дысцыпліна па спецыяльнасці “Рэжысура народных свят” і “Рэжысура тэатралізаванага прадстаўлення”. Музыка як мастацкі сродак у свяце дапамагае рэжысёру ў вырашэнні разнастайных функцый: раскрыцці тэмы і ідэі свята, стварэнні нацыянальнага каларыта святочнай дзеі, падрыхтоўкі глядачоў да ўспрыняцця чарговага развіцця падзейнага раду, узмацнення канфлікта і актуалізацыі фінала.

Асаблівае значэнне набывае музыка ў развіцці драматургіі свята, дапамагае сцэнарнай драматургіі рухацца без перапынкаў, узмацняючы галоўную падзею і прыводзячы яе да жыццесцвярджальнага фінала.

Музыка гучыць у свяце 90-95%. Астатняе належыць моўнаму дзеянню, сцэнаграфіі, дэкаратыўна-прыкладному мастацтву і іншым сродкам мастацкай выразнасці.

Цяжка пераацаніць значэнне музыкі ў народным свяце, у які выключную ролю набывае народная музыка, асабліва народная песня, у т.л. абрадавая. Яна заключае сімваліку і семантыку рытуальных дзей, персанажы і вобразы, сацыяльны і бытавы аспекты, дапамагае рэжысёру ў раскрыцці міфалагічнага мыслення старажытнага чалавека, нарэшце, сама выступае як “своеасаблівая рэжысура” жыццёвых падзей.

Можна без перабольшвання сказаць: “Няма народнай песні – няма народнага свята!”.

Музыка ў свяце – магутны сродак актывізацыі гледачоў, уцягванне іх у дзеянне, стварэння святочнай атмасферы, нарэшце, эстэтычнага выхавання ўдзельнікаў і гледачоў свята.

Адзначаныя вышэй асаблівасці музыкі як мастацтва, яе месцы і ролі ў свяце абавязваюць выкладчыка і студэнтаў вельмі ўдумліва, кампетэнтна, па творчаму супрацоўнічаць для вывучэння тэорыі і практыкі выкарыстання музыкі ў свяце, авалодання студэнтамі навыкамі і ўменнямі ў падборы музыкі да сцэнічнай дзеі, набыцці прафесійных якасцей у выкананні народных песень, асэнсаванні метадычных падыходаў у рабоце з фальклорнымі калектывамі.

Тэорыя вывучэння дысцыпліны “Музычна-шумавое вырашэнне свята” мае на мэце авалоданне студэнтамі асновамі музычнага мастацтва ў галіне музычных форм і музычных жанраў, веданне сродкаў музычнай выразнасці, вывучэнне элементарнай тэорыі музыкі, сімфанічнага і народнага музычнага інструментарыя, фарміраванні высокага мастацкага густа і інш.

Практычны аспект вывучэння дысцыпліны накіраваны на набыццё студэнтамі прыёмаў і навыкаў ва авалоданні народнай манеры спеваў, уменняў аналізу музычных форм, падборы музычных твораў да канкрэтнага свята, характарыстыцы зместу музычнага вобраза і інш.

Метадычны змест дысцыпліны прадугледжвае асэнсаванне студэнтамі метадыкі работы рэжысёра з фальклорнымі калектывамі, метадыкі стварэння і работы з фальклорным дзіцячым калектывам, авалоданне метадыкай вывучэння фальклорных твораў з мастацкімі калектывамі, сцэнічнай інтэрпрэтацыі фальклору, тэхнікай і метадыкай работы над музычнай партытурай свята і інш.

### **МЭТА І ЗАДАЧЫ ВМК:**

**Мэта** вучэбна-метадычнага комплексу (ВМК) – забяспечыць будучага рэжысёра грунтоўным матэрыялам па музычнаму мастацтву для кампетэнтнага выкарыстання яго ў свяце пры распрацоўцы музычнай драматургіі, увасабленні рэжысёрскай задумы адлюстраванне нацыянальнага каларыта.

**Галоўная задача** ВМК – ітэграцыйнае аб’яднанне двух аспектаў вывучэння дысцыпліны – традыцыйнага інфарматыўна-змястоўнага і праблемна-аналітычнага, адаптацыя дысцыпліны да прафесійных, сацыяльных, узроставых асаблівасцей студэнтаў.

### **Задачы:**

- стварыць спрыяльныя ўмовы для студэнтаў пры засваенні асноў музычнага мастацтва, розных жанраў і стыляў;
- пазнаёміць студэнтаў са зместам тэрміналагічных паняццяў дэсцыпліны;
- раскрыць студэнтам спецыфіку вобразнага адлюстравання музыкой чалавечых пачуццяў і акаляючага асяродзя;
- развіць рэжысёрскія здольнасці ў распрацоўцы музычнай драматургіі свята;

- ажыццявіць індывідуальны падыход да кожнага студэнта пры правядзенні практычных заняткаў з мэтай эфектыўнага засваення імі методыкі работы з фальклорнымі калектывамі;
- накіраваць творчыя пошукі студэнтаў пры падборы музыкі да свята на фарміраванне мастацка-вобразнага мыслення і развіццё фантазіі на аснове канкрэтнага свята;
- фарміраваць ў студэнтаў высокі эстэтычны густ, ўменні і навыкі знаходзіць і ацэньваць прыгожае ў музыцы і іншых відаў мастацтва;
- распрацаваць вучэбна-метадычны комплекс каб студэнты дакладна арыентаваліся ў пошуку метадычных матэрыялаў і неабходнай літаратуры;

**Вучэбна-метадычны комплекс прадугледжвае выкарыстанне наступных метадаў:**

- выкарыстанне тэхналогіі рацыянальна-лагічнага і асацыятыўна-вобразнага метада ў выкладанні і засваенні матэрыялу;
- засваенне інтэрактыўнага метада навучання, сутнасць якога ва ўкараненні атрыманых ведаў у праясійную дзейнасць, выкарыстанне зваротных сувязей і інш.;
- прымяненне камунікатыўнага метада ў арганізацыі дыскусій, “мазгавага штурма”, вучэбных дэбатаў і інш.;
- выкарыстанне гульнівага метада, у межах якога студэнты ўдзельнічаюць у ролевых, дзелавых, імітацыйных, крэатыўных гульнях і інш.

**Асаблівасці структурыравання і падачы вучэбнага матэрыялу** заключаецца ў тым, што яго вывучэнне адпавядае прынцыпам: ад простага да складанага, прынцып сістэмнасці, прынцып паслядоўнасці, прынцып замацавання пройдзенага матэрыялу, прынцып індывідуальнага падыходу да кожнага студэнта, прынцып ускладнёнасці выкладання вучэбнага матэрыялу, прынцып кантролю за засваеннем вывучэння дысцыпліны і інш.

**Структура дысцыпліны** ўключае тры асноўныя раздзелы:

1. Музычны фальклор ў абразе.
2. Музыка ў свяце.
3. Методыка работы рэжысёра з фальклорнымі калектывамі.

**Асаблівасцю падачы** матэрыялу ў кожнай тэме з’яўляецца лекцыйна-практычная форма. У лекцыях утрымліваецца тэорыя вызначаная канкрэтнай тэмай, накірунак яе засваення, літаратура, пытанні для асабістага вывучэння, заданні (тэматыка) для напісання рэфератаў, паведамленняў і інш.

У кожнай тэме закладзена падрыхтоўка да наступнай (“снежны ком”).

Сістэма падачы матэрыялаў у раздзеле “Музычны фальклор у абразе” ажыццяўляецца ў наступнай паслядоўнасці:

- вызначэнне зыходных фальклорных тэрмінаў;
- тыпы фалькларызму ў свяце;

- каляндарная і сямейна-абрадавая песенная творчасць ў свяце;
- народная і інструментальная музыка ў свяце.

Практычная частка раздзела прадугледжвае навучанне студэнтаў авалоданню народнай манерай спеваў на аснове абрадавых песень.

Канцэптэуальная думка гэтага раздзела ўвасабляецца ў выказванні – “няма народнай песні ў абрадзе – няма абрада!”.

Раздзел “Музыка ў свяце” мае на мэце раскрыццё студэнтам асаблівасцей музыкі як мастацтва, яе выразных і выяўленчых магчымасцей у свяце, разуменне розных жанраў і стыляў музыкі, асэнсаванне студэнтамі выхаваўчага значэння музыкі ў святочнай дзеі і інш.

Цэнтральная ідэя гэтага раздзела заключаецца ў тым, каб навучыць студэнтаў выкарыстоўваць музыку як важнейшы сродак у стварэнні *драматургіі* свята. Пры гэтым неабходна падкрэсліць, што музычная драматургія з’яўляецца вынікам сцэнарнай драматургіі, распрацаванай рэжысёрам.

Для кампітэнтнага выкарыстання музыкі ў свяце рэжысёру неабходна ведаць спосабы канкрэтызацыі рэчаіснасці ў музычным вобразе. З гэтай мэтай ў вывучэнні дысцыпліны прадугледжаны практычныя заняткі – праслухоўванне музыкі розных стыляў і жанраў студэнтамі пад кіраўніцтвам выкладчыка і *аналіз* праслуханых музычных твораў з прыкладамі іх выкарыстання ў канкрэтным свяце.

Заканчваецца вывучэнне дысцыпліны раздзелам “Методыка работы рэжысёра з фальклорнымі калектывамі”. Матэрыял гэтага раздзела ўтрымлівае методыку работы рэжысёра з рознымі *ўзроставымі* фальклорнымі калектывамі (традыцыйным, дзіцячым і маладзежным), а таксама *носьбітамі* традыцыі.

Асаблівы метадычны акцэнт зроблены на набыццё студэнтамі навыкаў і ўменняў у вывучэнні *мясцовай* спецыфікі фальклору, увасабленні ў свяце міфалагічнага светапогляду старажытнага чалавека, моўна-паэтычнай структуры абрадаў і свят. Крытэрыем якасці метадычнай работы рэжысёра з фальклорнымі калектывамі з’яўляецца *дакладнасць* узнаўленне ў свяце фальклорнай песні, яе адпаведнасці фальклорнай і этнаграфічнай першакрыніцы.

## 2. Тэарэтычны раздзел ВМК

- вучэбныя выданні, афіцыйна зацверджаныя або дапушчаныя ў якасці адпаведнага віда вучэбнага выдання Міністэрствам адукацыі Рэспублікі Беларусь, рэкамендаваныя вучэбна-метадычнымі аб'яднаннямі ў сферы адукацыі (вучэбнік, вучэбны дапаможнік, вучэбна-метадычны дапаможнік, вучэбна-наглядны дапаможнік, дапаможнік, хрэстаматыя);
- тэкстылекцый

### Літаратура

#### Асноўная

1. *Аляхновіч, А.М.* Народная песня ў мастацкай самадзейнасці / А.М. Аляхновіч. – Мн.: Універсітэцкае, 1991.-112с.
2. *Аляхновіч, А.М.* Беларуская традыцыйная музычная спадчына / А.М. Аляхновіч. – Мн.: Беларусь, 2000. – 384с.
3. *Аляхновіч, А.М.* Беларускі музычны фальклор / А.М. Аляхновіч [і інш.]. – Мн.: Універсітэцкае, 2000. – 336с.
4. *Аляхновіч, А.М.* Народная песня ў школе / А.М. Аляхновіч. – Мн.: Беларусь, 2004. – 172 с.
5. *Аляхновіч, А.М.* Фальклор ў выхаванні школьнікаў / А.М. Аляхновіч. – Мн.: Чатыры чвэрці, 2008.– 198 с.
6. *Агляд асноўнай літаратуры па музычным фальклору Беларусі / уклад. А.М. Аляхновіч, Г.М. Аладаў.* – Мн.: Мінскі ін-т культуры, 1990.–18 с.
7. *Беларуская народная музыка / уклад. А.М. Аляхновіч.* – Мн.: Мінскі ін-т культуры, 1992.–20 с.
8. *Беларускі дзіцячы фальклор / уклад. А.М. Аляхновіч [і інш.].*– Мн.: Беларусь, 1994.–272 с.
9. *Богатырэв, П.Г.* Вопросы теории народного искусства / П.Г. Богатырэв.– М.: Искусство, 1971.–544 с.
10. *Веснавыя святы / уклад. А.М.Аляхновіч, А.Ю. Лозка.* – Мн.: Беларусь, 2000.– 160 с.
11. *Веснавыя песні / склад. Г.А. Барташевіч, Л.М. Салавей, В.І. Ялатаў.*– Мн.: Навука і тэхніка, 1979. – 450 с.
12. *Восточнославянский фольклор.Словарь научной и народной терминологии.* – Мн.: Наука и техника, 1993. – 478 с.
13. *Гусев, В.Е.* Эстетика фольклора / В.Е. Гусев. – Л.: Наука, 1967. – 347 с.
14. *Зімовыя святы / аўт. – уклад. А.М. Аляхновіч, А.Ю. Лозка.* – Мн.: Беларусь, 1999. – 160 с.
15. *Зімовыя песні. Калядкі і шчадроўкі / склад. А. І. Гурскі, З.Я. Мажэйка.*–Мн.: Навука і тэхніка, 1975.– 735 с.
16. *Каляндарна-абрадавая паэзія / склад. А.С. Ліс [і інш.].*– Мн.: Бел. навука, 2001.– 515 с.
17. *Костюковец, Л.Ф.* Кантовая культура в Беларуси / Л.Ф. Костюковец.– Мн.: Выш. школа, 1975.– 96 с.



18. *Кулагина, А.В.* Поэтический мир частушки / А.В. Кулагина. – М.: Наука, 2000.– 303 с.
19. *Купальскія і пятроўскія песні* / склад. А.С. Ліс, С.Т. Асташэвіч.– Мн.: Навука і тэхніка, 1985.– 631 с.
20. *Лірыка беларускага вяселля* / уклад. і рэд. Н.С. Гілевіча. – Мн.: Навука і тэхніка. 1979.– 655 с.
21. *Лірычныя песні* / уклад. і рэд. Н.С. Гілевіча.– Мн.: Выд-ва БДУ, 1976.– 464 с.
22. *Лосев, А.Ф.* Философия. Мифология. Культура / А.Ф. Лосев.– М.: Политиздат, 1991.– 524 с.
23. *Ненадавец, А.М.* Каму пакланяліся продкі / А.М. Ненадавец.– Мн.: Навука і тэхніка, 1996.– 225 с.
24. *Петровская, Г.А.* Белорусские социально-бытовые песни / Г.А. Петровская.– Мн.: Наука и техника, 1982.– 159 с.
25. *Рыбаков, Б.А.* Язычество древних славян / Б.А. Рыбаков. – М.: Наука, 1994.– 607 с.
26. *Шырма, Р.* Беларускія народныя песні, загадкі, прыказкі: у 4 т. / Р. Шырма.– Мн.: Беларусь, 1959 – 1976.

#### *Дадатковая*

1. *Алехнович О.М.* Проблемы фольклоризма в современной хоровой самодеятельности Белоруссии: автореф. дис...канд. филол. наук/О.М. Алехнович.– Мн., 1988.-21с.
2. *Алехнович О.М.* Синкретический характер фольклора и исполнение народной песни коллективами художественной самодеятельности / О.М. Алехнович // вопросы культуры и искусства Белоруссии: межвуз. сб. – М., 1987.– вып. 6.– С.30-36.
3. *Беларускі фальклор у сучаных запісах.* Традыцыйныя жанры. Мінская вобласць / уклад. В.Д. Ліцвінка, уклад. муз. часткі Г.Р. Кутырава. – Мн.: Універсітэцкае, 1995. – 478 с.
4. *Гульні, забавы, ігрышчы* / уклад. А. Ю. Лозка. – Мн.: Беларуская навука, 1996. – 534 с.
5. *Земляробчы каляндар* / уклад А.І. Гурская, А.С. Ліса. – Мн.: Навука і тэхніка, 1990.– 406 с.
6. *Крук, І.І.* Следам за сонцам / І.І. Крук.– Мн.: Ураджай, 1998.– 216 с.
7. *В. Ліцвінка.* Святы і абрады беларусаў / В. Ліцвінка. Мн.: Беларусь, 1997. – 188 с.
8. *Можейко, З.Я.* Календарно-песенная культура Белоруссии / З.Я. Можейко.– Мн.: Наука и техника, 1985.– 246 с.
9. *Сысоў, У.М.* З крыніц спрадвечных / У.М. Сысоў.– Мн.: Вышэйш.школа, 1997. –413 с.
10. *Шароев, И.Г.* Режиссура эстрады и массовых представлений / И.Г. Шароев.– М.: Искусство, 1986. – 123 с.

## ТЭКСТЫ ЛЕКЦЫЙ

Тэксты лекцый па прадмеце "Музычнае-шумавое вырашэнне свята"  
Лектар – прафесар Аляхновіч Алег Міхайлавіч, тэл. 276-66-19

### БЕЛАРУСКІ ФАЛЬКЛОР У СВЯЦЕ

#### План

1. Месца і роля фальклору ў свяце.
2. Сучасны стан бытавання фальклорнай традыцыі.
3. Спецыфіка вывучэння фальклору будучымі рэжысёрамі.

**Мэта:** паказаць сучасны стан існавання фальклорнай традыцыі і вызначыць задачы, якія стаяць перад будучымі рэжысёрамі ва ўвасабленні яе ў сучасным свяце.

Ва ўмовах перабудовы духоўнага жыцця нашага народа і тых вялікіх зрухаў у свядомасці людзей, якія сёння назіраюцца, зусім не выпадковым з'яўляецца інтарэс шырокіх колаў грамадства да фальклорнай спадчыны, у тым ліку песеннай. Народная песня, як найбольш распаўсюджаны жанр традыцыйнай творчасці, увабрала ў сябе не толькі мастацкія каштоўнасці многіх пакаленняў, але і адлюстравала жыццё народа, яго гісторыю, эстэтычныя і маральна-этычныя ідэалы. Таму яна працягвае жыць у народзе, задавальняючы самыя патрабавальныя густы выканаўцаў і слухачоў.

Фальклорныя экспедыцыі і асабістыя назіранні аўтара над бытаваннем народнай песні ў сучасных умовах сведчаць аб тым, што працэс адмірання і заняпаду традыцыйнай песеннасці, які пачаўся даўно, інтэнсіўна прадаўжаецца ў наш час. У сувязі з ломкай усяго грамадскага ўкладу жыцця, асабліва ў вясковай мясцовасці, разбураецца перш за ўсё абрадавая каляндарна-песенная творчасць, забываюцца старадаўнія звычаі, святкаванні і гульні, затухаюць многія віды і жанры народна-песеннай спадчыны.

Аўтару давалося прымаць удзел у фальклорнай экспедыцыі ў Ваўкавыскі раён Гродзенскай вобласці ў 1990 г. Знаёмячыся са станам бытавання народнай песні ў вёскай і населеных пунктах раёна, сустракаючыся з удзельнікамі самадзейных калектываў, непасрэднымі носьбітамі фальклорнай традыцыі і майстрамі народных спеваў, члены экспедыцыі прыйшлі да высновы, што фальклор гэтай мясцовасці як сістэма каляндарна-абрадавай песеннасці ўжо не існуе. Былі запісаны лірычныя, сацыяльна-бытавыя, жартоўныя песні і прыпеўкі, а з абрадавых – толькі некалькі валачобных, адна купальская, дзве-тры вясельныя.

Амаль сто гадоў назад многія фалькларысты і этнографы заклікалі хутчэй збіраць і запісваць фальклор, таму што ў той час бачылі, як знікаюць унікальныя

творы і архаічныя пласты абрадавай песнятворчасці. Дзякуючы нястомнай дзейнасці П.Шэйна, Е.Раманава, Я.Карскага, М.Янчука і іншых мы маем магчымасць знаёміцца і вывучаць многія ўзоры песеннай спадчыны беларускага народа, якія адпавядаюць самаму высокаму мастацкаму густу і эстэтычнай вартасці.

Нягледзячы на трывогу за лёс народнай песні многіх даследчыкаў і дзеячаў народнага мастацтва мінулага і сучаснага, у нашай рэспубліцы дзесяцігоддзямі не звярталася ўвагі на традыцыйную культуру, у тым ліку народную песню. Выключэннем з'яўляецца хіба толькі Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору НАН Беларусі, у якім шмат зроблена для захавання і выкарыстання сучаснікамі і нашчадкамі народнай песнятворчасці.

Але, каб зберагчы агромністае багацце фальклору і ўзнавіць яго ў сучасных умовах, імкненняў толькі адных вучоных і энтузіястаў недастаткова. Адрадзіць забытыя традыцыі, абрады і звычаі, а разам з імі і народныя песні магчыма толькі намаганнямі многіх тэарэтыкаў і практыкаў фальклорнага мастацтва. Сучасныя ўмовы не спрыяюць больш існаванню і развіццю песенных традыцый у штодзённым жыцці, таму трэба шукаць такія галіны мастацкай дзейнасці, дзе народная песня зможа ўзнавіцца.

Людзі адарваліся ад роднай культуры, народнай песні. Іх трэба рыхтаваць да ўспрыняцця традыцыйнага мастацтва, тлумачыць змест фальклорнага твора, расказваць пра абставіны, у якіх ён выконваўся. На розных сямейных урачыстасцях, вяселлях, народных святах мала хто можа заспяваць дзве-тры песні накшталт "Цячэ вада ў ярк", "Прымакі", "Касіў Ясь канюшыну". І гэта пры вялікім багацці і жанравай разнастайнасці песеннага фальклору нашай рэспублікі, які яшчэ жыве ў памяці людзей старэйшага ўзросту ў асобных раёнах.

Трэба спяшацца захаваць родную песню. Але аднымі заклікамі гэтую задачу не вырашыць. Неабходна кампетэнтнае валоданне прыёмамі і метадамі адраджэння традыцыйнай песеннай культуры. Настаў час абагульніць некаторыя практычны вопыт і назіранні па выкарыстанню народнай песні ў мастацкай самадзейнасці, якая здольна даць ёй другое жыццё, узнавіць яе найбольш дасканала і дакладна. Для гэтага трэба добра ведаць фалькларыстыку, гісторыю свайго народа, спецыфіку народнай манеры спеваў, асаблівасці іх выканання ў розных месцах.

Нашы навучальныя ўстановы даюць музычную адукацыю з арыентацыяй на заходнееўрапейскую або рускую музычную культуру, механічна пераносячы іх на нашу нацыянальную глебу. Сказанае не азначае, быццам аўтар супраць вывучэння замежнай або рускай музыкі. Трэба ведаць лепшыя ўзоры класічнай і народнай музыкі краін і народаў, але пры гэтым мы не павенны забываць пра свае карані, пра сваё роднае традыцыйнае мастацтва, недаацэньваць яго мастацкія вартасці і глыбокую чалавечнасць. Таму і спяваюць некаторыя калектывы беларускую народную песню на манер рускай, апрацоўваюць яе без уліку жанравай прыроды, псуюць пры гэтым песенную традыцыю. Калі ж мы жадаем усведамляць сябе як этнас, то па-іншаму трэба ставіцца да роднага мастацтва, якое данесла да нас жывое слова нашых продкаў, іх мары і падзяванні.

Але народная песня – гэта не толькі гісторыя, сувязь пакаленняў, а і вялікая эстэтычная асалода і каштоўнасць. Той, хто знайшоў у ёй аднойчы прытулак свайму сэрцу, ніколі не пакіне яе, будзе звяртацца да яе зноў і зноў, шукаючы кожны раз новае хараство. Фальклор абагульніў вопыт народа, яго мары аб шчасці, надзеі на лепшую долю, імкненне да сацыяльнай справядлівасці. Многае ў ім і сёння сугучна нашым поглядам, пачуццям, перажыванням.

У аматарскай творчасці на першае месца выступае эстэтыка народнай песні. Многія творы каляндарна-абрадавай сістэмы ў самім жыцці ўжо страцілі сваё утылітарнае прызначэнне і таму выконваюцца ў народзе "абы-калі". Але ж іх лепш за ўсё выконваць у адпаведнасці з генетычнай прымеркаванасцю да пэўнага каляндарнага цыкла, або абраду. Абрадавыя песні не могуць успрымацца як мастацкія без сувязі з канкрэтнай жыццёвай з'явай, таму іх нельга ўзнавіць у сцэнічных умовах. Як бы ні было пераканаўча ўсё тое, што паказваецца са сцэны, гэта не само жыццё. Некаторыя ж даследчыкі сцвярджаюць, што, працуючы над народнай песняй, яны займаюцца "аўтэнтычным" фальклорам, хаця фальклор па-за жыццёвымі абставінамі проста не можа быць аўтэнтычным, таму што непазбежна змяняецца, пераасэнсоўваецца.

У выкананні розных самадзейных калектываў народная песня гучыць, у залежнасці ад сувязі з народнай крыніцай, больш альбо менш дакладна ў параўнанні з арыгіналам. Дрэннае веданне песеннай традыцыі пры асваенні песні прыводзіць да вульгарызацыі, абыякавасці.

Нівеліроўка мясцовых традыцый, знікненне многіх фальклорных жанраў, розных форм быту, пэўная стандартызацыя чалавечых узаемаадносін, эмацыянальная перагрузка людзей народжаны працэсамі урбанізацыі. Вядомы савецкі пісьменнік Ф. Абрамаў звяртаў увагу грамадскасці на неабходнасць з усёй сур'ёзнасцю "ставіць пытанне аб захаванасці і абароне сталых каштоўнасцей духоўнай культуры, набытых векавым народным вопытам" [1, с. 236]. Некаторыя вучоныя лічаць, што адной з прычын распаўсюджвання ў нашым грамадстве, асабліва сярод моладзі, замежнай пацяшальнай музыкі з'яўляецца "страта культурнага імунітэту" [2, с. 4]. Узнаўленне песенных традыцый садзейнічае адраджэнню бытавой функцыянальнасці фальклору, захаванню і развіццю народнай творчасці ў штодзённым жыцці.

Распрацоўка і ўкараненне ў святочную культуру эфектыўных метадаў і форм работы з народнай песняй даюць магчымасць захаваць яе ў адносна першапачатковым выглядзе або творча падысці да інтэрпрэтацыі фальклорнага твора. Цікавасць аўтара да гэтай праблемы тлумачыцца больш чым дваццаціпяцігадовым вопытам работы ў харавой самадзейнасці ў якасці мастацкага кіраўніка або акампаніятара калектываў.

Тэарэтычную аснову прадмета склалі працы савецкіх вучоных, якія разглядаюць фальклор як цэласную сістэму эстэтычных і сацыяльных поглядаў. Гэта працы В.Е.Гусева, І.І.Зямцоўскага, М.С.Кагана, М.С.Колесава; даследаванні беларускіх вучоных па праблемах стану і развіцця народнай творчасці Беларусі Н.С.Гілевіча, В.І.Ялатава, З.Я.Мажэйкі, А.С.Ліса, К.П.Кабашнікава,

Л.С.Мухарынской, І.К.Цішчанкі, А.С.Фядосіка, Г.І.Цітовіча, Р.Р.Шырмы; работы па матадалогіі, методыцы і тэхніцы сацыялагічных даследаванняў А.Г.Здравамыслава, В.Я.Ядава; па актуальных праблемах мастацкай самадзейнасці Р.П.Гудзяліс, А.С.Каргіна, А.Г.Міхайліка; па пытаннях выкарыстання фальклору ў мастацкай самадзейнасці А.С.Кабанава, С.Н.Кандрацьевай, Н.Г.Міхайлавай, Б.Н.Пуцілава; па псіхалага-педагагічных праблемах навучання і выхавання А.Г.Кавалёва, Г.С.Сухобскай, В.Ф.Чабаннага, П.М.Якабсана і інш. Сярод адзначаных аўтараў трэба асабліва падкрэсліць і вылучыць навуковую і практычную дзейнасць Г.І.Цітовіча і Р.Р.Шырмы, якія не толькі пісалі тэарэтычныя работы, але і змагаліся за выкарыстанне народнай песні ў харавой самадзейнасці.

Праблемы фалькларызму ў нашай краіне як самастойнай з'явы сучаснай фалькларыстыкі разглядаюцца ў спецыяльным даследаванні. Пакуль гэта адзіная ў сваім родзе навуковая праца [3]. Узаемаадносіны мастацкай самадзейнасці і фальклору ўяўляюць вялікую навуковую цікавасць. Сапраўды, што агульнага і якія адрозненні паміж гэтымі двума сферамі культуры? У фалькларыстыцы іншы раз атаясамляюцца даныя два віды мастацкай творчасці. Гэта адбываецца па той прычыне, што звычайна пад тэрмінам "мастацкая самадзейнасць" разумеюць праяўленне самастойнай творчай ініцыятывы народных мас. Але такое этымалагічнае вызначэнне мастацкай самадзейнасці прыводзіць да атаясамлення яе з фальклорам. Характэрным у гэтых адносінах з'яўляецца вывад В.Васіленкі: паколькі любы фальклор ёсць самадзейнасць, значыць, сучасная самадзейнасць ёсць фальклор[4, с. 161].

У 60-я гг. пераважала тэндэнцыя разглядаць мастацкую самадзейнасць толькі ў тых яе формах, якія выкарыстоўваюць фальклор. Пры гэтым тут дакладна акрэсліліся два погляды на гэтую з'яву. Адны вучоныя звярнулі ўвагу на страты фальклору, які выкарыстоўваецца на самадзейнай сцэне, іншыя ж убачылі дабратворны ўплыў народнай традыцыі на мастацкую самадзейнасць.

Аналіз літаратуры паказвае, што названыя работы ўносяць істотны ўклад у распрацоўку агульных праблем фальклору і аматарскай творчасці. Але практыка работы самадзейных калектываў патрабуе такіх даследаванняў, якія б асвятлялі навуковыя і практычныя пытанні арганізацыі працэсу асваення песенных традыцый, кіравання ім у сферы мастацкай самадзейнасці.

Асноўныя задачы прадмета:

раскрыць значэнне і магчымасці музычнага фальклору ў захаванні і развіцці песенных традыцый у сучасных умовах;

вызначыць асноўныя заканамернасці і спецыфіку працэсу асваення народнай песні ў абрадах і святах;

выявіць уздзеянне розных кампанентаў (сувязь калектываў з фальклорнай крыніцай, роля кіраўніка ансамбля ў асваенні песенных традыцый, ступень узаемасувязі фальклорных жанраў ва ўмовах самадзейнай сцэны, месца народнай песні ў рэпертуары калектыву і г.д.) на максімальную праўдзівасць ва ўзнаўленні песеннай традыцыі самадзейнымі калектывамі;

распрацаваць асноўныя метадычныя прынцыпы і метады асваення народнай песні ў розных відах фалькларызму, вызначыўшы тым самым напрамку ў рабоце рэжысёраў па выкарыстанню фальклорных традыцый.

Адражэнне песеннай традыцыі немагчыма без стварэння цэласнай сістэмы мерапрыемстваў. Перш за ўсё неабходна пачаць вывучэнне народнай спадчыны на ўсіх узроўнях выхаваўчага і вучэбнага працэсу – у дзіцячым садзе, у школе, у сярэдніх спецыяльных і вышэйшых навучальных установах. Далучэнне да традыцыйнага мастацтва, асабліва з першых крокаў жыцця, будзе спрыяць не толькі адраджэнню фальклору, але і асваенню роднай мовы.

Гэта справа не аднаго дня. Важным крокам павінна стаць стварэнне падручнікаў, дапаможнікаў, зборнікаў запісаў народнай творчасці, метадычных распрацовак і іншай літаратуры, якая б уключала розныя жанры фальклору з улікам узроставак, эстэтычных, інтэлектуальных, псіхалагічных асаблівасцей чытачоў.

Нямла могуць зрабіць для захавання нацыянальна-духоўнага багацця работнікі культуры, перш за ўсё кіраўнікі самадзейных калектываў. Неабходны максімальная ўвага да майстроў народнай творчасці, спрыяльныя ўмовы для заняткаў іх з маладымі выканаўцамі народных песень і танцаў, пакуль для гэтага ёсць яшчэ магчымасці, бо ніякія тэхнічныя сродкі не змогуць замяніць жывыя мастацкія сувязі малодшага і старэйшага пакаленняў.

Найбольш складанай праблемай асваення песеннай традыцыі самадзейнымі калектывамі з'яўляецца вывучэнне народнай манеры спеваў. Гэтая праблема патрабуе спецыяльнага даследавання, удумлівага тэарэтычнага абагульнення практыкі народных спеваў. Многія кіраўнікі самадзейных калектываў не задумваюцца над гуказдабываннем, дыханнем, дынамікай і іншымі мастацкімі асаблівасцямі, якія складаюць народную манеру спеваў.

Належнае месца ў адраджэнні традыцыйнай культуры, у тым ліку песеннай спадчыны, павінен заняць Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. Навуковы і вучэбны працэсы ў ім трэба накіраваць на тое, каб кожны студэнт добра авалодаў беларускай мовай, ведаў і любіў сваю спадчыну. Не сакрэт, што пакуль яшчэ большасць студэнтаў музычных спецыялізацый дрэнна ведаюць фальклорную песню, інструментальную народную музыку, традыцыйны танец, народны тэатр, не ўяўляюць сабе практычную работу кіраўніка самадзейнага інструментальнага калектыву, акампаніятара, не ўмеюць падабраць на слых народную песню, запісаць па нотах фальклорны твор. Але гэта не іх віна. На традыцыйнае мастацтва доўгі час не звярталася дастатковай увагі, з пагардай ставіліся да народных традыцый, лічылі фальклор мастацтвам "ніжэйшага стору". Сёння важна не прапусціць апошнія магчымасці – зберагчы сваю спадчыну.

**Вывады.** У наш час арэал бытавання фальклорнай традыцыі прадаўжае звужацца. Жывое існаванне абрадава-святочнай культуры перажывае трансфармацыю – абрады і святы прымаюць характар гульні, забавы, пацяшэння. Аднак, гэтае пераасэнсаванне ніякім чынам не нівіліруе традыцыйную змястоўнасць абрадава-святочнай культуры і фальклору. Маецца на мэце, што рэжысёр, выкарыстоўваючы фальклор у сучасным свяце, абавязан раскрыць на новым

эстэтычным узроўні прыродную сутнасць традыцыі. Размова ідзе пра знаходкі, прыёмы, сродкі мастацкай выразнасці, якія выкарыстоўваюцца ў сучасным свяце з улікам успрыняцця сучаснага глядача.

**Ключавыя паняцці.** Абрадава-святочная культура. Фальклор. Трансфармацыя. Сродкі мастацкай выразнасці.

### Пытанні для самастойнай работы

1. Вызначыце ўмовы, якія ўздзейнічаюць на сучаснае існаванне абрадава-святочнай культуры, фальклору.
2. Назавіце прыёмы і метады рэжысуры пры выкарыстанні фальклору ў свяце.
3. У чым праяўляюцца станоўчыя і адмоўныя моманты выкарыстання фальклору на сцэне.

### Літаратура

1. Аляхновіч, А.М. Народная песня ў мастацкай самадзейнасці / А.М. Аляхновіч. – Мн., 1991.
2. Кузнецов, Ф. Обостренность гражданской совести: Размышляя над публицистикой Федора Абрамова / Ф.Кузнецов // Новый мир. –1985. –№ 6.
3. Мельников, М. Фольклор: Мода или тенденция? / М. Мельников // Советская культура. –1987. –28 марта.
4. Традиционный фольклор в современной художественной жизни: Сб. науч. тр. / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. –Л., 1984.
5. Василенко, В. Художественная самодеятельность и фольклор / В. Василенко // Русская литература. –1960. –№ 1.

## ПЕРААСЭНСАВАННЕ НАРОДНАЙ ПЕСНІ Ў АБРАДАХ І СВЯТАХ

### План

1. Трансфармацыя функцый народнай песні ў жывым бытаванні.
2. Прычыны пераасэнсавання народнай песні ў сучасных абрадах і святах.
3. Роля рэжысёра ў захаванні народнай песні ў абрадах і святах.
4. Асноўныя ўзроўні пераасэнсавання народнай песні ў абрадах і святах.

**Мэта:** лагічна правесці думку аб тым, што ў залежнасці ад характару і ўмоў выкарыстання народнай песні ў свяце яе поліфанічныя функцыі праяўляюцца ў кожным выпадку канкрэтна. Як правіла, магічная функцыя народнай песні ў свяце ўступае месца мастацкай, эстэтычнай.

Комплекснае даследаванне трансфармацыі беларускай народнай песні ў сучаснай харавой самадзейнасці ставіць сваёй мэтай аналіз яе з пункту погляду сацыяльнай, ідэйна-тэматычнай і музычнай функцый. На важнасць комплекснага

падыходу да вывучэння фальклору ўказвалі многія вучоныя. Адным з першых звярнуў на гэта ўвагу В.Е.Гусеў, падкрэсліўшы "неабходнасць і перспектыўнасць комплекснага вывучэння ўсёй сферы народнай мастацкай творчасці" [1, с. 5]. Па сутнасці, гэтую ж ідэю праводзіў і В.Я.Проп: "Ні літаратуразнаўчая, ні этнаграфічная, ні музычная фалькларыстыка паасобку не могуць рашыць усіх задач, якія стаяць перад нашай навукай" [2, с. 39].

Глыбокае асэнсаванне трансфармацыі народнай песні ў натуральным бытаванні патрабуе ад даследчыка апоры на навукова абгрунтаваныя палажэнні. У прыватнасці, нельга не пагадзіцца з высновай П.Г.Багатырова аб пераасэнсаванні функцый народнай песні ў побыце: "Структура функцый народнай песні, гэтак жа як структура іншых сацыяльных фактараў, не застаецца нязменнай; яна няспынна трансфармуецца; функцыі, што былі некалі асноўнымі, займаюць другараднае месца і іншы раз знікаюць зусім; у іншых выпадках другасныя функцыі становяцца асноўнымі; з'яўляюцца, нарэшце, новыя функцыі" [3, с. 211].

У беларускай народнай творчасці гэта знаходзіць выражэнне ў страце фальклорным творам свайго функцыянальнага прызначэння. Ён пачынае жыць як мастацкі твор. У жыцці мы можам назіраць, як некаторыя народныя песні страцілі сваю былую вядучую функцыю.

Фальклор вызначаецца шматзначнасцю функцый. Гэта такія, як сацыяльная, выхаваўчая, пазнавальная, этычная, эстэтычная, інфарматыўная, камунікацыйная, рытуальная, пацяшальная і інш. Кожная з функцый фальклору можа праяўляцца ў залежнасці ад змянення грамадскіх умоў жыцця людзей. Напрыклад, у штодзённым побыце ў вясельных песнях рытуальная функцыя страчвае сваю вядучую ролю, уступаючы яе эстэтычнай.

Больш за ўсё сацыяльныя змены, на думку З.Я.Мажэйкі, закранулі абрадавы бок фальклору, а таксама працоўную песню і такія творы, якія маюць зачаткі канцэртнасці [4, с. 54]. Трансфармацыя абрадавага фальклору ў побыце ажыццяўляецца ў плане яго ігравога пераасэнсавання. Пры гэтым назіраецца і процілеглы працэс, калі падобныя па сюжэту і эмацыянальнаму складу неабрадавыя песні пераходзяць у абрадавыя цыклы.

Практычная функцыя народнай песні ў рэальным жыцці ніколі не выступала і не выступае ізалявана (насупраць, з ёй у той ці іншай ступені звязаны і іншыя). Аднак вядучай у кожны гістарычны перыяд часу з'яўляецца якая-небудзь адна функцыя, а астатнія як бы знаходзяцца ў эмбрыянальным стане і чакаюць спрыяльных умоў для свайго праяўлення і развіцця. Вялікая колькасць беларускіх песень аб нялёгкім жаночым лёсе, напрыклад "Як у полі вецер вее", "Перапёлка", "А ў цёмным лесе", "Бела чаечка", "Дубровушка ды зялёная", вызначаюцца шчырасцю пачуцця, высокай паэтычнасцю верша, музычнасцю напеву.

Вядучай функцыяй гэтых песень з'явілася сацыяльная, якая адлюстроўвае нялёгкі лёс дзяўчыны. Але ў гэтай функцыянальнай іх накіраванасці змяшчаюцца і эстэтычныя, і псіхалагічныя элементы, якія атрымліваюць у сучасных умовах вядучае становішча.



Такім чынам, можна зрабіць вывад, што ў працэсе гістарычнай эвалюцыі сацыяльная функцыя народнай песні пераасэнсоўваецца, уступаючы месца іншым. Трансфармацыю сучасных элементаў народнай песні ў працэсе сацыяльнага пераасэнсавання на прыкладзе жніўных песень беларускага Палесся ў свой час пераканаўча раскрыла З.В.Эвальд [5, с. 17 – 39.]. У самой прыродзе песеннай традыцыі закладзены перадумовы для трансфармацыі. Такія якасці фальклору, як калектыўнасць, варыятыўнасць, вуснасць бытавання, імправізацыйнасць і іншыя, ствараюць спрыяльныя перадумовы для пераасэнсавання народных песень, прыстасавання іх да новых сацыяльна-грамадскіх умоў бытавання.

Фальклор мінулых эпох з'яўляецца не толькі мастацтвам, але і элементам усёй народнай культуры, чалавечых ведаў, набытых у працэсе гістарычнага развіцця. Эстэтычнае ўспрыняцце чалавекам рэчаіснасці было немагчыма без сувязі са штодзённасцю, звычайнасцю, без усяго таго, што лічылася ў народнай свядомасці здаровым маральна, трывалым, што было неабходна яму для кантактаў з навакольным светам. Напрыклад, у многіх беларускіх песнях каляндарнага цыкла ("Жавароначкі, прыляціце", "Ой, рана, рана куры запелі", "Купалянё", "Ой, у садзе каліна" і інш.) эстэтычнае ўспрыняцце чалавекам абуджаемай прыроды, яго адносіны да рэчаіснасці вызначаюцца спадзяваннямі на ўраджай, надзеямі на дабрабыт і сямейнае шчасце. Эстэтычнае разуменне сялянамі прыгажосці жанчыны звязана з яе адносінамі да працы. Прыгожымі народ лічыць не толькі знешнія, але і ўнутраныя якасці асабы, якія праяўляюцца ў практычных, жыццёвых справах. Так, у адной з народных песень бацька дае сыну парады пры выбары нявесты:

*Не любі, сыночку,  
Дзеўку ў цянёчку.  
Палюбі сабе  
У полі на ніве.*

*У полі на ніве,  
На харошым жніве,  
Што жне нізенька,  
Кладзе раўненька,*

*Вяжа ёменька,  
Ставіць копкі*

*На полі гусценька*[6, с. 14].

У народных песнях дзяўчына, калі выходзіць замуж, абараняе таго, хто ёй даспадобы, прычым больш за ўсё яна цэніць у суджаным працавітасць:

*– Ты, мой баценька,  
Ты, мой родненькі,  
За каго абдаеце?  
Як за якога, за лайдакага,*

*Дык і паперу не псуйце.  
Як за Колечку маладзенькага,  
Золата не шкадуйце*[6, с. 15].

Пераасэнсаванне сацыяльнай функцыі народнай песні, якая выкарыстоўваецца самадзейным калектывам, заканамерна вызначае змяненне зместу, мелодыкі, ладавай будовы, выканаўчай манеры фальклорнага твора. Гэта тлумачыцца тым, што вядучай становіцца ўжо не сацыяльная, а мастацкая яе функцыя. Вывучэнне механізму трансфармацыі фальклорнай песні ў самадзейных калектывах уяўляецца вельмі важнай задачай, паколькі гэта будзе садзейнічаць захаванню і развіццю песеннай традыцыі ў такой сферы мастацкай культуры, як харавая самадзейнасць.

Трансфармацыю фальклорнай песні на самадзейнай сцэне можна вытлумачыць наступнымі прычынамі. Па-першае, у многіх з іх расказваецца аб такіх абставінах, якія ўжо не існуюць у рэальным жыцці, а ў мінулым былі звязаны з каляндарна-абрадавым або сямейна-абрадавым цыклам. Такія песні, як "Вол бушуе", "Ой, рана на Івана", "Купалінка", "Кума мая, кумачка", "Саўка ды Грышка ладзілі дуду" і іншыя, успрымаюцца цяпер як лірычныя або жартоўныя творы. Яны выконваюць эстэтычныя, гісторыка-пазнавальныя і выхаваўчыя функцыі. Падобныя песні пераасэнсоўваюцца і трактуюцца выканаўцамі і слухачамі як музычна-паэтычныя, мастацкія творы аб даўнім мінулым народа.

Па-другое, сучасны слухач або глядач успрымае народную песню са сцэны перш за ўсё як мастацкую з'яву. Ён можа і не ведаць, што песня, якую ён слухае, выконвалася ў пэўны час і была аднесена да канкрэтнага абраду.

Па-трэцяе, сцэнічнае выкананне мае свае законы і правілы. Яны рэгламентуюцца часам, сцэнічным дзеяннем, такім размяшчэннем спевака або групы выканаўцаў на сцэне, якое адрозніваецца ад звычайных умоў. Асноўнае прызначэнне сцэнічнага мастацтва заключаецца ў задавальненні эстэтычных запатрабаванняў аўдыторыі. Менавіта таму сцэнічная трансфармацыя народнай песні "азначае пераход ад адной формы мастацтва да другой, якасную змену не выканання, а жыцця народнай песні" [7, с. 10].

На сцэне народная песня ў пэўнай ступені губляе натуральнасць, імправізацыйнасць. Сцэна стварае дыстанцыю паміж выканаўцамі і слухачамі, якія становяцца пасіўнымі ўдзельнікамі мастацкай творчасці. Канцэртнае выкананне надае ёй элемент прафесіяналізму.

На жаль, іншы раз здараецца, што няўдалая або няўмелая інтэрпрэтацыя фальклорнай песні самадзейным хорам разбурае першапачатковае адзінства яе эстэтычных і маральных функцый. Аднак гэта не адзначае, што самадзейны хор не можа ўключыць у свой рэпертуар фальклорную песню. Гэта толькі сведчыць аб цяжкасцях асваення песеннай спадчыны самадзейным калектывам і неабходнасці ўдумлівых, беражлівых адносін да фальклорнага ўзору.

Страчваючы на сцэне прыкладныя, утылітарныя, народная песня набывае нейкія іншыя функцыі. Поліфункцыянальнасць сінкрэтычнай функцыі фальклору дае магчымасць праявіцца на сцэне такім граням песні, якія былі заключаны ў ёй як патэнцыяльныя і існавалі ў чаканні свайго часу.

Сцэнічная інтэрпрэтацыя народнай песні садзейнічае пераадоленню пэўнай ізаляцыі бытавання, пашырэнню сферы жанравых сувязей, узаемадзеянняў, аказвае адваротны ўплыў на выкананне ў побыце. Дзякуючы сцэнічнаму выкананню і сучасным сродкам камунікацый народная песня атрымлівае шырокае распаўсюджванне і становіцца як бы эталонам выканальнасці для іншых спевакоў або калектываў.

Такім чынам, сацыяльная функцыя народнай песні, якая страчваецца на сцэне, кампенсуецца ўзмацненнем яе мастацка-выяўленчых сродкаў. Магчымасць рэалізацыі ў сцэнічных умовах мастацкіх функцый народнай песні з'яўляецца падставой для выкарыстання яе ў харавой самадзейнасці.

Аналіз трансфармацый сацыяльных, ідэйна-тэматычных, музычных функцый народнай песні на матэрыяле беларускага песеннага фальклору ўяўляе тэарэтычную і практычную значнасць для выкарыстання яе ў святах.

Стан і развіццё традыцыйнай і сучаснай народнай песеннасці грунтоўна раскрыты ў даследаваннях Р.Р.Шырмы, Г.І.Цітовіча, Л.С.Мухарынскай, З.Я.Мажэйкі, В.І.Ялатава і інш. Аналіз іх работ, уласны практычны вопыт і асабістыя назіранні прывялі да вываду, што трансфармацыю функцый беларускай народнай песні ў творчай рабоце калектываў абумоўліваюць тры асноўныя фактары: 1) пераасэнсаванне пеўчай манеры; 2) выкарыстанне інструментарыя; 3) сучасны стан песеннай жанравай сістэмы.

У адпаведнасці з нашай думкай аб пераемнасці ў харавой самадзейнасці функцыянальных змен народнай песеннасці дзеянне гэтых фактараў павінна прасочвацца і ў натуральным жыцці песні. Сапраўды, ужо ў пачатковы перыяд узнікнення і развіцця беларускай народна-песеннай творчасці унісонныя групавыя спевы стваралі перадумовы для нараджэння асэнсаванай гетэрафаніі, вядомай у народзе пад назвай спеваў "з пералівамі".

Як і раней, песні, што выковаюцца ў побыце, гучаць па-рознаму. Напрыклад, народныя спевы ў полі, у лесе вызначаюцца яркай самабытнасцю выканаўчай манеры, для якой характэрны адкрыты гук са звонкімі падгалоскамі груднога тэмбру. Песня быццам гучыць у вышыні і зліваецца з усім наваколлем. Па-іншаму спяваюцца песні ў хатніх умовах: нягучна, задушэўна, мяккім гукам.

Сучасная выканаўчая манера ў харавой самадзейнасці трансфармуецца пад уплывам умоў жыцця, эмацыянальнага настрою выканаўцаў, характару творчай інтэрпрэтацыі песеннага матэрыялу. У самадзейным хоры выканаўчы народны стыль з лідэрствам адкрытага груднога падгалоска пераходзіць у спевы змешанымі групамі. Гэта патрабуе пашырэння вакальных магчымасцей хору. Калі раней падгалосак, які выконваў першую партыю, быў абмежаваны ў верхнім рэгістры межамі ДО другой актавы, то цяпер дзякуючы партыі першых жаночых галасоў, якія замянілі падгалосак, дыяпазон хору павялічыўся да СОЛЬ другой актавы. Агульнапрынятымі ў выканаўчай самадзейнай практыцы становяцца спевы змешаным хорам.

У наш час самадзейны хор рэдка спявае на адкрытых пляцоўках, і гэта прыводзіць да знікнення сольнага падгалоска. Сучасная моладзь, на жаль, не валодае ўменнем такога спеву. Не выпадкова вопытны, таленавіты кіраўнік хору Т.К.Лапціна даручала выкананне падгалоска спевакам старэйшага пакалення. На наш погляд, неабходна спалучаць у практыцы харавой самадзейнасці дзве народныя манеры спеваў – з падгалоскам і без яго, перадаваць моладзі вопыт народных спеваў, каб зберагчы народныя традыцыі.

Традыцыйныя аднагалосныя каляндарныя песні, што ўключаюцца ў рэпертуар харавой самадзейнасці, не застаюцца без змен. Аднак тут пераасэнсаванні не парушаюць аснову твора і яго стылявую спецыфіку. Не кожная песня паддаецца апрацоўцы, не губляючы пры гэтым сваіх спрадвечных якасцей. Песні "На сенажаці мядуначка", "Васілёчкі", "Ой, жала дзеўка шаўковую траву" і многія іншыя, якія

дайшлі да нашых дзён, абмежаваны дыяпазонам мелодыі ў межах кварты і квінты [8, с. 51]. Гэтыя творы лепш за ўсё выконваць без апрацоўкі, каб захаваць жанравую прыроду фальклорнага твора. Удзельнікі самадзейнасці, як правіла, пераасэнсоўваюць такія творы ў выканаўчым плане: паскараюць або запавольваюць тэмп песні, удакладняюць сэнсавыя і меладычныя акцэнтны, дадаюць у выкананне дынамічныя кантрасты, разнастайнасць нюансіроўкі. Падобная інтэрпрэтацыя народнай песні адпвядзе сучасным мастацкім запатрабаванням слухачоў, захоўваючы пры гэтым стылявыя асаблівасці жанру.

Пры апрацоўцы трэба падыходзіць уважліва і асцярожна да кожнага твора. Прыкладам удалых апрацовак народных лірычных песень могуць служыць творы "Ой, ты сад, ты мой сад", "У нашым сяле свадзьба будзе", "Вячэрняя зара" і іншыя, апрацаваныя ўдзельнікамі Азершчынскага хору [9, с. 48].

Нягледзячы на тое, што асноўнай формай песеннай творчасці беларускага народа былі спевы без суправаджэння, прымяненне народнага музычнага інструментарыя не магло не аказаць станоўчы ўплыў на развіццё народнай песні і выканаўчай манеры. Ужо пры антыфонным выкананні народных песень у суправаджэнні валынкі або ліры з характэрным для іх бурдонным гучаннем узнікае дыяфанія (старадаўні від многагалосся). Лагічна меркаваць, што музычнае суправаджэнне садзейнічала ўзнікненню эпизадычных адхіленняў ад асноўнай мелодыі (многагалосся), што спрыяла слухавому ўспрыняццю спевакоў. Не выпадкова Г.І.Цітовіч лічыў адной з умоў, якія аказваюць дабратворны ўплыў на развіццё ладу, мелодыкі і многагалосся беларускіх народных песень, прымяненне народных музычных інструментаў: труб, рогаў, дудак, жалеек, гусяў, гудкоў, лір і цымбалаў, што з'явіліся ў XVI ст., а ў канцы XIX – пачатку XX ст. – гармонікаў і баянаў [10, с. 2].

Інтанацыйныя магчымасці сучаснага самадзейнага хору значна пашырыліся ў сувязі з развіццём інструментальнага суправаджэння. "З'яўленне інструментарыя, які пераўзыходзіць па сваіх тэхнічных магчымасцях галасавы апарат чалавека, – пісаў В.І.Ялатаў, – замацавала ў музычнай практыцы інтанацыі чыста інструментальнага характару" [11, с. 99]. Музычныя інструменты ўпрыгожваюць і ўзбагачаюць гучанне многіх народных песень, пашыраючы іх гарманічныя і меладычныя магчымасці.

У харавой самадзейнасці пераасэнсаванне меладычнай мовы беларускай народнай песні праяўляецца ў зацвярджэнні мажору і мінору дзякуючы суправаджэнню яе на баяне або акардзеоне. Гэта пацвярджаецца на прыкладах песень "Туман, туман пры даліне", "Чапурушачка", "Лайдакі", апрацаваных прафесіянальнымі музыкантамі для выканання самадзейнымі калектывамі ў суправаджэнні баяна, якія прайшлі апрацацыю ў канцэртнай практыцы [12]. Праўда, гатовы набор акордаў левай клавiятуры гэтых інструментаў можа сказаць меладычнае і гарманічнае гучанне некаторых традыцыйных песень, якія здаўна выконваюцца без суправаджэння. Менавіта таму некаторыя арыгінальныя народныя песні павінны выконвацца а-капельна. Але і ў гэтым выпадку магчыма пэўная

трансфармацыя: на першы план выступае іх эстэтычная каштоўнасць, а змест успрымаецца і выканаўцамі і слухачамі як адгалоссе мінулага.

Як ужо адзначалася, адной з прычын трансфармацыі песеннай традыцыі ў абрадах і святах з'яўляецца змяненне функцый народнай песні. Пераасэнсаванне функцый песеннай традыцыі ў самадзейнай харавой творчасці з'яўляецца вынікам трансфармацый, што адбываюцца ў самай жанравай сістэме. У беларускай песеннай творчасці ўзнікаюць жанры перш за ўсё такія, як песні пра цяжкую долю замужняй жанчыны і балады. Гэтыя ліра-эпічныя песні, часта з напружаным драматычным сюжэтам, апавядаюць пра падзеі ў асабістым, сямейным побыце чалавека. Для балады характэрны іншыя прыметы стылістычнай арганізацыі. Калі многія песенныя жанры звернуты да ўнутранага свету саміх выканаўцаў або прызначаны для вузкага кола людзей, то балада звернута да шырокай аўдыторыі. У гэтым заключаюцца яе грамадскія функцыі. Асаблівасці балады, з пераважаючым індывідуальным выканальніцтвам, пашырылі дыяпазон беларускіх песенных жанраў.

На пераўтварэнне інтанацыйнага ладу беларускай фальклорнай песні прыметны ўплыў аказала гарадская песенная культура. З сярэдзіны XIX ст. яна актыўна асімілюе рысы гарадской культуры, у прыватнасці гарадской песні і раманса. Песенныя жанры ўзнікаюць у неаднолькавых умовах і дасягаюць росквіту ў розныя эпохі. Так, калі каляндарна-абрадавыя, гістарычныя песні звязаны ў большай ступені з развіццём і станаўленнем ранніх класавых этнічных супольнасцяў, то лірычныя – з перыядам сацыяльнай раз'яднанасці, выдзялення чалавека з абшчыны, умацавання класавых адносін.

Трансфармацыя фальклорнай песеннай традыцыі ў сучаснай харавой самадзейнасці адбываецца складана і супярэчліва. Пераасэнсаванне або знікненне той ці іншай сацыяльнай функцыі народнай песні прыводзіць да пэўнай жанравай узаемадзейнасці. Справа ў тым, што ў практычнай рабоце самадзейны калектывы здольны асвойваць адначасова творы розных песенных жанраў. Можна зрабіць вывад, што межы паміж імі рухавыя, не вызначаюцца дакладным падзелам.

Увасабленне песенных жанраў у абрадах і святах вызначаецца ўменнем кіраўніка і ўдзельнікаў калектыву творча выкарыстоўваць прыроду жанру. Творчай інтэрпрэтацыі некаторых жанраў садзейнічае трансфармацыя старых абрадаў, якія ў сучасным грамадстве набываюць новы змест. На першы план у іх выступае эстэтычная функцыя, таму яны не страчваюць для нас сваёй прываблівасці. Аднак не ўсе жанры маюць патэнцыяльную магчымасць адаптацыі да сацыяльных і культурных змен і таму не церпяць трансфармацыю. Напрыклад, жніўныя, некаторыя веснавыя і вясельныя песні працягваюць жыць, захоўваючыся ў памяці людзей сярэдняга і старэйшага пакаленняў.

У стварэнні новых песень харавымі калектывамі вядучую ролю набывае творчая асоба. Таму правамерна зрабіць вывад аб змяненні суадносін калектывнага і індывідуальнага пачаткаў у гэтым працэсе. У сучасных самадзейных хорах фальклорныя песні абнаўляюцца за кошт паскарэння тэмпу, скарачэння працягласці нот, апраўданых купюр у доўгіх тэкстах, у выніку замены старога тэксту сучасным

пры захаванні народнага напеву. Іншы раз у такіх песнях з'яўляецца прыпеў, які замяняе такі прыём, як паўтор другой палавіны страфы. У практыцы сельскіх самадзейных хораў сустракаецца і такі від трансфармацыі, як зліццё двух процілеглых варыянтаў адной і той жа песні ў адзін. Прыкладам можа служыць песня "Захацела бабуленька разам збагацеці", якую выконвае Азершчынскі народны хор [9, с. 22 – 23, 41 – 43.].

Такім чынам, вывучэнне трансфармацыі народнай песні ў харавой самадзейнасці і страта ёю пазамастацкіх функцый уяўляюць для даследчыка цікавы матэрыял для раскрыцця сучасных фальклорных працэсаў.

Гаворачы аб трансфармацыі народнай песні ў абрадах і святах, мы не выключаем магчымасці існавання фальклорна-этнаграфічных ансамбляў, у якіх выканаўцамі традыцыйнага песеннага матэрыялу з'яўляюцца яго непасрэдныя носьбіты. Але і ў такім выпадку песні не могуць быць механічна перанесены на сцэну з тых умоў, у якіх яны існуюць у штодзённым побыце. Таму мы падзяляем той пункт гледжання, што "сутнасць праблемы выкарыстання фальклору ў мастацкай самадзейнасці і заключаецца ва ўстанаўленні меры апрацоўкі фальклорнага матэрыялу і ў правільным выкарыстанні творчай ініцыятывы саміх удзельнікаў самадзейнасці – носьбітаў фальклорнай традыцыі, у тактоўным спалучэнні з ёю выдумкі і арганізатарскай волі кіраўніка" [13, с. 59 – 60].

Пераасэнсоўваючы сказанае, лічым важным выдзеліць наступныя ўзроўні трансфармацыі фальклорнага твора.

*Узровень 1.* Фальклорная песня выконваецца без якіх-небудзь змяненняў тэксту і мелодыі. Трансфармацыя на гэтай ступені носіць выключна выканальніцкі характар, напрыклад, можа паскарацца або запавольвацца тэмп, уводзіцца акампанемент, які мае дакладны рытмічны малюнак, удакладняцца сэнсавыя націскі і дынаміка і г.д.

*Узровень 2.* Сцэнічнае пераасэнсаванне фальклорнай песні, якое ажыццяўляецца шляхам скарачэння асобных куплетаў, некаторых строф. Такое пераасэнсаванне фальклорнай песні абумоўлена перш за ўсё ўмовамі сцэнічнага выканання і сучасным успрыняццем канцэртнага нумара слухачом, што ідзе ад прафесійнага мастацтва. Акрамя таго, змест некаторых куплетаў старадаўняц песні не заўсёды адпавядае нашым сучасным уяўленням аб навакольным свеце. Такую ступень пераасэнсавання не трэба разглядаць у цэлым як спрошчанае, механічнае прыстасаванне традыцыйнай песні да новых умоў.

*Узровень 3.* На гэтай стадыі трансфармацыя народнай песні ідзе па шляху пераасэнсавання яе ідэйнага зместу ў выніку замены некаторых слоў тэксту, асобных вершаў аж да мінімальнага захавання традыцыйнага тэксту. Такія трансфармацыі традыцыйнай песні ў самадзейнай творчасці абумоўліваюцца сацыяльнымі і псіхалагічнымі пераўтварэннямі ў жыцці беларускага сялянства (змяненне характару самой працы, культурныя пераўтварэнні і г.д.).

*Узровень 4.* Гэты від пераасэнсавання традыцыйнага фальклору характарызуецца поўнай заменай тэксту старадаўняй песні новым, захоўваецца толькі ранейша мелодыя.

*Узровень 5.* На данай ступені асваення традыцыйнай песні самадзейнымі харавымі калектывамі выкарыстоўваюцца іх розныя апрацоўкі, выкананыя як прафесіянальнымі музыкантамі, так і кіраўнікамі самадзейных калектываў. Гэтыя творы павінны падбірацца для калектыву з улікам яго творчых магчымасцей. Пераасэнсаванне фальклорнага твора адбываецца на гэтым узроўні ў плане стварэння харавых партый, апрацоўкі перш за ўсё самой мелодыі.

*Узровень 6.* Ствараюцца новыя творы, у якіх выкарыстоўваюцца традыцыйныя прыёмы, мастацкія сродкі фальклорнай сістэмы. Мелодыя гэтых твораў уключае таксама традыцыйныя інтанацыйныя абароты і прыёмы народнага музыцыравання. Многія сучасныя песні, напісаныя самадзейнымі аўтарамі і кампазітарамі, асобнымі калектывамі, захоўваюць рысы традыцыйнага народнага мастацтва.

**Вывады.** Народная песня на працягу гістарычнага развіцця адлюстравала разнастайныя змены сацыяльнага жыцця грамадства, думкі, інтарэсы, імкненні старажытнага чалавека. Для таго, каб зразумець аўтара народнай песні, якім з'яўляецца народ, рэжысёру неабходна ведаць глыбінныя вытокі развіцця абрадава-святочнай культуры, міфалагічнае мысленне чалавека мінулага. Гэтыя светапогляды адлюстроўваюцца ў народнай песні ў вобразным, персанажным уасабленні адносінаў чалавека да рэчаіснасці, у прыватнасці, надзяленне прадметаў і рэчаў акаляючай рэчаіснасці свядомасцю, жаданнем чалавека ўздзейнічаць рытуаламі на дасягненне спрадвечнага імкнення да дабрабыту і шчасця. Зразумела, што на сучасным этапе шматлікія сацыяльныя адценні народнай песні праяўляюцца ў эстэтычным аспекце. Сучаснага глядача ў свяце цікавіць перш за ўсё прыгажосць паэтыкі і мелодыкі народнай песні, якія, на наш погляд, павінны захоўвацца ў максімальным абліччы.

**Ключавыя паняцці.** Функцыя. Пераасэнсаванне. Эстэтычная функцыя.

### Пытанні для самастойнай работы

1. Як і чым праяўляецца трансфармацыя народнай песні ў жывым бытаванні?
2. Вызначыць найбольш важныя ўмовы пераасэнсавання народнай песні на сцэне.

### Літаратура

1. Гусев, В.Е. Эстетика фольклора / В.Е. Гусев. – Л., 1967.
2. Пропп, В.Я. Принципы классификации фольклорных жанров / В.Я. Пропп // Пропп В.Я. Фольклор и действительность: Избр. статьи. – М., 1976.
3. Богатырев, П.Г. Народная песня с точки зрения ее функций / П.Г. Богатырев // Вопросы литературы и фольклора. – Воронеж, 1973.
4. Можейко, З.Я. Календарно-песенная культура Белоруссии / З.Я. Можейко. – Мн., 1985.
5. Эвальд, З.В. Социальное переосмысление живых песен белорусского Полесья / З.В. Эвальд // Советская этнография. – 1934. № 5.
6. Палескае вяселле / Уклад. і рэд. В.А.Захаравай. – Мн., 1984.

7. Путилов, Б.Н. Фольклор и художественная самодеятельность / Б.Н. Путилов // Фольклор и художественная самодеятельность. – Л., 1968.
8. Шырма, Р.Р. Беларускія песні / Р.Р. Шырма. – Мн., 1955.
9. Песні Азярышчынскага хору / Склад. П.П. Ахрыменка; Пад рэд. Г.І Цітовіча. – Мн., 1959.
10. Титович, Г.И. Новые стилевые черты традиционной белорусской песни / Г.И. Титович. – М., 1964.
11. Елатов, В.И. Мелодические основы белорусской народной музыки / В.И. Елатов. – Мн., 1970.
12. Клубныя вечары: Зб песень і хораў / Склад. А. Пякуцька. – Мн., 1980.
13. Гусев, В.Е. Фольклор в художественной самодеятельности / В.Е. Гусев // Фольклор и художественная самодеятельность. – Л., 1968.

## КРЫТЭРЫІ ФАЛЬКЛОРНАСЦІ НАРОДНАЙ ПЕСНІ НА СЦЭНЕ

### План

1. Крытэрыі фальклорнасці народнай песні – творчы падыход у рабоце рэжысёра пры яе выкарыстанні ў свяце.
2. Узроўні захаванасці жанравых асаблівасцей народнай песні на сцэне.
3. Калектыўнасць як асноватворчая прымета фальклору і яе захаванасць на сцэне.
4. Асаблівасці крытэрыяў фальклорнасці народнай песні ў розных формах яе выкарыстання на сцэне.

**Мэта:** паказаць, што ў сцэнічных умовах крытэрыі фальклорнасці народнай песні ў залежнасці ад жанравых асаблівасцей народнага свята праяўляюцца парознаму: ад традыцыйнага выканання ў межах канкрэтнага жанра да праяўлення прыкмет за межамі жанравай сістэмы. Важна, каб на сцэне кожная форма выканання народнай песні выглядала пераканаўча ў мастацкіх адносінах.

У сучаснай харавой самадзейнасці Беларусі народныя песні выкарыстоўваюцца ў розных формах – у традыцыйным выглядзе, у апрацоўках, у стылізацыях фальклору, ствараюцца асобнымі самадзейнымі паэтамі і кампазітарамі, а таксама калектывамі і некаторымі ўдзельнікамі на аснове песенных традыцый. Таму ўзнікае неабходнасць устанаўлення цвёрдых крытэрыяў фальклорнасці народнай песні ва ўмовах самадзейнай творчасці. Прымяняючы такія крытэрыі, можна было б устанавіць, наколькі даны твор, напісаны, напрыклад, асобным калектывам або аўтарам, адлюстроўвае традыцыйныя песенныя рысы (наколькі ён фальклорны). Гэта вельмі важна для практычнай дзейнасці калектываў, паколькі дапамагае кіраўнікам, а таксама ўсім, хто мае адносіны да народнай песні,



зразумець твор, знайсці правільны творчы падыход да яго інтэрпрэтацыі, высветліць тое значэнне, якое мае ён для канкрэтнага калектыву і ў цэлым для харавой самадзейнасці.

Праблема крытэрыяў фальклорнасці народнай песні, што выкарыстоўваецца ў сучаснай харавой самадзейнасці, да гэтага часу спецыяльна не вырашалася даследчыкамі, у тым ліку і беларускімі. Неабходна звярнуць увагу на супярэчлівасць меркаванняў розных вучоных аб праблемах фальклору, у прыватнасці на дыскусійнасць такога пытання, як крытэрыі фальклорнасці сучаснай народнай творчасці, а таксама на недастатковую распрацаванасць зыходных тэрмінаў.

Калі пры бліжэйшым поглядзе на традыцыйны фальклор у харавой самадзейнасці зусім прымяняльныя такія прыметы фальклорнасці, як калектыўнасць, вуснасць, традыцыйнасць (зразумела, з улікам іх трансфармацый), то пры аналізе апрацовак народных песень, а таксама твораў, напісаных самадзейнымі аўтарамі або асобнымі калектывамі, узнікаюць пытанні аб прымяняльнасці да гэтых і іншых форм асваення песеннай спадчыны традыцыйных крытэрыяў фальклорнасці, або, напрыклад, ці застаецца фальклорным такі твор пасля ўвасаблення яго на самадзейнай сцэне.

Беларускі песенны фальклор шырока выкарыстоўваецца ў рэпертуары харавой самадзейнасці. Творчае аблічча розных самадзейных калектываў, што асвойваюць фальклорную спадчыну, характарызуецца іх адносінамі да традыцыйнага песеннага багацця, спосабу яго інтэрпрэтацыі, віду і ступені апрацоўкі песеннага матэрыялу. У выкарыстанні фальклору самадзейнымі калектывамі выразна акрэсліліся два напрамкі: 1) творчасць фальклорных і этнаграфічных калектываў; 2) мастацкая харавая самадзейнасць. У першым напрамку працуюць шматлікія фальклорныя і этнаграфічныя калектывы, якія развіваюць мясцовыя песенныя традыцыі. Другая тэндэнцыя знаходзіць сваё адлюстраванне ў рабоце розных гарадскіх і сельскіх харавых калектываў, якія выконваюць мастацкія апрацоўкі народных песень, творы самадзейных аўтараў і кампазітараў, асобных калектываў. Вось некаторыя межы асваення фальклору ў харавой самадзейнасці, без вызначэння якіх нельга выдзеліць крытэрыі фальклорнасці народнай песні.

На наш погляд, існуючыя крытэрыі фальклорнасці ў залежнасці ад жанру або віду – вуснасць, варыянтнасць, імправізацыйнасць, калектыўнасць – у іх класічным выглядзе не заўсёды адпавядаюць сучаснай народнай творчасці. Нягледзячы на тое, што некаторыя вучоныя або наогул адмаўляюць наяўнасць сучаснага фальклору, або ставяцца скептычна да выканання народнай песні самадзейнымі хорамі, уключэнне фальклорных песень у рэпертуар калектываў – агульнавядомы факт. Адна з цяжкасцей вызначэння фальклорнасці народнай песні ў харавой самадзейнасці заключаецца ў тым, што яе фармальныя асаблівасці, такія як кампазіцыя, паэтычная вобразнасць, меладычныя і рытмічныя сродкі, не могуць даць устойлівага крытэрыя, паколькі пры ўсёй сваёй важнасці мяняюцца ў працэсе іх апрацоўкі.

Асваенне фальклорнага твора заўсёды звязана з творчым працэсам. Аднак традыцыйных метадаў даследавання фальклору (або толькі філалагічных, або толькі музыказнаўчых) недастаткова. Сучасныя даследчыкі звяртаюцца да сістэмнага

аналізу, якім шырока карыстаюцца псіхолагі, музыказнаўцы пры аналізе мысліцельнага працэсу, што ляжыць у аснове творчай дзейнасці.

Сутнасць сістэмнага падыходу заключаецца ў тым, што сістэма ўяўляе сабой комплекс узаемазвязаных элементаў больш высокай уласцівасці. У адносінах да фальклорнага твора гэта азначае, што песня з'яўляецца сістэмай, якая складаецца з паэтычных і меладычных элементаў, што, узаемадзейнічаючы, утвараюць новую, больш складаную сістэму – мастацкі вобраз. У сваю чаргу, як мастацкае цэлае гэты вобраз уваходзіць у яшчэ больш складаную сістэму, аб'яднаную прыметамі жанру, і г.д.

Выбраўшы метада даследавання, трэба вызначыць найбольш устойлівую спецыфічную прымету фальклорнай сістэмы. Такой пярвічнай прыметай у песеннай сістэме выступае жанр, у якім паэтычныя і меладычныя элементы, маючы свае асаблівасці, знаходзяцца ў пэўнай узаемасувязі. Жанравыя прыметы з'яўляюцца ўстойлівымі. Яны – вынік працяглага гістарычнага развіцця. Іх "мера" найбольш эфектыўна ў якасці крытэрыя фальклорнасці па некалькіх прычынах: па-першае, жанр, як ужо адзначалася, найбольш устойлівая катэгорыя фальклору; па-другое, у песенным жанры слова і музыка зліты, дапаўняючы адно аднаго; па-трэцяе, суадносіны элементаў жанру з'яўляюцца сістэмай, якая ўваходзіць у больш буйныя сістэмныя сувязі; па-чацвёртае, у жанры замацоўваецца тое ці іншае паняцце або рэгламентацыя, ён мае тую ці іншую функцыянальную накіраванасць, свой вобразна-паэтычны і музычны стыль. Таму змяненне суадносін жанравых элементаў народнай песні па розных узроўнях сістэмы і можа быць як бы "шкалой" крытэрыяў фальклорнасці.

Прымяняючы гэту метадыка да аналізу фальклорнай песні, асваемай у самадзейнасці, мы і зрабілі вывад, што крытэрыі фальклорнасці народнай песні вызначаюцца найбольш поўна на ўроўні жанравых сістэмных сувязей.

Такім чынам, "мера", або ступень, захаванасці жанравых прымет песні ў самадзейных калектывах можа служыць асноўным крытэрыем яе фальклорнасці. Пры асваенні народнай песні самадзейным калектывам суадносіны кампанентаў жанру выступаюць у розным выглядзе. У адных выпадках большую трансфармацыю перціць тэкст, у другіх – распрацоўваецца пераважна меладычная аснова, у трэціх – прыметы жанру з'яўляюцца толькі зыходным матэрыялам для стварэння самастойных твораў.

Практыка засваення фальклору ў самадзейнасці паказвае, што захаванасць або размыванне жанру як сістэмы адбываюцца на ўзроўнях, паказаных у табліцы.

*Табліца*

**Узроўні асваення народнай песні ў харавой самадзейнасці для вызначэння крытэрыяў яе фальклорнасці**

<b>Характарыстыка</b>	<b>Сувязь з песеннай традыцыяй</b>
- Узаемадзейнасць паэтычных і меладычных элементаў народнай песні выступае без якіх-небудзь істотных	Прамыя адносіны

<p>змен у параўнанні з яе натуральным побытам.</p> <p>-Змяненні паміж кампанентамі твора не разбураюць прыроду жанру.</p> <p>-Апрацоўка паэтычных і меладычных кампанентаў народнай песні выходзіць за межы жанру.</p> <p>-Апрацоўка элементаў фальклорнай песні характарызуецца прафесіянальнымі агульнастылістычнымі ўласцівасцямі.</p>	<p>На ўзроўні жанру</p> <p>За межамі жанру</p> <p>За межамі фальклорнай сістэмы</p>
---	---

Сістэмны аналіз дапамагае вывучаць праблемы ў гарызантальным і вертыкальным ракурсах, таму мы свядома будзем звяртацца да адных і тых жа пытанняў, асвятляючы матэрыял з розных бакоў. Так, нельга не прааналізаваць формы выкарыстання песеннай спадчыны ў самадзейнасці, а таксама тэматыку традыцыйных жанраў, найбольш прымальную ў рэпертуары калектываў з пункту гледжання яе эстэтычнага ўспрыняцця на самадзейнай сцэне.

Пры ўсёй тэматычнай і стылістычнай разнастайнасці народныя песні, што выкарыстоўваюцца самадзейнымі калектывамі, можна падзяліць на пяць груп. Да першай групы адносяцца традыцыйныя песні, што бытуюць у народзе або ў памяці старэйшага пакалення. Другую групу складаюць песні, якія ўзніклі ў савецкі час і выкарыстоўваюць традыцыі класічных твораў. У трэцюю ўваходзяць апрацоўкі народных песень, выкананыя самадзейнымі і прафесіянальнымі музыкантамі. Да чацвёртай групы адносім творы самадзейных і прафесіянальных паэтаў і кампазітараў, а таксама асобных калектываў, якія прайшлі ў рознай ступені працэс фалькларызацыі. Пятая група – розныя песенныя матэрыялы, створаныя калектывамі ў духу народных традыцый, які з'яўляюцца выключна іх здабыткам. Развіццё пісьменнасці, друку, радыё, кіно, тэатра, тэлебачання аказала ўплыў на ўмовы бытавання народных песень – вусны спосаб узнікнення і перадачы (як прымета фальклору) перастаў быць абавязковым. Многія народныя песні, якія выконваюцца самадзейнымі калектывамі, маюць пісьмовую фіксацыю, гучаць па тэлебачанні і радыё ў адрозненне ад традыцыйных песень мінулага, што перадаваліся толькі вусных шляхам. Існаванне асноўнага варыянта ў друку або выкананне яго па радыё абмяжоўвае з'яўленне фальклорных варыянтаў з характэрнымі мясцовымі асаблівасцямі, але разам з тым паскарае распаўсюджванне твора ў калектывах.

Вуснасць як прымета фальклору была ўласцівая народнай творчасці да з'яўлення пісьменнасці. Пісьменнасць абмяжоўвае вуснае бытаванне фальклору, але не выключае яго цалкам, паколькі песнятворчасць як праяўленне творчага працэсу па сваёй сутнасці з'яўляецца вуснай (вуснасць не азначае перадачу народнай творчасці з вуснаў у вусны ў літаральным сэнсе).

Пад вуснасцю звычайна разумеюць спосаб распаўсюджвання твора. Ва ўмовах усеагульнай пісьменнасці і шырокага прымянення сродкаў масавых камунікацый

гэты спосаб адыходзіць у мінулае. Здавалася б, фальклор павінен знікнуць, аднак гэта не адбываецца. Справа ў тым, што мастацкая каштоўнасць народнай песні раскрываецца ва ўсёй яе паўнаце толькі пры ўмове яе вуснага бытавання. Значэнне вуснасці заключаецца ў тым, што ў ёй супадаюць працэсы творчасці і выканання. Вуснасць тлумачыцца не нізкім узроўнем культуры працоўных, а запатрабаваннямі людзей у працэсе калектыўнай творчасці.

У самадзейнасці прымету вуснасці мы разумеем не як момант стварэння і перадачы твора, а як форму яго бытавання. Вопыт работы з калектывам калгаса імя Я.Коласа Стаўбцоўскага раёна паказвае, што людзі запісваюць толькі тэксты твораў, бо не ведаюць нотнага пісьма. Таму вуснасць бытавання фальклору ў наш час больш характэрная для мелодыкі песень. Нягледзячы на фіксацыю тэкстаў, некаторых мелодый, удзельнікі калектыву заўсёды адчуваюць патрэбу ў вусных кантактах. Таму нельга гаварыць пра поўнае знікненне вуснасці як характэрнай прыметы народнай песні, асвойваемай у самадзейных калектывах. Вуснасць як прымета фальклорнасці народнай песні ў самадзейнасці павінна разглядацца як гістарычна зменлівая форма фальклору, а не як пастаянная катэгорыя.

Разглядаючы калектыўнасць як асноватворную прымету фальклору, вучоныя вызначаюць яго як вынік творчых намаганняў асобных людзей. Аднак, якая б ні была вялікая роля асабістай творчай ініцыятывы, яна, як правіла, не выходзіць за рамкі традыцыйных мастацкіх сродкаў і не змяняе сам мастацкі метады. Ён выпрацоўваецца ў працэсе калектыўнай творчасці над фальклорным творам.

Калі для сучаснай народнай творчасці характэрнай рысай з'яўляецца ўзрастанне ролі індывідуальнага пачатку, то для сучаснай харавой самадзейнасці значэнне гэтага крытэрыя стала вядучым як у асваенні фальклору, так і ў стварэнні новых твораў, што выкарыстоўваюць песенныя традыцыі. Аднак харавая самадзейнасць, безумоўна, падпарадкоўваецца законам калектыўнай творчасці і не перашкаджае праяўленню творчых здольнасцей асобы. Сучасныя выканаўцы, як і народныя майстры, заўсёды маюць уласцівыя толькі ім творчыя рысы.

Асваенне песеннай спадчыны самадзейнымі хорамі – працэс складаны і неадназначны. Пры адных яго формах пераважае асабісты пачатак, пры другіх – калектыўны. Але ў любым выпадку работа над песняй ажыццяўляецца пры ўдзеле кіраўніка калектыву.

Значэнне калектыўнага фактару ў самадзейнасці пры асваенні народнай песні не знікае цалкам. Калектыўнасць выяўляецца ў захаванні традыцый данай мясцовасці, у характары працэсу асваення твора, калі кожны ўдзельнік уносіць сваю творчасць. Калектыўнасць у хорах становіцца кіруемай формай і не з'яўляецца неабходнай умовай узнікнення песень, хоць на практыцы сустракаюцца выпадкі "арцельскага" стварэння песень, напрыклад, у гады Вялікай Айчыннай вайны ў партызанскіх самадзейных ансамблях [2, с. 36].

Трэба адзначыць, што харавая самадзейнасць у недастатковай ступені выкарыстоўвае і прапагандуе фальклорную спадчыну Вялікай Айчыннай вайны, у прыватнасці партызанскі фальклор Беларусі, як звязаны з канкрэтнай мясцовасцю, з'явамі ваеннай пары, гадамі акупацыі, вызваленнем беларускага народа. Фальклор

гэтага перыяду каларытны, і ён змог бы упрыгожыць канцэртныя праграмы калектываў.

Па аналогіі з фальклорнай калектыўнай творчасцю ў самадзейнасці гэты працэс іншы раз разумеюць як "арцельнасць", якая праяўляецца ў "шліфоўцы" песень, створаных асобнымі ўдзельнікамі калектываў. Аднак, як адзначае Ф.А.Рубцоў, "шліфоўка", абумоўленая вуснай формай бытавання песень, і "шліфоўка" ў хоры як вынік сааўтарства калектыву – гэта не адно і тое ж [3, с. 169]. Сапраўды, "шліфоўка" ў хоры прыводзіць да стварэння адзінага варыянта, а ў жыцці – да ўзнікнення многіх варыянтаў. Зразумела, напісанне твораў такім чынам не мае масавага характару. Пры наяўнасці вопытнага кіраўніка калектыўнасць у рабоце хору над песняй праяўляецца ў той ці іншай ступені. Перш за ўсё яна з'яўляецца вынікам творчага працэсу пры выкананні. Наогул, мера калектыўнасці залежыць ад многіх фактараў: ступені таленавітасці ўдзельнікаў і кіраўніка калектыву, стану захаванасці песеннай традыцыі, сістэмнасці ў правядзенні заняткаў. Як правіла, калектыўны характар праяўляецца ў дапрацоўцы песні, давядзенні яе да пэўнага мастацкага ўзроўню. Гэта адбываецца тады, калі і паэтычныя тэксты, і напевы новых песень ствараюцца, а затым дапрацоўваюцца самімі ўдзельнікамі калектыву.

Такім чынам, калектыўнасць як прымета фальклору, нягледзячы на пэўную трансфармацыю, застаецца адным з крытэрыяў фальклорнасці народнай песні ў самадзейных калектывах. Але прымета калектыўнасці народнай песні ў самадзейнасці – гэта не калектыўнасць яе стварэння, а тое, што яна асвойваецца калектывам, становіцца яго грамадскім здабыткам незалежна ад характару і ўмоў яе стварэння.

На праяўленне калектыўнасці ў самадзейных хорах робяць уплыў многія фактары, у прыватнасці сувязь выканальніцтва з фальклорнымі традыцыямі. Адна справа, калі фальклорная песня выконваецца непасрэдна носьбітамі фальклору, традыцыйнымі ансамблямі, і іншая – калі гэтая ж песня спяваецца людзьмі, якія не маюць ніякіх кантактаў з народнай творчасцю. Крытэрыі фальклорнасці ў абодвух выпадках будуць праяўляцца па-рознаму. У першым выкананні прыметы фальклорнасці максімальна дакладныя, у іх найбольш поўна ўвасобяцца такія прыметы фальклорнасці, як традыцыйнасць, калектыўнасць, вуснасць, варыяўнасць і г.д., у другім – такой паўнаты можа не быць, нават пры высокім мастацкім узроўні выканання.

Практыка работы з фальклорна-тэатральным калектывам паказвае, што і такі від самадзейнай творчасці патрабуе тактоўнага ўмяшання ў творчы працэс. Трэба ўлічваць асаблівасці самадзейнай сцэны і эстэтычныя запатрабаванні сучаснай аўдыторыі. Даводзіцца, напрыклад, некаторыя песні скарачаць, таму што яны з-за вялікай працягласці не ўспрымаюцца слухачамі і стамляюць іх. Скарачаць тэксты трэба так, каб ніякім чынам не парушыць мастацкае адзінства песні. Не кожная песня можа скарачацца. Некаторыя фалькларысты катэгарычна выступаюць супроць скарачэння песенных тэкстаў. Гэта правільна, але калі дагматычна ставіцца да гэтага пытання, то многія песні будуць здабыткам толькі вузкага кола даследчыкаў і не атрымаюць распаўсюджвання ў народзе.

Вялікае значэнне мае выпрацоўка навыкаў і ўменняў рухацца і трымацца на сцэне. Пры складанні праграмы канцэрта прымаецца пад увагу ўзрост удзельнікаў калектыву (ад 55 да 75 гадоў), для чаго нумары, якія патрабуюць ад выканаўцаў пэўнай фізічнай нагрузкі (напрыклад, танцы), чаргуюцца з творамі спакойнага характару. Калектыўнасць, на наш погляд, знаходзіць выражэнне і ва ўвасабленні на сцэне мясцовых традыцый.

Прыхільнікі атаясамлення фальклору і мастацкай самадзейнасці спасылаюцца на тое, што калектыўнасць і вуснасць не з'яўляюцца ў сучасных умовах неабходнымі асаблівасцямі фальклору, бо кожны, хто жадае, мае магчымасць запісаць втор. На іх думку, такія прыметы фальклорнасці, як калектыўнасць і вуснасць, чыста фармальныя. Падобныя сцвярджэнні, як было паказана, не маюць падстаў.

Мы разгледзелі некаторыя асаблівасці праўялення фальклорнасці народнай песні ў самадзейнасці. На практыцы ж крытэрыі фальклорнасці, як ужо падкрэслівалася, ніколі не выступаюць ізалявана адзін ад аднаго.

Значнае месца ў самадзейнасці займае такі від асваення песеннай спадчыны, як апрацоўка твораў. Апрацоўка народнай песні пачынаецца тады, калі ў яе тэкст уносяцца змены, што надаюць старой песні новае, сучаснае гучанне. Наступнай ступенню гэтага працэсу з'яўляецца стварэнне новых песенных тэкстаў на існуючыя напевы. Мастацкія вартасці такіх втораў вельмі адносныя, але яны, як правіла, падкупляюць сваёй шчырасцю і непасрэднасцю.

Адной з важнейшых прымет фальклорнасці адпрацовак народных песень з'яўляецца выкарыстанне аўтарам характэрных, тыповых прыёмаў, метадаў, уласцівых пэўным жанрам. Гэтыя тыпізаваныя прыёмы былі народжаны практыкай. Розныя эmfатычныя выкрыкі ("эх", "ух", "ой", "да", "а" і г.д.) маюць у народнай песні канкрэтную меладычную інтанацыйную нагрузку, якая заклікана, паводле сцвярджэння фізіёлагаў, павышаць агульны тонус арганізма. У беларускім фальклору такімі з'яўляюцца жніўныя песні з інтанацыямі "эмацыянальнай тыпізацыі" (тэрмін В. Ялатава). Прырода жанру ў розных веснавых, купальскіх, русальных, валачобных і іншых абрадавых песнях праяўляецца ў паэтычным звароце да жывых або неаддухоўленых аб'ектаў навакольнага свету, што знаходзіць музычнае адлюстраванне ў інтанацыях клічу, закліку, выгуку, звароту. Таленавіты аўтар апрацоўкі распрацоўвае ў такіх песнях менавіта гэтыя інтанацыі. Напрыклад, у веснавой песні "Жавароначкі, прыляціце" або купальскай "Ой, рана на Ёвана" ў апрацоўцы Г.І. Цітовіча творча распрацоўваюцца характэрныя прыметы веснавой і купальскай песні. Аднак добрая апрацоўка – толькі палавіна справы, паколькі любая песня павінна быць выканана на сцэне. Таму такі крытэрыі фальклорнасці, як узровень мастацкага выканання апрацоўкі народнай песні, выступае на першае месца. Аднак не нівеліруюцца пры гэтым і іншыя прыметы фальклору – калектыўнасць, вуснасць, традыцыйнасць. Яны прысутнічаюць на ўсіх этапах асваення народнай песні, хоць і не з'яўляюцца вядучымі ў такім відзе асваення песеннай спадчыны, як апрацоўка. Крытэрыем фальклорнасці ў іх у адпаведнасці з прынцыпам сістэмнага аналізу і распрацаванай на гэтай аснове класіфікацыяй змен жанравых прымет з'яўляецца другі ўзровень, гэта значыць узаемадзейнасць

паэтычных і меладычных элементаў, якія не выходзяць за межы жанру як сістэмы (гл. табліцу).

Апрацоўкі народных песень трывала ўвайшлі ў выканальніцкую практыку самадзейных харавых калектываў. Не выклікае сумненняў, што асоба аўтара апрацоўкі, веданне ім фальклорных традыцый і берадлівыя адносіны да іх маюць рашаючае значэнне. Роля суб'ектыўнага фактару ў гэтым відзе творчасці ўзрастае. Крытэрыем многіх фальклорных апрацовак некаторыя вучоныя лічаць таленавітасць, мастацкую яркасць і пераканаўчасць.

У многіх апрацоўках значныя змены церпіць перш за ўсё меладычны матэрыял. У гэтым выпадку крытэрыямі фальклорнасці становяцца прафесіянальныя рысы: майстрэства апрацоўкі і ўзровень мастацкага выканання твораў. Распрацоўка меладычных кампанентаў такіх апрацовак можа быць на ўзроўні міжжанравых сувязей або выходзіць за межы фальклорнай сістэмы.

Прымяняючы сістэмны аналіз для вызначэння крытэрыяў фальклорнасці апрацовак, іх можна класіфікаваць або па трэцім, або па чацвёртым узроўнях. Калі паэтычныя кампанеты апрацоўкі народнай песні захоўваюць асаблівасці пэўных жанраў песеннай сістэмы, іх трэба аднесці да трэцяга ўзроўню фальклорнасці, калі гэтыя асаблівасці не выяўляюцца – такія апрацоўкі выходзяць за межы фальклорнай сістэмы (гл. табліцу).

Спецыфічна праяўляюцца крытэрыі фальклорнасці ў такой форме самадзейнай творчасці, як стварэнне новых песень асобнымі аўтарамі і калектывамі. Для вызначэння фальклорнасці гэтых твораў не існуе якога-небудзь аднаго універсальнага крытэрыя. Зусім правамерна, што фальклорнымі лічацца тыя песні, якія атрымалі распаўсюджанне ў побыце і фальклрызаваліся. Аднак такіх твораў параўнальна мала, таму вядучым крытэрыем фальклорнасці песень, створаных самадзейнымі паэтамі і кампазітарамі, з'яўляецца ступень іх сувязі з фальклорнымі традыцыямі.

Шмат песень, напрыклад, было створана ў Азершчынскім народным хоры. Яны адпавядалі мясцовай выканаўчай манеры і адлюстроўвалі пераўтварэнні ў сучасным дыцці ("Юбілейная застольная", "Ураджайная плясавая", "Ёсць у нашым калгасе" і інш.). У гэтым калектыве традыцыйныя песні пяюцца ў многагалоснай манеры на аснове беларускага нацыянальнага меладычнага стылю.

У працэсе стварэння новых песень у вядомым у нашай краіне Падлескім народным хоры выразна праявіліся такія рысы фальклорнасці, як вуснасць, калектыўнасць, варыянтнасць. Характэрна, што некаторыя песні, напрыклад, "Рэчанька", якія нарадзіліся ў Падлесці, сталі вядомымі ўсёй краіне. Стварэнне і бытаванне такіх песень з'яўляецца фальклорным па сваёй сутнасці.

Як ужо падкрэслівалася, калектыўнасць у харавой самадзейнасці як творчы акт захоўваецца, аднак лічыць фальклорнымі новыя песні на той падставе, што яны выконваюцца калектыўна, на нашу думку, неправамерна. Аб гэтым сведчаць многія фактары: па-першае, фальклорны твор складаецца ў працэсе працоўнага жыцця; па-другое, на чале любога самадзейнага калектыву, у тым ліку і фальклорна-этнаграфічнага, знаходзіцца кіраўнік; па-трэцяе, законы складання твора для

сцэнічнага выканання мяркуюць яго прыстасаванасць, апрацоўку або дапрацоўку менавіта для гэтай мэты. Ва ўмовах харавой самадзейнасці варта весці гутарку аб выкарыстанні фальклорных традыцый і аб трансфармацыі фальклорных прымет.

Шмат новых песень, шырока вядомых у нашай краіне, узнікла ў Запольскім хоры Карэліцкага раёна ("Песня пра Міколу Арцюха", "Наш Нёман", "Родны край", "Пайду, пайду, Ясю мілы", "Едуць жаніхі", "Дажынкi" і інш.). У іх у рознай ступені праявіліся калектыўныя і індывідуальныя пачаткі, сувязь з мясцовай традыцыяй. Фальклор – гэта не застылае мастацтва. Для яго характэрна не толькі пераемнасць, але і наватарства. Яно якраз і праяўляецца ў тым, што на ўзнікненне новых песень у самадзейнасці аказваюць уплыў тыя сацыяльныя пераўтварэнні, якія нясе наша сучаснасць: усеагульная пісьменнасць насельніцтва, тэлебачанне, радыё, друк, іншыя сродкі масавых камунікацый.

У песнях, што складаюцца асобнымі хорамі, самадзейнымі кампазітарамі і паэтамі, адлюстроўваецца гераічная праца людзей. Эстэтычная ацэнка рэчаіснасці, што склалася ў народным асяроддзі на працягу стагоддзяў, і зараз грунтуецца на адносінах чалавека да працы. Гэта ярка праяўляецца ў такіх песнях, як "Дружнай мы сям'ёй рашылі", "Калгасная застольная", "Сабраліся хлебаробы" і інш.

У харавой самадзейнасці ствараецца асабліва шмат прыпевак. Крытэрыем фальклорнасці іх можа быць іх традыцыйная грамадска значная накіраванасць.

Пры ўсёй сваёй уяўнай прастаце прыпеўка як жанр невычарпальна багатая па ідэйнаму і мастацкаму зместу. Ступень яе эстэтычнага ўздзеяння на аўдыторыю залежыць ад таго, хто складае прыпеўку. Калі яна складаецца людзьмі, далёкімі ад народнага асяроддзя, не звязанымі з жывой фальклорнай традыцыяй, то яе асаблівасці носяць штучны, павярхоўны характар. І наадварот, яна выяўляе зусім іншыя, уласцівыя ёй асаблівасці, калі ствараецца народнымі майстрамі. Тут у наяўнасці жывая сувязь з традыцыйным фальклорам. На стварэнне прыпевак усё большы ўплыў аказваюць развіццё тэхнікі выканаўства і шырокае распаўсюджванне інструментарыя ў самадзейнай творчасці.

Роля кіраўніка пры стварэнні некаторых песень у самадзейных калектывах абмяжоўваецца пабуджальным дзеяннем, а канчатковае іх стварэнне вызначаецца калектыўнымі намаганнямі ўсіх удзельнікаў. "Я даю заданні некаторым удзельнікам хору Т.К.Лапаціна, – мелодыю мы ствараем самі або падбіраем знаёмы напеў. Як словы, так і мелодыя заўсёды апрацоўваюцца ўсім калектывам. Думка кожнага ўлічваецца, але прымаецца варыянт, які спадабаўся большасці". Пра свой асабісты ўдзел у складанні песень Т.К.Лапаціна гаварыла наступнае: "Сама я нічога не раблю. Усе разам. Я ж не кампазітар, не паэт, каб складаць песні" [4, с. 19]. Гэтыя словы таленавітага кіраўніка – не толькі сведчанне асабістай яе сціпласці (Т.К.Лапаціна – аўтар шэрагу песень), у іх раскрываецца істотная рыса стварэння народных песень – калектыўнасць.

Такім чынам, калектыўнасць ляжыць у аснове стварэння многіх народных песень, якія ўзніклі ў харавой самадзейнасці, і яна ў такіх выпадках разам з іншымі прыметамі можа з'яўляцца асноўным крытэрыем фальклорнасці такіх твораў.



У гады вайны ўдзельнікі партызанскай самадзейнасці стварылі мноства песень, лепшыя з якіх, з'яўляючыся вельмі блізкімі да традыцыйнай народнай або масавай аўтарскай савецкай песні, шырока распаўсюджваліся, набывалі варыянты, падгалоскі і фалькларызаваліся, гэта значыць праходзілі тыповую стадыю складання фальклорнага твора. Падобныя песні ў жанравых адносінах дакладна вызначаны. Суроваму ваеннаму часу больш за ўсё адпавядаў эпічны і баладны жанр. У жанры балады створаны шэраг песень аб героях вайны: Зоі Касмадзям'янскай, Марыі Казімірскай, Лене Колесавай, Канстанціне Заслонаве і інш. Крытэрыем фальклорнасці такіх твораў выступаюць жанравыя прыметы: героіка, эпічнасць і адухоўленасць паэтычнага вобраза. Такія песні, хоць і маюць аўтараў, па ідэйнаму і жанраваму зместу, па спосабу бытавання і распаўсюджвання, вар'іраванню, шліфоўцы блізкія да традыцыйнага фальклору. Фалькларызаванне многіх партызанскіх песень, узаемасувязь і пераемнасць жанраў традыцыйнага фальклору з сучаснасцю ў партызанскай самадзейнасці сведчаць аб іх глыбокай народнасці, прыналежнасці да песенных традыцый.

У лепшых песнях самадзейных паэтаў і кампазітараў элементы традыцыйнай паэтыкі і мелодыкі спалучаюцца з новымі ідэямі і матывамі. Напрыклад, у песні П.Шыдлоўскага "Як у нашым ціхім лузе", у якой дзяўчына параўноўваецца з чырвонай калінай, ужываюцца выклічнікі – "гэй", "ой", эпітэты – "светлае" (поле), "зялёныя" (лужочки), звароты і інш.

Такім чынам, крытэрыі фальклорнасці ў лепшых аўтарскіх песнях вызначаюцца ступенню іх сувязі з традыцыйным фальклорам, умелым, творчым выкарыстаннем і развіццём паэтычных вобразаў, сюжэтаў, тэм, сродкаў.

Не ўсе творы, складзеныя самадзейнымі паэтамі і кампазітарамі, становяцца фальклорнымі. Распаўсюджанне атрымліваюць тыя, якія адпавядаюць духу часу, адлюстроўваюць пачуцці і погляды народа. Практыка паказвае, што творы самадзейнага аўтара ў калектыве "шліфуюцца". Так, пры стварэнні ў Падлескім народным хоры песні "Калгасная ўраджайная" ўдзельнікі прапанавалі каля 20 розных варыянтаў, з якіх адабралі чатыры лепшыя. Калектывнымі намаганнямі былі складзены мелодыі запеву і прыпеву, партыя другіх галасоў. Шліфоўка песні прывяла да стварэння трохгалосся.

Разам з песнямі, што працягваюць традыцыі народнай песнятворчасці, самадзейныя музыканты-аматары складаюць творы ўрачыста-эпічнага складу, якія не маюць трывалых сувязей з традыцыяй, але выяўляюць характэрную для прафесіянальнай масавай песні стылістыку. Яна асабліва наглядна праяўляецца на форме песень, што маюць строгую куплетнасць і рэпрызнасць класічнага тыпу. Стабілізацыя метрарытмічнай структуры падобных песень дае магчымасць выкарыстоўваць іх на самадзейнай сцэне.

Такім чынам, у харавой самадзейнасці праяўляюцца дзве тэндэнцыі крытэрыяў фальклорнасці, першай з якіх характэрны класічныя прыметы фальклорнасці ў найбольшай іх захаванасці, другой – адпавядаюць прафесіянальныя крытэрыі агульнастылістычнай уласцівасці. Вызначэнне крытэрыяў фальклорнасці народнай песні ў харавой самадзейнасці мае важнае значэнне для практычнай

дзеінасці калектываў, паколькі дапамагае кіраўнікам, а таксама ўсім, хто мае адносіны да ўзнаўлення фальклору на самадзейнай сцэне, правільна зразумець твор, знайсці патрэбны падыход да яго інтэрпрэтацыі. Пры аналізе народных песень, што выкарыстоўваюцца калектывамі, немагчыма абысціся якім-небудзь адным крытэрыем. Неабходна ўяўляць сабе любую з гэтых прымет і зразумець, як ёю карыстацца ў кожным канкрэтным выпадку.

**Вывады.** Як паказвае практыка, выкананне народнай песні рознымі ўдзельнікамі калектыву носіць розную ступень узаемаадносін з фальклорнай першакрыніцай. Адна справа – калі гэта выкананне ажыццяўляецца непасрэднымі носьбітамі традыцыі, і дугая – калі яе выканаўцы толькі вывучаюць жывое бытаванне традыцыі і пераносяць яго на сцэну. У гэтым выпадку крытэрыі набываюць характар сістэмы, ў якой, ад залежнасці выканання звязанага з жывым бытаваннем традыцыі носіць шырокі дыяпазон дакладнасці ад гэтага бытавання. Рэжысёр абавязан мець на ўвазе, што ў свяце неабходна пазбягаць прымітыўнага, вульгарнага выканання народнай песні, якое не адпавядае сапраўдным крытэрыям яе жывога бытавання.

**Ключавыя паняцці.** Крытэрыі фальклорнасці народнай песні. Сістэма вызначэння крытэрыяў фальклорнасці.

### Пытанні для самастойнай работы

1. Перасэнсаванне на сцэне прымет фальклорнасці як калектыўнасць, вуснасць, традыцыйнасць.
2. Суадносіны індывідуальнага і калектыўнага пачаткаў пры вызначэнні крытэрыяў фальклорнасці народнай песні на сцэне.

### ЛІТАРАТУРА

1. Аляхновіч, А.М. Народная песня ў мастацкай самадзейнасці / А.М. Аляхновіч. – Мн., 1991. – С. 24 – 36.
2. Мухаринская, Л.С. Белорусская народная партизанская песня / Л.С. Мухаринская. – Мн., 1968.
3. Рубцов, Ф.А. Стат'і по музыкальному фольклору / Ф.А. Рубцов. – М.; Л., 1973.
4. Нисневич, И. Татьяна Лопатина / И. Нисневич. – М., 1962.

## ТЫПЫ ФАЛЬКЛАРЫЗМУ НАРОДНОЙ ПЕСНИ Ў АБРАДАХ І СВЯТАХ

### План

1. Традыцыйны фальклор.

2. Другасны фальклор.
3. Апрацаваны фальклор.
4. Аўтарскія творы, творы асобных калектываў, якія фалькларызаваліся.
5. Стылізаваны фальклор.
6. Рэстаўрыраваны фальклор.
7. Рэканструяваны фальклор.

**Мэта:** вызначыць прычыны тыпалогіі ў мастацкай творчасці.

Для разгляду тыпаў фалькларызму ў самадзейнай песеннай творчасці мэтазгодна прывесці некаторыя даныя сацыялагічных даследаванняў, якія характарызуюць стан сучаснай харавой самадзейнасці Беларусі.

Сацыялагічныя даследаванні, у якіх аўтару давялося прымаць удзел у групе выкладчыкаў Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў ў 1981 – 1985 гг., ахапілі каля 700 чалавек розных катэгорый працоўных Гродзенскай, мінскай і Гомельскай абласцей. Яны сведчаць аб тым, што кожны пяты, шосты з апытаных займаецца ў харавым або вакальным калектыве. Вось як размеркаваліся вынікі: у Гродзенскай вобласці з 195 апытаных у харавой самадзейнасці займаюцца 35 чалавек, што складае 17,25 %, у Мінскай – з 385 – 55 (14,2 %) і Гомельскай – з 104 – 14 (13,46 %) чалавек. Як паказала апытанне, колькасць удзельнікаў харавой самадзейнасці па абласцях у прынцыпе трымаецца на адным узроўні, аднак становішча змяняецца, калі размова ідзе аб тыпах насельніцтва, якое пражывае ў розных населеных пунктах Беларусі.

Гэты бок даследавання ахапіў Мінск, абласны цэнтр (Гродна), горад са стотысячным насельніцтвам (Орша) і раённы цэнтр (Маладзечна). Атрыманы наступныя даныя: у Мінску займаюцца харавой самадзейнай творчасцю 35 з 332 чалавек (10,87 %), у абласным цэнтры (Гродна) – 36 з 270 (13,33 %), у горадзе-стотысячніку – 17 з 42 (40,48 %), у раённым цэнтры – 15 з 63 (23,81 %) чалавек. Гэтыя вынікі даюць магчымасць зрабіць некаторыя вывады. У Мінску і абласных цэнтрах удзельнікі харавой самадзейнай творчасці складаюць найменшы паказчык – 10,87 % і 13,33 %. Гэтыя прамысловыя і культурныя цэнтры маюць больш магчымасцей для заадавальнення культурных запатрабаванняў людзей, што і стварае некаторыя негатыўныя перадумовы: замест актыўных заняткаў самадзейнай творчасцю многія пасіўна ўспрымаюць мастацкія каштоўнасці. У сельскай мясцовасці менш умоў для наведвання канцэртаў, культурна-асветных устаноў, сустрэч з работнікамі мастацтва і літаратуры. Тут людзі больш удзельнічаюць у занятках якой-небудзь самадзейнай творчасцю. Зразумела, указаныя прычыны не адзіныя. Трэба ўлічыць, што ў сельскай мясцовасці яшчэ моцныя песенныя традыцыі, якія таксама спрыяюць развіццю самадзейнасці.

Асваенне народнай песні ў харавой самадзейнасці нашай краіны мае спецыфічныя асаблівасці. Яны характарызуюцца адносна ўстойлівай захаванасцю каляндарна-песеннай культуры Беларусі, асабліва лірычных песень і прыпевак. У

беларускім фальклору песенная творчасць займае асноўнае месца. Пацвярджэннем можа служыць хоць бы тое, што з сарака запланаваных тамоў акадэмічнага выдання Збору беларускага фальклору палавіну складае песенная творчасць. Наяўнасць акадэмічных зборнікаў фальклорных песень стварае спрыяльныя магчымасці для шырокага выкарыстання фальклорнай спадчыны ў харавой самадзейнасці Беларусі і максімальна дакладнага ўзнаўлення арыгінала. Гэтыя выданні маюць для самадзейных хораў практычную каштоўнасць, таму што ў іх разам з навуковым аналізам розных песенных жанраў ёсць нотны матэрыял, а таксама даецца апісанне народных абрадаў і звычаяў. Вялікая заслуга ў ажыццяўленні гэтага выдання належыць вучоным-фалькларыстам А.С.Фядосіку, К.П.Кабашнікаву, А.С.Лісу, І.К.Цішчанка, Г.А.Барташэвіч, Л.М.Салавей, А.І.Гурскаму, Л.А.Малаш, музыказнаўцам З.Я.Мажэйка, В.І.Ялатаву, С.Г.Нісневіч, Г.В.Таўлай і інш. Неацэнны ўклад у вывучэнне песеннай творчасці беларусаў унеслі Р.Р.Шырма, Г.І.Цітовіч, Н.С.Гілевіч, В.А.Захарава.

Працэсы, што адбыліся ў савецкай фалькларыстыцы ў 50 – 70-х гг., былі характэрныя і для беларускай народнай творчасці. У той час з дыскусій аб шляхах развіцця сучаснага фальклору ўзнікла праблема фалькларызму [1, с. 5 – 6]. Беларускія вучоныя фактычна гавораць пра фалькларызм, хоць і не ўжываюць гэты тэрмін і даюць яму азначэння. Так, разглядаючы тэарэтычныя пытанні ўзнікнення і развіцця прыпеўкі як жанру, І.К.Цішчанка звяртаў увагу на шляхі яе практычнага выкарыстання ў рэпертуары мастацкай самадзейнасці [2, с. 7]. Агульнавядома, што цяпер гэты жанр шырока выкарыстоўваецца на клубнай сцэне. У работах некаторых беларускіх вучоных фалькларызм тоіцца нярэдка пад старым тэрмінам "фальклор". Напрыклад, В.А.Захарава пісала, што "самым прадуктыўным жанрам фальклору ў наш час з'яўляецца песня, якая, як правіла, узнікае ў народных харавых калектывах – прапагандыстах лепшых песенных традыцый" [3, с. 21]. Характэрным з'яўляецца тое, што Р.Р.Шырма яшчэ ў 1929 г. з уласцівым яму запалам гаварыў аб неабходнасці такой формы засваення фальклорнай спадчыны, як мастацкая апрацоўка песень. Нельга таксама не звярнуць увагу на творчасць самадзейных паэтаў і кампазітараў. Многія іх творы працягваюць фальклорныя традыцыі, а лепшыя ўвайшлі ў народны побыт.

У залежнасці ад прынцыпаў і метадаў апрацоўкі фальклору ў мастацкай самадзейнасці некаторыя фалькларысты ўжо рабілі спробы яго класіфікацыі. Напрыклад, латышскі даследчык А.Клоцінь выдзяляе тры формы асваення фальклорнай спадчыны самадзейнымі калектывамі: аўтэнтчны фальклор (больш дакладна – неапрацаваная фальклорная спадчына), сцэнічна апрацаваны і стылізаваны фальклор [4, с. 89].

Як паказвае практыка, такая класіфікацыя форм асваення фальклору ў мастацкай самадзейнасці не адлюстроўвае ўсіх існуючых тыпаў узнаўлення традыцый. Акрамя таго, у прыватнай класіфікацыі трэба ўдакладніць першую форму асваення фальклору (аўтэнтчны фальклор). На нашу думку, у самадзейнай творчасці больш дакладна і правільна трэба вызначыць гэтую форму ўзнаўлення фальклору як традыцыйную, носьбітамі якой з'яўляюцца яе жывыя прадстаўнікі. У

самадзейнай творчасці аўтэнтчным фальклор быць не можа, таму што ў той ці іншай ступені непазбежна церпіць трансфармацыю. Аўтэнтчнасць фальклору выступае толькі ў штодзённым жыцці.

Практыка паказвае, што асваенне фальклору можа адбывацца па-рознаму: ад прамога ўзнаўлення першакрыніцы да высокамастацкай апрацоўкі яе. Даследуючы гэтыя працэсы і метады, мы выдзяляем па ступені складанасці іх асваення шэсць тыпаў фалькларызму ў харавой самадзейнасці: 1) традыцыйны фальклор, прадстаўлены жывымі носьбітамі традыцый; 2) другасны фальклор, асвойваемы маладзёжнымі калектывамі, якія арыентуюцца на ўнаўленне традыцыйнай народнай творчасці; 3) апрацаваны фальклор з улікам нацыянальных і мясцовых песенных традыцый; 4) песні самадзейных аўтараў і кампазітараў, асобных калектываў і іх удзельнікаў, якія прайшлі працэс фалькларызацыі; 5) стылізаваны фальклор, дзе песенная традыцыя выкарыстоўваецца не самастойна, а ў сінтэзе слоўных, музычных, драматычных, харэаграфічных, этнаграфічных элементаў; 6) рэстаўрыраваны і рэканструяваны фальклор, які знік з ужытку.

Адной з прагрэсіўных форм асваення і развіцця песенных традыцый у харавой самадзейнасці Беларусі з'яўляецца дзейнасць фальклорных груп і ансамбляў. За апошнія гады колькасць такіх калектываў павялічылася, паляпшаецца якасць праграм, у якіх усё большае месца пачынае займаць мясцовы рэпертуар, блізкі і зразумелы як самім выканаўцам, так і слухачам.

Для таго каб даследаваць узнаўленне традыцыйнага фальклору на самадзейнай сцэне, неабходна добра ведаць умовы існавання традыцыйнай песні ў жыцці. Песенная традыцыя працягвае жыць там, дзе склаўся адпаведны бытавы ўклад. Але нават там, дзе ўмовы жыцця не спрыяюць захаванасці традыцыйнага побыту, народныя песні захоўваюцца на аснове пераемнасці народных бытавых, культурных, псіхалагічных традыцый.

Песенны фальклор – гэта і мінулае, і сённяшняе духоўнае багацце народа. Асабліва моцныя традыцыі народнай песні ў сельскай мясцовасці. Яны перадаюцца ад пакалення да пакалення непасрэдна ў час выканання. Кожная вёска, раён, вобласць маюць свае фальклорныя асаблівасці. Захаванасць песеннай традыцыі стварае спрыяльныя ўмовы для асваення традыцыйнага фальклору на самадзейнай сцэне. Гэты тып фалькларызму займае значнае месца ў харавой самадзейнасці.

Некаторыя фальклорныя і этнаграфічныя калектывы Беларусі вызначаюцца высокім узроўнем майстэрства. Народныя песні ў выкананні этнаграфічнага калектыву вёскі Ананчыцы Салігорскага раёна былі запісаны фірмай "Мелодыя". Гэтаму калектыву ўласцівы прафесіянальны ўзровень выканання [5, с. 76]. Высока ацэньваў вакальнае майстэрства фальклорнага ансамбля вёскі Дзятлавічы Лунінецкага раёна Г. Цітовіч.

Характэрнай асаблівасцю ўсіх фальклорных калектываў з'яўляецца тое, што іх удзельнікі – у асноўным людзі пажылога або старэйшага ўзросту. Іншы раз сустракаюцца сямейныя ансамблі або такія, куды ўваходзяць жыхары адной вёскі, якія ведаюць старадаўнія беларускія песні, строга захоўваюць традыцыі сваёй мясцовасці. Рэпертуар такіх калектываў складаецца выключна з мясцовых песень.

Ансамблі традыцыйнага фальклору ў сваёй творчай рабоце імкнуцца максімальна дакладна перадаць народную песню. Іх выканаўчую манеру характарызуе захаванне спецыфікі народнага спеву. Вершаваныя тэксты не церпяць скарачэння, спевам уласцівыя вар'іраванне, высокае майстэрства. Касцюмы ўдзельнікаў і іншыя этнаграфічныя атрыбуты тут заўсёды самабытныя, мясцовыя, старадаўнія. Моладзі ў гэтых ансамблях мала, таму з мятай захавання традыцый пажадана далучаць да ўдзелу ў іх рабоце як мага больш маладых людзей. Без гэтага немагчыма падтрымліваць на высокім узроўні выканаўчую форму калектыву. Стыхійнае перайманне майстэрства старэйшых спевакоў трэба замяніць мэтанакіраванай вучобай моладзі.

Перанясенне фальклорнай песні з натуральнага асяроддзя на сцэну так ці інакш звязана з яе змяненнем. У гэтым сэнсе фальклорна-этнаграфічныя ансамлі не выключэнне. Канцэртнае выступленне патрабуе пэўнай падрыхтоўкі: Загадзя падбіраюцца касцюмы, выбіраюцца песні, праводзяцца своеасаблівыя рэпетыцыі. Народ заўсёды высока цэніць сапраўднае майстэрства.

Другасны фальклор у прафесіянальнай музыцы прадстаўлены ансамблем Д. Пакроўскага ў Маскве, эксперыментальным фальклорным ансамблем І. Маціеўскага ў Санкт-Пецербузе, а таксама эстонскім ансамблем пад кіраўніцтвам І. Тыкурыста ў Таліне і многімі падобнымі ансамблямі ў Літве. Увасабленнем другаснага фальклору ў харавой самадзейнасці Беларусі займаюцца маладзёжныя калектывы. Звычайна гэтыя ансамблі ствараюцца ў гарадах, абласных і раённых цэнтрах, буйных населеных пунктах, пасёлках гарадскога тыпу.

Другасны фальклор як тып фалькларызму – важная форма асваення песенных традыцый. Значэнне яго цяжка пераацаніць у адносінах да перспектывы захаванасці і развіцця песенных традыцый у сучасных умовах.

Трэці тып фалькларызму – апрацоўкі народных песень. Народныя хоры, якія выконваюць песні, як правіла, у апрацаваным выглядзе не з'яўляюцца непасрэднымі носьбітамі песенных традыцый. Іх удзельнікі розныя па ўзросту, сацыяльнаму становішчу, адукацыі. Яны ўключаюць у свой рэпертуар народныя песні, вядомыя ўсім: беларускія, рускія, украінскія, а таксама мясцовыя фальклорныя, і імкнуцца выковаць іх у народнай манеры, але спевы ўжо менш імправізаваныя. Гэтыя калектывы не абмяжоўваюцца якой-небудзь адной манерай спеваў, а спрабуюць авалодаць рознымі музычнымі стылямі.

Яшчэ ў перадваенныя гады ўзнікаюць вядомыя сельскія і гарадскія хоры і ансамблі: Казловіцкі харавы калектыў Слуцкага раёна, хор калгаса імя У.І. Леніна Ляхавіцкага раёна, ансамбль песні і танца будаўнікоў Мінска, хор вёскі Азершына Рэчыцкага раёна, Прыбыткаўскі хор Гомельскага раёна, хор вёскі Тонеж Тураўскага раёна і інш. Галоўны напрамак песнятворчасці Азершчынскага хору, напрыклад, у даваенныя гады выяўляўся ў арпцоўцы і выкананні бытуючых народных мелодый. Такім шляхам былі асвоены "У нашым сяле свадзьба будзе", "Вецер з поля", "Рабіна", "Ой, ты сад".

Хор сяла Азершчына выконвае мноства традыцыйных, мясцовых, каляндарных, вясельных, гульнявых, карагодных, жартоўных, сатырычных песень.

Аднак іх выкананне калектывам значна адрозніваецца ад таго, як іх спываюць у народзе. Гэтыя песні прайшлі пэўную апрацоўку, якая дала магчымасць, захоўваючы і развіваючы мясцовыя традыцыі, выкарыстоўваць многагалоссе. Апрацоўкі некаторых народных песень для хору выканалі прафесіянальныя кампазітары Н. Сакалоўскі і Г. Пукст.

Справа ў тым, што змест і сэнс народнай песні не заўсёды ляжаць на паверхні. Часта глыбінны сэнс песні адкрываецца толькі ў выніку ўсебаковага аналізу зместу і напева, якія не заўсёды супадаюць па свайму характару і настрою. На гэта звярнуў увагу, напрыклад, кампазітар А. Чышко, выконваючы апрацоўку беларускай народнай песні "Чаму ж мне не пець" [6, с. 26 – 27]. Але Калі самі прафесіяналы ўсведамляюць складанасць апрацоўкі фальклорнага матэрыялу, звязаную з тым, што не ўсё паддаецца апрацоўцы і непазбежна штосьці страчваецца, то гэтая цяжкасць яшчэ больш адчуваецца кіраўнікамі хораў.

Сутнасць апрацоўкі павінна вызначацца беражлівымі адносінамі да арыгінала, імкненнем захаваць стылявыя асаблівасці фальклорнага твора, падкрэсліць самабытнасць фальклорнай песні. У беларускім песенным фальклоры шмат песень, гатовых для сцэнічнага ўвасаблення. Але трэба мець на ўвазе, што не кожная народная песня можа быць апрацавана. Кампазітар А.Н. Сяроў пісаў: "Вельмі многа з'явіцца выпадкаў, дзе песня будзе абавязкова сапсавана, калі да яе адзінкавай унісоннай мелодыі будзе дадазена хоць адна нотка" [7, с. 55].

Прынцыпы, якія вызначаюць меру творчай апрацоўкі народнай песні для самадзейных калектываў, характарызуюцца ў асноўным двума фактарамі: улікам прыроды самой песні і творчым напрамкам, якога прытрымліваецца аўтар. Выкананыя глыбокімі знаўцамі фальклору Р. Шырмай і Г. Цітовічам, апрацоўкі народных песень – узор беражлівых адносін да фальклорнай традыцыі і высокага ўзроўню прафесіянальнага майстэрства. Параўноўваючы сваю апрацоўку народнай песні "Жавароначкі, прыляціце" з апрацоўкай гэтага ж бора кампазітарам Л. Шлег, Г.І. Цітовіч гаварыў: "Я зрабіў інакш і пры гэтым не парушыў асноўную меладычную лінію напева. У іншых апрацоўках, калі я дзе і парушыў яе, то першы куплет заўсёды даваў у арыгінале. Часта ж кампазітары дазваляюць сабе і празмерныя вольнасці, а часам здараецца так, што і "паху" народнай песні не застаецца" [8, с. 62].

Апрацоўка народнай песні цесна звязана з яе распрацоўкай. Але гэта не адно і тое ж. Апрацоўка – гэта захаванне першакрыніцы, яна заўсёды павінна быць пазнавальнай у сваёй аснове. Распрацоўка ж песні носіць суб'ектыўны характар. Тут аўтар распрацоўвае тыя ці іншыя элементы фальклорнага матэрыялу, асэнсоўвае іх вобразны змест, прапускае скрозь прызму ўласных творчых прынцыпаў. Гэтыя два напрамкі ў рабоце над песняй часта знаходзяцца побач, дапаўняючы адзін аднаго. У свае апрацоўкі кіраўнікі павінны прыносіць элементы прафесіяналізму, выковаць іх, не скажаючы песенных традыцый.

Разглядаючы песні, створаныя самадзейнымі кампазітарамі, асобнымі калектывамі і іх удзельнікамі, варта адзначыць, што лепшыя з іх выкарыстоўваюць змест, паэтычную вобразнасць і структуру, характэрныя для народнай традыцыі.

Многія песні з'явіліся ў выніку калектыўных пошукаў, шляхам распеву ў хоры першапачатковай мелодыі, прапанаванай адным з яго ўдзельнікаў. Так было створана некалькі песень у вядомым у Беларусі хоры Т. Лапацінай, а таксама ў хоры, якім кіруе П. Шыдлоўскі. У песнях такога "масавага распеву" сувязь з мясцовымі традыцыямі мацнейшая, чым у аўтарскіх.

На тэкст Т. Лапацінай была складзена песня "Нашае сяло", для кой выкарысталі старадаўнюю беларускую мелодыю "Учора было лецейка", на тэкст А. Русака і шырока вядомай у Беларусі традыцыйнай песні "Едуць мазуры" створана "Кудравая вішня". Шэраг песень напісалі ўдзельнікі хору Л. Лапаціна, Д. Чычуга, З. Пацеенка, Г. Грыб, Г. Шумскі, Н. Бялун, У. Верамейчык і інш. Лепшыя са створаных такім чынам песень увайшлі ў штодзённы побыт. Гэта свадчыць аб генетычнай роднасці падобных твораў з фальклорнай традыцыяй.

Разглядаючы стылізаваны фальклор, чацвёрты тып фалькларызму, неабходна адзначыць, што тэрмін "стылізацыя" ў адносінах да мастацкай самадзейнасці трактуецца па-рознаму. Да таго ж некаторыя вучоныя і музыканты-практыкі ставяцца да стылізацыі адмоўна. Такі пункт гледжання некаторых даследчыкаў і практыкаў да стылізаванага фальклору правамерны ў многіх выпадках, паколькі часта прафесіянальныя і самадзейныя калектывы скажаюць самую сутнасць фальклору, выдаючы розныя тэатралізаваныя відовішчы за народнае жыццё. Няздалыя стылізацыі выступаюць як надуманае механічнае спалучэнне фальклорных элементаў без агульнага сюжэта і задумы. Непатрабавальныя ў мастацкіх адносінах стылізацыі і нарадзілі негатыўнае тлумачэнне гэтага тэрміна.

Стылізацыя як форма ўзнаўлення песеннай традыцыі пад сілу толькі высокакваліфікаваным кіраўнікам і калектывам. У Беларусі пакуль яшчэ мала такіх спецыялістаў і ансамбляў. Аднак, нягледзячы на складанасць авалодання песеннай традыцыяй у гэтым тыпе фалькларызму, нельга пазбаўляць права кіраўнікоў і ўдзельнікаў калектываў на стылізацыю фальклорных твораў.

Іншы раз стылізаваным фальклорам называюць апрацоўкі народных песень і аўтарскія творы, напісаныя ў стылі фальклорных традыцый. Такое вызначэнне стылізацыі ўключае два розныя фальклорныя пласты. Яны розняцца накшталт таго, як копія адрозніваецца ад арыгінала, таму ўключэнне ў стылізацыі апрацовак народных песень і аўтарскіх твораў з'яўляецца павярхоўным па сваёй сутнасці, паколькі не закранае аснову фальклору – яго стыль.

Вызначым адназначны сэнс у разуменні тэрміна "стылізацыя". У літаратуразнаўстве і музыказнаўстве стылізацыя тактуецца ў прынцыпе аднолькава – як аднаўленне, узнаўленне істотных рыс стылю пісьменніка мастацкага напрамку, літаратурнай плыні, спецыфічных асаблівасцей музыкі.

Мы апіраемся на гэтыя вызначэнні ў сукупнасці паколькі фальклорныя стылізцыі не ўкладваюцца ў рамкі якога-небудзь аднаго з іх. Фальклорны тыль уяўляе сабой сістэму "сродкаў поліэлементарнай вобразнасці, гэта значыць усіх выяўленчых сродкаў мовы, музыкі, пластыкі ў іх узаемасувязях, узаемадзейнасці або ў іншых адносінах..." [9, с. 7].



Зыходзячы з вызначэння фальклорнага стылю, можна зрабіць вывад, што стылізацыя ў харавой самадзейнасці (як адзін з тыпаў фалькларызму) азначае выкарыстанне песеннай традыцыі ў арганічным адзінстве з іншымі фальклорнымі жанрамі, абрадам, этнаграфічным асяроддзем. Пры гэтым можа стылізавацца як увесь фальклорна-этнаграфічны комплекс, так і асобныя яго элементы. Няправільнай здаецца пазіцыя некаторых фалькларыстаў, якія бачаць перспектыву развіцця народнай песні перш за ўсё ва ўзнаўленні аўтэнтычнага фальклору, абмяжоўваюць права кіраўнікоў на яго мастацкую апрацоўку, стылізацыю, трансфармацыю.

Гэту заўвагу можна аднесці і да асваення самадзейнымі хорами народнай песні. На наш погляд, мастацкая культура народа абядняецца, калі пры ўсім багацці звычаяў, традыцый, абрадаў у Беларусі ў харавой самадзейнасці не выкарыстоўваецца іх багатая паэтыка, сімволіка, эстэтыка. Таму той, хто зацікаўлены ў захаванні і развіцці традыцый, павінен разумець, што традыцыі не закасянелая, назаўсёды застылая з'ява. Дарэчы прывесці тут словы М. Багдановіча наконт не толькі пераемнасці таго лепшага, што створана народам у сферы духоўнай культуры, але і развіцця фальклорных традыцый у паэтычнай творчасці, бо "кола сюжэтаў песні нешырокае, яно хутка будзе пройдзена ўсё да канца, і тады пачнуцца прыкрыя паўторы старога, удо сказанага... [10, с. 170]. Гэтая метадалагічная канцэпцыя пераемнасці і развіцця ў паэтычнай творчасці народных традыцый, вылучаная М. Багдановічам, можа быць выкарыстана ў практыцы асваення фальклорнай спадчыны ў самадзейнасці, у прыватнасці ў такім тыпе фалькларызму, як стылізацыя.

У Беларусі праводзяцца розныя традыцыйныя і сучасныя народныя святы, такія як Купала, кірмаш, вяселле, вяселкі, провады ў армію, уручэнне пашпарта, дажынкі і інш., у якіх старыя абрады цесна пераплятаюцца з новымі. У такіх тэатралізаваных прадстаўленнях шырока выкарыстоўваюцца старадаўнія песні, ствараючы ў кантэксце цэласнай арганікі фальклору абагульнены нацыянальны каларыт, нацыянальную своеасаблівасць. На думку А.С. Ліса, "выкарыстанне каляндарнага, у тым ліку купальскага, меласу пры шырокім творчым падыходзе да яго, як і наогул глыбокае ўсведамленне народна-песеннай стыхіі, магло б узняць на высокую ступень беларускае савецкае музычнае мастацтва, зрабіць яго з'явай больш прыкметнай у ліку музычных культур іншых народаў" [11, с. 205].

Рэстаўрыраваны і рэканструяваны фальклор, на нашу думку, – гэта не тоесныя паняцці. Рэстаўрацыя азначае аднаўленне народнай песні ў першапачатковым выглядзе дзякуючы захаванасці яе ў памяці людзей старэйшага пакалення. Гэта – жывая памяць пакаленняў, якая дазваляе адрадіць многія старадаўнія песні. Менавіта так многія калектывы ў апошнія гады асвойваюць фальклорную спадчыну.

Рэканструкцыя песеннай традыцыі ажыццяўляецца ў выніку аднаўлення яе агульных уласцівасцей па апісаннях, расказах, рэштках напеваў, што захавліся, асобных слоў. Паколькі ў Беларусі песенныя традыцыі яшчэ моцныя, таму аб рэканструкцыі тут трэба гаварыць толькі як аб праяўленні ў самадзейнасці яе асобных элементаў. Магчыма, у будучым гэтая форма атрымае больш шырокае

распаўсюджанне, паколькі агульная тэндэнцыя бытавання фальклору прыводзіць да знікнення многіх песенных жанраў.

Рэканструкцыя народнай песні ажыццяўляецца на аснове даных аб яе мастацкіх, эстэтычных, стылістычных уласцівасцях і функцыянальным прызначэнні. Даныя можна атрымаць пры вывучэнні друкаваных прац па гісторыі культуры, этнаграфіі, песеннай творчасці, у гутарках са знаўцамі і носьбітамі пененных традыцый, пры знаёмстве з творамі выяўленчага і дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва. Акрамя таго, закладзена пэўная інфармацыя ўжо ў самім тэксце.

Гэты падрыхтоўчы этап работы кіраўніка над песняй у нейкай меры нагадвае пошукі даследчыка па вывучэнню песеннай інфармацыі. Кіраўнікам калектываў, якія займаюцца рэстаўрацыяй і рэканструкцыяй фальклору, неабходна вывучаць вопыт вучоных па аднаўленню традыцый, якія зніклі. Адна з цяжкасцей, што ўзнікае пры аднаўленні забытай песні, заключаецца ў тым, каб вызначыць яе жанравую прыналежнасць. Так, І.К. Цішчанка пры класіфікацыі твораў жартоўнага характару зыходзіць з аналізу іх зместу, каб правесці мяжу паміж абрадавай і неабрадавай песняй па прычыне распаду каляндарнай паэзіі, што пачаўся яшчэ ў першай палавіне XIX ст. [12, с. 16 – 17]. Адным з метадаў вызначэння жанравай прыналежнасці некаторых песень (напрыклад, асенніх) можа быць мелодыя. Л.Н. Вінаградава на падставе супастаўлення каляндарна-абрадавага матэрыялу палякаў, украінцаў і беларусаў аднавіла агульную карціну разбуранай польскай каляндарнай сістэмы, якая амаль цалкам была заменена рэлігійнымі календарамі [13, с. 124 – 125].

Правільнае вызначэнне жанравай прыналежнасці песні дае кіраўніку ключ да разумення яе вобразнай і мастацкай будовы, прызначэння ў мінулым. Неацэнную дапамогу ў гэтым можа аказаць акадэмічнае выданне фальклору. У ім, як ужо адзначалася, даецца навуковы аналіз узнікнення, стану, мастацкай прыроды, асноўных асаблівасцей песень розных жанраў.

Узнаўленне традыцый ў стылізацыях, апрацоўках і аўтарскіх творах, якія выкарыстоўваюць народныя творы, ажыццяўляецца апасродкавана, пры значным узмацненні суб'ектыўнага фактару (пасрэдніка), у той час як другасны або рэстаўрацыйны тып фалькларызму арыентуецца на непасрэднае ўвасабленне песеннага матэрыялу.

Вызначэнне тыпаў фалькларызму ў харавой самадзейнасці мае не толькі тэарэтычнае, але і практычнае значэнне. Так, напрыклад, на аглядах самадзейнай творчасці рознага ўзроўню журы трапляе ў цяжкае становішча, не маючы дакладнай класіфікацыі калектываў, якія займаюцца асваеннем песеннага фальклору, што прыводзіць да неадпаведнасці ацэначных крытэрыяў у іх рабоце. Маючы ў свайм распараджэнні тыпалогію калектываў, якая адлюстроўвае ступень іх сувязі з песеннай традыцыяй, яно можа кваліфікавана меркаваць аб выкананні народнай песні.

Класіфікацыя фалькларызму ў харавой самадзейнасці па тыпах у пэўнай ступені носіць умоўны характар. Па-першае, межы паміж імі рухавыя, узаемапранікальныя. Па-другое, многія калектывы асвойваюць песенныя традыцыі,

свядома спалучаючы розныя тыпы фалькларызму. Выключэннем з гэтага правіла з'яўляецца найбольш устойлівы ў сваім праяўленні традыцыйны фальклор.

Вызначэнне тыпаў фалькларызму дае магчымасць сістэматызаваць вывучэнне працэсу асваення фальклору ў харавой самадзейнасці. Тыпы фалькларызму з'яўляюцца для кіраўнікоў і ўдзельнікаў калектываў своеасаблівым арыенцірам, які дапамагае асвойваць песенную тардыцыю ў адпаведнасці з творчымі магчымасцямі.

Аналіз даследавання тэарэтыка-метадалагічных аспектаў фалькларызму ў самадзейнай харавой творчасці дае магчымасць зрабіць некаторыя вывады.

1. Асваенне песеннай спадчыны самадзейнымі калектывамі звязана з непазбежнай трансфармацыяй народнай песні і, такім чынам, пэўнай стратай фальклорнай якасці.

2. Страчваючы на сцэне прыкладныя утылітарныя функцыі, народная песня, як правіла, кампенсуе іх узмацненнем сваіх мастацка-эстэтычных функцый.

3. Вывучэнне тэарэтыка-метадалагічных аспектаў праблемы паказвае, што фалькларызм у харавой самадзейнасці Беларусі ўяўляе сабой складане шматграннае ўтварэнне, аснову якога складаюць розныя тыпы асваення песенных традыцый калектывамі.

4. Вызначэнне ў дзейнасці калектываў розных тыпаў сувязей з песеннай традыцыяй і тэарэтычнае абгрунтаванне правамернасці іх функцыяніравання мае важнае значэнне для практычнай работы ансамбляў па асваенню народнай песні.

5. Абгрунтаванне тыпаў фалькларызму ў харавой самадзейнасці мяркуе пастаноўку спецыфічных, самастойных задач па асваенню песенных традыцый у кожным з іх. У сувязі з гэтым самадзейным калектывам неабходны план, праграма і арганізацыя сістэматычных заняткаў, накіраваных на максімальна дакладнае ўзнаўленне народнай песні.

6. Не пазбаўляючы права кіраўнікоў самадзейных калектываў на мастацкую апрацоўку і пераасэнсаванне фальклорнай песні, трэба падкрэсліць, што для фалькларыстаў найбольш цікавым у навуковых адносінах з'яўляецца традыцыйны фальклор, прадстаўлены жывымі носьбітамі традыцый. Вывучаючы вопыт работы фальклорных калектываў, аўтар робіць сробу выпрацаваць канкрэтныя прапановы і рэкамендацыі, накіраваныя на захаванасць народнай песні ў сферы харавой самадзейнасці.

7. Якаснае ўвасабленне песенных традыцый немагчыма без ведання кіраўнікамі і ўдзельнікамі калектываў спецыфікі праяўлення традыцыйных крытэрыяў фальклорнасці ў сферы самадзейнай мастацкай творчасці.

8. Улік крытэрыяў фальклорнасці народнай песні дасць магчымасць калектывам звярнуць увагу на аб'ектыўныя і суб'ектыўныя фактары іх работы, якія характарызуюцца спалучэннем унутраных працэсаў развіцця і знешніх умоў бытвання фальклорных традыцый.

9. Распрацаваныя намі ўзроўні трансфармацый, крытэрыі фальклорнасці і тыпы фалькларызму народнай песні ў харавой самадзейнасці з'яўляюцца

тэарэтычным фундаментам для ўзнаўлення песенных традыцый самадзейнымі калектывамі.

**Вывады.** Выпрацоўка тыпалогіі фалькларызму ў мастацкай творчасці залежыць ад умоў узаемаадносін выканаўцаў да жывога бытавання фальклору. У сувязі з гэтым першасная форма гэтай тыпалогіі "традыцыйны фальклор" вызначаецца ступенню ўзаемаадносін выканаўцаў да тарыцыі. Менавіта традыцыйны фальклор выконваюць непасрэдня носьбіты традыцыі, усе астатнія тыпы з'яўляюцца другаснымі.

**Ключавыя паняцці.** Традыцыйны фальклор. Другасны фальклор. Стылізаваны фальклор. Рэстаўрыраваны фальклор. Рэканструяваны фальклор.

### Літаратура для самастойнай работы

1. Аляхновіч, А.М. Народная песня ў мастацкай самадзейнасці / А.М. Аляхновіч. – Мн., 1991. – С. 37 – 53.

2. Аляхновіч, А.М. Апрацаваны фальклор / А.М.Аляхновіч // Беларускі фальклор. Энцыклапедыя. – Мн., 2005. – Ч. 1. – С. 81 – 82.

3. Аляхновіч, А.М. Другасны фальклор / А.М.Аляхновіч // Беларускі фальклор. Энцыклапедыя. – Мн., 2005. – Ч. 1. – С. 437 – 438.

4. Аляхновіч, А.М. Тыты фалькларызму ў сучаснай харавой самадзейнасці / А.М. Аляхновіч, Г.М. Аладаў. – Мн., 1990. – 49 с.

5. Аляхновіч, А.М. Узроўні засваення фальклорнай спадчыны ў народным свяце / А.М. Аляхновіч // Вопросы теории и практики культурно-просветительской работы: Тезисы докладов конференции профессорско-преподавательского состава (X). – Мн.: МИК, 1991. – С. 33 – 34.

6. Аляхновіч, А.М. Калі гучыць народная песня / А.М. Аляхновіч // Мастацтва Беларусі. – № 7. – 1989. – С. 64 – 66.

### Пытанні для самастойнай работы

1. Спецыфіка работы рэжысёра з традыцыйным фальклорным калектывам.
2. Асаблівасці выкарыстання рэжысёрам апрацаванага фальклору ў свяце.
3. Рэстаўрыраваны і рэканструяваны фальклор у свяце.
4. Узнаўленне рэжысёрам стылізаваных фальклорных форм у свяце.

### ЛІТАРАТУРА

1. Земцовский, И.И. О современно м фольклоризме / И.И. Земцовский // Традиционный фольклор в современной художественной жизни. – Л., 1984.

2. Цішчанка, І.К. Беларуская частушка: Пытанні генезісу жанру / І.К. Цішчанка. – Мн., 1971.

3. Захарава, В.А. Сучасная народная творчасць беларускага Палесся / В.А. Захарава // Беларуская народная творчасць савецкага часу: Зборнік / Пад рэд. Р.Р. Шырмы. – Мн., 1978.

4. Клотинь, А. Фольклор в системе современной народной культуры / А. Клотинь // Фольклорное наследие народов СССР и его роль в художественной культуре развитого социализма: Тезисы докладов Всесоюз. науч. конф. – М., 1981.

5. Барташэвіч, Г.А. Ансамбль вёскі Ананчыцы / Г.А. Барташэвіч // Мастацтва Беларусі. – 1984. – № 1.

6. Яунзем, И. Родник искусства / И. Яунзем // Клуб и художественная самодеятельность. – 1968. – № 5.

7. Серов, А.Н. Русская народная песня как предмет науки / А.Н. Серов. – М., 1952.

8. Песня: любоў і абавязак. Інтэрв'ю з народнымі артыстамі СССР Г.І. Цітовічам // Мастацтва Беларусі. – 1985. – № 8.

9. Гусев, В.Е. О понятии "фольклорная стилистика" / В.Е. Гусев // Поэтика искусства слова. – Воронеж, 1978.

10. Багдановіч, М. Забыты шлях / М. Багдановіч // Зб. твораў: У 2-х т. – Мн., 1968. – Т. 2.

11. Ліс, А.С. Купальскія песні / А.С. Ліс. – Мн., 1974.

12. Цішчанка, І.К. Беларуская жартоўная песня / І.К. Цішчанка // Жартоўныя песні. – Мн., 1974.

13. Виноградова, Л.Н. Композиционный анализ польских колядных обрядовых песен / Л.Н. Виноградова // Славянский и балканский фольклор. – М., 1971.

## **УЗНАЎЛЕННЕ РЭЖЫСЁРАМ СІКРЭТЫЗМУ НАРОДНАЙ ПЕСНІ Ў СВАЦЕ**

### **План**

1. Асаблівасці першабытнага сінкрэтызму фальклору.
2. Праяўленне сінкрэтызму фальклору ў дзейнасці фальклорных калектываў.
3. Аналіз уласнага вопыта аўтара ва ўзнаўленні сінкрэтызму фальклору ў мастацкай творчасці.
4. Сродкі мастацкай выразнасці, якія рэжысёрам выкарыстоўвае ў свяце, каб захаваць сінкрэтызм фальклору.

**Мэта:** аргументіраваць неабходнасць узнаўлення найбольш вызначальнай рысы фальклору – яго сінкрэтызм у сцэнічных умовах. Менавіта яны дазваляюць рэжысёру ўзнавіць у мастацкай творчасці ўнікальную прыкмету фальклорнага мастацтва – яго сінкрэтызм.

Для самадзейных калектываў выкарыстанне фальклору з'яўляецца важнай тэарэтычнай і практычнай задачай. На першы погляд гэта не выклікае асаблівых складанасцей: для таго, каб выканаць народную песню, танец або вуснапаэтычны твор, неабходна іх праслухаць, запісаць, расшыфраваць, вывучыць і перанесці на сцэну. На самай справе ўсё не так проста. Галоўнае, што павінны ведаць і кіраўнік і ўдзельнікі калектыву пры развучванні фальклорнага твора, – гэта адрозненні яго бытавання ў рэальным жыцці і на сцэне. У побыце, напрыклад, спяваюць або танцуюць для саміх сябе, атрымліваючы пры гэтым задавальненне ад працэсу выканання. Творчы працэс нікім і нічым не рэгламентуецца: натуральны і ўсякі раз імправізацыйны. Пры гэтым людзі добра ведаюць адзін аднаго, аб'яднаны агульнымі ўмовамі жыцця, агульным настроем і выконваюць песню або танец у сувязі з якой-небудзь падзеяй або выпадкам. Уласна кажучы, пры гэтым няма падзелу на выканаўцаў і слухачоў.

Інакш адбываецца пры выкананні фальклорнага ўзору на самадзейнай сцэне. Тое, што блізка і зразумела ўдзельнікам калектыву, можа быць незразумела аўдыторыі. Хор можа інтанацыйна дакладна ўзнавіць мелодыю, але пры гэтым не перадаць дух народнай песні. Бо ў жыцці народная песня ўздзейнічае на ўяўленне і пачуцці тады, калі яе слухаюць у натуральным выкананні, а не тады, калі яе ўзнаўляюць па нотах. У сваім бытаванні народная песня з'яўляецца часткай жыцця людзей.

Сапраўднасць сцэнічнага выканання фальклорнай першакрыніцы вызначаецца тым, наколькі дакладна выканаўцы перадалі тое пачуццё, той сэнс, якія заключаны ў ім. Калі гэта ўдаецца ажыццявіць хору або танцору, гэты твор – сапраўдны фальклорны і ён не можа не ўсхваляваць слухачоў.

Вядома, што ў першабытным грамадстве практычныя і духоўныя сферы жыцця выступалі ў нерасчлянёным, сінкрэтычным адзінстве. Гэта вынікала з недыферэнцыраванасці форм грамадскай свядомасці першабытнага чалавека, непасрэдна звязаных з матэрыяльным жыццём і зносінамі людзей. У першабытнай свядомасці адлюстроўваліся веды чалавека аб свеце, яго слабасць перад прыроднымі сіламі, усведамленне сацыяльнай сутнасці калектыву людзей.

Фальклор узнік у глыбокай старажытнасці, калі мастацтва знаходзілася ў стане першабытнага сінкрэтызму (не існавала асобных відаў і форм мастацкай творчасці). Яно было па сваёй прыродзе калектыўным, групавым, родавым.

М. Каган адзначаў дзве асаблівасці сінкрэтызму першабытнага мастацтва. Першая асаблівасць заключаецца ў тым, што мастацкая і немастацкая сферы чалавечай дзейнасці зліты, другая – у адсутнасці "пэўнай і дакладнай жанра-родавідавой структуры" [1, с. 175]. У такім мастацтве творчы пачатак валодаў выразнай утылітарнай функцыяй (абрадава-магічнай, або прыктычна-пазнавальнай) і арганічна ўплятаўся ў працоўную практыку, у розныя культывыя абрады, а таксама ў працэсы вырабу прылад працы, прадметаў быту, зброі і г.д. Узровень старажытнай чалавечай свядомасці быў не здольны расчлянiць матэрыяльнае і духоўнае, бо чалавек не выдзяляў сябе з прыроды. Накшталт таго, як у барацьбе за выжыванне чалавек выкарыстоўваў і руку, і палку, і камень, і зубы, а ў кантактах з да сябе

падобнымі і слова, і знак, і крык, і жэст, так і ў мастацкай творчасці ён ужываў адначасова слоўныя, харэаграфічныя, музычныя, драматычныя сродкі. На гэтай ступені развіцця грамадства не было выдзялення самастойных відаў мастацтва, іх адасаблення.

Выдатны даследчык першабытнага сінкрэтызму А.Н. Весялоўскі паказаў не толькі непарыўную сувязь жыццёвай практыкі людзей з мастацтвам, але і нерасчляняльнасць у самой мастацкай творчасці яго родавых або жанравых адрозненняў [2, с. 227 – 392.]. На прыкладах розных народаў і культур А.Н. Весялоўскі даследаваў працэс выдзялення літаратурных і песенных жанраў з першабытнага сінкрэтызму харавой песні-танца, прычынай якога з'явілася класавая дыферэнцыяцыя патрыярхальнага грамадства.

Сінкрэтызм фальклору выяўляўся і ў спосабе выканання твораў, пры якім паэтычны тэкст і мелодыя выкарыстоўваліся многімі людзьмі, гэта значыць хорам. І толькі паступова са старажытнага сінкрэтызму адасабляюцца розныя віды мастацкай творчасці. Паступова з хору выдзяляецца карыфей, спявак.

З узнікненнем класавага грамадства пачынаецца паступовы распад першабытнага сінкрэтызму, выдзяленне фальклору як самастойнай формы творчасці, з'яўленне індывідуальнага аўтарства. З развіццём і ўскладненнем сацыяльна-эканамічных адносін фальклор адрываецца ад працоўнага працэсу. Аднак сляды гэтай сувязі захоўваюцца да гэтага часу ў абрадах, карагодах, танцавальных песнях.

Нягледзячы на тое, што сінкрэтызм фальклору прызнаваўся ў працах многіх вучоных, усё ж у фалькларыстыцы пытанні тэорыі заўсёды вырашаліся на матэрыяле вуснай слоўнай творчасці. Калі ж да фальклору звярталіся музыказнаўцы або харэографы, то кожны з іх разглядаў толькі "свой" матэрыял – або музычны, або танцавальны. На думку А.І. Лазарава, упершыню ў нашай навуцы В.Е. Гусеў выйшаў за межы "плоскаснага вывучэння фальклору" [3, с. 172]. Пераход да класавага грамадства і грамадскі падзел працы прыводзяць да ўзнікнення новага тыпу творчай прафесіянальнай дзейнасці. Здавалася б, падзел працы ў класавым грамадстве, узмацненне спецыялізацыі прафесіянальнай творчасці, распад сінкрэтычнасці форм грамадскай свядомасці павінны прывесці да знашчэння фальклору. Аднак фальклор як від мастацтва і форма грамадскай свядомасці валодае пэўнай самастойнасцю і можа існаваць стагоддзямі, абслугоўваючы форму матэрыяльнай вытворчасці, нягледзячы на змены, якія ў ёй адбываюцца. Гэта забяспечвае практычную (утылітарную) функцыю народнай песні ў жыцці грамадства. Фальклорны працэс дае магчымасць кожнаму члену грамадства задавальняць і выражаць свае эстэтычныя пачуцці, фарміраваць свой мастацкі густ, сваё выканальніцкае майстэрства. Па меры развіцця фальклору мастацкая функцыя вызваляецца ад яго утылітарнага прызначэння. Гэта знаходзіць выяўленне ў тым, што фальклорны твор пачынае жыць самастойным жыццём, без усялякага абраду.

Аднак вызваленне фальклору ад утылітарных функцый і развіццё мастацтва ў выглядзе асобных галін мастацкай творчасці не здымае праблемы сінкрэтызму фальклору, што выкарыстоўваецца ў сучаснай мастацкай самадзейнасці. Гэта адбываецца, па-першае, таму, што многія старадаўнія творы, якія адійшлі да нашых

дзён, заключаюць адзінства практычных і мастацкіх функцый, а па-другое – у іх заўсёды спалучаюцца розныя віды творчасці. Сінкрэтызм фальклору з'яўляецца спадчынай пачатковай непаўторнасці розных відаў мастацтваў. Сучасны сінкрэтызм прафесіянальнага мастацтва аналагічны фальклору фармальна, гэта значыць ён з'яўляецца вынікам штучнага аб'яднання самадзейных сфер творчасці.

Паколькі многія фальклорныя ўзоры былі далучаны да пэўных каляндарных цыклаў і абрадаў, то для іх узнаўлення на самадзейнай сцэне неабходны прадметы побыту, адпаведныя этнаграфічныя прыналежнасці. Сінкрэтызм фальклору, такім чынам, уключае ўзнаўленне на самадзейнай сцэне народных традыцый, звычайў, абрадаў.

Акрамя тэксту, мелодыі ў народную песню часта ўключаюцца харэаграфічныя і гульнівыя элементы. Гэта характэрна для многіх каляндарных песень. Узаемазвязь і ўзаемаабумоўленасць музыкі, паэзіі, танца, гульні, мімікі, касцюма вызначаюць сінкрэтычную прыроду народнай песеннай творчасці.

Далучаныя да каляндарна-земляробчага цыкла, арэды і звычай, а разам з імі і песні на працягу стагоддзяў складалі адзін цэлае з жыццём сялян. Таму эстэтычная каштоўнасць такіх твораў можа быць раскрыта толькі ў сінкрэтычным адзінстве з узнаўленнем самога абрада або яго фрагмента. Некаторыя песні, напрыклад, жніўныя, вясельныя, купальскія і іншыя, непасрэдна звязаны з абрадам. У іх паэтычнымі сродкамі раскрываецца сэнс, вобраз самога свята:

*Ішла Купала сялом, сялом* *Закрыўшы вочкі пяром, пяром,*  
*Закрыўшы вочкі пяром, пяром,* *Вітала хлопцаў чалом, чалом*  
*На Івана Купала.* *На Івана Купала.*

*Вітала хлопцаў чалом, чалом,*  
*Свяціла вочкі агнём, агнём*  
*На Івана Купала. [4, с. 83]*

Разглядаючы пытанні інтэрпрэтацыі народнай песні на самадзейнай сцэне, трэба падкрэсліць узмоцненую цікавасць беларускай самадзейнасці да ранейшых традыцый мастацтва, у прыватнасці да яго сінкрэтычнасці. Цласнае ўзнаўленне фальклору перадае слухачам або глядачам усведамленне жыццядчувальнасці, заснаванай на адзінстве эстэтычных, духоўных, практычных уяўленняў чалавека. У гэтым – адна з прычын увагі да фальклорнай традыцыі ў мастацкай самадзейнасці.

Сінкрэтызм фальклору заключаецца і ў тым, што розныя віды мастацтва рэалізуюцца ў ім адначасова, з'яўляюцца неабходнымі элементамі фальклорнага твора. Гутарка ідзе не аб размыце жанравых межаў, а аб узаемаадносінах, што вызначаюцца сінкрэтызмам фальклорнай творчасці.

Часцей за ўсё бярэцца мясцовы стэрэатып правядзення традыцыйных вячорак. Успамінаюць забытыя звычай, вучаць маладых песням і танцам, робяць старадаўнія "калыскі", рамантуюць калаўроты і плятуць лапці, рэстаўрыруюць дэталі мясцовых нацыянальных касцюмаў, аб'ядноўваюць усё гэта якім-небудзь сюжэтам. Часам сюжэтай асновай такіх вячорак становіцца адзін з герояў беларускага фальклору. Так, у цэнтры "Прускіх вячорак" на Старадарожчыне – весялун і гаварун Несцерка.



Такім чынам, праграмы фальклорна-этнаграфічных калектываў у форме вячорак утрымліваюць традыцыйны матэрыял. Гэта – своеасаблівы тэатр з варыяцыйным сюжэтам з многімі дзеючымі асобамі: Паўлінкай, Дачкой, Сватам, Гаспадаром, Гаспадыняй. Выкананне гэтых роляў патрабуе высокай традыцыйнай тэхнікі ў галіне слоўнага дзейства, пластыкі, мімікі, здольнасцей да пераўвасаблення. Іншы раз у такія праграмы ўключаюць чытанне народных вершаў, успаміны аб перажытым.

Несумненна, праграмы вячорак збядняюцца тым, што ў іх рэдка ўключаюць расказванне казак, выступленні мясцовых майстроў вострага слова. На жаль, гэтыя праграмы амаль не "прывязваюцца" да народнага календара.

Блізкімі да вячорак з'яўляюцца і паказы са сцэны фальклорна-этнаграфічных карцінак на розныя тэмы: "Быт і сям'я", "Работа і песня", "Пасля працоўнага дня", "На Купалле", "Дажынкi". Этнаграфічна дакладныя "карцінкі мінулага" паказваюць, напрыклад, жыхары вёскі Пілішча Камянецкага раёна. Песні "У садочку на дубочку", "Пад гарою – авёс" чаргуюцца з цікавай "бяседай", жартамі, танцамі, прыпеўкамі, поўнымі народнага гумару.

У сцэнарыі "карцінак мінулага" Новасвержанскага этнаграфічнага хору Стаўбцоўскага раёна ўключаюцца не толькі старадаўнія песні, але і рэчытатывы, загадкі, прымаўкі, прыказкі. Традыцыйнасць гэтага матэрыялу не выклікае сумнення. Кіраўнік калектыву і многія ўдзельнікі хору збіралі і запісвалі мясцовы фальклор, вывучалі публікацыі фальклорных матэрыялаў. Цікава, што тут імкнуліся не столькі праспяваць песню, колькі "сыграць" яе, тэатралізаваць. Сцэнічнае дзеянне дапаўнялі музыка, этнаграфічна дакладныя касцюмы, атрыбуты старадаўняга побыту і працы – усё гэта стварала яркае, каларытнае відовішча.

Асабліва ярка сінкрэтызм фальклору праяўляецца ў вясельнай абраднасці, дзе слова, мелодыя, танец, драматычнае дзеянне выступаюць у адзінстве. Даследчыкі называюць беларускае вяселле народнай операй. Вясельны рытуал вызначаецца элементамі абраду. Кожны этап абраднасці напоўнены песнямі і танцамі. Таму большасць фальклорна-этнаграфічных калектываў рэспублікі маюць у сваім рэпертуары "вясельную" праграму. Яна дае вялікія сюжэтныя магчымасці для паказу са сцэны вясельных песень, абрадавых дзеянняў, традыцыйных гульняў і танцаў. Гэтыя прадстаўленні патрабуюць рознабаковых здольнасцей да пераўвасаблення, майстэрскага валодання голасам, багатага ўяўлення. Асабліва – выканаўцы галоўных роляў: Свата, Маці, Бацькі, Жаніха.

Сцэна ў гэтых "вясельных" спектаклях уяўляе з сябе, як правіла, беларускую хату, святочна ўбраную ручнікамі, абрусам, вышыўкамі. Звычайна ўсе на сцэне: і Госці, і Бацька, і Маці – у мясцовым, старана падабраным святочным адзенні. Часцей за ўсё разыгрываецца эпізод з падстаўленымі маладымі.

Не меншых акцёрскіх здольнасцей, вынаходлівасці, добрага ведання народных вясельных прыказак і прымавак патрабуюць каравайныя дыялогі, якімі часта канчаюцца "вясельныя праграмы".

Сінкрэтычны характар фальклору патрабуе ад калектываў уваасаблення і такой яго асаблівасці, як адзінства выканаўцаў і гледачоў. Дасягнуць гэтага вельмі цяжка.

Цяжасці пачынаюцца х пераарыентацыі ўдзельнікаў фальклорнага калектыву ад распаўсюджанай цэпер формы кантакту выканаўцаў і гледачоў у сучасным тэатры, кіно, у тэлевізійных перадачах да гэтай забытай формы зносін з публікай.

Каб сцерці лінію, што падзяляе выканаўцаў і гледачоў, мы імкнуліся рыпетыцыі фальклорна-тэатральнага калектыву вёскі Мікалаеўшчына праводзіць на адкрытай пляцоўцы, дазвалялі прысутнічаць на рэпетыцыях усім жадаючым. У час канцэрта аднойчы ўдалося ўгаварыць удзельнікаў сысці са сцэны. Для выступлення калектыву шукалі невялікія пляцоўкі, з абмежаванай колькасцю гледачоў, без тэатральных крэслаў.

Слухач хоча бачыць сапраўднае мастацтва. Не ўсё, што было характэрна для пэўных жыццёвых умоў у свой час, сугучна нашай сучаснасці. Час змяняе жыццёвы лад, псіхіку, мараль народа. Сапраўдны калектыў павінен быць сучасным. Гэта магчыма толькі ў тым выпадку, калі да народнай песні пачнуць ставіцца з пазіцыяй сённяшніх эстэтычных патрабаванняў. У народную песню, створаную на працягу доўгага шляху гістарычнага развіцця, наша пакаленне павінна прыўнесці сваё светаадчуванне.

Адной з умоў раскрыцця сінкрэтызму фальклору на сцэне павінна з'яўляцца ўзаемаразуменне паміж выканаўцамі і слухачамі, або так званая папярэдняя сітуацыя.

Пры якіх жа сітуацыях выканаўцы і слухачы гатовы да ўзнаўлення і ўспрыняцця фальклорнага твора?

Было б лагічным заключыць, што гэта магчыма тады, калі яны ведаюць і валодаюць фальклорнай традыцыяй. Бо сэнс і тэкст песні могуць быць зразумелы імі толькі тады, калі яны бачылі, як адбываецца, напрыклад, абрад "заплятання" вянок, што папярэднічае вяселлю. Аднак гэта здараецца не заўсёды. Таму падобныя песні трэба аб'ядноўваць у "вянкі", або цыклы, папярэдне раскажаўшы слухачам пра сам вясельны абрад, на якім выконваліся гэтыя песні.

Тыповымі памылкамі пры ўвасабленні абагульненых цыклаў, сюіт, сцэн народнымі хорами і ансамблямі песні і танца з'яўляюцца адасобленасць харавой і танцавальнай груп, маларухомасць хору, штучнасць самога сюжэта, механічнае спалучэнне розных відаў народнай творчасці. Такая праграма носіць пацяшальны характар і не раскрывае фальклор, яго сінкрэтычны характар.

Іншы раз здараецца, што выступленні фальклорных калектываў праходзяць нецікава, удзельнікі адчуваюць сябе скаванымі, губляюць натуральную прываблівасць. Прычына такіх няўдач заключаецца ў тым, што ў сцэнічных умовах не ўдалося ўзнавіць жыццёвыя абставіны, у якіх існавала песня або танец.

Для таго каб пазбегнуць такіх няўдалых выступленняў, іх неабходна добра рыхтаваць і адпаведным чынам абстаўляць. Перш за ўсё непажадана, каб фальклорны калектыў выступаў у "зборнай праграме", разам з выканаўцамі сучасных твораў. Адной з форм, якую можна выкарыстоўваць для прапаганды народнай творчасці, а таксама для своеасаблівай падрыхтоўкі аўдыторыі перад выступленнем фальклорнага калектыву, можа быць гутарка, у якой даецца мінімум ведаў аб народным мастацтве, некаторыя звесткі аб удзельніках калектыву,

своеасаблівасці канцэртнай праграмы. Як паказвае практыка, такія гутаркі "настройваюць" аўдыторыю на ўспрыняцце фальклору, садзейнічаюць лепшаму разуменню слухачамі народнай песні, а таксама спрыяльна адбываюцца на сцэнічным самаадчуванні саміх удзельнікаў калектыву.

Пазнанне сінкрэтызму фальклоранаг мастацтва – справа надзвычай складаная. Між тым некаторыя кіраўнікі, клубныя работнікі бачаць сваю задачу толькі ў тым, каб праслухаць, запісаць, расшыфраваць і вывучыць партыі. І пры гэтым забываецца, што пазнанне гэтага віду мастацтва не можа быць прадуктыўным, калі абмяжоўваецца якой-небудзь адной формай вобразнага мыслення (напрыклад, толькі музычна-вобразнай). Неабходны калектыўны падыход да практычнай работы з фальклорным творам. У калектыў аднадумцаў павінны ўваходзіць людзі з рознымі формамі вобразнага мыслення. Узначальваць яго можа толькі спецыяліст – падрыхтаваны чалавек, які валодае якім-небудзь музычным інструментам, умее "іграць" мясцовыя песні і танцаваць мясцовыя танцы. Кіраўнікі фальклорных калектываў павінны быць у нейкай меры і этнографамі, і фалькларыстамі, і гісторыкамі. Знайсці ад прыроды такога таленавітага чалавека няпроста. Таму мы лічым: час Беларускаму дзяржаўнаму ўніверсітэту культуры і мастацтваў пачаць падрыхтоўку такіх спецыялістаў.

У самадзейнай мастацкай творчасці магчымы два падыходы ў эстэтычнай інтэрпрэтацыі сінкрэтызму песеннага фальклору. Першы з іх мяркуе выкананне твора без сувязі з "унутражыццёвымі" ўмовамі фальклорнага побыту, другі – характарызуецца ўзнаўленнем першакрыніцы ва ўмовах натуральнага асяроддзя і этнаграфічных элементаў існавання фальклору.

Гэтыя два падыходы да ўзнаўлення фальклору ва ўмовах самадзейнай сцэны ў прынцыпе не выключаюць, а дапаўняюць адзін аднаго. Пытанне заключаецца ў тым, з якой мерай адказнасці, такту ўсё гэта робіцца. Трэба ўсведамляць, што фальклор заўсёды існуе ўнутры якой-небудзь жыццёвай сітуацыі, прычым немастацкі фактар заўсёды у жывым яго бытаванні з'яўляецца вядучым. У гэтых адносінах няма прынцыповай розніцы паміж абрадавай і лірычнай песняй. Калі яна і не замацавана за абрадам, гэта не азначае, што ў самім жыцці фальклорны твор выконваецца ў любой сітуацыі.

Сувязь з побытам лірычных песень праяўляецца ў тым, што пры пэўных абставінах выокнваць іх было нельга. На самой справе, хіба можна спяваць лірычную песню ў час пахавання? М.Р. Чарнышэўскі лічыў народную песню пачаткова "творам практычнага жыцця, а не мастацтва", якую выконваюць "не з жадання бліснуць і выказаць свой голас, а з патрэбнасці выказаць сваё пачуццё" [5, с. 135].

Таму тэатралізаваны фальклор з элементамі быту, абрадавым дзействам, танцам максімальна ўзнаўляе сінкрэтычную традыцыйную сітуацыю, не прэтэндуючы, зразумела, на поўную падмену жывога бытавання твора. Менавіта ў такой сцэнічнай падачы фальклору магчыма яго дастойнае практычнае ўзнаўленне ў адноўленым і пераўтвораным выглядзе.

Любы калектыў можа будаваць сваю работу з улікам прыроды фальклору, яго сінкрэтызму. Найпрасцейшай формай аб'яднання песень аднаго жанру можа быць так званы "вяночак", які ў сцэнічных умовах ствараецца на прынцыпу эмацыянальнага дынамічнага нарастання.

У сучаснай мастацкай самадзейнасці Беларусі важнае значэнне мае традыцыйны фальклор. Выкананне народных песень традыцыйнымі калектывамi звязана з вырашэннем многіх праблем творчага характару. Іх рэалізацыя павінна грунтавацца на навуковай і практычна правераанай аснове.

На жаль, літаратура па праблеме выкарыстання песеннай спадчыны ў самадзейнай мастацкай творчасці вызначаецца ў шэрагу выпадкаў апісальніцтвам і адсутнасцю жывой практыкі.

Для пераадолення гэтай супярэчлівасці мае сэнс выкарыстаць уласны вопыт работы ў якасці музычнага кіраўніка фальклорна-тэатральнага калектыву калгаса імя Я. Коласа Стаўбцоўскага раёна (вёска Мікалаеўшчына). Асноўная творчая задача, якую мы рашалі пры ўзнаўленні песенных традыцый на сцэне, заключалася ў тым, каб захаваць у максімальна праўдзівым выглядзе прыроду фальклорнай песні – яе сінкрэтызм. Сінкрэтычны характар фальклору вызначыў асноўныя прынцыпы творчага ўзнаўлення народнай песні, якія ўжо былі ўказаны.

У вёсцы Мікалаеўшчына моцныя песенныя традыцыі. Усе ўдзельнікі ансамбля – карэнныя жыхары вёскі. Гэта былі людзі пяцідзесяціпяці – сямідзесяціпяцігадовага ўзросту, якія добра ведалі ўсе песні сваёй мясцовасці, выконвалі іх у двухгалоснай фактуры. Імпровізацыйнасць выканання праяўлялася ў пошуку новых інтанацый у традыцыйнай выканальніцкай манеры, змяненні характару, тэмпу твораў, адшукванні знешніх элементаў выразнасці.

Анкетаванне, правядзенне з мятай вывучэння дэмаграфічных і сацыяльных характарыстык удзельнікаў калектыву, а таксама іх думак аб існаванні народнай песні, лёсе традыцыйнага фальклору, унутраных матывах удзелу ў канцэртных выступленнях, дало магчымасць прадумана вырашаць многія выканальніцкія задачы. Сярод пытанняў анкеты было і такое: "Што Вам больш падабаецца: а) толькі спяваць; б) спяваць і танцаваць; в) спяваць і расказваць; г) спяваць, танцаваць і расказваць?"

Меркавалася, што адказ на яго пацвердзіць нашу думку аб тым, што ш самім жыцці выканальніцкая асаблівасць сінкрэтызму народнай песні заключаецца ва ўзаемасувязі ўсіх жанраў фальклору. Так і здарылася. З дваццаці шасці адказаў на гэта пытанне ніводны ўдзельнік не выказаў думку, што яму падабаецца *толькі спяваць!* Адказы размеркаваліся наступным чынам: найбольшая колькасць станоўчых адказаў выпала на песенны і танцавальны жанры(11), далей ішлі песенны, танцавальны і апавядальны жанры(10) і, нарэшце, песенны і апавядальны жанры(5).

Фальклорная песня, мясцовы танец страчваюць нешта надзвычай важнае, калі яны пазбаўлены тэатральнага, сцэнічнага дзейства. Як між іншым і фальклорна-тэатральнае выканальніцтва губляе нейкія патаемныя, цяжка ўлоўныя якасці без песні, музыкі, танца. Але нават усё гэта, зарам узятая, без прамой сувязі з побытам

будзе далёкім ад сапраўднага, сінкрэтычнага ўзнаўлення фальклору. Таму мы імкнуліся не аддзяляць фальклорнае дзейства ад яго бытавога кантэксту. Удзельнікі ў час тэатральнага прадстаўлення займаліся шыццём, вязаннем, вышываннем.

Усе сродкі – песня, танец, сцэнічнае, тэатральнае дзейства, рухі, мізансцэны – павінны быць паміж сабой звязаны і служыць раскрыццю ідэі фальклорнага твора. Не трэба захапляцца надзвычайным выкарыстаннем якога-небудзь аднаго сродку. Іншы раз дастаткова лёгкага ківання галавы, корпуса, каб выказаць галоўнае ў фальклорным творы, рытмічны, эмацыянальны настрой песні, наца. Вельмі важна знаходзіць такія формы сцэнічнага дзейства, якія адпавядаюць вобразнаму ладу ўсяго фальклорнага твора.

Такія пабудовы і размяшчэнні выканаўцаў, акрамя таго, што яны дапамагаюць раскрыццю мастацкага вобраза песні, маюць яшчэ і эстэтычнае значэнне. Вельмі важна, каб адбывалася змена мізансцэн, каб не было статычнасці, якая сваёй аднастайнасцю пазбаўляе яркасці выступленне.

Ва ўвасабленні сінкрэтызму фальклорнага твора важную ролю адыгрывае танцавальная група, якая быццам ілюструе змест песні. Гэта ілюстрацыя не даслоўная, іншы раз дастаткова намёку на тую ці іншую падзею. Спевакі павінны адчуваць унутраную сувязь з танцорамі, падтрымліваць іх, рытмічна плыскаючы ў далоні, мімікай, жэстамі. У танцавальных песнях спевы і харэаграфія зліты, паколькі харэаграфічныя элементы ўзгадняюцца з рытмам напеву і падпарадкоўваюцца яму. Змест іх бывае лірычным або жартоўным, у некаторых адлюстроўваюцца працэсы земляробчай працы.

Тэмп і рытм у танцавальных песнях займаюць вядучае месца, паколькі яны вызначаюць калектыўную ўзгодненасць танцавальных рухаў. Роля запявалы ў іх абмежавана, ён толькі пачынае песню, а хор падхоплівае і працягвае яе да канца. У ігравых і танцавальных песнях удзельнікі калектыву паказваюць прыгожую паставу, адлюстроўваюць дзеянні змест песні. Для беларускай народнай песні не характэрны ярка выражаныя знешнія сродкі. Пачуцці яна раскрывае эканомна, як бы ў паўтонах. Значную ролю ў раскрыцці яе эстэтычнага ідэалу маюць пэўныя ўмовы, такія як асоба і настрой выканаўцаў, месца і час, характар і абставіны быту і г.д. Таму зафіксаваныя ў нотным запісе народныя песні не адлюстроўваюць усю глыбіню беларускага меласу. Пры знешняй прастаце і схематычнасці беларускія народныя песні змяшчаюць глыбокія душэўныя перажыванні, яркія музычныя вобразы.

Знешняя выразнасць выканання народнай песні павінна быць вынікам эмацыянальнага стану выканаўцаў, а не штучнай ігры "на публіку". Іншы раз яшчэ сустракаюцца надуманыя позы, жэсты, рухі ўдзельнікаў. Галоўнае ў песнях – гэта перадаць сэнс, характар, а не імкненне "праілюстраваць" тэатральнымі сродкамі змест песні. Зараз, на жаль, некаторыя харавыя калектывы захапляюцца яркасцю, трактуючы народную песню ў пацяшальным плане. Адна справа, калі гэта – карагодная, танцавальная, гульнёвая песня, якой уласцівы гульня, танец, і зусім іншая справа, калі гэта – лірычная працяжная песня.

Важнае значэнне для раскрыцця сінкрэтызму фальклорнага мастацтва належыць інструментальнай музыцы. Разам з баянам неабходна, каб былі гармонікі, дудкі, цымбалы, бубны, скрыпкі. Вельмі папулярна ў Беларусі скрыпка. Яе выкарыстанне дапамагала нашаму калектыву выпрацаваць чысціню гукавой інтанацыі, дынамічную гібкасць, напеўнасць мелодыі. Аднак не трэба захапляцца інструментальным суправаджэннем, паколькі сапраўднае выканальніцкае майстэрства дасягаецца пры спевах без музычных інструментаў. Асабліва цяжкія для выканання працяглыя песні. Выкананне іх патрабуе шырыні, напеўнасці гуку, рытмічнага і дынамічнага ансамбля. Такія песні – гэта вяршыня выканальніцкага майстэрства, асабліва калі спяваюцца без музычнага суправаджэння.

Многія гульнівыя, жартоўныя песні, гэтак жа які і танцы, у нашым калектыве суправаджаліся інструментальнай групай у складзе: гармонік, скрыпка, бубен. Роля акампанемента была другарадная, не з'яўлялася самамэтай, падпарадкоўвалася агульнай кампазіцыі праграмы. Хочацца падкрэсліць, што толькі ў рухавых творах, танцах прымяняецца музычнае суправаджэнне. Асобныя песні, працяглыя па характару, выкарыстоўваюцца без акампанемента.

Вялікае значэнне для ўвасаблення сінкрэтызму народнай песні мае касцюм, які ўласцівы данай мясцовасці і павінен паказаць не толькі нацыянальную прыналежнасць калектыву, але і спецыфічныя этнаграфічныя асаблівасці вобласці, раёна, вёскі. Ён павінен выконвацца на аснове мясцовых узораў, уключаючы тканіну, аздабленне, упрыгожванні, абе без непатрэбных празмернасцей. Народная эстэтыка аддае перавагу такому адзенню, якое адпавядае жыццёвым умовам людзей, што складваліся стагоддзямі. На сцэне касцюм павінен стылістычна адпавядаць фальклорнай крыніцы, што выконваецца, гэта значыць ён павінен выражаць пэўныя ідэйна-эстэтычныя пазіцыі калектыву. Аднак гэта не заўсёды знаходзіць адэкватнае ўвасабленне ў дзейнасці калектываў. Недахопамі ў афармленні касцюмаў для сцэны з'яўляюцца стандартызацыя, празмернае захапленне арнаментыкай, квяцістасцю і г.д. Сцэнічны касцюм фальклорнага калектыву павінен стварацца на падставе бытавога беларускага касцюма.

Зараз прыкметна змяняецца роля бытавых спеваў на вёцы. У гэтай жа Мікалаеўшчыне далёка не ўсе людзі нават старэйшага пакалення памятаюць традыцыйныя песні, а ігра на музычных інструментах у побыце і зусім забытая. Няма ніводнага майства, які добра іграе на скрыпцы, гармоніку, дудцы. І гэта ў вёсцы, дзе налічваецца каля 400 дамоў! Мы з'яўляемся сведкамі такога гісторыка-фальклорнага працэсу, пры якім песенны традыцыйны фальклор знікае: забываюцца старадаўнія песні, разбураецца мясцовы песенны стыль, страчваецца своеасаблівы характар гуку, парушаецца музычная фактура.

Знікненне фальклору суправаджаецца іншы раз нічым непапраўнымі стратамі фальклорнага багацця. Аднак можна многае зрабіць для яго захаванасці і развіцця. У Беларусі ёсць спрыяльныя для гэтага ўмовы. Захаванне фальклорнай спадчыны ў дзейнасці як традыцыйных ансамбляў, так і нетрадыцыйных калектываў (напрыклад, народных хораў) спрыяе адраджэнню фальклору ў штодзённым жыцці.

Некаторыя жыхары вёскі Мікалаеўшчына, напрыклад, наведваючы рэпетыцыі фальклорнага калектыву (а летам яны праходзілі на вуліцы, каля дома адной з удзельніц калектыву), ідучы дадому, напявалі пачутыя песні і мелодыі, а то і выказвалі жаданне ўдзельнічаць у рабоце калектыву. Асабліва прыемна, што рэпетыцыі, а таксама выступленні калектыву наведвалі дзеці, многія з якіх вывучылі ўвесь рэпертуар.

Сцэнічнае ўвасабленне фальклору, перш за ўсё яго непасрэднымі носьбітамі, адкрывае пазітыўныя перспектывы захавання і развіцця песеннай традыцыі і дывой выканальніцкай самадзейнай практыкі. Разам з найбольш цэласным сінкрэтычным узнаўленнем фальклору традыцыйнымі калектывамі ў самадзейнай практыцы выкарыстоўваюцца толькі асобныя элементы мастацкай сістэмы фальклору, праходзяць апрацоўку песні ў духу сучасных традыцый, напрыклад, у творчасці самадзейных аўтараў.

У мастацкай самадзейнасці Беларусі набірае моц тэндэнцыя да захавання і развіцця фальклору як цэласнай мастацкай сістэмы. Гэтая тэндэнцыя немагчыма без уліку такой асаблівасці фальклорнага мастацтва, як яго сінкрэтызм.

**Вывады.** Першабытны сінкрэтызм фальклору на працягу гісторыі свайго развіцця паступова разбураецца: выдзяляецца ў асобную галіну мастацтва слова, народная песня, народны тэатр, народная музыка і інш. Сучаснае свята дае магчымасць рэжысёру ўзнавіць на новым узроўні прыродную якасць фальклору, яго сінкрэтызм, г.зн. зрабіць сцэнічнае дзеянне такім чынам, каб у ім адначасова спалучаліся характэрныя мастацкія асаблівасці фальклору – слова, драматычнае дзеянне, тэатралізацыя, пластыка, харэаграфія, міміка і інш. Падобнае спалучэнне розных жанраў фальклору на сцэне надзвычай эмацыянальна і ўсебакова ўздзейнічае на пачуцці, эмацыянальныя станы ўдзельнікаў і глядачоў свята. Фальклор быццам нараджаецца ў сваім спрадвечным абліччы.

**Ключавыя паняцці.** Сінкрэтызм фальклору.

### **Пытанні для самастойнай работы**

1. Пералічыце метады і прынцыпы ў рабоце рэжысёра па ўзнаўленню сінкрэтызма фальклору ў свяце.

### **Літаратура для самастойнай работы**

1. Аляхновіч, А.М. Народная песня ў мастацкай самадзейнасці / А.М. Аляхновіч. – Мн., 1991. – С. 54 – 68.

2. Гусев, В.Е. Синкретизм / В.Е. Гусев // Восточнославянский фольклор. Словарь научной и народной терминологии. – Мн., 1994. – С. 307 – 308.

## ЛІТАРАТУРА

1. Каган, М.С. Синкретизм первобытного искусства / М.С. Каган // Каган М.С. Морфология искусства. – Л., 1972.
2. Веселовский, А.Н. Синкретизм древнейшей поэзии и начало дифференциации поэтических родов: В 8 т. / А.Н. Веселовскийю – Спб., 1913. – Т. 1.
3. Лазарев, А.И. Эстетика фольклора / А.И. Лазарев, В.Е. Гусев // Советская этнография. – 1969. – № 1.
4. Ліс, А.С. Купальскія песні / А.С. Ліс. – Мн., 1974.
5. Чернышевский, Н.Г. Эстетические отношения искусства к действительности / Н.Г. Чернышевский // Избранные эстетические произведения. – М., 1978.

## АСВАЕННЕ РЭЖЫСЁРАМ НАРОДНАЙ ПЕСНІ НА СЦЭНЕ

### План

1. Тэарэтычныя пытанні ў рабоце рэжысёра па засваенню фальклору ў свяце.
2. Работа рэжысёра з традыцыйным калектывам.
3. Методыка работы рэжысёра з другасным фальклорным калектывам.
4. Выкарыстанне рэжысёрам народнага хору ў свяце.

**Мэта:** вызначыць спецыфіку работы рэжысёра з фальклорнымі калектывамі рознага ўзроўню сувязей з фальклорнай традыцыяй з улікам іх сацыяльнага і адукацыянага статусаў. Паказаць, што методыка работы з традыцыйным калектывам значна адрозневаецца ад методыкі работы з іншымі фальклорнымі калектывамі.

Для захаванасці і развіцця песенных традыцый на сцэне неабходна вызначыць асноўныя прынцыпы метадалагічнага падыходу да выкарыстання народнай песні ў розных тыпах фалькларызму. Гэта надзвычай цяжкая задача, паколькі працэс асваення народнай песні носіць творчы характар, які залежыць у вялікай ступені ад асобы кіраўніка, сувязей калектыву з фальклорнай першакрыніцай. Асваенне фальклору калектывамі звязана з многімі цяжкасцямі: адборам матэрыялу, яго сцэнічным увасабленнем, адсутнасцю дастатковай колькасці кваліфікаваных кіраўнікоў і інш. Менавіта таму неабходна адзначыць з пазіцыі фалькларыстыкі найбольш важныя тэарэтычныя і практычныя прыёмы і метады работы з песенным матэрыялам у розных формах яго асваення. Пры гэтым галоўная наша задача заключаецца ў тым, каб у кожным тыпе фалькларызму прынцыпы работы з песенным матэрыялам былі накіраваны на максімальнае захаванне фальклорнай першакрыніцы.



Кожны тып фалькларызму на сцэне можа мець свае разнавіднасці, вызначаецца рознай манерай узнаўлення фальклору, у адпаведнасці са сваімі творчымі інтарэсамі і магчымасцямі вырашае пытанні рэпертуару, этнаграфічнага кантэксту, захавання элементаў сінкрэтызму фальклору, адэкватнасці свайго выканальніцкага стылю канкрэтнай мясцовасці і г.д.

Выкарыстанне фальклорных песень на самадзейнай сцэне мае свае асаблівасці. Змяняючыся пры выкананні, песня павінна задавальняць пры гэтым сучасныя эстэтычныя запатрабаванні аўдыторыі. У сувязі з гэтым неабходна адабраць рэпертуар, увесці ўмоўны сцэнічны касцюм, зрабіць пэўную апрацоўку твораў. У сцэнічных умовах жыццё песні, танца, абраду скарачаецца ў часе – такія законы канкрэтнага выканання.

На сцэне народная песня павінна адпавядаць духу часу, узроўню нашага мастацкага мыслення. Для задавальнення гэтых запатрабаванняў грамадства на сучасным этапе недастаткова простага ўзнаўлення або капіравання фальклорных форм. У прынцыпе любая творчасць можа быць прымальнай, калі яна пададзена таленавіта. У даным выпадку гутарка ідзе аб расшырэнні паглыбленні фальклорных традыцый, аб творчай іх перапрацоўцы ў новых умовах. Як бы мы ні засмучаліся з прычыны знікнення некаторых песень, спыніць гэты працэс немагчыма. Сучаснае жыццё адрозніваецца ад таго, у якім узніклі старадаўнія песні. Самадзейны калектыў не павінен слепа капіраваць манеру выканання старых спевакоў, бо гэта прыводзіць да штучнасці выканання.

Трэба падкрэсліць, што фальклорны матэрыял, узноўлены на сцэне з этнаграфічнай дакладнасцю, не заўсёды ўспрымаецца як мастацкая дасканаласць. Гэта адбываецца па той прычыне, што ва ўмовах сцэны фальклорны твор не атрымаў свайго адэкватнага мастацкага ўвасаблення, многае ў ім знікае, губляецца. Справа ў тым, што народная песня на сцэне павінна быць не проста праспявана, яна павінна быць пастаўлена.

Пры фарміраванні рэпертуару калектывы павінны зыходзіць з таго, што народнай песні няма "наогул", яна заўсёды канкрэтная, адлюстроўвае гістарычныя і сацыяльныя ўмовы, у якіх узнікла, і што ёй характэрны пэўны стыль. Сваё сапраўды творчае аблічча калектыў можа праявіць, выкарыстоўваючы песні мясцовага паходжання, мясцовую манеру спеваў, што і будзе надаваць яму арыгінальнасць і самабытнасць. Без гэтага ўсе хоры падобныя адзін да аднаго. Як у філасофскай катэгорыі прыватнага адлюстроўваецца агульнае, так і ў мясцовай песеннай лакальна-этнаграфічнай спецыфіцы праяўляецца нацыянальная своеасаблівасць. Выкананне мясцовага майстэрства ўдзельнікаў харавой самадзейнасці, аб'ядноўвае людзей.

Ігнараванне мясцовай песеннай традыцыі, адсутнасць добрых кіраўнікоў народных хораў прыводзіць да таго, што нават у раёнах з развітай песеннай традыцыяй калектывы працуюць ніжэй за свае магчымасці. Паведамленні аб аглядах мастацкай самадзейнасці, што праводзяцца ў Беларусі, сведчыць аб тым, што калектывы не заўсёды выкарыстоўваюць у сваім рэпертуары мясцовы фальклорны

матэрыял. Некаторы раз адны толькі назвы калектываў сведчаць аб тым, што паказваецца народная творчасць той ці іншай вёскі, раёна, вобласці.

Народная манера спеваў мае свае асаблівасці, якія праяўляюцца ў мясцовых, спецыфічных творах. Гэта і асаблівасці дыялекту, музычнай мовы, выканальніцкай манеры многіх пакаленняў спевакоў адной мясцовасці. Міграцыя насельніцтва з адной мясцовасці ў другую, радыё, кіно, тэлебачанне прыводзяць да згладжвання мясцовых асаблівасцей. Захаваць гэтую мясцовую спецыфіку народнай творчасці магчыма ва ўмовах мастацкай самадзейнасці. Вельмі важна, каб калектывы не парвалі сувязей з народнымі традыцыямі.

Народным песням характэрна натуральная, адкрытая манера спеваў. Голас спевака роўны, як правіла, без вібрацый. Ён інтэнсіўна выкарыстоўвае грудны рэзанатар, які стварае моц і надае яркасць голасу. Народныя спевакі пяюць проста, выразна, іх спевы падобны на гутарковую мову. Імпровізацыйнасць праяўляецца то ў змяненні мелодыі, то ў манеры падачы слова і гуку, то ў паводзінах і жэстах. Народнай манеры спеву неўласціва крыклінасць, на поўную сілу гучыць голас толькі ў полі, на адкрытай прасторы, дзе такія спевы льюцца прыгожа і чутны далёка. У час спеваў ужываюцца розныя спосабы вымаўлення слоў, нездарма людзі кажуць: ён іграе словам. Гэтая разнастайнасць выразнай падачы слова народным майстрам падкрэслівае іх сэнс. У спевах ён захоўвае ўласцівую гутаркавай мове непасрэдную ўсхваляванасць і жывасць. Спецыфічныя асаблівасці народнага меласу неабходна ўлічваць пры практычным увасабленні фальклору.

Каб раскрыць мастацкі вобраз, неабходна ўяўляць тэму і ідэю твора. У народнай песні тэму складае тое, аб чым раскажваецца ў ёй. Ідэя твора вынікае з яго зместу, з адносін народа да яго. Асабліва няпроста бывае вызначыць ідэю ў лірычных народных песнях. Неабходна паставіць сабе пытанне: што ж хоча сказаць народ у песні, якая думка праводзіцца ў ёй? Высветліўшы ідэйна-мастацкую сутнасць народнай песні, неабходна вызначыць яе характар. Як правіла, характар вызначаецца яе музыкай, прычым у межах аднаго вызначэння характару можна знайсці разнастайныя адценні настрою, напрыклад, лірычна-светлы, лірычна-ўсхваляваны, лірычна-сумны і г.д. Толькі пасля высвятлення гэтых агульных пытанняў можна пачаць работу над песняй.

Як ужо адзначалася, найбольш блізкія да народнай выканальніцкай традыцыі фальклорна-этнаграфічныя калектывы (першы тып фалькларызму). Што датычыць народных хораў, маладзёжных калектываў і ансамбляў, то тут асваенне фальклору ажыццяўляецца сваімі прыёмамі і сродкамі, адметнымі ад дзейнасці традыцыйных калектываў. Сувязь гэтых форм з песеннай традыцыяй праяўляецца ў рознай ступені. Менавіта таму нас цікавіць у першую чаргу традыцыйнае самабытнае мастацтва, што пададзена ў самадзейнасці фальклорнымі калектывамі, кожны з якіх характарызуецца сваім выканальніцкім стылем, своеасаблівай мясцовай манерай.

Важнейшым прынцыпам традыцыйнага калектыву з'яўляецца калектыўны характар творчага працэсу. Гэты вядучы прынцып выканальніцтва вынікае з самой прыроды фальклорнага спеву, які заўсёды нясе ў сабе традыцыйныя рысы жыццёвага ўкладу і псіхалогіі. Таму задача, што стаіць перад такім калектывам,

зключаецца ў тым, каб максімальна выказаць і перадаць у сваёй творчасці галоўную прымету фальклору – яго калектыўнасць. У працэсе работы над творам павінна заўсёды ўлічвацца думка кожнага члена калектыву. Неабходна заўсёды памятаць, што суадносіны індыўдуальнага і калектыўнага пачаткаў у рабоце традыцыйнага калектыву заўсёды пераважаюць у бок апошняга.

Вядучая роля калектыўнага пачатку ў фальклорнай творчасці не нівеліруе індыўдуальнае выканальніцкае майстэрства. Кожны ўдзельнік можа праявіць сябе на сцэне дзякуючы шматжанравасці фальклорнай праграмы. Таму нельга меркаваць, што тут не патрабуецца талент або майстэрства. Выканаўца інстынктыўна кіруецца калектыўным творчым вопытам. Па сутнасці, яго вернасць мастацкай традыцыі падтрымлівае неаслабную цікавасць гледачоў да выступлення калектыву.

З прынцыпу калектыўнасці выканальніцтва і вынікаюць прыёмы і метады сцэнічнага ўвасаблення народнай песні. Усе яны (а ў кожнага калектыву і яго кіраўніка сваё творчае крэда) павінны быць накіраваны на тое, каб не дапусціць скажэння фальклорнага твора, увасобіць яго з максімальнай ступенню пераканаўчасці і праўдзівасці. Як правіла, традыцыйныя калектывы ўзнаўляюць песенны фальклор з мінімальнай апрацоўкай, а некаторыя творы і без яе.

Змест і характар песні вызначаюць метады яе ўвасаблення. Песні спакойнага характару, працяжныя, лірычныя, гераічныя не патрабуюць пры іх узнаўленні якой-небудзь знешняй тэатралізацыі, але выканальніцкае майстэрства праяўляецца ў іх больш за ўсё. Практыка паказвае, што ў такіх песнях дзеянне выканаўцаў, выраз твараў, пастава спевакоў павінны адпавядаць духу песні. Бо калі лірычную песню, у якой раскажваецца аб любові да роднага краю, да прыроды, выковаць без дзейснага пачыну, з невыразным тварам, седзячы ў расслабленай позе, то песня не будзе ўспрымацца як мастацкі твор, не выкліча ў зале адпаведнага эмацыянальнага суперажывання.

Унутраная сабранасць, падцягнутасць выканаўцаў павінны садзейнічаць раскрыццю ідэйнага зместу песні, а знешняя выразнасць – быць вынікам эмацыянальнага стану спевака, а не штучнай іграй "на публіку". Мы імкнуліся зняць надуманыя позы, жэсты, рухі, перадаць сэнс, характар песні, а не "ілюстраваць" яе змест тэатральнымі сродкамі. Зараз, на жаль, некаторыя фальклорныя калектывы захапляюцца відовішчам, тактуючы народную песню ў пацяшальным плане.

У практыцы фальклорнага калектыву новы падыход да традыцыйнай песні іншы раз заключаецца ў змяненні характару яе выканання, паскарэнні тэмпу. У самой бытавой выканальніцкай практыцы можна сустрэць такое пераасэнсаванне. Напрыклад, песні "Тры дубы" надалі выразны вальсападобны метра-рытм, які даў магчымасць не толькі яе спяваць, але і танцаваць. Песня атрымала пры гэтым гульнёвую інтэрпрэтацыю, якая адпавядае агульнай кампазіцыі праграмы. У гульнёвых песнях змест павінен увасабляцца ў невялікім драматычным дзеянні, якое выконваюць асобныя ўдзельнікі калектыву.

Выступленне фальклорнага калектыву ў час народных свят паказвае, што ў гэтых умовах фальклор арганічна ўключаецца ў побыт. Спрыяльнай можа быць сітуацыя, калі адсутнічае падзел на выканаўцаў і гледачоў. Таму калектывы імкнецца

выступаць не ў глядзельнай зале, на сцэне, а ў памяшканнях, дзе няма дакладнага бар'ера паміж слухачамі і ўдзельнікамі, на адкрытым паветры. Прыроднае асяроддзе больш за ўсё адпавядае спецыфіцы фальклору і кантактам вялікіх груп людзей.

Спяваць на адкрытым паветры няпроста. Трэба прыстасавацца да абставін, адчування ўласнага голасу, бо на прыродзе спевы адрозніваюцца ад сцэнічнага гучання, умець выбраць адлегласць у адносінах да спяваючых таварышаў, паколькі акустычнае асяроддзе тут вызначаецца сваёй спецыфікай. На паветры адразу адчуваецца актыўнасць або пасіўнасць кожнага ўдзельніка калектыву, паколькі нягучныя спевы ў такой сітуацыі практычна нячутныя.

А сухачы чакаюць свята, добрага настрою, весялосці, гарэзлівасці, гумару. Таму праграма павінна ўключаць творы, якія б адпавядалі данаму выпадку: карагодныя, гульнівыя, танцавальныя песні, тацы, анекдоты, сатырычныя і гумарыстычныя народныя сцэнікі, прыпеўкі, інструментальныя творы і найгрышы танцавальнага характару. Паспяховым можна лічыць выступленне калектыву тады, калі глядачы пачалі спяваць і танцаваць разам з удзельнікамі.

Для ўзбагачэння сучаснай культуры, адной з галін якой з'яўляецца мастацкая самадзейнасць, вельмі важна выкарыстанне як фальклорных, так і літаратурных традыцый. Практыка паказвае, што запазычванне і перапрацоўка мастацкай самадзейнасцю літаратурных і фальклорных твораў узаемавыгадныя і карысныя для абодвух бакоў: па-першае, самадзейныя калектывы ўзбагачаюць свой рэпертуар, па-другое, літаратурныя і фальклорныя традыцыі атрымліваюць быццам "другое жыццё", становяцца больш вядомымі і папулярнымі ў народзе.

Маладзёжныя фальклорныя калектывы існуюць у гарадах Беларусі. Асноўны напрамак іх дзейнасці заключаецца ў імкненні вывучаць комплексна фальклор і ўключаць у свае праграмы песенную, інструментальную, харэаграфічную народную творчасць. Асваенне фальклорнай спадчыны патрабуе ад моладзі навуковых метадаў пазнання рэчаіснасці, ведаў у галіне гісторыі народнага мастацтва і выканальніцтва.

Навучанне мясцовай манеры спеваў у маладзёжным калектыве ажыццяўляецца метадам непасрэднага кантакту з народным майстрам, які можа перадаць моладзі не толькі песенны стыль сваёй мясцовасці, але і сказаць многае аб спецыфіцы правядзення абрадаў, рытуалаў і звязаных з імі фальклорных песнях. Кантакты з народным майстрам, знаўцам фальклорных традыцый вельмі важныя для калектыву ў выхаваўчых традыцый, вельмі важныя для калектыву ў выхаваўчых адносінах. Носьбіт традыцыі перадае моладзі не толькі фальклорную творчасць, але і многае карыснае са свайго ўласнага жыццёвага вопыту. Гэта дапамагае маладым "ужыцца" ў існуючае некалі асяроддзе, глыбей зразумець народную песню, адчуць яе гістарычныя вытокі.

Ад вопытных майстроў удзельнікі пераймаюць і іх рэпертуар. Кіраўнік апрацоўвае творы з улікам асаблівасцей складу свайго калектыву, яго спявацкіх магчымасцей. Напрыклад, некаторыя песні могуць транспанавацца ўгору або ўніз, у залежнасці ад дыяпазону спевакоў, могуць уводзіцца дадатковыя галасы.

Беларус – гэта перш за ўсё працаўнік, які займаўся нялёгкай сельскагаспадарчай працай. Менавіта сялянская праца і побыт з'явіліся асновай для стварэння беларускай песеннай традыцыі. Гэтыя песні раскрываюць любоў простага чалавека да Радзімы, да прыроды, адлюстроўваюць яго думкі і спадзяванні на лепшую долю.

На першы погляд народныя песні простыя па свайму інтанацыйнаму, меладычнаму і рытмічнаму складу, простыя і танцавальныя рухі і фігуры. Аднак у сваім адзінстве, выкананыя таленавітым майстрам, яны робяць глыбокае ўражанне на слухачоў. Некаторыя выканальніцкія прынцыпы фальклорнага мастацтва ў маладзёжным самадзейным калектыве выкладзены А. С. Кабанавым [1, с. 71 – 90].

Але як навучыцца фальклорнаму мастацтву, калі няма магчымасці пераняць яго ад знаўцы традыцыі? У гэтым выпадку могуць выкарыстоўвацца нотныя і тэкставыя публікацыі фальклору ў зборніках, праслухоўвацца выкананні самога кіраўніка, які пераняў манеру спеваў ад майстра або падрыхтаваў песню іншым чынам, магнітафонныя або відэазапісы. Гэтыя формы навучання аддалены ад фальклорнай першакрыніцы і таму ў рознай ступені ўзнаўляюць традыцыю.

Маладзёжныя калектывы Беларусі маюць усе магчымасці для засваення фальклорнага мастацтва ў яго традыцыйным выкананні. Пытанне заключаецца толькі ў тым, каб вырашыць практычна арганізацыйныя мерапрыемствы, звязаныя з запрашэннем у калектыв песеннага майстра або паездкай саміх удзельнікаў мастацкай самадзейнасці ў фальклорную экспедыцыю.

Развучваюцца песні ў фальклорным калектыве вусным шляхам, пры гэтым могуць улічвацца розныя варыянты. Найбольш простым спосабам з'яўляецца развучванне песні адсамога выканаўцы. Спачатку ён напявае аднагалосную мелодыю, а затым, пасля таго як яе вывучылі спевакі, – падгалоскі гэтай жа песні, калі яны ёсць. Гэты шлях вывучэння мае і свой недахоп, які заключаецца ў тым, што такі метада не садзейнічае развіццю творчай ініцыятывы ўдзельнікаў.

Адным са спосабаў развучвання песні можа быць яе запіс на магнітафон ад самога носьбіта. Затым выканаўца напявае другі голас на іншы магнітафон, пасля чаго зводзяць два запісы ў адзін. Вопытны кіраўнік можа сам вывучыць ад выканаўцы асноўны голас, а затым прапанаваць майстру адначасова з ім выканаць другі голас. Гэты двухгалосны варыянт запісваецца на магнітафон.

Могучь выкарыстоўвацца і іншыя варыянты. Напрыклад, майстар можа вывучыць галоўную мелодыю з адным з удзельнікаў, а затым разам з ім выканаць другі голас. Калі кіраўнік вопытны, то ён можа да двух галасоў дадаць трэці.

Рэпертуар маладзёжнага калектыву мае патрэбу ў пастаянным абнаўленні, таму асобныя калектывы і ўдзельнікі шукаюць у народзе новыя творы, выязджаюць з канцэртамі ў розныя рэгіёны Беларусі. Навучанне фальклору павінна ажыццяўляцца комплексна: трэба адначасова вучыцца спяваць, танцаваць, іграць на інструментах. У такім спалучэнні асвойвае песенную традыцыю маладзёжны калектыв "Церніца" Палаца культуры чыгуначнікаў г. Мінска. І кіраўнік калектыву (Г. Сарока), і ўдзельнікі добра разумеюць, што менавіта ў адзінстве розных фальклорных жанраў раскрываецца сапраўдная яго сутнасць – традыцыйнасць. Гэты

ансамбль рыхтуе праграму, у якой хоча паказаць адроджаны абрад "пахавання стралы" і фрагмент народнага спектакля "Жаніцьба Цярэшкі". У рэпертуары калектыву народныя песні выконваюцца ў арыгінале і ў апрацоўцы, з суправаджэннем і без суправаджэння: "Добры вечар, госці!", "Зялён гай", "Ой, ляцелі гусі", "Ой, ты сонца, яснае", "Даліна-далінушка", "Сізанькі галубчык", "Жураўка" і інш.

Удзельнікі калектыву – гэта дваццаці- трыццаціпяцігадовыя маладыя людзі, якія працуюць на розных прадпрыемствах горада. Яны імкнуцца перадаць манеру спеваў Віцебшчыны і Брэстчыны, якую ведаюць некаторыя ўдзельнікі, паколькі з'яўляюцца выхадцамі з гэтых мясцін. Менавіта яны прапанавалі народныя песні сваіх вёсак і раёнаў, сярод якіх і песня "Церніца" (прылада для апрацоўкі льну), што паслужыла назвай калектыву. У пачатку 1987 г. ансамбль атрымаў званне народнага калектыву, што пацвярджае яго самабытны творчы почырк і пэўныя дасягненні ў асваенні фальклорных традыцый.

У калектыве асвойваецца ігра на дудках, гармоніках, цымбалах, скрыпках, ліры, ударных інструментах. Група суправаджэння надае яркую тэмбравую афарбоўку ўсякаму выступленню калектыву, што садзейнічае эмацыянальнасці ўспрыняцця канцэртнай праграмы.

Цікава, што некаторыя і дзіцячыя фальклорныя калектывы Беларусі імкнуцца асвойваць песенную традыцыю ў комплексе народнага ігравога прадстаўлення. Так, у праграме ўзорнага фальклорнага ансамбля "Зорачка" Рэспубліканскага Палаца піянераў і школьнікаў Беларусі (кіраўнік М. Іванова) – вакальна-харэаграфічныя кампазіцыі "Беларускія вяснянкі" і "Свята ўраджаю", асобнымі нумарамі якіх з'яўляюцца "Гуканне вясны", "Адмыканне вясны", "Жавараначкі", "А ты, вясна, ты, красна...", "Танок" і інш.

Пошукава-даследчая дзейнасць фальклорных калектываў дапамагае ўдзельнікам падыходзіць творча да асваення песенных традыцый. Ад гэтай работы залежыць папаўненне іх рэпертуару новымі творами. Для ажыццяўлення такой дзейнасці на належным узроўні неабходны кваліфікаваны кіраўнік. Таму вучоба ў Беларускім дзяржаўным універсітэце культуры і мастацтваў, а таксама культасветвучылішчах Беларусі павінна будавацца на мясцовых, нацыянальных традыцыях, улічваючы пры гэтым канкрэтныя раёны нашай краіны.

Аналізуючы значэнне адукацыйнага ўзроўню для станаўлення розных тыпаў фалькларызму, можна заключыць, што традыцыйныя і другасныя калектывы імкнуцца да сапраўднага ўзнаўлення фальклорнай традыцыі. Першы тып ажыццяўляе гэта па прычыне натуральнага валодання фальклорам, а другі – у выніку разумення важнасці захавання і развіцця яго ў новых умовах.

Фалькларысты не павінны абмяжоўваць творчую ініцыятыву калектываў, накіраваную на апрацоўку, стылізацыю, рэстаўрацыю народнай песні. Бо далейшы лёс некаторых песень, што зніклі з побыту, магчымы толькі ва ўмовах сцэны. Прычым іх узнаўленне – гэта не проста паўтор "даўніны глыбокай", а актыўнае творчае абагачэнне традыцый з улікам сучасных эстэтычных запатрабаванняў грамадства.

У іншым аспекце выкарыстоўваюць фальклорную песню народныя хоры. У іх рэпертуары пэўнае месца займаюць рускія, украінскія, польскія народныя песні, што сведчыць аб міжнацыянальных гістарычных сувязях беларускага народа.

Пад народным хорам звычайна разумеюць калектыў, які выконвае песні ў народнай манеры, гэта значыць спявае ў грудным рэгістры без вібрацый, адкрытым гукам. Спецыфіку гучання народнага хору вызначаюць у жаночац групе альта, у мужчынскай – тэнары. Абавязковай умовай добрага гучання калектыву з'яўляецца спеў у зручным дыяпазоне, які адпавядае кожнай харавой партыі.

Народны хор спявае, як правіла, без дырыжора. Функцыю кіраўніка звычайна выконваюць запявалы або піяністы, калі песня выковаецца пад акампанемент.

Мы лічым, што народныя хоры можна падзяліць на два віды: гарадскія калектывы, якія спяваюць у агульнай народнай манеры і не прытрымліваюцца якіх-небудзь канкрэтных стыляў, і калектывы, пераважна вясковыя, якія выковаюць лакальны фальклор або апрацоўкі народных песень, але спяваюць іх, захоўваючы асаблівасці сваёй мясцовасці.

Ігнараванне мясцовай песеннай традыцыі, адсутнасць добрых кіраўнікоў народных хораў прыводзіць да таго, што нават у раёнах з развітай песеннай традыцыяй народныя хоры працуюць ніжэй за свае магчымасці.

У народным хоры якасць гуку вызначаецца, з аднаго боку, мясцовымі традыцыямі, з другога – уменнем самога кіраўніка. Вучыць народнай манеры спеваў можа толькі той, хто сам яе добра засвоіў.

Хор неабходна навучыць спяваць нефарсіраваным гукам. Ім, каб перавесці яго на спакойны спеў, а ў тым, каб навучыць спевакоў правільнаму дыханню, умела выкарыстоўваючы "ігру" голасу і выразнасць слова. Для прывіцця спявацкіх навыкаў усе прыёмы і метады добрыя: уласны паказ, каментарыі, ігра на інструменце, праслухоўванне запісаў, перайманне маладымі спевакамі манеры старых майстроў і г.д. Вельмі важна пры гэтым абудзіць эмацыянальную і творчую фантазію ўдзельнікаў, іх любоў да народнай песні і спеваў.

У практыцы можна заўважыць, што ў многіх самадзейных народных хорах традыцыі канцэртнага выканальніцтва выяўлены слаба. Яны часта праяўляюцца ў капіраванні асобных прыёмаў майстроў традыцыйнага фальклору, вывучаных удзельнікамі па ініцыятыве кіраўніка. Гэта не выяўляе спецыфіку народнага выканальніцкага дыялекту, а толькі статычна ўзнаўляе яго асобныя кампаненты. Можа, таму калектывы, якія не засвоілі канкрэтных песенных стылі ў побыце, не могуць узнавіць на сцэне народную манеру спеву. Вядома, што многія хоры ў гарадах Беларусі спяваюць толькі у манеры, блізкай да гутарковай мовы. На гэтым іх фальклорныя навыкі часта абмяжоўваюцца, паколькі ўдзельнікі калектываў і іх кіраўнікі не маюць дакладнага ўяўлення аб той песеннай традыцыі, якую яны ўзнаўляюць. У выніку часта даводзіцца чуць спевы, па сутнасці, у агульнарускай манеры. Такі недахоп асабліва ўласцівы гарадскім калектывам.

Сцэнічнае ўвасабленне народнай песні харавым самадзеным калектывам павінна ўлічваць прымяненне розных рухаў, дзеянняў, якія раскрываюць змест

твора. Народныя хоры спяваюць без дырыжора, таму веданне розных элементаў рухаў, жэстаў, мізнасцэн мае вялікае значэнне.

Песні танцавальныя, гульнівыя, карагодныя, прыпеўкі звычайна не проста выконваюцца, а "ставяцца". У гэтым выпадку кіраўнік выступае як пастаноўшчык, прымяняючы метады рэжысуры. Можна вадзіць карагоды, разыгрываць змест песень, танцаваць. Да гэтай работы мэтазгодна прыцягнуць балетмайстра або танцора-аматара, які добра разбіраецца ў харэаграфіі. Усе ўдзельнікі танца, карагоду або тэатральнага дзейства павінны спяваць разам з хорам.

Разгледзім асаблівасці асваення песеннай спадчыны ў такой форме як стылізацыя.

Перш за ўсё стылізацыя павінна стварацца на аснове каркрэтнага матэрыялу. Яны могуць быць розныя па ступені дакладнасці ўзнаўлення песеннай традыцыі. Найбольш блізкімі да фальклорнага арыгінала з'яўляюцца стылізацыі этнаграфічнага плана. У іх адлюстроўваюцца дастаткова поўна калектыўны пачатак, уласцівы прыродзе фальклору. Аднак у практыцы сустракаюцца разам са стылізацыямі, што максімальна ўзнаўляюць традыцыі, таксама кампазіцыі канцэртнага характару, у якіх знаходзіць выяўленне індывідуальная творчасць. Крытэрыем стылізацыі з пункту гледжання музыкі з'яўляюцца стылявыя асаблівасці народнай песні, якія вызначаюць меру і стылістыку фальклорнага матэрыялу.

Канцэртную праграму не варта падбіраць з асобных, не звязаных паміж сабой сюжэтам твораў. Трэба знаходзіць такія формы выступленняў, якія б давалі глядачу цэласнае ўяўленне аб фальклору і ў якіх песні, танцы, музыка аб'яднаны агульным зместам.

Прыкладам удалых могуць з'яўляцца стылізацыі студэнтаў Мінскага істытута харэаграфічнай спецыялізацыі. Крыніцай стварэння харэаграфічных кампазіцый служаць матэрыялы палявых фальклорных экспедыцый студэнтаў у розныя рэгіёны Беларусі, а таксама галіновай навукова-даследчай лабараторыі беларускай танцавальнай творчасці, створанай у інстытуце. У адной з такіх праграм былі паказаны чатыры поры года з узнаўленнем найбольш цікавых элементаў абраднасці разам з песнямі і танцамі. Для падрыхтоўкі яе студэнты пад кіраўніцтвам выкладчыкаў кафедры харэаграфіі выязджалі спецыяльна для збору матэрыялаў ў Віцебскую, Брэсцкую, Гродзенскую вобласці.

Па задуме мастацкага кіраўніка курса В.П. Бяляевай у праграме намячалася паказаць этапы жыцця чалавека, стан яго душы, узаемасувязь з прыродай.

Асновай для стварэння харэаграфічных кампазіцый паслужылі народныя абрады і гульні, песні, танцы, нацыянальнае дэкаратыўна-прыкладное мастацтва. Назва саміх танцаў адлюстроўвае іх змест: "Масленіца", "Калыханка", "Першы гром", "Чубры", "А-ну, спаймай", "Каравай", "Кабылка". "Рэпка" і інш. У даным выпадку фальклор з'явіўся матэрыялам для індывідуальнай творчасці. Мастацкая каштоўнасць гэтых пастановак цалкам залежыць ад кампетэнцыі іх стваральнікаў.

Цікавай фальклорнай стылізацыяй можа быць тэатралізаванае прадстаўленне палескага вяселля, паказанае фальклорным калектывам Гомельскага фальклорнага тэатра "Жалейка". Рэжысёр М.Ф. Макарацаў і музычны кіраўнік І.К. Кацэвіч, перш



чым пачаць работу над гэтым матэрыялам, сустракаліся са старадыламі палескіх вёсак, запісвалі на магнітафонную плёнку вясельныя песні, цікавыя народныя выразы, гумар. Самадзейныя артысты паказалі ў сваім прадстаўленні старадаўнія элементы абраду, агледзін, выкупу нявесты і само вяселле. Пры гэтым гучала музыка ў выкананні гармоніка, бубна, трашчотак, бомаў, світулек, выконваліся вясёлыя народныя танцы.

Узнаўленню палескага вяселля калектывам "Жалейка" папярэднічала вялікая падрыхтоўчая работа, якая насіла рэстаўрацыйны характар. Трэба было добра вывучыць асаблівасці вясельнага палескага абраду, які ўжо страціў многія свае рысы.

Стылізацыі вельмі часта звязаны з рэстаўрацыйнай работай. Так, на аснове ўспамінаў удзельнікаў быў адроджаны на самадзейнай сцэне цікавы вясельны абрад "Вяночки" фальклорным калектывам вёскі Гошава Драгічынскага раёна. Гэты абрад папярэднічае вяселлю. У хаце маладой збіраюцца дзяўчаты і плятуць вяночак на галаву нявесце. Пры гэтым спяваюць песні, жартуюць, займаюцца шыццём, вязаннем, вышываннем, ткацтвам. Пасля таго, як маладой надзелі на галаву вяночак, пачынаецца яго выкуп жаніхом. Гэтая сцэна праходзіць у яркай тэатралізаванай форме.

Найбольш складанай формай асваення традыцый з'яўляецца рэстаўрацыйны або рэканструяваны фальклор. Гутарка ідзе аб аднаўленні, адраджэнні такіх твораў фальклору, народнага музычнага інструментарыя, этнаграфічных элементаў побыту, якія жывуць толькі ў памяці людзей старэйшага пакалення і зніклі з жыцця. Таму кампетэнтнасць удзельнікаў калектыву і яго кіраўніка, веданне імі традыцый, берадлівых адносін да іх набываюць тут рашаючае значэнне.

Вядомы ў Беларусі фальклорны калектыў "Крупіцкія музыканты" калгаса "Новы быт" Мінскага раёна (кіраўнік В. Гром) асвойвае фальклорны матэрыял у рэстаўрацыйным або рэканструяваным напрамку. Калектыў быў створаны ў 1982 г. і адразу стаў папулярным. Сакрэт папулярнасці заключаецца ў тым, што кіраўнік падыходзіць да вывучэння любога элемента фальклору з пункту гледжання яго ўзаемасувязі з жыццём і побытам беларускіх людзей, сваенне песні, танца або найгрышу ажыццяўляецца з максімальнай дакладнасцю. Так, для ўзнаўлення старадаўняй беларускай рэкруцкай песні "У Слуцку, у горадзе" кіраўнік вывучыў гістарычны матэрыял аб горадзе наогул. Затым перадаў яго разам са старым тэкстам беларускаму паэту А. Вольскаму, які склаў на аснове гэтых матэрыялаў новы. Наступны этап работы над песняй заключаўся ў тым, каб адшукаць музычныя інструменты, касцюмы. Па рэпрадукцыях зрабілі такі ж барабан, адшукалі флейту, бас-гелікон, трубу, заказалі гармонік на Маладзечанскай фабрыцы музычных інструментаў, па малюнках зрабілі дакладны бунчык з конскім хвостом, даведаліся, як падаваліся ваенныя каманды ў той час. Толькі пасля такой падрыхтоўчай работы кіраўнік пачаў апрацоўку мелодыі. На кожны падобны нумар неабходна затраціць два – тры месяцы напружанай работы.

Гэты прыклад работы над фальклорным творам спалучае акрамя рэстаўрацыі таксама элементы стылізацыі і апрацоўкі матэрыялу. Такая спецыфіка фальклору:

усё ў ім узаемазвязана, адно неаддзельна ад другога. Таму выкананне народнай песні "Крупіцкімі музыкантамі" – гэта цэлая старонка з жыцця народа з аднаўленнем абраду, адпаведнай атрыбутыкі, характару, паводзін.

У групе выкарыстоўваецца больш за пяцьдзсят даўно забытых беларускіх інструментаў. Гэта дудка, карына, ліра, парныя дудкі, гудок, сурма, "салавей", наборы розных калодных і ўдарных інструментаў. Некаторыя з іх нанова адноўлены, іншыя – выкананы народнымі майстрамі або ўмельцамі. Кіраўнік вывучыў не толькі асаблівасці кожнага інструмента, але і многае робіць сам для іх гучання ў выніку спасціжэння фізічных і акустычных уласцівасцей матэрыялу.

Калектыў "Крупіцкія музыканты" добра разумее, што асвойваць фальклор трэба комплексна. Таму ён не толькі спявае, але і іграе, выступае разам з танцавальнай групай, імкнучыся аб'яднаць усе нумары скразным сюжэтам. Танцавальны калектыў (кіраўнік Г. Чорны) паставіў на фальклорнай аснове танцы "Падсяван", "Шыбар", "Боб малачу", "Кавалі" і інш. Пры гэтым многія ўдарныя і шумавыя эфекты дасягаюцца выкарыстаннем розных прадметаў побыту, такія як металічныя спарышы, падковы, калаўроткі, набіліцы, бёрды.

"Крупіцкія музыканты" рыхтуюць фальклорную праграму, у якой хочучь паказаць традыцыі розных абласцей Беларусі. З гэтай мэтай запісваецца і расшыфроўваецца песенны і інструментальны матэрыял розных рэгіёнаў кріны, падбіраюцца адпаведныя касцюмы, прадметы побыту і дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва. Такім чынам народная песня рэканструіруецца на аснове этнаграфічных і іншых ускосных матэрыялаў.

Мы свядома апусцілі разгляд такога тыпу асваення фальклорнай спадчыны, як творчасць самадзейных аўтараў і кампазітараў, асобных калектываў і іх удзельнікаў. Справа ў тым, што толькі некаторыя творы, складзеныя з рамках гэтага тыпу, становяцца сапраўды фальклорнымі. Гэтая форма асваення песеннай спадчыны цалкам залежыць ад ступені сувязей стваральнікаў новых твораў з традыцыйнай творчасцю, іх умення выкарыстоўваць у сваёй практыцы паэтыку і выяўленчыя сродкі фальклору. Гэтай творчасці павінна быць прысвечана спецыяльнае даследаванне.

Найбольш тыповай з'явай, што назіраецца пры стварэнні калектывамі ўласных твораў, можа быць выкарыстанне толькі традыцыйных форм, у якіх адлюстраваны новы змест. Паэтычныя вартасці падобных твораў не заўсёды з'яўляюцца эталонам мастацкай дасканаласці. Прыводзім змест аднаго з іх, паколькі ён адлюстроўвае сацыяльныя і культурныя змены сучаснай вёскі, не прэтэндуючы на адточанасць вершаванага стылю:

*Станем роўненькім шнурочкам  
мы ў рад  
І "Лявоніху" спяем на новы  
лад.  
Задівайцеся, гармоні, весялей,  
Бо шчасліва нам жывецца  
на сяле! [2, с. 22 – 23.]*

Фалькларызм у харавой самадзейнасці неабходна разглядаць у шырокім комплексе праблем. Бо ёсць фалькларызм, які праяўляецца ў паглыбленых, беражлівых, творчых адносінах да асваення народных песенных мелодый, што захоўваюць сапраўдную прыроду і прыгажосць, і ёсць псеўдафалькларызм, які ператварае традыцыі ў набор гукаў рознымі "аранжыроўшчыкамі" для шматлікіх вакальна-інструментальных ансамбляў. Таму адна з задач фалькларыстаў заключаецца ў ахове музычных скарбніц народа разам з іх папулярызаваннем і ўзнаўленнем у харавой самадзейнасці.

Важнейшая роля ў процістаянні спробам скажэння і размывання сапраўднай песеннай культуры належыць фальклорным калектывам. Выкананне імі твораў мясцовай традыцыі, што захавалася яшчэ ў побыце або памяці старэйшага пакалення, садзейнічае абагачэнню мужчана-песеннай культуры.

**Вывады.** Рэжысёр у сваёй рабоце выкарыстоўвае разнастайныя творчыя калектывы, яму прыходзіцца мець справу з кіраўнікамі і ўдзельнікамі калектываў, якія па-рознаму ставяцца да жывога бытавання традыцыі, успрымаюць і выконваюць фальклор у залежнасці ад індыўідуальных асаблівасцей характару, узросту, разумення традыцыі. Задача рэжысёра ў метадычным аспекце заключаецца ў тым, каб улічыць розныя перадумовы, звязаныя з выкананнем фальклорных твораў, спецыфіку ўспрыняцця традыцыі, асабістыя рысы і інш. Напрыклад, дзеці малодшага школьнага ўзросту ўспрымаюць фальклор у адпаведнасці з уласнымі ўзроставымі асаблівасцямі. Ім уласцівы жаданні пераўвасобіцца ў іншыя персанажы, вобразы, ім падабаецца рухацца, пераапрацаваць, разыгрываць рытуальныя дзеі разам са спевамі, танцамі, чытаннем вершаў і інш. Людзі старэйшага і сярдняга ўзросту быццам "занавы" перажываюць тое, пра што яны спяваюць, успамінаюць, якім жыццём было раней.

**Ключавыя паняцці.** Традыцыйны калектывы. Дзіцячы калектывы. Народны хор.

### **Пытанні для самастойнай работы**

1. Раскрыце прыёмы і метады ў рабоце рэжысёра з фальклорнымі калектывамі рознага накірунку ў засваенні фальклору на сцэне.
2. Вызначыце галоўны метадычны накірунак у рабоце рэжысёра з дзіцячым фальклорным калектывам.
3. Раскажыце пра падрыхтоўку ўмоў выступлення фальклорнага калектыву.

### **Літаратура для самастойнай работы**

1. Аляхновіч, А.М. Народная песня ў мастацкай самадзейнасці / А.М. Аляхновіч. – Мн., 1991. – С. 69 – 88.

## **ЛІТАРАТУРА**

1. Кабанов, А.С. Молодежное движение в городах / А.С. Кабанов // Молодежь и культура: проблемы досуга, художественного творчества, становления личности. – М., 1985. – Т. 137.

2. Курмановіч, І. Як я "Лявоніху" палюбіў / І. Курмановіч // Работніца і сялянка. – 1983. – № 7.

## РОЛЯ РЭЖЫСЁРА Ў АСВАЕННІ МУЗЫЧНАЙ СПАДЧЫНЫ Ў СВАЦЕ

### План

1. Тыпы кіраўнікоў фальклорных калектываў.
2. Тры этапы творчага станаўлення кіраўніка фальклорнага калектыву.
3. Вывучэнне рэжысёрам мясцовай спецыфікі фальклору.
4. Асаблівасці метадычнай работы рэжысёра з маладзёжным фальклорным калектывам.

**Мэта:** пераканаць рэжысёраў у тым, што вывучэнне мясцовай спецыфікі фальклору і адлюстраванне яе ў свяце надае апошняму ўнікальнасць, самабытнасць і непаўторнасць.

Праблема выкарыстання народнай песні ў харавой самадзейнасці закранае такое важнае пытанне, як роля кіраўніка ў асваенні фальклору, які арганізоўвае і каардынуе работу калектыву. У сувязі з гэтым вывучэнне праблемы кіравання калектывам у справе асваення фальклорнай спадчыны мае актуальнае значэнне.

А.С. Макаранка распрацаваў асновы тэорыі псіхалогіі і педагогікі калектыву, кіравання ім. "Калектыў, – пісаў А.С. Макаранка, – гэта свабодная група працоўных, аб'яднаных адзінай мэтай, адзіным дзеяннем, арганізаваная, забяспечаная органамі кіравання, дысцыпліны і адказнасці" [2, с. 16]. Зразумела, размова ідзе не пра механічны перанос работы А.С. Макаранкі, а пра творчае прымяненне прынцыпаў яго вучэння.

Перш за ўсё лічым неабходным высветліць такое агульнае пытанне, як вызначэнне тыпу кіраўніка, найбольш прымальнага для самадзейнага калектыву. Гэта асабліва важна, паколькі яго ўдзельнікамі могуць быць як непасрэдня носьбіты песенных традыцый – людзі пажылога ўзросту, так і моладзь, якая не мае сувязей з фальклорнай крыніцай. Веданне псіхалогіі ў многім вызначае поспех увасаблення самой традыцыі на сцэне. Асабістыя і прафесіянальныя якасці кіраўніка ствараюць добры псіхалагічны клімат у калектыве, які можа станоўча адбівацца на творчым працэсе пры асваенні народнай песні або затрымліваць яго.

У залежнасці ад рознага саставу сацыяльных груп псіхалагі, як вядома, выдзяляюць тры асноўныя тыпы кіраўнікоў: аўтарытарны, ліберальны, дэмакратычны.

Аўтарытарны тып кіраўніка, якому характэрны ўладарнасць, сухасць у зносінах з людзьмі, адміністрацыйныя метады работы, непажаданы ў калектывах мастацкай самадзейнасці. Практыка паказвае, што пры такім кіраўніку ўдзельнікі адчуваюць сябе скаванымі, іх палохае яго празмерная патрабавальнасць і яны перастаюць наведваць заняткі.

Не выконвае ролю лідэра самадзейнага калектыву і ліберальны кіраўнік. Такі чалавек не імкнецца да зносінаў з людзьмі, не валодае неабходнымі якасцямі выхавачеля. Калі ў пэўных вытворчых умовах ліберальны кіраўнік здольны выконваць свае абавязкі, то ў самадзейным калектыве, дзе аўтарытэт кіраўніка заўсёды павінен быць вялікім, ён не можа на належным узроўні выконваць свае функцыі.

Найбольш прымальным для самадзейнага калектыву з'яўляецца дэмакратычны тып лідэра. Стыль работы дэмакратычнага кіраўніка носіць грамадскі характар. Ён уздзейнічае на асобу, апіраючыся на калектыв. Пры гэтым дэмакратычны кіраўнік у адносінах да людзей выкарыстоўвае разнастайныя формы і метады выхаваччай работы: можа быць строгім і патрабавальным і ў той жа час па-чалавечы даступным, праяўляць прынцыповасць і цвёрдасць у дасягненні мэты. Шчырыя зносіны з удзельнікамі калектыву дасягаюцца на аснове працяглых творчых узаемаадносін. Пры гэтым такія чалавечыя якасці кіраўніка, як сумленнасць, добразычлівасць, простыя паводзіны, актыўным чынам фарміруюць спрыяльныя для работы ўмовы.

Прафесіянальная кампетэнтнасць кіраўніка выступае на першы план тады, калі ўдзельнікі пераканаліся на практыцы ў правільнасці тых задач, якія ставіліся ў ходзе рэпетыцый. Менавіта таму кіраўніку надзвычай важна валодаць метадыкай работы з калектывам, улічваючы яго ўзроставыя і адукацыйныя асаблівасці.

Кіраўнік павінен самакрытычна адносіцца да сваёй дзейнасці, быць здольным прызнаць дапушчаныя памылкі і пралікі.

У традыцыйным калектыве кіраўніку асабліва неабходна ўлічваць сацыяльны склад групы. Патрабуецца шмат намаганняў, каб растапіць "лёд" недаверу ва ўзаемаадносінах. На першы план яўна выступаюць яго чалавечыя якасці, бо неабходна заваяваць давер калектыву.

Калі кіраўнік, скажам, народнага хору выступае ў ролі настаўніка адразу, то ў традыцыйным калектыве яму самому даводзіцца вучыцца майстэрству знаўцаў песенных традыцый, увайсці ў "фальклорную сітуацыю". Спачатку кіраўнік выступае ў ролі цярплівага вучня. Інакш і быць не можа, паколькі яго прафесіянальныя навыкі і ўменні спатрэбяцца намнога пазней, калі ён вывучыць рэпертуар. Акрамя вывучэння фальклорнага матэрыялу яму неабходна "хжыцца" з калектывам, стаць "сваім" чалавекам. Без гэтага ўзаемаразумення і даверу немагчыма дабіцца якаснага рашэння творчых задач. Неабходна таксама ўлічваць узрост удзельнікаў, іх адукацыйны ўзровень, творчыя магчымасці.

Новае, незнаёмае людзі ўспрымаюць заўсёды з сумненнем і недаверам. Таму трэба даходліва, проста, пераканаўча тлумачыць тое, чаго хоча кіраўнік. Удзельнікі, як правіла, хутка рэагуюць і выказваюць свае адносіны па тых ці іншых творчых праблемах. Прычым калі штосьці не атрымліваецца, то гэта часта адмаўляецца і

ўспрымаецца з недаверам. Так, успамінаюцца негатыўныя адносіны ўдзельнікаў калектыву вёскі Мікалаеўшчына да ўвядзення эпизадычнага падгалоска ў песні "Дзяўчыначка, шуміць гай". Справа ў тым, што падгалосачныя спевы ў побыце на Мікалаешчыне не атрымалі шырокага распаўсюджвання. Праўда, некаторыя ўдзельнікі ў маладосці, паводле іх сцвярджэння, выкарыстоўвалі падгалосак (асабліва ва ўкраінскіх песнях, якія фалькларызаваліся). Напэўна, сучасныя сродкі камунікацыі таксама садзейнічалі таму, што ў прынцыпе ўсе чулі пра гэтую манеру спеваў. Усё гэта і навяло на думку аднавіць падгалосак. Цікава, што цяпер удзельнікі настолькі прывыклі да выканання гэтай песні з падгалоскам, што адразу адчуваюць незадавальненне ў выпадку яго адсутнасці (напрыклад, калі няма на рэпетыцыі ўдзельніцы, якая яго выконвае).

Увядзенне падгалоска з'яўляецца элементам рэстаўрацыі фальклору. І гэта сведчыць аб тым, што і ў традыцыйным фальклоры могуць прысутнічаць кампанеты іншых форм фалькларызму.

Можна выдзеліць тры этапы творчага станаўлення кіраўніка. На першым – кіраўнік з'яўляецца вучнем, гэта значыць вывучае рэпертуар, своеасабліва сць мясцовай пеўчай манеры, дыялекты, неўпрыкмет для членаў калектыву знаёміцца з іх асабістымі і чалавечымі якасцямі, узаемаадносінамі. На другім этапе кіраўнік, заслужыўшы іх давер, выступае як роўны партнёр. Яны ахвотна дзеляцца з ім сваімі ведамі мясцовых звычаяў, абрадаў, традыцый, расказваюць аб сваім жыцці, клопатах, справах. І толькі затым, на трэцім этапе, калі ўдзельнікі пераканаліся ў кампетэнтнасці кіраўніка, прызналі ў ім аўтарытэт чалавека і музыканта, ён становіцца фактычным настаўнікам калектыву.

Правамерна меркаваць, што працэс навучання фальклорнаму мастацтву з'яўляецца своеасаблівай пеўчай школай. Усе, хто жадаюць займацца народнай творчасцю, на першай стадыі абавязкова будуць толькі вучнямі вядомых майстроў народных спеваў, на другой – раўнапраўнымі партнёрамі творчага працэсу. З гэтага вынікае, што пеўчая школа існуе, хоць і не ў агульнапрынятым значэнні гэтага слова. Яна арганічна звязана з вивучэннем народнага побыту, канкрэтных жыццёвых умоў. Самі ж майстры народных спеваў кажуць, што ніякай школы няма, а проста "пажыві з намі, ыдк і будеш спяваць".

Разгледзець усе нюансы работы кіраўніка над увасабленнем народнай песні ў самадзейным калектыве – надзвычай складаная задача, паколькі гэта дзейнасць носіць творчы характар, які залежыць ад многіх абставін. Адзначым толькі некаторыя з іх: ступень сувязі калектыву з песеннай традыцыяй, веданне кіраўніком мясцовых фальклорных асаблівасцей, яго фалькларыстычная кампетэнтнасць у пытаннях народнай творчасці, яго прафесіянальная эрудыцыя і інш. Калі дадць да таго, што існуюць розныя формы асваення песеннай спадчыны, а таксама мноства пераходаў унутры асобна ўзятага тыпу фалькларызму, то стане вытлумачальнай складанасць гэтай праблемы. Таму абмяжуемся толькі некаторымі прынцыповымі меркаваннямі, якія маюць важнае значэнне для кожнай з гэтых форм.

Пярвічнай формай распаўсюджвання народна-песеннага выканальніцтва з'яўляецца дзейнасць традыцыйных фальклорных калектываў. Іх удзельнікі – гэта

сапраўдныя носьбіты фальклорных традыцый, якія арганізаваны, дзякуючы аўтарытэту і майстэрству аднаго з "важакоў". Яны спяваюць у традыцыйнай мясцовай манеры. Асновай іх дзейнасці з'яўляецца калектыўны творчы пачатак. У гэтых калектывах захоўваецца і развіваецца мясцовы фальклор.

Фальклорныя калектывы такога тыпу складаюць значную частку ў харавой самадзейнасці. У аснове іх работы ляжыць вопыт і пеўчы аўтарытэт аднаго з прызнаных лідэраў – знаўцы традыцый і арганізатара. Усе ўдзельнікі добра ведаюць мясцовы песенна-танцавальны фальклор, манера іх выканання мясцовая, вельмі лакальная. У выканальніцкім плане галоўная задача ў асваенні рэпертуару заключаецца ў тым, каб дасягнуць выразнай дыкцыі, нюансіроўкі.

Кіраўнікамі гэтых ансамбляў з'яўляюцца ў большасці выпадкаў спяваючыя "важакі" такіх груп-гуртоў. Дарэчы адзначым, што гэта неафіцыйнае лідэрства лепшых майстроў традыцыйных спеваў закладзена ў самой прыродзе фальклору – у ім заўсёды выдзяляліся, паводле трапнага народнага выраўу, "завадзілы". На ўзроўні гэтага тыпу фалькларызму, які прадстаўляе традыцыйны фальклор на сцэне, "кваліфікацыі" гэтых захавальнікаў песенных традыцый дастаткова для плённай работы калектываў. Іх роля як кіраўнікоў у асноўным абмяжоўваецца арганізатарскімі функцыямі. Яны вызначаюць рэпертуар і развіваюць самабытную творчую актыўнасць саміх удзельнікаў.

У апошнія гады кіраўнікамі пярвічных фальклорных калектываў іншы раз бываюць людзі, якія маюць спецыяльную адукацыю ў якой-небудзь галіне мастацкай творчасці. Яны вывучаюць мясцовыя традыцыі, рэпертуар, прыцягваюць да ўдзелу ў рабоце калектыву разам з вопытнымі народнымі майстрамі і моладзь.

Назалежна ад таго, пад чым кіраваннем ажыццяўляецца дзейнасць калектыву ("важака" або штатнага кіраўніка), у аснове яго работы ляжыць калектыўны творчы пачатак. Толькі з улікам гэтай асаблівасці магчыма асваенне песеннай спадчыны ў найбольш поўнай яе захаванасці і раскрыццё ўсёй разнастайнасці творчага таленту ўдзельнікаў.

Гэты вывад можна лічыць асноватворным для фальклорных калектываў, бо, як правіла, іх удзельнікі з'яўляюцца людзьмі старэйшага або пажылога ўзросту. Акрамя асаблівага такту, павагі да іх кіраўніку неабходна даць максімальную магчымасць кожнаму, каб раскрыць свае творчыя здольнасці, усямерна садзейнічаць гэтаму. На рэпетыцыях павінна панавать атмасфера выключнай добразычлівасці, якая ў многім залежыць ад асобы кіраўніка, яго ўмення стварыць для гэтага ўмовы.

Абстаноўка на рэпетыцыі фальклорнага калектыву бытавая, хатняя. Спачатку ўдзельнікі абменьваюцца думкамі, вядуць размову, п'юць чай. Затым усе разам вывучаюць змест песні, яе характар. Вельмі важна, каб удзельнікі, выконваючы песню, як бы зноў успаміналі тыя падзеі, з якімі яна была звязана. Толькі ў гэтым выпадку песня для калектыву можа стаць "сваёй".

Кіраўнік калектыву традыцыйнага фальклору можа аказаць дапамогу ў вызначэнні тэмпу твораў, яго характару, захаванасці рытмічнага і дынамічнага ансамбля выканання, некаторых асаблівасцей раскрыцця музычнага вобраза. Гэта чыста прафесіянальныя прыёмы, прычым іх рэалізацыя дасягаецца не метадам

указанняў, а актыўнай формай уключэння творчага патэнцыялу кожнага ўдзельніка. Трэба цярдліва выслухаць думку кожнага па таму ці іншаму пытанню, не баяцца сказаць, што і кіраўнік часам не ведае, як зрабіць, бо фальклорнай творчасць ля сваіх вытокаў калектыўная па прыродзе. Навучанне ў фальклорным калектыве будзеца не па школьных формах, а па прынцыпу "вучань – вучань".

Асабліва вострай з'яўляецца праблема кіраўніцтва маладзёжнымі калектывамі, якія ажыццяўляюць ўзнаўленне традыцыйнага фальклору. Узнікаючыя сёння ў прамысловых гарадах і культурных цэнтрах такія калектывы аддалены ад фальклорных крыніц і не маюць непасрэдных сувязей з мясцовымі традыцыямі. У гэтым выпадку ўскладняецца працэс асваення народнай песні, паколькі адсутнічаюць непасрэдныя зносіны з носьбітамі гэтых традыцый. Удзельнікі ансамбляў слухаюць выкананне народных майстроў толькі ў фоназапісу. Адсутнасць жывых кантактаў з фальклорнай традыцыяй і вопытных кіраўнікоў, якія ведаюць песенную творчасць, прыводзіць да непажаданых з'яў, скажае традыцыі пеўчай культуры. Нярэдка можна назіраць эстрадныя штампы, захапленне сучаснымі механічнымі сродкамі, што прыводзіць да страты песенных традыцый.

Работа з фальклорным маладзёжным калектывам прадугледжвае надзвычай разнастайныя функцыі кіраўніка: арганізатарскія, прафесіянальныя, педагогічныя і патрабуе рознабаковых ведаў і здольнасцей.

Кіраўнікі калектываў "другаснага" ўзнаўлення традыцыі павінны добра ведаць беларускую народную песню, яе стылі, жанравыя асаблівасці, гісторыю, жыццё народа. А галоўнае, ім неабходна вывучаць вопыт лепшых народных спевакоў, каб меркаваць аб вартасцях той ці іншай песні, а таксама мясцовую манеру спеваў, якая з'яўляецца вакальнай асновай калектыву. Няведанне спецыфікі народных спеваў кіраўніком, які нават мае прафесіянальную падрыхтоўку, прыводзіць да творчых няўдач, да распаду калектыву. Вывучыць мясцовы самабытны стыль выканання – няпростая задача, патрабуючая шмат часу і цярдлівасці.

Самадзейныя гарадскія фальклорныя калектывы з мэтай засваення песенных традыцый павінны рабіць паездкі ў мясціны, дзе жывуць майстры фальклору. Гэта дае магчымасць у рэальным жыцці пазнаёміцца з сапраўднымі носьбітамі песенных традыцый, праверыць уласныя творчыя ўстаноўкі. Акрамя таго, удзельнікі такіх паездак як бы ўжываюцца ў этнаграфічнае асяроддзе, што садзейнічае максімальна дакладнаму ўзнаўленню народнай песні на самадзейнай сцэне.

Ідэальнай умовай вывучэння мясцовага стылю ў маладзёжным фальклорным калектыве можа быць наяўнасць майстра, знаўцы традыцыі. Усе іншыя формы вывучэння традыцыі пажадана выкарыстоўваць пасля непасрэднага пераняцця вопыту ў майстра. Імі могуць быць публікацыі нот і тэкстаў песень у розных зборніках, выкананне песень кіраўніком, магнітафонны запіс, відэазапіс.

Кіраўніку маладзёжнага калектыву нельга падмяняць мясцовую манеру спеваў развучваннем галасоў па партыях. Такая практыка прыводзіць да скажэння фальклорнага твора. У працэсе работы ўдзельнікі самі знойдуць сваё месца ў песні.

Сучасны беларускі гарадскі фальклорны калектыў ўяўляе з сябе сінкрэтычную з'яву народнай музычнай творчасці, у якой выканальніцкімі сродкамі выступаюць



песня, дэкламацыя, танец, драматычнае дзейства, інструментальная музыка. Спалучэнне іх у творчым працэсе для раскрыцця мастацкага вобраза народнай песні з'яўляецца складанай задачай для кіраўніка калектыву. Яго роля яшчэ больш укладняецца, калі яму даводзіцца выковаць функцыі рэжысёра, балетмайстра або хормайстра.

Зразумела, для маладзёжнага калектыву правільна разумець і ўспрымаць фальклор – задача складаная. Яго ўдзельнікі выраслі ў іншым грамадскім асяроддзі, таму ім неабходна "ўжыцца" ў традыцыю. Для іх фальклор паступова становіцца часткай іх побыту, у адрозненне ад носьбітаў "першасных" традыцый, для якіх ён існуе натуральна. Ті тым не менш пэўную дапамогу кіраўніку ў выучэнні мясцовых фальклорных традыцый могуць аказаць самі ўдзельнікі.

Узаемадзейнасць розных лакальных стыляў з'яўляецца рэальным гістарычным працэсам, з якім кіраўніку даводзіцца сутыкацца, бо для ўдзельнікаў такога саставу любы фальклорны матэрыял практычна можа стаць "родным". У гарадскіх калектывах, для якіх фальклор стаў не толькі матэрыялам для сцэнічнага паказу, а часткай жыцця і побыту саміх удзельнікаў, ствараецца магчымасць для ўзнікнення сапраўднай фальклорнай сітуацыі.

Па сутнасці, на практыцы адбываецца, што фальклорнымі калектывамі кіруюць два кіраўнікі: адзін з вопытных і найбольш аўтарытэтных удзельнікаў калектыву і музыкант, які атрымаў спецыяльную прафесіянальную адукацыю.

Многім калектывам, асабліва ў вёсцы, бракуе агульнай фальклорнай культуры. Адна з прычын гэтага заключаецца ў адсутнасці падрыхтаваных у харавых адносінах кіраўнікоў. Харавая самадзейнасць у вёсцы адчувае пільную патрэбу ў кваліфікаваных кадрах. Не ўсюды вырашаны таксама пытанні паляпшэння ўмоў работы калектываў, умацавання іх матэрыяльнай базы.

Некаторыя даследчыкі лічаць, што работа з фальклорным калектывам павінна зводзіцца ў асноўным да кансультацый па пытаннях рэпертуару і найбольш цікавай падчыны яго са сцэны. Магчыма, такіх кансультацый спецыялістаў дастаткова для ансамбляў традыцыйнага фальклору, аднак калектывам маладзёжнага тыпу патрэбны кваліфікаваныя кіраўнікі. На жаль, у Беларусі пакуль не вырашана пытанне адносна падрыхтоўкі высокакваліфікаваных кіраўнікоў фальклорных калектываў. На сённяшні дзень Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў не мае аддзялення, якое рыхтуе кіраўнікоў фальклорных калектываў. Праграма па народнаму хору змяшчае вывучэнне толькі музычных дысцыплін, адсутнічаюць такія прадметы як этнаграфія народаў СНГ, гісторыя касцюма, народны тэатр. Па гэтай прычыне студэнты не атрымліваюць дастатковых ведаў аб народнай творчасці.

Асабліва патрэбны кваліфікаваны кіраўнік для паспяховай работы самадзейнага народнага хору. У практыцы няма прыкладу, калі б калектыву без дасведчанага кіраўніка дабіўся станоўчых мастацкіх вынікаў. Бо арганізаваць калектыву, які складаецца з асоб розных узростаў, інтэлектуальных магчымасцей, не валодаючы педагогічнымі метадамі выхавання, немагчыма. А каб развіваць мастацкія здольнасці, густы і інтарэсы, патрэбны кіраўнік, які мае адпаведную

музычную адукацыю і здольны прывіць удзельнікам спявацкія навыкі, а гэта магчыма толькі ў тым выпадку, калі ён сам валодае вакальнай метадыкай.

Неабходнай умовай паспяховай работы калектыву з'яўляецца і выпрацоўка ўменняў і навыкаў, ансамблевага выканальніцтва. Для гэтага кіраўніку таксама неабходна мець спецыяльныя веды. Як правіла, рыхтуюць творы народныя хоры па загадзя падрыхтаваных партыях. Удзельнікі могуць і не ведаць нотнага пісьма. Хор падзелены на партыі або групы, і развучванне новых твораў адбываецца з голасу кіраўніка, або аднаго са спевакоў, або з дапамогай інструмента. Манера спеваў не заўсёды паслядоўна працягвае мясцовыя традыцыі, бо выковаюцца і рускія, украінскія песні, творы самадзейных аўтараў, а таксама пачутыя па радыё, тэлебачанні або проста перанятыя з розных рэпертуарных зборнікаў. Асобныя калектывы займаюцца актыўным збіраннем фальклору, у іх праводзіцца пэўная навучальна-выхаваўчая і рэпетыцыйная работа.

Але ў рэпертуар народнага хору павінны ўваходзіць у першую чаргу фальклорныя песні той мясцовасці, таго раёна ці вобласці, дзе гэты калектыв створаны. З сапраўдных знаўцаў песенных традыцый свайго краю кіраўнік павінен стварыць творчую групу, якая будзе служыць асновай авалодання мясцовай манерай спеваўш астатнімі.

Удзельнік народнага хору павінен валодаць не толькі вакалам, але і словам, жэстам, мімікай, умець танцаваць. Народнай песня ўспрымаецца натуральна, калі самі спевакі або спявачкі танцуюць. Там, дзе гэта робяць танцавальныя групы, заўсёды адчуваецца нябачная перашкода паміж імі і хорам. Бо, як правіла, танцоры выкарыстоўваюць класічныя прыёмы харэаграфічнага мастацтва, якія адрозніваюцца ад традыцый народнага танца. Гэта і прыводзіць да супярэчлівасці паміж хорам і танцавальнай групай.

У народным хоры выконваюцца і старадаўнія, і сучасныя народныя песні, якія нельга спяваць у адной манеры. У сучасных песнях не перадаюцца ўсе асаблівасці дыялекту, як ў старадаўніх. Удзельнікі сучаснага калектыву павінны валодаць шырокім выканальніцкім дыяпазомам, удасканалюцца сваё майстэрства і пеўчую манеру. Усё гэта робіць неабходным для кіраўніка праводзіць навучальную работу з калектывам па вывучэнню асаблівасцей народнай песні, авалоданню майстэрствам спеваў.

Як жа кіраўніку дасягнуць самабытнасці ў спевах?

Для авалодання народнай, натуральнай манерай спеваў можна выкарыстаць у пачатку рэпетыцыі розныя дыхальныя і танізуючыя практыкаванні. Затым неабходна папрацаваць над выразным вымаўленнем якой-небудзь рухавай песні, афарбаванай характэрнымі асаблівасцямі народнай мовы. Далей неабходна прымяніць тэхнічныя практыкаванні для выпрацоўкі моцнай кантылены.

У ходзе рэпетыцый можна практыкаваць стварэнне новых варыянтаў якога-небудзь вядомага напеву. Гэта будзе садзейнічаць развіццю ў выканаўцаў імправізацыі, характэрнай для народных спеваў.

Разам з выкананнем народных песень хоры ўключаюць у свой рэпертуар іх апрацоўкі, творы савецкіх прафесіянальных і самадзейных аўтараў, а таксама

ўласныя песні, напісаныя як самім кіраўніком, так і ўдзельнікамі калектыву. У творчасці народных хораў, ансамбляў песні і танца могуць спалучацца элементы розных форм фалькларызму. Такая шырокая амплітуда творчасці народнага хору патрабуе ад кіраўніка вялікіх спецыяльных навыкаў і ведаў. Матэрыялы праведзеных даследаванняў паказваюць, што чым вышэй кваліфікацыя кіраўнікоў, тым больш паспяхова працуе самадзейны калектыў.

Улічваючы, што ўзровень падрыхтоўкі і кіраўнікоў, і калектываў розны, непазбежны і творчыя няўдачы, і праяўленне мастацкай непаўнацэннасці пры ўзнаўленні песеннай традыцыі. Таму выбар напрамку ў рабоце калектываў над асваеннем народнай песні ў адпаведнасці з іх творчымі магчымасцямі мае і тэарэтычнае і практычнае значэнне.

Да недахопаў трэба аднесці някасныя апрацоўкі і аранжыроўкі народных песень, якія не ўлічваюць стылістыку фальклорнай песні і не адпавядаюць творчым магчымасцям калектыву. Некаторыя песні выкарыстоўваюцца многімі калектывамі, што прыводзіць да аднастайнасці рэпертуару, аб'яднае самадзейную творчасць.

Перш чым развучаць народную песню, кіраўнік павінен прааналізаваць, скласці сцэнічны план яе рашэння. Галоўная задача заключаецца ў тым, каб зразумець унутраны змест, мастацкі вобраз песні.

Развучваючы новыя творы з хорам, трэба глыбока разумець іх змест, знаходзіць адпаведныя выяўленчыя сродкі для яго раскрыцця, расказаць пра жыццёвую сітуацыю, у якой гэтая песня выковалася. Гэта будзе стымуляваць творчае ўяўленне ўдзельнікаў, псіхалагічна настройваць іх на выкананне менавіта данай песні. Каб данесці да слухачоў змест, песню трэба выконваць выразна, з пачуццём.

Пры выкананні апрацовак, а таксама этнаграфічна дакладных песенных узораў хор не пвінен пераймаць акадэмічныя прыёмы спеваў (фортэ, піяна, крашчэнда, дэмідуэнда). Гэта супярэчыць стылістыцы народнай песні, парушае прыроду фальклорных спеваў. Прырода традыцый дынамічных адценняў у народных спевах зусім іншая, чым у акадэмічных. Думаецца, яна караніцца ў сакрэтах "цапнога дыхання".

У народных хорах значна ўзрастае роля кіраўніка. Ім неабходны такія настаўнік, які б накіраваў іх творчыя пошукі па адзінаму рэчышчу, падабраў бы цікавы рэпертуар, навучыў іх прыёмам народных спеваў.

Выключна важную ролю адыгрывае кіраўнік у пытаннях авалодання вакальнай культурай хораў. Трэба адзначыць, што пры падрыхтоўцы дырыжораў-хормайстраў нашы навучальныя ўстановы яшчэ недастаткова ўдзяляюць увагу асваенню метадыкі вакальнай культуры.

Для народнага хору тыповым з'яўляецца пашыраны састаў удзельнікаў, дакланы падзел харавых партый, меншая імправізацыйнасць, вядучая роля кіраўніка. Ступень пераўтварэння твора не сцэне залежыць ад асобы кіраўніка, сувязі фальклорных элементаў з сацыяльна-гістарычным асяроддзем, майстэрствам калектыву.

Іншы раз кіраўніку даводзіцца самому выконваць апрацоўкі народных песень, паколькі не ўсе з іх прыдатныя для канцэртнага выканання ў "чыстым выглядзе". Апрацоўкі могуць быць розныя, у залежнасці ад магчымасцей самога калектыву, а таксама творчых задач, якія стаяць перад кіраўніком і калектывам. Але трэба памятаць, што нацыянальныя асаблівасці песні заўсёды маюць мясцовую самабытнасць. Гэта надае песні непаўторнасць, унікальнасць. Павярхоўнае і агульнае засваенне элементаў песні прыводзіць да скажэння яе асаблівасцей, да безгустоўнасці. "Апрацоўваючы песню, – гаворыць Н. Кутузаў, кіраўнік хору рускай песні Усесаюзнага радыё і тэлебачання, – я іду рознымі шляхамі: то гэта стварэнне ланцуга варыянтаў асноўнага напева, то канструяванне складанай многалоснай партытуры змешанага хору (іншы раз нават не аснове аднагалоснай мелодыі), то сціплая апрацоўка, якая толькі ўдакладняе дэталі, то трыскрыпцыя, якая стварае цэласную музычную карціну... У кожным выпадку падыход павінен быць вельмі індывідуальны. але мэта адна: найбольш поўна данесці да слухача характэрныя асаблівасці кожнага фальклорна-этнаграфічнага запісу" [1, с. 89].

Сярод фалькларыстаў няма адзінай думкі наконт апрацовак фальклору. Адны лічаць іх працягам традыцыйнага фальклору, другія – самастойнай галіной творчага працэсу. Апошні пункт гледжання пераважае.

Некаторыя кіраўнікі выконваюць апрацоўкі народных песень з улікам творчых магчымасцей свайго калектыву. Гэтая творчасць шчыльна спалучаецца з такой формай асваення фальклору, як стылізацыя, да якой адносяцца розныя пастаноўкі. У стылізацыі песенныя традыцыі выкарыстоўваюцца разам з іншымі фальклорнымі жанрамі. Творчая роля кіраўніка тут надзвычай адказная. Няўдалыя стылізацыі або апрацоўкі выклікаюць пачуццё незадаволенасці ў слухачоў. На жаль, іншы раз народная традыцыя паўстае ў іх як "суцэльны феерверк", як відовішча ці забава. Таму стваральнікі стылізацый і апрацовак павінны беражліва ставіцца да захаванасці фальклорнага ўзору.

Выключна важная роля кіраўніка калектыву, які займаецца аднаўленнем фальклору, што знік. У гэтым выпадку работу па яго асваенню можна параўнаць у пэўнай тэмені з дзейнасцю вучонага, бо, каб добра ведаць этнаграфічную спецыфіку песні, яе традыцыйныя мясцовыя асаблівасці, трэба азнаёміцца з адпаведнай літаратурай. Дапамогу ў гэтай справе можа аказаць вывучэнне прац беларускіх вучоных, удумлівы аналіз песень, шматлікіх публікацый іх варыянтаў. Наяўнасць варыянтаў песень дасць магчымасць зрабіць не толькі навуковыя, але і практычныя высновы (у гэтым выпадку па аднаўленню традыцыі) аб часе ўзнікнення, распаўсюджвання трансфармацыі, звязанай з геаграфіяй песні і г.д.

Эстэтычныя і мастацкія веды кіраўніка, які займаецца аднаўленнем знікшага фальклору, павінны спалучацца з педагагічнымі. Сучасны кіраўнік калектыву – гэта рознабакова таленавіты чалавек. Ён добры арганізатар, які ўмее мысліць мастацкімі вобразамі, валодае майстэрствам зносін з людзьмі.

**Вывады.** Рэжысёр у сваёй прафесійнай дзейнасці абавязаны заўсёды імкнуцца, па магчымасці, выявіць спецыфічныя асаблівасці фальклору, якія праяўляюцца ў народнай манеры выканання фальклорных твораў, своеасаблівым

мясцовым рэпертуары, бытаванні жывой гутарковай мовы, дзейнасці народных умельцаў у дэкаратыўна-прыкладным мастацтве, саломаліценні, вышыванні і нш. Гэта спецыфіка непаўторнасці традыцыі кожнага мястэчка, раёна, рэгіёна мае дамініруючае значэнне для захавання вытокаў народнай культуры. Менавіта яна паказвае бясконцае багацце існавання фальклорных твораў (варыянтнасць).

Можна зрабіць выснову, што вывучэнне традыцыі рэжысёраў укладваецца ў трыяду: вучань – роўны партнёр – уласна рэжысёр.

Неабходна таксама мець уяўленне пра тое, што найбольш прымальным кіраўніком фальклорнага калектыву выступае дэмакратычны лідэр, які ўлічвае ў сваёй рабоце думкі і інтарэсы ўдзельнікаў калектыву, паважае іх чалавечыя якасці, умее прыслухоўвацца да з'яў культуры і мастацтва і інш.

Рэжысёр абавязан ведаць, што кожны фальклорны твор мае канкрэтны адрэсат.

**Ключавыя паняцці.** Тыпы кіраўнікоў. Мясцовая спецыфіка фальклору.

### **Пытанні для самастойнай работы**

1. Уласны аналіз прафесійных і маральных якасцей рэжысёра (станоўчае і адмоўнае).

2. Метадычныя падыходы рэжысёра ў рабоце з фальклорнымі калектывамі рознага тыпу фалькларызму.

### **Літаратура для самастойнай работы**

1. Аляхновіч, А.М. Народная песня ў мастацкай самадзейнасці / А.М. Аляхновіч. – Мн., 1991. – С. 89 – 100.

2. Аляхновіч, А.М. Беларуская традыцыйная музычная спадчына / А.М. Аляхновіч. – Мн., 2000.

### **ЛІТАРАТУРА**

1. Красовская, Ю. Концертная жизнь народной песни / Ю. Красовская // Советская музыка. – 1971ю – № 4.

2. Макаренко, А.С. О личности и обществе / А.С. Макаренко // Собр.соч.: В 7 т. – М. 1952. – Т. 7.

## **СПЕЦЫФІКА РАБОТЫ РЕЖЫСЁРА З МУЗЫЧНЫМ ФАЛЬКЛОРАМ У СВЯЦЕ**

### **План**

1. Методыка адбору рэжысёрам музычнага фальклору да свята.

2. Прыёмы і метады вывучэння рэжысёрам мясцовага фальклору.

3. Тэатралізацыя рэжысёрам музычнага фальклору ў свяце.
4. Падрыхтоўка рэжысёрам выступлення фальклорнага калектыву ў свяце.
5. Апрацоўка рэжысёрам народнай песні ў свяце.
6. Захаванне рэжысёрам народнай манеры спеваў у свяце.
7. Патрабаванні да падрыхтоўкі рэжысёраў.

**Мэта:** раскрыць асаблівасці музычнага фальклору беларусаў і вызначыць метадыку яго выкарыстання ў свяце.

У першую чаргу кіраўнік і калектыў павінны дакладна вызначыць для сябе тып фалькларызму, у якім яны маюць намер ажыццяўляць узнаўленне песеннай традыцыі. Выбар напрамку ў рабоце над народнай песняй абумоўліваецца ступенню захаванасці фальклорнай першакрыніцы ў калектыве, кваліфікацыяй кіраўніка і здольнасцямі ў мастацкіх адносінах удзельнікаў, іх зацікаўленасцю ў выніках работы, адносінамі да песеннай традыцыі. Адным з важнейшых пытанняў увасаблення песенных традыцый на самадзейнай сцэне з'яўляецца правільны метадычны падыход кіраўніка да падбору фальклорнага матэрыялу.

1. Рэпертуар калектыву вызначаецца ўключэннем фальклорных твораў, змест якіх адпавядае нашым сённяшнім маральна-эстэтычным ўяўленням аб дабраце, прыгажосці, любові, смеласці, мужнасці, патрыятызме, любові да роднай прыроды, Радзімы.

2. Адбор песень трэба ажыццяўляць з улікам:

а) характэрных менавіта для данай вёскі, раёна, вобласці, рыгіёна асаблівасцей;

б) наяўнасці рыс канцэртнасці, гэта значыць яркай мелодыі, развітай гармоніі, высокага паэтычнага і мастацкага ўзроўню тэкстаў;

в) уласцівага гульнёвага, карагоднага, танцавальнага, драматычнага пачатку.

3. Развучванне твораў павінна адбывацца без інструментальнага суправаджэння (у прыватнасці, лірычныя песні, творы спакойнага, распеўнага характару), што дае магчымасць дасягнуць і раскрыць высокае вакальнае майстэрства калектыву.

4. Інструментальнае суправаджэнне ўводзіцца пры выкананні народных песень, якія характарызуюцца дакладным, устойлівым рытмам, што абагачае іх гучанне.

5. Некаторыя каляндарныя песні неабходна выканаць у неапрацаваным выглядзе і ў адпаведны час года.

6. Кіраўнік павінен улічваць супень асваення народнай песні калектывам, умець знаходзіць і разумець прычыны ўстойлівых памялак пры выкананні твораў.

Метады збору пярвочнай апрацоўкі народнай песні і навучання фальклорнаму мастацтву калектыву ўключаюць:

– гутаркі з мвітсрамі народных спеваў, экспедыцыі ў асяроддзе сапраўдных носьбітаў фальклору, вывучэнне іх жыцця, поглядаў, думак аб лёсе традыцыйнай песні;

– праслухоўванне, запіс, расшыфроўку, натаванне мелодыі;

– навучанне майстэрству выканання ад непасрэдных носьбітаў традыцый;

– развучванне народнай песні з голасу кіраўніка;

– праслухоўванне мастаца народных майстроў спеваў на магнітафонных і грамзапісах, кіно і відэазапісах;

– вывучэнне нотных і тэкставых публікацый фальклору ў акадэмічным выданні "Белорусское народное творчество", розных фальклорных зборніках.

Сінкрэтызм фальклорнага мастаца раскрываецца на аснове рэалізацыі ў творчай практыцы калектываў асноўных метадычных прынцыпаў асваення песенных традыцый: мясцовай традыцыйнай асновы; тэатралізацыі народнай песні; узаемасувязі фальклорных жанраў; этнаграфізму як элемента народнай творчасці.

1. Кіраўніку, калі ён не мясцовы жыхар (што часцей за ўсё здараецца на практыцы), неабходна перш за ўсё вывучыць спецыфіку мясцовага фальклорнага стылю. Мясцоваму стылю ўласцівы:

а) характэрныя народныя традыцыі, звычаі і абрады, асаблівасці жыццёвага ўкладу; б) асаблівасці дыялекту канкрэтнай мясцовасці;

в) спецыфіка музычнай і песеннай фактуры (аднагалосны песенны стыль, двухгалоссе, спевы "з пералівамі", "з падгалоскам", многагалоссе, адпаведная манера гукапераймання на музычных інструментах і г.д.);

г) характэрныя прыметы адзення, касцюмаў, рамесніцкага мастацтва, рукадзелля, ткацтва, разьбы па дрэву, спецыфічныя элементы дэкаратыўна-прыкладнага майстэрства.

Зразумела, фальклорны стыль вызначаецца сваімі мясцовымі песнямі, танцамі, расказами, анекдотамі, дартамі, гульнямі і інш.

2. Тэатралізацыя фальклору азначае:

а) складанне адпаведнага сэнарыя праграмы, які аб'ядноўвае ўсе творы агульным сюжэтам;

б) раскрыццё зместу гульнёвых, карагодных, танцавальных і іншых народных песень пры дапамозе драматычных прыёмаў і сродкаў, паказу са сцэны розных старонак з народнага жыцця, фрагментаў абрадаў;

в) падрыхтоўку адпаведных атрыбутаў народнага мастацтва і побыту (інструменты, касцюмы, прадметы побыту, дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва);

г) выпрацоўку навыкаў і ўмення ўдзельнікаў калектыву выковаць неабходныя рухі, мезасцэны на працягу ўсяго выступлення, падтрымку агульнага эмацыянальнага настрою кожнага твора;

д) сур'ёзную падрыхтоўку сцэнічнай пляцоўкі або месца для выступленняў калектыву.

3. Узаемасувязь фальклорных жанраў абумоўлівае неабходнасць:

а) глыбокага разумення ўдзельнікамі калектыву выканальніцкай прыроды – яго сінкрэтызму;

б) удзелу кожнага члена калектыву ў выкананні разнастайных мастацкіх твораў;

в) падтрымання пастаяннага выканальніцкага кантакту ў час выступлення калектыву паміж харавой, танцавальнай, інструментальнай групамі, якія прадстаўляюць розны фальклорныя жанры.

4. Для падрыхтоўкі выступленняў калектыву неабходна ўлічваць сувязь мастацкіх і пазамастацкіх функцый фальклору. Таму праграмы канцэртаў павінны выкарыстоўваць этнаграфічныя элементы, якія існуюць у жыцці чалавека. Этнаграфічны падыход ва ўзнаўленні песенных традыцый мяркуе:

а) паказ са сцэны фрагментаў розных абрадаў, звчаяў, народных свят, новай абраднасці з выкарыстаннем традыцыйных сродкаў;

б) выкарыстанне элементаў этнаграфіі і прыкладнога мастацтва, якія павінны ствараць як бы натуральнае асяроддзе бытавання фальклорных твораў;

в) прыстасаванне розных прадметаў побыту для мастацкай функцыі. Як вядома, шматлікія прадметы хатняга ўжытку, гаспадаркі і чалавечай працы выкарыстоўваюцца ўдзельнікамі калектыву (лыжкі, пернікі, падковы, косы, байніцы, на якіх збівалі масла, і інш.).

Для раскрыцця мастацкага вобраза народнай песні неабходна:

– вызначэнне тэмы і ідэі твора;

– выяўленне яго характару;

– устанаўленне патрэбных тэмпу і дынамікі песні;

развітае мастацкае ўяўленне, асацыяцыі, якімі павінны валодаць спевакі;

– набыццё выканальнікамі псіхалагічнага стану, які адпавядае характару твора;

– адпаведнасць знешняга выгляду выканаўцаў іх унутраму стану.

Бытаванне фальклору сведчыць аб тым, што традыцыйныя творы пераасэнсоўваюцца ў штодзённым жыцці. Гэтая асаблівасць існавання народнай творчасці з'яўляецца падставай для творчага падыходу пры яго інтэрпрэтацыі на самадзейнай сцэне.

Выдзелім наступныя метады і прыёмы апрацоўкі фальклорнага матэрыялу:

1) скарачэнне тэкстаў некаторых песень, у якіх шмат куплетаў і дзеянне разгортваецца марудна, што не адпавядае канцэртным умовам выступлення калектыву;

2) замена асбонных слоў, строф традыцыйных твораў, калі яны не адпавядаюць сённяшнім уяўленням аб духоўнасці і эстэтыцы навакольнага свету;

3) выкарыстанне інструментальнага суправаджэння народных песень, якія характарызуюцца рытмічнасцю напеваў або сваёй танцавальнасцю;

4) паскарэнне тэмпу некаторых традыцыйных песень, дзякуючы якому апошнія ўспрымаюцца слухачамі ў эмацыянальна-прыўзнятым настроі;

5) удакладненне сэнсавых націскаў, устанаўленне дынамікі, выпрацоўка дыкцыі, дасягненне рытмічнага ансамбля;



б) пераасэнсаванне ідэйнага зместу народнай песні ад мінімальнага захавання традыцыйнага тэксту да поўнай змены яго пры захаванасці ранейшай мелодыі;

7) апрацоўка меладычнага матэрыялу пры захаванні традыцыйнай гармоніі, інтанацыйных абаротаў, характэрных жанравых прымет, дабаўленне да народнай песні іншых галасоў, акордаў, сугуччаў;

8) прыстасаванне фальклорнай песні да мастацкіх асаблівасцей канцэртнага калектыву шляхам змянення танальнасці твора (павышэннем або паніжэннем яе).

Авалоданне народнай манерай спеваў – вядучы крытэрыі мастацкага майстэрства калектыву. Народная манера спеваў характарызуецца:

– мясцовымі спецыфічнымі асаблівасцямі, якія праяўляюцца ў асаблівасцях дыялекту, музычнай мовы і выканальніцкай культуры спевакоў;

– натуральным, адкрытым, прамым, роўным без вібрацый гукам;

– моцным, яркім, гучным голасам, які выкарыстоўвае грудны рэзанатар;

– інтанацыйнай выразнасцю, абумоўленай гутарковай мовай;

– імправізацыйнасцю выканання, якая праяўляецца ў змяненні мелодыі, манеры падачы слова і гуку, інтанацыйнай выразнасці, паводзінах, жэстах, ігры голасам.

У сувязі з тым, што адной з важнейшых прымет фальклору з'яўляецца калектыўнасць, у рабоце над народнай песнях кіраўніку неабходна ўлічваць думку кожнага ўдзельніка калектыву. Суадносіны індывідуальнага і калектыўнага пачаткаў у рабоце традыцыйнага калектыву заўсёды пераважаюць у бок апошняга. Калектыўная творчасць натхняе ўсіх удзельнікаў ансамбля на раскрыццё сваіх творчых магчымасцей.

Важнай умовай паспяховага выступлення калектыву (асабліва фальклорнага або этнаграфічнага) з'яўляецца пераадоленне пэўнага падзелу паміж выканаўцамі і гледачамі. Іх збліжэнню садзейнічае ажыццяўленне наступных мерапрыемстваў:

а) рэпетыцый калектыву (калі дазваляюць натуральныя і пагодлівыя ўмовы) на адкрытай пляцоўцы, з дазволам прысутнічаць на іх усім жадаючым;

б) гутаркі перад пачаткам выступлення, у ходзе якой даецца мінімум ведаў аб асаблівасцях праграмы канцэрта, яго ўдзельніках; яна настройвае аўдыторыю на адпаведнае ўспрыняцце;

в) выступленне ансамбля не на сцэне, а на ўзроўні з глядзельнай залай, у памяшканнях без сцэны, у парку, на паляне, на беразе ракі, на вуліцы ў час масавых гулянняў і г.д. Натуральныя ўмовы з'яўляюцца спрыяльным асяроддзем для фальклорных выступленняў;

г) прыцягванне гледачоў да ўдзелу ў выкананні песень, танцаў, гульняў і стварэнне фальклорнай сітуацыі.

Традыцыйнаму калектыву не пажадана прымаць удзел у канцэртах са "зборнай" праграмай. Як правіла, падобныя выступленні не раскрываюць асаблівасцей фальклорнага мастацтва.

Вядома, што народны касцюм мае вялікае значэнне для ўвасаблення песенных традыцый, таму кіраўніку неабходна вырашаць пытанні, звязаныя з набыццём для

калектыву сцэнічных касцюмаў. Яны павінны адпавядаюць наступным патрабаванням:

а) адлюстроўваць канкрэтны мясцовы стыль;

б) узнаўляць этнаграфічныя асаблівасці раёна, вобласці, рэгіёна, калі па якіх-небудзь прычынах не ўяўляецца магчымым зрабіць касцюм канкрэтнай мясцовасці;

в) не мець непатрэбных упрыгожванняў і празмернасцей;

г) быць не штодзённым, а святочным канцэртам.

Метады і прыёмы асваення фальклорнай песні народнымі хорамі вызначаюцца вядучай роляй кіраўніка калектыву. Работа хору над народнай песнях абумоўліваецца асаблівасцямі арганізацыі калектыву, якія праяўляюцца:

– у падзеле выканаўцаў на дакладныя харавыя партыі;

– у спецыфіцы гучання хору, якую вызначаюць у жаночай групе альты, у мужчынскай – тэнары;

– у спевах, адпаведных рабочаму дыяпазону кожнай харавой партыі;

– у выкананні функцый дырыжора запяваламі і баяністамі;

– у розным узроставым саставе ўдзельнікаў калектыву.

Метадыка ўвасаблення песенных традыцый народнымі хорамі павінна забяспечваць:

– захаванасць мясцовага песеннага стылю;

– максімальнае захаванне гарманічнай і інтанацыйнай асновы народнай песні ў яе апрацоўках;

– узнаўленне выканальніцкай асаблівасці сінкрэтызму фальклору ва ўзаемадзейнасці паміж хорам, танцорамі і групай інструментальнага суправаджэння;

– уменне ўдзельнікамі хору вадзіць карагоды, выконваць розныя нескладаныя танцавальныя рухі, мізансцэны, разыгрываць сцэнкі і г.д.;

– Авалоданне ўдзельнікамі калектыву ігры на розных народных інструментах.

Пры стварэнні стылізацый фальклору неабходна імкнуцца ўзнавіць этнаграфічнае асяроддзе або яго асобныя элементы. Стылізацыя павінна мець канкрэтную фальклорную аснову, усе творы ў ёй аб'ядноўваюцца агульным зместам, паказваюцца ў адпаведнай форме.

Рэстаўрацыі і рэканструкцыі фальклору на самадзейнай сцэне мяркуюць валоданне кіраўніком калектыву метадамі навуковага падыходу ў рабоце над песенным матэрыялам, які вызначаецца:

– вывучэннем навуковай літаратуры па пытаннях гісторыі культуры і музыкі, этнаграфіі, фальклору;

– уменнем прымяняць на практыцы розныя метады навуковага пазнання, звязаныя з вызначэннем жанравай прыналежнасці адноўленага твора, якія даюць ключ да яго інтэрпрэтацыі калектывам;

– глыбокае веданне сучаснага стану народнай творчасці і спецыфікі функцыяніравання харавой самадзейнасці.

Перш за ўсё лічым важным вызначэнне некаторых патрабаванняў да рэжысёра:

- паважлівыя, добразычлівыя адносіны да ўдзельнікаў калектыву;
- уменне выслухоўваць і ўлічваць думку кожнага па самых розных пытаннях жыццядзейнасці калектыву;
- уменне прымяняць розныя формы і метады выхаваўчай работы, абапіраючыся на індывідуальны падыход у аносінах з людзьмі;
- прынцыповасць і цвёрдасць у дасягненні мэты;
- спалучэнне метаду адзінаначалля ў кіраванні калектывам з грамадскай думкай, апора на актыўны пры прыняцці рашэнняў;
- сумленнасць, прыстойнасць, высакароднасць у адносінах з людзьмі.

Фальклор як асяроддзе мастацтва з'яўляецца сродкам эстэтычнага выхавання людзей, іх мастацкіх густаў, садзейнічае паважлівым адносінам да культурных каштоўнасцей народа.

У плане агульнакультурнай падрыхтаванасці рэжысёр павінен:

- 1) глыбока ведаць фальклор, яго сацыяльнае і мастацкае значэнне для эстэтычнага выхавання людзей і развіцця мастацкай самадзейнасці;
- 2) умець разабрацца ў з'явах мастацка-эстэтычнай культуры (веданне айчыннай і замежнай музычнай літаратуры, найбольш выдатных твораў кампазітара-класікаў, іх асаблівасці);
- 3) пастаянна імкнуцца да пашырэння свайго агульнакультурнага ўзроўню;
- 4) умець абмяркоўваць, аналізаваць, ацэньваць з удзельнікамі калектыву з'явы мастацкага жыцця ў нас у краіне і за мяжой;
- 5) даваць аргументаваныя эстэтычныя ацэнкі праслуханым музычным творам, зразумела і даходліва растлумачваць удзельнікам калектыву музычныя адчуванні і ўражанні;
- 6) разумець і адчуваць прыгожае ў людзях, у прыродзе, з'явах духоўнай культуры, быць прыкладам асабістай культуры для ўдзельнікаў калектыву і людзей у побыце, у працы, на адпачынку.

Агульная псіхалага-педагагічная падрыхтаванасць уключае:

- 1) веданне псіхалагічнага развіцця асобы, уменне прымяняць гэтыя веды ў рабоце з рознымі ўзроставымі катэгорыямі ўдзельнікаў калектыву, выкарыстоўваючы для гэта індывідуальны метады ў рабоце;
- 2) веданне псіхалогіі музычнага ўспрыняцця фальклору, псіхалага-педагагічных заканамернасцей фарміравання музычна-пазнавальнай дзейнасці розных узроставых груп людзей;
- 3) уменне і гатоўнасць выкарыстоўваць разнастайныя формы і метады навучальна-выхаваўчага працэсу, сродкі адукацыйна-выхаваўчага ўздзеяння;
- 4) уменне аналізаваць педагагічныя працэсы і з'явы як у сваёй прафесіянальнай рабоце, так і ў дзейнасці іншых кіраўнікоў калектываў;
- 5) здольнасць праводзіць розныя формы заняткаў, развучвання народных песень, даходліва перадаваць веды ўдзельнікам калектыву, крытычна ацэньваць вынікі іх і сваёй уласнай дзейнасці;
- 6) улік перадавога вопыту работы лепшых кіраўнікоў фальклорных калектываў;

7) уменне падабраць фальклорны матэрыял для авалодання ім удзельнікамі калектыву, улічваць прычыны ўстойлівых памылак;

8) валодаць канкрэтнай метадыкай выхавання ў калектыўнай практычнай дзейнасці.

**Вывады.** Музычны фальклор беларусаў вельмі багаты па свайму зместу, а таксама інтанацыйнай пабудове. Што тычыцца народных песень, то лепшыя яго творы, у прыватнасці, абрадавыя атрымалі Гран-Пры ЮНЕСКА. На вышэйшым міжнародным узроўні прызнана яго высокая эстэтычная каштоўнасць. Сапраўды, кожны абрад, свята заўсёды суправаджаюцца народнай музыкай, карані якой сігаюць у сіваю старажытнасць. Народная музыка, асабліва інструментальная, выконвала ў жыцці грамадства як бытавыя, сацыяльныя функцыі, так і эстэтычныя, духоўныя. У свяце рэжысёр мае магчымасць выкарыстоўваць лепшыя ўзоры народных песень, народна-інструментальнай музыкі, а таксама музыкі да народных танцаў.

**Ключавыя паняцці.** Народная інструментальная музыка. Тэатралізацыя музычнага фальклору. Фалькларызм у галіне народнай музыкі.

### Пытанні для самастойнай работы

1. Аргументаваць ролю рэжысёра ў кампетэнтным, удумлівым выкарыстанні музычнага фальклору ў свяце.
2. Вызначыце прыёмы і метады тэатралізацыі музычнага фальклору ў свяце.
3. Вызначыце змест паняццяў "гурт", "інструментальны ансамбль", "вакальна-інструментальная група".
4. Пералічыце ўмовы падрыхтоўкі выступлення фальклорнага калектыву.

### Літаратура для самастойнай работы

Аляхновіч, А.М. Народная песня ў мастацкай самадзейнасці / А.М. Аляхновіч. – Мн., 1991. – С. 101 – 108.

## БЕЛАРУСКАЯ НАРОДНАЯ МУЗЫКА Ў СВЯЦЕ

### План

1. Месца народнай музыкі ў свяце.
2. Музычны фалькларызм у свяце.
3. Каляндарна-песенная творчасць.
4. Народная інструментальная музыка.
5. Прынцыпы і метады выкарыстання музычнага фальклору ў свяце.

**Мэта:** раскрыць эстэтычнае багацце народнай музыкі, паказаць магчымасці яе выкарыстання ў свяце, вызначыць праблемы сучаснага стану яе існавання ў быту.

Вялікае месца ў сучасных святах займае народная музыка. Выкарыстаная з мастацкім густам, яна стварае непаўторны нацыянальны каларыт свята, надае яму асаблівы эмацыянальны ўздым, далучае ўсіх, хто ўдзельнічае і прысутнічае на ім, да вытокаў народнай спадчыны.

Многія дзесяцігоддзі ў нашай краіне не надавалася дастатковай увагі развіццю традыцыйнай культуры. Таму многія жанры і пласты народнай творчасці зніклі ці знікаюць з натуральнага бытавання. Канешне, працэс існавання абрадаў, звычайў, традыцый тлумачыцца сацыяльным укладам жыцця людзей, які, як вядома, значна змяніўся ў параўнанні з мінулым. Таму многія святы каляндарнага і сямейна-абрадавага цыклаў не захаваліся ў недатыкальнасці, а разам з імі разбурылася і фальклорная спадчына, якая ім спадарожнічае. Працэс заняпаду традыцый, такім чынам, мае і аб'ектыўныя прычыны, якія ствараюць жыццёвыя ўмовы.

Трэба адзначыць, што захаванасць музычнага фальклору ў розных мясцінах Беларусі неаднолькавая, напрыклад, на Палессі ён больш распаўсюджаны ў параўнанні з іншымі рэгіёнамі. Нават у адным асобна ўзятым раёне, у розных яго вёсках становішча існавання народных песень, інструментальнай музыкі рознае. Там, дзе дбаюць аб народнай творчасці, дзе шануюць носбітаў самой традыцыі, імкнуцца аднавіць забытае, лёс фальклору знаходзіцца ў надзейных руках. Але такім рупліўцаў народнай спадчыны няшмат. Пакуль што народная музыка трымаецца на энтузіястах, у поўным сэнсе гэтага слова.

У сучасных умовах назіраецца цікавасць грамадскасці да адраджэння традыцыйнай культуры. Але робяць гэта не заўсёды кампетэнтна, таму што не ведаюць яе асаблівасцей. Калі праводзяць народнае свята, то ператвараюць яго ў звычайнае відовішча, у якім раз'яднаны выканаўцы і ўдзельнікамі. Іншы раз можна бачыць спалучэнне розных музычных фальклорных жанраў, якія не адпавядаюць канкрэтнаму святу. Жыццё народа ў некаторых святах ператвараецца ў суцэльную пацеху і забаву. Калі спяваюць песні, то, як правіла, толькі ў хуткім тэмпе і моцным гукам. Ствараецца ўражанне, быццам народ у мінулым толькі і рабіў, што весяліўся. Трэба падкрэсліць таксама абмежаванасць рэпертуару фальклорных песень, інструментальнай музыкі, танцаў. Спяваюць звычайна "Цячэ вада ў ярок", "У садзе гуляла", "Прымакі"; інструментальныя ансамблі выконваюць, як правіла, "Лявоніху", "Кракавяк", "Падэспань".

Фальклорныя экспедыцыі, асаблівыя назіранні па выкарыстанню музычнага фальклору ў святах, удзел у іх у якасці музыканта даюць падставу да высновы: родную спадчыну трэба ратаваць! Рэжысёрам, якія займаюцца падрыхтоўкай свят, трэба перш за ўсё адносіцца да выкарыстання фальклору не з пазіцыі спажывца, а як чалавека, які галоўную сваю задачу бачыць у тым, каб зберагчы тое, што яшчэ можна захаваць. Трэба ўважліва ставіцца да носбітаў фальклору, запісваць самі абрады, традыцыйныя творы, вывучаць родную спадчыну. Трэба "захварэць" стардыцыйнай культурай!

Для рэжысёра важна зразумець, што выкарыстанне музычнага фальклору ў свяце не можа быць такім, як ён выступае ў быту. Адна справа – выкананне народнай песні напасрэдна, напрыклад, на вяселлі, і іншая рэч – выкарыстанне яе ў свяце. Натуральнае асяроддзе, у якім жыве музычны фальклор, і сама атмасфера свята -- гэта розныя ўмовы. Таму засваенне народнай музыкі ў свяце заўсёды звязана з яе пераасэнсаваннем, трансфармацыяй. У навуцы выкарыстанне фальклору ў іншых сферах культуры атрымала тэрмін "фалькларызму". Для таго, каб не сапсаваць музычны фальклор у свяце, рэжысёру трэба ведаць асноўныя яго асаблівасці, а таксама метадычныя прынцыпы і прыёмы работы па засваенню народнай спадчыны.

Задача па выкарыстанню музычнага фальклору ў свяце абумовілі структуру работы. Яна складаецца з чатырох лекцый-канспектаў.

Каляндарна-песенная творчасць з'яўляецца свайго роду ядром традыцыйнага песеннага фальклору, прадстаўляючы найбольш старажытны гісторыка-стылявы пласт, у якім у найбольшай меры выступае яе спецыфіка як сацыяльнай сферы, якая непасрэдна адлюстроўвае светаўспрыманне народа, будучы мастацтвам прынцыпова вуснай традыцыі. Гэтану мастацтву ўласцівыя ўзаемаабумоўленасць творчасці (выканання) і ўспрыняцця яго слухачамі, г.зн. жывога адзінства стваральніка (выканаўцы) і яго аб'екта (слухача).

Песні каляндарна-емляробчага кола прадстаўляюць найбольш устойлівы пласт у сістэме песеннага фальклору. Неабходна адзначыць два фактары, якія з'яўляюцца галоўнымі пры вызначэнні каляндарных песень: першы – гэта тэрміновы, і другі – функцыянальны.

У першым выпадку традыцыйныя песні падзяляюцца на зімовыя, вясновыя, летнія, восеньскія; у другім – на гуканні ("загуканні"), закліканні ("прыгаворы"), віншавальна-велічальныя ("абходныя"), лірыка-эпічныя выказванні ("перавыказванні"), "гульнёвыя".

У аснове жанравай спецыфікі каляндарных песень ляжыць, як правіла, функцыянальны прызнак: калядкі, шчадроўкі, масленічныя, загуканні – закліканні вясны ("як вясну гукаюць"), валачобныя, юр'еўскія, траецкія, русальныя, карагодныя, купальскія, жніўныя, дажыначныя, ярынныя ("як жнуць ярыну"). Але ж бывае і тэрміновы: вясеннія ("вясноўскія"), летнія ("Лета"), восеньскія.

Складанасць сістэматызацыі і класіфікацыі каляндарных песень заключаецца ў тым, што ў жывой народна-песеннай практыцы каляндарны цыкл уключае як песні ўласна каляндарныя (з тыповымі напевамі), так і неабрадавыя песні лірычнага і эпічнага характару, якія ўмоўна прымеркаваны да таго або іншага тэрміновага перыяду.

Працоўная аснова калядных свят – пачатак новага гаспадарчага года; прызначэнне абраднасці – магічна паскорыць наступленне цяпла, забяспечыць пладароддзе ў новым годзе. Сэнс калядных абрадаў і звычайў (гаданняў, прыгатаванняў абрадавай стравы, хаджэнняў ражаных і іншых дзеянняў), як і народных прыкмет і павер'яў, заключаўся ў прадказанні будучага (у гаспадарцы, сям'і) і імкненні ўздзейнічаць на яго ў патрэбным для земляроба кірунку.

Галоўным кампанентам каляднай абраднасці з'яўляюцца абходныя песні – віншавальна-святочныя калядкі ("каляды", "коляды"), шчадроўкі ("шчадруха", "шчодзер", "шчадрэц", "шчодрык"), якія выковаюцца групамі калядоўшчыкаў пры рытуальным абыходзе двароў. Абходныя рытуальныя песні склалі ўстойлівае ядро зімовага каляндарнага перыяду, пачатак якога прыходзіцца на сярэдзіну лістапада (піліпаўскі 6-нядзельны пост перад каляднымі святамі, а канец судакранаецца з масленіцай (свята рухомага характару на 8-мы тыдзень пасля пасхі).

Другую групу песеннага цыкла склалі гульнявыя і карагодныя песні як неад'емная частка калядных ігрышч і драматызаваных дзеянняў, якія праходзяць на працягу двухтыднёвага каляднага перыяду з яго святамі (непрацоўнымі) вечарамі. У народзе гэтыя вечары называлі крывымі, калі можна рабіць усё, што хочацца: хадзіць у выварачаных шубах, пераапрацаваць казлом, жоравам, канём, дзедам, цыганам, чортам, смерцю; можна весяліць, пужаць, крытыкаваць – ніхто не пакрыўдзіцца.

У прадстаўленнях калядоўшчыкаў на першым плане – рытуальнае ваджэнне "казы", "казла". Сярод драматызаваных дзеянняў – паўночна-беларуская калядная гульня "жаніцьба Цярэшкі", якая інсцэніруе "вяселле для ўсіх", а таксама гульні "Яшчур", "Халімон", "Зязюля", "Гусары". Калядныя карагоды "Падушачка", "Заінька", "Грушка", як і танцы "Мяцеліца", "Лявоніха", "Жабка", "Трасука".

Трэцюю групу зімовага песеннага цыкла складалі песні піліпаўскія (або мікольскія), якія выкнваліся ў хатах і папярэднічалі па тэрміну калядным зімовым песням. Гэта песні баладнага зместу, якія адпавядалі атмасферы доўгіх вечароў піліпаўскага посту з манатоннай працай за калаўротам.

Вясновыя песенны перыяд – самы доўгі па часе і шматсастаўны па абраднасці і калядных жанрах. Гаспадарчая насычанасць народнай веснавой паэзіі падкрэслівае асаблівую працоўную значнасць вясновага перыяду, калі настае адзін з адказнейшых момантаў земляробчых работ – узворванне зямлі і сяўба. Адпаведна галоўнае месца ў веснавой абраднасці з адказнейшых момантаў земляробчых работ – узворванне зямлі і сяўба. Адпаведна галоўнае месца ў веснавой абраднасці з яе культура раслін належала зэсцерагальнай магіі.

Песні веснавога цыкла гэта: масленічныя, арэальныя, загуканьня вясны, валачобныя, юр'еўскія, траецкія (у тым ліку куставыя), русальныя. У залежнасці ад мясцовых традыцый гэты цыкл пачынаецца масленічнымі арэальнымі песнямі – заклікамі, або "гуканнем вясны"; на ўзвышаных месцах. Нярэдка дзеці пры гэтым падкідвалі ўгору выпечаных з цеста птушак (жаваронкаў).

Масленічныя песні – як бы пралог песень веснавога цыкла. Па свайму зместу і функцыянальнай накіраванасці вучоныя звычайна адносяць масленіцу да веснавой песеннай абраднасці.

Вясновыя шэсці і абходы двароў пачынаюцца ў беларускім песенным календары з песень валачобнікаў, якія па аднадушной думцы даследчыкаў народнага быту і культуры канцэнтруюцца галоўным чынам на беларускай этнічнай тэрыторыі.

З'яўляючыся старажытнейшымі песнямі язычніцкіх свят надыходу "вялікіх сонечных дзён", валачобныя песні з распаўсюджаннем хрысціянства былі прымеркаваны царкоўнікамі з распаўсюджаннем хрысціянства былі прымеркаваны царкоўнікамі да першага дня пасхі, які ў Беларусі называецца "вялікдзень" ("вялічка", "вялікання"). Гістарычнае жыццё абходных валачобных песень аналагічна, такім чынам, абходным калядкам, з якімі гэтыя песні блізкія таксама па прызначэнню, зместу і структура-стылявых прыкметах.

Наступнымі ў каляндарнай сістэме вясновага цыкла з'яўляюцца песні юр'еўскія і траецкія (з завяршальнай русальнай нядзелай), якія, будучы знешне прымеркаваны да больш позніх хрысціянскіх свят, заключаюць па сутнасці элементы старажытнай дахрысціянскай абраднасці, звязанай з культурам раслін.

У траецкай, сёмушнай і русальнай песеннай абраднасці шанаванне раслін разгортваецца ў абрадавым шэсці да ваколіц сёл, калі дзяўчыны вадзілі русалку з распушчанымі валасамі ў русальную нядзелю, н тройцу "вадзілі куст" (дзяўчыну, убраную з ног да галавы лісцем і зялёнымі кветкамі). Гэтыя "зялёныя хаджэнні" на тройцу вельмі гарманіруюць з упрыгожанымі зеленню (маладымі кветкамі бярозак, пахучым яварам) дамамі кожнай гаспадыні.

Ад вясновых песень неад'емны карагоды, якія выконваюцца на вуліцы і пачынаюцца з выхадам валачобнікаў і заканчваюцца ў русальную нядзелю, прадаўжаюцца ў асобных месцах да сканчэння восеньскай уборкі злеба.

З працоўных каляндарных песень у беларускім вясновым цыкле замацавалася група талочных песень ("вясновая талака", "як гнаі возяць на поле") і прымеркаваныя да талакі бяседныя песні, агульныя для каляндарна-земляробчага і сямейна-абрадавага фальклору.

Асобную групу вясновага цыкла складаюць розныя лірычныя і аповядальныя песні, умоўна прымеркаваныя да вясновага тэрміну.

Параўнальна непрацяглы па часе летні цыкл (ад купальскага свята ў другой палове чэрвеня да сканчэння ўборкі азімых у жніўні) з'яўляецца адным з найбольш ёмістых у каляндарнай сістэме. Лета – кальмінацыйная пара гадовага земляробчага кола, якая заключае ў сабе святы (купалы і жніва).

Як і ў перыяд зімовага сонцавароту ("на каляды"), у перыяд летняга сонцавароту ("на купалле") у поўнай меры праяўляецца карнавальнасць светаўспрыняцця "песеннай абшчыны". Народная прыказка "на купала што зрабіў, то прапала" пераклікаецца з дзеяннямі "шыварат-навыварат" у калядныя вечары. У старажытныя часы моманты карнавалізацыі ў купальскай абраднасці маглі прымаць характар оргіі, пра што сведчыць многія летапісныя крыніцы.

Купальскія песні ("купалле", "купалка", "купалінка", "купайло", "яноўскія") як неад'емны кампанет абраднасці выконваюцца галоўным чынам ноччу, каля вогнішча.

Жніўны цыкл заключае ў сабе дзве групы песень: а) абрадавыя зажыначныя ("зажон") і дажыначныя ("дажон", "абжынкi"), і б) працоўныя ўласна жніўныя ("жніва", "жніво", "жытное". "аржанае жніва"). Ядро гэтага цыкла склалі асабліва развітыя ў Беларусі працоўныя жніўныя песні, якія выконваюцца на полі ў час



жніва. Напарыўна звязаныя з кульмінацыйным момантам працоўнага года, жніўная песня з'яўляецца высокім мастацкім дасягненнем, класічным выражэннем традыцыйнага каляндарна-песеннага мастацтва.

Жніўная абрадавасць з зажыначынмі і дажыначнымі песнямі яркава выяўляе старажытнейшы земляробчы культ палявых духаў, зварот галоўнай жніі да "нівы" ў пачатку зажынак (іншы раз з падкідваннем угору першага снапа), "завіванне барады" (пакінутай на полі недажатай горсткай жыта) для "духа нівы" ў канцы дажынак, саблівае шанаванне дваінога коласа ("спорыша").

Летні песенны цыкл найбольш "чысты" ў функцыянальна-жанравых адносінах сярод усіх іншых цыклаў беларускага народна-песеннага календара. З умоўна прымеркаваных "летніх песень" ён абмяжоўваецца, апрача агульных з вясновым цыклам лугавых, палявых і лесавых, невялікай падгрупай лірычных песень, якія адносяцца да пятроўскага посту і касьбы, а таксама групай бяседных і карагодных, прымацаваных да дажынак, і вячэрнім зваротам "з нівы" дадому ў перыяд жніва.

Восеньскі цыкл каляндарна-земляробчага фальклору даслечыкі звычайна аб'ядноўваюць з летнім, разглядаючы яго як прадаўжэнне апошняга. Аднак шырокае распаўсюджанне спецыфічных восеньскіх песень у беларускай каляндарнай традыцыі дае падставу вылучыць іх у асобны цыкл, чацвёрты ў каляндарна-земляробчым коле. Разам з тым у каляндарна-песеннай сістэме ён займае некалькі адасобленае месца, дзякуючы дзвюм сваім асаблівасцям.

Першая – гэта перавага ў ім уласна працоўных песень: "як жнуць ярыну", "як проса мнуць", "як лён ірвуць" ("ільняныя"), "як убіраюць грэчку", "аўсяныя", "канапляныя".

Другая асаблівасць восеньскага цыкла – вялікае месца ў ім умоўна прымацаваных да восені лірычных песень. Восеньскі цыкл з'яўляецца сярод каляндарных песень земляробчага кола найбольш лірычным, таму што яны менш, чым іншыя песні, замацаваны абрадавым дзеяннем.

Гульнявы пачатак пранізвае ўсю каляндарна-песенную сістэму. Можна назваць галоўныя элементы гульнявога боку:

- карнавалізаваныя дзеянні з рознага роду шэсцямі і абходамі ражаных у час каляд, а таксама на Івана Купалу;
- драматызавана-гульнявыя прадстаўленні ("Жаніцьба Цярэшкі");
- абрадавыя пахаванні ("Пахаванне Стралы"), смерці-уваскрашэння ("каза" або "казёл").

Сэрцавінай гульнявога боку каляндарна-песеннай сістэмы выступаюць карагоды, якія аб'ядноўваюць танец, гульню, спевы.

Даследаванні беларускіх вучоных сведчаць, што ўздзеянні на фальклор сучаснасці носяць у адных выпадках непасрэдны характар, у другіх – выступаюць апасрэдавана, у трэціх "мірна суіснуюць" са спантаным развіццём аўтэнтчнага фальклору.

Непасрэдныя змяненні закранулі перш за ўсё абрадавы бок фальклору, потым – працоўную песню, далей – творы, якія маюць зачаткі канцэртнасці. Абрадавы фальклор у сучасным сяле ўжо не мае грамадска-сацыяльнай асновы для свайго

праяўлення ў традыцыйным плане і разгортваецца ў напрамку гульнявога яго пераасэнсавання. І па сённяшні дзень гульнявыя элементы ў самім абрадзе гучаць вельмі сакавіта, уцягваючы ў адпаведную гульнявую сферу амаль усіх жыхароў сяла.

Нягледзячы на тое, што каляндарную песенную абраднасць нельга прызнаць актыўна бытуючай у сучасным беларускім сяле, яе можна назваць актыўна жывучай у свядомасці яе носьбітаў – народных выканаўцаў – і таму здольнай пры невялікім стымуляванні "ўспыхнуць" у спантаным сваім узнаўленні.

Важнай часткай музычнай культуры беларускага народа з'яўляюцца народныя музычны інструменты і інструментальная музыка. Шчыльна звязаныя з рознымі аспектамі быту, гаспадарчай і грамадскай дзейнасцю, матэрыяльнай і духоўнай культурай народа, гісторыяй народа, музычныя інструменты і інструментальная музыка выклікаюць цікавасць мастакоў і кампазітараў, пісьменнікаў, этнографоў, гісторыкаў, фалькларыстаў і інш.

З даўніх часоў у беларускім народзе жыве любоў да інструментальнай музыкі, калектыўнага выканальніцтва.

Музычны інструментарый беларускі народ атрымаў у спадчыну ад старажытнай агульнарускай культуры. З вякамі ён папаўняўся новымі інструментамі, якія стварылі рукі выдатных безыменных майстроў. Да сённяшняга часу народна-інструментальны стыль яшчэ далёка не вывучаны.

Прапагандыстамі-выканаўцамі народнай творчасці былі скамарохі і вандроўныя казачнікі-бахары.

Скамарохі ўпамінаюцца ўжо ў другой палавіне XII ст. у адным з "Павучэнняў" вядомага дзеяча старажытнарускай літаратуры Кірыла Тураўскага. Скамарох быў носьбітам сінтэтычнага мастацтва. Больш пазней музыканты аддзяляюцца ад скамарохаў, ствараючы асобныя карпарацыі – дудароў, лірнікаў, скрыпачоў.

Стваральнікамі і папулярызатарамі народнай творчасці былі таксама калікі-вандроўнікі, як іх называлі, старцы. Яны таксама аб'ядноўваліся ў карпарацыі, здабываючы сабе сродкі існавання спевамі малітваў, духоўных вершаў і гістарычных песень. У гады народных хваляванняў яны перадавалі народны гнеў. Старцаў, як правіла, вадзілі павадыры, якія спявалі на актаву вышэй старцаў, або ва ўнісон. Зрэдку старцы спявалі ў суправаджэнні ліры.

Песні, скокі, мімічныя дзеянні і інструментальнае выканаўства шчыльна перапляталіся паміж сабой і параджалі сапраўднае тэатральнае відовішча. Так, песня і танец займалі вялікае месца ў купальскіх ігрышчах, вясновых карагодах, у калядных пераапрачаннях. У час пасхі з песнямі, дуой, скрыпкай хадзілі віншаваць гаспадароў валачобнікі. Многія песні, якія ўваходзілі ў вясельны абрада, суправаджаліся іграй на дудзе.

Папулярныя ў свой час на пасядзелках гульні "Жаніцьба Коміна", звязаная з рэшткамі культу агню, і "Жаніцьба Цярэшкі" – водгук далёкага звычаю ў старажытных славян (умыкання нявесты) – выконваліся ў суправаджэнні спеваў і выкананнем на скрыпцы. Тэатралізаванымі былі і многія танцы: "Юрочка" (сельскі Дон-Жуан), "Гневаш" (капрызныя закаханыя), "Бульба", "Лянок" і інш.

У канцы XVI ст. у Беларусі ў некаторых буйных гарадах нарадзіўся школьны тэатр, у якім вялікае месца займалі ў інтэрмедых, выконваемых у час антрактаў, песні і танцы. У далейшым інтэрмеды адасобіліся ад школьнай драмы і ператварыліся ў самастойнае бытавое музычна-сцэнічнае прадстаўленне.

У XVII – XVIII стст. у Беларусі паўсюдна існаваў лялечны тэатр "батлейка". Тэмай батлеек былі біблейскія сказанні, а ў інтэрмедых паміж дзеяннямі ставіліся камічныя сцэнікі з народнага жыцця, іншы раз сацыяльна накіраваныя. Інсцэніраваліся таксама і народныя песні "Антон з казой" і "Антоніха з падойнікамі". Лялькі выступалі ў інтэрмедых батлейкі пад акампанемент унісонных спеваў дуды, а пазней гармоніка. У пачатку XX ст. спектаклі батлейкі нярэдка суправаджала "траістая музыка" – скрыпка, цымбалы, дуда або бубен. Вялікай папулярнасцю карысталася батлейка да Кастрычніка.

Беларускія дуда і бубен належаць да ліку старажытных інструментаў. У якасці сігнальных інструментаў выкарыстоўваліся рогі жывёл, якія пазней сталі вырабляцца з дрэва, а потым – з металу.

Беларускія драўляныя трубы – сурмы – дасягаюць у даўжыню да 2 м. Вялікія рогі і трубы не маюць адтулін і выдаюць гукі натуральнага абертонавага рада.

Беларускія духавыя інструменты флетавага і кларнетавага тыпу таксама з'яўляюцца старажытнымі па свайму паходжанню і маюць у якасці сваіх прататыпаў: першы – пусты арэх з адтулінай, або пустую закрытую ці адкрытую трубку без палцавых адтулін, якая робіцца са ствала дрэва з мяккім асяродкам, які лёгка паддаецца выдаленню (бузіна); другі ж – трасніковую трубку з выразаным язычком у выглядзе літары "П" у якасці ўзбуджэння гуку (вібратора).

Гліняныя беларускія пасвістулькі ў наступны час з'яўляюцца толькі дзіцячымі музычнымі інструментамі, вядуць сваё паходжанне ад акарын з пустога ў сярэдзіне арэха з адтулінай; яны вырабляюцца ў выглядзе лялечных птушак і жывёл і маюць свтковы механізм для ўзнікнення гуку і дзве палцавыя адтуліны, якія даюць тры гукі рознай вышыні і рознай настройкі.

Беларуская свірэль, або дудка, з'яўляюцца аднатыпным інструментам з рускай дудкай і ўкраінскай сапілкай.

Беларуская дуда (валынка) узнікла на аснове ўдасканалення жалейкі, шляхам далучэння да апошняй паветранага рэзервуара з футра або скуры жывёл – казы, авечкі. Узнікненне дуды адносіцца да часу жывёлагадоўчага быту.

У наступны час струнны смычковы беларускі інструмент гудок не выкарыстоўваецца ў народным побыце. Зніклі з быту і гуслі.

Усе астатнія інструменты Беларусі, як цымбалы, ліры, скрыпкі, басэтли, гармонікі з'явіліся значна пазней, чым апісаныя вышэй.

Нацыянальны беларускі інструмент – гэта цымбалы, яны такія ж нацыянальныя, як у рускіх балалайка, у украінцаў – бандура.

Сучасны музычны інструментарый беларусаў уключае ўсе тыпы інструментаў: з духавых – свісцёлку, карыну, прадоўжаную і папярэчную дудкі, парныя дудкі, жалейку, кларнет, гармонік, баян, акардэон, трубу, рог, ліст дрэва і

травы, берасцянку, карынку, берасту; са струнных – скрыпку, басэблю, цымбалы, балалайку, мандаліну; з мембранных – бубен з бразготкамі, барабан, турэцкі барабан, грэбень; з самагучных – калотку, лыжкі, талеркі, выгольнік, біла, звон, кляшчоткі, бразготку, шархуны, трашчотку. Да сярэдзіны нашага стагоддзя сустракаліся цытра, колавая ліра, дуда.

Кожны інструмент у быце беларусаў выкарыстоўваецца адносна пэўнымі ўзроставымі і прафесійнымі групамі насельніцтва. Так, свісцёлка, дудачка, жалейка без адтулін, распаўсюджаны сярод дзяцей. Труба і рог звязаны з гаспадарчай дзейнасцю пастухоў, адзіночныя і парныя дудкі – з іх вольным часам. Балалайка, мандаліна, гітара папулярныя сярод сельскай інтэлегенцыі і выкарыстоўваюцца ў хатнім быце.

Скрыпка, цымбалы, гармонік, кларнет, басэбля, турэцкі барабан – традыцыйныя інструменты ў музыкантаў, якія граюць на вяселлях, розных абрадах і неабрадавых святах. Ліра звязана ў мінулым з вандруючым спеваком.

Як бачым, музычныя інструменты звязаны з жыццём, гаспадарчай дзейнасцю чалавека, яго бытам і вольным часам. Беларуска-інструментальная музыка існуе як у сольным, так і ансамблевым выкананні. Ансамблевае выкананне ўключае вакальна-інструментальнае і ўласна інструментальнае музіцыраванне. Сольнае выкананне характэрна для музыкантаў, якія граюць на "пастуховых" інструментах, карыне, скрыпцы, балалайцы, мандаліне, гармоніку. У той жа час у сёлах спяваюць у суправаджэнні музычных інструментаў – карыны, дудкі, скрыпкі – абрадавыя і неабрадавыя лірычныя песні, пад абалайку і цытру – прыпеўкі і танцавальныя (скокавыя) песні, пад цымбалы, гармонік спяваюць рытмічныя песні ("абходныя", калядныя, валачобныя, купальскія, дажыначныя).

Традыцыйныя ансамблі ўключаюць ад 2 да 8 – 10 розных музычных інструментаў. Вялікай папулярнасцю ў Беларусі карыстаецца ансамбль у складзе скрыпкі, цымбалаў, гармоніка і турэцкага барабана. У рэпертуары ансамбляў, які граюць на вяселлях і іншых святах, пераважае танцавальная музыка.

Беларуская народная інструментальная музыка складаецца з найгрышаў, розных па вытоках, вобразна-эмацыянальнаму зместу і стылю, прызначэнню і формах выканаўчага бытавання. Наяўнасць у гэтых найгрышах дэкламацыйнасці, маторнасці, распеўнасці, сігнальнасці, гукаўтварэння дае магчымасць падзяліць іх на некалькі жанравых груп: сігнальныя, гукапераймальныя, песенныя, танцавальныя найгрышы, маршы і імправізацыі.

Найбольш старажытны інструментальны жанр беларускай народнай музыкі – гэта сігнальныя найгрышы. Яны захаваліся ў Беларусі амаль да сярэдзіны ХХ ст. (з іх дапамогай збіралі людзей на сходы, паведамлялі аб пажары, навадненні, набліжэнні ворага, вяселлі, пахаванні). У цяперашні час сігналы выкарыстоўваюцца пастухамі і паляўнічымі.

Асабліва захаваліся ў беларусі пастуховыя сігналы. У некаторых мясцінах яны шучаць штодзённа, пачынаючы з першага дня выгану жывёлы на пашу вясной і да

позняй восені. Выконваюцца гэтыя сігналы на трубе або рогу, зрэдку "на голас" ("гойканне").

Кожны пастух ведае не больш двух-трох умоўных сігналаў. Раніцай ён дае сігнал "пабудкі", днём ён сігналам збірае кароў у адно месца, каб гаспадыні ішлі іх даць, вечарам ён склікае жывёлу, каб гнаць яе дадому.

У пастухоў ёсць сігналы для сувязі адно з адным, а таксама сігналы, якія паведамляюць жыхарам вёскі аб знікненні жывёлы.

Такім чынам, сігналы звязаны з працоўнай дзейнасцю пастухоў, выконваюць па сутнасці "вытворчую" функцыю. Таму пастухі не лічаць трубу і рог музычнымі інструментамі, а сябе – музыкантамі.

Да другога старажытнага пласта беларускай народнай інструментальнай музыкі належаць гукападражальныя найгрышы. Яны выконваюцца скрыпачамі ў выглядзе самастойных п'ес і музычных ілюстрацый да сказаў.

Музыкант перадае на скрыпцы галасы птушак, жывёл, плач чалавека, жалобныя просьбы музыкантаў на вяселлі ("піць"), рытуальныя галашэнні нявесты і яе маці, характэрнае гучанне музычных інструментаў (ліры, пастуховай трубы), "малюнкаў" прыроды ("як вецер у полі гуляе") і інш.

Шырока распаўсюджаны ў беларускай народнай інструментальнай музыцы песенныя найгрышы. Асноваю іх з'яўляюцца старажытныя напевы каляндарна-абрадавых, сямейна-абрадавых, а таксама лірычных песень. Яны выконваюцца на дудках (парнай і адзіночнай), карыне, кларнеце, дудзе, скрыпцы. На характар выканання песенных мелодый уплываюць не толькі канструктыўна-акустычныя асаблівасці, выразныя і тэхніка-выканаўчыя магчымасці музычных інструментаў, але і жанравая спецыфіка песень, традыцыя яе грамадскага бытавання (у абрадзе, па-за абрадам) і выканання (сольная, ансамблевая, "для сябе", "для людзей").

Сярод беларускай народнай інструментальнай музыкі распаўсюджаны маршы. Гэта музыка рытуальная, звязаная з вяселлем. Існуюць маршы для сустрэчы маладых, у час іх адорвання, віншавальныя маршы для гасцей і іншыя.

Вялікую групу народнай музыкі Беларусі складаюць танцавальныя найгрышы. У рэпертуары народных музыканатаў – беларускія танцы "Лявоніха", "Мяцеліца", "Бычок", "Журавель", "Гусачок", "Шастак", "Таўкачыкі", "Церніца" і многія іншыя; руская "Комаринская", "Барыня", "Во саду ли", "Коробочка", "Яблочко"; украінскія "Гопак", "Казачок", "Гречаники"; заходнееўрапейскія (полька, вальс, кадрыль, лансье, галоп, тустеп, матлет); а таксама танцы, якія з'явіліся на мяжы XIX – XX стст. (падэспань, лезгинка, миньон і інш.).

Усе танцавальныя найгрышы можна падзяліць на абрадавыя і неабрадавыя. Іх прымеркаванасць да калядных і сямейных абрадаў знаходзіць адлюстраванне ў саміх назвах: "Полька вясельная", полька "Дажынкі", "Вальс для маладых". Аднак у адрозненне ад песенных найгрышаў, якія замацаваны за пэўнай абрады, танцавальныя не маюць такога дапасавання і існуюць як абрадзе, так і па-за ім.

Народныя музыканты разумеюць ролю кожнага інструмента ў ансамблі. Так, калі ў ім аб'яднаны скрыпка і бубен, то скрыпка вядзе голас, а бубен "трымае рытм",

калі граюць дзве скрыпкі, то першая "трымае верх", а другая – "басуе" на ніжніх струнах.

У аснове народнай класіфікацыі музычнага інструментарыя ляжыць функцыяльны прызнак, адпаведна якому некаторыя інструменты ва ўяўленні народа не з'яўляюцца музычнымі, а выканаўцы на іх не лічацца музыкантамі ў поўным сэнсе гэтага слова.

## **Прынцыпы і метады выкарыстання музычнага фальклору ў свяце**

### **План**

1. Улік жанравай прыроды фальклору.
2. Узаемасувязь фальклорнага твору з іншымі жанрамі, якія выкарыстоўваюцца ў свяце.
3. Мясцовая спецыфіка фальклору.
4. Узнаўленне абрада або яго фрагмента.
5. Этнаграфізм (выкарыстанне прадметаў быту, касцюмаў, дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва).
6. Тэатралізацыя фальклорнага матэрыялу (аб'яднанне канцэртнай праграмы адзіным сюжэтам).

Лёс традыцыйнага фальклору, у тым ліку музычнага, залежыць таксама і ад таго, наколькі ржысёр будзе беражліва адносіцца да народнай спадчыны, з разуменнем выкарыстоўваць яе ў свяце. Практыка паказвае, што ржысёр, асабліва ў сельскай мясцовасці, мае магчымасць уключаць музычныя творы канкрэтнай вёскі ў свята, што надае яму арыгінальнасць і самабытнасць.

**Вывады.** Такім чынам, народная музыка надае нацыянальны каларыт кожнаму святу, дзякуючы выкарыстанню ў ім спецыфічных музычных народных інструментаў – дуды, жалейкі, басэтлі, цымбал і інш. Апрача гэтага, народная музыка вызначаецца своеасаблівай гармоніяй, рытмам, інтанацыйнай пабудовай. Усё гэта разам і надае святу нацыянальную асаблівасць, робіць яго адметным, самабытным, паказвае яго адрозненне ад свят іншых народаў Блізкага і Далёкага Замежжа. Народная музыка далучае кожнага чалавека да заняткаў музычным мастацтвам, жаданнем танчыць пад яе, спяваць, выковаць прыпеўкі, ўдзельнічаць у конкурсных праграмах, адным словам, дазваляе актывізаваць кожнага гледача. У свяце ёсць магчымасць паслухаць народныя музычныя інструменты, далучыцца да багацця іх эстэтычнага гучання, адчуць іх самабытнасць і непаўторнасць.

**Ключавыя паняці.** Музычны фалькларызм у свяце. Каляндарна-песенная творчасць. Народная інструментальная музыка. Прынцыпы і метады выкарыстання музычнага фальклору ў свяце.

### **Пытанні для самастойнай работы**

1. Назавіце беларускія народныя музычныя інструменты.
2. Вызначыце прыёмы ў метады ў рабоце рэжысёра для актывізацыі глядачоў у свяце пры дапамозе народнай музыкі.
3. Пералічыце сацыяльныя ўмовы жыцця грамадства, якія, на жаль, не спрыяюць распаўсюджванню народнага музычнага інструментарыя ў быту.
4. Якое месца належыць народнай музыцы ў свяце?
5. Асаблівасці абрадавых песень.
6. Стварэнне нацыянальнага каларыта свята пры дапамозе народнай музыкі.

### **Літаратура для самастойнай работы**

1. Аляхновіч, А.М. Беларуская народная музыка / А.М. Аляхновіч. – Мн., 1992.
2. Алехнович, О.М. Использование фольклорного наследия в народном празднике / О.М. Алехнович // Использование активных методов обучения будущих специалистов в области культуры: Сборник тезисов докладов на XI Итоговой научно-методической конференции профессорско-преподавательского состава. – Мн.: МИК, 1990. – С. 45 – 48.
3. Аляхновіч, А.М. Творчество народное инструментальное / А.М. Аляхнович // Восточно-славянский фольклор. Словарь научной и народной терминологии. – Мн., 1994. – С. 350 – 351.
4. Можейко, З.Я. Календарно-песенная культура Белоруссии / З.Я. Можейко. – Мн., 1985.
5. Назина, И.Д. Белорусские народные музыкальные инструменты: самозвучащие, ударные, духовные / И.Д. Назина. – Мн., 1979.
6. Назина, И.Д. Белорусские народные музыкальные инструменты: струнные / И.Д. Назина. – Мн., 1982.

### **ДЗІЦЯЧЫ ФАЛЬКЛОР У СВЯЦЕ**

#### **План**

1. Прынцыпы класіфікацыі дзіцячага фальклору.
2. Жанры дзіцячага фальклору, іх класіфікацыя.

3. Класіфікацыя дзіцячых гульняў.
4. Дзіцячыя песні, іх асаблівасці.
5. Першыя запісы (музычныя) дзіцячага фальклору.
6. Музыкальныя асаблівасці калыханак.
7. Асаблівасці выкарыстання рэжысёрам дзіцячага фальклору ў свяце.

**Мэта:** паказаць багацце дзіцячага фальклору і вызначыць методыку яго выкарыстання ў свяце рэжысёрам.

У жыцці кожнага чалавека абавязкова ўваходзіць дзіцячы фальклор. Ён складаецца з калыханак, забаўлянак, гульняў, лічылак, розных немудрагелістых песнак. Спадарожнічаючы чалавеку ў дзяцінстве, суцяшаючы і забаўляючы яго, дзіцячы фальклор дае самыя простыя веды, выклікае творчую фантазію. Існаванне дзіцячага фальклору – гэта сведчанне клопатаў народа аб выхаванні новых пакаленняў, скарбніца сапраўднай паэзіі, далучыўшыся да якой чалавек робіць першыя крокі на шляху да мастацтва.

Збіранне і вывучэнне беларускага дзіцячага фальклору пачалося ў першай палове XIX ст. Гэта запісы Я. Чачота і Д. Рыпінскага.

Найбольш дасканалымі працамі, у якіх змешчаны дзіцячы фальклор, з'яўляюцца работы П.В. Шэйна, Е.Р. Раманова, М. Федароўскага, У.М. Дабравольскага.

У савецкі час збіраннем дзіцячага фальклору займаліся А.К. Сержпутоўскі, А. Шлюбскі, Г.І. Цітовіч, М.Я. Грынблат і іншыя.

У беларускай фалькларыстыцы ўпершыню даследчык Г.А. Барташэвіч абараніла кандыдацкую дысертацыю "Беларускі дзіцячы фальклор", падрыхтавала адзін з тамоў акадэмічнага выдання "Дзіцячы фальклор", у якім сабраны і сістэматызаваны па жанрах творы народнай творчасці для дзяцей – калыханкі, забаўлянкі, песенькі, лічылкі, гульні і г.д. Да многіх тэкстаў даюцца нотныя прыклады. У томе даецца навуковы каментарый, паказальнік збіральнікаў і геаграфіны паказальнік.

Дзіцячы фальклор складаецца з вух вялікіх частак: 1) творчаў, якія стварылі для дзяцей дарослыя і 2) творчасць саміх дзяцей.

Не разглядаючы прынцыпы класіфікацыі дзіцячага фальклору, адзначым, што гэта складаная, у многіх выпадках дыскусійная навуковая праблема. На думку Г.А. Барташэвіч найбольш прымальнай класіфікацыяй твораў дзіцячага фальклору з'яўляецца іх падзел па функцыянальнай ролі, якую прапанаваў рускі фалькларыст В.А. Васіленка.

У адпаведнасці з гэтым прынцыпам дзіцячы фальклор можна падзяліць на тры асноўныя групы: 1) калыханкі; 2) творы, якія звязаны з гульнямі; 3) творы, якія выконваюцца незалежна ад гульняў, падаюцца дзецям сваім паэтычным, моўным зместам.



Калыханкі выконваюцца маці або нянькай ля калыскі дзіцяці, каб хутчэй яго супакоіць, прыспаць. Праходзіць час, мяняюцца жыццёвыя ўмовы людзей, але калыханкі існуюць так, як яны бытавалі ў мінулым. Глумачыцца гэта тым, што выхаванне новага чалавека застаецца галоўным абавязкам кожнай сям'і. Калыханкі вабяць пяшчотнасцю, незвычайным характам, якія ідуць з глыбіні сэрца маці. "Тут адлюстроўваецца ўсё, што ёсць у душы маці лепшага, узнёслага", – пісаў адзін з даследчыкаў дзіцячага фальклору А. Ветухоў (Цыт. па тому "Дзіцячы фальклор", с. 10).

Калыханкі спяваюць дзіцяці тады, калі яно не разумее яшчэ слоў. Таму форма гэтых песенак, мелодыя і рыт характарызуюцца даступнасцю.

Калыханкі належаць да старажытных песенных жанраў. Адным з доказаў іх старажытнасці рускія даследчыкі фальклору лічаць нават даўнасць саміх народных тэрмінаў.

Рускія калыханкі называюцца байкамі і паходзяць ад старажытнага дзеяслова "баяць", г.зн. гаварыць, сказаць, шаптаць. Відаць, ад гэтага дзеяслова паходзяць і прыпевы многіх калыханак усіх усходніх славян – баю, бай, баюшкі і інш., а таксама тая міфалагічная асоба – Бай, што ходзіць па сцяне з лапцікамі для сябе і сваіх дзяцей.

Беларускімі байкамі называюць творы іншага характару, якія не маюць нічога агульнага з калыханкамі, але ўпамінанні аб тым, што некалі калыханкі баялі, захаваліся ў некаторых нашых песнях:

*Трэба катка ў хату ўзяці,  
Каб неў баінькі дзіцяці.  
Ой, люлі-люлі,  
Ветры ў полі загулі.*

Аб тым, што калыханкі называліся ў народзе байкамі, сведчаць розныя варыянты песень пра казачнага бая, запісаныя ў многіх месцах:

<i>Ішоў Бай па сцяне, Насіў лапці ў кішане. Ці баіць, ці не? – Не. – І ты кажаш – не, І я кажу – не.</i>	<i>Ішоў Бай па сцяне У чырвоным жыпане. Ці баіць, ці не? – Баіць. – І ты кажаш – баіць, І я кажу – баіць.</i>
--	---

У многіх калыханках захаваліся рышткі міфалагічных уяленняў нашых далёкіх продкаў. Сон, дрымота ўпамінаюцца ў калыханках як нейкія адухоўленыя істоты, якія могуць прыйсці да дзіцяці. У некаторых песнях сон быццам нешта асязальнае, што можна прынесці ў кошыку:

*Ходзіць каток па сяле,  
Носіць дзяцей сон у кашале,  
Ходзіць каток па капусце,  
Носіць сон ў белай хусце.  
Бабы ката злапалі,  
Сон для дзетак забралі.*

Даследчыкі ўказваюць на сувязь калыханак з замовамі. Асабліва гэта праяўляецца ў рускім і ўкраінскім фальклоры. У беларускім фальклоры (калыханках) замоўныя элементы захаваліся менш, але ўсё ж таксама прысутнічаюць:

*Пайдзі, коця, на вулку,  
А дзіця ў люльку.  
На ката варкота,  
А на дзіця дрымота.  
На ката безгалое,  
А на дзіця здароўе.*

Галоўны персанаж калыханак, як правіла, кот. І гэта невыпадкова, таму што каты, гэта першая хатняя жывёла, з якою знаёміцца дзіця.

У асобных калыханках пра ката або іншых жывых істот тактоўна, неназойліва выхоўваюцца ў дзяцей элементы паводзін, прасцейшыя навыкі, даюцца павучанні. У гэтым праяўляецца сувязь дзіцячага фальклору з народнай педагогікай:

*Не лезь, каток, на калодку,  
Разаб'еш галоўку.  
Будзе галоўка балець  
І некаму будзе жалець.*

Многія паэты выкарыстоўвалі калыханкі як форму ў сваёй творчасці, напрыклад, Ф. Багушэвіч, Я. Купала. У сваю чаргу калыханкі літаратурнага паходжання ўваходзілі ў народны быт. У гэтых калыханках у адрозненне ад традыцыйных сустракаюцца грамадзянскія матывы, роздумы пра чалавечае жыццё.

У калыханках звяртаюць на сябе ўвагу тонкім адчуваннем асаблівасцей дзіцячай псіхалогіі, светаўспрымання дзяцей з іх павышанай эмацыянальнасцю. Часцей за ўсё калыханкі ўяўляюць сабой кароткія песенькі з простым сюжэтам, зразумелым дзіцячаму разуменню.

Калыханкі адрозніваюцца элементамі імправізацыі, таму што кожная маці пасвойму спявае песню свайму дзіцяці, суправаджаючы яе ёй адной уласцівымі словамі, гукамі, пачуццямі. "Слухаючы такую песню – гэтую адвечную і неўміручую песню матчынай любові, – піша Н.С. Гілевіч, – міжволі думаеш: можа быць, менавіта адсюль, вось з такой калыханкі, з яе самай прастай і самай геніяльнай на зямлі мелодыі і пачынаецца чалавек" [1, с. 173].

Пашецкі або забаўлянкі суправаджаюць дзіця з самых першых, элементарных рухаў. З дапамогай іх дзяцей рыхтуюць да прасцейшых гульняў.

Забаўлянкі спалучаюцца з гульнямі – рухамі пальцаў, рук, ножак дзіця, якія робяць яны самі або з дапамогай дарослых.

Забаўлянкі павінны развесяліць, узбудзіць дзіця, зрабіць яго бадзёрым. Хутчэй гэта не песні, а вершаваныя шматрадковыя, з хуткім рытмам, гумарыстычным зместам. Яны не спяваюцца, а выконваюцца рэчытатывам у рытме пэўнага дзеяння, рухаў, якія пры гэтым выконваюцца.

Забаўлянкі запісаць вельмі цяжка, таму што маці ў прысутнасці сведак не будзе натуральнай у сваіх дзеяннях. Таму прыклады імправізаваных забаўлянак не запісаны.

Апрача імправізаваных забаўлянак ёсць такія, за якімі замацаваны пэўныя тэксты. Умоўна можна выдзеліць забаўлянкі пры гульні з пальцамі, ручкамі дзіцяці; забаўлянкі з ножкамі; забаўлянкі, якія суправаджаюць казытанне, пагладжванне і г.д.

Найбольш вядомымі з'яўляюцца забаўлянкі пры гульні з рукамі "Лады-лады-ладкі". Не менш вядомая забаўлянка "Сарока-варона", пра тое, як "варылі кашку" і дзялілі яе кожнаму пальчыку. Тут не толькі пацешлівы сэнс, але і народная педагогіка. Сарока абдзяляе кашкай таго, хто:

*Крупы не драў,  
Вады не насіў,  
Дзяжы не мясіў.*

Распаўсюджаны забаўлянкі, якія звязаны з гульні з ножкамі дзіцяці:

*Кую, кую ножку,  
Паеду ў дарожку,  
Куплю чаравічкі,  
Малы, невялічкі,  
На Васіну ножку.*

Шырока вядомая забаўлянка – казытанне казой:

*Ішлі козы рагатыя, багатыя:  
– Каго пападу, таго – забаду!*

Дзіцячыя песні розныя па свайму паходжанню і зместу. Многія з іх спяваліся дарослымі, а потым перайшлі ў дзіцячы рэпертуар. Як правіла, гэтыя творы жартоўныя пра розных хатніх жывёл, насякомых і звяроў.

Дзіцячыя песні спяваюцца ў розныя часы, яны не стасуюцца з пэўнымі падзеямі, дзеяннямі або гульнямі. Праўда, выключэнне складаюць творы, якія дзеці спявалі на святах, калі хадзілі па хатах з віншаваннямі і прадстаўленнямі.

Многія дзіцячыя песні па сюжэту звязаны з жывёльным светам. Гэтыя песні пра непаслухмянага казла, які пайшоў у лес гуляць, пра жаніцьбу і смерць камара, пра вошку, што парылася ў лазні, і з палка звалілася, пра сіўку-варонку, пра сойку, дзятла і іншыя. Усе гэтыя жывыя істоты ў дзіцячых песнях дзейнічаюць як людзі, персаніфікуюцца.

У дзіцячых песнях паказваюцца маральныя погляды народа, перадаюцца яго адносіны да працы.

У дзіцячы рэпертуар перайшлі і песні-заклічкі, звернутыя да сонца, дажджу, насякомых, птушак, раслін. Гэтыя старадаўнія творы, у якіх прырода адухаўляецца, набывае магічны сэнс:

*Божая кароўка!  
Ці будзе заўтра пагодка?  
Калі будзе, ляці ў поле,  
А не будзе, сядзі дома!*

Да дзіцячага фальклору адносяцца і дражнілкі, у якіх высмейваюцца розныя рысы характару, знешні выгляд, паводзіны персанажаў. Дражнілкі накіраваны не толькі да чалавека, але і да птушак, звяроў, розных жывёл. Да дражнілак адносяцца і мянушкі, у якіх падмячаецца якая-небудзь рыса паводзін або характару чалавека.

Лічылкі адносяцца да гульнівага фальклору, гэта вершаваныя гумарыстычныя творы, з дапамогай якіх вызначаецца чарговасць у гульні, выбіраюцца вядучыя або дзеючыя асобы.

Песенкі-лічылкі даследчыкі адносяць да ранніх узораў песеннай творчасці. Англійскія даследчыкі прыйшлі да вываду, што гэтыя песні адлюстравалі тыя стыпені, які прайшло чалавецтва перш чым навучылася лічыць. Аб даўнасці лічылак сведчыць тое, што пры пералічэнні ўжываецца іншасказанне, якое звязана з забабоннасцю нашых продкаў верыўшых, што прамы пералік можа перашкодзіць справе, і таму прыдумвалі розныя формы, каб неяк завуаляваць сапраўдны сэнс і мэту пераліку.

З цягам часу лічылкі ператварыліся з звычайную гульню.

Гульні займаюць вялікае месца ў жыцці дзіцяці. Без гульні не мысліцца дзяцінства. Многія даследчыкі надаюць вялікае значэнне гульні як сродку выхавання і жыцця дзіцяці. Гульні развіваюць дзіцячую фантазію.

Беларускія гульні дзяцей цесна звязаны з земляробчай дзейнасцю чалавека, з яго бытам і жыццём, з навакольнай прыродай. Самі назвы гульні сведчаць аб гэтым: "Проса", "Мак", "Каршун", "Воўк і гусі" і многія іншыя.

Класіфікацыя дзіцячых гульні вельмі складаная справа. Кожны збіральнік і даследчык выпрацоўвае сваю ўласную сістэму ў залежнасці ад тых мэт, якія перад сабой ставіць пры вывучэнні або публікацыі гэтага матэрыялу. Узрост дзяцей уплывае на характар гульні. Гульні бываюць калектыўны і гульні аднаго дзіцяці. Г.А. Барташэвіч прапануе беларускія гульні падзяліць на два разрады: 1) гульні як мастацка-драматычнае дзеянне і 2) гульні як сродак фізічнага выхавання.

У першую групу ўваходзяць карагодныя гульні, у якіх слова спалучаецца з мелодыяй і танцам, шматлікія варыянты гульні ў ваўка і авечак, у каршуна і інш., а таксама гульні, у якіх слоўныя формулы з'яўляюцца сігналам для нейкага дзеяння ("Залатыя варата", "Гарэлыш" і інш.). Мы далучаемся да такога падзелу Г. Барташэвіч гульні, таму што ён дазваляе вылучыць у гульнях іх цесную сувязь з мастацка-паэтычнай творчасцю.

Вельмі разнародныя і фізічныя гульні дзяцей. У большасці сваёй дзіцячыя гульні запазычаны ў дарослых.

Дзіцячая песня ў фальклору народа з'яўляецца адной з яркіх і захапляючых старонак. У ёй знайшлі адлюстраванне найбольш аптымістычныя эмоцыі народнай творчасці і перш за ўсё пачуцці таварыскасці. Дзеці наогул лёгка пераадоўляюць расавыя, сацыяльныя, эканамічныя і нават моўныя перашкоды. Такім абставінам спрыяе перш за ўсё гульня, якая ўключае ўсе жанры дзіцячай творчасці з яе паэтычнымі, музычнымі, мімічнымі сродкамі выяўлення пачуццяў.

Засваенне беларускіх музычных традыцый дзецьмі ідзе па шляху ўсведамлення імі своеасаблівасці меладычнага, рытмічнага і далавага складу

народнай песні. Гэта доўгі шлях, які рыхтуе глебу для з'яўлення цэлага комплексу новых уяўленняў і ўражанняў, у працэсе фарміравання псіхікі дзіцяці.

Пры вырашэнні пытанняў генезісу музыкі, яе першапачатковых заканамернасцей, вучоныя ўжо рабілі спробы ў дзяцінстве чалавека ўбачыць дзяцінства чалавецтва. Сапастаўляючы даныя музыказнаўства, вучоныя прыйшлі да вываду, што сапраўды ў дзіцячай песнятворчасці захоўваюцца старажытныя рысы меладычнага мыслення чалавека, найбольш простыя артыкуляцыйна-акустычныя навывкі. У дзіцячым фальклоры знаходзяць выражэнне раннія этапы фарміравання музыкі.

Сучасныя дзеці, канечне, не пачынаюць сваё знаёмства з музыкай з тых "азоў", як гэта рабілі іх далёкія продкі. Сучасны культурны і эстэтычны вопыт, які накіпіла чалавецтва, зрабіў велізарны ўплыў на развіццё дзіцячай творчасці. Але ж і сёння яна нясе прыкметы мінулага.

Многія сучасныя песні дзяцей у свой час былі часткай рэпертуару дарослых, таму гэтыя творы з'яўляюцца своеасаблівым носьбітам мастацкага мыслення народа даўно мінулых часоў. Але ж не трэба перабольшаваць ролю дарослага фальклору ў дзіцячым рэпертуары, таму што ўласнае спантаннае развіццё дзіцячай творчасці стварыла свой абрадава-гульнёвы рэпертуар. Магчыма таксама, што ў свой час найбольш удалыя знаходкі з дзіцячага рэпертуару маглі быць запазычаны асноўнымі цыкламі народнай творчасці.

У дзіцячым песенным рэпертуары пераважаюць простыя, ясныя і лёгка расчляняльныя меладычныя пабудовы і абароты. У ім музычны вобраз некалькі схематызаваны, нягледзячы на тое, што асноўныя яго якасці выразныя і шматзначныя. Справа ў тым, што дзеці капіруюць, як правіла, ужо больш ці менш створаны музычны вобраз. Само навакольнае асяроддзе надае творчай фантазіі дзіцяці штуршок для далейшых музычных пошукаў.

Дзеці актыўна рэагуюць на дзейнасць гэтага асяроддзя. Амаль усе жанры дзіцячага фальклору за выключэннем лічылак, або цалкам песенныя, або уключаюць песенныя эпізады. Напрыклад, у казку могуць уключацца песенныя эпізады, або элементы заклінання, якія выступаюць у выглядзе меладэкламацыі. Тыповай у гэтых адносінах з'яўляецца беларуская казка "Пра сына Ліпнічка і ведзьму". Вельмі папулярнымі сярод дзяцей "музычныя нумары" з вядомых казак "Воўк і сямёра казлянят", "Кот, ліса і пеўнік" і інш. Сустрэкаюцца нава казкі ("Вяселле вераб'я", "Чыкел і сініца", "Шлюб вераб'я"), якія па сваёй структуры нагадваюць песні.

Вядома, што дзеці ахвотна займаюцца спевамі. Яны пяюць няхітрыя тэкставыя экспромты на любы знаёмы матыў. Часта ўвогуле можна пачуць "мурлыканне пад нос", або якое-небудзь "ля-ля-ля", ці "тра-та-та".

Асэнсаваны тэкст адсутнічае ў такіх імправізацыях, але вельмі важна, што яны развіваюць у памяці дзіцяці музычныя абароты, ладавыя сувязі, выходзяць пачуццё рытму:

*Лаўка, лаўка,  
Акно, акно,  
Дзверы, дзверы,*

*Зямля, зямля і г.д.*

Найбольш распаўсюджаным дыяпазонам падобных імправізацый, а таксама дзіцячых заклічак, дражнілак і да іх падобных жанраў з'яўляецца дыяпазон у межах кварты.

У аснове дзіцячай песнятворчасці многіх народаў свету ляжаць абароты гэтага гукарада. Таму яны не толькі універсальны, але і сапраўдны інтэрнацыянальны.

Дзіцячыя прыпеўкі "Ладушкі", "Сарока-варона", "Гары, гары ясна" і многія іншыя спяваюцца на ладзе вялікай секунды. На гэтым ладзе заснаван амаль увесь рэпертуар дражнілак і заклічак. Менш распаўсюджаным з'яўляецца малатэрцовы інтэрвал.

Цікава, што ў залежнасці ад настрою дзіцяці адны і тыя ж песні спяваюцца то ў маласекундавай, то ў вялікасекундавай папеўцы.

Тут можа прывесці аналогію з выкананнем старажытных традыцыйных жніўных песень, якія ў залежнасці ад настрою выканаўцы спяваюцца то ў мажоры, то ў міноры.

Нешта падобнае назіраецца ў змене мажорна-мінорных суадносін калі спяваюць дзеці свае песні: выкананне вялікай секунды ўспрымаецца як мажор (моцны, адкрыты гук), і, наадварот, маласекундавая ячэйка ўспрымаецца як мінор (спевы для сябе, пад нос).

Дзеці добра інтануюць кварту. Яна выконвае функцыю закліка, выгука. сцвярдзення і г.д. Эмоцыі дзіця простыя, канкрэтныя, звязаныя з яго практычнай дзейнасцю, таму дзіцячая песнятворчасць мае выразную функцыянальную накіраванасць.

Важнейшыя музычныя якасці дзіцячай песнятворчасці – маторыка, рытміка, роўнасць – вынік яе аптымістычнага характару. Дзіцячы фальклор сінкрэтычны па сваёй адметнасці, таму што музыка, слова, рух у ім зліты ў адзінае цэлае.

Дзіцячыя мелодыі звязаны ў першую чаргу з рухам. Што б не спявалі дзеці, у іх выкананні заўсёды адчуваецца актыўны рытм, які праяўляецца ў прытукванні, жэстыкуляцыі, міміцы, падкрэсленай акцэнтнароўцы моцных долей. Як правіла, метра-рытміка дзіцячых песен двухдольная.

Важнейшым прынцыпам дзіцячай песні з'яўляецца прынцып паўторнасці, у ёй цяжка выявіць паслядоўную змену метраў, а таксама рытмічных фігур.

У дзіцячай песнятворчасці пераважаюць лады мажорнага накланення. У калыханках распаўсюджаны мінорныя лады. Гэта зразумела, таму што мінор у параўнанні з мажорам мае больш ураўнаважаны, пяшчотны характар. Трэба таксама мець на ўвазе, што ў мінулым пачуцці маці да дзіцяці адлюстроўвалі цяжкія ўмовы існавання людзей, якія не маглі не аказаць часам уплыву на яе эмацыянальны настрой, таму некаторыя калыханкі гучаць мінорна.

Дзіцячыя песні багаты стабільнымі папеўкамі, агульнае рытмічнае і меладычнае развіццё прадвызначана ўжо ў першай меладычнай пабудове. Таму дзіцячыя песні як бы "класічны" ў народнай музыцы. Функцыянальная дакладнасць і нязменнасць, а таксама тая акалічнасць, што дзіцячая творчасць – першы ў жыцці чалавека вопыт музычных абагульненняў, не спрыяць асабліва прыкметнай яго

эвалюцыі. Менавіта таму дзіцячая песнятворчасць з'яўляецца ўстойлівай у гістарычным і геаграфічным разрэзе.

Але ж дзіцячай песні замацавана азбука народнай творчасці, з дапамогай якой дзіця ў далейшым сваім жыцці далучаецца на асноўных скарбаў музычнага мастацтва.

Вясковыя дзеці ў Беларусі ва ўзросце 8 – 10 гадоў, асабліва дзяўчынкі ведаюць шмат песень асноўных каляндарна-абрадавых цыклаў. Яны хутка ўліваюцца ў сферу гаспадарчага жыцця сям'і з усім характэрным для яе колам бытавых і грамадскіх спраў. Ёсць святы, удзел дзяцей у якіх з'яўляецца нават неабходным (напрыклад, каляды), нават сустракаюцца так званыя "дзіцячыя калядныя" песні.

Дзеці спяваюць таксама песні з вясковага і летняга цыклаў, пры гэтым яны выбіраюць песні "лёгка на голас". Дзеці менш спяваюць жніўныя песні, таму што апошнія патрабуюць фізічнага намагання. Гэтыя песні патроху засвойваюцца падлеткамі.

Асабліва на святы дзеці любяць спяваць. У мінулым у дзіцячым асяроддзі былі замацаваны так званыя "святыя песні", якія спяваліся пераў Новым годам, вялікаднём і г.д.

Параўнальна нямнога ў дзіцячым рэпертуары песень вясельных і радзінных, таму што гэтыя песні патрабуюць пэўнага "узроставага цензу". Затое дзеці спяваюць шмат пазаабрадавых песень, асабліва жартоўных, гумарыстычных, розных прыпевак і частушак. Гэтыя песні, нягледзячы на спецыфічны "дарослы" змест, маюць тыповы для дзіцячых песень інтанацыйны склад з яго паўторами, маторнай рытмікай, элементамі скарагаворчай рэчытацыі і г.д. Форма гэтых песень больш складаная, таму яны, як адзначаюць збіральнікі, выконваюцца таксама дарослымі для дзяцей.

Ужо ў падлеткавым узросце дзеці паступова далучаюцца да лірычнай песеннай творчасці, якая патрабуе шырокага дыхання, нюансіроўкі, творчай вынаходлівасці. У гэты час пачынае праяўляцца мастацкая індывідуальнасць выканаўцы.

Дзеці любяць спяваць хорам. У раннім узросце – гэта унісон, пазней – яны засвойваюць падгалосак, двухгалоссе гарманічнага тыпу і тыпу тэрцавага ўтору, якое сустракаецца ў некаторых запісах. Такая манера спеваў не характэрна для беларускай дзіцячай песні і ўяўляе сабой хутчэй за ўсё запазычанне іншага стылю або вынік апрацоўкі.

У дзіцячым рэпертуары розніцы паміж песнямі хлопчыкаў і песнямі дзяўчынак не назіраецца. Але ж пры выкананні "дарослых" традыцыйных песень хлопчыкі выконвалі калядкі, а дзяўчынкі – вяснянкі.

Спяваюць дзеці ў асноўным на вуліцы, у лесе, на полі, на рацэ. Спяваюць таксама, калі пасуць статак, ці ў вольны час. Іншым разам можна пачуць і сольныя спевы, калі дзіця ўпэўнена, што дарослыя не звяртаюць на яго ўвагі. Пры гэтым дзеці імітуюць ігру на якім-небудзь інструменце – скрыпцы, убне і г.д.

У наш час дзіцячая песнятворчасць, як і самі ўмовы спеваў змяняюцца. У ёй адбываюцца тыя ж працэсы, якія характэрны ў цэлым для ўсёй народнай творчасці. Рэзультат школьнай і клубнай самадзейнасці, паток новых музычных ураджанняў, якія

ідуць праз радыё, тэлебачанне і кіно, значна уплываюць на музычныя інтарэсы дзяцей. Звужаецца рэпертуар традыцыйных каляндарных песень, пашыраецца рэпертуар масавых і эстрадных песень

І ўсё ж асноўны традыцыйны песенны рэпертуар застаецца важнейшай часткай дзіцячага фальклору. Менавіта ён служыць асновай для фарміравання сучаснай дзіцячай песнятворчасці.

Першыя музычныя запісы дзіцячага фальклору не насілі сістэматычнага характару. Большая частка гэтых запісаў ахоплівала ў асноўным калыханкі. Асобныя музычныя запісы дзіцячага фальклору знаходзяцца ў зборніках XIX ст. [2; 3].

Да пачатку XX ст. адносяцца запісы М. Федароўскага [4], "Беларускі зборнік" Е. Раманава [5] з запісамі беларускага фалькларыста М. Чуркіна.

Буйным энтузіястам збірання і вывучэння беларускага дзіцячага песеннага фальклору стаў А. Грыневіч. Ён паставіў мэтай сваёй дзейнасці стварэнне дапаможніка – хрэстаматыі для пачатковага навучання дзяцей музыцы. Асветніцкі характар работы Грыневіча яшчэ не ў дастатковай меры ацэнен. Найбольш поўны дзіцячы фальклор Беларусі сабраны ў томе акадэмічнага выдання "Дзіцячы фальклор" (1972). Увесь матэрыял гэтага тома сістэматызаваны па сямі групам: калыханкі, забаўлянкі, песні, заклічкі і прыгаворы, дражнілкі, лічылкі, гульні. Усе гэтыя групы так ці інакш звязаны з музычным суправаджэннем. Найбольш поўна музычныя запісы прадстаўлены ў раздзелах "Калыханкі", і "Песні". Музычны матэрыял, які сабраны ў томе, падзяляецца ў адпаведнасці з функцыянальнай роляй тых або іншых песень на тры групы: 1) калыханкі, 2) уласна песні і 3) дзіцячыя прыпеўкі. Першыя дзве групы – калыханкі і ўласна песні – даволі разнастайныя па меладычнаму зместу, прыпеўкі – простыя і даступныя любому "пяючаму" ўзросту.

Пераасэнсаванне, пераключэнне меладычнага матэрыялу з адной групы ў другую ў дзіцячым фальклоры – даволі частая з'ява. Нярэдка калыханкі інтэрпрэтуюцца ў стылі прыпевак або забаўлянак. Вядомую "чыстату стылю" захоўваюць толькі лічылкі і дражнілкі, функцыянальна вельмі канкрэтныя і мэтанакіраваныя.

Што датычыць "дарослых" песень, якія спяваюцца дзецьмі, то гэта ў асноўным напевы заклінальнага, замоўнага характару і па сваёй мелодыі вельмі падобныя да дзіцячага стылю. Жанравага пераасэнсавання тут не адбылося, знізіўся толькі ўзровень "сур'ёзнасці" самога зместу. Выкарыстанне ж замоўных элементаў у такіх групам, як лічылкі, дражнілкі, гаворыць пра пэўнае пераасэнсаванне.

Дзіцячыя калыханкі найбольш распрацаваныя ў музычных адносінах творы. Часам шырокае кола вобразнасці дасягае ў іх значных мастацкіх вяршынь. Не выпадкова, што многія кампазітары выкарыстоўваюць народныя калыханкі ў якасці тэматычнага матэрыялу для сваіх твораў. Музыкальная інтанацыя калыханак даверлівая і пластычная, пазбаўленая ўнутраных кантрастаў і накіраваная цалкам свайму функцыянальнаму прызначэнню.



Дзіцячыя калыханкі – гэта сур'ёзныя творы, тут няма "скідкі на ўзрост", таму што пастаянна ўлічваецца іх маральна-пазнавальны аспект і мастацка-выхаваўчы бок. "Дзіцяці патрэбна спяваць не абы як, бо яно застанецца пень пнём", – так сказала адна выканаўца з уласцівай народу афарыстычнасцю [6, с. 45]. Народ разумее, што выхаванне дзіцяці пачынаецца з першага дня яго жыцця (дарэчы, гэта вялікая ісціна, якая прынята сучаснай педагогікай).

Выканаўцамі калыханак з'яўляюцца ў асноўным маці. Але часта іх спяваюць бабулі і старэйшыя дачкі. Калыханкі спяваюцца паціху, спакойна, пераважна ў нізкім рэгістры. Найбольш тыповай для беларускіх калыханак з'яўляецца меладычна структура ў межах тэрцавага ладу з субквартай. У цэлым ладавая пабудова беларускіх калыханак – гэта панаванне натуральных мажорнага (іанійскага) і мінорнага (эалійскага) ладоў. Асноўныя метры беларускіх калыханак –  $2/4$  і  $4/4$ , але ж сустракаюцца і метры як  $3/4$ ,  $6/8$  і нават  $5/4$ . Для калыханак характэрна чаргаванне роўных рытмічных фігур, якое абумоўлена ўмовамі манатонных спеваў.

Дзіцячыя песні ў адрозненні ад калыханак характарызуюцца іншым светам пачуццяў, ведаў і ўяўленняў, іншым музычным стылем. Галоўнай асаблівасцю гэтай песнятворчасці з'яўляецца тое, што яна ўся аптымістычная, бязвоблачная і жыве сённяшнімі настроямі і клопатамі дзіцяці. Дзеці спяваюць, як правіла, тады, калі ім весела, радасна. Таму і песні іх перапоўнены бадзёрымі і задорнымі эмоцыямі. Выконваюцца гэтыя песні "на волі", таму характар іх чысты, адкрыты, з яснымі, чоткімі інтанацыямі.

Дзіцячыя песні адносяцца да жанраў "рухаючай дынамікі", г.зн. яны метрарытмічныя, падпарадкоўваюцца пэўным рухаючым працэсам. Гэтыя працэсы ў адрозненне ад калыханак маюць не столькі плаўны, размераны, колькі выразна акэнтаваны маторны характар. Дзеці вельмі любяць спяваць, бегаючы падскокам, гойдаючыся на дошцы або проста маршыруючы гуртам. Дзіцячыя песні пераважна бадзёрыя і таму, у асноўным, мажорныя ў адрозненне ад калыханкі. У дзіцячых песнях выкарыстоўваюцца словы "гэй", "люлі", а таксама імітацыя жывёльных і птушых гукаў: "чэ-чэ", "чы-чы", "бэ-бэ" і перайманне музычных гукаў інструментаў: "бом-бом", "дылі-дылі". У дзіцячых песнях часта фігуруе інструмент дуда з адпаведнай імітацыяй – "ду-ду". Сувязь гэтых песень з песнямі дударскімі з дарослага рэпертуару з'яўляецца безумоўнай.

Метрарытмічная арганізацыя гэтых песень даволі аднапланавая. Пераважаюць у асноўным размеры  $2/4$ ,  $4/4$ , рэдка сустракаецца размер трохчвэртны.

У сучасных умовах дзіцячыя песні не зазналі інтанацыйных і рытмічных змен. Але ж зараз іх адцяняюць прафесійныя песні для дзяцей, якія развучваюць у школах і дзіцячых садах. Але побач з імі бытуе радасная і задзёрыстая, напорыстая і смяшлівая народная дзіцячая песня.

Дзіцячыя прыпеўкі не патрабуюць падрабязнага разгляду. Характар ладавай структуры песні і ўвогуле яе гукавысотныя параметры залежаць ад узросту "выканаўцы" і яго настрою. Іншы раз песня спяваецца на адной ноце, на гуку адной вышыні.

Лічылкі і дражнілкі – бадай, найменш "распяваемыя" жанры дзіцячай творчасці. Іх больш скандуюць, хоць і ў гэтым скандаванні можна прасачыць элементы вакалізацыі.

У гульнях могуць выкарыстоўвацца і прыпеўкі і песні. У гульні адна і тая ж песня можа паўтарацца некалькі разоў.

Такім чынам, дзіцячы фальклор займае вялікае месца ў агульнай сістэме народнай творчасці беларусаў. Ні ў якім другім відзе народнай творчасці не выступаюць у такім цесным адзінстве яго элементы: пазнавальны, эстэтычны, выхаваўчы. Дзіцячы фальклор характарызуецца тэматычным і жанравым багаццем форм і высокім паэтычным майстэрствам.

Пры ўсёй жанравай разнастайнасці дзіцячаму фальклору ўласцівы некаторыя агульныя рысы. Усе творы дзіцячага фальклору выразна функцыянальны па свайму прызначэнню. Гэта асаблівасць у многім вызначае іх мастацкую адметнасць (форму, рытміку, вобразную сістэму). Апрача таго, на змест і форму кожнай групы дзіцячага фальклору ўздзейнічаюць асаблівасці дзіцячай псіхалогіі і светаўспрымання. У дзіцячым фальклоры заўважаецца сувязь з рухам, што таксама ўздзейнічае на мастацкую форму твораў, асабліва на іх метра-рытміку. Канкрэтнасць адлюстравання пры разнастайнасці і шырыні кола вобразнасці найбольш адпавядае мастацкаму мысленню дзяцей і становіцца адным з асноўных прынцыпаў мастацкага асваення рэчаіснасці ў дзіцячым фальклоры. Гэта не выключае фантастыкі, якая займае вялікае месца ў дзіцячым фальклоры. Фантастыка, незвычайнасць цесна звязаны з жыццём. Адбываецца злучэнне рэальнага і фантастычнага, што натуральна для дзіцячага ўспрыняцця рэчаіснасці. Для дзіцячага фальклору характэрны гумар, які па-рознаму праяўляецца ў кожным жанры. Усёгэта спалучаецца з незвычайнай музыкальнасцю паэтычнай мовы, багатай гукавой арганізацыі верша.

Сваімі вытокамі многія жанры дзіцячага фальклору ідуць у глыбокую старажытнасць, другія з'яўляюцца параджэннем больш позніх эпох. За час свайго бытавання творы дзіцячага фальклору змяняліся, як змянялася само жыццё, эстэтычныя, педагагічныя погляды людзей.

У наш час жанры дзіцячага фальклору бытуюць з рознай ступенню інтэнсіўнасці. Традыцыйны рэпертуар дзіцячага фальклору захоўвае сваё прызначэнне. Гэта не толькі помнік культуры, а і скарбонка народнага педагагічнага і эстэтычнага вопыта.

**Вывады.** Вялікая заслуга ў вивучэнні дзіцячага фальклору беларусаў належыць выдатнаму навукоўцу Г.А. Барташэвіч, якая абараніла кандыдацкую дысертацыю па гэтай тэме. У яе рабоце вызначаны прынцыпы класіфікацыі дзіцячага фальклору, паказана спецыфіка яго жанраў, адзначана роля ў гарманічным выхаванні падростаючага пакалення. Пры выкарыстанні дзіцячага фальклору ў свяце рэжысёр абавязан ведаць узроставыя асаблівасці дзяцей, выкарыстоўваць яго ў свяце такім чынам, каб выхаванне адбывалася ў працэсе гульні, забавы, пацехі. Рэжысёр абавязан выкарыстоўваць этнапедагагічны вопыт выхавання дзяцей, які назапашаны ў дзіцячым фальклоры.

**Ключавыя паняцці.** Паняцце "дзіцячы фальклор". Прынцыпы класіфікацыі дзіцячага фальклору.

### **Пытанні для самастойнай работы**

1. Вызначыць выхаваўчую ролю дзіцячага фальклору ў свяце.
2. Успрыняцце дзіцячага фальклору рознымі ўзроставымі групамі дзяцей.
3. Выкарыстанне рэжысёрам у свяце элементаў народнай этнапедагагікі дзіцячага фальклору.

### **Літаратура для самастойнай работы**

1. Дзіцячы фальклор. – Мн., 1972.
2. Беларускі дзіцячы фальклор / Склад. А. Аляхновіч і інш. – Мн., 1994.

## **ЛІТАРАТУРА**

1. Гілевіч, Н.С. Наша родная песня / Н.С. Гілевіч. – Мн.,
2. Радченко, З. Песні Гомельскаго уезда / З. Радченко. – СПб., 1881.
3. Шейн, П. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края / П. Шейн. – Т. I, ч. I. – СПб., 1887.
4. Federowski, M. Lud białoruski na Rusi Litewskiej / M. Federowski. – Т. I. – Варшава, 1958.
5. Романов, Е.Р. Белорусский сборник / Е.Р. Романов. – Вып. VII. – Вильна, 1910.
6. Дзіцячы фальклор. – Мн., 1972.

## **АГЛЯДАСНОЎНАЙ ЛІТАРАТУРЫ ПА МУЗЫЧНАМУ ФАЛЬКЛОРУ БЕЛАРУСІ**

### **План**

1. Першыя публікацыі па музычнаму фальклору Беларусі.
2. Характарыстыка публікацый па музычнаму фальклору Беларусі кампазітараў, навукоўцаў М. Чуркіна, Р. Шырмы, Г. Цітовіча, З. Мажэйкі, Г. Таўлай, І. Ялатава, М. Сіраты, Ул. Раговіча і інш.
3. Сучасны стан публікацый па музычнаму фальклору Беларусі (Серыя БНТ – беларуская народная творчасць, публікацыі А. Аляхновіча, Ул. Грома, У. Зяневіча, У Крамко і інш.).

**Мэта:** пазнаёміць студэнтаў з асноўнымі публікацыямі па музычнаму фальклору Беларусі, паказаць гісторыю публікацый – ад мінулага да сучаснага.

У збіранні і вывучэнні беларускіх народных песень і танцаў вялікая заслуга належыць кампазітарам М. Чуркіну, А. Грыневічу, Р. Шырме, Г. Цітовічу, М. Анцаву і інш.

Першы музычна-фальклорны зборнік М.М. Чуркіна "Беларускія народныя песні і танцы", у якім змешчана 177 песень і танцаў, выйшаў у 1949 г. У зборніку складальнік раскажаў пра сваю фальклорную збіральніцкую дзейнасць. Ён адзначыў асаблівасці спеваў сольнага і калектыўнага, аднагалосся і поліфоніі, двухгалосся. Аўтар коратка вызначыў таксама рытміку беларускіх фальклорных песень.

Народныя песні сістэматызаваны ў зборніку па трох раздзелах: абрадавыя, бытавыя, карагоды і інш. Раздзел абрадавых песень складаецца з каляндарна-абрадавых і сямейна-абрадавых. Бытавыя песні дзеляцца на сем падраздзелаў: пра прыгнёт, беднасць і барацьбу з панамі; рэкруцкія і салдацкія; дзіцячыя, любоўныя; жаночыя; баладныя; жартоўныя. Трэці раздзел уключае: карагодныя і гульнівыя песні; танцы; прыпеўкі. Такая класіфікацыя ў асноўным паслядоўная і навукова абгрунтаваная ў параўнанні з класіфікацыяй у дарэвалюцыйных зборніках. Але ж і ў гэтым зборніку назва другога раздзела ("Бытавыя песні") не ахоплівае ўсёй відавой разнастайнасці ўключаных сюды песень.

Каляндарна-абрадавыя песні прадстаўлены адной каляднай і васьмю веснавымі песнямі. Калядка называецца "Ішла пайшла сівая свіння", веснавыя песні ў асноўным папулярныя ў народзе: "Вол бушуе...", "Вясна красна...", "Ой, чаму ты, яліначка..." і інш. Цікавыя па зместу тэксты купальскіх песень. У жніўных песнях адлюстраваны сацыяльныя і сямейныя адносіны мінулага.

Сямейна-абрадавыя песні ўключаюць чатыры хрэсьбінныя і дванаццаць вясельных. Гэтыя песні былі змешчаны ў дарэвалюцыйных публікацыях.

Сацыяльная лірыка пачынаецца з пазаабрадавых песень: антыпрыгонніцкіх, песень нядолі і змагання. Асабліва вострай сацыяльнай накіраванасцю адрозніваюцца 19 рэкруцкіх і салдацкіх песень, змешчаных збіральнікам.

Разнастайныя па зместу песні пазаабрадавай лірыкі: калыханкі, жартоўныя, любоўныя. Але ж М.М. Чуркін памылкова аднёс да дзіцячых песень жартоўную "Камар лазню тапіў", якая па зместу не з'яўляецца дзіцячай. У гэты раздзел не трэба было ўключаць ліра-эпічныя песні-баллады. Гульніва-карагодная песня "Як пайшоў Халімон..." таксама змешчана ў гэтым раздзеле нягледзячы на тое, што ў зборніку ёсць адпаведны раздзел, які ўключае 12 песень.

Да большасці банцаў даюцца тэксты адпаведных песень. Асаблівую цікавасць мае публікацыя кадрылі з шасці "кален".

У зборніку ёсць асобы падраздзел прыпевак, у якім змешчана песня "Мой міленькі памёр".

Да ўсіх песень складальнікам дадзены напевы і кароткія паказальнікі, у якіх адзначаецца, калі, хто, дзе і ад каго запісаў тэкст. Асобныя песні маюць падрабязныя каментарыі ("Цярэшка", "Зязюля", "Я малёшанькі" і інш.). Многія тэксты песень дадзены ў запісах Е.Р. Раманава, М.Я. Грынבלата, І.А. Сербавы. Але ж большая частка твораў запісана М.М. Чуркіным. Кампазітар апублікаваў шмат народных

песень, апрацаваных і неапрацаваных, якія выходзілі асобнымі выданнямі. Напрыклад, у 1953 годзе быў надрукаваны зборнік "Беларускія народныя песні".

У 1959 годзе быў выдадзены зборнік М. Чуркіна "Беларускія народныя песні / Зап. М. Чуркіна". У рэдакцыйнай прадмове адзначаецца, што аснову зборніка склалі творы з рукапісу кампазітара "Справаздача па збіранню беларускіх народных песень у Ашмянскім павеце 1910 – 1911 гг." З гэтага рукапіса апублікавана 60 тэкстаў. Апрача іх М. Чуркін змясціў яшчэ 26 песень з сваіх апошніх запісаў на Магілёўшчыне. Усе творы з'яўляюцца традыцыйнымі і толькі пяць з іх адносяцца да сучаснай фальклорнай творчасці. Тэксты песень сістэматызаваны і адрэдагаваны М.Я. Грынблатам, музычная рэдакцыя нотных запісаў зроблена Р.Р. Шырмай.

У адпаведнасці з этнаграфічным і жанрава-відавым прынцыпам сістэматызацыя песень ажыццяўляецца па шасці раздзелах: каляндарна-абрадавыя; сямейна-абрадавыя; казацкія, рэкруцкія і салдацкія; любоўныя; жаночыя; танцавальныя. У сувязі з тым, што класіфікацыя песень ні ў прадмове, ні ў паказальніку не тлумачыцца, застаецца невядомым, якімі прынцыпамі і крытэрыямі кіраваліся складальнік і рэдактар, вылучаючы жаночыя песні. Творы гэтага раздзелу ў асноўным сямейна-бытавыя песні, некалькі – жартоўных, адна – баладная. Вылучэнне гэтых песень у асобны від не адпавядае этнаграфічнаму жанрава-відавому прынцыпу, які прыняты ў зборніку.

У кнізе змешчаны і савецкія песні, якія адлюстроўваюць калгаснае жыццё. Трэба адзначыць, што ў адносінах да аўтарскіх песень (напрыклад, аўтарскіх слоў песні "Ой, рэчанька, рэчанька" адзначан М. Танк, а ў іншых песнях вядомы толькі выканаўцы) трэба ставіцца асцярожна, таму што іх шырокая распаўсюджанасць не пацверджана фалькларыстамі. Узнікае сумненне ў аднясенні іх да фальклорнай творчасці.

У цэлым зборнік мае навуковую і практычную каштоўнасць. Вельмі важнай з'яўляецца яго практычная значымасць, таму што песні і танцы могуць выкарыстоўвацца як самадзейнымі калектывамі, так і ў штодзённым жыцці.

Г.І. Цітовіч называў М.М. Чуркіна старэйшынай беларускай музыкі. Сапраўды, М.М. Чуркін унёс значны ўклад у збіранне і вывучэнне беларускага народнага меласу.

Велізарны ўклад у беларускую фалькларыстыку зрабіў Р.Р. Шырма. На працягу амаль 50 гадоў клапаціўся ён аб прапагандзе беларускай народнай песні самадзейнымі і прафесійнымі калектывамі, а таксама праз друк. Ён пісаў: "Цудоўная, шчырая, як народнае сэрца, мелодыя, высокапаэтычны верш народнай паэзіі, з яго наіўнымі чаруючымі вобразамі і зваротамі – усё гэта, разам узятае, падымае беларускую песню на высокі мастацкі п'едэстал" (Шырма Р. Беларускія народныя песні. Вільня, 1929. С. 3).

Р.Шырма выступаў з лекцыямі і артыкуламі: "Беларуская народная песня", "Песня ў жыцці народаў", "Музычныя апрацоўкі беларускіх мелодый" і іншымі.

У 1974 годзе Р. Шырма выдаў першы том "Беларускія народныя песні, загадкі і прыказкі", у якім змешчаны песні Вілейскага, Пастаўскага, Слонімскага, Валожынскага, Гродзенскага, Нясвіжскага, Косаўскага і іншых паведаў.

У зборніку апублікавана 337 песень, 26 прыпевак, 60 прыказак і 44 загадкі. Усе песні дзеляцца на абрадавыя, сямейныя, рэкруцкія і салдацкія, песні 17 верасня 1939 г., жартоўныя. Класіфікацыя песень выклікае пярэчанні. Не зусім правамерны падзел песень на абрадавыя і пазаабрадавыя. Лепей было б падзяліць іх на абрадавыя і сямейныя. У раздзел сямейных песень уключаны не толькі любоўныя, пра жаночую долю, недабраную пару, сямейны лад, а таксама чатыры хрэсьбінныя песні. Гэтыя песні адносяцца ад абрадавых.

Нягледзячы на пэўныя недахопы зборнік мае вялікую каштоўнасць для мастацкай самадзейнасці.

У 1955 годзе выйшаў з друку зборнік "Беларускія песні" для песенных самадзейных калектываў. Фальклорны матэрыял размешчаны ў ім наступным чынам: традыцыйныя і сучасныя народныя песні і песні беларускіх кампазітараў і паэтаў. У сціслых каментарыях адзначаецца, хто напісаў музыку або гарманізаваў твор, хто аўтар слоў, адкуль узяты тэкст. Народныя песні дадзены ў апрацоўцы М. Аладава, К. Галкоўскага, С. Палонскага, А. Багатырова, Р. Пукста, П. Падкавырава, Я. Цікоцкага і інш. У зборніку змешчаны таксама і папулярныя песні "У полі вярба", "Каліна-маліна", "Рэчанька", "Ой, пайду я лугам, лугам", "Зялёны гай", "Камары гудуць", "Ой, ляцелі гусі з броду", "Як пагнала бабуленька куранятак псці", "Кукавала зязюля" і інш. У зборніку змешчаны каляндарна-абрадавыя, сямейна-абрадавыя, пазаабрадавыя: валачобныя, купальскія, жніўныя, восеньскія, вясельныя і інш. Але ж сістэматызацыя песень у зборніку ненавуковая: спачатку пададзены лірычныя пазаабрадавыя, потым сямейна-абрадавыя і каляндарна-абрадавыя.

У 1959 г. у Маскве быў выдадзены зборнік Р. Шырмы "200 беларускіх народных песень". У прадмове да зборніка Л.С. Мухарынская падкрэслівала здзіўляючае адчуванне складальнікам меладычнай прыгажосці беларускай фальклорнай песні.

У 1959 – 1976 гг. быў апублікаваны чатырохтомны збор Р. Шырмы "Беларускія народныя песні". У першым томе пададзены любоўныя, баладныя, бытавыя, жартоўныя і іншыя песні.

У пачатку зборніка змешчаны песні, якія вызначаюцца эмацыянальнай задушэўнасцю закаханай дзяўчыны. Маладая дзяўчына скардзіцца на сваю ліхую долю: "міленькі, чарнабрывенькі" ад яе ўцякае ("Чырвона каліна ды ў лесе стаяла"). Тугой і сумам аб непадзельным каханні дзяўчыны прасякнуты і іншыя песні ("Ой, ляцелі гусі", "Жыта спее", "Ах ты, дубе, ты бяроза", "Закукавала зязюля" і інш.).

У гэты том уключаны балады, якія характарызуюцца паэтычным характам, эпічнасцю адлсютравання з'яў і падзей ("Ты бяроза кудравая", "Гэй, там пры дарозе", "Выпраўляла маці" і інш.), а таксама бытавыя песні.

Завяршаюць том жартоўныя песні ("Захацеў я жаніцца", "Мой міленькі захварэў" і інш.). У некаторых песнях людскія ўчынкі паказаны ў дзеяннях птушак ("Наварыў верабей піва", "Залажыў верабей на прыпечку жніва" і інш.).

Першы том беларускіх народных песень Р. Шырмы з'явіўся значнай падзеяй у культурным жыцці Беларусі, таму што ў ім упершыню былі апублікаваны з мелодыямі песні пра каханне, балады і жартоўныя.

У другім томе Р. Шырмы пераважаюць пазаабрадавыя песні – аб жаночай долі, сіроцкія, казацкія, рэкруцкія, салдацкія, батрацкія, прымацкія, песні няволі і змегання (усяго 288 песень).

Батрацкія і прымацкія песні вылучаюцца вострым сацыяльным зместам, у іх паказваецца нялёгкая доля беднякоў, якія ідуць у наймы да багаццяў або ў прымы:

*Ой, бадай жа ты, дый багачова,  
Ела хлеб і з вадою,  
Ой, як я прышоў маладзюсенькі,  
З бядою дадому.*

Сямейна-бытавыя песні, уключаныя ў два раздзелы "Жаночая доля" і "Нядобраная пара", адзначаюцца вялікай эмацыянальнай пачуццёвасцю. Напрыклад, у песні "Матка ж мая старэнькая" дачка папракае маці за тое, што яна яе не збудзіла рана, а "ўсе дзевачкі рана ўсталі, шчасце і долю разабралі, ёй жа засталася доля як макаў цвет: рана цвіце, ўдзень ападзе!".

У многіх песнях паказваецца канфлікт паміж жорсткай свякрухай і маладой нявесткай: Як была я ў маманькі, любіла гуляць, а цяпер у свякрованькі – слёзы праліваць".

У трэці том уключаны песні земляробчага беларускага календара – веснянкі, валачобныя, юраўскія, купальскія і пятроўскія, жніўныя, восеньскія, калядныя і масленічныя (усяго 194 песні).

Класічнымі ўзорамі вылучаюцца валачобныя песні, у якіх велічаецца гаспадар і яго гаспадарка. Паэтычнымі сродкамі маюцца вобразы сына, жонкі, гаспадара. У гэтых песнях трапна выкарыстоўваюцца паэтычны паралелізм і сімволіка для абмалёўкі вобразаў.

У валачобных песнях яскрава адлюстраваліся клопаты селяніна. Яго двор, сям'я, гаспадарка паказваюцца ідэалізавана: "брама падуныя, абгародка пазлачана", сталы стаяць цясовы, пасціланы абрусы сурвятовыя", "панскія дзеткі, як у горадзе кветкі". Ідэальна малюецца і гаспадарскае поле: жыта "ў трубы павілося", жнуць яго "жнейкі маладзенькія, іх сярпчкі залаценькія. Што жнечка – то жменечка, што жменечка – то снапочак, што снапочак – то копачка, што копачка – то й вазочак".

Песні купальскія і пятроўскія вылучаюцца высокай мастацкасцю. У іх адлюстраваліся сямейна-бытавыя і любоўныя матывы, звычаі, звязаныя са святкаваннем Купалля. Не адрозніваюцца ад купальскіх і пятроўскіх песні, якія характарызуюцца высокай вобразнасцю, матывамі і структурай.

Шмат жніўных песень у томе прадставіў Р. Шырма. Мінорныя мелодыі песень адпавядаюць яркім малюнкам жыцця жанчыны пад сацыяльным і сямейным прыгнётам.

У трэцім томе змешчаны дажыначныя песні, а таксама песні яравога жніва і восеньскія. Высокай мастацкасцю характарызуюцца ў гэтым томе многія калядныя і масленічныя песні.

У чацвёртым томе Р. Шырма змясціў вясельныя песні, жарты, прыпеўкі, танцы, многія з якіх і сёння папулярныя ў народзе.

У томе даецца спачатку апісанне беларускага вяселля, а потым творы групіруюцца паводле асноўных этапаў абраду: "Заручыны", "Вяночки", "Перад выездам да шлюбу", "Пасля шлюбу", "Вяселле ў маладой", "Сіроцкія", "Як выяджаюць па маладую", "Каравай, благаслаўляюць маладых", "Прыданне", "Спевы, жарты, прыпеўкі і танцы".

Многія танцы, сабраныя ў томе, вельмі якасныя ў мастацкіх адносінах. Р. Шырма нездарма называў вяселле своеасаблівай народнай операй з пралагам, драматычнай кульмінацыяй і заўсёды шчаслівым заканчэннем.

У асноўным усе песні чатырохтомніка вызначаюцца высокай мастацкасцю, вялікай разнастайнасцю зместу, прыгажосцю мелодый. Большасць песень даецца з нотамі.

У 1971 г. выйшлі з друку "Беларускія народныя песні" (апрацоўкі для хораў). У гэты зборнік уключаны песні партызанскія, калгасныя, салдацкія, бытавыя, валачобныя, купальскія, жніўныя, калядныя, асеннія і сямейна-абрадавыя, балады.

Вялікая заслуга Г.І. Цітовіча ў нястомным збіранні беларускіх народных песень. Ён сабраў каля пяці тысяч народных песень і танцаў, лепшыя з іх уключаны ў зборнікі.

У 1959 г. выйшлі з друку "Песні беларускага народа", у якія ўключаны ўсе асноўныя песенныя жанры (усяго 296 песень). Усе песні сістэматызаваны складальнікам паводле гістарычнага і жанра-відавочнага прынцыпаў. Зборнік з поспехам выкарыстоўваюць прафесіянальныя і самадзейныя калектывы.

Сваю збіральніцкую і навуковую дзейнасць Г. Цітовіч увасабіў пры складанні "Анталогіі беларускай народнай песні" (1968 г.). Ён імкнуўся раскрыць усю разнастайнасць жанраў беларускага музычнага фальклору. Пры сістэматызацыі песень Г. Цітовіч улічваў ступень іх папулярнасці ў музычным бытаванні вёскі і горада, а таксама мастацкую якасць напеваў.

У "Анталогію..." уключаны каляндарна-абрадавыя песні (калядныя, шчадроўкі, вяснянкі, валачобныя, юраўскія, купальскія, талочныя, жніўныя, дажынкавыя, восеньскія, піліпаўскія), затым сямейна-абрадавыя (вясельныя, радзінныя, хрэсьбінныя). Потым змешчаны пазаабрадавыя песні: дзіцячыя, любоўныя, сямейна-бытавыя, баладныя, рэкруцкія, салдацкія, казацкія, песні пра прыгнёт, нядолю і барацьбу супраць эксплуатацараў, бядзеньня і жартоўныя, прыпеўкі да танцаў, карагодныя і гульнёвыя, частушкі.

Прадстаўлены ў "Анталогію..." і песні савецкага часу, якія сістэматызаваны паводле гістарычнага прынцыпу.

У 1975 г. было надрукавана другое, значна дапоўненае выданне "Анталогіі беларускай народнай песні". У кнігу ўключаны 430 тэкстаў, сістэматызаваныя як у першым выданні.

Як удумлівы даследчык народнага меласу выступіў Г.І. Цітовіч. У прыватнасці трэба адзначыць яго зборнік нарысаў з нотнымі прыкладамі "О белорусском песенном фольклоре: Избр. очерки" (1976 г.). У гэтым зборніку ён адзначыў ладава-інтанацыйныя асаблівасці напеваў веснавых, касарскіх, вясельных,



баладных песень, прасачыў змены ў народным меласе пад уплывам прафесійнай музыкі, даследаваў працэс ўзнаўлення фальклорных песень пад уплывам сучаснасці.

Песні беларускага земляробчага календара надрукаваны ў 6 тамах акадэмічнага выдання. Ахарактарызуем коратка кожны з тамоў. "Зімовыя песні. Калядкі і шчадроўкі" (1975 г.). У томе змешчаны лепшыя ўзоры піліпаўскіх, калядных і шчадроўскіх песень па функцыянальна-тэматычнаму прынцыпу. Многія песні надрукаваны з напевамі. У грунтоўных устпных артыкулах разглядаюцца ідэйна-тэматычны змест, мастацкія асаблівасці беларускіх зімовых песень, іх мелодыі. Музыкальная частка складаецца з 250 мелодый.

"Веснавыя песні" (1979 г.). У томе вельмі поўна прадстаўлены песні веснавога цыкла, многія тэксты даюцца з напевамі, характарызуюцца змест, паэтыка, музычныя асаблівасці беларускіх веснавых песень.

"Валачобныя песні" (1980 г.). Гэтыя песні ў Беларусі лепш захаваліся, чым у іншых славянскіх народаў, яны выконваліся ў час абходу групай валачобнікаў сялянскіх двароў, але ўжо не зімой, а вясной. Іх структура і паэтыка вельмі блізкія да калядных.

"Купальскія і пятроўскія песні" (1985 г.). У томе сабраны лепшыя ўзоры купальскіх і пятроўскіх песень, многія з іх пададзены з мелодыямі. Ва ўступных артыкулах разглядаюцца сувязь гэтых песень з купалаўскімі абрадамі і звычаямі, музычныя асаблівасці.

"Жніўныя песні" (1974 г.). Падкрэсліваецца антыпрыгонніцкая тэматыка і стабільнасць музыкальнай структуры песень, што выклікана перш за ўсё канкрэтнай функцыянальнай накіраванасцю жніўных песень. Разам з асаблівасцямі інтанавання, якія вынікаюць з працоўных абставін, пэўную ролю ў захаванні стабільнасці структуры жніўных песень мае абрад. Усяго ў томе 1055 тэкстаў і 301 мелодыя.

"Восеньскія і талочныя песні" (1981 г.). Гэтыя песні раскрываюць працу, быт і духоўны свет чалавека. У томе разглядаюцца ідэйна-тэматычны змест, мелодыка восеньскіх і талочных песень.

Сямейна-абрадавая паэзія надрукавана ў 10 тамах.

"Радзінная паэзія" (1971 г.). У томе змешчаны творы, звязаныя з нараджэннем дзіцяці. Тут дадзены хрэсьбінныя песні, прыпеўкі, прыгаворкі, бабкі, кумы і кума, застольныя тосты, прыказкі і прымаўкі. Хрэсьбінныя песні належаць да спецыфікі беларускага фальклору, яны адсутнічаюць у рускім і украінскім фальклору.

"Вяселле. Абрад" (1978 г.). У томе дадзены найбольш тыпавыя апісанні традыцыйных вясельных абрадаў, зробленых этнографамі і фалькларыстамі ў XIX – XX стст.

"Вяселле. Песні" кн. 1 – 5 (1980 – 1986 гг.). Песні класіфікаваны па адпаведных этапах вяселля.

У першую кнігу ўключаны песні заручын і ад'езду маладога да маладой.

У другой кнізе змешчаны каравайныя песні, а таксама песні зборнай суботы і пасада.

У трэцяй кнізе прадстаўлены сірочыя і вянчальныя песні, а таксама песні, якія выконваюцца ў доме маладой перад прыездам маладога.

У чацвёртай кнізе апублікаваны вясельныя песні, якія спяваюцца ў час прыезду жаніха па нявесту і злучэнне маладых.

У пятым томе змешчаны песні, якія спяваюцца ў час прыезду маладога забіраць нявесту і яе развітання з бацькамі, сяброўкамі, домам, гаспадаркай. гэта лірычныя песні. Яны менш звязаны з канкрэтным абрадам.

Беларуская пазаабрадавая лірыка выпушчана ў пяці тамах:

"Песні пра каханне" (1978 г.). У томе апублікаваны лепшыя ўзоры беларускіх лібоўных песень.

"Жартоўныя песні" (1974 г.). Складальнікі тома І.К. Цішчанка і С.Г. Нісневіч абагульняюць унутрыжанравую класіфікацыю песень, разглядаюць мастацкія прыёмы і сродкі абмалёўкі вобразаў, іх музычную структуру, рытмічную пабудову.

"Сямейна-бытавыя песні" (1984 г.). У томе надрукаваны поўны збор лепшых беларускіх пазаабрадавых песень, у якіх раскрываюцца ўзаемаадносіны ў сям'і, доля жанчыны, яе высакародства, крытыкуюцца негатыўныя сямейна-бытавыя з'явы.

"Сацыяльна-бытавыя песні" (1987 г.). У томе змяшчаюцца беларускія казацкія, рэкруцкія, салдацкія, чумацкія, батрацкія і іншыя сацыяльна-бытавыя песні.

"Песні савецкага часу" (1970 г.). Як і кожны том песень, гэты том мае два ўступныя артыкулы, адзін з якіх прысвечаны разгляду ідэйна-мастацкія асаблівасцей песень савецкага часу, другі – музычных. У томе надрукаваны многія аўтарскія песні, якія атрымалі шырокае распаўсюджанне ў масах і фалькларызаваліся.

Большую частку тома займаюць песні і ў зборніку "Дзіцячы фальклор" (1972 г.). У ім сабраны калыханкі, забаўляўкі, дзіцячыя песенькі, лічылкі, гульні і інш. Музычную спецыфіку дзіцячай народнай песні разглядзеў у асобным артыкуле В.І. Ялатаў.

Сярод вядучых савецкіх вучоных фалькларыстаў трэба назваць Ніла Сямёнавіча Гілевіча, выдатнага беларускага паэта, прафесара БДУ імя У.І. Леніна.

Н.С. Гілевіч апублікаваў шэраг зборнікаў беларускіх народных песень. Сярод іх песні "Песні сямі вёсак", "Традыцыйная народная лірыка Міншчыны" (1973 г.), "Песні народных свят і абрадаў" (1974 г.), "Лірыка беларускага вяселля" (1979 г.), "Лірычныя песні" (1976 г.).

Рад манаграфій прысвяціў тэарэтычнаму даследаванню беларускага народнага меласу В.І. Ялатаў ("Ладавыя асновы беларускай народнай музыкі", 1964; "Рытмічныя асновы беларускай народнай музыкі", 1966; "Меладычныя асновы беларускай народнай музыкі", 1970), у якіх даследуюцца заканамернасці развіцця беларускай народнай музыкі.

У сваіх даследаваннях З.Я. Мажэйка канцэнтруе ўвагу на рэгіянальным вывучэнні музычнага фальклору. Яна выяўляе агульнабеларускія і адметныя рысы ў музычна-песеннай творчасці пэўных рэгіёнаў, аналізуючы рэпертуар, жанрава-стылявую спецыфіку народных песень, выяўляючы тыя змяненні, якія адбываюцца ў час бытавання і трансфармацыі твораў у розныя гістарычныя перыяды.

Мясцовыя песенны фальклор разглядаюцца З.Я. Мажэйка ў манаграфіі "Песенная культура Беларускага Палесся" (1971 г.). З. Мажэйка вызначае

асаблівасці, якія адрозніваюць мясцовую песенную спецыфіку ад стыляў іншых этнаграфічных раёнаў Беларусі, раскрывае месца і ролю традыцыйнага мастацтва ў сучасным побыце вёскі. У рабоце характарызуюцца формы спеваў, народныя спевакі і гурты. Аўтар прааналізавала матэрыялы непасрэдных назіранняў, якія праводзіла ў час экспедыцый з 1963 па 1970 г., пераважна ў вёскі Тонеж Лельчыцкага раёна Гомельскай вобласці. Асобны раздзел манаграфіі адведзены разгляду традыцыйных стыляў палескіх песень, у іх суадносінах з традыцыйнымі стылямі сумесных і адзіночных спеваў.

З.Я. Мажэйка паказвае, што перабудова вёскі адыграла вялікую ролю ў фарміраванні новых рысаў музычнага быту, у стварэнні ўмоў для развіцця музычнай творчасці мас, мастацкай самадзейнасці. У песеннай практыцы народа традыцыйнае і новае існуюць побач не механічна, а развіваюцца ва ўзаемасувязі, узаемаабумоўленасці.

У 1983 – 1984 гг. З.Я. Мажэйка надрукавала "Песні Беларускага Палесся", у двух выпусках. У першы выпуск увайшлі песні каляндарна-земляробчага і сямейна-абрадавага цыклаў. У другім выпуску змешчаны пазаабрадавыя песні, разнастайнай тэматыкі і стыляў. Сярод іх сямейна-бытавыя, лірычныя песні пра каханне, сацыяльна-бытавыя, балады і інш.

Песенныя традыцыі Паазер'я З.Я. Мажэйка разглядае ў кнізе "Песні беларускага Паазер'я" (1981 г.). Аўтар аналізуе самабытнасць мясцовых пеўчых традыцый, улічваючы ўзаемасувязі функцый, паэтычнага і музычнага зместу песень, суадносіны тыпалагічных груп напеваў, раскрывае тыпалагічную сістэму паўночнабеларускай песеннай творчасці, параўноўваючы яе з меладычнымі тыпамі ўсіх этнаграфічных раёнаў Паазер'я.

У рабоце даюцца спецыяльныя карты раёнаў пашырэння тыповых каляндарных напеваў "Цярэшкі"; калядных; валачобных; масленічных; юраўскіх; веснавых; вяснова-талочных; веснавых; купальскія (дзве карты); жніўных, дажынкавых; ярынных, ільнавых; восеньскіх песень. У падтэкстоўках да напеваў і ў паэтычных тэкстах захаваны ўсё лексічныя і асноўныя фанетычныя асаблівасці мясцовых гаворак.

З. Мажэйка характарызуе народна-песенную культуру Паазер'я, заснаваную на лінейным мысленні, пры перавазе адзіночнага спявання або калектыўнага спявання аднагалосых мелодый ва унісон. Пры гэтым падкрэсліваюцца дзве тэндэнцыі меладычнага стылю паўночнабеларускіх песень: тэматычная сціпласць і свабода распеву, часам меладычнага разліву, напрыклад, у працяжных лірычных песнях. Абгрунтоўваецца роля гэтых традыцый.

У зборніку прадстаўлены разам з традыцыйнымі песнямі і сучасныя (партызанскія). У гэтых песнях выкарыстоўваюцца традыцыі салдацкіх песень, а таксама песень літаратурнага паходжання.

Асабліва каштоўны матэрыял у навуковых адносінах сабраны ў манаграфіі З. Мажэйка "Каляндарна-песенная культура Беларусі. Вопыт сістэмна-тыпалагічнага даследавання" (1985 г.). У кнізе ўпершыню разглядаюцца песні земляробчага календара беларусаў у сукупнасці ўсёй песеннай сістэмы, шляхам раскрыцця яе з

этнамузыказнаўчых пазіцый. Народна-песенная сістэма аналізуецца не ў плане выяўлення прыкладнага значэння песень, а сацыяльна-псіхалагічнай іх характарыстыцы. Земляробчы песенны цыкл разглядаецца не як рэліктавая з'ява, а як жывая з'ява сугучнасці, якая дайшла "да нас з глыбіні вякоў, ва ўсёй складанасці і супярэчлівасці праблемы ў аспектах гістарычным і канкрэтна-сацыялагічным (фальклор і сучаснасць)". Беларускія песні разглядаюцца ў агульнатэарэтычным, арэальным і сацыялагічным аспектах. У кнізе робіцца спроба раскрыць месца песеннай сістэмы жанраў і відаў у беларускім фальклору, вызначыць тыпы напеваў і зоны іх распаўсюджвання.

Значны навуковы ўклад у развіццё беларускага музычнага фальклору ўнесла Л.С. Мухарынская. У кнізе "Беларуская народная песня" (1977 г.) яна даследуе разнастайнасць песенна-мелодычных тыпаў у беларускай песеннай творчасці ў іх гістарычным развіцці. У рабоце разглядаюцца важныя пытанні тыпалогіі ранняй традыцыйнай песеннай сістэмы, аналізуюцца казацкія, антыцрыгонніцкія, рэвалюцыйныя песні, раскрываюцца суадносіны старога і новага ў песеннай творчасці народа.

Нотныя ілюстрацыі музычнага суправаджэння да беларускіх народных танцаў даюцца ў вучэбным дапаможніку для вучняў культурна-асветных устаноў і харэаграфічных вучылішч Л.А. Алексютовіч "Беларускія народныя танцы і гульні" (1978 г.).

У сваіх кнігах "Белорусские народные музыкальные инструменты: Самозвучащие, ударные, духовные" (1979 г.) і "Белорусские народные музыкальные инструменты: Струнные" (1982 г.) І.Д. Назіна, якая на працягу многіх гадоў вывучала ва ўсіх рэгіёнах Беларусі самагучальныя, духавыя, струнныя музычныя інструменты, даследуе класіфікацыю беларускіх музычных інструментаў, вызначае састаў музычных народных інструментаў, сістэматызуе іх, апісвае канструкцыю, спосаб вырабу, лад і гукарад, характарызуе ігру на іх, асаблівасці выкарыстання кожнага інструмента на практыцы.

У наш час змяшчаецца колькасць носьбітаў песеннага і інструментальнага фальклору. Разам з імі беззваротна знікаюць і некаторыя музычныя творы. Таму вельмі важнай задачай застаецца запісванне іх на магнітафонную стужку, навуковае сістэматызаванне і ашчаднае захоўванне. Не менш важнай задачай з'яўляецца прапаганда музычнага фальклору, беражлівае і кампетэнтнае засваенне яго у другасных формах, у прыватнасці ў мастацкай самадзейнасці.

**Вывады.** Такім чынам, важнае месца пры публікацыі матэрыялаў па музычнаму фальклору Беларусі належыць карыфеем беларускага фальклору Р. Шырме і Г. Цітовічу. Зразумела, што ў сучасных умовах выключнае значэнне набываюць публікацыі навукоўцаў Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору НАН Беларусі. Гэта публікацыі З.Я. Мажэйкі, Т.Б. Варфаламеевай, Г.В. Таўлай, І.Д. Назінай і інш. Рэжысёры абавязаны ведаць гэтыя публікацыі па вядомай серыі БНТ – Беларуская народная творчасць.

**Ключавыя паняцці.** БНТ – Беларуская народная творчасць.

## Пытанні для самастойнай работы

1. Самастойна прааналізаваць рэгіянальныя публікацыі па музычнаму фальклору Беларусі адпаведна месца свайго нараджэння.
2. Высветліць мясцовыя музычныя асаблівасці фальклору абранага рэгіёна Беларусі.

## Літаратура для самастойнай работы

1. Аляхновіч, А.М. Агляд асноўнай літаратуры па музычнаму фальклору Беларусі / А.М. Аляхновіч. – Мн., 1990.
2. Аляхновіч, А.М. Беларуская традыцыйная музычная спадчына / А.М. Аляхновіч. – Мн., 2000. – 384 с.
3. Фядосік, А.С. Беларуская савецкая фалькларыстыка / А.С. Фядосік. – Мн., 1987. – 351 с.

## СЯМЕЙНА-АБРАДАВЫЯ ПЕСНІ

### План

1. Велічальны характар радзінных песень.
2. Адлюстраванне ў радзінных песнях грамадскага і сямейнага ўкладу жыцця.
3. Хрэсьбінныя песні – здабытак беларускага фальклору.
4. Магічная аснова хрэсьбінных песень.
5. Тэматыка хрэсьбінных песень.
6. Сувязь вясельных песень з абрадам.
7. Сямейны і грамадскі быт у вясельных песнях.
8. Вясельныя песні заклінальнага характару.
9. Роля хору ў вясельным абрадзе.
10. Тэматычныя групы вясельных песень.

**Мэта:** паказаць спецыфічны характар сямейна-абрадавых песень, асабліва вясельных, таму што вясельныя песні шчыльна звязаны з вясельным рытуальным дзеяннем, тлумачаць яго, раскрываюць кожны этап вяселля, кожны яго крок.

Радзінныя або хрэсьбінныя песні суправаджалі абрады, звязаныя з нараджэннем дзіцяці і мелі ў даўнія часы, несумненна, магічны характар. З цягам часу радзінныя абрады былі заменены царкоўным хрышчэннем (адсюль і хрэсьбіны). Сэнс іх змяніўся і яны перайшлі ў свята нараджэння чалавека: дзяліць у застоллі радасць бацькоў, вітаць навароджанага чаркай "на жыццё, на быццё, на добрае здароўе, на доўгі век!".

Асноўны змест радзінных песень пазнейшага паходжання складае радасць сямейнага свята. У песнях бош раннях захаваліся і водгаласы некаторых старажытных вераванняў і рэшткі тых абрадаў, якія магічным шляхам павінны былі забяспечыць дзіцяці доўгі век і добрую долю: "і хлебавую, і салявую, трэцюю – здаровейкую!". На гэта былі накіраваны і розны прыгаворы на хрэсьбінах, накшталт: "Дай жа, Божа, каб ты быў крэпак, як вада, багат, як зямля, вясёл, як пчала, а красен, як вясна!". Або: "Колькі ў гэтай хаце сучкоў, каб столькі было і дзяцючкоў, а колькі дзірачак – каб столькі дзевачак!".

Заклінальныя інтанацыі часам сустракаюцца ў песнях, якія не з'яўляюцца заклінальнымі. Адна з іх заканчваецца словамі: "Каб наша ягадка а вяліка расла, а вяліка расла і шчасліва была!".

Радзінныя песні прысвячаюцца навароджанаму, маці-парадзісе, бацьку, бабцы-павітусе і куму з кумой. Гэтыя песні маюць велічальны характар, але не ярка выражаны. Яны велічальныя таму, што ў іх звяртаюцца да таго або іншага ўдзельніка свята, выражаючы яму павагу і пашану, узвялічваюць і ўсхваляюць яго:

*У Якімкі на надвор'ейку  
Стаіць святліца брусаваная.  
У той святліцы калубель вісіць,  
У тым калубелі дзіцятка ляжыць.  
А Прачыстая ўскалыхае,  
Ускалыхае ды папытае:  
– А дзіцятухна, хто твая матухна?*

Аб ушанаванні і ўслаўленні ўдзельнікаў радзіннага абраду сведчаць і многія іншыя дэталі: так, бабцы-павітусе, куму і куме ў песнях на застоллі адводзяць самае пачэснае месца: "сядзіць бабка ды на самым куце, перад бабкай, перад любкай зеляно-віно стаіць"; да дому з банкетавання іх таксама выпраўляюць з вялікай пашанай: "Закладзіце, запражыце, ды дванаццаць канёў, адвядзіце, адвядзіце нашу бабку дамоў". З вялікай павагай і пашанай звяртаецца да бабкі, кума і кумы маці-парадзіха:

*Каб я знала, каб я ведала,  
Што ты ў мяне бабай будзеш –  
Пасадзіла б я цябе ў гародзе на градзе  
Пахучаю мятаю!  
Каб я знала, каб я ведала,  
Што ты ў мяне кумам будзеш –  
Пасадзіла б я цябе ў гародзе на градзе  
Баравенькім васілёчкам!  
Каб я знала, каб я ведала,  
Што ты ў мяне кумой будзеш –  
Пасадзіла б я цябе ў гародзе на градзе  
Чырвонаю ружаю.*

У пазнейшых радзінных песнях велічальны тон пераходзіць у сваю процілегласць – у насмешку, праўда, у дабрадушна-жартаўлівую або лёгка-іранічную: "Закладзіце, запражыце ды дванаццаць вераб'ёў, адвядзіце, адвядзіце нашу бабу ў кабак!"; "А і к куму кума ў рэшаце прыплыла, грабянцом прыграбла"; "Кум гужы завязаў, куму ў госці зазваў". Трэба адзначыць, што бадай ні ў якіх іншых абрадавых песнях не дапускаецца столькі намёкаў эратычна-фрывольнага характару, як у радзінных. Аднак намёкі даюцца ў далікатнай форме, як правіла, у вобразнай форме і з пачуццём такту, досыць тонка і далікатна, не абразліва для слыху.

Хрэсьбінныя песні заключаюць у сабе вялікі гуманны змест, раскрываюць высакародныя пачуцці павагі і любові да чалавека, вітаючы яго паяўленне на свет. Але ж у некаторых з хрэсьбінных песень выяўлены і многія асаблівасці грамадскага і сямейнага быту. Напрыклад, толькі жаклівым становішчам мужыка ва ўмовах класавага грамадства можна вытлумачыць засвечнаыя ў песнях няроўныя адносіны яго да нараджэння хлопчыка і дзяўчынкі. Сын будзе пераемнікам у бацькі, ён будзе весці гаспадарку, а дачка – толькі марныя выдаткі ды клопаты: яе, вырасціўшы, трэба аддаваць чужым людзям ды яшчэ з пасагам; таму і перавага на баку сына. Сацыяльная няроўнасць параджала чэрствасць у душы і жорстка рвала кроўныя сувязі, замяняючы іх класавымі.

У распаўсюджанай у Беларусі песні пра тое, як брат сястру бедную сустракаў, што ішла да яго ў госці: "Прымай, жана, хлеб са стала, бо там ідзе нялюбая сястра", ды не толькі сама ідзе, але яшчэ і сваіх дзяцей вядзе". Але гэтая песня, як і многія іншыя, хаця сустракаюцца сярод хрэсьбінных, не маюць непасрэдных адносін да радзіннага абраду і па сутнасці з'яўляюцца пазаабрадавымі.

Хрэсьбінныя песні – здабытак толькі беларусаў. Гэтыя песні ў рускіх і ўкраінцаў з цягам часу зніклі. Прычына, відаць, у адпаведных гістарычных і сацыяльна-эканамічных умовах. У гэтым вялікая каштоўнасць беларускіх хрэсьбінных песень, яны дазваляюць даследаваць той раздзел старажытнага фальклору, які ўжо даўно невядомы ні ў рускай, ні ва ўкраінскай народнай творчасці.

Разгледзім некаторыя абрадавыя дзеянні, якія жанчына рабіла ўжо задоўга да наступлення родаў. Перш за ўсё ўвесь перыяд цяжарнасці быў насычаны безліччу забабонаў, прыкмет, абмежаванняў, якія рэгулявалі паводзіны цяжарнай, засцерагалі яе ад дзеянняў небяспечных сіл для яе самой і будучага дзіця. Народныя ўстанаўленні раілі цяжарнай пазбягаць спалоху, а калі спужаецца, не хапацца рукамі за твар, каб у дзіцяці, якое родзіцца, не было бачных плям; нельга было глядзець на нябожчыка, каб дзіця не было хваравітым і бледным, насіць адзенне з вузельчыкамі, каб не наклікаць цяжкія роды і г.д. Некаторыя забароны мелі рацыянальны характар і вынікалі з жыццёвага вопыту.

Парадзіху імкнуліся засцерагчы ад чужых вачэй, каб пазбегнуць сурокаў і злоснага чаравання. Наступленне родаў утойвалася ад старонніх і нават блізкіх. Па сутнасці ідэальным было, калі аб гэтым ведалі толькі муж і бабка-павітуха. Магічным сродкам лічыліся таксама адмыканне дзвярэй, развязванне вузлоў, распусканне паясоў, расшпільванне каўнерыкаў і іншыя дзеянні, а таксама замовы.

Пры цяжкіх родах ішлі да папа прасіць, каб ён раскрыў у царкве царскія вароты (гэта законы першабытнай язычніцкай магіі, на якіх грунтаваліся развязванне вузлоў і іншыя чарадзейныя прыёмы).

Выкарыстоўвалі таксама розныя практычныя прыёмы народнай медыцыны, заснаваныя на жыццёвым вопыце.

Пасля родаў займалі дзеянні, якія павінны былі абараніць навароджанае дзіця ад "варожай" нячыстай сілы. Важнейшую ролю мела абмыванне вадой, якой надавалася значэнне ачышчальнасці.

Са старажытных часоў ва ўсіх плямён і народаў вада лічылася моцным ачышчальным і ахоўным магічным сродкам. Сваё значэнне яна захавала і да нашых часоў. Можна прыгадаць хаця б купанне ў рацэ і качанне ў росным аўсе ў купальскую ноч, абрадавы выган жывёлы на юраўскую расу, якой прыпісвалася значэнне засцерагальнага сродку і інш.

Ахоўны абрад абмывання вадой або апусканне ў яе існаваў задоўга да ўвядзення хрысціянскага таінства хрышчэння. Абрад хрышчэння ўвабраў у сябе першабытныя вераванні старажытных людзей, якія надавалі вадзе цудадзейную сілу, што здольна адганяць варожых духаў.

Хрысціянства, захаваўшы значэнне ачышчальнага і магічнага сродку, надало гэтаму старажытнаму абраду царкоўную форму хрышчэння і првстасавала яго да сваіх рэлігійных дагматаў і сваёй ідэалогіі. Хрышчэнне царква звязвала з вучэннем аб граху, ад якога барад нібыта вызваляў, а навароджаны, такім чынам далучаўся да царквы. Гэты абрад ("хрышчэнне Русі") новая рэлігія, не без гвалту прымусу, укараніла ў Кіеўскай Русі.

Хрэсьбінныя песні не адзіны жанр, які дастасаваны да беларускай радзіннай абраднасці. Вядомы таксама прыгаворкі кума і бабкі, а таксама хрэсьбінныя прыпеўкі, відаць, позняя паходжаньня.

Паступова хрэсьбінныя песні страцілі абрадава-магічныя дзеянні і набылі рысы велічальнага, гулівага і жартоўнага характару, што выконваліся толькі ў адпаведныя моманты хрэсьбіннага святочнага застолля.

У аснову класіфікацыі тома "Радзінная паэзія" пакладзены функцыянальна-тэматычны прынцып. Трэба адзначыць, што ў хрэсьбінным рытуале больш акрэслена выступаюць толькі сам хрэсьбінны абрад (абед), адорванне парадзіхай бабкі і кумоў, цырымонія раздачы "бабінай кашы" і некаторыя іншыя моманты. Але хрэсьбінныя песні аб'ядноўваюцца пераважна вакол важнейшых дзеючых асоб: саміх бацькоў і навароджанага і асабліва бабкі, кума і кумы. Хрэсьбінныя песні маюць сваіх "адрасатаў", да якіх яны накіраваны.

Па тэматыцы хрэсьбінныя песні вылучаюцца на наступныя групы: песні-велічанні да парадзіхі і бацькі дзіцяці; песні-зычанні да навароджанага дзіцяці; песні апавядальнага характару пра бабку-павітуху і яе дапамогу пры родах; песні-велічанні да бабкі і кумоў хрэсьбінных; жартоўныя песні да бабкі і кумоў; хрэсьбінныя застольныя і бяседныя песні.

Песні пра парадзіху прасякнуты любоўю і замілаваннем чалавека працы. Маці радуецца нараджэнню сына:



*Хоць набралася мукі,  
Дык пярэйміць ёй рукі.  
Хоць нажылася душка  
Будзіць верная служка.*

У адрас бацькі таксама накіраваны велічныя пажаданні, з намёкам аб яго дачыненні да прычыны хрэсьбін:

*Дзякуй таму кавальку,  
Што нам хрэсьбінкі скаваў.*

У некаторых хрэсьбінных песнях праглядваецца старажытная аснова. Напрыклад, у выкарыстанні традыцыйнага прыёму паралелізму:

*Па сінему мору селязенюшка  
Да наплываець...  
Па новы сянёк Арсенічка  
Ды пахаджываець.*

Прыём паэтычнага паралелізму вельмі трывалы ў хрысціянізаваных радзінных песнях:

*Хораша свята прачыстая...  
Добрая жана Кандрашыха.*

У хрэсьбінных песнях выражаюцца клопаты аб долі навароджанага:

*А дай, Божа, етай дзіцяц'  
Усякую долю ўзяці:  
І хлебавую і салявую,  
Трэцюю – здаваейкую  
Каб наша ягадка  
А вяліка расла,  
А вяліка расла  
І шчасліва была.*

У хрэсьбінных песнях услаўляецца бабка і гэта зразумела (не было сапраўднай медыцыны і г.д.). Колькі ўдзячнасці ёй за тое, што "дзяржала бабулічка за белыя ручкі", бо:

*Была б жа я ў сырой зямлі гніўшы,  
Каб гэту ночку бабулькі не быўшы.*

Шмат у хрэсьбінных песнях сюжэтаў аб тым, як буж бяжыць да бабкі:

*– Ты хадзі, бабуць, перабаб дзіця!  
Маё дзіця народжаная,  
А тваё дзіця а сужыная!*

Бабка, якая паспяшае без "боса і без пояса" абмалявана ў песнях без іроніі, сур'ёзна:

*Бяжыць яна скарасенька,  
Просіць Бога шчыросенька:  
– Дай жа, Бог, маёй унучцы  
Лягесенька, дабрасенька, скарасенька.*

У песнях (таксама) шмат разам з сур'ёзнасцю да бабкі і кумоў выказваецца весялосці, гумару, лёгкіх "кпінаў":

*Упілася бабка, упілася,  
За столікам звілася, звілася.  
Мышы-шышы, шалелі, шалелі,  
Квартух бабцы праелі, праелі!*

Жарты і весялосць дасягаюць кульмінацыі пад канец хрэсьбін:

*Бабка кашу нясець,  
А кум казной трасець.*

Хрэсьбінныя кумы вядомы яшчэ задоўга да ўзнікнення хрысціянства. Яны "васпрыемнікі", хросныя бацькі" навароджанага. У народзе яны карысталіся вялікай павагай.

У музычных адносінах радзінныя песні не вызначаюцца яркімі асаблівасцямі. Мабыць, гэта тлумачыцца, на думку, Ялатава, застольным характарам хрэсьбіннага абраду.

Найбольшая колькасць радзінных песень надрукавана ў зборніку Р. Шырмы "Беларускія народныя песні, Т. 2" (21 напеў), а таксама ў зборніку М. Гарэцкага і А. Ягорава "Народныя песні з мелодыямі (13 напеваў) і невялікая частка ў "Анталогіі" Г. Цітовіча. Асноўная крыніца – том БНТ "Радзінная паэзія" (Мн., 1971).

Па свайму інтанацыйнаму характару хрэсьбінныя песні можна падзяліць на пяць груп: заклінанні, велічанні, лірычныя, жарт, гумар і танцавальнасць.

### **Вясельныя песні**

Гэта самы багаты і самы значны раздзел абрадавых песень. І само сялянскае вяселле з'яўляецца самым цікавым і самым складаным з усіх традыцыйных абрадаў. Больш правільна, гэта не адзіны абрад, а вялікая колькасць абрадаў, разнастайных па зместу і характару, аб'яднаных у "вялікае прадстаўленне". Асноўныя з гэтых этапаў называліся так: сватаўство, або агледзіны, малая гарэлка, барыш; заручыны, або змовіны ці вялікая гарэлка; пячэнне караваю; "суборная суботка", абодзявочы вечар, паненскі вечар, вечарынка, вянок; шлюбавіны, або вянец, – з банкетаваннем у доме бацькоў нявесты; пераезд маладой у дом маладога, дзе таксама адбываўся вясельны баанкет; пярэзвы, або перазовы, якія і заключалі вяселле. На кожным этапе (за выключэннем першага – агледзін) спяваліся адпаведныя песні, якія мелі свой асноўны змест і матыў. У многія з іх улоўліваюцца абрадава-магічны сэнс, але пераважная большасць прадстаўляе бытавую лірыку.

Вясельныя песні, якія дайшлі да нашых часоў перадаюць многія характэрныя моманты сямейнага і грамадскага быту, а таксама асаблівасці развіцця шлюбных і сямейных адносін на працягу многіх стагоддзяў. Па гэтых песнях можна меркаваць аб этычных поглядах беларуса-сяляніна, аб яго практычнай жыццёвай філасофіі, аб некаторых рысах яго нацыянальнага характару і, нарэшце, аб асаблівасцях яго мастацкага мыслення.

Ва ўсходніх славян існавалі розныя формы шлюбу, якія ў залежнасці ад развіцця сацыяльна-грамадскіх адносін мяняліся. Даўняй формай было "умыканне"

або выкраданне нявесты, які вызваліў ад неабходнасці плаціць за яе грошы. Пасля існавала форма куплі нявесты. Выкуп, відаць, даваўся не бацькам дзяўчыны, а ўсяму роду. Мабыць, пра гэта сведчыць звычай пераймаць вясельны поезд у вёсцы і спаганяць з маладога плату. Пазней усталяваўся шлюб па дамоўленасці, які існуе і зараз. Але ў даўнія часы дамоўленасць аб шлюбе вырашалася бацькамі маладых, а не паміж жаніхом і нявестай, і звычайна дыктавалася меркаваннямі і разлікамі эканамічна-гаспадарчага характару.

У некаторых вясельных песнях захаваліся сляды старажытных форм шлюбу, як умыканне і купля: "Сцеражыся (імя), сцеражыся, ля ваконца спацькі не лажыся, а ўжо (імя) на здразе, ён цябе маладу ўкрадзе...".

Вось адна з песень, у якой бачны "сляды ўсіх трох паслядоўных ступеняў развіцця шлюбу:

*Ці я тут заваёвана,  
Ці я тут запрададзена,  
Ці я так аддадзена.  
Калі заваёвана – адваюйце,  
А калі запродана – выкупляйце,  
Калі так аддадзена – адведайце.*

Значна больш песень, у якіх адлюстравана ўступленне ў шлюб без іх уласнага жадання: "Прывезлі пярыну сінюю, а звянчалі Марыльку сілаю", або "Сама не знаю, не ведаю, з кім мяне матка вяжа".

Шлюб у сялянскім побыце нярэдка гаспадарчая неабходнасць: "Пасеяў я жыта – няма каму жаці", скардзіцца нежанаты хлопец, у якога старыя бацькі.

У песнях ярка адлюстраваны цікавасць маладажонаў аб чалавечых якасцях і здольнасцей: "Ці не п'яніца ён? ці не разбойнік ён? ці не картыжнік ён?", можа ён не ўмее "ні араць, ні сяменька сеяць, ды толькі ў карчомцы кватэркі мераць". Песня раіць і хлопцу папытацца спачатку, ці работніца яго нявестка, ці ўмее яна "тонка прасці, часта ткаці, бела бяліці, хораша пашыці", бо няма нічога горшага, калі маладая ніда чаго не здатна, апроча як "на вуліцы з маладцамі гуляці".

Вясельныя песні заклінальнага характару адлюстроўваюць магільныя пажаданні багацця і дабрабыту, засцярогі ад бясплоддзя, бо сям'я без дзяцей – нешчаслівая. Песня прасіла святых скаваць "свадзёбку вечную-даўгавечную" – такую, што "людзі судзяць – не рассудзяць, ветры веюць – не развеюць, дажджы мочуць – не размочуць, сонца сушыць – не рассушыць", прасіла "свадзёбку на чатыры раданькі: першая раданька – на жыццё багатае, другая раданька – на доўгі век, трэцяя раданька – на сыноў-пахароў, чацвёртая раданька – на дачок, на жнеячак.

Матывы заклінання і велічання асабліва бачны ў песнях, прысвечаных караваю (заклінанне і велічання – характэрныя жанравыя адзнакі вясельных песень). Каравай – гэта хлеб, а да хлеба ў селяніна адносіны святыя. Каравай – сімвал багацця і дастатку, што з'яўлялася асновай сямейнага шчасця. У песні гаворыцца: "А

дзе ж тая каравайніца, што добрыя караваі пячэ: навокала сыр ды масла, пасярэдзіне – доля ды шчасце".

У час пячэння караваю панавала ўрачыстасць, яна падтрымлівалася заклінальнымі велічальнымі песнямі магічнага характару:

*Благаславіце, людзі,  
Блізкія суседзі,  
Гэтаму дзіцяці  
Каравай замясіць –  
Ручкамі беленькімі,  
Перснямі залаценькімі,  
Песнямі весяленькімі.*

Пяклі каравай спецыяльныя жанчыны – каравайніцы, якія ўмелі песта мясіць так, "каб далоні шумелі, а пярсцёнкі звінелі". Пры паэтызацыі каравая знайшлі бадай што ўсе асноўныя прыёмы і сродкі фальклорнай паэтызацыі: гіпербала і метафара, эпітэт і параўнанне, таўталогія і псіхалагічны паралелізм, увасабленне і вобразная сімволіка. Вось чаму вясельны каравай у песнях "месяцам акружаны, зорамі асаджаны", чаму яго няйначай як "на золаце пачалі, на серабрэ саджалі, шаўковым памялом мялі, залатой лапатай няслі". Для гэтага караваю "сем дзядзек прывезлі сем пудоў мукі, сем цёткаў – сем фасак масла, сем сясцёр – семсот яец".

Велічальныя інтанацыі характэрны таксама для песень, прысвечаных удзельнікам вясельнага абраду: маладому і маладой (князю і княгіні, "дзяцінку і дзевачцы"). "Ой, беленькі, кудравенькі наш Васілька, ці не сонца цябе радзіла, ці не ветры цябе калыхалі, ці не зоркі цябе спавівалі?" – пытаецца ў песні пра маладога. У яго вусны ўкладаецца такі адказ: "Радзіла мяне матухна, калыхалі мяне братнікі, спавівалі сястрыцы". Адпаведна "маладому князю" паэтызуецца і яго конь, які "капыцікам зямлю крые, вачамі звёзды ліча, вушамі вайну чае".

У песнях маладой услаўляецца яе хараство, дзявочая чвасціня і годнасць, бо хоць і добра, што "у гародзе ячмень ён і золатам зацвіў", ды "лепш таго злата Тацянына цнота".

Вядома ніякай канкрэтна-гістарычнай праўды жыцця ў гэтых песнях няма. Але яны каштоўныя тым, што дапамагаюць зразумець развіццё шлюбных і сямейных адносін у Беларусі, па-другое, раскрываюць некаторыя істотныя рысы сялянскага працягу вякоў, па-трэцяе, з'яўляюцца каштоўным матэрыялам для характарыстыкі мастацкай творчасці народа.

Але калі нас цікавіць у вясельных песнях праўда жыцця, то мы павінны звярнуцца да іншых вясельных песень, якія раскрываюць думкі і пачуцці "маладой", яе перажыванні на крутым пераломе лёсу і тым самым даюць яскравае ўяўленне пра становішча беларускай жанчыны ў сям'і і ў грамадстве, а нават і пра сацыяльна-сямейны побыт у цэлым.

Часцей за ўсё ў песнях, якія спяваюцца нявесце і ад яе імя перад намі не паўстае вобраз шчаслівай маладой княгіні, бачыцца часцей за ўсё няшчасная і зездапаможная ў сваім горы вясковая дзяўчына, якая не ведае часам за каго яе аддаюць замуж: ці за ўдаўца, у якога "тры-чатыры наравы: а не хопіць маёй беднай

галавы". Нават, выходзячы замуж па любові, дзяўчына ведала, што яе чакае ў чужой сям'і, у якое пекла яна можа трапіць. Ведала, што "не будзе зіма, як лета, не будзе свякроў, як маці".

Асабліва жаласнымі і сумнымі былі песні нявесце-сіраце, у якой "двор вузенькі (гасцей мала), і "стол нізенькі", і "чаша мёду не поўненька", і "радня не вясёленька".

У вясельных песнях працоўны чалавек аддаваў перавагу розуму і душэўнай дабраце над золатам і багаццем: "Не бяры таей, што ў золаце, да бяры тую, што ў розуме: мы золата ў краме дастанем, мы розуму свайго не ўставім". Умяшанне грошай ў шлюбныя адносіны паказваецца ў вясельных песнях як дзеянне нядобрай амаральнай сілы, якая згубна ўплывае на чалавека. На заяву дзяўчыны: "Што ж ён мяне кахае, калі ён грошы не мае?" – песня адказвае гнеўным асуджэннем: "Каб цябе спаліла маланка, што грошы любіш, не Сцяпанка! Мусіць, панскі хлеб ела – паней быць захацела". У гэтай песні народ выказвае свае погляды на каханне і шлюб і якому, несумненна, надавалася сацыяльна-выхаваўчае значэнне.

Гумарыстычныя песні – адзін з цікавейшых жанраў беларускай народнай лірыкі. У беларусаў гэтых песень значна больш, чым у рускіх.

Беларускія гумарыстычныя песні – не толькі вясельныя, а і ўсе астатнія – даўно заслугоўваюць увагі даследчыкаў. Трапныя жарты і насмешкі сыпяцца ў вясельных песнях на галаву свата і свахі, каравайніц, старшага дружкі і нават на маладога з маладою. Асабліва шмат дастаецца свату. У песнях свату найбольш пашыраным прыёмам для стварэння камічнага вобраза з'яўляецца гэтак званае парадыйнае або жартоўнае велічанне. Па форме ў такіх "велічаннях" нібыта ўслаўляліся і сват, і дружка, і іншыя ўдзельнікі вяселля, а па сутнасці – вельмі трапна і кпіва, хаця і дабрадушна, высмейваліся. Такія кпіны і насмешкі ўспрымаліся ўсімі як жарт, як толькі спосаб пасямшыць і павесяліць публіку, яны выконваліся безадносна да канкрэтнага чалавека. Адна з "велічальных" песень свату пачынаецца так: "А ў нашага свата адзежа багатая: шапка сабачча, шубка цялячча, пояс вужачы, боты канёвы", але сапраўды камічны зарад выбухне далей: "шапка забрэша, шубка замычыць, пояс зашыпіць, боты загагочуць". Самыя розныя сродкі традыцыйнай паэтыкі выкарыстоўваюцца для паказу эпітэтаў, параўнанняў, гіпербал, паралелізмаў". У жаніха, напрыклад, "шыя калом, галава капылом, нос у яго – хоць аборы сучы, лапці ў яго – чорт на месяцы плёў, анучы ў яго – чорт у іржавіне мыў", або ён такі недаростачак, што "з плоту на каня садзіўся – пяньковы штаны разадраў"; у старэйшага дружкі "абручамі галава збіта, а рамнём барада сшыта, вочы ў клоччы, нос з вярэнню, нага на парозе, рука на паліцы". З'едліва высмейваецца і маладая "княгіня": "легенькая" – "шасцёра коней прыслала, малявану карэту зламала", то ў яе такія доўгія пяты, што "ні на печ узлезці, ні пад печ падлезці". Нярэдка маладая ўсё ж кантрасна супрацьпастаўляецца маладому, і менавіта гэтак кантраснае параўнанне выклікае смех: "Адалі, адалі сваю сыравежку ды за гэту галавешку; адалі, адалі сваю ягаду – за гнілую калоду; адалі, адалі, як сыр белы, ды за гэты пень гарэлы".

Жартаўліва-насмешлівы змест маюць і некаторыя песні пра каравайніц – пра тых, што "усе цеста пакралі, па кішэнях паклалі, ахці ім на бяду пайшло – у кішэнях цеста ўзышло". Дабрадушна іранізіруе песня над бацькам маладой, у хаце якога без дачкі не будзе парадку: "Ой, цяжка табе будзе без дачкі, парастуць за лаўкаю казлячкі, людзям трэба ў бор хадзіці, а табе будуць за лаўкай радзіці".

Вясельная сямейна-бытавая лірыка з'яўляецца адной з цікавейшых і прыгажэйшых старонак у паэтычнай скарбніцы народа. У той жа час яна заключае багаты матэрыял для характарыстыкі жыцця і быту, сацыяльнага і эканамічнага становішча сялянства.

### Вясельныя песні

Вясельныя песні з'яўляюцца праяўленнем няпісанага закона, бо яны даводзілі да ведама грамадскасці ход вяселля ад этапа да этапа, замацоўваючы новыя сямейныя адносіны паміж тымі, хто ўступае ў шлюб. Ужо самыя першыя песні заручынныя, у якіх зацвярджаецца згода маладой на шлюб, апавяшчаюць і выступаюць як сродак бытавога юрыдычнага замацавання адносін паміж маладымі ў прысутнасці родзічаў, бацькоў.

Каб быць прызнанымі родам, новая сям'я павінна прыняць усе накладваемыя на яе абавязкі. Песні маральна-дыдактычнага характару змяшчаюць усе настаўленні і парады маладым, як паводзіць сябе не толькі ў час вяселля, але і пасля яго ў адносінах да роду, у новай сям'і, з суседзямі і г.д. Вясельныя песні падрабязна раскрываюць сваяцкія адносіны. Кожнаму сваяку дакладна вызначаецца месца і роля ў вясельным дзеянні. У вясельных песнях прадстаўлены маральны і этычны кодэкс. Культура паводзін простых людзей адлюстравана ў спецыяльных песнях, слоўных формулах. Пры дапамозе такіх формул маладыя або іх бацькі звяртаюцца да сваякоў, суседзеў, каб вырашыць з імі неабходныя дзеянні. У сваю чаргу рытуал патрабуе і запрошаных весці сябе ў адпаведнасці з тымі або іншымі дзеяннямі, якія яны выконваюць. Напрыклад, формула-пажаданне "Дай жа, божа, маладым добрую долю".

Сямейныя і земляробчыя матывы ў вясельных песнях шчыльна пераплятаюцца, сімвалізуючы будучы гаспадарчы дабрабыт, які заключаецца ў дзетараджэнні і ўрадлівасці. У беларускім вяселлі акт пасвячэння маладых у іншы стан захаваўся ў выглядзе даволі поўнага абраду пасадку і падстрыгання.

Вяселле падзяляла жыццё селяніна на дзве часткі – да і пасля жаніцьбы. З гэтага моманту не толькі для маладых, але і для членаў роду адлік часу ішоў ад вяселля. У народзе можна было пачуць: "Гэта было ў два гады пасля Грышкавага вяселля", "Гэта было яшчэ да таго, як Еўку выдавалі".

Вясельныя песні выконвалі не толькі юрыдычную, але і магічную функцыю. На некаторых этапах вяселля яны мелі не меншую сілу, чым самі абрадавыя дзеянні. Без слова не адбывалася ніводнага руху на вяселлі, і сам абрад набываў большую сілу, дзякуючы слову, песні. Без песні (слоў) і адпаведных дзеянняў, напрыклад, пачэнне каравая або віццё вянка страціла б рытуальны сэнс і не было б заўважана.

Спявалі і выконвалі вясельныя абрады блізкія маладым людзі. Існавала павер'е, што забяспечыць добра маладым могуць толькі тыя, хто гэтага вельмі жадае.

Дабро ў адпаведнасці з павер'ем дасягаецца тады, калі выкананы ўсе ўстаноўленыя абрады і песні. Калі ж традыцыя парушалася, у народзе казалі: "Абвёў вакол бярозы ды дамоў прывёў" або: "Вянчаліся вакол елі, а чэрці ім пелі". Прыказкі сведчаць аб вялікім значэнні рытуалу (маладых вадзілі не вакол стала, а вакол елі). Маладых вадзілі вакол ачага, а пазней – стала, якія захавалі значэнне важных абрадавых месц і былі звязаны з культам продкаў. Песні з магічным зместам заклікалі ахоўваць маладых ад уздзеяння розных чараўнічых сіл, якія пагражалі ім у гэты адказны момант жыцця.

Важнай функцыяй, разам з юрыдычнай і магічнай, у вясельных песнях з цягам часу набывае эстэтычная функцыя. Рэшткі далёкага часу на працягу гістарычнага развіцця гублялі сваё першапачатковае значэнне і рабіліся паэтычным упрыгожваннем або сімвалам. Вяселле становіцца для чалавека не толькі актам гаспадарча-грамадскага значэння, але і самым урачыстым момантам у жыцці. У вясельных песнях маладым раскрываецца паэзія душы селяніна, які жадае здароўя, багацця і шчаслівай долі. Тут селянін мог праявіць свой талент у мастацтве, у гэтай своеасаблівай "народнай оперы".

Падобна драме вяселле мае завязку, кульмінацыю і развязку. Яно падзяляецца на асобныя акты, сцэны, дзеянні. Але кожны ў вяселлі іграе сам сябе і толькі так, як таго патрабуюць светапогляд і традыцыя. Па сутнасці няма тут і глядачоў, бо яны самі непасрэдна ўдзельнічаюць у гэтым складаным народным відовішчы.

У беларускім вяселлі як ні ў водным іншым, поўна і яскрава праявілася ўласцівае фальклору спалучэнне элементаў славесна-паэтычнага, музычнага, харэаграфічнага і драматычнага мастацтваў. Увесь гэты складаны комплекс вынікае з народнага жыцця, з яго бытавымі і грамадскімі абрадамі і звычаямі.

Абрадавыя дзеянні ўзніклі раней, чым мастацкія элементы вяселля. Канчаткова вясельны барад склаўся пад уздзеяннем канкрэтных гістарычных умоў жыцця беларусаў XIV–XVII стст., адначасова з утварэннем і развіццём беларускай народнасці і яе мовы.

Для беларускіх вясельных песень характэрна калектыўнасць іх выканання. Хор выступае як актыўная дзеючая асоба вясельнага музычна-драматычнага прадстаўлення. Хор складаецца з жаночай часткі вясельнікаў і старонніх глядачоў. Жанчыны ў вяселлі былі больш актыўнымі, чым мужчыны. Мужчыны ж не спяваюць і ў асноўным выконваюць рацэ і прыгаворы. Самі ж маладыя, а таксама іх бацькі, родныя, хросныя, сёстры і браты не спяваюць. Хор, як правіла, складаецца з дзвюх груп – роду маладой і роду маладога або маладзейшых і старэйшых спявачак. Хор старонніх складаецца таксама з дзвюх груп – у кожную з якіх уваходзяць дзве або больш асоб.

Спявачкі станавіліся тварамі адна да другой, браліся пад рукі і спявалі, глядзячы ўзаемна на вусны, каб спевы гучалі аднародна, асабліва тады, калі трэба было імправізаваць, дапасаваць куплеты да пэўнай сітуацыі. Часта хоры спявалі папераменна адзін і той жа радок або куплет. Гэта дыктавалася дыялагічным характарам вясельнага дзеяння, а таксама яго працягласцю і дынамічнасцю. Наяўнасць двух хораў дыктуецца таксама песнямі-дыялогамі. Хоры спяваюць ад імя

мужчын або хлопцаў, маладых, іх бацькоў, сваякоў і г.д. Жаночыя хоры як з боку маладога, так і маладой складаліся з дзвюх узроставых груп – замужніх жанчын (свахі) і незамужніх дзяўчаткі, бальшанкі, шафера і інш.). Гэта адзін з відаў вясельных хораў. Другі ж від складаюць хоры, якія асобна прадстаўляюць род нявесты і род жаніха. Часта гэтыя хоры (замужніх і незамужніх, роду маладой і роду маладога) дэманструюць сваю "варожасць" адзін да аднаго, вядуць "спрэчкі" ў форме песенных дыялогаў, заступаюцца за інтарэсы свайго боку. У гэты момант выконваюцца пераважна абразлівыя і жартоўныя песні, якіх у арсенале вяселля шмат.

Хор суправаджае ўвесь вясельны абрад: паведамляе аб чарговым павароце дзеяння, каменціруе, тлумачыць чакаемы вынік. Песні часам змяшчаюць больш абрадавай інфармацыі, чым самі рытуальныя дзеянні. Па сутнасці хор кіруе ўсім вясельным дзействам. Хор паказвае маладым з якімі жыццёвымі сітуацыямі ім прыдзецца сустрэцца ў жыцці. У задачу хора зваходзіць таксама эмацыянальнае ўздзеянне на маладых, на гасцей і на старэйшых гледачоў. Хор у беларускім вяселлі захавваў эпічную ролю. Як у антычных камедыях і трагедыях, хор апавядаў і тлумачыў змест дзеянняў, што паказваюцца. Такая роля хору больш выразна праяўляецца ў паўночна-ўсходняй і паўднёвай частках Беларусі. У заходніх жа раёнах Беларусі больш прыкметная роля на вяселлі належыць свату, сваці, маршалку, бальшанцы, першай дружцы і інш., а песні рацэі частаносяць сольны характар, хоць і тут не абыходзіцца без хору.

У беларускім вяселлі вылучаюцца наступныя тэматычныя групы песень:

**Апавядальныя песні.** Асноўнае іх прызначэнне – апісанне і тлумачэнне ўсіх дзеянняў, якія адбываюцца ў час вяселля. Галоўная ўвага ў іх удзяляецца не таму, што думаюць, адчуваюць вясельныя персанажы, а што яны згодна з абрадам выконваюць.

**Імператыўныя песні** – гэта песні закліку, загаду, наказу, парады, просьбы. Яны напамінаюць пра існуючы этыкет, устаноўлены звычаямі вясельнага абраду. Сюжэт гэтых песень разгортваецца ў канкрэтнай і выразнай форме.

**Заклінальныя песні** з'яўляюцца заклёнамі-заклікамі, скіраванымі да звышнатуральных магічных сіл (святой нядзелькі, добрай гадзіны, язычніцкіх божастваў і інш.). Гэтыя песні маюць магічны характар і выступаюць у выглядзе формул. У беларускім вяселлі заклінальнымі песнямі пачынаюцца ўсе яго важнейшыя этапы.

**Велічальныя песні** ўшаноўваюць асноўных удзельнікаў вяселля, асабліва маладую і маладога і іх блізкіх. Па свайму паходжанню яны магічнага характару і выконваліся ва ўсталяваных традыцыйных моманты (калі маладых апраналі, пасля зводзін, пасля клеці, у гонар цнатлівасці маладой і інш.). Гэтыя песні дапускаюць імправізацыю.

**Жартоўна-сатырычныя песні.** Па сваёй функцыі яны супрацьлеглыя велічальным песням, бо кпяць са свата, сваці, дружак, а часам і маладых.

Элегічныя песні выяўляюць пачуцці маладых, асабліва нявесты, яе бацькоў і блізкіх.



**Прыпеўкі да танцаў і ў час застолля**– маюць самы разнастайны змест. У час спеваў танцуючыя мдуць паасобку, не ў парах, ідуць дробнымі крочкамі, перад музыкантамі, паварочваючыся на ўсе бакі. У канцы вяселля яго ўдзельнікі перапрапаюцца ў "цыганоў", "дзядоў", "салдатаў", "яўрэя", "ксяндза", ходзяць па хатах, скачуць і спяваюць.

**Прыгаворы, рацэі, зычанні**– гэта прамовы праявічнага або рыфмаванага характару, з якімі сват звяртаецца да прысутных на вяселлі з просьбай рабіць розныя дзеянні: пяхчы каравай, рыхтавацца да благаславення і г.д. Зычэнні маюць кароткую зашыфраваную форму і выконваюцца ў час адорвання маладых.

Аўтар Малаш на аснове функцыянальнага, жанравага і тэматычнага прыწყпаў класіфіцыруе вясельныя песні на шэсць асноўных вялікіх груп:

1. Заручынныя. Малады збіраецца і едзе да маладой.
2. Каравайныя. Зборнай суботы. Пасадныя.
3. Сірочыя. Малады прыяджае да маладой. Шлюбныя.
4. Пасля шлюбу ў маладой.
5. Пасля шлюбу ў маладога.
6. Велічальныя. Жартоўна-сатырычныя. Прыпеўкі. Прыгаворы, рацэі, пажаданні.

**Вывады.** У сямейна-абрадавых песнях адлюстраваны важнейшыя этапы жыцця кожнага чалавека – нараджэнне, вяселле і пахаванне. Веданне сюжэту сямейных песень дапамагае рэжысёру больш глыбока раскрыць у сцэнічных умовах сэнс абрадавых дзей, паказаць глядачу незвычайную прыгажосць гэтых песень з пункту гледжання іх мелодыкі, гармоніі і рытму. Выкарыстанне гэтых песень у сцэнарыі надае яму жыццёвую пераканаўчасць, глыбіню раскрыцця сюжэтнай лініі, далучае ўсіх да эстэтычнай прыгажосці народнай песні.

**Ключавыя паняцці.** Радзінная песня. Вясельная песня. Пахавальнае галашэнне.

### **Пытанні для самастойнай работы**

1. Асаблівасці адлюстравання абрадавых дзей у радзінных песнях.
2. Хрэсьбінная песня ў радзінным абрадзе.
3. Месца вясельных песень у "народнай оперы". Вяселле.
4. Выкарыстанне вясельных песень у сучасным вяселлі.

### **Літаратура для самастойнай работы**

1. Радзінная паэзія. – Мн., 1971.
2. Вяселле. Абрад. – Мн., 1978.
3. Вяселле. Мелодыі. – Мн., 1978.
4. Вяселле. Песні заручынныя. Малады збіраецца і едзе да маладой. – Кн. 1. – Мн., 1980.
5. Вяселле. Песні. Каравай. Зборная субота. Пасад. – Кн. 2. – Мн., 1981.

6. Вяселле. Песні сіраце. Вячанне. У доме маладой перад прыездам маладога. – Кн. 3. – Мн., 1983.
7. Вяселле. Песні. Вяселле ў маладой. – Кн. 4. – Мн., 1985.
8. Вяселле. Песні. Развітанне з домам. Ад'езд да маладога. – Кн. 5. – Мн., 1986.
9. Вяселле. Песні. Вяселле ў маладога. – Кн. 6. – Мн., 1988.

## НАРОДНАЯ МАНЕРА СПЕВАЎ У СВЯЦЕ

### План

1. Элементы народнай манеры спеваў.
2. Аднагалосыя спевы.
3. Антыфонныя спевы.
4. Дыяфонныя спевы.
5. Спевы з "пералівамі".
6. Спевы з "падводкай".
7. Галасныя спевы.
8. Двухгалосыя спевы.
9. Трохгалосыя спевы.
10. Чатырохгалосыя спевы.
11. Жанравыя прыкметы народнай песні, што ўтвараюць яе інтанацыі, – аснова народнай манеры спеваў.

**Мэта:** для кампетэнтнага выкарыстання народнай песні ў свяце рэжысёр абавязан ведаць асаблівасці народнай манеры спеваў, што дазволіць яму ўжываць на сцэне сапраўды фальклорныя спевы, а не іх падробкі.

Адным з найскладанейшых аспектаў пры выкананні абрадавых песень з'яўляецца ўзнаўленне народнай манеры спеваў. Асабліва цяжка перадаць спецыфіку фальклорных спеваў тым, хто не з'яўляецца носьбітам традыцыі. Тлумачацца гэта асэнсаваннем разнастайных пытанняў народнай манеры спеваў шматлікімі прычынамі:

- арыентацыяй выканання фальклорных твораў на прафесійныя ўзоры;
- складанасцю вызначэння народнай і навуковай тэрміналогіі народнай мнеры выканання;
- недастатковай тэарэтычнай і практычнай кампетэнтнасцю тых, хто займаецца засваеннем народнай песні;
- неакрэсленасцю і супярэчлівасцю самой праблемы ўзнаўлення народнай песні ў іншых галінах культуры;
- разнастайнасцю рэгіянальнай манеры народных спеваў.

Кожная з адзначаных (зразумела, не поўнасцю) прычын патрабуе спецыяльных даследаванняў. Тым не менш, як гэта бывае пры асвятленні навуковай

праблемы, яе шматлікія аспекты аб'ядноўвае пэўная агульная тэма, без вырашэння якой нельга вызначыць астатнія. Да ліку такіх пытанняў адносна народнай манеры выканання належыць вызначэнне асноўных відаў і тыпаў фальклорных спеваў.

Народная манера спеваў, у сваю чаргу складаецца са шматлікіх элементаў: гуказдабывання, інтанацыі, дыкцыі, артыкуляцыі, дыялекту, дыхання і інш. Нездарма некаторыя рускія даследчыкі традыцыйных спеваў (Д. Пакроўскі, Н. Мяшко) звяртаюць увагу на тое, што для вывучэння пэўнай манеры спеваў ім спатрэбілася шмат гадоў. У народзе на просьбы навучыць спяваць народныя песні кажуць: "Пажыві з намі некалькі гадоў – і навучышся".

Узнікае пытанне, а ці існуе ўвогуле ў натуральным асяроддзі народная школа спеваў? Вядома, у сучасным разуменні цяжка ўявіць сабе існаванне падобнай "школы". Але асноўныя прынцыпы народных спеваў, канешне, усведамляюцца ўсімі, хто мае дачыненне да выканання народнай песні. Пачынаючы з вызначэння самога паняцця "гурт", якаяб'яднання групы спевакоў, да спецыфікі выканання – спевы з "пералівамі", з "падводкай" – усе гэтыя паняцці ўзніклі ў паўсядзённым побыце. Удзельнікі гурта роўныя ў творчых адносінах спевакі, кожны з якіх выконвае пэўную функцыю. Так, удзельнік, які пачынае "заводзіць" песню, называецца запявалай, спевакі, вядучыя ніжні асноўны голас, – "басамі", верхні – "падводкай".

З народнай выканальніцкай практыкі таксама вядома, што лепшыя спевакі, народныя гурты заўсёды напярэдадні абрадаў, святаў праводзілі своеасаблівыя рэпетыцыі, вызначалі творы, якія жадалі выконваць, падбіралі выканаўцаў, вызначалі функцыю кожнага ў гурце, рыхтавалі касцюмы, адзенне для пераапраанання ў пэўныя персанажы. Удзельнікі, якія валодалі дрэнным голасам, не мелі добрага музычнага слыху, не ўключаліся ў гурт. У народзе заўсёды адносіліся з павагай да тых, хто добра спяваў, прыслухоўваліся, як яны "цягнуць" песню, аздабляюць яе мелодыю разнастайнай рытмікай, "арнамантам". Выкананне верхняга голасу (падгалоска) даручалі тым, хто меў моцны голас, валодаў майстэрствам імправізацыі, добра разумеў месца народнай песні ў канкрэтным рытуале, абрадзе. адзначанае сведчыць аб існаванні пэўнай "школы народных спеваў".

На вялікі жаль, спецыфіка народных спеваў недастаткова даследавана ў навуковай і метадычнай літаратуры. Агульныя пытанні гэтай праблемы толькі закранаюцца, напрыклад, у работах некаторых даследчыкаў [1, 2].

Існуючыя ў жывым бытаванні вызначэнні (спевы з "пералівамі", з "падводкай") зацвердзіліся ў навуковай тэрміналогіі як народная манера спеваў. Пагадзіцца з такім вызначэннем цяжка. Як ужо адзначалася, народная манера спеваў уключае пэўныя элементы выканальніцтва, адзначаныя паняцці адносяцца хутчэй да відаў або тыпаў. Менавіта ў гэтых накірунках знаходзіць сваё адлюстраванне ўся палітра выканальніцтва, утвараючы спецыфіку, якую трэба вызначыць як манеру народных спеваў. Думку аб значэнні тыпаў народных спеваў, у якіх знаходзіць адлюстраванне манера выканання, пацвярджае і той факт, што ў жывым бытаванні існуюць і іншыя фальклорныя стылі (па нашаму тыпу), пра якія гаворка будзе ісці ніжэй, але яны вызначаны ў навуковай тэрміналогіі проста як "народныя спевы".

Прыведзеныя тэрміналагічныя супярэчнасці пры вызначэнні народнай манеры спеваў сведчаць аб нераспрацаванасці ўзнятай праблемы. Прапануемыя тыпы народных спеваў з'яўляюцца своеасаблівай формай, у якой разгортваецца пэўная манера выканання. Без вызначэння тыпаў народных спеваў нельга асвятліць астатнія пытанні, звязаныя з народнай манерай выканання фальклорных песень.

Прадстаўленая ніжэй тыпалогія народных спеваў (а не манера) у навуковых адносінах – першая спроба сістэмнага асэнсавання выканальніцкай практыкі народных спеваў. Канцэпцыя тыпалогіі народных спеваў не прэтэндуе на закончанасць, наадварот, у далейшай рабоце яна будзе ўдакладняцца, і магчыма, пайншаму вырашацца. Паколькі праблема народных спеваў зусім маладаследаваная з'ява ў тэарэтычным і практычным плане, таму яна можа быць вырашана намаганнямі многіх тэарэтыкаў і практыкаў фальклору.

Нярэдка практыкі фальклорных спеваў лічаць, што дастаткова знайсці ноты і вывучыць народную песню. Пры гэтым да арыгінала дабаўляецца некалькі галасоў. Справа ў тым, што музычнае выхаванне ў нашай крiне арыентавана на заходнееўрапейскія альбо рускія ўзоры. Гэта не значыць, быццам аўтар супраць ведання прафесійных музычных культур іншых краін і народаў. Але настаў час (нават калі нас не вучылі) самастойна вывучаць традыцыйную спадчыну, калі хтосьці бярэцца за выкананне фальклорных твораў. Асабліва добрыя ўмовы для вывучэння фальклору ў сельскай мясцовасці, дзе захаваліся яшчэ ў многіх кутках песенныя традыцыі. Трэба хутчэй пераймаць іх ад непасрэдных носьбітаў.

У наш час не кіраўнікі фальклорных калектываў, практыкі традыцыйных спеваў, усе, хто мае дачыненне да народнай песні, усведамляюць, што выкананне народных твораў з раздзяленнем галасоў на сапрана, альты, тэнары і басы – гэта агульнаеўрапейская прафесійная манера выканання. У народзе так ніколі не спявалі і не спяваюць, хаця перадумовы для станаўлення акадэмічных спеваў бяруць вытокі з народных песенных традыцый. Арыентацыя на прафесійныя ўзоры харавых спеваў, дрэннае веданне народнай манеры выканання, нежаданне некаторых кіраўнікоў калектываў, асабліва народных хароў, вучыцца зрабілі па сутнасці гэтыя калектывы псеўданароднымі. Іншыя калектывы зусім не задумваюцца над творчай інтэрпрэтацыяй народнай песні, пачынаюць яе "ўдасканальваць", "аздабляць". А потым высвятляецца, што гэта песня абрадавая і апрацоўкай яе проста сапсавалі.

Шмат неапраўданай вяселасці, моцнага гуку, крыку, танцаў, скокаў можна ўбачыць і пачуць са сцэнічнай пляцоўкі. Кіраўнікі і выканаўцы зусім не задумваюцца над зместам, характарам песні – у ёй, напрыклад, роздум і трагедыя, а на сцэне – прытанцоўкі і выкрыкі. Іншымі калектывамі вельмі няшмат выконваецца спакойных, лірычных песень, балад, драматычных твораў, якія якраз сведчаць аб майстэрстве выканання. Многія гарадскія народныя хары дэманструюць адсутнасць добрага мастацкага густу, павярхоўныя адносіны да народнай песні.

Зыходзячы з аналізу навуковай літаратуры і асабістай творчай практыкі, мы вылучаем перш за ўсё два віды народных спеваў: **аднагалосыя і шматгалосыя**. У сваю чаргу шматгалосыя спевы ўтвараюць тыпы: антыфонныя; дыяфонныя; спевы з

"пералівамі"; спевы з "падводкай"; галасныя; двухгалосыя; трохгалосыя; чатырохгалосыя.

Разгледзім асаблівасці кожнай з адзначаных песенных традыцый.

**Аднагалосыя спевы** выконваюцца звычайна адным спеваком альбо некалькімі выканаўцамі ва ўнісон. У народных песнях аднагалосага складу ў наяўнасці толькі адзін напеў, не ўтвараецца ніякіх сугуччаў. Меладычны пачатак аднагалосых народных песень заснаваны на мелодыі, якой уласцівы лінейнасць, г. зн. паслядоўная змена вышыні гукаў, у выніку чаго ўтвараецца напеў.

Аднагалосыя спевы распаўсюджаны на пўначы Беларусі, у Паазер'і. Менавіта там найбольш захавалася старажытная, аднагалосая песенная традыцыя, якая існуе ў адзіночных альбо сумесных спевах ва ўнісон. Характар народных песень Паазер'я спакойны, роўны. Напеў разгортваецца павольна, дасягаючы сапраўднай свабоды і шырыні. Вельмі разнастайная рытміка і кампазіцыйная пабудова аднагалосых каляндарных і сямейна-абрадавых песень Паазер'я. Для гэтага рэгіёна характэрны і іншыя традыцыі спеваў, напрыклад, антыфонная, але вядучай з'яўляецца аднагалосая. Арнаментальныя пабудовы народных песень вельмі лагічна ўкрапваюцца ў мелодыю. Можна зрабіць вывад, што абрадавыя песні Паазер'я, як правіла, аднагалосыя. Да іх апрацоўкі трэба падыходзіць вельмі ўзважана і адказна – далёка не ўсе з іх трэба прыстасоўваць для мэт канкрэтнага калектыву. Апрацоўваць трэба тыя творы, якія адарваліся ад абраду альбо спяваюць "абы-калі". Пазаабрадавыя песні Паазер'я таксама аднагалосыя і нагадваюць, дзякуючы разгорнутаму напеву, "працяжныя" песні.

Даволі распаўсюджаным тыпам шматгалосых спеваў з'яўляюцца **антыфонныя**. Яны ўзнікаюць тады, калі народная песня выконваецца па чарзе двума харамі альбо салістам і хорам. Па сваім паходжанні яны звязаны са старажытнагрэчаскай трагедыяй, дзе хор падзяляўся на два паўхары, якія спявалі па чарзе. "Антыфон" – азначе голас, гук, які гучыць у адказ. Як выканаўчы стыль ён знік у далёкай старажытнасці.

У музычнай практыцы ўсходніх славян антыфон выкарыстоўваўся пры ўзнаўленні розных абрадавых і культавых дзеянняў, а таксама ў хрысціянскіх богаслужэннях, дзе чаргаваліся мужчынскі і дзіцячы хары, а пазней у касцёлах – спевы свяшчэнніка і часткі хору альбо ўсяго хору, а ў праваслаўнай царкве – двух жаночых хароў, якія знаходзіліся на розных клірасах.

Антыфонныя спевы характэрны для многіх беларускіх каляндарных і сямейна-абрадавых песень. Напрыклад, у некаторых калядных альбо валачобных песнях хор паўтарае прыпеў, а саліст выконвае асноўны тэкст песні. Антыфонныя спевы больш захаваліся ў карагодных песнях, дзе ідзе саборніцтва паміж рознымі групамі выканаўцаў, напрыклад, хлопцаў і дзяўчат, альбо галоўнага выканаўцы і астатняй часткі ўдзельнікаў. Напрыклад, на Беларусі пашыраны карагод "Проса", дзе выканаўцы спяваюць і рухаюцца разам насустрач адно аднаму, а потым разыходзяцца. Антыфонныя спевы ўласцівы многім вясельным, жніўным песням. Можна зрабіць выснову, што яны займаюць важнае месца ў выканальніцкай мастацкай практыцы народа.

Цікавую форму антыфонных спеваў зафіксавала фалькларыст Л.П. Касцюкавец у Докшыцкім раёне пры выкананні абраду "бараны", калі тры групы спявачак па чарзе спяваюць песні розных каляндарных жанраў, адпаведна парадку размяшчэння іх у каляндарным гадавым крузе.

Антыфонныя спевы ўзнікаюць таксама пры выкананні веснавых песень-заклічак рознымі гуртамі ў розных месцах. Пры гэтым гурты могуць спяваць не толькі па чарзе, але і адначасова, ствараючы кантрастную поліфанію, спецыфічную "кашыцу".

**Дыяфонныя спевы**, як тып старажытнага шматгалосся, узнікаюць на бурдоннай аснове. Дыяфанія – як ранні від поліфаніі, пераважна двухгалосая. Тэрмін "дыяфанія" бярэ свой пачатак ад грэчаскага і азначае разнагучча. З цягам часу ён пераасэнсоўваўся і ў IX – XIII стст. азначаў тое ж, што і арганум (ад лацінскага і грэчаскага – літаральна інструмент). "Бурдон" – тэрмін французскага паходжання, азначае густы бас. Гэта гук, які на працягу выканання не змяняецца па вышыні і цягнецца бесперапынна. Да нашых дзён на Палессі захаваліся элементы бурдонных спеваў пры выкананні каляндарных і сямейна-абрадавых песень. Многія купальскія песні з'яўляюцца прыкладам дыяфонных спеваў, якія ўзнікаюць на аснове антыфонных спеваў, калі два гурты спяваюць па чарзе на фоне доўгага гуку (бурдона). Прыкладам можа быць вядомая песня "Ой, рана на Ёвана".

На Полаччыне сустракаюцца бурдонныя спевы па прынцыпу кананічнай імітацыі напеву рознымі галасамі ці групамі выканаўцаў, якія па чарзе спяваюць мелодыю. Канон – з грэчаскага азначае правіла, выканаўцы яго паўтараюць мелодыю вядучага голасу, уступаючы раней, чым гэта мелодыя скончыцца ў папярэдняга. Звычайна імітацыя народнай песні складаецца з двух галасоў з інтэрвалам паміж імі ў прыму.

Дыяфоннае выкананне ўтвараецца таксама пры суправаджэнні спеваў музычнымі інструментамі – дудой і лірай з іх бурдоннымі гукамі.

**Спевы "з пералівамі"** ўзніклі на аснове унісонных групавых спеваў у выніку адхіленняў асобных галасоў ад асноўнага напеву, якія ствараюць гетэрафонныя спалучэнні гукаў. Тэрмін спевы "з пералівамі", як ужо адзначалася, ужываецца ў народнай тэрміналогіі. Менавіта з народнага асяроддзя ён запазычаны ў навуковую тэрміналогію. Менавіта з народнага асяроддзя ён запазычаны ў навуковую тэрміналогію. Тэрмін "гетэрафонія" паходзіць ад грэчаскага і азначае іншы, другі гук.

Спевы "з пералівамі" ўзніклі пры сумесным выкананні мелодыі. Іх сутнасць заключаецца ў стварэнні шматгалосся, якое ўтвараецца ў выніку адхілення ад асноўнага напеву аднаго альбо некалькіх галасоў. Гетэрафонны стыль выканання існаваў ужо ў старажытных грэкаў. Узнікненне гетэрафоніі, як спецыфічнай шматгалосай манеры спеваў, тлумачыцца натуральнымі адрозненнямі паміж чалавечымі галасамі, а таксама выканаўчай фантазіяй удзельнікаў творчага працэсу. У музычных культурах розных народаў назіраюцца своеасаблівыя накірункі гетэрафонных спеваў. Мелодыя можа вар'іравацца гарманічна, арнаментальна ці поліфанічна. Напрыклад, у беларускай народнай манеры спеваў гетэрафанічнага напрамку пераважае, на нашу думку, арнаментыка, а ў рускім народным песенным

шматгалосці ўвогуле ўтварыўся самабытны, так званы падгалосачны, стыль выканання.

Гетэрафонія – вельмі распаўсюджаны тып выканання народных песень у славянскім, у тым ліку беларускім, фальклоры. У беларускай народнай песеннай традыцыі гетэрафонія носіць у асноўным эпізадычнае адхіленне голасу ці галасоў ад асноўнай мелодыі. Менавіта гэтыя адхіленні ствараюць так званыя "пералівы".

Спевы "з пералівамі" распаўсюджаны ў Магілёўскай вобласці і ва Усходнім Палессі. Яны вызначаюцца яркім палірытмічным малюнкам меласу. Менавіта разнастайны рытм (полірытмія) у спевах "з пералівамі" абумоўлівае багатую арнаментаваную мелодыку. Паводле сядчання этнамузыказнаўцы З.Я. Мажэйка, гетэрафонны стыль выканання на Палессі існуе двух тыпаў. Першы заснаваны на разнастайнай рытміцы арнаменту і разгортваецца ў гарызантальным накірунку. Для другога тыпу характэрны элементы бурдона, і пабудаваны ён па вертыкалі.

Вельмі маляўнічымі з'яўляюцца народныя **спевы "з падводкай"**. Тэрмін спевы "з падводкай" таксама запазычаны навукай з народнай тэрміналогіі. На Палессі "з падводкай" выконваюць звычайна лірычныя, а таксама бяседныя песні.

Пры спевах "з падводкай" вельмі важна, каб быў моцны ніжні голас, які ўтварае фундамент для "падгалоска". Выкананне ніжняга голасу даручаюць моцным нізкім голасам, якія "басуюць" і валодаюць "гоўстым" голасам. Імпровізацыя характэрна для ніжняга і верхняга галасоў, але для "падводкі" гэта галоўная ўмова і паказчык творчага майстэрства. Асноўная мелодыя песні гучыць заўсёды ў ніжнім голасе.

Такім чынам, на Палессі шматгалосыя песні выконваюцца ў двух тыпах – спевы "з пералівамі", якім уласцівы унісонныя гетэрафонныя адхіленні ад асноўнага напева, і спеву "з падводкай", дзе свядома галасы раздзяляюцца на два, што знайшло замацаванне ў народнай тэрміналогіі – "басаваць" і "падводзіць".

Звычайна ў мінулым спевы "з падводкай" ужываліся на вуліцы, на вольнай прасторы, на полі.

Пры шматгалосых спевах "з пералівамі" і спевах "з падводкай" выкарыстоўваюцца такія выканаўчыя прыёмы, як "закідванне" гуку ўверх і заканчэнне песні глісанда. Палескія спевы "з падводкай", з іх раздзяленнем на дзве дакладныя партыі, уяўляюць сабой самастойныя лады.

**Галасныя народныя спевы** распаўсюджаны на поўдні Беларусі. Гэтыя песні, распеўныя па сваёй пабудове, выконваюцца вясой і летам. Яны разлічаны на выкананне ў лесе, на лузе, на рацэ. Для галасных песень уласцівы доўгія гукі, ферматы, воклічы "гу" ў веснавых песнях, глісанда і інш. Выканаўца галасных песень быццам зачаравана слухае сябе і тыя адгалоскі, якія ўзнікаюць пры спевах веснавых і жніўных песень.

**Двухгалосыя спевы** – тып выканання, у якім другі голас выступае ў якасці ўторы да першага. Звычайна ўтора гучыць на тэрцыю вышэй вядучага голасу. Такім чынам пры двухгалосых спевах ніжні голас з'яўляецца асноўным носьбітам мелодыі, а верхні падтрымлівае яго, уторыць яму. Сустрэаецца ўтора і на кварту, квінту, сэксту, актаву, аднак у такім выпадку яна носіць эпізадычны характар.

Двухгалосыя спевы існуюць у выкананні двух і болей спевакоў. У параўнанні з іншымі традыцыйнымі спевамі двухгалоссе ўзнікла пазней. Як правіла, на два галасы спяваюць разабрадавыя песні – лірычныя, бяседныя, так званыя "жорсткія" рамансы і інш. Пабудова меладычнага матэрыялу ў двухгалосці адбываецца ў гарманічна-вертыкальным напрамку.

**Трохгалосы тып выканання** ўзнікае ш тым выпадку, калі трэці голас запаўняе пустую квінту. Пры выкананні трохгалоссем ўтвараюцца розныя акордавыя спалучэнні: трхгуччы, сэкстакорды, кварт-сэксакорды і інш. У аснове сваёй трохгалоссе носіць эпізадычны характар.

Нам давялося ў час фальклорнай экспедыцыі ў Гродзенскай вобласці (Ваўкавыскі раён, вёска Улезлы) пачуць у выкананні групы мясцовых жанчын двух- і трохгалосыя спевы. Яны свядома падзяляюцца на харавыя партыі, прычым ужываюць традыцыйныя народныя тэрміны: "падводка" – верхні голас, "басы" – "тоўсты" голас. Але спецыфіка іх спеваў карэнным чынам адрозніваецца ад палескай традыцыі спеваў "з пералівамі" і спеваў "з падводкай". Спевы роўныя, спакойныя, без пад'ёмаў і спаданняў. Гурт вёскі Улезлы выконвае пераважна лірычныя, бяседныя песні. Верхні голас ("падводка") выконвае моцнае сапрапа. Альты ў час узнікнення трохгалосся падзяляюцца на дзве партыі: альты першыя і дургія.

**Чатырохгалоссе** пры традыцыйных спевах, паводле сведчання вядомага фалькларыста і майстра харавых спеваў У.І. Раговіча, узнікае ў выніку далучэння да жанчын мужчынскіх галасоў: высокіх (тэнараў) і нізкіх (басоў). Як вядома, па сваёй прыродзе мужчынскія галасы гучаць актавай ніжэй пры спевах ва ўнісон з жаночымі галасамі. Такім чынам пры змешаных агульных спевах жанчын і мужчын натуральна ўзнікае чатырохгалоссе: сапрапа дубліруецца тэнарамі, а альты – басамі, адпаведна на актаву ніжэй. Трэба адзначыць, што пры ўзнікненні чатырохгалосся ў натуральных умовах яго спецыфіка адрозніваецца ад класічнага акадэмічнага выканання з агульнапрынятымі музычнымі законамі пабудовы і развіцця меладычнага матэрыялу. У прафесійным напрамку спяваюць і народныя хоры, з дакладным падзелам галасоў на харавыя партыі.

Асноўнымі ўдзельнікамі гуртоў з'яўляюцца жанчыны. Але ў многіх гуртавых спевах удзельнічаюць і мужчыны, што надае дадатковыя адценні выканальніцтву, стварае актаўнае гучанне, узбагачае палітру майстэрства. Наяўнасць мужчын у гуртавых спевах стварыла ўмовы для дакладнага раздзялення галасоў на харавыя партыі ў прафесійным мастацтве.

На нашу думку, адным з найбольш важных элементаў народнай манеры спеваў д'яўляецца інтанацыя. У дадзеным кантэксце тэрмін "інтанацыя" ўжываецца ў сэнсе семантычнага элемента народнай манеры спеваў, які мае адносна самастойнае выразнае значэнне. Інтанацыя – важнейшая эстэтычная і музыкальна-тэарэтычная катэгорыя, якая знайшла сваё канцэптualaнае адлюстраванне ў вядомым заключэнні Б. Асаф'ева: "...думка, каб выявіцца ў гуках, становіцца інтанацыяй, інтануецца". Можна зрабіць выснову, што працэс інтанавання народнай песні – гэта праяўленне чалавечай свядомасці ў народных спевах.



Па-за інтанаваннем немагчыма існаванне іншых сродкаў народнай манеры спеваў: тэмбру, гармоніі, рытму, дыялектаў, дыхання і інш. Такім чынам, яно мае універсальнае значэнне для фальклорных спеваў. Песенныя інтанацыі – вынік працяглага гістарычнага развіцця, таго жыццёвага ўкладу, у якім яны ўзніклі, шліфаваліся і дайшлі да нашага часу. Разам са зменай бытавых умоў змяняецца і інтанацыйны слоўнік (па тэрміналогіі Б. Асаф'ева) грамадства, яго слыхавыя ўяўленні. Народная песня ўстойліва да змен у жыцці грамадства, але і ў ёй адбываюцца пераасэнсаванні інтанацый, сутнасць якіх заключаецца не ў механічным пераносе пэўных меладычных элементаў з адной эпохі ў другую, а ў спалучэнні старых і новых інтанацый, узнікненні на іх аснове музычных сугуччаў, характэрных ужо новаму часу.

Гутарковая і музычная мовы маюць уласцівыя ім інтанацыі. Але музычная інтанацыя адрозніваецца ад моўнай карэнным чынам. У музыцы "тон", "тоннасць" звязаны з якасцю інтэрвалаў, як суадносінаў паміж гукамі рознай вышыні, якія пры выкананні патрабуюць пэўнага напружання. Менавіта якасць інтэрвалу ў народнай песні вызначае *эмацыянальны* характар інтанацыі. У той жа час інтэрвалы гутарковай мовы адносны ў сваёй вышыні, не так напружаны, як пры спевах. Вызначыўшы якасць інтэрвалу народнай песні, магчыма перадаць яе інтанацыю, якая ляжыць у аснове народнай манеры спеваў.

Што такое народная песня? Гэта лаканічная інтанацыя, якая дзейнічае на кароткай "гукавой прасторы" (Б. Асаф'еў). У народных спевах заўсёды заўважалася слухачамі дакладнасць, праўда інтанавання, натуральнасць выканання. Пры народных спевах голас-гук быццам адыходзіць на другі план, уступаючы месца сэнсавай інтанацыі, інтанаванню слова.

Стварэнне кожнай народнай песні было абумоўлена пэўнымі жыццёвымі абставінамі. Менавіта таму за песнямі пэўнага прызначэння ўстойліва замацаваліся характэрныя папеўкі, якія з'яўляюцца сэнсавым стрыжнем мелодыі, а іншым часам і паэтычным вобразам альбо сюжэтам. Нельга скласці ўяўленне аб сэнсавым змесце песні, ігнаруючы яе прызначэнне.

Для знаходжання, вывучэння і авалодання інтанацыямі фальклорнай песні, якія ляжаць у аснове народнай манеры спеваў, неабходна вызначыць жанравыя прыкметы традыцыйнага твора. Жанр – гэта гістарычны тып мастацкай формы, які абумоўлены яго паэўнай грамадскай функцыяй і адпаведным характарам зместу. Ведаючы спецыфіку асобных устойлівых жанраў, азўсёды магчыма вызначыць сапраўдную прыроду той альбо іншай песні, характар і інтанацыю, якія ў ёй заключаны.

Сярод шматлікіх прынцыпаў класіфікацыі народных песень, прапануемых даследчыкамі, лічым мэтазгодным выкарыстаць эстэтычны, як нацбольш устойлівую прымету жанру (Н.П. Каўпакова). У адпаведнасці з гэтым прынцыпам усе песні падзяляюцца на чатыры асноўныя жанры: песні-заклінанні; песні гульнявыя; песні велічальныя; песні лірычныя. У першым выпадку песня заклінае прыроду, лес, прадметы бачнага і нябачнага свету; у другім яна пераасэнсоўвае з'явы працоўнай дзейнасці чалавека і выкарыстоўваецца для гульні; у трэцім – песня велічае чалавека

за яго працу, усхваляе яго працоўныя і асабістыя якасці; у чацвёртым – адлюстроўвае эмацыянальныя адносіны чалавека да навакольнага свету, перадае яго радасць, гора, гнеў, крыўду, абурэнне, жартоўныя і сатырычныя погляды на з'явы рэчаіснасці.

В.І. Елатаў вылучае тры інтанацыйныя тыпы, характэрныя для заканамернасцей працэса пазнання: першы тып – пачуццёвы, гэта водгук суб'екта на знешнія раздражняльнікі, якія параджаюць першасныя "інтанацыі-эмоцыі", вызначаемыя біялагічнымі перадумовамі; другі тып – інтанацыйны, гэта з'яўленне жанраў, за якімі замацоўваюцца тыя альбо іншыя рэгламентацыі і паняцці; трэці тып – вобразнае асэнсаванне свету, калі інтанацыі выконваюць асацыятыўную ролю. У гэтым выпадку асацыяцыі маюць эстэтычную прыроду, яны вызвалены ад прыкладных функцый. В.І. Елатаў абгрунтоўвае тры тыпы інтанацый, якія ляжаць у аснове асэнсавання чалавекам рэчаіснасці: "эмацыянальная тыпізацыя", "жанравая тыпізацыя", "вобразная тыпізацыя".

"Эмацыянальная тыпізацыя" характэрна для ранніх форм музычнага мастацтва. Гэта эмоцыі, якія праяўляюцца ў гуках, як плачы, крыкі, воклічы, гуканні. У асноўным гэта эмоцыі жалю, радасці, страху, гневу, закліку і г.д. Якраз у абрадавых песнях эмоцыі знаходзяць сваё непасрэднае адлюстраванне.

"Жанравая тыпізацыя" характарызуецца выкарыстаннем тыпавых інтанацый, характэрных для пэўных жанраў. Выконваючы пэўную функцыю, жанры заключаюць і пэўныя інтанацыі. На гэтым этапе развіцця музыка адчувае ўздзеянне іншых, больш канкрэтных мастацтваў: паэзіі, танца.

"Вобразная тыпізацыя" інтанацыі характарызуецца меншай залежнасцю ад іншых мастацтваў. Яна выпрацоўвае свае характэрныя сродкі выразнасці. Асацыяцыі пачынаюць адыгрываць важную ролю ў вобразным асэнсаванні музыкі, задавальненні эстэтычных запатрабаванняў чалавека. Гэтыя тры тыпізацыі інтанацыі шчыльна звязаны паміж сабою. Значную долю ў з'яўленні эмацыянальных інтанацый адыграла працоўная практыка чалавека і рытуалы заклінальнага характару. Праца параджала розныя меладызаваныя ўдохі, "ухі", "ахі", "эхі", а абрады – рэчытатыўныя інтанацыі, воклічы, прызывы і інш. Жанры, якія данеслі да нас "эмацыянальную тыпізацыю", – гэта плачы і воклічы. ршасныя эмоцыі-інтанацыі захаваліся ў жніўных песнях, якім уласцівы амузыкаленыя воклічы, "рэчытатывы", звязаныя з цяжкай працай, момантамі дыхання ў час фізічнай напругі. Эмацыянальныя загуканні-заклікі характэрны для веснавых песень. Сустракаюцца першасныя інтанацыі-эмоцыі ў калыханках, некаторых вясельных песнях.

"Інтанацыі-эмоцыі" адлюстроўваюць палярныя псіхалагічныя станы чалавека: радасць – гора, весялосць – сум, дабро – зло. Гэтыя псіхалагічныя станы праяўляюцца ў інтанацыях воклічу і плачу. Пэўны эмацыянальны тонус заключаны ў розных воклічах: "Эх". "Ой", "Да", "А", а таксама імёнах, якія ўзыходзяць да язычніцтва: "Купала", "Лада", "Ляля", "Каляда" і інш. Звычайна інтанацыі воклічаў сустракаюцца ў канцы папеўкі альбо ў канцы яе самастойных частак. Як правіла,

гук, які ўтрымлівае эмацыянальную інтанацыю, спяваецца доўга, але можа выконвацца ў некаторых выпадках адрывіста, з акцэнтам (рознныя "Гэй", "Ай" і г.д.).

У многіх народных песнях сустракаецца прыём вібрата, які перадае глыбокія эмацыянальныя пачуцці (кароткія ноты, фаршлагі).

Эмоцыі праяўляюцца пры выкананні розных інтанацый у выглядзе глісанда, "падкатаў", "адкатаў", "звязак" і інш.

Інтанацыі стогну праяўляюцца ў паслядоўным спалучэнні нізыходзячай малай секунды і малай тэрцыі, а інтанацыі прызыву знаходзяць рэалізацыю ва ўзыходзячай чыстай кварце.

Народныя спевакі пры выкананні абрадавых песень карыстаюцца прыёмам глісанда нават у момант квартавага скачка ("падкаты", "пад'езды" і "адкаты" да ніжняга гуку).

У народным уяўленні зімовыя песні заўсёды звязаны з калядным святам. Калядкі і шчадроўкі разам з гульнямі, пераапананнем, танцам, спевам, абыходжаннем двароў ствараюць асобны народны карнавальны асяродак, падобны на той, сутнасць якога была раскрыта даследчыкам М. Бахціным.

У жывым бытванні ў наш час звычай калядавання захаваўся больш трывала на Палессі (Гомельская і Брэсцкая вобласці), дзе ў многіх вёсках ён узнікае спантанна, паступова ўцягваючы ўсіх вясковых жыхароў у своеасаблівы карнавал. Вызначыць падзел паміж гледачамі і "артыстамі" ў каляднай гульні бывае вельмі цяжка – усе яны адначасова і выканаўцы, і слухачы. Але ж у святочным калядаванні, ці шчадраванні (сутнасць гэтых абрадаў дастаткова падрабязна апісана ў навуковай літаратуры), тон задаюць канкрэтныя ўдзельнікі, функцыі якіх выразна акрэслены: "пачынальнік", "звяздар", "каза", "механоша", "музыкі", "шчодрая" і інш. Адзначым, што па назве гэтых абрадаў "Каляда" і "Шчодры вечар" і песні, прымеркаваныя да іх, атрымалі дапаведна назвы: "калядкі" і "шчадроўкі".

Даследчыкі зімовых песень (А.І. Гурскі, З.І. Мажэйка) вылучаюць наступныя групы калядных песень: агульнакалядныя; песні, прысвечаныя гаспадару, гаспадыні, сыну, дачцэ; песні пра "казу", аладкі, бліны, Васіллі; калядныя карагоды; песні пазаабрадавыя.

Вызначэнне функцый гэтых песень вельмі важна для авалодання прыёмамі народных спеваў, перадачы характару гэтых твораў. Напрыклад, агульнакалядныя песні перадаюць чаканне надыходзячага свята:

*Ой, рана, рана куры запелі,  
Каляда, куры запелі.*

*Ой, яшчэ раней Ганначка ўстала,  
Каляда, Ганначка ўстала.*

*Ганначка ўстала, коску ўчасала,  
Каляда, коску ўчасала, –*

*Коску ўчасайшы, павы пагнала,*

*Каляда, павы пагнала.*

Малююць вобраз Каляды, якая выступае часам як жывая істота:

*Прыехала Каляда на сівым коніку,  
Паставіла коніка ў ядрыныцы,*

*Сама села на куце ў пярэньцы,  
Паставіла дудачкі на стаўпе:*

*Грайце, дудачкі, голасна,  
Скачыце, дзевачкі, хораша.*

Агульнакалядныя песні перадаюць атмасферу самога свята:

*Пайшла Каляда ў адну хату.*

*Гэй, Каляда!*

*А ў гэтай хаце куццю таўкуць.*

*Пайшла Каляда ў другую хату,*

*А ў гэтай хаце серабро звініць.*

*Пайшла Каляда ў трэцюю хату,*

*А ў трэцяй хаце сала шыніць.*

Першая песня ў адпаведнасці са сваім зместам павінна перадаць вясёлы настрой, пажаданне аб хуткім надыходзе Каляд, ажыўленне, якое нясе да людзей свята. Перадача гэтага настрою выканаўцамі дапаможа знайсці і адпаведныя сродкі выканання, уласцівыя народнай манеры спеваў: дакладную дыкцыю, свабодны адкрыты гук, рытмічнасць, радасную інтанацыю, якая нагадвае хуткую гутарковую гаворку і інш.

Пры выкананні гэтай песні (дарэчы, як і іншых) трэба сачыць, каб выканаўцы не пераходзілі на крык. Звычайна пры выкананні абрадавых песень можна заўважыць дзве супрацьлеглыя, узаемавыключальныя праявы: спевы, якія пераходзяць на крык, і спевы, якім уласцівы абьякавасць, "шэрасць", манатоннасць. Тлумачыцца такое становішча рознымі прычынамі. Чамусьці некаторыя лічаць, што дзіцячыя спевы павінны быць толькі звонкімі. Але ж звонкасць і крык – розныя рэчы.

У практыцы выканання народных песень арослымі і дзіцячымі калектывамі, асобнымі выканаўцамі заўважаецца імкненне трактаваць фальклорныя песні пераважна ў вясёлай пацяшальнай манеры. Звычайна аўтара просяць на шматлікіх семінарах з музычнымі кіраўнікамі дзіцячых садкоў ці настаўнікамі спеваў развучыць рухавыя "вясёлыя" творы. Павярхоўны падыход! Бо зразумець і адчуць характар народнай песні ў працэсе толькі аднаго выканання не заўсёды магчыма. Не адкрывае народная песня сваё характэрнае, якое, як правіла, не ляжыць на паверхні. Толькі ўдумлівы чалавек, які падыходзіць да народнай песні як да мастацкай з'явы, грунтоўна яе вывучае, мае магчымасць у поўнай ступені зразумець "душу" песні, адчуць яе прыгажосць.

Упэўнены, што выкананне народных песень павінна пачынацца з вывучэння жыццёвых абставін, у якіх яны бытавалі, са знаёмства з адпеднай навукавай і метадычнай літаратурай.

У наш час некаторыя прафесіяналы-практыкі, калі гавораць пра народную манеру спеваў, то абмяжоўваюць гэтую найскладанейшую, супярэчлівую праблему абмеркаваннем характару гукаўтварэння. Звычайна гавораць пра адкрыты гук пры спевах і на занятках у асноўным "ставяць" голас. На такія элементы народнай манеры спеваў, як інтанацыя, дыялекты, артыкуляцыя, дыханне, дыкцыя, імправізацыя і інш., звяртаецца недастатковая ўвага.

Аналіз калядных песень паказвае, што іх функцыянальнае прызначэнне звязана з рухам святочнага шумнага натоўпу, абыходамі двароў калядоўшчыкамі, дзеяннямі калядных персанажаў з інтанацыямі дыкламацыі, скорагаворкамі, танцамі, пантамімай. Менавіта прырода калядак і шчадравак абумоўлівае іх меладычную інтанацыю, у аснове якой зключана актыўная маторная рытміка і элементы моўнага характару з воклічалмі, зваротамі, урачыстымі віншаваннямі, нават заклікамі-загуканнямі, часам уласцівымі для веснавых песень.

Для інтанацый зімовых песень характэрны ў асноўным інтэрвалы квінты. Свабоднае вар'іраванне квінтавых папевак-воклічаў, зваротаў і перадае характар зімовага свята, складаючы інтанацыйна-сэнсавае значэнне гэтых твораў. Даследчык Ф. Рубцоў пераканаўча абгрунтоўвае думку аб тым, што святочная квінтавая інтанацыя ўласціва многім абрадавым песням славянскіх народаў.

Для выканання зімовых песень важна зразумець іх жанравую прыналежнасць, функцыянальную накіраванасць, прыкладны характар, сувязь з абрадам. Бытавая, абрадавая спецыфіка зімовых песень утрымлівае своеасаблівы "код", "інтанацыйны ключ", які ляжыць у аснове народнай манеры спеваў. Зразумела, што інтанацыйная прырода абрадавых песень – толькі адзін з элементаў народных спеваў.

Такім чынам, пры выкананні зімовых песень трэба задумацца над іх прыродай, асаблівасцямі інтанавання, знайсці свае падыходы, якія будуць максімальна набліжаны да народнай манеры спеваў. Вывучыць спецыфіку народнай манеры спеваў магчыма намаганнямі многіх тэарэтыкаў і практыкаў фальклору.

**Вывады.** Як вядома, найбольш распаўсюджаная манера спеваў, якой карыстаюцца фальклорныя калектывы, народныя хоры, асобныя выканаўцы грунтуецца на класічнай агульнаеўрапейскай манеры выканання, пабудаванай на раздзяленні галасоў на сапрана, альты, тэноры, басы. У прынцыпе ў народзе так ніколі не спяваюць. Народнае выкананне заключаецца ў веданні рэжысёрам спецыфікі народнай манеры: антыфоннай, дыяфоннай, аднагалосай і інш. Толькі ў гэтым выпадку на сцэне можна захаваць самабытнасць народных спеваў.

**Ключавыя паняцці.** Аднагалосыя спевы. Антыфонныя спевы. Дыяфонныя спевы. Спевы з "пералівамі". Спевы з "падводкай". Галасныя спевы. Двухгалосыя спевы. Трохгалосыя спевы. Чатырохгалосыя спевы.

### Пытанні для самастойнай работы

1. Што азначае паняцце "інтанацыя" ў народнай песні?
2. Вызначыце элементы народнай манеры спеваў.
3. Як жа ўзнавіць і захаваць народную манеру спеваў.

### Літаратура для самастойнай работы

1. Аляхновіч, А.М. Народная манера спеваў / А.М. Аляхновіч // Аляхновіч А.М. Беларуская традыцыйная музычная спадчына. – Мн., 2000. – С. 20 – 30.
2. Аляхновіч, А.М. Навучанне школьнікаў народнай манеры спеваў / А.М. Аляхновіч // Аляхновіч А.М. Народная песня ў школе. – Мн., 2004. – С. 36 – 47.

### ЛІТАРАТУРА

1. Аляхновіч, А.М. Народная песня ў мастацкай самадзейнасці / А.М. Аляхновіч. – Мн., 1991.
2. Можейко, З.Я. Календарно-песенная культура Беларусі / З.Я. Можейко. – Мн., 1985.

### ЭПІЧНЫЯ І ЛІРЫКА-ЭПІЧНЫЯ ПЕСНІ

#### План

1. Жанравая спецыфіка эпічных песень.
2. Асаблівасці эпічных песень былін.
3. Сюжэты духоўных або старэцкіх песень.
4. Спецыфіка беларускіх гістарычных песень.
5. Балады гістарычныя, сацыяльныя, сямейныя, іх тэматыка і адлюстраванне нацыянальнай гісторыі.

**Мэта:** як паказвае практычная работа рэжысёра, у сучасным свеце не заўсёды выкарыстоўваюцца эпічныя, духоўныя, гістарычныя і іншыя народныя песні. На нашу думку, іх выкарыстанне ў свеце можа ў значнай ступені паглыбіць і раскрыць багацце духоўнага жыцця народа, яго разнастайныя сацыяльныя, бытавыя, гістарычныя аспекты.

Да эпасаў належаць песенныя творы апавядальнага характару, у якіх расказваецца аб важнейшых падзеях нацыянальнай гісторыі, апісваюцца найбольш істотныя рысы і асаблівасці гістарычнага жыцця людзей, яго сацыяльнага і культурна-бытавога ўкладу. У жанравых адносінах эпічная народная творчасць вельмі разнастайная: яна ахоплівае ўсе жанры і віды мастацкай прозы: казкі, сказанні (міфы), легенды, паданні, прыказкі і прымаўкі, загадкі, анекдоты, прытчы і аповяданні (былі); па-другое, яна ўключае так званыя слоўна-музычныя групы: песні-сказы, у якіх спеў спалучаецца з аповяданнем, эпічныя песні (гераічныя,

гістарычныя, казачныя, сацыяльна-бытавыя, камічныя), народныя эпапеі (тыпу калмыцкага "Джангара" або кіргізскага "Манаса"), і, нарэшце, – народныя балады і раманы, якія з'яўляюцца пераходнымі жанрамі ад эпасу да лірыкі.

Сярод запісаных на Беларусі эпічных песень быліннага складу асабліва цікавыя "Вых, вы, людзі, людзі старыя", "Сяўрук" і "Прыехаў дзед на таляначку". ршая з іх – гэта беларускі варыянт шырока вядомай у рускім і ўкраінскім фальклоры гістарычных песень пра Каструка. У аснове яе сюжэта – жаніцьба цара Івана Грознага на кабардзінскай княжне Марыі Цямрукаўне. Зачын у ёй гучыць як быліна:

*Вох вы, людзі, людзі старыя,  
Мужыкі вы праваслаўныя,  
Ох вы, братцы, да вы слушаіця,  
Во што я буду і-і сказываці,  
Разгаворы разгаварываці...*

Асноўным і спецыфічным мастацкім прыёмам быліны з'яўляецца гіпербалізацыя. У быліне "Вох вы, людзі, людзі старыя" ў апісанні паядынку паміж "мужычым сынам Андрэя дай Андрэвіча" за напышлівым і фанабэрыстым госцем-асілкам, "большым шурынам" цара. Браты Андрэя да й Андрэвіча надзелены незвычайнай сілай:

*Як узяўся ж меншы брат,  
Як і скочыць чрз семдзесяць сталоў  
Ён і семдзесяць татарынаў убіў летучы...  
Як і хвалиць ён за праюю руку,  
Мпетанёць яго аб зямлю:  
На ім плаціца палопалась,  
І сапажонкі папалопалісь,  
І шатанёнкі далоў спаўзлі.*

Блізкія да песень былін стаяць некаторыя духоўныя або старэцкія песні: "Сказанне пра Барыса і Глеба" і "Пра багатага". У першай з іх інтэрпрэціруецца вядомы сюжэт: забойства сяноў кіеўскага князя Уладзіміра Святаслававіча Барыса і Глеба. Другая прадстаўляе адзін з беларускіх варыянтаў пашыранага ў фальклоры ўсходніх славян хрысціянскага сюжэта пра беднага лазара і яго багатага брата. Вось апісанне выезду багатага барата са свайго двара:

*Садзіўся багачый на добра каня,  
Саязджаў багачый з дому свайго,  
Выязджаў багатый у чыстае поле,  
У чыстае поле на пагулянне,  
А на красаванне ў поле паляваць;  
Уперадзе багатага пышная рожжа,  
Па бакам багачага два лютыя пса,  
Пазадзі багачага жана і з дзецьмі,  
Падносяць багачаму мёду і віна.*

У духоўных песнях усе падзеі разглядаюцца з хрысціянскай маралі (бедны чалавек павінен цярапець цяжкасці ў жыцці, каб потым папасці ў рай).

Беларускія гістарычныя песні не вызначаюцца строгай эпічнасцю формы. Часцей гэта творы ліра-эпічнага, баладнага складу, для якіх характэрна не столькі гістарычная канкрэтнасць, колькі перадача агульнай грамадскай і сацыяльна-бытавой атмасферы часу. У многіх выпадках пэўныя моманты гісторыі адлюстраваліся ў розных тэматычных цыклах песень абрадавых і лірычных. У некаторых шчадроўках сустракаюцца, напрыклад, татарскія наезды з іх бясчынствамі і разбоем ("Пакінь маляваць да едзь ваяваць – ужо ж тваю дзевачку татары ўзялі"), у любоўных песнях ("Устань, казак, абудзіся, едуць татарскія раці, хочуць твайго каня ўзяці"). Упамінаецца ў лірычных песнях і вайна з французамі, і Крымская вайна ("Дзесь паехаў міленькі ў Крым на вайну, а мяне пакінуў гараваць адну"), і многія іншыя падзеі, якія так і іначай адбіваліся на лёсе беларускага сялянства, закраналі яго жыццёвыя інтарэсы, уплывалі на яго настроі і светапогляд. У беларускім фальклоры гістарычных песень небагата, прычым некаторыя захаваліся ва ўрыўках. Адна з такіх песень расказвае пра падзеі пад Крыгавам, пра разгром татара-манголаў і пра заслугі ў гэтым невядомага па гістарычным помніках кіраўніка крыгаўскай абароны Івашкі:

*Палілася кроў, змяшалась  
З чорнаю зямлёю, –'  
Злы татары падаліся  
Уцякаць гурбою.  
А Івашка гоніць, гоніць,  
Голасна смяецца,  
Што татарва ўцякае,  
Аж хахол трасецца.*

У гістарычным песенным эпасе адлюстравана і тэма барацьбы беларускага народа супраць апалячвання і акаталічвання працоўных мас. Сустракаюцца ў песнях і апісанні гераічных паходаў запарожскіх казакоў на чале з атаманам Налівайкам і пра іх помсту панам-ляхам. Напрыклад, у песні "Ой, у горадзе Магілёве дымам пацягнула":

*Ой, у горадзе Магілёве дымам пацягнула,  
Як то войска запарожска з гармат да раўнула.  
Ой, у горадзе Малілёве да сталася пуста,  
Як навеялі казакі з самапалаў густа.  
Ой, у горадзе Магілёве арлы да гадзюкі  
Ляцкім целам загдуоца, ляцку дзелу радуоца.  
Ой, у горадзе Магілёве што пні да калоды,  
Прылучылася, бач, ліха ляцкай пародзе.*

Спяваліся ў Беларусі і песні аб Айчыннай вайне 1812 года, як, напрыклад: "А ў двенаццатам гаду", "Хранцуз бераг заступіў", "Разароная дарожка", "Маць Расея, маць Расея" і інш. Вайна ў гэтых песнях падаецца ў вобразах гіпербалізаваных, як страшэнная крывавае вайна, дзе пакладзена народу – "роўна ляда цёмны лес, между бітага народу чалавеку негдзе стаць", дзе "са таго са народу з руды рэчка працякла".



Вельмі папулярнай была песня пра слаўнага казацкага генерала Платава ("пра Платона-казака"), асабліва пра яго прыгоды ў Парыжы:

*Пранцузскую доч любіў,  
У пранцуза ў гасцях быў,  
Пранцуз яго не ўвазнаў –  
За белья рукі браў,  
За цясовы стол саджаў,  
Румку водкі наліваў,  
На падносах падносіў,  
У яго міласці прасіў.*

У той перыяд, калі эпічная народная творчасць пачала затухаць, на змену ёй прыйшла балада. Балада азначала паварот у народнай паэзіі да канкрэтнай чалавечай асобы, да яго прыватнага жыцця. Героём балад амаль заўсёды з'яўляецца нічым не выдатны тыповы прадстаўнік народа – сялянская дзяўчына, старая маці, салдат або казак.

Самыя раннія беларускія балады ўваскрашаюць асобныя моманты і эпизоды з часоў татара-мангольскага разгулу на тэрыторыі ўсходнеславянскіх народаў. Прыкладам можа быць балада пра сустрэчу маці з дачкой у татарскім палоне. Змест балады, а іх некалькі варыянтаў у беларускім фальклору, наступны: басурманін прывозіць дадому ў "векавечныя работніцы" старую паланянку. Жонка татарына пазнае ў паланяцы-рабыні сваю родную маці, пазнае па песні, якую тая запела "ўнічатку-татарчатку". Дачка просіць маць застацца ў іх доме, прапануючы ёй эшцё ў пашаноце і роскашы:

*Хадзем у пакоі, а сядзь за сталом,  
Бяры ў мяне, маці, ключы залатыя,  
Адмыкай жа імі скрыні дубовыя,  
Бяры золата-срэбра, колькі табе трэба,  
А будзь у мяне, родна, як у сябе дома.*

Але маці адмаўляецца ад грошай і просіцца ў дачкі: "Пусці дадому". Апошні матыў важны, таму што ў ім бачны моцны патрыятызм простых людзей, аб іх неадольным імкненні да свабоды, якая не прадаецца ні за ласку, ні за багацце.

У баладах гісторыка-легендарнага зместу татары атаясамліваюцца з туркамі. Відаць, гэта адбылося ў выніку храналагічнага змяшчэння розных эпох, што характэрна для фальклору. Сюжэты або асобныя матывы клаліся ў аснову новых балад аб барацьбе з туркамі. У баладзе "Як па моры на падоле" запалоненая дзяўчына просіць бацьку, брата і мілага друга выкупіць яе з "нявольшкі", але з татарскай, а з турэцкай. У песні "А збегла, збегла з поля старожка", гістарычнай па паходжанню, але пераробленай пазней на каляндарна-абрадавую (мае шчадроўскі прыпеў "святы вечар") – татары і туркі ўпамінаюцца разам як адна разбойная згря чужакоў-захопнікаў. Маладому Іванічку шчадроўнікі пяюць:

*– Тваю паненку ў палон забралі,  
У палон забралі туркі з татарамі,  
Туркі з татарамі, баяр з баярамі!*

*– А я тых баяр мечам парублю,  
А я тых турак канём патапчу,  
Я сваю паненку за сябе вазьму.*

Сапраўдным шэдэўрам беларускай ліра-эпічнай паэзіі з'яўляецца вядомая ў многіх варыянтах балада пра Бандароўну – прыгожую, гордую і смелую дзяўчыну з народа, якая рашыла лепей загінуць, чым паступіцца сваёй чалавечай і дзявочай годнасцю. Можна думаць, што ў аснову балады легла сапраўднае здарэнне, якое мела месца ў Беларусі або на Украіне ў часы панавання польскіх феадалаў (песні пра Бандароўну пашыраны і ва ўкраінскім фальклоры). Месца падзей у Беларусі называецца "мястэчка Берастэчка", або Слуцк, ці Янаў. Забойцам Бандароўны выступае ці пан Хаміцкі, ці пан Канюшны, ці пан Канеўскі, або безымянны пан Крулевіч, і тое, што апошні з іх безымянны, – падкрэслівае тыповасць вобраза прыгнятальніка. У варыянтах гэтай балады не апісваецца, дзе і калі, пан Заміцкі ўбачыў прыгажуню, чаму людзі ведалі, што здарыцца няшчасце. Адсутнасць псіхалагічнай матывіроўкі паводзін і ўчынкаў героя – характэрныя жанравыя асаблівасці ўсіх балад, у тым ліку і песні пра Бандароўну:

*У мястэчку Берастэчку каманда стаяла,  
Там жа наша Бандароўна ўсю ночку не спала.  
Гаварылі Бандароўне ды добрыя людзі:  
"Уцякай ты, Бандароўна, ліха табе будзе".*

Бандароўна не паслухалася – пан злавіў яе за "белыя ручачкі", прывёў у сваю святлічаньку, пасадзіў яе "на белым крэсельку" і загадаў спяваць, а сам пайшоў "стрэльбу набіваці". Далей у баладзе ідзе дыялог паміж самадурам-распуснікам і маладой дзяўчынай, у якім якраз і выяўляецца яе незвычайная сіла духу, непакісная стойкасць і высакароднасць гордай дачкі народа:

*– А ці лепей, Бандароўна, у сырым пяску гніці,  
Як за мною, за Хаміцкім, у атласе хадзіці?  
– Ой, лепей, пане Хаміцкі, у сырым пяску гніці,  
Як за панам за Хаміцкім у атласе хадзіці...*

Бандароўна прыняла смерць, але не скарылася панскай прыхамаці, не аддала на здзек свой дзявочы гонар. Змест балады натхніў Купалу на стварэнне выдатнай паэмы-легенды "Бандароўна".

Балады на бытавыя і сацыяльна-бытавыя, а таксама сямейна-інтымныя колькасна пераважаюць над гістарычна-легендарнымі, але непараўнальна ўступаюць апошнім па сваіх ідэйна-мастацкіх вартасцях. Балады пра лёс чалавека, канешне, не маюць такога агульнанароднага значэння, як балады, якія выражаюць самыя глыбінныя думы і пачуцці шырокіх працоўных мас. Балады сямейныя і бытавыя грунтуюцца на падзеях выпадковых і прыватных, напрыклад, у адной з балад "у трэцім полушку брат брата забіў" з-за паненкі, якую ўдваіх палюбілі, або баладу пра мужыка-разбойніка, які з вечара сядзе на каня і к раніцы прывозіў золата, а аднойчы прывёз акрываўленую вопратку жончынага брата (або маткі ці бацькі).

Але сярод сямейна-бытавых балад ёсць і такія, якія ставяць трагедыю простага чалавека ў пэўную сувязь з сацыяльна-класавымі адносінамі і ў пэўную залежнасць ад тагачасных умоў. Так, у адной з такіх балад бедны сялянскі хлопец пакахаў вяльможную пані, якая "свайго пана мела". За недазволенаю любоў судзяць не абоіх, а аднаго, хаця пані "Петруся кахала". Балада заканчваецца тым, што Петруся ўкінулі ў Дунай глыбокі. У некаторых баладах асуджаецца нявернасць і здрада. Народная мараль тут выступае ў абарону чысціні і шчырасці ў сямпійных адносінах.

Вельмі папулярнымі ў Беларусі былі балады пра смерць дзяўчыны ад рук казакоў. У адной з іх казакі ўгаварылі дзяўчыну паехаць з імі, а ў цёмным лесе прывязалі яе да дрэва, выкрасалі агонь з "белага камення" і "запалілі сосну зверху да карэння".

Сустракаюцца ў баладах і сюжэты, калі разлучанія ў маленстве брат і сястра сустракаюцца выпадкова і, не ведаючы пра сябе нічога, збіраюцца пажаніцца; дзяўчына-дзетазабойца раскайваецца на судзе ў сваім злачынстве і інш.

Такім чынам, гістарычныя балады раскрываюць у паэтычных вобразах і малюнках нейкія істотныя моманты нацыянальнай гісторыі, а балады сацыяльна-бытавыя адлюстроўваюць некаторыя бакі сацыяльна-грамадскага становішча працоўнага чалавека, пэўныя рысы народнага жыцця.

**Вывады.** Такім чынам, калі рэжысёр у свяце будзе выкарыстоўваць апрача абрадавых песень разнастайныя сацыяльна-бытавыя, гістарычныя, эпічныя і іншыя творы, то ён зможа зрабіць свята ўнікальным, непаўторным, самабытным. Справа ў тым, што якраз у вышэйадзначаных творах раскрываецца мудрасць народа, разнастайныя жыццёвыя аспекты, адлюстроўваецца яго гісторыя. Выкарыстанне гэтых твораў узбагачае творчую палітру рэжысёра, выходзіць гледачоў у сапраўды этнічным накірунку, дапамагае зрабіць іх "сапраўднымі беларусамі".

**Ключавыя паняцці.** Гістарычная песня. Эпічная песня. Батрацкая песня. Сацыяльна-бытавая песня і інш.

### Пытанні для самастойнай работы

1. Якое значэнне маюць эпічныя і лірыка-эпічныя песні ў народным свяце?

### Літаратура

1. Гілевіч, Н.С. Наша родная песня / Н.С. Гілевіч. – Мн., 1968.

## ПАЭТЫЧНЫЯ ПРЫЁМЫ І СРОДКІ ВЫРАЗНАСЦІ НАРОДНАЙ ПЕСНІ

### План

1. Эпітэт.
2. Параўнанне.
3. Вобразны паралелізм.

4. Увасабленне.
5. Метафара.
6. Гіпербала.
7. Паўтарэнне (таўталогія).
8. Памяньшальна-ласкальныя словы.
9. Ступенчаты паралелізм і інш.

**Мэта:** раскрыць для рэжысёра значэнне традыцыйных мастацкіх паэтычных прыёмаў і сродкаў выразнасці народнай песні. Зрабіць акцэнт, што ведае рэжысёрам гэтых паэтычных сродкаў дапамагае яму ў з'яўленні асацыятыўнага мыслення, знаходжанні розных мізансцэн, персанажаў, вобразаў для ўсебаковага адлюстравання сюжэтнай лініі свята.

Усе народныя песні паводле іх мастацкай прыроды або па спосабу адносін да рэчаіснасці дзеляцца на два асноўныя роды: эпічны і лірычны. Апрача таго, ёсць і пераходныя, прамежкавыя формы – лірыка-эпічныя і лірыка-драматычныя.

Для эпічных песень важна тыпізацыя з'яў аб'ектыўнай рэчаіснасці і не важным з'яўляецца выражэнне адносін да гэтых з'яў.

Для лірычных песень характэрна тыпізацыя эмацыянальных адносін да рэчаіснасці, выяўленне пачуццяў, выкліканых знешняй з'явай. Вельмі часта суадносіны гэтых родавых прызнакаў бываюць ураўнаважаны – у такім выпадку мы разглядаем песню як лірыка-эпічную. Калі ж у лірычнай песні выражаны драматургічны элемент, эмацыянальныя адносіны спалучаюцца з пэўным тэатралізаваным дзеяннем – такую форму называюць лірыка-драматычнай.

Беларускія народныя песні эпічнага складу дзеляцца на гераічныя, гістарычныя, сацыяльна-бытавыя і камічныя. Пераходная форма лірыка-эпічнай песні прадстаўлена жанрам балады, часткова – народным рамансам, а таксама некаторымі дзіцячымі і жартоўнымі песнямі.

Фалькларысты класіфіцыруюць народныя лірычныя песні па розных прынцыпах: сацыялагічны, тэматычны, этнаграфічны, эстэтычны. Найбольш прымальна і абгрунтаваная класіфікацыя народных песень зроблена В.Е. Гусевым у кнізе "Эстэтыка фальклору", у аснову яе пакладзены эстэтычны прынцып. Усе лірычныя песні ён зводзіць да наступных асноўных жанраў: гімнічныя, песні гераічныя, песні элегічныя, песні жартоўныя і песні сатырычныя.

Паводле характару напеву фалькларысты-музыказнаўцы дзеляць пазаабрадавыя лірычныя песні на дзве асноўныя групы: **частыя і працяжныя**. Частыя – гэта песні вясёлыя, жартоўныя, сатырычныя; працяжныя – з роздумамі сацыяльнага характару, песні старога сялянскага быту, рэкруцкія, салдацкія.

Калі гавораць пра высокую мастацкасць народных песень, то маюць на ўвазе іх вобразнасць і эмацыянальнасць. Усе гэта дасягаецца цэлай сістэмай прыёмаў і сродкаў паэтычнага адлюстравання рэчаіснасці, выпрацаваных песеннай творчасцю народа за доўгія стагоддзі.

Найбольш пашыраны сродак мастацкага адлюстравання ў беларускім песенным фальклоры з'яўляецца **эпітэт** – выдзяленне характэрнай рысы ці прыкметы якога-небудзь прадмета, што выклікае пэўныя эмацыянальныя адносіны да яго. У традыцыйных песнях эпітэт мае сталы характар і ўжываецца з азначальным словам сотні і тысячы разоў у самых розных узорах песеннай творчасці: шырокае поле, сіняе мора, сырая зямля, жоўтыя пяскі, белыя рукі, залатыя ключы, горкія слёзы, дробныя дажджы і інш. Заўважым, што некаторыя словы ў песнях без эпітэтаў амаль не сустракаюцца або сустракаюцца надзвычай рэдка.

Эпітэты бываюць:

а) эпітэты, выражаныя кароткай формай прыметніка: "На маёры сінь жупан дарагі", "Шыз арол лятае, крылом засявае", "Ой ды заблудзіўся бел малойчык у чыстым полі палюючы";

б) двойныя эпітэты, нярэдка сінанімічныя: "Бярозанька кудравая, малажавая", "Цераз сад дарожка быта, таптана";

в) таўталагічныя эпітэты: "Зарадзі, божа, жыта коласам каласістае, ядром ядраністае", "А нам жа ехаць борам баравым", "Ой, пасею канпелькі карэннікам караністы, галоўкамі галавісты";

г) складаныя эпітэты: "Сцялі, сцялі, міла, сцялі, чарнаброва, вішаннікам двор"; д) эпітэты ў форме прыдатка: "Наша курачка-залатапёрачка", "Пацёр, памяў руту-мяту – жоўты цвет", "Ой, поле, поле, перабірае, перабор-зелле за плот кідае".

**Параўнанне** як мастацкі прыём таксама даволі часта сустракаецца ў песнях. Гэты прыём дазваляе ахарактарызаваць які-небудзь прадмет або з'яву з дапамогай іншых падобных у нечым прадметаў і з'яў: "Мая жоначка маладая, ну як ягадка наліўная". Параўнанне ў народных песнях нярэдка выражаецца без дапамогі злучнікаў і злучальных слоў: "Туманікам апушчуся, туманікам ціхусенькім"; "А у горадзе кубкамі ружа вілася". Супастаўленне прадметаў або з'яў у параўнанні можа быць станоўчым або адмоўным. Апошнія сустракаецца радзей: "А ў гародзе макі зацвітаюць, то ж не макі – усё дачцы – казакі". Сустракаюцца і сталыя параўнанні: "Маці плача – рэкі цякуць, сястра плача – калодзеж стаў, жонка плача – раса пала".

**Вобразны паралелізм** з'яўляецца разнавіднасцю параўнання, ён займае ў паэтыцы традыцыйнай народнай лірыкі вялікае месца. Паралелізмы ў беларускіх народных песнях вызначаюцца надзвычайным паэтычным характам:

*Разгарэлася каліна,  
Перад зарюю стоячы...*

*Расплакалася дзяўчынка,  
Перад бацькам стоячы...*

Вобразны паралелізм можа ахопліваць усю песню:

*Як табе, зараначка,  
З сонейкам расстаціся?  
Хмаркамі абаяюся,  
Дожджыкам абальюся,  
З сонейкам расстануся,*

*Як табе, дзевачка,  
З матухнай расстаціся?  
Коскамі апушчуся,  
Слёзкамі абальюся,  
З матухнай расстануся.*

З параўнанняў і паралелізмаў вырасла цэлая песенная сімволіка. Прадмет або з'ява прыроды выкарыстоўваецца так часта ў вобразным супастаўленні з жыццём чалавека, яго настроем, што за гэтымі з'явамі або прадметамі замацоўваецца пэўнае значэнне. Так, вянок у песнях азначае дзівочую цнатлівасць і чысціню, туман – тугу і смутак, зязюля сімвалізуе адзінокую гаротную дзяўчынку, ясны сокол – прыгожага маладога хлопца, голуб і галубка – сімвал закаханай пары і г.д. Калі ў песні сустракаецца прадметны вобраз з пастаянным сімвалічным значэннем, адпадае неабходнасць тлумачыць сэнс песні, таму што змест яе будзе зразумелы. Так, калі спяваецца: "Кацілася чорна галка па бару, па бару, а з ёю ясны сокол паблізу, паблізу" – зразумела, што ў песні ідзе размова не пра птушак, а пра дзяўчыну і хлопца.

**Увасабленне** як мастацкі прыём песеннай паэтыкі азначае перанясенне ўласцівасцей жывых істот на прадметы і з'явы прыроды, адушаўленне іх. Найбольш часта сустракаецца асобы тып увасаблення – **персаніфікацыя (ачалавечванне)**, якой падлягаюць не толькі прадметы нежывой прыроды, але і абстрактныя паняцці:

*Адклікніся, мая доля,  
На тым баку сіня мора,  
А прыплыві, мая доля,  
А к крутому беражку.*

Блізка да ўвасаблення стаіць метафара, даволі распаўсюджаны мастацкі прыём. Тыповы прыклад – метафарычны вобраз вайны ў вядомай жніўнай песні: "У нас сёння вайна была – ўсё поле зваявалі".

З іншых мастацкіх сродкаў, асабліва ў песнях эпічнага складу трэба адзначыць гіпербалу:

*А мой конік за тры мілі,  
Вьяў травы тры даліны,  
Выпіў вады паў-Дуная,  
Сам дадому не думае.*

**Паўтарэнне (таўталагія)** – вельмі распаўсюджаны сродак мастацкай выразнасці ў народных песнях. Шырока распаўсюджаны аднакарэнныя спалучэнні тыпу "зіму зімаваць", "гора гараваць", або "пералетую адна лецечка ў цябе" і г.д.

Адна з форм таўталагіі, якая часта сустракаецца ў народных песнях **анафара**–паўтарэнне аднолькавых слоў ці выказаў у пачатку песень:

*Пыл, пыл на дарозе,  
Пыл, пыл на шырокай,  
Дым, дым на дуброве,  
Дым, дым на зялёнай...*

Да характэрных сродкаў мастацкай выразнасці належыць і зваротак: "Ты скажы, скажы, дуброванька, ты скажы, скажы, зялёная..."

Адметнай асаблівасцю паэтычнай мовы народных песень з'яўляецца выкарыстанне **памяншальна-ласкавых слоў**, напрыклад, "Суботанька нядзеленьку радзіла, сабралася Настульчына радзіна", "Вы, пташачкі, малышачкі, скіньце па пярынцы маёй мілай галубачцы на шызыя крылцы".

Што датычыць асноўных кампазіцыйных прыёмаў песеннай творчасці, то тут, апрача звычайнага вобразнага паралелізму, трэба адзначыць "**ступенчаты паралелізм**" (Сакалоў), або паступовае, ці ступенчатае, звужэнне вобразаў. Прыём гэты сустракаецца рэдка, але ён спецыфічна песенны:

*Ой, сярод сяла стаяла гара,  
Ой, на той гарэ стаяла вярба,  
А на той вярбе срэбрана кара,  
Срэбрана кара, залатая раса.  
Акуль узяліся русыя пташкі –  
Ой, тую кару паабівалі,  
Ой, тую расу паабкалацілі.  
Акуль узялася маладая панна –  
Ой, тую кару пазбірала,  
Ой, тую расу пазмятала...*

Не часта сустракаецца і спецыфічны фальклорны прыём, якім вызначаецца кампазіцыйная будова песень –**выключэнне адзінкавага з множнага**– проціпастаўленне аднаго вобраза ўсім астатнім:

*Ляццяць галачкі ў тры радочки,  
Зязюлечка папераду;  
Усе галачкі на іве селі,  
А зязюлечка на клеці;  
Усе галачкі зашчабяталі,  
А зязюлечка закувала.*

Вялікую ролю ў кампазіцыйнай будове мае зачын. Ён можа быць звязаным з асноўным зместам і сюжэтам, а таксама можа паказваць на месца або час дзеяння. Часта ён пачынаецца з часціцы "ой": "Ой, борам, борам, баравінаю, да хто там едзе вечарынаю?"

Народная песня паводле кампазіцыі можа мець форму маналога, дыялога, апавяданняўспаміна, а часцей назіраецца спалучэнне розных форм, асабліва апавядання з дыялогам:

*А ў полі вярба,  
Пад вярбой вада,  
Там хадзіла, там гуляла  
Дзеўкамалада.  
Дзеўка ад вады,  
Хлопец да вады:  
– Пастой, пастой, дзяўчыначка,*

*Дай каню вады!  
– Рада б пастаяць,  
Каню вады даць,  
Мае ножкі босенькія –  
Сцюдзёна стаяць.*

Спецыфічнай асаблівасцю кампазіцыі некаторых песень з'яўляецца кантамінацыя – зліццё ў адно цэлае двух або некалькіх песенных тэкстаў, блізкіх між сабой па вобразах і зместу, сходных па рытму ("Захацела бабуленька разам збагацеці").

Сустрэкаюцца ў народных песнях і прыпевы, або рэфрэны, нярэдка яны маюць вандроўны характар, уплятаючыся ў тэксты розных песень: "Ту, та-та, гу, лё-ля", "Ой, люлі, ой ды люлі", "Гэй, лю-ля-лі" і інш.

Часта прыпеў змяняецца паўтарэннем апошняга ці двух апошніх радкоў куплета:

*А ўсе людзі жыта сеюць,  
А я сваё гора,  
Ой-ой, а я сваё гора.  
А ўсе людзі з севялочка,  
А я з падалочка,  
Ой-ой, а я з падалочка.*

Мелодыя песні вызначае вершаваны размер і рытмічную будову народных песень. Яна ж вызначае і страфічную арганізацыю песень – калі завяршаецца мелодыя, тады ж завяршаецца і набывае форму страфа. З набліжэннем да сучаснасці верш, рытм, страфа станавіліся больш блізкімі да форм літаратурнай паэзіі, несумненна, пад яе ўздзеяннем.

**Вывады.** Такім чынам, паэтычныя сродкі і прыёмы народнай песні ўзбагачаюць вобразны строй песеннай лірыкі, раскрываюць для рэжысёра неабсяжны прастор творчай выдумкі пры вырашэнні канкрэтнай сцэнічнай дзеі, паказваюць у свяце багацце светаўспрымання народа, якое ідзе ад рэчаіснасці, параджаецца ёю. Паэтыка народнай песні дазваляе рэжысёру выкарыстоўваць яе пры напісанні сцэнарыя свята, трапна адлюстроўваць канкрэтныя жыццёвыя сітуацыі ў сцэнічных умовах. Веданне паэтыкі народнай песні рэжысёрам і ўдзельнікамі свята перадаецца гледачам, далучае іх да народных вытокаў, якія заўсёды мелі эстэтычную прыгажосць, уласціваю народу.

**Ключавыя паняцці.** Эпітэт. Параўнанне. Вобразны паралелізм. Увасабленне. Метафара. Гіпербала. Паўтарэнне. Памяньшальна-ласкальныя словы. Ступенчаты паралелізм.

## Літаратура

1. Гілевіч, Н.С. Наша родная песня / Н.С. Гілевіч. – Мн., 1968.

## Пытанні для самастойнай работы



1. Роля паэтычных сродкаў народнай песні ў раскрыцці тэмы і ідэі народнага свята.
2. Паэтычныя сродкі ў раскрыцці эстэтыкі народнай песні ў свяце.

## 17. АСАБЛІВАСЦІ МУЗЫКІ Ў СВАЦЕ

### План

1. Жанрава-відавныя музычныя кампанеты свята.
2. Выхаваўча-ідэалагічная роля музыкі ў свяце.
3. Манументальная музыка ў свяце.
4. Раскрыццё рэжысёрам у свяце дзеяння, заключанага ў музыцы.
5. Функцыі музыкі ў свяце.
6. Прыёмы падбору рэжысёрам музыкі да свята.
7. Падрыхтоўка рэжысёрам тэатралізаванага канцэрта.

**Мэта:** пры падрыхтоўцы свята рэжысёру важна ўсведамляць і педагогічныя аспекты яго правядзення, у вырашэнні якіх важнае месца належыць музыцы, у прыватнасці, яе ролі ў выхаваўча-ідэалагічнай функцыі.

У масавым свяце музыка прадстаўлена ў самых розных аспектах. Амаль тры чвэрці матэрыялу свята звязана з музыкай.

Можна вылучыць наступныя жанрава-відавныя музычныя кампаненты, якія сустракаюцца ў драматургіі канцэртнага дзеяння:

1. Музыка, якая спецыяльна створана для данага свята, спектакля, прадстаўлення (Аптымальны варыянт).

2. Музыкальныя нумары:

- а) інструментальныя (сімфанічны аркестр, духавы аркестр, аркестр народных інструментаў, джаз, эстрадна-сімфанічны аркестр, інструментальны ансамбль, салісты-інструменталісты);

- б) вакальныя (салісты-вакалісты, эстрадныя выканаўцы, вакальныя ансамблі, ВіА, народныя спевакі-выканаўцы, народныя хоры, акадэмічныя хоры);

- в) танцавальныя (музыка балетная, бальныя танцы, народныя танцы);

- г) музыка ў моўных жанрах (музычна-літаратурная кампазіцыя, куплеты, музычныя фельетоны);

- д) музыка арыгінальных жанраў (пантаміма: сольная, групавая, масавая, ілюзійны нумар, фізкультурна-акрабатычны нумар, клаунада).

Вось такімі музычнымі жанрамі і сродкамі валодае рэжысёр.

У сцэнарыі павінны быць вызначаны музычныя эпізоды, іх драматургія, функцыя. У гэтай рабоце патрэбны пачуццё меры, густу.

Удзельная вага музычна-драматычнага дзеяння павінна быць выверана, удакладнена яшчэ ў літаратуным сцэнарыі. Вось як пісаў вядомы кінарэжысёр А.

Даўжэнка аб значэнні музыкі для работы рэжысёра: "Музыка як такая, музыка як суправаджэнне, музыка як рытм і як гучанне свету. Я лічу, што пытанні музычнага рытму... і пачуццё рытму ў рэжысёра і, нават, у сцэнарыста – таксама адно з выключна важных якасцей, без якіх я не мыслю сабе гэтых прафесій".

Іменна таму, пры складанні сцэнарыя трэба ўдзяляць пільную ўвагу распрацоўцы музычнай драматургіі, канкрэтнага вызначэння музычнага матэрыялу ў свяце, прадстаўленні.

У многіх святах, прысвечаных юбілеям гарадоў, Дню перамогі музыцы адводзіцца значная як эмацыянальная, так і змястоўная роля. Успомнім народна-гераічныя спектаклі Мейерхольда, Ахлопкава, "Эпічны тэатр" Брэйхта. Па задумцы гэтых рэжысёраў музыка ў спектаклі павінна была праводзіць палітычную лінію.

Канечне, асабліва драматургічную функцыю музычны матэрыял выконвае ў святах, дзе музыка спецыяльна ствараецца для іх.

Іменна таму, пры складанні сцэнарыя трэба ўдзяляць пільную ўвагу распрацоўцы музычнай драматургіі, канкрэтнага вызначэння музычнага матэрыялу ў свяце, прадстаўленні.

3. У масавым дзеянні характар музыкі павінен быць разнастайным, але абавязкова несці рысы манументальнасці.

Не выпадкова фрагменты з сімфоніі Д. Шастаковіча – амаль заўсёды неад'емны кампанет любога масавага дзеяння.

Дакладнае вызначэнне музыкі масавага дзеяння – гэта манументальная музыка. Гэта не азначае, што для яе не характэрны лірызм, сузіранне. Але ж драматычны момант, барацьба проціпастаўленняў у манументальнай музыкі выступае як вядучы прынцып.

4. Музыка-дзеянне. Раскрыццё закладзенае ў музыцы дзеянне – галоўная задача рэжысёра. Музыка можа дапамагчы рэжысёру, калі ён яе адчувае, разумее. Яна будзіць творчую фантазію рэжысёра.

5. Пачуць у музыцы дзеянне, перавесці яго ў дзеянне, сцэнічнае рашэнне – задача рэжысёра. У гэтым выпадку музыка можа быць не ілюстрацыяй (што часцей за ўсё бывае), а ператворыцца ў дынамічны кампанент, які нясе важную драматургічную функцыю.

Нельга не пагадзіцца са Станіслаўскім, які лічыў, што ў музычным спектаклі трэба знайсці кропку адпраўлення, якая абавязвае кампазітара пісаць свой твор, разгадваючы лінію творчасці рэжысёра, перадаючы яе ў сцэнічным адлюстраванні ў актыўным дзеянні актёраў.

Канечне, самае аптымальнае для рэжысёра гэта, каб кампазітар працаваў разам з рэжысёрам. Але ж аб гэтым магчыма толькі марыць пакуль што. Працуючы разам з рэжысёрам, кампазітар ведае яго задумкі, планы, таму яму прасцей зразумець асноўны характар будучага прадстаўлення.

Функцыі музыкі ў свяце розныя. То яна гучыць на ўрачыстых цырымоніях – вынасе сцягоў, ускладанні кветак да помнікаў, то ў паузах паміж нумарамі, то яна гучыць як акампанемент, і як самастойны нумар святочнага прадстаўлення.

Для ўспрыняцця музыкі трэба пэўная эстэтычная адукаванасць, псіхалагічная падрыхтоўка, асабліва дзяцей.

Каб зразумець музыку – яе трэба слухаць. Таму ўдзельнікаў трэба пазнаёміць з той музыкай, якая будзе выкарыстоўвацца яшчэ да самага свята. Яны павінны ведаць, як гэта музыка стваралася, якія перадыванні кампазітара навеялі гэту музыку.

Музыка выклікае ў людзей розныя асацыяцыі, дапамагае стварэнню значных вобразаў, рыхтуе прысутных да сустрэчы з персанажамі свята.

Вялікае захапленне выклікае, напрыклад, у дзяцей выступленне розных калектываў, якія выконваюць творы Моцарта, Вэрдзі, Кабалеўскага ў Дзень Ваенна-марскога флота ў памятніка Невядомаму матросу ў піянерскім лагеры "Артэк". Усклаўшы кветкі да помніка, дзеці застаюцца паслухаць музыку. Гэты канцэрт-рэквіем можа быць бліскучым аргументам супраць тых рэжысёраў, хто адводзіць музыцы ролю гукавога сігнала на свяце, права запаўняць толькі пустоты сцэнарыя. Музыка павінна служыць ідэі свята, а не быць служанкай на ім.

Часцей за ўсё на святах рэжысёрам выкарыстоўваецца своеасаблівае музыка, якая будзецца на сінтэзе гатовых музычных твораў, напісаных рознымі кампазітарамі. Здаецца нескладанай задача падбору музыкі, якая адпавядае ідэі свята. Аднак гэта задача патрабуе ад рэжысёра ўмела маніраваць музычным адрывамі, яна патрабуе пэўнай музычнай эрудыцыі.

Выпадкова падабраная музыка да свята зацягвае тэмпа-рытм святочнага прадстаўлення, не надае яму неабходнай эмацыянальнай афарбоўкі.

Пераканаўчым прыкладам рэжысёрскага выкарыстання песні, ператварэння яе ў арганічны кампанент масавага дзеяння могуць служыць мітынгі-канцэрты, у прыватнасці мітынгі пратэсту, у якіх песня 'яўляецца асноўным выразным сродкам, рухаючым дзеянне.

Шмат удалых прыкладаў па выкарыстанню музыкі можна знайсці ў рабоце вядомага рэжысёра І.М. Туманова "Режиссура массового праздника и театрализованного концерта" (М., 1976).

Асаблівае натхненне выклікае музыка і песня ў фінале свята. Звычайна выступленне хора можа перарасці ў вялікую масавую акцыю, якая аб'ядноўвае ў святочным дзеянні многія тысячы і дзесяткі тысяч людзей. Прыбалтыйскія святыя песні з'яўляюцца яркім доказам гэтага.

Музыка ў свяце стварае гукавыя вобразы. Вядома, што многія кампазітары суцветнага ўзроўню пісалі музыку для драматычных спектакляў. Бетховен напісаў музыку да "Эгманта" Гёте, Чайкоўскі да "Снягурачкі", Астроўскі, Балакіраў да "Караля Ліра", Грыг да драмы Ібсена "Пётр".

Іншы раз да адкрыцця свята гучыць музыка, якая вызначае асноўную ідэю свята. Гэта музыка павінна адпавядаць стылю рэжысёра, афармленню мастака, ігры актёраў.

Многія вядомыя музычныя творы, напісаныя для спектакляў, гучаць настолькі самастойна і закончана, што з поспехам выконваюцца як асобныя нумары ў

канцэртных праграмах. Гэта, напрыклад, А. Хачатуряна да драмы Лермантава "Маскарад", песні Т. Хрэннікава з спектакля "Многа шуму з нічога" Шэкспіра.

Для драматычных тэатраў пісалі музыку Шэбалін, Шастаковіч, Шапорын, Кабалеўскі, Мурадэлі і інш.

Музыка ў свяце не павінна быць разнастайнай (у сцэне з'яўлення мноства тэм). Кожнае з'яўленне новай тэмы часам адлучае гледачоў ад дзеяння. Лепей за ўсё, калі музыка ў свяце лейтматыўна. Лейтматывы становяцца раўназначнымі ўдзельнікамі свята, яны дасягаюць адзінства гукавога вобраза.

Музыка не павінна быць звыклай, як шум. Мы вельмі хутка прывыкаем да гукавога асяроддзя, напрыклад, шуму матораў самалётаў, калі жывём блізка ля аэрапорта. У свяце музыка павінна хваляваць, быць дапаўненнем або кантрастам да дзеяння. Музыка павінна дзейнічаць. Калі ма ператвараем музыку толькі ў фон свята, мы не даём радасці гледачам, радасці потрасенія.

Вялікаму мастацтву музыкі не трэба прымітыўнае ілюстрыраванне. Яна сама падымае свята ў сферу вялікіх пачуццяў і думак.

Масавае свята – гэта сінтэз музыкі, драмы, гука і слова. Дзіцячае свята асабліва павінна быць яскравым. Дасягнуць гэтай мэты немагчыма без сінтэза усіх відаў і жанраў мастацтва. Дзіцячае свята характарызуецца выхаваўча-эстэтычнымі мэтамі, якім музыка надае эмацыянальную непасрэднасць.

Пры падборы музыкі да дзіцячага свята трэба памятаць аб стылявой адпаведнасці музыкі і зместу свята. Падпарадкоўваючы музыку ідэі свята, магчыма стварыць абагульненую ідэю свята, уздзейнічаць на яго тэмпа-рытм, падрыхтаваць гледача да эмацыянальнага ўспрымання.

Асноўныя прынцыпы падбору музыкі да свята наступныя:

- а) сюжэт, які стварае музычную драматургію, яго асэнсаванне;
- б) жыццёвая аснова свята, з якой выцякае неабходнасць падбору той або іншай музыкі;
- в) музыка існуе ўжо ў кантэксте самага сцэнарыя;
- г) магчымасць выкарыстання музыкі ў свяце па прынцыпу кантрасту з дзеяннем (прыклады Чэхава "Тры сястры", дзе пад марш уходзіць полк, а ў гэты час сёстры развітаюцца з сваёй – атмасфера ўрачыстасці і спасацельны крыг, на якім напісана "Цітанік");
- д) творчая індывідуальнасць рэжысёра, яго адносіны да музыкі;
- е) ідэйна-тэматычная і жанравая накіраванасць свята;
- ж) праслухоўванне мноства раз той музыкі, якая падабрана для свята (будзе ў ім выкарыстоўвацца).

### **Тэатралізаваны канцэрт**

Гэта адна з форм масавага свята, шчыльна звязаная з традыцыямі народнага свята. Драматургія тэатралізаванага канцэрта не магла не ўлічваць і творча ўнаследаваць увесь вопыт драматычнага мастацтва. Пэўны вопыт накоплены і ў жанры "Зборны канцэрт", папярэдніка тэатралізаванага канцэрта. Гэты вопыт зводзіцца ў асноўным да наступнага:

– нумары размяшчаюцца так, каб адзін аднаму не перашкаджаў і каб іх уздзеянне на гледача было як мага эфектыўным;

– выкарыстанне кампазіцыйных прыёмаў, распрацаваных тэатральнай традыцыяй: завязка, кульмінацыя і развязка;

– самы лепшы нумар ставіцца не ў пачатку, і не ў канцы праграмы, а ў самай галоўнай кульмінацыі, калі гледач не змарыўся яшчэ і ўвайшоў у атмасферу канцэрта;

– спалучэнне (прынцып), чаргаванне нумароў. Тут уступам у своеасаблівы канфлікт розныя жанры і эмацыянальныя фарбы, неабходнасць прытрымлівацца ў меру кантрастаў, каб розніца ў настроі блізка стоячых нумароў, не аказалася надта вялікай.

У чым жа канфлікт у тэатралізаваным канцэрте? Як аб'яднаць адзіным "скразным" дзеяннем асобныя нумары? Што лічыць у тэатралізаваным канцэрте дзеяннем і процідзеяннем?

Для жанра канцэрта-спектакля нехарактэрна сутыкненне "варожых" сіл, яны могуць з'яўляцца эпізадычна, яны быццам прысутнічаюць за "кадрам". У гэтым складаецца спецыфіка святочнага дзеяства – жыццёсцвярджальнага па характару.

Драматургія руху ідэй і вобразаў – вось асаблівасць тэатралізаванага канцэрта. У жанры тэатралізаванага канцэрта драматургія арганізацыя прадстаўлення ідзе па трох напрамках.

Першае – маналог, г.зн. спецыяльна напісаны тэкст, які гавораць вядучы або вядучыя (або сімфанічныя персанажы, героі таго або іншага часу: Краснаармеец, Рабочы, Будаўнік, Маці і г.д.). Такі тэкст працуе непасрэдна на тэму прадстаўлення, на яго звышзадачу.

Другі напрамак – драматургічнае члянэнне тэкста ў пізодах і нумарах (г.зн. размеркаванне цэльнага тэксту паміж рознымі персанажамі: чтец, хор, салісты).

Трэці напрамак – увядзенне непасрэднага тэатральнага дзеяння, дзе тэкст мінімальны.

**Вывады.** Рэжысёр у свяце абавязан выкарыстоўваць разнастайныя жанрава-відавныя музычныя кампаненты свята з трох пластоў: класічнай, народнай і сучаснай поп-музыкі. Для выхавання ўдзельнікаў і гледачоў свята ў плыні сучаснай ідэалагічнай работы неабходна, каб музыка была накіравана на вырашэнне выхаваўчых маральных якасцей людзей: любові да Радзімы, роднага краю, працавітасці, мужнасці, сумленнасці і інш.

Асаблівае значэнне ў свяце набывае манументальная музыка (фрагменты сімфанічнай музыкі, канцэрты, творы опернай музыкі і інш.). Менавіта яна найбольш адпавядае характару некаторых свят, у якіх заняты многія ўдзельнікі, выканаўцы і натоўпы людзей.

**Ключавыя паняцці.** Жанры і віды музычнага мастацтва. Манументальная музыка. Тэатралізаваны канцэрт.

### Пытанні для самастойнай работы

1. Прывядзіце прыклады розных жанрава-відавых музычных твораў.
2. Абгрунтуйце выхаваўча-ідэалагічную ролю музыкі ў свяце.
3. Вызначыце музычныя творы манументальнай музыкі.
4. Пералічыце функцыі музыкі ў свяце на канкрэтных прыкладах.

## Літаратура

Шароев, И.Г. Режиссура эстрады и массовых представлений / И.Г. Шароев. – М., 1986.

## ШМАТФУНКЦЫЯНАЛЬНАСЦЬ МУЗЫКІ Ў СВАЦЕ

### План

1. К Станіслаўскі аб тэмпе-рытме сцянічнага дзеяння.
2. Музычны акцэнт у сцэнічнай дзеі.
3. Раскрыццё музычнымі сродкамі ўнутранага стану героя або групы персанажаў.
4. Стварэнне патрэбнай атмасферы музычнымі сродкамі.
5. Музыка, якая адлюстроўвае каларыт эпохі.
6. Раскрыццё сацыяльнага асэроддзя музычнымі сродкамі.
7. Вызначэнне месца дзеяння пры дапамозе музыкі.
8. Музыка, якая стварае ўяўленне аб дзеянні за сцэнай.
9. Шматзначнасць і шматфункцыянальнасць музыкі ў сцэнічным дзеянні.
10. Выкарыстанне музыкі па прынцыпу гармоніі са сцэнічным дзеяннем.
11. Выкарыстанне музыкі па прынцыпу кантраста з дзеяннем.

**Мэта:** паказаць, што музыка, як ніводнае з мастацкіх сродкаў, дапамагае рэжысёру ў яго рабоце над сцэнічнай дзеяй. Магчымасці музыкі ў ёй сапраўды шматфункцыянальныя – ад характарыстыкі дзеючых асоб да раскрыцця сцэнарнай пабудовы свята.

### **К. Станіслаўскі аб тэмпе-рытме сцянічнага дзеяння**

Тэмпа-рытм спектакля гэта:

- чаргаванне галоўных і лругасных з'яў у дзеянні;
- акцёрскія інтанацыі – то яскравыя, то прыглушаныя;
- фізічныя дзеянні – то бачныя, то нябачныя;
- чаргаванне перамен у асвятленні;

-- музыканае гучанне – то моцнае, то ціхае;

-- трывожныя шумы чаргуюцца з ціканнем гадзінніка і г.д. З усіх гэтых кантрасных сродкаў і складаецца тэмп і рытм спектакля.

Станіслаўскі надаваў вялікае значэнне рытму і тэмпу ў спектаклі. На яго думку тэмп і рытм спектакля – гэта не адзіны, а цэлы рад вялікіх і малых комплексаў, разнастайных хуткасцей гарманічна злучаных у адзінае цэлае. Усе тэмпы і рытмы ў сукупнасці ствараюць або велічна-ўрачыстае, або лёгкі, вясёлы настрой.

Калі Станіслаўскі бачыў, што тэмп запавольваецца, ён прапаноўваў акцёру зрабіць у даны адрэзак часу большую колькасць задач-дзеянняў або наадварот. Такім чынам, паступова складаўся правільны тэмп ролі, а потым і ўвесь тэмп-рытм спектакля.

У адным спектаклі пераважае спакойны рух з'яў і таму тэмп-рытм свой, у другім – кантрасны, рэзкія пераходы, а значыць, нечаканы рытм і тэмп.

Таіраў лічыў, што галоўная задача пры пастаноўцы спектакля – "падчуць рытмічнае біенне п'есы, пачуць яе гучанне, яе гармонію, а затым як бы аркестраваць яе".

Рытм, на думку Таіра, -- душа кожнага твора мастацтва. Калі рытм не звязвае ўсе часткі твора ў адно цэлае, такі твор непазбежна разбураецца. Не выпадкова, у п'есе "Принцесса Брамбилла" быў выбраны рытм тарантэлы і сальтарэлы – двух народных танцаў, у якіх адлюстравалася кіпучасць паўднёвага сонца, уся кіпучасць паўднёвай крыві. "Мы прыйшлі да высновы, што ў іх рытме трэба вытрымаць увесь спектакль," – пісаў Таіраў. Прычым гэты рытм рэалізаваўся не толькі праз вонкавыя праяўленні, але праз гук, мову, знешнія выяўленні – праз усё, што ўспрымаецца глядачом.

Рэжысёр Папоў, працуючы над п'есай "Давным давно" (аўтар Гладокў) адзначаў, што ў яго свядомасці адразу ўзнік музычны вобраз спектакля – гэта мазурка. Праводзячы рэпетыцыі пад акампанемент мазуркі, усе ўбачылі, што акцёры пачынаюць весела і гарэзліва размаўляць і рухацца пад мазурку. Спектакль атрымаў урачыстасць, грацыёзнасць, узрушанасць і дакладнасць. Так музыка арганізуе тэмп-рытм дзеяння ў спектаклі.

Можна прывесці прыклад таго, як музыка арганізуе тэмп-рытм дзеяння ў спектаклі "Гамлет" у пастаноўцы Ахлопкава. Сцэна дыялога караля і Лаэрта, сына забітага Палонія, адбываецца на фоне трэнала літаўр. Кожная кароткая рэпліка караля і Лаэрта падсцёбваецца рэзкім, як удары бізуна, акордам аркестра. Акорды быццам падымаюцца па крутой лесвіцы, ступенька за ступенькаю, узмацняючы напружанне. У канцы "пад'ёма", на вышыні, урываецца моцная музычная тэма-галасы труб і трамбонаў, падтрыманая ўсім аркестрам. Потым гучнасць раптоўна падае і пачынаецца новы круты пад'ём. Музыка надае гэтай сцэне зусім скульптурную дакладнасць і выпукласць.

## Музычны акцэнт у сцэнічнай дзеі

Ён прымяняецца, каб падкрэсліць асобныя моманты сцэнічнага дзеяння, гэтым самым завастыць увагу глядачоў на галоўным, яскравей падкрэсліць тую ці іншую сцэну. Падкрэсліць у спектаклі якую-небудзь важную з'яву можна лейтматывам, які ўжо гучаў раней і запомніўся глядачом. Пры дапамозе музычных акэнтаў магчыма падкрэсліць нечаканыя "зломы" дзеяння. Напрыклад, чалавек атрымлівае тэлеграму з дрэннай весткай і як толькі ён гэта ўсведамляе, чуецца рэзкі акорд (або неклёкі). Такі прыём правамерны, калі ён апраўданы драматургічна і не супярэчыць агульнаму стылю музыкі спектакля. Кароткі, дысаніруючы акорд (які надагвае гук лопнуўшых струн) акэнтуюе галоўныя з'явы ў спектаклі "А зоры здесь тихие" (па апавесці Васільева) у пастаноўцы Маскоўскага тэатра на Таганке.

Выразны прыём выкарыстання музыкі як рэжысёрскага акцэнта быў знайдзены ў пастаноўцы "Короля Лира" Шэкспіра ў Еврейском театре Михоэлсем. У першай карціне пад гукі цэрэманіяльнага марша з'яўляюцца герцагі, прынцэсы і іх мужыя, Кардэлія і шут. Але ў момант выхаду караля музыка замаўкае і ў поўнай цішыні непрыкметна і ціха ўваходзіць галоўны герой трагедыі – Лір. У апошнім акце паўтараецца той самы прыём. Пад гукі марша ўваходзяць пленныя, музыка абрываецца, і ў поўнай цішыні ўваходзяць звязаныя Кароль і Кардэлія.

Гэты ж прыём выкарыстання ў кінастужцы "Балада о солдате". У фільме шмат музыкі, але ў вострай кульмінацыі эпизода сустрэчы маці з сынам – яна адсутнічае – і гэтая цішыня – своеасаблівы акцэнт.

### **Раскрыццё музычнымі сродкамі ўнутранага стану героя або групы персанажаў**

Музыка можа зрабіць "бачнай", а дакладней "пачутай" для гледача ўнутранае дзеянне героя, складаны і супярэчлівы яго характар. Прыкладам перадачы душэўнага стану героя музыкай можа быць пастаноўка інсцэніроўкі апавесці Гоголя "Тарас Бульба" сцэна забойства Андрэя. Знешне стыманае дзеянне, лаканічны тэкст не выдаюць сапраўдных пачуццяў Тараса. Перад вачыма адважны суддзя, які выносіць смяротны прыгавор здрадніку Радзімы. А музыка, якая суправаджае гэту сцэну – поўная драматызму, раскрывае ўнутраны сэнс таго, што адбываецца – трагедыя бацькі, які забівае любімага сына. Музыка раскрыла другі план сцэны, дазволіла зазірнуць ва ўнутраны свет героя, яскрава выявіць трагізм сітуацыі. А прымяненне яе па прынцыпу кантраста з дзеяннем узмацняе вастрыню з'явы.

Музыка можа раскрыць унутранае дзеянне адначасова і некалькіх персанажаў. Уявім такую сітуацыю. У навуковай лабараторыі доўгі час ідзе апошняя стадыя эксперымента. Людзі змарыліся, забылі пра ежу і адпачынак. І вось эксперымент закончаны паспяхова. Вычоныя выходзяць у хол, здымаюць халаты. Знешне яны не выдаюць сваіх эмоцый – не прыгаюць ад радасці, не абдымаюцца. Яны проста стаяць у вакна і кураць, змучаны, але шчаслівыя. І вось усё, што з імі адбываецца, пра што яны думаюць, нам дапамагае зразумець музыка.

### **Стварэнне патрэбнай атмасферы музычнымі сродкамі**



Сцэнічная атмасфера, па вызначэнню Папова, гэта паветра часу і месца, у якім жывуць людзі. А кожнаму месцу і часу адпавядае свая атмасфера. Музыкай можна перадаць і ледзяное маўчанне тундры і экзотыку джунглей, трывожную цішыню прыфрантавоё вёскі, звонкую, яскравую гаму сучаснага горада, спякоту пустыні і г.д.

Песня, выкананая ў вогнішча, або за сяброўскім застоллем, у вясковай ваколіцы дапамагае стварыць патрэбны настрой. Пэўную атмасферу стварае і гук скрыпкі, які даносіцца ў ціхі вечар з якога-небудзь вакна, і звонкі марш на спартыўным свяце, і гукі джаза на танцпляцоўкі.

### **Музыка, якая адлюстроўвае каларыт эпохі**

Каларыт эпохі можна стварыць увядзеннем музычных твораў, інструментаў і музыкі, характэрных для дадзенага часу, блізкіх духу эпохі, адлюстраванай у п'есе. Гукі кіфары і флейты ўводзяць яе ў атмасферу грэчаскіх трагедый Сафокла або Еўрыпіда, уводзяць нас у эпоху антычнай Грэцыі. Гукі валынкі, гусяў, жалейкі, на якіх выконваюцца народныя мелодыі, асацыіруюцца з далёкімі з'явамі часоў Старадаўняй Русі.

Мелун, гавот і пастараль у камедыі Мальера "Мещанин во дворянстве" выклікае вобразы французскага грамадства XVII ст.

Саната Джона Фільда, якая выконваецца на клавесіне і флейце, уводзіць у абставіны эпохі "Горя от ума".

Рогавая музыка (рогавы аркестр) вельмі распаўсюджана была ў рускіх прыгонных сялібах.

Сёмая сімфонія Шастаковіча звязана з блакадным Ленінградам.

Урачысты марш "Вясельны марш" Мендельсона паведамляе аб вяселлі. Чым больш вядома мелодыя, тым больш у яе магчымасцей выклікаць пэўныя асацыяцыі. На гэтым прыёме можа быць пабудаваны жартоўна-парадыжны прыём. Напрыклад, у фільме "Когда деревья были большими" берой беспаспяхова хоча схвацца ў натоўпе ад старухі, стараючыся пазбегнуць адказнасці за сапсаваную сціральную машыну. І кожны раз гучыць матыў "рока" з Пятай сімфоніі Бетховена, калі з'яўляецца на экране жанчына, якая яго шукае. А ў фільме "Не пойман – не вор" мелодыя раманса Шуберта "Форель" суправаджае лоўлю браканьерам фарэлі. Зразумела, камедыйнасць становіцца глядачам, якія знаёмы з дадзенымі музычнымі творамі.

### **Раскрыццё сацыяльнага асяроддзя музычнымі сродкамі**

Увядзеннем музычных твораў, песень і інструментаў, тыповых для дадзенага грамадства, магчыма раскрыць сацыяльнае асяроддзе, у якім развіваецца дзеянне п'есы.

Сялянская песня на два галасы, якая спяваецца ў п'есе "Власть тьмы" Таўстога ўводзіць нас ў сялянскае асяроддзе.

Музычны быт і сфера музычных густаў і ўяўленняў у прадстаўнікоў розных слаёў грамадства неаднолькавы. Музычныя густы рабочай моладзі акраін іншыя, чым гарадскога мяшчанства, арыстакратыі або сялянскіх жыхароў.

### **Музычная характарыстыка дзеючых асоб**

Музыка, асабліва песні, альбо музыка, якую выконвае персанаж, дапамагаюць раскрыць унутраны свет, паглыбіць характарыстыку.

Мяшчанская песня Епіходава "Что мне до шумного света" ў чэхаўскім "Вишневым саде" высмейвае абмежаванасць духоўнасці, убогасць кругазора няўдачлівага канторшчыка.

У "Доходным месте" Астроўскага Паліна спявае раманс Гурылёва "Матушка-голубушка", прычым кожны раз па-новаму, у залежнасці ад абставін. Спачатку задумлівы раманс у яе выкананні гучыць вельмі сумна, падкрэсліваючы адзіноту гераіні. Але вось яна атрымлівае ў падарунак модную шляпку і раманс гучыць у хуткім тэмпе, какетліва, гарэзліва, раскрываючы новую грань характару гераіні. А калі яна пагражае мужу, што пойдзе з дому, калі Жадаў не выканае яе просьбу, то песня гучыць зноў, у ёй чуецца выклік і пацвярджэнне ўльтыматума, які яна прад'явіла свайму мужу.

У п'есе Карнейчука "Платон Кречет" ёсць сцэна, калі Платон, уступаючы настойлівым просьбам Ліды, іграе на скрыпцы. Дзяўчына лічыць яго чалавекам халодным, бяздушным, няздольным на вялікае пачуццё. І раптам пальцы хірурга пачынаюць здабываць са крыпкі цудоўныя гукі. Перад Лідай раскрываецца чалавек у новай якасці. Так музыка ўзбагаціла характарыстыку дзеючай асобы.

Музыка дапамагае характарызаваць персанажы не толькі тым, як і што яны спяваюць, іграюць або танцуюць, але і тым, што і як яны слухаюць.

Прыкладам таго, як раскрываюцца людзі, калі яны слухаюць музыку, можа быць эпізод з кінастужкі "Неоконченная повесть". У канцэртнай зале гучыць Шостая сімфонія Чайкоўскага. Гераіня слухае ўважліва, усхвалявана, ёй істотай убірае музыку. А яе суседу па крэслу, сумна. Ён рассеяна разглядае тых, хто яго акружае і, нарэшце, засынае. Рознае ўспрыняццё героямі музыкі Чайкоўскага лепей, глыбей дазваляе даведацца аб іх унутраным свеце.

### **Вызначэнне месца дзеяння пры дапамозе музыкі**

З дапамогай музыкі магчыма вызначыць месца дзеяння п'есы, выкарыстоўваючы музычныя творы і інструменты, якія ўласцівы дадзенай краіне альбо мясцовасці. Увядзенне нацыянальнай музыкі, напрыклад, фанданго абосегіділья, якая выконваецца на гітары, кастаньетамі ўзнаўляюць карціны Іспаніі ў п'есах Лопе де Вега, кальдерона. Бяскаролы, серанады, вясёлыя напевы дапамагаюць перанесціся ў Італію (Венецыю – "Венецианский купец" Шэкспіра).

Асабліва яскравы нацыянальны музычны інструмент будзе ў бытавой п'есе.

### **Музыка, якая стварае ўяўленне аб дзеянні за сцэнай**

Музыка дапамагае стварыць уражанне аб тым, што адбываецца за сцэнай, раскрыць сэнс з'яў, якія там адбываюцца, але шчыльна звязаных з бачным дзеяннем.

У п'есе Астроўскага "Таланты и поклонники" музыка, якая далятае, даносіць гукі духавага аркестра, падкрэслівае антракты ў правінцыяльным тэатры (для

забавы глядачоў у перапынках паміж дзеяннямі ігралі так званую "антрактную музыку").

У адной з карцін п'есы Лаўрынева "За тех, кто в море" дзеянне адбываецца ў файе Дома флота. З залы даносяцца гукі музыкі, спеваў, апладысменты – ідзе кацэрт, на фоне якога разгортваецца дзеянне.

У фінальнай сцэне "Егора Былычева" Горкага за вокнамі чуюцца спевы – ідзе дэманстрацыя. Спевы нарастаюць, дэманстанты набліжаюцца. Шура расчыняе вакно – гукі спеваў урываюцца з новай сілай.

Нябачнае дзеянне магчыма раскрыць не толькі бытавой музыкай, якая рэальна гучыць, але і з дапамогай абагульненай музыкай карціны ("Эмацыянальным фонам"). Яна дапамагае ўвасобіць масавыя і прасторавыя сцэны: бой, завеі, граду і г.д.

Музыка можа выканаць ролю актыўнага фактару сцэнічнага дзеяння, які ўздзейнічае на ход з'яў і павідзін героя. Фанфарны сігнал трубы старога Гідальга де Сільвы нагадвае герою драмы Гюго "Эрнани" аб яго клятве, і ён у дзень свайго вяселля, у сілу дадзенага слова, вымушаны скончыць жыццё самагубствам.

Руская песня гусяра ў Талстога ў "Царе Федоре Иоанновиче" ўзбунтавала народ супраць Барыса Гадунова за вызваленне Шуйскага.

Музыка рэквіема ў заключнай сцэне трагедыі "Моцарт и Сальери" Пушкіна робіць пераварот у душы Сальеры. У гэтай трагедыі музыка з'яўляецца носьбітам філасофскай праблемы – супрацьпастаўлення двух катэгорый творчасці – генія і талента. І ў фінале гэтая праблема вырашаецца вобразна.

### **Шматзначнасць і шматфункцыянальнасць музыкі ў сцэнічным дзеянні**

Музыка, з'яўляючыся шматграннай, вельмі часта выконвае адначасова некалькі функцый:

- вызначае сацыяльнае асяроддзе і месца дзеяння;
- падтрымлівае патрэбны тэмпа-рытм сцэны;
- раскрывае ўнутраны стан героя;
- служыць характарыстыкай дзеючай асобы і інш.

З прыведзеных прыкладаў у большасці разглядалася якая-небудзь адзіная функцыя музыкі ў спектаклі. Прыкладам шматфункцыянальнасці музыкі можа служыць сцэна са спектакля Ленінградскага тэатра імя Ленсавета "Тени" па п'есе Салтыкова-Шчадрына. Па прыёмнай Пецербургскага дэпартаменту праходжаюцца два чыноўнікі, а за вакном (з выглядам на Сенацкую плошчу) чуюцца аднастайныя гукі маршавай мелодыі, якая паўтараецца. Гэта музыка – гукі флейты на фоне барабаннай дробі выконвае некалькі функцый: 1) раскрывае нябачнае для глядача дзеянне – на плошчы маршыруюць салдаты; 2) узнаўляе каларыт мікалаеўскай эпохі; 3) арганічна зліваецца са сцэнічным дзеяннем, характарызуючы чыноўнікаў, якія размаўляюць аб неабходнасці прагрэсіўных рэформ, вышагваючы па канцэлярыі і стараючыся трапіць ў такт музыкі.

### **Выкарыстанне музыкі па прынцыпу гармоніі са сцэнічным дзеяннем**

Музычны фон спектакля можа гарманіраваць са станам дзеючых соб, г.зн. музыка і дзеянне па настрою супадаюць.

Жалобы Купавы цару Берэндэю на змену жаніха ў вясновай казцы Астроўскага "Снегурочка" падтрыманы гарачай, усхваляванай музыкай Чайкоўскага.

Лёгкая, забаўляльная музыка, якая даносіцца з кафэ, дзе гуляюць афіцэры, у трэцім дзеянні "Любови Яровой" Трэнёва падкрэсліваюць бесклапотнасць белагвардзейцаў, гарманіруюць з настроем дзеючых асоб.

Звычайна, калі музыка ўводзіцца па прынцыпу супадзення з дзеяннем (ва унісон), яе тэма стасуецца з рытмам дзеяння. Музыка, якая супадае са знешнім дзеяннем, не пвінна ператварацца ў яго ілюстрацыю, капіроўку (на жаль, у спектаклях музыка літаральна акампаніруе артысту). Музыка становіцца бяздзейснай, калі яна толькі паўтарае тое, што і без яе зразумела. У гэтым выпадку, яна ідзе паралельна з дзеяннем, не становіцца арганічнай яго часткай. Такім чынам, музыка, якая выкарыстоўваецца ў спектаклі па прынцыпу гармоніі з дзеяннем, трэба не паўтараць, а паглыбляць, пашыраць вобразнасць дзеяння, адлюстроўваючы яго ўнутраны сэнс.

### **Выкарыстанне музыкі па прынцыпу кантраста з дзеяннем**

Станіслаўскі, даючы парады сваім вучням, казаў: "Ідзіце аднойчы па кантрапункту – сцэна драматычная, а музыка быццам вясёлая, зразумела, быццам". Вопытны кампазітар ведае, што гэта азначае".

Канстатууючы са сцэнічным дзеяннем, музыка тым самым значна ўзмацняе яго. Калі музыка і дзеянне ў сцэне па настрою супрацьлеглыя, не павінен супадаць і іх тэмпа-рытм. Звычайна любоўныя" сцэны рэжысёра падтрымліваюць адпаведнай лірычнай музыкай, узмацняючы эмацыянальнае ўражанне.

А вось у спектаклі Маскоўскага ТЮГа "Ромео и Джульетта" Шэкспіра ў лірычных, любоўных сцэнах музыка гучыць насцярожана. Трывожныя акорды быццам папярэджаюць герояў, якой небяспецы яны падвяргаюцца, што гэта каханне можа каштаваць ім жыцця. Такое музычнае вырашэнне дапамагае яскравай выявіць, падкрэсліць сілу іх кахання, якія адважыліся кінуць выклік шматгадовай варожасці. У сцэне, калі Тібальд здэкваецца з Рамэа, імкнучыся справакаваць бойку, гучыць тэма кахання, якая дае Рамэа сілы стрымаць сябе, перанесці незаслужаныя здзекі.

Для рэжысёра вельмі важна вызначыць, з чым будзе кантраставаць музыка. Бывае так, што музыка і герой нясуць адзіную тэму, якая супрацьстаіць астатнім.

Так, Таўстаногаў вырашыў музычны кантраст у адной са сцэн спектакля БДТ імя М. Горкага "Воспоминание о двух понедельниках" Мілера: містар Ігл, глава ўстановы, уваходзіць пад рытмізаваную "драўляную" музыку, жыццё ж усіх астатніх герояў знаходзіцца ў поўным кантрасце з жыццём і паводзінамі містара Ігла. Аднак, дзякуючы таму, што музыка ў гэтым выпадку гучыць ва унісон з адным персанажам, а яму і гэтай музыцы супрацьстаяць усе астатнія, ствараецца сімфанічнае гучанне цэлага.

Бывае, што музыка і персанаж у кантрасце з дэкарацыйным афармленнем п'есы. У спектаклі Маскоўскага тэатра імя Станіслаўскага "Первый день свободы" музыка і персанаж перадаюць стан адзіноцтва і страху чалавека ў мёртвым горадзе, але ўсё гэта адбываецца на фоне ідылістычных дэкарацый.

Музыка здольна (адна з яе функцый) паглыбляць і раскрываць не толькі эмацыянальны, але і філасофскі змест бачнага. Музыка заўсёды раскрывае адносіны драматурга, рэжысёра, а значыць, і гледача да з'яў і персанажаў. Музыка можа асуджаць і спрашваць, ёю можа быць сфармуляваны ідэйны вывад усёй работы.

**Вывады.** Тэмп-рытм сцэнічнай дзеі ўяўляецца як спалучэнне розных асоб, персанажаў, сцэнічнае асвятленне, мастацкае афармленне, развіццё сцэнічнай дзеі. Музыка, дзякуючы рытму, у стане падтрымліваць неабходны тэмп развіцця дзеі, міжволі пабуджаць выканаўцаў рухацца ў музычным рытме музычнага твору, які гучыць у дадзены момант.

У праўнанні з іншымі мастацкімі сродкамі музыка выконвае ў свяце разнастайныя функцыі, менавіта таму ў свяце яна гучыць 90 – 95 %.

Дыяпазон узаемадзеяння музыкі і сцэнічнай дзеі шырокі – ад сугуччы да кантрасу паміж элементамі драматургіі і музычнага іх суправаджэння.

**Ключавыя паняцці.** Гармонія музыкі і сцэнічнага дзеяння. Кантрас музыкі і сцэнічнага дзеяння. Тэмп-рытм сцэнічнай дзеі. Музычны акцэнт. Каларыт эпохі.

### Пытанні для самастойнай работы

1. Вызначыце элементы тэмп-рытма сцэнічнай дзеі.
2. Прывядзіце прыклады шматфункцыянальнасці музыкі і канкрэтнага сцэнічнага дзеяння.
3. Назавіце вызначальны крытэрыі пры выкарыстанні прынцыпа гармоніі музыкі і сцэнічнага дзеяння.
4. Прывядзіце прыклады з розных жанраў мастацтва, у якіх музыка кантрасціруе са сцэнічным дзеяннем.

### Літаратура для самастойнай работы

1. Марголін, Л.М. Музыка в театрализованном представлении / Л.М. Марголин. – М., 1981.
2. Меерович, И.М. Музыка в спектакле драматического театра / И.М. Меерович. – М., 1983.
3. Попов, В.А. Звуко-шумовое оформление спектакля // В.А. Попов. – М., 1961.

# ДРАМАТУРГІЧНЫЯ ФУНКЦЫІ МУЗЫКІ Ў СВАЦЕ

## План

1. Змест паняцця "музычная драматургія".
2. Сюжэтная музыка ў свяце.
3. Умоўная музыка ў свяце.
4. Адлюстраванне ў музыцы нацыянальнага каларыта свята.
5. Музыка і ўнутранае дзеянне ў свяце.
6. Абагульненне праз музыку ў свяце.
7. Музыка і тэмпа-рытм дзеяння ў свяце.
8. Музыкальны лейтматыў і музычны вобраз свята.
9. Рэалізацыя рэжысёрам прынцыпа кантраста музыкі і дзеяння ў свяце.
10. Шумы і гукавыя эфекты ў свяце.
11. Музыкальны ансамблі і музычныя інструменты ў свяце.
12. Прынцыпы падбору рэжысёрам музыкі да свята.
13. Музыка-шумавае партытура свята.

**Мэта:** раскрыць змест паняцця "музычная драматургія", паказаць, што яна з'яўляецца вынікам сцэнарнай драматургіі, накіраванай на вырашэнне рэжысёрскай звышзадачы, тэмы і ідэі свята, выхаванне ўдзельнікаў і гледачоў свята ў эстэтычным накірунку.

Перш за ўсё трэба ўявіць сутнасць, змест паняцця "музыкальная драматургія".

Усякі сцэнічны твор змяшчае драматургію, г.зн. сутыкненне і ўзаемадзеянне розных характараў у іх развіцці.

У масавым свяце ёсць дзве драматургіі. Першая – гэта сцэнарная драматургія, закладзеная ў літаратурным тэксце. У ім пабудаваны пэўныя сітуацыі, у якіх развіваюцца характары персанажаў. Гэтыя дзеючыя асобы, з'явы, сітуацыі масавага свята надзяляюцца і музычнымі характарыстыкамі. Некаторыя з іх, найбольш яркавыя, становяцца лейтматывам свята.

Музычная драматургія ствараецца як вынік сутыкнення розных музыкальных характарыстык у іх развіцці. Які не добры быў бы сцэнарый, калі ён не знойдзе яркавага адлюстравання ў музыцы, масавае свята не будзе пераканаўчым і цэлым. І, наадварот, часам звычайны сцэнарый, дзякуючы музыцы, атрымлівае незвычайную выразнасць.

Давайце прасочым сутнасць музыкальнай драматургіі на прыкладзе класічнай музыкі. Прынцыпы опернай драматургіі і драматургіі масавага свята ў многім параўнальны.

Опера Чайкоўскага "Пікавая дама", у якой каханню Лізы і Германа перашкаджаюць ракавыя абставіны, музыкай перадаюцца псіхалагічныя працэсы ў жыцці рускага грамадства канца мінулага века. У оперы прасочваецца кантраснае

супрацьпастаўленне музычных тэм: з аднаго боку каханне, імкненне да шчасця, з другога – варожыя, ракавыя тайны старой графіні.

Іменна на развіцці і сутыкненні двух тэм – кахання і року – заснавана драматургія "Пікавай дамы".

У масавым свяце, як і ў оперы, музыка – ад песні да сімфоніі, павінна станавіцца галоўным сродкам адлюстравання канфлікта. З дапамогай музыкі выражаецца падтэкст, унутраны стан персанажаў, яна сродак псіхалагічнага абаснавання іх паводзін.

Вось як выкарыстоўваецца музыка ў свяце – тэатралізаваным прадстаўленні – "Уступленне ў песню" (аўтар сцэнарыя Ю. Шыкаў), прысвечанаму гераічнаму подзвігу камсамола ў гады Вялікай Айчыннай вайны. Аснова музычнай драматургіі – кантрасныя суадносіны музыкі жыццярадаснай з музыкай драматычнай.

*... Праводзіны ў армію... Гучыць вальс, а потым паступова чуецца песня:*

*Ах, вайна, што ж ты сделала, подлая!*

*Стали тихими наши дворы,*

*Наши мальчики головы подняли,*

*Повзрослели они до поры.*

### **Сюжэтная музыка**

Гэта музыка, якая адпавядае сітуацыі масавага свята, гэта музыка дзеючых асоб. Сюжэтная музыка з'яўляецца арганічнай прыналежнасцю быта, сацыяльнага асяроддзя. Напрыклад, у фільме "Юнацтва Максіма" герой спявае песню "Крутится, вертится шар голубой", якая малюе вобраз піцёрскага рабочага. Яго веселасць, адкрытасць характару перадаецца праз песню.

Псіхалагічны стан Чапаева напярэдадні бою перадае песня "Черный ворон" болей чым пластыка, мізансцэна і г.д.

У масавым свяце сюжэтная музыка, напрыклад, лірычная песня перадае атмасферу сардэчнасці, ваенная песня або жартоўная, парадзійная музыка – адпаведны настрой і адносіны да таго, што дабываецца.

Сюжэтная музыка можа расказаць у масавым свяце пра тую з'яву або дзеянне, якія падразумяваюцца за межамі, за "кадрам", сцэнічнай пляцоўкі. Гэта важна, таму што ў большасці выпадкаў сцэнарыі масавых свят адрозніваюцца кароткасцю. Музыка дапамагае перадолець пракрустава ложа часу.

Расказваючы па-свойму пра дзеянне, якое адбываецца за межамі сцэны, музыка свята становіцца вонкавай прыкметай з'явы (паходны марш, калыханка, танцавальная музыка, якая даносіцца з рэстарана і г.д.).

Сюжэтная музыка адлюстроўвае ход часу, гісторыю. Напрыклад, у літаратурна-музычнай кампазіцыі "Наш паровоз, вперед лети", менавіта гэта песня становіцца вобразным адлюстраваннем важнейшых этапаў гераічнай гісторыі камсамолу.

Песні "Сямёра адважных", "Песня о встречном", "Лейся, песня, на просторе" і іншыя перадаюць вобразна гісторыю станаўлення і развіцця нашай краіны.

## **Умоўная музыка**

У адрозненне ад сюжэтнай музыкі, умоўная музыка не матывіравана, таму і называецца ўмоўнай. У свяце яна быццам не чутна. Дзеючыя асобы не звяртаюць на яе ўвагі. Разам з тым, яна актыўна ўдзельнічае на ўспрыняцце глядачоў.

Калі сюжэтную музыку можна параўнаць з павярхоўным цячэннем, то ўмоўную – з глыбінным.

Умоўная музыка не звязана з дзеяннямі персанажаў. Палітра яе музычных уздзеянняў шырокая. Паколькі ўмоўная музыка не звязана з сюжэтам, яе выкарыстанне павінна быць пераканаўчым і апраўданым.

Асабліва шмат зрабіла рэфарматарская дзейнасць Станіслаўскага ў выкарыстанні музыкі як тэатральнага выразнага сродка. Прыкладам удалага выкарыстання ўмоўнай музыкі можа быць спектакль "Аптымістычная трагедыя" ў пастаноўцы Ленінградскага тэатра імя А.С. Пушкіна – рэжысёр Таўстаногаў. "Тэма партыі" і "тэма палка" супрацьпастаўляюцца з тэмай "ворага" ў музычным развіцці, развіццё дзеяння становіцца больш дынамічным.

## **Уздзеянне музыкі на эмацыянальную атмасферу дзеяння**

Будучы эмацыянальнай, музыка актыўна ўздзейнічае менавіта на эмацыянальную атмасферу масавага свята.

## **Адлюстраванне ў музыцы нацыянальнага каларыта, каларыта эпохі**

Адной з функцый музыкі з'яўляецца стварэнне нацыянальнага каларыту масавага свята (часам, у беларускім свяце гучыць шмат іншай музыкі, няма прыкмет нацыянальных). Нацыянальны каларыт музыкі ў гармоніі, рытмах, інтанацыях стварае і ўзмацняе ступень дакладнасці таго, што адбываецца ў свяце.

Песні Дунаеўскага ствараюць атмасферу 30-х гадоў: "Песня про Волгу", "Веселые ребята", Захарова "Провожанье", Дж. і Д. Пакрас "Прощанье" і многія іншыя ствараюць дух эпохі.

## **Музыка як характарыстыка дзеючых асоб масавага свята**

Перш за ўсё, музыка характарызуе чалавека, яго духоўны свет, тэмперамент і г.д. Музыка можа адлюстроўваць і рысы груп людзей, удзельнікаў або сведкаў розных з'яў і здарэнняў.

Музычныя характарыстыкі бываюць двух відаў:

Першы – гэта музыка, якая непасрэдна стварае вобраз, звязаны з тым або іншым чалавекам (напрыклад, Чайковскій "Шалунья").

Другі – гэта музыка, якая звязана з дзеяннем адносна, ускосна. Мы атрымліваем уяўленне аб персанажы па яго адносінах да музыкі, па рэакцыі на яе.

Першы від адчыняе магчымасці выкарыстання яе як сюжэтнай, так і ўмоўнай музыкай. Другі – умоўнай.

Наглядна роля музыкі ў характарыстыцы чалавека выяўляецца калі музычная пьеса або песня выконваецца самім героем. Музыка, яе мелодыя быццам атаясамліваецца з ім, успрымаецца як яго частка, як адна з яго якасцей. У гэтым



выпадку праз музыку выражаецца не толькі насрой героя, але і яго ўнутраны свет, схільнасці, рысы характару, узровень яго эстэтычнага развіцця і г.д.

У свядомасці глядача музыка пераносіцца на дзеянне. Любы матыў, любая музыка на свяце становяцца яго характарыстыкай. Гэты прыём будуюцца на аснове опернай драматургіі, дзе стан дзеючых асоб перадаецца галоўным чынам праз музыку.

Гэты прыём мае шырокае прымяненне. Так, Сіплы ў "Аптымістычнай трагедыі" спявае раманс "Асыпаюцца пышныя розы", а затым пасылае на растрэл двух непавінных людзей. Так, выкананне раманса адкрывае перад глядачом сентыментальнасці і звярынай жорсткасці.

Манера выканання таксама малюе рысы асобы персанажа. І музыка ва ўсіх выпадках эмацыянальна афарбоўвае людзей свята.

Музыка Пракофьева ў "Егіпецкіх начах" малюе жорсткасць рымлян, іх грубасць. Крыклівая медзь аркестру, грохат ударных перадаюць асноўную ідэю.

У музыцы ствараецца і эфект камічнага. Шмат камічных і сатырычных элементаў заключаецца ў творах Мусаргскага, Пракофьева, Шастаковіча. Музыкальны гумар такі ж багаты і разнастайны, як чалавечы смех.

У музыцы Калmanoўскага да спектакля "Голы кароль" у гімну ў гонар прынцэсы гучыць полька "Аўгусцін", гукі якой падобны на хруканне.

Камічнае ў музыцы можа стварацца і другімі метадамі, якія заснаваны на неадпаведнасці яе і дзеяння свята.

### **Музыка і ўнутранае дзеянне**

*...Здалёк даносіцца жалобная музыка, якая заглушае словы афіцэра, называючага прозвішчы прыгавароных. На яе фоне чуюцца спевы "Інтэрнацыянала" і выстралы: фашысты страляюць маладагвардзейцаў, прыводзяць у выкананне прыгавор. А перад глядачамі – Алег і яго маці (інсцэніроўка па раманы Фадзеева "Маладая гвардыя"). Можна прывесці шмат прыкладаў з кіно, спектакляў. Як бачым, здольнасць музыкі адлюстраваць унутранае дзеянне мае асобную каштоўнасць, таму што паказвае часта няўлоўнае дзеянне.*

### **Абагульненне праз музыку**

Класічны прыклад: Чапаеў гіне. Траурнае гучанне, якое суправаджае яго смерць пераходзіць у валявую, дынамічную музыку, выражаючы асноўны сэнс эпізоду – герой памёр, але справа, за якую ён змагаўся, дасягнута – рэвалюцыя пераможа.

Пры абагульненні музыка з'яўляецца быццам рэзюмэ дзеяння, эмацыянальна-сэнсавым выражэннем галоўнага пачуцця.

### **Музыка і тэмпа-рытм**

Любое дзеянне свята ідзе ў пэўным тэмпе-рытме, а музыка не можа існаваць без рытма. Без рытма наогул няма музыкі. Таму ўвядзенне музыкі ў свята дапаўняе сцэнічнае дзеянне.

Найбольш паказальным прыкладам прымянення музыкі для рытмічнай характарыстыкі – гэта суправаджэнне сцэн, якія маюць рытм руху: страявы шаг, танцавальныя нумары і г.д. Што датычыць тэмпу, то яго функцыя вельмі важная ў сцэнах, у якіх неабходна ўзмацніць дынаміку руху (пагоня, бег, спаборніцтва).

Музыка можа ствараць уражанне, быццам рух на сцэне адбываецца ўдвая, утрая хутчэй або павольней.

Лейтматыў – паўторнасць музычных тэм, скразнога іх гучання. Гэты прынцып запазычаны ў опернай драматургіі.

Лейтматыў, які паўтараецца на працягу масавага свята, нагадвае глядачам пра персанаж, з'яву. Разам з тым, ён становіцца сродкам выражэння скразнога сюжэту, яго развіцця.

Часцей за ўсё лейтматыўная тэма бывае адзіная. Яна быццам убірае ў сябе пабочныя лініі развіцця, выклікаючы асноўную драматургічную функцыю.

Вельмі эфектыўным з'яўляецца ўключэнне лейтматыва ў музычны ўступ. Ён рыхтуе слухачоў да музычнай тэмы, якая пасля ўспрымаецца як нешта знаёмае.

Злучэнне той жа музычнай тэмы з сітуацыяй, якая змянілася, робіць яе актыўным удзельнікам свята.

Адлюстроўваючы агульны дух масавага свята, лейтматыў разам з тым увасабляе яго асноўную ідэю.

Пры некалькіх лейтматывах галоўную ролю адыгрывае адзіны з іх, найбольш напрыжаны. Так, у кінастужцы "Волга-Волга" разам з галоўным лейтматывам (песняй пра Волгу) гучыць песня "Дарогай шырокаю, ракой галубой добра нам плысці з табой удвух". У гэтым выпадку два лейтматыва рознабакова адлюстроўваюць ідэю твора.

### **Прынцып кантарсту**

Вельмі дзеючым прыёмам выкарыстання музыкі ў масавым свяце з'яўляецца прынцып кантрасу. У гэтым выпадку музыка выступае ў процівагу дзеянню масавага свята. Эмацыянальна супрацьпастаўляючыся стану героя, музыка, па сутнасці, падкрэслівае яго з большай сілай, стварае большае ўражанне.

У спектаклі "Гамлет" пры паяўленні прывіду з троннай залы даносяцца вясёлыя гукі, трубныя сігналы, салюты гармат караля, які піруе. Музыка падкрэслівае трагічныя перажыванні Гамлета.

Музычны кантрас можа падкрэсліваць не толькі драматычнае, але і камічнае.

Таўстаногаў лічыў, што выкарыстанне музыкі ў спектаклі дасягае найбольшай эмацыянальнасці толькі ў кантрасце (прыклад з п'есы Чэхава "Тры сястры" – сёстры развітаюцца з сваёй марай у момант, калі гучыць марш, пад які ўходзіць полк) [1, с. 309].

Музыка можа ўступаць у кантрас з афармленнем свята або яго эпізода (калючая провалака фашысцкага лагера, гучыць Пастаральная сімфонія Бетховена).

Музыка кантарсціруе з самім дзеяннем (прыклад Тытаніка – вясёлы настрой і надпіс на выратавальным крузе "Тытанік", які азначае смерць).

## **Шумы**

Бой гадзінніка, удары молата, шум станокў, гудок цягніка – усё гэта стварае канкрэтны вобраз, які можа быць дзеяннем свята.

У тэатры распрацаваны розныя шумы: шумы і гукі прыроды і стыхійных няшчасцяў, транспартныя, вытворчыя, бытавыя, батальныя. У сваю чаргу кожны з іх мае свае разнавіднасці. Так прырода і стыхійныя няшчасці ствараюць: а) птушкі; б) хатнія жывёлы; в) драпежнікі; г) прыродныя з'явы (вечер, граза, абвал, вулкан і г.д.).

## **Моўная фанаграма ў масавым свяце**

Слова, якое гучыць з фанаграмы, можа быць вельмі выразным. Мы быццам чуем думкі персанажа.

## **Гукавыя эфекты**

Калі гукі перамяшчаюцца ад аднаго дынаміка да другога, якія растаўлены ў розных месцах масавага свята. Гэтым дасягаецца ўражанне сапраўднасці таго, што адбываецца на сцэнічнай пляцоўцы (ляціць самалёт, едзе поезд, машына і г.д.).

## **Рэха і рэверберацыя**

Гэта гучанне гукаў, якія звачваюцца да гледача.

Рэверберацыя ўзнікае ў вялікіх памяшканнях (вакзалы, спартыўныя залы, цэрквы і г.д.), і на прасторы, калі гук натыкаецца на перашкоды (горы, высокія будынкi і г.д.). Пры гэтым адлюстраваны гук успрымаецца амаль адначасова з асноўным, разрыў паміж імі не болей сотых долей секунды. Калі болей, то атрымліваецца эха, тады чуцен добра асноўны гук, які паўтараецца, значыць розніца паміж рэверберацыяй і эхам заключаецца ў часе звяртання да слухача.

## **Гукавая перспектыва**

Масавае свята абмежавана рамкамі сцэнічнай пляцоўкі незалежна ад таго, камернае яно або маштабнае. Аднак у адпаведнасці са сцэнарыем або рэжысёрскай задумкай дзеянне павінна адбывацца ў некалькіх планах. Вызначыць гэту многапланавасць, стварыць ілюзію прасторы дапамагае эфект гукавой перспектывы. Прыклад: сцэны бою, гукі снарадаў у розных месцах.

## **Выкарыстанне музычных ансамбляў і музычных інструментаў у масавым свяце**

Рэжысёр павінен ведаць выразныя і выяўленчыя магчымасці музычных інструментаў, іх тэмбравыя, рэгістравыя характарыстыкі, тэхнічныя магчымасці. У гэтым выпадку іх выкарыстанне ў масавым свяце будзе свядомым і мэтанакіраваным.

Усе інструменты па спосабу гукадабывання дзеляцца на групы:

- драўляныя духавыя: флейта, габой, кларнэт, фагот;
- медныя духавыя: труба, валтрна, трамбон, туба;

- струнныя смычковыя: скрыпка, альт, віаланчэль, кантрабас;
- ударныя, якія маюць высату: ксілафон, металафон, вібрафон, марімбафон, літаўры;
- ударныя, якія маюць вышыні: малы барабан, вялікі барабан, том-том, талеркі;
- электрамузычныя;
- фартэпіяна;
- эстрадныя: саксафон, альт, тенар, барынтон, у рэдкіх выпадках і бас;
- народныя.

### **Музычнае афармленне масавага свята**

Першае патрабаванне да музыкі ў масавым свяце заключаецца ў тым, каб музыка і дзеянне адпавядалі адзін аднаму. Але э гэты тэрмін нельга тлумачыць фармальна: іншы раз жанравая неадпаведнасць музыкі і дзеяння таксама можа служыць мастацкім прыёмам.

Можна вылучыць некаторыя прынцыпы да падбору музыкі ў свяце: уменне рэжысёра ахапіць у цэлым усё дзеянне і на гэтай аснове вызначэнне канкрэтнай музыкі, якая патрэбна.

Неабходнасць улічваць развіццё з'яў, характараў, скразное дзеянне музыка не павінна ілюстрыраваць дзеянне, гэта прыводзіць да сентыментальнасці (масла масленае). Уводзячы музыку ў дзеянне, рэжысёр павінен улічваць, што для адлюстравання той або іншай эмоцыі ў тэатры можна абыйсціся адным штрыхом – мімікай, жэстам, інтанацыяй.

Для перадачы ў музыцы гэтага неабходны пэўны час, каб на працягу яго была выражана ў гуках эмоцыя і ўспрынята нашай свядомасцю. Калі гэтага не ведае рэжысёр, то асобныя фрагменты гучаць настолькі кароткія, што не выконваюць ускладзенай на іх задачы (глядач не можа іх успрыняць).

У вызначэнні прадоўжанаці гучання неабходна дакладнасць. Вядома, што Мейерхольд, працуючы над музычным вырашэннем спектакля, вызначаў, колькі тэкстаў павінна гучаць музыка ў тым або іншым дзеянні.

Калі ёсць магчымасць выкарыстаць музыкантаў у свяце, то яны павінны працаваць з самага пачатку над замыслам, ідэяй свята. Лепшы варыянт тады, калі над святам працуе музыкант, а яшчэ лепей – кампазітар, які піша спецыяльную музыку для свята (гэта ў прафесійным тэатры).

Музычнае афармленне масавага свята ажыццяўляецца з дапамогай магнітнай запісі. Спачатку запісваюць на адзіны ролік, пажадана ў неабходнай паслядоўнасці розны музычны матэрыял з грампласцінак, плёнак.

Фрагмент музычнага твору, які адабраны для эпизода свята, не павінен быць у гучанні больш, чым адну-дзве мінуты.

Лепей за ўсё (калі ёсць магчымасць) выкарыстоўваюць музыку, якая напісана для кінасюжэта і якая захоўваецца ў фондах Галоўнага Упраўлення па вытворчасці фільмаў Госкіно. Тут ёсць фрагменты музыкі працягласцю да двух мінут з

падрабязнай характарыстыкай. Гэта фільматэка можа выканаць заказы на вытворчасць копій музычных фрагментаў.

У ходзе рэпетыцый фарміруецца план музычнага афармлення. Усё гэта кладзецца ў аснову так званай музычна-шумавой партытуры. У ёй адлюстраваны наступныя моманты:

1. Парадкавы нумар і нумар магнітафона, з якога ўзнаўляецца фанаграма музычнага або шумавога фрагмента.

2. Назва фрагмента (уверцюра, вальс, шум цягніка і г.д.).

3. Прадоўжанасць гучання.

4. Рэпліка на ўключэнне музыкі (рэплікай можа быць слова, фраза, рух персанажа, змена света, пачатак або канец руху паваротнага кола, занавеса і г.д.).

5. Гукавы план узнаўлення. Паколькі дынамікі, размешчаныя ў розных месцах сцэны і залы, пранумэраваны, то ўказваюцца іх нумары.

6. Характар уключэння фрагмента (рэзка, плаўна і г.д.).

7. Узровень гучання (крэшчэнда, дзімінуэнда, сфарцэнда і г.д.).

8. Рэплікі на зняцце гука (па аналогіі на ўключэнне).

9. Характар зняцця гука (плаўна, рэзка і г.д.).

10. Заўвагі. У іх указваецца парадак пераключэння дынамікаў, кірунак мізансцэніравання гука (напрыклад, з адкрыццём занавеса музыку плаўна перавесці ў глыбіню сцэны), асаблівасці гукавога суправаджэння кінафрагментаў, момант уключэння рэвербератара і іншыя дэталі гукавога суправаджэння.

Неабходна, каб усю гэту работу праводзіў адзін чалавек. Пажадана, каб у калектыве быў свой гукааператар. Уся апаратура павінна быць правярана. Трэба сачыць і за магнітнай лентай, каб усё было добра склеена.

Гукааператар павінен ведаць, што паміж момантам успрыняцця ім наступнай рэплікі і ўключэннем магнітафона праходзіць пэўны час. Таму трэба адчуваць сцэнічны час і ўключаць гук, быццам крыху раней рэплікі.

**Вывады.** Музыкальная драматургія – вынік сцэнарнай драматургіі свята, распрацаванай рэжысёрам. Функцыі сюжэтнай і ўмоўнай музыкі ў свяце разнастайныя, разам з іншымі мастацкімі сродкамі свята ствараюць мастацкі вобраз свята. Музыка – важнейшы сінтэтычны кампанент свята, ніколі не выступае самастойна, а толькі ў суладдзі са сцэнічным дзеяннем.

**Ключавыя паняцці.** Музыкальная драматургія. Сюжэтная музыка. Умоўная музыка. Музыкальны лейтматыў. Музыкальны вобраз.

### Пытанні для самастойнай работы

1. Падрыхтаваць прыклады сюжэтнай і ўмоўнай музыкі ў свяце.
2. Што азначае паняцце "музычны вобраз свята"?
3. Назавіце інструменты груп сімфанічнага аркестра.
4. Вызначыце музычныя тэмы да канкрэтнага свята.

### Літаратура для самастойнай работы

1. Дасманов, В. Музыкальное и звуковое оформление пьесы / В. Дасманов. – М., 1929.
2. Милютин, П. Музыкальное оформление драматического спектакля / П. Милютин. – Л., 1975.
3. Попов В.А. Звуко-шумовое оформление спектакля / В.А. Попов. – М., 1961.

#### ЛИТАРАТУРА

1. Товстоногов Г. О профессии режиссёра / Г. Товстоногов. –

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

# МУЗЫКА Ў ДРАМАТЫЧНЫМ СПЕКТАКЛІ

## План

1. Ю. Завадскі аб ролі музыкі ў спектаклі.
2. Асаблівасці музычнага акцёра.
3. Выразныя магчымасці музыкі ў драматычным тэатры.
4. Прынцыпы падбору музыкі да спектакля.
5. Роля кампазітара ў драматычным тэатры.
6. Работа рэжысёра з гукааператарам над выкарыстаннем музыкі і шумоў у спектаклі.
7. Спецыфіка музычнай творчасці ў тэатры.
8. Узаемасувязь сцэнаграфіі і музыкі ў драматычным спектаклі.

**Мэта:** паказаць, што ў залежнасці ад асаблівасці светапогляду і адносін да тэатра, яго ролі ў жыцці грамадства і ў сувязі з гэтым вырашэнне творчых задач рознымі рэжысёрамі ў адносінах да сцэнічнай дзеі з'яўляецца заўсёды своеасаблівым, падкрэслівае ўласна густы рэжысёра, выяўляе яго прынцыпы і метады выкарыстання музыкі ў канкрэтнай сцэнічнай дзеі.

### **Ю. Завадскі аб ролі музыкі ў спектаклі**

Завадскі кажа, што музыка ў параўнанні з выразнымі магчымасцямі драмы, жывапісу, скульптурай мае больш магчымасцей за межамі выразнасцей слова, руху, каларыта і г.д. Музыка шматзначна.

Завадскі расказвае, што адзін кампазітар пытаўся ў яго: "Пад каго вам напісаць музыку? Пад Чайкоўскага ці пад каго-небудзь іншага?" Пры гэтым кампазітар ганарыўся, што ён можа напісаць такую музыку. Завадскі кажа, каб сааўтар-капазітар падыходзіў да рэжысёра ў творчых адносінах, г.зн. каб творчы пошук кампазітара пераклікаўся з творчасцю рэжысёра (аднадумцы). Трэба, каб кампазітар пранікся творчым пошукам рэжысёра.

### **Асаблівасці музычнага акцёра**

На прыкладзе творчасці Юрскага:

- уменне арганічна сплавіць сцэнічную і музычную вобразнасць у песні, у танцы, у разгорнутым вакальным нумары;
- валодаць музычнай культурай выконваць ролі, дзе трэба спяваць, іграць, танцаваць;
- уменне ўспрыняць музыку і перадаць гэта глядачу.

### **Выразныя магчымасці музыкі ў драматычным тэатры**

Завадскі так падкрэсліваў выразныя магчымасці музыкі ў тэатры: "...музыка, па майму глыбокаму разуменню, – самае высокае мастацтва, і калі параўнаць

магчымасці драмы, жывапісу, скульптуры, музыкі, – то прыдзецца прызнаць, што выразныя магчымасці слова, каларыта і пластычнай формы – гранічны, абмежаваны. Музыка ж мае бясконцы лік сродкаў адлюстравання за межамі выразнасці слова, руху, каларыта".

Музыка ў спектаклі можа дапамагчы выявіць адносіны стваральнікаў да тых або іншых падзей, паглыбіць характарыстыку вобразаў, стварыць неабходны эмацыянальны і сэнсавы падтэкст.

У многіх спектаклях мінулага (дамхатаўскага перыяду) ад музыкі не патрабавалася арганічнага зліцця з дзеяннем. Аркестр знаходзіўся ў "яме" перад занавесам, музычныя нумары падбіраў дырыжор аркестра, выконваліся яны перад пачаткам спектакля і ў антрактах у незалежнасці ад п'есы і яе зместу.

Сучасны тэатр патрабаваў удасканалення выкарыстання музыкі ў спектаклі: былі ліквідаваны хаос і выпадковасць музычных нумароў, адменены музычныя антракты, музыка перастала быць "давескам", "антуражам", знешнім сродкам. Яна стала ўключацца ў тэатральнае дзеянне, стала асэнсавана раскрываць ідэю драматычнага твору, ствараць атмасферу спектакля.

Музыка стала неабходным кампанентам спектакля, якія складаюць яго. Узнікненне музыкі павінна было быць падрыхтавана ўсім ходам развіцця дзеі, паскорыць псіхалагічныя моманты таго, што адбываецца ў жыцці персанажа, але не можа выявіцца другімі элементамі спектакля. "Музыка ў тэатры пачынаецца ў слове, прадаўжаецца ў руху, у рытме, у мелодыі мовы. Музыка складае сапраўдную сутнасць тэатральнага прадстаўлення. Я б сказаў, што калі спектакль немускальны, нерытмічны, значыць гэта дрэнны спектакль".

Недахопы пры выкарыстанні музыкі ў спектаклі:

- ілюстацыйнасць;
- гукавы фон;
- ва ўнісон з дзеяннем;
- адхіленне дзеяння на другі план.

У асобных выпадках музыку магчыма выкарыстоўваць "ва ўнісон" з дзеяннем дзеля ўзмацнення эмацыянальнага развіцця той альбо іншай сцэны, але трэба сачыць, каб не было парадзійнасці або меладраматызма (калі гэта спецыяльна не задумана), каб не было "масла масленае".

Недахопы – паскарэнне або запаволенне тэмпу спектакля (калі ў гэтым няма неабходнасці).

Галоўная задача рэжысёра пры выкарыстанні музыкі ў свяце ў тым, каб музыка і драматургія былі арганічна аб'яднаны, каб музыка, не падмяняючы акцёраў, арганізавала ўнутраны рытм спектакля і сваімі спецыфічнымі сродкамі паўней раскрывала ідэю спектакля (разам з іншымі кампанентамі).

### **Прынцыпы падбору музыкі**

Спачатку вызначым ты тыпы тэатральнай музыкі, якая выкарыстоўваецца ў спектаклі:



1. Службовая музыка, г.зн. музыка, якая загадзя вызначана аўтарам у яго рэмарках або ўведзеная рэжысёрам (голас, інструмент, аркестр, гучанне на сцэне або за сцэнай). Гэта можа быць падабраная або спецыяльна напісаная музыка, якая суправаджае спектакль, служыць фонам для пэўных сцэн, перадае атмасферу дзеяння, вызначае месца або час дзеяння. Яе мэта – узнаўленне каларыта эпохі драматычнага твору, характарыстыка сацыяльнага асяроддзя і месца дзеяння.

У любым выпадку музыка павінна арганічна ўключыцца ў драматычную тканіну твору. Напрыклад, вальс Хачатурана да драмы Лермантава "Маскарад" нясе службовыя функцыі як неабходны атрибут балю, але ён надзелены вялікімі выразнымі магчымасцямі ў раскрыцці свету герояў, іх настрою.

"Умоўная" музыка, якая не прадугледжвае бытавога выкарыстання і апраўдання (г.зн. абавязковай няўнасці ў час гучання голаса, інструмента аркестра на сцэне ці за спіной).

Пры выкарыстанні гэтай музыкі паўстае пытанне: ці дазваляе жанр твору і рэжысёрскае вырашэнне спектакля ў сукупнасці ўсіх элементаў увесці ў спектакль музыку ад тэатра або не. Калі гэта бытавое вырашэнне ўсіх кампанентаў, значыць увядзенне ўмоўнай музыкі ад тэатра можа парушыць адзіны вобраз спектакля. У гэтым выпадку прымяненне музыкі магчыма як спецыяльная задумка, рэжысёрскі прыём.

Умоўна-апраўданая музыка – гэта музыка, узнікненне якой апраўдвае бытавая крыніца: шум хваляў, дождж, стук вагонных колаў, гучанне якога-небудзь інструмента, які знаходзіцца на сцэне ці за сцэнай. З гэтых гукаў, якія рэальна існуюць, быццам выліваецца музыка ў сімфанічным або іншым гучанні.

Зыходзячы з задумкі рэжысёра, у спектаклі музыка можа выкарыстоўвацца ў плыні наступных прыёмаў:

а) раскрыццё эмацыянальнай атмасферы дзеяння;

б) акцэнтаванне асобных момантаў дзеяння, выяўленне кульмінацый, калі рэжысёр нечаканым узнікненнем музыкі ці, наадварот, паузаі хоча падкрэсліць той або іншы сцэнічны момант, выкарыстоўваючы музыку як сродак псіхалагічнага дапаўнення да драматычнага дзеяння, раскрыцця ўнутранага псіхалагічнага свету герояў;

в) прыём лейтматыўнасці, тэматычнага развіцця, паўтору музычных тэм, скразных тэм, якія ўзнікаюць на працягу ўсяго спектакля як сродак.

Гісторыя кіно паказвае, што няное кіно немагчыма было паказваць без музыкі. Усе яны паказваліся ў суправаджэнні піяніста-імправізатара. Гэты акампанемент быў невысокага мастацкага ўзроўню: гэта адчувалі і гледачы, і адміністратары першых фільмаў.

У свой час Горкага вельмі ўразіла няное кіно: "Страшэнна бачыць гэты шэры рух ценей, маўклівых і бязгучных". Таму музыка перадае перш за ўсё рух, які звязаны ў нашай свядомасці з гукам.

Некаторыя моманты выкарыстання музыкі ў кіно карысны рэжысёру, які працуе над спектаклем. Перанос гэтага вопыту не можа быць механічным. Дзеянне ў кіно лаканічнае, сціснутае ў часе. За 10 хвілін адбываецца мноства падзей. Таму,

калі "падганялі" гатовыя музычныя творы да хутка змяняючыхся эпізодаў, то музыка толькі ад гэтага праігравала, таму што выкарыстоўвалі не цэлы твор, а толькі яго фрагмент.

Галоўнае патрабаванне да музыкі ў кіно – гэта лаканічнасць, сціснутасць музычнай мовы. Але калі імкнуцца паслядоўна ілюстраваць кожны эпізод кіно, то музыка будзе мазаічнай, урывачнай. У падрабязнасцях згубіцца галоўная якасць музыкі, яе абагулены характар. Таму трэба знайсці музычны вобраз, які змог бы перадаць асноўную ідэю яго, асноўны вобраз, прычым яго трэба ўключыць там, дзе ён зусім неабходны.

Самы прасты спосаб для ўводзін музыкі ў кіно – гэта з'яўленне на экране спевака або музыканта. Успомнім фільмы "Веселые ребята", "Цирк", "Волга-Волга", пастаўленыя Аляксандравым з Дунаеўскім, які напіваў музыку для іх. Часам песня характарызуе зера (Максім з трылогіі аб Максіме, "крутится, вертится, шар голубой").

Важная і музыка "за кадрам", якая выступае як падтэкст, які раскрывае ўнутраны змест таго, што адбываецца. Іншым часам яе называюць "фонавай" музыкай (не вельмі трапны тэрмін), напрыклад, "Семнадцать мгновений весны" – музыка Тарывердзіева – дзве песні "Мгновение" і "Где-то далеко". Гэтыя песні перадаюць мужнасць героя, яго любоў да Радзімы. "Маладая гвардыя" – музыка Шастаковіча, калі гучыць "за кадрам" у час, калі герояў вядуць на смерць, перадае іх высокі маральны дух.

Прынцып кантрасту выкарыстання музыкі ў адносінах да дзеяння шырока распаўсюджаны ў кіно, напрыклад, "Судьба человека" і мелодыя "О, донна Клара", якая гучыць у час трагічнай сітуацыі, калі людзей сартыруюць на вакзале, якія трапілі ў плен. У гэтым жа фільме выкарыстоўваецца лейтматыў, які характарызуе вобраз галоўнага героя. Вобраз, дзякуючы гэтай музыцы, паўстае перад намі тады, калі мы яго і не бачым, напрыклад, лейтматыў Гамлета, прывіду бацькі Гамлета – сімвал помсты – музыка Шастаковіча.

Характарыстыкі дзеючых асоб. Трэба вельмі асцярожна падыходзіць да выкарыстання гэтага прыёма, таму што час гучання музыкі ў сцэнічным эпізодзе абмежаваны і не дае магчымасці шырока развіць музычны матэрыял разам з развіццём сцэнічнага вобраза. Таму іншы раз прымяненне лейтматываў застаецца знешнім прыёмам, нават у цікавых і ударных работах.

Сярод прыёмаў умоўнай тэатральнай музыкі трэба вылучыць увядзенне музыкі да асобных эпізодаў і музычных канцовак, якія непасрэдна выцякаюць з дзеяння і завяршаюць яго – тут музыка быццам завяршае тое, што не было сказана словамі.

Уступ да спектакля быццам уводзіць у яго атмасферу, як яго "эпіграф", або ўводзіны да пачатку таго або іншага акта.

Трэба адзначыць і прыём "чыстых змяненняў" (перамен), калі музыка ўзнікае ў выніку стварэння эмацыянальнай атмасферы папярэдняй карціны альбо ўводзіць у

атмасферу наступнай. Музычны фінал спектакля часам выкарыстоўваецца як прыём абагульнення ў музыцы ўжо выказаных ў спектаклі ідэй.

Нярэдка музыка азначае якія-небудзь з'явы прыроды (гром, вецер, бура).

Іншы раз рэжысёр уводзіць шмат музыкі, якая наяўна перашкаджае дзеянню, існуе і дрэнная практыка, калі рэжысёр апрацоўвае ўвядзенне музыкі, не давяраючы акцёрам у раскрыцці ролі, не веруючы, што акцёр самастойна перадолее цяжкія месцы сваім талентам. Канешне, не трэба падмяняць акцёра ўвядзеннем музычнага матэрыялу.

### **Роля кампазітара ў драматычным тэатры**

Зразумела, што пэўныя ўмовы тэатра патрабуюць ад кампазітара ведання законаў сцэны, разумення ролі ў спектаклі.

Кампазітар або тэатральны музыкант па сутнасці з'яўляецца музычным сарэжысёрам спектакля. Аднак ён павінен разумець, што яго мастацтва не можа мець першаступовага значэння. Шабанін падкрэсліваў, што ў оперы кампазітар – дыктатар, у драме музыка мае службовую ролю. Кампазітар, які працуе ў драматычным тэатры, павінен ведаць законы драматургіі.

Рэжысёр і кампазітар павінны быць аднадумцамі ў мастацтве тэатра.

Рэжысёр павінен мець элементарнае ўяўленне аб асновах тэорыі музыкі, разбірацца ў змесце музычнага твору, у тых прыёмах, якія выкарыстоўваюцца кампазітарам для вырашэння тых або іншых мастацкіх задач. Ён павінен ведаць сродкі музычнай выразнасці, асноўную тэрміналогію, мець элементарнае паняцце аб прынцыпах пабудовы музычных твораў, сродках выканання (аркестр), гісторыяй развіцця музычнай культуры, прынцыпамі выкарыстання музыкі ў тэатры. Мейерхольд казаў: "Сваё музычнае выхаванне я лічу высновай сваёй рэжысёрскай работы" [1, с. 14].

Работа з кампазітарам павінна пачынацца з папярэдняй размовы аб п'есе, яе рэжысёрскім вырашэнні.

Важна вызначыць характар музыкі, таму што тэатр патрабуе ад кампазітара стварэння яскравых і канкрэтных музычных вобразаў.

Рэжысёр павінен паставіць пры заданні кампазітару падабраць бытавую музыку канкрэтных задачы: ці трэба дакладная перадача музыкі пэўнай эпохі, альбо гэта яе апрацоўка ці арыгінальны твор у стылі пэўнай эпохі. І, можа быць, рэжысёру не трэба гнацца з арыгінальнасцю, і ў імя яе, скажам, замест выкарыстання сапраўднай народнай песні ці танца, зноў загадаць кампазітару іх напісанне.

Пры жаданні ўвесці ў спектакль "умоўную" музыку, неабходна высветліць перад кампазітарам ролю музыкі ў спектаклі, яе задачы, прыцыпы і прыёмы яе выкарыстання. Кампазітар павінен прымаць непасрэдны ўдзел у рэпетыцыйнай рабоце.

Пасля таго, як кампазітар атрымаў заданне ад рэжысёра, азнаёміўся з работай мастака спектакля і зрабіў на рэпетыцыях папярэднія эскізы музыкі, ён павінен азнаёміць рэжысёра з імі, а калі неабходна, то і акцёраў. Пры праслухоўванні музыкі, рэжысёр павінен разабрацца ў яе каштоўнасці, зразумець, як яна адпавядае

заданню, пачуць магчымасці будучага гучання, растлумачыць кампазітару свае пажаданні. Пасля такой работы музыка ў фартэпіянным гучанні ўводзіцца ў рэпетыцыі, дзе яна многія разы вывяраецца рэжысёрам і кампазітарам, а потым інструментуецца апошнім.

Наступны этап – выкарыстанне музыкі ў яе аркестравым гучанні. Бываюць выпадкі, калі прыходзіцца перарабляць інструментоўкі, і не толькі па тэхнічным прычынам, а па прычыповым паняццям стыля інструментоўкі.

Сумесна з рэжысёрам кампазітар высвятляе музычнае вырашэнне спектакля, яго інструментоўку. Можа гэта гучанне сімфанічнага аркестра, якое падкрэслівае патэтыку, героіку дзеяння ў п'есе, або гучанне народных інструментаў, або камернае, ансамблевае гучанне, ці сола аднаго інструмента, а можа аб'яднанне розных гучанняў ў адным спектаклі.

Рэжысёр плануе абавязкова музычныя рэпетыцыі, якія ўваходзяць у рэпетыцыйны план. Гэта рэпетыцыі з акцёрамі (развучванне песень, танцаў, хораў), рэпетыцыі ў фартэпіянным гучанні і, нарэшце, рэпетыцыі з аркестрам.

Іным часам рэжысёр выкарыстоўвае на рэпетыцыях так называемую "рабочую" музыку, якая потым будзе заменена спецыяльна напісанай кампазітарам. Гэта непажаданая практыка, таму што акцёры прывыкаюць да гэтай музыкі, а потым па-новаму прыстасоўваюцца да музыкі, якую напісаў кампазітар.

Кампазітар кантралюе пытанні, звязаныя з шумавым афармленнем спектакля. І ў тых выпадках, калі шумы ўзнаўляюцца не музычнымі сродкамі і тады, калі шумы ўзнаўляюцца музычнымі сродкамі (званы, гудкі, удары молата і г.д.).

Магчымасць самастойнай работы кампазітара, калі тэатр не мае магчымасці запрашаць яго для стварэння арыгінальнай музыкі да спектакля.

Існуе шмат сімфанічных твораў рускіх і заходніх кампазітараў, напісаных на сюжэты драматычных твораў: Чайкоўскі – музыка да "Геозы" Астроўскага (Уверцюра), уверцюра-фантазія "Ромео и Джульетта", сімфанічная фантазія "Буря", сімфонія "Маскарад", уверцюра-фантазія і музыка да п'есы "Гамлет", сімфанічная балада "Ваевода", музыка да "Снегурачкі" Астроўскага. Напраўнік – музыка да "Дон-Жуана"; Штраус – сімфанічная паэма "Дон-Жуан"; Ліст – сімфанічная паэма "Гамлет", Балакіраў – музыка да "Короля Лира"; Бехтовен – музыка да "Эгманта"; Грыг – музыка да "Пер-Грита"; Глазуноў – музыка да "Маскарада"; Мендельсон – "Сон в летнюю ночь" і г.д.

Але ж гэта музыка не тэатральная, таму што па сваёй структуры яна сімфанічная.

Цалкам яе выкарыстоўваць немагчыма ў спектаклі, таму што яна не можа ўкласціся ў рэжысёрскі план пабудовы спектакля. Падпарадкаваць замыслу рэжысёра таксама немагчыма, у гэтых творах свае законы ўспрыняцця. Выкарыстоўваць яе магчыма толькі ў выглядзе асобных эпізодаў, а не ў непарыўным сімфанічным гучанні.

Практыка паказвае, што ўвядзеннем поўнаасцю падобнай музыкі ў спектакль (як гэта было ў мастацкім тэатры з "Пер-Гюнтам" Грыга да аднаіменнай п'есы Ібсена

раздвойвае ўвагу гледача. Лепей гэту музыку слухаць у канцэртнай зале, настолькі яна геніяльна.

Прынцып падбору музыкі да спектакля, якая была напісана раней на інушую тэму выклікае пэрэчанне, таму што гэты прыём вядзе да пераасэнсавання музычнага матэрыялу і патрабуе вельмі ўдумлівага вырашэння.

### **Работа рэжысёра з гукааператарам над выкарыстаннем музыкі і шумоў у спектаклі**

Рэжысёр павінен ведаць тэхніку гуказапісу і гукаўзнаўлення музычнага матэрыялу ў спектаклі.

Пры ўводзінах "умоўнай" музыкі трэба пазбягаць выкарыстання вядомых твораў, таму што яны "пазнаюцца" гледачамі і адцягвае ўвагу іх ад сцэнічнага дзеяння. Пажадана выкарыстоўваць малавядомыя творы.

Кампануюка асобных музычных эпізодаў з цэлага твору павінен быць адукавана расчленены. Тут не абыйсціся без кансультацыі спецыяліста-музыканта.

Трэба вызначыць час гучання эпізода, не трэба скарачаць ні прадаўжаць яго, таму што магчыма парушыць яго структуру. Лепей за ўсё будаваць сцэнічны эпізод у адпаведнасці з адабранай музыкай. Толькі ў крайнім выпадку магчыма скарачаць ці прадаўжаць гучанне.

Гукааператар павінен умець манціраваць стужку і рабіць, калі трэба, купюры.

Кожны музычны эпізод манціруецца на асобным роліку і мае парадкавы нумар. У спісу, апрача роліка, трэба адзначыць характарыстыку музычнага эпізода. Спіс павінен быць у рэжысёра і гукааператара. Такія меры даюць магчымасць хутка знайсці неабходны матэрыял на рэпетыцыі.

Пасля таго, як вызначылі паслядоўнасць музычных эпізодаў, робяць адпаведны мантаж гэтых эпізодаў праз ракорды на адзіны ролік і ўстанаўліваюць новы парадкавы нумар музычных эпізодаў.

Інструментальнае гучанне напісанай спецыяльна музыкі, калі яна не прадугледжваецца "ў жывым" выкананні, таксама запісваецца на стужку.

Апрача запісу ў тэатры, калі трэба запісаць вялікі хор ці аркестр, або складаныя шумы – гэтыя запісы робяць у спецыяльна абсталяваных студыях.

Запіс у памяшканні тэатра (зала рэпетыцыйная, файе, сцэна тэатра) павінна ўлічваць акустычныя ўмовы яго, колькасны склад выканаўцаў, сіла гучання ансамбля, які запісваецца (вялікі ансамбль у маленькім памяшканні гучыць сапсавана, так як і запіс таго ж ансамбля ў вялікім, але не абсталяваным памяшканні. Трэба ведаць, як паставіць мікрафоны, дзе размясціць выканаўцаў і г.д.).

Гукааператар павінен валодаць прыёмамі ўзнаўлення гукавых эфектаў (гукавой перспектывы, панарамы гука). Гэты эфект дасягаецца пры паслядоўным або адначасовым гучанні некалькіх фанаграм з розных магнітафонаў або пры паслядоўным пераключэнні дынамікаў, якія размешчаны ў зале і на сцэне (гэты прыём стварае поўнае пачуццё руху: шум падыходзячага цягніку, конскі тупат, галасы натоўпу і г.д.).

Рэверберацыя – паўторы асноўнага гука-сігналу, якія імітуюць эха (голас акцёра, гучанне інструмента, голасу спевака, аркестра).

Змяненне гукавых частот (перастаноўка хуткасці запісу з 9,5 на 19, 05 ці 38). Пры гэтым запавольваецца і паскараецца тэмп, змяняецца танальнасць музычнага твору.

Выкарыстанне адначасовага гучання аркестра або голасу выканаўцы з фанаграмай, на якой запісана тое ж. Мэта эфекта – узмацніць "жывое" гучанне аркестра або выканаўцы.

Радыеімітацыя, калі з дапамогай гуказапісу ствараецца ілюзія спеваў акцёра або яго ігры на інструменце (г.зн. запіс падмяняе спевак акцёра). Гэтыя эфекты гуказапісу ўзбагачаюць палітру выразнасці драматычнага дзеяння. Гэтымі прыёмамі не абмяжоўваюцца гукавыя эфекты, іх трэба шукаць.

Трэба мець на ўвазе, што гаказапіс часта перашкаджае акцёру, вымагае падробку пад яе, звязвае яго сцэнічныя паводзіны. Таму ў кульмінацыях, дзе музыка вызначае характар, лепш выкарыстоўваць "жывое" гучанне аркестра або асобных інструментаў. Трэба разумна спалучаць "жывое" выкананне з гуказапісам з выкарыстаннем эфектаў.

Шумавое выкарыстанне ў спектаклі трэба разглядаць у агульным плане музычнага афармлення. Шумы выкарыстоўваюцца ў гуказапісу.

Выкарыстанне электронных інструментаў узбагачае тэмбравае гучанне музыкі (сінтэзатар, электраарган, электраклавішні, электрагітара і інш.).

Выкарыстанне мікрафонаў для ўзмацнення гука-голоса акцёраў, аркестра, асобных інструментаў.

Праверка музыкі і шумоў, адобраных для спектакля і запісаных на магнітафонную стужку ва ўмовах акустыкі глядзельнай залы, іх рэгуляроўка.

Разумнае размяшчэнне дынамікаў, каб яны не адцягвалі ўвагу ад сцэнічнага дзеяння, каб гук даносіўся ў залу ў адпаведнасці з задумай рэжысёра.

Плаўнасць уключэння музыкі, нюансіроўка гука, пачуццё маштабнасці з улікам акустыкі залы – абавязковыя ўмовы для работы гукааператара.

### **Спецыфіка музычнай творчасці ў тэатры**

Спецыфіка выкарыстання музыкі ў спектаклі фарміруецца пад уздзеяннем эстэтычнай прыроды тэатра. У кожным выпадку выкарыстанне музыкі ў тэатры вызначаецца шэрагам фактараў:

- драматургічным зместам п'есы;
- яе ідэйна-тэматычнай накіраванасцю;
- творчай індывідуальнасцю рэжысёра;
- яго адносінамі да музычнага акампанемента ўвогуле;
- асобай кампазітара;
- іншы раз асаблівасцямі акцёрскага складу або асобных выканаўцаў.

Музычнае вырашэнне п'есы можа быць, такім чынам, першапачаткова мацівіравана і вырашаецца ідэйна-тэматычнай і жанравай накіраванасцю п'есы. У

гэтым працэсе важная ступенька індывідуальна-асаблівыя якасці рэжысёра, яго прыродная музычнавць.

Спецыфіка творчасці кампазітара ў тэатры залежыць ад аб'ектыўных і суб'ектыўных фактараў. Да першых належаць тыя, якія не залежаць ад волі кампазітара, яго індывідуальнасці, якія прыўносяцца звонку.

Суб'ектыўныя моманты творчасці кампазітара ў спектаклі абумоўлены ступенню яго прыроднай музычнай адоранасці, мерай яго фантазіі і ўяўлення, асаблівасцямі яго жыццёвага і творчага лёсу. Але асабліва важна ў гэтым выпадку здольнасць кампазітара мысліць у вобразнай сістэме спектакля.

Такім чынам, спецыфіка выкарыстання музыкі ў спектаклі характарызуецца дастатковай ступенню зададзенасці.

Сінтэтычнасць тэатральнага мастацтва заключаецца не проста ў тым, што тэатр выкарыстоўвае розныя віды мастацтваў, а ў тым, што гэтыя мастацтвы з'яўляюцца неабходнымі кампанентамі сцэнічнага вобраза. Калі нават музыка не гучыць, але ў ім у вядомым сэнсе ўсёроўна прысутнічаюць сродкі музычнай выразнасці – у сапраўдных мастацкіх спектаклях і сама мова акцёра, і яго рухі быццам падпарадкоўваюцца музычным рытмам.

З даўніх часоў музыка выкарыстоўвалася ў спектаклі. Гісторыя выпрацавала апрабаваныя практыкай правілы сімвалічнага вызначэння розных сцэнічных сітуацый з дапамогай музычных сігналаў пэўнага тэмбра і характару. Так, пры выхадзе караля або другой высокай асобы гучалі фанфары. Шум бітвы выяўлялі барабанным боем. Траўрныя маршы выконваліся на трамбонах або барабанах, музыка ў камічных эпізодах – на габоях. Вобраз палявання асацыіраваўся з гукам валторны, вяселля – на флейце і ўрачыстая цырымонія таксама.

У мінулым музычныя інструменты былі недасканалымі, таму вялікае значэнне меў голас спевака. Чалавечы голас, самы дасканалы ў музычных адносінах, вельмі ацэньваў Шэкспір. Амаль ва ўсіх яго п'есах прысутнічаюць песні. Але Шэкспір выкарыстоўваў спевы і музыку там, дзе яны сапраўды неабходны. Асабліва блізкія да шэкспіраўскай драматургіі з яе кантраснымі вобразамі, барацьбой такія музычныя формы, як санатнае алегро, сімфонія.

Для Шэспіра свёр гукавы быў такім жа істотным, як і свет бачны. Не выпадкова ў "Гамлеце" перад сцэнай "Мышеловкі" Шэкспір выкарыстоўвае слова "паслухаць", а не "паглядзець". Несумненна, што акцёры, якія выконваюць Шэспіра, павінны быць музыкальнымі.

Ужо ў XIX ст. склалася прыблізная схема выкарыстання музыкі ў спектаклі: уверцюра, анранты, музычныя фіналы і ўстаўныя нумары, якія выконваліся па ходу дзеяння (бытавая музыка – інструментальная і вакальная і музыка для стварэння фона). Па прыкладна такому плану напісаны ўзоры тэатральнай музыкі XIX ст.: "Эгмонт" Бетховіна, "Розамунда" Шуберта, "Сон в летнюю ночь" Мендельсона, "Мандред" Шумана, "Арлезнанка" Бізе і інш. У некаторых выпадках музыка пераўзыходзіць драматычны твор.

Значэнне музыкі па-сапраўднаму было ацэнена ў XIX ст., асабліва Станіслаўскім. Ён лічыў спевы ў тэатры адным з важнейшых сродкаў мастацкай выразнасці. Ён выкарыстоўваў і народныя песні, асабліва ў п'есах Л. Талстога.

У час работы над "Снегурочкой" была арганізавана спецыяльная экспедыцыя для пошуку старадаўніх музычных інструментаў: жалеек, свірэлей, ражкоў і г.д. Знойдзеныя ў вёсках гэтыя інструменты былі выкарыстаны ў спектаклях.

Станіслаўскі не быў прыхільнікам вялікага сімфанічнага аркестра ў драматычным тэатры. На яго думку такі аркестр аслабляў уражанне спектакля. Ён больш прыхіляўся да нечаканых для вуха тэмбраў і фарбаў, асабліва казачных спектаклей. У той жа час "Снегурочку" не толькі ігралі на народных інструментах, але здабывалі гукі з дапамогай скрыпучых досак, кляшчонак, пішчыкаў і самаробных шумавых прыстасаванняў, якія выдавалі ўздохі, ахі, вой, візг.

Станіслаўскі не быў прыхільнікам абавязковага далучэння кампазітара да кожнага спектакля, які патрабуе музыкі. Да многіх пастановак музыка падбіралася. Так, усе чэхаўскія п'есы "Чайка", "Три сестры", "Иванов", "Дядя Ваня" і інш. выкарыстоўвалі падабраную музыку.

Толькі ў апошнія гады Станіслаўскі перагледзіў свае погляды па выкарыстанню музыкі ў спектаклі і прыйшоў да высновы, што ў драме павінна спалучацца слова і музычны гук.

Другія адносіны да тэатральнай музыкі былі ў Таірава. З самага пачатку ён разглядаў музыку не як элемент, які дапаўняе, спадарожнічае сцэнічнаму вобразу, а які з'яўляецца рытмічнай і гарманічнай высновай спектакля. Таіраў імкнуўся надаць пластыцы акцёраў музыкальнасць, знайсці ў жэсце адлюстроўваў эмацыянальны стан. Ён быў перакананы, што для тэатра кампазітар таксама неабходны як паэт, драматург.

Таіраў казаў аб "аркестроўцы" і рытмічным вырашэнні спектакля. "Пара перастаць глядзець на той слоўны матэрыял, якім карыстаецца тэатр, толькі як на словы, якія адлюстроўваюць ідэю або думку. Пара паглядзець на яго, як мы глядзім на матэрыял пантамімы, з пункту гледжання таго рытма, які ў ім заключаецца, і ў тых гарманічных і слыхавых магчымасцей, якія ён сабою ўяўляе" [2, с. 123]. Так, п'еса "Принцесса Брамбилла" амаль уся была пабудавана на рытмах тарантэлы і ўключала 15 хвілін пантамімы, распрацаванай да падрабязнасцей.

Мейерхольд аснову сцэнічнага руху бачыў у музычным рытме. Так званая "біямеханічная сістэма" Мейерхольда патрабавала ад акцёра ўсебаковай музыкальнасці: "музычнага" валодання сваім целам, умення жыць у зададзеным рытме, творча выкарыстоўваць сцэнічную пляцоўку любой канфігурацыі – квадратны, прамавугольны, круглы і г.д.

У студыі Мейерхольда нават праводзіліся заняткі па музычнаму чытанню ў драме. Гэтыя заняткі вёў кампазітар Гнесін. Вучням прывіталася пачуццё рытмічнай арганізацыі, якія аб'ядноўваюць музыку і вершы. У некаторых спектаклях Мейерхольда характару ці рытму музыкі падпарадкоўвалася ўсё: жэсты, фарбы, словы і г.д.



## Узаемасувязь сцэнаграфіі і музыкі ў драматычным спектаклі

Мастак і кампазітар у спектаклі выступаюць як два ўзаемныя кампаненты, якія шчыльна звязаны з рытмам, каларытам, атмасферай спектакля.

Пытанне аб іх творчай ролі ў спектаклі былі пастаўлены Станіслаўскім і Неміровіч-Данчанкам у Маскоўскім Мастацкім тэатры. Крытык Эфрас пісаў аб спектаклі "Драма жыцця" наступнае: "Дзеля пажара, да інсцэніроўкі якога нядаўна запрашалі брандсмейцераў, цяпер дастаткова адзінага чырвонага агеньчыка, значна; для Буры, ад якой не так даўно хадзілі хвалі і дыбіліся караблі – адной музычнай гамы, гукавога значка" [1, с. 27].

Многія спектаклі ў гэтым тэатры адрозніваліся адзінствам, сугучнасцю ў вырашэнні ідэі спектакляў пры дапамозе сцэнаграфіі і музыкі.

Прынцып адпаведнасці музыкі і сцэнаграфіі ў спектаклях строга кантраляваўся Станіслаўскім, які лічыў, што абавязковай умовай работы кампазітара з'яўляецца азнакаўленне з макетам пастаноўкі, эскізамі дэкарацый, касцюмамі, вырашэннем грыва. У такім накірунку вялася работа над спектаклямі "Гамлет", "Анатэма", "Мизерере" і інш.

Прынцып абавязковай сувязі, арганікі паміж сцэнаграфіяй і музыкай у спектаклі можна прасачыць у работах Вахтангава, у прыватнасці, над спектаклем "Принцесса Турандот". Мастак Нівінскі ў заданнях Вахтангава, што датычыць сцэнаграфічнага вырашэння гэтага спектакля, асаблівую ўвагу звярнуў на стварэнне "паветраных" дэкарацый, вельмі лёгкіх, дынамічных, яскравых, імправізаваных.

У час рэпетыцый стваралася і адпаведная, своеасаблівая музыка, якая адпавядала касцюмам і грыву. Кампазітары Сізоў і Казлоўскі ў некаторых музычных эпізодах замянілі гучанне скрыпак іграй на грабенчыках, абцягнутых папірснай паперай, якое адпавядала ўмоўнай стылістыцы ўсяго спектакля як вясёлай казкі, свята яскравай творчай фантазіі (так выконваўся, у прыватнасці, "Вальс-Пролог" у гэтым спектаклі).

У другой рабоце Вахтангава "Гадибук" – змрочнай, містычнай п'есе, рэжысёр таксама стылістычна строга аб'яднаў выяўленчыя і музычныя моманты спектакля. Прыглушаныя, цёмныя каляровыя таны гарманіравалі са змрочным гучаннем аркестра. Усё гэта разам з вытрыманай, запаволенай манерай акцёрскага выканання стварала містычны каларыт. І тут, як і ў "Принцессе Турандот", пры кантрасным адрозненні гэтых спектакляў, стылявая адпаведнасць музыкі і сцэнаграфіі дапамагла адлюстраванню рэжысёрскай задумкі.

На прынцыпе строгай узаемасувязі сцэнаграфіі і музыкі былі пабудаваны многія работы Мейерхольда. Як прыклад, можна прывесці спектакль "Командарм-2". Мейерхольд вырашаў яго як легенду, у якой няма месца трагедыям бытавізма. Мастак спектакля Пятроў-Водкін тонка стылізаваў шлемы, шынелі, бушлаты, папахі пад старыну. Каляровая гама афармлення нагадвала старадаўнія фрэскі. Перад кампазітарам Шабаліным была пастаўлена задача стварэння эпічнай музыкі, якая б гучала патэтычна. Мейерхольд паставіў на сцэне паўкругам мужчынскі і жаночы склад тэатра, даў усім удзельнікам срэбраныя рупары і, хор, быццам пад сводамі сабора, гучаў вельмі важна і ўсхвалявана, быццам гатовы да самаахвяры.

Сучасная практыка работы рэжысёра з кампазітарам над музыкай спектакля абавязкова прапаноўвае папярэдняе знаёмства кампазітара з эскізамі і макетам афармлення. Гэта неабходна дзеля таго, каб ствараемая музыка злівалася са сцэнаграфічным вырашэннем, каб зрокавае і слызавае ўспрыняцце сцэнічнага дзеяння было спаяна адзіным дыханнем мастацкага вобраза спектакля. Рэжысёру для забяспячэння гэтага адзінства трэба разбірацца ў школах і напрамках як сучаснага, так і мінулага выяўленчага і музычнага мастацтва.

Гісторыя тэатра ведае шмат выпадкаў, калі незахаваўшы прынцыпа стылістычнай узаемасувязі сцэнаграфіі і музыкі прыводзіла да творчых няўдач.

Так, у спектаклі тэатра Рэвалюцыі, калі вялася работа над спектаклем па п'есе Скрыба "Искусство карьеры" (1936 г.), кампазітару Шэбаліну не паказалі эскізы і макет афармлення (рэжысёр спектакля быў Штраух, мастак – Вільямс). Матэрыялам для афармлення быў цюль. Цюль абвалаківаў усю сцэну, ад каласнікоў да полу, прымаючы формы дзеля таго, каб вызначыць дзеянне: то будуар свецкай дамы, то дзелавы кабінет і г.д. Рэжысёр не вызначыў з кампазітарам вырашэнне інструментоўкі, і калі музыка была гатова, то ўсе ўбачылі, што вялікі аркестр, яго гучанне такое моцнае, што зусім не адпавядае лёгкаму, прыгожаму афармленню. Гэта несупадзенне перашкаджала рабоце акцёраў, уступала ў канфлікт з усёй атмасферай спектакля. Кампазітар зрабіў новую інструментоўку, пакінуўшы ў складзе аркестру толькі струнную групу, арфу і драўляныя інструменты (не ўключыў трубы, валторны, трамбон). І адразу светлае, празрыстае гучанне злілося быццам бы з афармленнем, арганічна ўвайшло ў дзеянне.

Прыкладна падобная гісторыя здарылася са спектаклем "Ромео и Джульетта", які аднавілі пасля вайны. Мастак Рындзін зрабіў больш лёгкія каланады, зніклі тэнт, башні, якія паварочваліся. Змянілася і сама манера акцёрскага выканання. І вось калі загучалі моцныя сімфанічныя тэмы, напісаныя ў свой час у строгай адпаведнасці з манументальным абліччам спектакля (кампазітар Крукаў) у яго першым сцэнічным увасабленні, то гэтая музыка ўступіла ў поўную дысгармонію і з афармленнем, і з самім дзеяннем. Кожны ўступ аркестра адцягваў увагу ад дзеяння. Урэшце рэшт частка музычных эпізодаў была адменена, а спектакль згубіў тую чароўнасць гарманічнага адзінства, якое было яму ўласціва ў першай рэдакцыі. Як бачыце, час, новая канцэпцыя рэжысёра, сучаснасць могуць уступаць у канфлікт з тым матэрыялам, які быў падрыхтаваны раней.

Вядомы выпадкі, калі гатовая музыка да спектакля патрабуе перагляду ў сувязі з рэжысёрскай канцэпцыяй і, у прыватнасці, яго вырашэнне сцэнаграфіі. Так, спектакль "Мамаша Кураж" Брэхта быў вырашаны ў чорна-белых тонах графікі. Гэтаму адпавядаў і характар акцёрскага выканання, стрыманы, без яркага эмацыянальнага узрываў. У тэатры Рэвалюцыі (рэжысёр Штраух, мастак Куляшоў) гэты спектакль вырашаўся як трагічны балаган, з яркім лубачным афармленнем, яркімі фарбамі касцюмаў, імклівага дзеяння. Інструментоўка, зробленая кампазітарам Дессау для спектакля Брэхта, не ўкладалася ў тканіну спектакля, задуманага тэатрам Рэвалюцыі. Са згоды кампазітара была зроблена пераінструментоўка ўсяго музычнага матэрыялу. У аркестр былі ўведзены

інструменты, якія дазваляюць стварыць яскравы тэмбравы каларыт, была абвострана гармонія і ў гэтай якасці музыка стала сродкам стварэння адзінага па стылю вобраза спектакля (у Десау была музыка, разлічаная на камернае гучанне).

Творчасць многіх вядучых рэжысёраў пацвярджае неабходнасць стылёвага адзінства сцэнаграфіі і музыкі, таксама як і арганічнага адзінства ўсіх кампанентаў спектакля.

Таўстаногаў пісаў у артыкуле "Декорация и музыка спектакля": "Пластычныя, мастацка-ўраўнаважаныя, музычныя бакі спектакля існуюць не самі па сабе, а ў кантэксце агульнай задумкі, ва ўзаемадзеянні з жывым, дзейнічаючым чалавекам" [1, с. 34].

Ганчароў перад мастацкім і музычным афармленнем спектакля ставіў задачу не проста стварэння сцэнічнай атмасферы дзеяння, але і каб яны далі работу ўражанню глядача. Прынцыпам зліцця сцэнаграфіі і музыкі падпарадкаваны яго работы як рэжысёра "Дума о Британике", "Бег", "Банкрот", "Дети Ванюшина" і інш.

Рэжысёр Ганчароў, даючы мастаку заданне для спектакля "Леди Макбет Мценского уезда", казаў: "Выбраўшы для сябе ў якасці ідэала Кустоднева, я фантазірую ў пэўнай стылістыцы. Эмацыянальнае "зерне" задумкі – імкненне гераіні да кахання, да "ябланевага колеру"... І як антытэза – скажоныя чалавечыя пачуцці, страшэнныя іх формы ў свеце куплі-продажы" [1, с. 34].

У адпаведнасці з дзеяннем змяняюцца і тэмбравыя фарбы інструментоўкі ў аркестры, дзе казначна-паэтычнае, светлае гучанне пераходзіць спачатку ў парадзійнае, а потым у сумна-трагічнае ізлажэнне тэмы аб жанчыне, драматычны лёс якой разгарнуўся на фоне "темного царства" сярэдзіны мінулага века.

**Вывады.** Многія знакамітыя рэжысёры (Мейерхольд, Брэхт, Звадскі, Станіслаўскі і інш.) надавалі вялікае значэнне музыцы ў тэатры, лічылі, што "выразныя магчымасці слова, каларыта і пластычнай формы абмежаваны" (Звадскі), а музыка мае бясконцы лік сродкаў адлюстравання за межамі выразнасці слова, руху, каларыта.

Найбольш распаўсюджаныя прыёмы і метады выкарыстання музыкі ў тэатры: раскрыццё эмацыянальнай атмасферы дзеяння, акцэнтаванне асобных момантаў дзеяння, прыём лейтматыўнасці.

Пры рабоце рэжысёра і кампазітара важна ўзаемаразуменне па пытаннях раскрыцця тэмы і ідэі спектакля.

Работа рэжысёра з гукааператарам уключае шматлікія тэхналагічныя прыёмы, якімі абавязан валодаць гукааператар.

**Ключавыя паняцці.** Музыкальная творчасць. Сцэнаграфія. Гукарэжысура.

### Пытанні для самастойнай работы

1. У чым заключаюцца выразныя магчымасці музыкі ў спектаклі?
2. У чым заключаецца прынцып адпаведнасці музыкі і сцэнаграфіі?
3. Вызначыце этапы работы кампазітара над музыкай да спектакля.

4. Якім чынам тэатральныя ўмовы дзейнічаюць на спецыфіку музычнай творчасці?

### Літаратура для самастойнай работы

1. Завадский, Ю. Будущее за музыкальным спектаклем / Ю. Завадский // Советская музыка. – 1969. – № 12.

2. Меерович, И. Музыка в спектакле драматического театра / И. Меерович. – М., 1983.

### ЛІТАРАТУРА

1. Меерович, И. Музыка в спектакле драматического театра / И. Меерович. – М., 1983.

2. Взаимодействие и синтез искусства. – М., 1978.

### РЭЖЫСЁРЫ АБ ВЫКАРЫСТАННІ МУЗЫКІ Ў СПЕКТАКЛІ

#### План

1. Выкарыстанне светамузыкі ў драматычным тэатры.
2. Задачы музыкі ў спектаклі.
3. Музыка ў спектаклях Беларусі.

**Мэта:** прааналізаваць творчы вопыт розных рэжысёраў драматычнага тэатру: Ахлопкава, Глумава, Таірава, Мейерхольда, а таксама беларускіх рэжысёраў, параўнаць метадыку іх выкарыстання музыкі ў спектаклях, зрабіць высновы для практычнай дзейнасці рэжысёраў, якія займаюцца выкарыстаннем музыкі ў свяце.

#### Выкарыстанне светамузыкі ў драматычным тэатры

Яшчэ ў 1959 г. Ахлопкаў у спектаклі "Иркутская история" меркаваў прымяненне светамузыкі. Музыкальны нумары ў спектаклі павінны былі гучаць адначасова са света-каляровымі пульсуючымі формаўтварэннямі. Аднак нізкі ўзровень тэхнікі не дазволіў узначыць светамузыку ў спектаклі.

Рэжысёры адносяцца насцярожана да выкарыстання светамузыкі ў спектаклі. Яны непакояцца, што ўключэнне светамузыкі, узнікненне света-каляровых эфектаў можа адцягнуць увагу гледачоў ад дзеяння.

Гэтыя асцярогі маюць дастатковыя высновы ў тым выпадку, калі рэжысёры механічна падыходзяць да рашэння прыцягваць у спектакль светамузычны кампанент. З'яўленне светамузыкі павінна быць матывавана, падпарадкавана агульнай гармоніі ўсіх кампанентаў, якія складаюць спектакль.

Дасягнуць гэтага магчыма тады, калі не толькі музыка запраграмавана рэжысёрам як светамузыка, але само рэжысёрскае вырашэнне ўсяго спектакля

прадугледжвае светамузыку як арганічны выразны сродак, пры адсутнасці якога рэжысёрскае рашэнне зусім змянілася б.

У нямногіх работах была ўдала выкарыстана светамузыка. Можна прывеці прыклад удалага выкарыстання музыкі ў драматычным тэатры па аповесці Табаляка "История одной любви" ў 1978 г. рэжысёрам Пацуновым у Кіеўскім ТЮГе. Праз усю сцэну ад левага вугла рампы і па дыяганалі ў глыбіню сцэны, у яе правы вугал, паступова павялічваючыся, размяшчаліся квадраты, якія сімвалічна нагадвалі паветранага змея. Светавыя блікі, якія па іх пульсіравалі, стваралі ўражанне таежных бур.

Света-каляровыя імпульсы ўзнікалі ў канфліктных дыялогах паміж закаханымі, ствараючы арганічную атмасферу, у якой знаходзіліся героі. Светамузыка арганічна ўваходзіла ў дзеянне.

Пры выкарыстанні светамузыкі ў спектаклі вялікая ўвага павінна ўдзяляцца яе ўзаемасувязі з агульным рашэннем сцэнічнага света (асвяшчэннем асобных сцэн, твораў, акцёраў і г.д.). Уключэннем ў спектакль светамузыкі не павінна парушаць яго светавую палітру. Каляровая гама, якая ўзнікае разам з музыкай, павінна гарманічна злвацца са светам.

Пры выкарыстанні светамузыкі павінен улічвацца аналіз успрыняцця сінтэза света-колера і музыкі.

Рэжысёру трэба ўлічыць, у якіх зонах спектакля, у якіх сцэнах, адным словам, дзе будзе канкрэтная фіксацыя света-каляровага адлюстравання. Абавязкова павінна быць пляцоўка-экран. Светавая партыя павінна залежыць ад музыкі, павінна быць захавана вобразнае адзінства музычнай і светавой партыі.

Пакуль што не склаліся традыцыі прымянення светамузыкі ў драматычным тэатры.

Глумаў вызначае наступныя задачы:

- дапамога ў раскрыцці задумкі п'есы;
- эмацыянальнае раскрыццё думкі драматурга;
- стварэнне каларыта эпохі;
- характарыстыка месца дзеяння;
- стварэнне ўяўлення аб дзеянні, якое нябачна глядачу;
- стварэнне характарыстыкі сацыяльнага асяроддзя;
- характарыстыка персанажа;
- выступленне музыкі як актыўнай дзеючай асобы;
- задача стварэння кантрасту;
- уздзеянне не толькі на глядача, але і на творчы стан артыста.

"Унутры" спектакля музыка складваецца з асобных закончаных нумароў. Тут пачынаюць складвацца ўздзеянні тэатральнай драматургіі на музыку і выступаюць формы адваротнай сувязі.

Сярод функцый тэатральнай музыкі аўтар вылучае наступныя:

- музыка, якая падкрэслівае рух;
- музыка, як каментарый;

- музыка як сімвал;
- музыка ў асацыятыўнай функцыі, калі яна перадае сны, успаміны фантазіі дзеючых асоб, іх эмацыянальны стан;
- музыка як сродак прадзахаплення дзеяння, як кампазіцыйна аб'ядноўваючы фактар;
- музыка як кампанент, які аб'ядноўвае розныя дзеянні, калі яна выкарыстоўваецца не толькі па прынцыпу монатэматызма, але і прынцыпу "скразнога дзеяння". Тут можна гаварыць аб прынцыпе спалучэння "нумароў" з імкненнем да адзінства цэлага, г.зн. формы.

Глумаў вызначае наступную класіфікацыю музыкі да спектакляў:

- уверцюра;
- "Атракты" або музычныя ўступы да дзеяння ці карціны;
- музычны фінал п'есы або акта;
- асобныя ("устаўныя") нумары.

У сваю чаргу нумары падзяляюцца яшчэ на некалькі відаў:

- бытавыя (вакальныя або інструментальныя);
- музыка як эмацыянальны фон;
- музыка "з'яў", г.зн. спецыяльная музыка да прыходу або ўходу дзеючых асоб, або падкрэсліванне асобных эпізодаў (чытанне пісьма і г.д.).

Прыведзеная класіфікацыя адносіцца да музыкі, якая напісана кампазітарамі на тэмы літаратурных твораў. Тут жа Глумаў вылучае два віды тэатральнай музыкі:

- бытавая музыка – па ходу дзеяння іграюць акцёры;
- умоўная музыка, не апраўданая батавой сітуацыяй, гучыць як эмацыянальны фон.

Даследчык Зінкевіч [1] класіфіцыруе жанры тэатральнай музыкі на два тыпы:

- жанрава-бытавы (быт, пейзаж). На думку Зінкевіча, кампазітар можа пайсці на стварэнне стылізацыі або асучаснівання, праламляючы мінулае праз сучаснае ўспрыняцце.
- Вобразна-сэнсавая музыка. Адлюстраванне ў музыцы асноўнага характару п'есы, філасофскай сутнасці.

### **Музыка ў спектаклях Беларусі**

Л. Лявонава разглядае ролю музыкі ў Беларускім дзяржаўным акадэмічным тэатры імя Я. Купалы. Найбольш характэрныя прыкметы гэтага працэса праяўляюцца ў спектаклях "Ревизор", "Жениться – не журиться" ("Беларускія вадэвілі") і "Паўлінка".

Спектакль "Ревизор" пастаўлены ў 1982 г. (рэжысёр Раеўскі, мастак Герлован, кампазітар Кандрусевіч). Музыка спектакля складаецца з вух частак:

- 1) гэта музыка, напісаная Кандрусевічам;
- 2) музычна-гукавыя кампіляцыі, складзеныя рэжысёрам Раеўскім.

Музыка Кандрусевіча ў адпаведнасці з рэжысёрскай кампазіцыяй паглыбляе яе. Кампазітар для рэалізацыі гэтай задумкі выкарыстоўвае толькі дзве тэмы.

З'яўляюцца галоўнай тэмай папярэджвае невялікі шумавы ўступ. Сінтэзатар іміціруе вой і шум ветру ў неабсяжнай рускай стэпі. І вось у нетрах гэтага хаоса пачынае гучаць адзіная нота. Да яе далучаецца наступная і наступная, і вось гучыць аркестровая тэма, па характару блізкая да народных карагодных тэм. Потым далучаецца мужчынскі хор, а затым жаночы. Ствараецца ўражанне, якое ўвасабляе тэму Радзімы, яе пакутлівага народа.

Другая тэма – тэма гараднічага і яго акружэння, яна ўвасабляецца ў жартоўным нацы кадрылі, групавым танцы. У час, які апісвае Гогаль, гэта быў салонны танец, таму яго прымяненне для стварэння свету гарадскіх чыноўнікаў досыць да месца.

Вясёлы танец перадае, падкрэслівае, што гэта камедыя. "Пусты" гук кастаньет перадае нікчэмнасць жыцця гэтых людзей. Аднак жанравае вырашэнне спектакля набліжана да трагедыі. Таму кампазітар паступова пераводзіць гучанне кадрылі ў трагедыйнае русла. Музыка становіцца эмацыянальна напружанай, атрымліваючы адценне трагічнасці.

У музычным матэрыяле прысутнічаюць містычныя матывы, якія ўласцівы спектаклю. Гучаць званы, чуецца шум ветру, да якога далучаецца хор. Містычныя матывы яшчэ больш узнёўляюцца, дзякуючы штучнаму тэмбраваму гучанню званоў (гэта дасягаецца праз спецыяльную электронную прыстаўку), рэзкім дысанансавым ходам струнных, рытмічнымі няроўнасцямі.

Музычная кампіляцыя складаецца з запісаў рускай народнай песні "Вдоль по матушке, по Волге", звону званоў і свесту. У выкарыстанні гучання званоў было дапушчана выкарыстанне іх без меры. Гэты звон заглушаў мову акцёраў, адцягваў увагу глядачоў да дзеяння на сцэне. Недарэчы было таксама выкарыстанне свесту, ён не ўпісаўся ў спектакль.

Такім чынам, музычная кампіляцыя была непрадуманай, што адмоўна адбілася на мастацкай цэласнасці спектакля.

Іншы тып тэатральнай музыкі назіраецца на прыкладзе спектакля "Жениться – не журиться" ("Беларускія вадэвілі"), які створаны па п'сах "Михалка" Далецкіх і "Микитов лапоть" М. Чарота (рэжысёр Втораў, мастак Герлаван, музыка Качана). Своеасаблівым пралогам да спектакля служыць песня "У чыстым полі" (выконваецца актрысай без інструментальнага суправаджэння). Песня напісана ў плыні беларускіх народных песень. Выкарыстоўваюцца ў спектаклі і іншыя беларускія песні і танцы. Музыка аргенцінскага танга падкрэслівае пачуцці гераіні, якія не спалучаюцца з манерамі паводзін гэтай вясковай беларускай дзяўчыны, якая імкнецца быць падобнай на гарадскую барышню.

Цікавая музыка падаецца, калі пан Карыта таргуе каня. У пачатку рытмічна і тэмбрава іміціруецца цокат капытоў, потым на гэтым фоне гучыць "Лявоніха", якая пераходзіць у музыку каўбойскіх песень. Так, падкрэсліваецца камедыйнасць торгу, калі старога, сляпога, храмога каня прадстаўляюць як маладога скакуна.

У п'есе "Микитов лапоть" таксама выкарыстоўваецца шмат музыкі, якая дапамагае раскрыццю задумкі рэжысёра. У асноўным гэта песні, якія дапамагаюць

ускрыць тыя або іншыя сітуацыі. Музыка спектакля выконвае ілюстратыўную функцыю.

" спектаклі "Паўлінка" (кампазітар Цікоцкі) музыка напісана ў строгай адпаведнасці з рэжысёрскай канцэпцыяй. Музыка, у асноўным, складаецца з апрацовак беларускіх народных песень і танцаў. Музыка дапамагае стварэнню самых розных сітуацый, садзейнічае характарыстыцы герояў.

Такім чынам, трэба адзначыць, што разгледжаная музыка да спектакляў з'ўляецца асаблівым тыпам.

Першы тып – яскравая, вобразная, псіхалагічная, якая нясе вялікую мастацкую нагрузку ў спектаклі.

Другі тып – гэта асобныя музычныя ілюстратыўныя эпізоды.

Трэці тып – яскравая, мелодычная, эмацыянальная музыка этнаграфічна і ілюстратыўнага характару.

### **Выкарыстанне музыкі ў беларускіх драматычных тэатрах**

Музыка Картэса да спектакля "Трибунал" беларускага пісьменніка Макаёнка. Гэтай музыцы не ўласціва адносна самастойнасць, якая дае магчымасць выконваць яе асобна, па-за спектаклем. Музыка да "Трибунала" поўнасьцю належыць яму, быццам раствараецца ў ім, нераздзельна ад яго атмасферы.

Галоўная рыса музыкі да спектакля "Трибунал" – яе яскрава выразны народны каларыт. І гэта зразумела, таму што ў спектаклі раскрываецца не столькі драма ваенных падзей, колькі беларускі народны характар у гэтых умовах. Яго народны каларыт, які праяўляецца ў тэматычным (блізкім да народна-песеннага гучання) і тэмбрава-аркестровым гучанні, арганічна ўключаецца ва ўсю гукавую атмасферу пастаноўкі.

Трдыцы музыкі ў драматычных тэатрах Беларусі заклалі кампазітары Цікоцкі, Пукст, Туранкоў, Любан, Багатыроў, Вагнер, Семяняка, Глебаў, Картэс, Смольскі, Зарыцкі і іншыя.

Вядома, што тэма вайны актуальная ў Беларусі, шлічваючы, што Беларусь – "Партызанская краіна". Гэтай тэме прысвечаны спектакль "Трыбунал" тэатра імя Я. Купалы (драматург Макаёнак, рэжысёр Раеўскі, кампазітар Картэс).

У музычным уступе да спектакля на фоне цымбал флейта жалобна выводзіць мелодыю (першапачатковую) "Ой, рана на Ёвана", якая атрымлівае тут трагічны аспект. Мелодыю флейты перахоплівае харавы вакалізм. Дзіцячыя і жаночыя галасы гучаць як сімвал народнага болю. Занавес падымаецца пад сумны перазвон звано: па сцэне ў доўгіх адзеннях, з распущанымі валасамі праходзяць Плакальшчыцы. Паступова ў спевах хора вылучаюцца інтанацыі народнай песні "Павей, ветрык", якую спявалі ў гады Вялікай Айчыннай вайны. Так, у пралогу ўзнікае абагульнены вобраз усенароднага гора.

У п'есе "Таблетку пад язык" таго ж тэатра і таго ж драматурга (рэжысёр Муцэнка, кампазітар Смольскі), музыка бярэ на сябе ролю падтэкста, тое, што не раскрываецца ў дзеянні, раскрываецца ў музычных вобразах. У музычным



вырашэнні фінала – своеасаблівым, быццам чуецца смех, галасы, якія перабіваюць адзін другога. Музыка быццам падводзіць вынік усяму прадстаўленню.

Класічныя нацыянальныя творы не мысляцца па-за музыкай. У іх шырока выкарыстоўваецца фальклор, у прыватнасці, апрацоўкі народных песень, іншыя сцэны ператвараюцца ў свайго роу фальклорныя канцэртны.

У п'есе Я. Купалы "Паўлінка" (кампазітар Цікоцкі) музычны матэрыял так увайшоў у спектакль, што на працягу больш чатырох-трох дзесяцігоддзяў іншая музычная інтэрпрэтацыя гэтай п'есы не з'яўлялася.

Вельмі ўдалая работа ў тэатры Я.Купалы "Сымон-музыка" па паэме Я.Коласа, удалася ў сінтэтычным спалучэнні (музыка Картэса, харэаграфія і пластыка балетмайстра Красоўскага, светавое і каляровае вырашэнне мастака Салаўёва): кампазітар прынцыпова адмовіўся ад бытавой характарыстыкі. Рамантычна празрыстая музыка суправаджае танцы жнеяк і дудароў, трагічна афарбавана музыка пад якую танцуе п'яны люд у карчме, пад прарэзлівыя гукі скрыпкі і бубна, знешне прыгожая мелодыя планэза інтанацыйна абязлічана, як і тыя, хто танцуе ў замку гаспадароў, якія не маюць сапраўдных чалавечых пачуццяў і думак.

Узнёслы і пранікнёны зварот героя да любімай дзяўчыны – рэчытацыя ў справяджэнні аркестра – стала адной з эмацыянальных сцэн спектакля, яго лірычнай кульмінацыяй.

Асабліва важнае месца займае музыка ў спектаклях для дзяцей. Увогуле акцёр дзіцячага тэатра толькі тады на месцы, калі ён адчувае музыку, сам спявае і танцуе. Музыка для дзіцячага спектакля асабліва павінна быць лаканічнай, зразумелай.

У гэтым плане ўдалая музыка напісана кампазітарам Глебавым да спектакля Макаля "На всех одна беда", якая тонка перадае дзіцячае светаўспрыманне.

Трэба адзначыць, што не заўсёды да спектакляў падбіраецца тонкая музыка з фрагментаў. Іншы раз падабраныя музычныя эпізоды не адпавядаюць таму стылю, часу, якія паказваюцца ў п'есе. Так, у іспанскай камедыі ХХІІ ст. ("Живой портрет" Морето) Гомельскага рускага драматычнага тэатра (рэжысёр Кручкоў, музычнае афармленне Гофмана) гучыць танга ўзору 1920-х гг., а ў якасці эпіграфа да спектакля гучыць песня Нікіціна, у якой спяваецца аб жаданні марыць пад музыку Вівальдзі і завіруху за вакном (тут змешванне стыляў).

У іншых пастаноўках фрагменты музычнай класікі злучаюцца з элементамі біт-музыкі, з дабаўкай турысцкай або студэнцкай самадзейнай песняй. Такое становішча характэрна для абласных тэатраў (у 1975 – 1978-х гг.).

Зразумела, размова ідзе аб спектаклях, у якіх кульцівіруецца музыка-штамп, музыка-амплуа. Зразумела, там, дзе з загадзя прадуманым імкненнем спалучаюць стылі і эпохі і дзе гратэск-метады арганізацыі дзеяння, там такі падбор музычнага матэрыялу заканамерны.

Прыклады штампаў можна прывесці з спектакля "Последняя истанция" (п'еса Матукоўскага, рэжысёр Луцэнка, музычнае афармленне Рэнанскага) у пастаноўцы Рускага драматычнага тэатра імя Горкага. Жыццёвыя пошукі маладога чалавека значыць гучыць маладзёжная песня, яго любоўныя перажыванні можна суправаджаць фрагментам з "Ромео и Джульетты" Чайкоўскага, у гэтым жа

спектаклі гучыць папулярная джазавая п'еса з адценнем меланхалічнасці, і гэта пасля таго, як адбылася трагедыя – смерць маці галоўнага героя, якая не перанесла звестак аб тым, што ён зрабіў, няхай і ненаўмыснае злачынства.

У спектаклі "Энергічныя людзі" па Шукшыну таго ж тэатра (пастаноўка Кузняцова, музычнае афармленне Эльмана і Данцыса) гучаць "Очи черные" і "Шумел камыш". Здаецца, у сатырычным спектаклі яны на месцы (хаця, вельмі спрэчна! – песні сур'ёзныя). Але песні так апрацаваны, так іграюцца і спяваюцца, што гядач пранікаецца зайздрасцю к персанажам. Умеюць жа людзі забаўляцца" А дзе ж вастрэня, такая характэрная для Шукшына? Музыка павінна была ўзяць на сябе гэту функцыю хоць крыху, але адбываецца адваротнае.

П'еса "Званы Віцебска" (Ул. Караткевіч, музыка Картэса). Партытуру ўмоўна можна падзяліць на тры пласты:

1) "Звановая" музыка, званы як жывыя істоты, якія ўсё адчуваюць, усе разумеюць, на ўсё адгукаюцца. Званы ў спектаклі розныя, як правіла, іх гучанне паўстае ў пераасэнсаваным выглядзе ў залежнасці ад дзеяння. Натуральнага звону таму няшмат. "Званавасць" узбагачаецца інструментальнымі вакальнымі лініямі.

2) Другі пласт – фальклорныя эпізоды. Народныя песенныя інтанацыі выкарыстоўваюцца як традыцыйным выглядзе, так і ў пераасэнсаваным выглядзе.

3) Трэці пласт – маленькія музычныя эпізоды. Гэта свайго роду музыка "сінтаксісу", "знакаў прыпынку", "музыка клічнікаў, націскаў, шматкроп'я". Так, імклівы пасаж, які заканчваецца рэзкім ударам-акордам падкрэслівае заканчэнне рэплік у спрычцы арцыбіскупа Кунцэвіча і езуіта Касінскага. Або ў кодзе спектакля гучыць адзіны манументальны акорд. Сваёй нечаканай, нават раптоўнай мажорнасцю ён вырастае да сімволікі.

Крытэрыі якасці музыкі ў спектаклі заключаны не ў ёй самой (хаця гэта важна), а ў тым, наколькі яна адпавядае драматычнаму матэрыялу, ігры акцёраў, рабоце мастака, задумцы рэжысёра.

**Вывады.** Выкарыстанне светамузыкі ў спектаклі не павінна парушаць яго светавую палітру, каляровая гама, якая ўзнікае разам з музыкай, павінна гарманічна злівацца са светам, вобразным адзінствам музычнай і светавой партыі.

Тэатральная музыка Беларусі адрозніваецца нацыянальным каларытам, знаходжаннем своеасаблівых сродкаў музычнай выразнасці: акордаў, глісанд і інш. Важнае месца ў тэатральнай музыцы Беларусі займае фальклор.

**Ключавыя паняцці.** Светамузыка.

### Пытанні для самастойнай работы

1. Чаму некаторыя рэжысёры ставяцца насцярожана да выкарыстання светамузыкі ў спектаклі?
2. Назавіце прозвішчы беларускіх кампазітараў, якія пішуць музыку да спектакляў.
3. Вызначыце асаблівасці тэатральнай музыкі Беларусі.

### Літаратура для самастойнай работы

1. Глумов, А. Музыка в русском драматическом театре / А. Глумов. – М., 1955.
2. Мирхайдарова, З.М. Музыка в драматическом театре Узбекистана / З.М. Мирхайдарова. – Ташкент, 1986.
3. Леонова, Л. Постигая тайны гармонии (Музыка в драматическом театре) / Л. Леонова // Театр и жизнь. – Мн., 1989.
4. Ювченко, Н.Ю. "Монтаж" или партитура? / Н.Ю. Ювченко // Советская музыка. – 1978. – № 11.
5. Юўчанка, Н. Музыка ў сучасным драматычным спектаклі / Н. Юўчанка // Мастацтва Беларусі. – 1983. – № 5.

## ЛІТАРАТУРА

1. Зинкевич, Е.С. Трагедии Шекспира в музыке советского драматического театра: Автореф. диссертации / Е.С. Зинкевич. – Киев, 1970.

## МУЗЫКА ЯК ВЫРАЗНЫ СРОДАК ДРАМАТЫЧНАГА ТЭАТРА

### План

1. Стан праблемы.
2. Музыка сюжэтная.
3. Музыка ўмоўная.
4. Музыка – сродак характарыстыкі.
5. Лейтматыў як сродак выразнасці.
6. Прынцып кантрасту.
7. Музыка і ўнутранае дзеянне.
8. Музыка і тэмпа-рытм.
9. Заключэнне.

**Мэта:** раскрыць значэнне музыкі, як выразнага сродку драматычнага тэатра, паказаць яе шматфункцыянальнасць пры вырашэнні рэжысёрам разнастайных творчых задач сцэнічнай дзеі: характарызаваць персанаж ці асобу, раскрыць унутраны маналог героя, стварыць музычны лейтматыў і музычны вобраз свята і інш.

### Стан праблемы

Бясконца кажуць розныя дзеячы тэатра аб тым, што ў тэатры рэжыжсёр мае справу з многімі кампанентамі, прыводзячы іх ва ўзаемадзеянне.

Наколькі аб'яднаны ўсе кампаненты, як яны служаць раскрыццю задмукі драматурга і рэжысёра, дапамгаюць акцёру, ад гэтага залежыць і ідэйна-мастацкі ўзровень спектакля і ступень яго ўздзеяння на глядача.

Музыка – адзін з важнейшых кампанентаў спектакля. Але ў літаратуры, як айчыннай, так і замежнай, па гэтаму пытанню заключаюцца ў большай ступені толькі апісанне асобных бакоў выкарыстання музыкі ў спектаклях, утрымліваюцца выказванні асобных рэжысёраў аб месцы і значэнні музыкі ў спектаклі. Адсутнічае сістэма і логіка ў гэтым пытанні. праўда, ёсць некалькі работ (у тым ліку і дысертацый), у якіх зноў жа разглядаюцца асобныя аспекты гэтай праблемы (Марголін).

Некаторыя рэжысёры падмацоўваюць ролю музыкі ў спектаклі і адносяцца да яе як фактару другаснаму. У адных выпадках яе выдзяляюць прамалінейнымі, натуралістычнымі функцыямі, у другіх – звужаюць яе прымяненне. Таму для рэжысёра пытанні значэння музыкі, як віда мастацтва, яе выразных і выяўленчых магчымасцей, прыроды музыкі і інш. з'яўляюцца вельмі важнымі.

Асаблівасці ўспрыняцця музыкі ў спектаклі заключаюцца ў тым, што музыка ў ім "працуе" не на сябе, а на спектакль. Глядач успрымае музыку спектакля не так свядома і мэтанакіравана, як у канцэртнай зале. У гэтым тлумачэнне таго факта, што многія не могуць сказаць, падабалася ім музыка ці не.

Адно з галоўных патрабаванняў да музыкі ў спектаклі – лаканізм. Калі кампазітар у тэатры будзе імкнуцца паслядоўна развіваць музычныя тэмы, то яго музыка ўступіць у супрацьпастаўленне з тэатральным дзеяннем. Таму разам з лаканізмам музычны вобраз спектакля павінен утрымліваць толькі штрыхі, характарызаваць з'яву альбо сітуацыю некалькімі штрыхамі. Значыць, музычны вобраз у тэатры павінен быць лаканічным, эканомным і змястоўным.

Музыка спектакля павінна быць як мага індывідуалізавана, адрознівацца эмацыянальнай вызначальнасцю. Ад музыкі ўвогуле тэатральная музыка характэрная, яна павінна мець рысы канкрэтна-гістарычнага асяроддзя, рысы этнаграфічнай і сацыяльнай вызначальнасці. Справа ў тым, што музыка, створаная на выснове літаратурных твораў больш суб'ектыўна, літаратурныя героі даюць магчымасць шырокага абагульнення. У тэатры героі канкрэтны, бачны са сваімі мімікай, жэстамі, значна канкрэтней літаратурных апісанняў.

Важнае патрабаванне да музыкі ў спектаклі – яе даступнасць, дэмакратычнасць. Гэту якасць не трэба разумець як прымітывізм, абмежаванасць сродкамі музычнай выразнасці.

Сінонім даступнасці ў дадзеным выпадку – гэта эмацыянальная яскравасць, вобразная выпукласць. Такая музыка пакідае след у свядомасці глядача. Наадварот, эмацыянальна расплыўчатая, аморфная музыка пакідае глядачоў раўнадушнымі.

У галіне музычнага афармлення спектакля няма дастаковай агульнапрынятай тэрміналогіі ў тэарэтычнай літаратуры і ў галіне практыкі. Напрыклад, музыку, звязаную з уздзеяннем, называюць бытавой музыкай. Аднак такая музыка не абмяжоўваецца выкарыстаннем бытавых форм (песні, танцы, маршы), але і

складанымі формамі (сімфанічнай, камернай музыкай, музычнай класікай). Значыць, тэрмін "бытавая" не раскрывае мнагазначнасці гэтага віда тэатральнай музыкі.

Іншы раз замест тэрміна "бытавая" выкарыстоўваюць тэрмін "рэальная музыка", г.зн. музыка, якая рэальна ўдзельнічае ў прадстаўленні, звязана з ім, у адрозненне ад музыкі, якая ўводзіцца рэжысёрам, і сюжэтная, па сэнсу, з дзеяннем не звязана.

Нарэшце, гэту галіну тэатральнай музыкі называюць канкрэтнай. Гэта асабліва дэзарыентуе тэрмін, таму што тэрмінам "канкрэтная музыка" ў сучасным заходнім мастацтве абазначаюць адно з фармалістычных накірункаў у музыцы, якое адмаўляе мелодыю, як аснову музыкі.

Другую галіну тэатральнай музыкі, не звязаную сюжэтна з дзеяннем, якая ўводзіцца рэжысёрам адвольна, іншым разам называюць "умоўнай музыкай". Часам замест тэрміна "ўмоўная музыка" выкарыстоўваюць выраз "псіхалагічная музыка".

Марголін прапаноўвае вызначыць у тэатральнай музыцы два яе віды: сюжэтная музыка і ўмоўная музыка. Аўтар падрымлівае гэту думку, таму што яна прыводзіць у сістэму розныя тлумачэнні.

### **Музыка сюжэтная**

Сюжэтная музыка – гэта музыка, якая адпраўдана фармальна, самой сітуацыяй, г.зн. тым, што ў той або іншай сцэне, у тым ці іншым эпізодзе прысутнічае або падразумеваецца крыніца гучання, і тым, што дзеючыя асобы чуюць музыку і так або інакш на яе рэагуюць.

З'яўляючыся арганічнай прыналежнасцю быта, сацыяльнага асяроддзя, сюжэтная музыка істотна дапамагае стварэнню ў спектаклі канкрэтна-гістарычнай вызначальнасці.

Трэба адзначыць, што іншы раз у практыцы драматычнага тэатра прынцып гістарычнай канкрэтнасці ігнаруецца як натуралістычны прыхільнікамі так называемай "тэатральнасці" спектакля.

Сапраўды скурпулёзнае ўзнаўленне на сцэне дробязных дэталей можа прывесці да стварэння натуралістычных сцэн жыцця. Аднак падобная небяспека ўзнікае не з самой даставернасцю, а прычыне яе самаэтнасці, перагрузкі дзеяння гістарычна дакладнымі дэталямі (напрыклад, бытавымі падрабязнасцямі).

Калі мэтай рэжысёра становіцца само ўзнаўленне з'явы, а не сцвярджэнне ідэй, якія з іх выцякаюць, то для яго змяшчаецца сам крытэрыў адбору мастацкіх сродкаў і гістарычная канкрэтнасць адлюстравання абарочваецца натуралізмам.

Калі ж для рэжысёра галоўнай мэтай з'яўляецца доказ грамадска значнай ідэі спектакля, то гістарычная канкрэтнасць адлюстраваных з'яў служыць пацвярджэннем сапраўднасці гэтай ідэі.

Гістарычная канкрэтнасць прапаноўваемых абстаўінаў, у якіх дзейнічаюць героі – неабходная аснова для ўзнікнення ў спектаклі "істыны страстей". Чым паўней, чым вобразней уяўленні акцёраў аб эпохі, тым больш дакладней канкрэтных характарыстыкі кожнага персанажа.

Дзякуючы вобразнасці, сюжэтная музыка ярка перадае ў інтанацыях, рытмах, тэмпах рысы быта, асаблівасці тэмперамента, самы дух таго ці іншага народа, той або іншай эпохі.

### **Музыка ўмоўная**

Умоўная музыка не з'яўляецца прамым непасрэдным кампанентам дзеяння. Акцёры на яе не рэагуюць, быццам яе не чуюць. Разам з тым, яна актыўна ўздзейнічае на ўспрыняцце глядачоў. Сам стан музыкі, якая гучыць па-за сюжэтнымі сувязямі дзеяння, уздзейнічае на яе функцыянальную ролю. Валодаючы больш поўнай свабодай і самастойнасцю, большымі магчымасцямі ўздзеяння сваімі выразнымі сродкамі, яна, такім чынам, мае больш шырокае поле дзеяння.

Умоўная музыка, у адрозненне ад сюжэтай, не звязана выканаўчымі дадзенымі дзеючых асоб, іх музычнымі густамі і іх сімпатыямі. Таму яна ў стане больш поўна і аўтарскі індывідуальна выкарыстоўваць увесь свой арсенал, усё сваё меладычнае, гармаанічнае, поліфанічнае, тэмбравае багацце.

Нягледзячы на вялікія магчымасці, умоўнай музыкі ў свяце, яна пасіўна вывучаецца ў тэатральнай практыцы.

Распаўсюджана думка, што ўмоўная музыка, не матываваная сюжэтам, супярэчыць жыццёвай праўдзе. Аднак, агульнавядома, што тэатр – гэта ўмоўнае мастацтва. Глядач ведае, што перад ім у тэатры разгортваецца не само жыццё, а ўзноўленая сродкамі мастацтва карціна жыцця. Умоўнасць успрымаецца ў творах мастацтва раз і назаўсёды. Гэта адносіцца і да музыкі. Яе рух, развіццё, выкліканае эмацыянальна-сэнсавай логікай, успрымаецца лёгка, натуральна, арганічна.

Умоўная музыка дапамагае ў спектаклі больш глыбока пачуць жыццёвыя з'явы, таму што яна спадарожнічае праўдзе жыцця. Гучанне музыкі ў гэтым выпадку матывавана не знешняй, а ўнутранай патрэбнасцю непасрэдна адкрыць эмацыянальную сутнасць таго, што адбываецца на сцэне. Такім чынам, умоўная музыка аказваецца не менш, а часцей і больш моцным выразным сродкам, чым "натуральнае" музычнае гучанне ў той або іншай сцэне.

Аналіз выразных і выяўленчых магчымасцей музыкі, аналізуючы яе прыроду, мы можам вызначыць канкрэтныя драматургічныя функцыі музыкі ў спектаклі.

### **Музыка – сродак характарыстыкі**

Дзякуючы асацыятыўным уражанням ад розных з'яў жыцця, музыка здольна па-свойму характарызаваць іх. Музычная характарыстыка ў спектаклі – чалавек, яго ўнутраны свет, рысы характару, тэмперамент і г.д. Аб'ектам музычнай характарыстыкі можа быць не толькі індывідуальны герой, але група людзей, удзельнікі або сведкі тых або іншых з'яў, час, у чым адбываецца дзеянне, месца дзеяння, умовы і г.д.

Музычныя характарыстыкі можна звесці да двух асноўных відаў.

Першы – калі музыка характарызуе непасрэдна, прама, шляхам стварэння музычнага вобраза, які атаясамліваецца са сцэнічным вобразам.

Другі – калі музыка характарызуе ўскосна, адлюстравана як адбітак. У гэтым выпадку мы атрымліваем уяўленне аб тых ці іншых рысах персанажа па яго адносінах да музыкі, па рэакцыі на яе.

Эфектыўным сродкам характарыстыкі можа быць музыка, якая з'яўляецца прыналежнасцю быта, складаючы іншы раз неад'емную частку той або іншай з'явы або сітуацыі. Ва ўсіх выпадках, малюючы эпізод эмацыянальна, разам з тым, музыка характарызуе з'яву і тых, хто ўдзельнічае ў іх. Несумненна, калі "нежывыя" прадметы і рэчы даволі шырока характарызуюць іх гаспадара, то жывая, напоўненая пачуццём музыка, робіць гэта значна паўней і пераканаўча.

Гаворачы аб характарызуючых магчымасцях музыкі, неабходна спыніцца на магчымасцях яе ў сферы камічнага. Ці можа музыка з драматычным спектаклі выступаць як сродак асмяяння, сатырычнага выкрыцця.

Здольнасць музыкі не толькі выражаць пачуцці, але і выклікаць асацыяцыі з пэўнымі перажываннямі, пачуццямі, стварае магчымасць пры пэўных абставінах "аперываць паняццямі" і, такім чынам, атрымліваць камічнае афарбаванне.

Да ліку музычных сродкаў асмяяння адносяцца: утрыраванне выкарыстання інструментаў, прымяненне ненатуральных рэгістравых сугуччаў, нарочыстая гарманізацыя добра знаёмых, банальных абаротаў, штучнае змяненне тэмпу і г.д.

Камічны эфект у музыцы у гэтых выпадках дасягаецца без дапамогі тэксту або дзеяння, без залежнасці ад іх. Але пры злучэнні з іншымі кампанентамі, іранічны эфект, сатырычны вобраз атрымлівае асаблівую канкрэтнасць, дакладнасць, а галоўнае, большы моц уздзеяння.

Значны камедыйны эфект можа дасягацца з дапамогай музычнай пародыі. Аднак, музычнае парадзіраванне дзейнічае востра, "без промаха", у тым выпадку, калі глядач добра ведае парадзіруемы твор.

У разгледжаных выпадках музыка сама па сабе, сваім гучаннем, выклікае ўсмешку гледача, то іранічную, то пагардлівую і г.д.

Камічнае ў тэатральнай музыцы можа дасягацца не непасрэдна, а іншымі прыёмамі.

У драматычным спектаклі, дзе музыка важная не сама па сабе, а ва ўзаемадзеянні з іншымі кампанентамі, яна можа дасягаць сатырычнага або гумарыстычнага гучання пры дапамозе прыёмаў, якія засноўваюцца на неадпаведнасці музыкі і дзеяння. Характар неадпаведнасці залежыць ад сутнасці адлюстроўваемай з'явы, якая вызначаецца суадносінамі двух палярных паняццяў: станоўчага і адмоўнага.

Знаходзячыся ў супрацьпастаўленні да персанажаў або ўчынкаў станоўчых герояў, музыка ўзмацняе спачуванне да яе гледача. У адносінах жа да адмоўных персанажаў або ўчынкаў, якія патрабуюць асуджэння, кантрасная музыка ўздзейнічае, быццам падсцёбваючага біча, завастраючы ўвагу на адмоўных рысах персанажа або з'явы, узмацняючы высмейваючую тэндэнцыю.

Зразумела, што камічны, сатырычны эфект будзе больш уражлівым у тым выпадку, калі адзін з бакоў, які стварае кантраст (музыка або ўчынак), утрыруе, як

гэта прынята ў камедыйным жанру. Такое шаржаванне падкрэслівае камічнае супрацьпастаўленне, робіць яго больш наяўным.

### **Лейтматыў як сродак выразнасці**

Прынцып лейтматыўнасці ў тэатральнай музыцы –эта прынцып паўторнасці музычных тэм, скразнога іх правядзення праз спектакль, уключае ў сябе вялікія магчымасці.

Замацаваўшыся за пэўнай з'явай, паўтараючыся пры падобных сітуацыях, лейтматыў нагадвае гледачам аб персанажы, здарэнні і г.д. У пераважнай большасці лейтматыў становіцца сродкам выражэння скразнога дзеяння, яго развіцця. Рэжысёр, ператвараючы тую або іншую тэму ў лейтматыў, атрымлівае магчымасць з яе дапамогай выявіць характар герояў і, шляхам шматлікага паўтарэння тэмы нагадаць пра пастаянныя істотныя рысы героя, замацаваць за ім гэтыя рысы (працівавагу выпадковым). Разам з тым, лейтматыўная музычная тэма, дзякуючы паўторам, лепш запамінаецца і таму больш арганічна звязваецца са сцэнічным дзеяннем.

Прыклады выкарыстання музыкі ў розных спектаклях сведчаць аб тым, што лейтматыў здольны эмацыянальна паглыбляць галоўную драматургічную лінію. Таму лейтматыўную музычную тэму неабходна выкарыстоўваць для адлюстравання фактаў, з'яў, абставін і г.д., якія ляжаць у цэнтры развіцця.

Вельмі эфектна ўключэнне лейтматыву ў музычны ўступ да спетакля. У гэтым выпадку ён рыхтуе ўвагу гледача, настройвае яго на пэўны лад. Само яго месцазнаходжанне ва ўступе, калідзейнае яшчэ не пачало развівацца, надае музычнай тэме абагульнены сэнс, падымае наступнай сюжэтай падтрымкі, замацоўвае ў свядомасці гледача музычны лейтматыў спектакля.

Іншы раз развіццё дзеяння цягне за сабой перасэнсаванне лейтматыву. Аднак развіццё музычных тэм у тэатральнай музыцы, звязана з пэўнымі абмежаваннямі. Пры ўсіх зменах, лейтматыўная тэма павінна захоўваць наяўнае падабенства з першым варыянтам, каб быць лёгка пазнаваемай.

Практыка работы драматычных тэатраў паказвае, што выкананне лейтматывам тых або іншых драматургічных функцый, не абавязкова звязана з яго зменамі. Калі лейтматыў дастаткова трывала звязаны з успрыняццем гледача, адлюстроўвае пэўныя ўяўленні аб тых або іншых з'явах, то ў далейшым яго магчыма злучыць з іншымі вобразамі, якія ён будзе дапаўняць, узбагачаць або супрацьпастаўляцца з імі, уступаючы ў кантраст.

### **Музыка і эмацыянальная атмасфера спектакля**

Станіслаўскі, як вядома, стварыў вучэнне аб дзеянні не толькі як высновы твочасці акцёра, але і вучэнне аб звышзадачы, вызначыўшы тым самым неабходнасць эмацыянальнай і ідэйнай накіраванасці ўсяго мастацтва тэатра.

Эмацыянальнасць тэатральнага відовішча залежыць ад пачуццяў, захапленняў, якія перажываюць акцёры. Уздзеянне і ўспрыняцце драматычнага мастацтва шчыльна звязана з эмацыянальнасцю самага творчага працэса.



Музыка ў большай ступені, чым іншыя мастацтвы, здольна пранікаць у сферу пачуццяў, перажыванняў, настройў чалавека. Гэтая яе здольнасць абумоўліваецца яе гукавой прыродай. Менавіта гукі самой рэчаіснасці з'яўляюцца важнейшым фактарам зносін людзей паміж сабою, фактарам вырашэння іх пачуццяў, імкненняў і г.д.

Менавіта эмацыянальная прырода музычнага мастацтва робіць яго эфектыўным срокам стварэння эмацыянальнай атмасферы спектакля.

Выступаючы, як сродак стварэння эмацыянальнай атмасферы ў спектаклі, музыка вырашае адну з галоўных задач сцэнічнага адлюстравання твора драматургіі, бо ў мастацтве тэатра эмацыянальнасць – адзіны з галоўных паказчыкаў яго сапраўднай мастацкай вартасці.

### **Прынцып кантрасту**

Дзейсны прыём выкарыстання музыкі па прынцыпу кантраста, гэта прыём, які усё больш шырока прымяняецца ў тэатры. Прынцып кантрасту заключаецца ў руху музыкі па ўнутранай, схаванай лініі, лініі тоеснасці, лініі псіхалагічнага, часам глыбока затоенага, зместа сцэны дзеяння. У гэтых выпадках музыка ідзе быццам у разрэз са знешнім дзеяннем, палажэннем, сітуацыяй, нават з тэкстам.

Уступаючы ў кантраст з дзеяннем, з вобразамі, яна адлюстроўвае ўнутраны сэнс таго, што адбываецца на сцэне.

Станіслаўскі, падкрэсліваючы выключна важнае значэнне кантрасту, казаў: "Ідзіце іншы раз па кантрапункту – сцэна драматычная, а музыка быццам вясёлая, канешне, быццам" [1, с. 20].

Эмацыянальна супрацьпастаўляючыся ўнутранаму стану героя, музыка, па сутнасці, падкрэслівае гэты стан – з большай сілай, з большай уражлівасцю, чым падобнае зрабіла бы ў дазеным месцы музыка, якая непасрэдна раскрывае пачуцці.

З'яўляючыся адлюстраваннем радасці адных персанажаў, музыка ўскрывае тым самым прычыны перажывання іншых, якую можна было б вызначыць вядомымі словамі лейтматыўнай фразы: "мне сумна таму, што весела табе". Прыём кантрасту ўтрымлівае ў сабе вялікую магчымасць актыўнага ўздзеяння на глядача.

Музычны кантраст можа выкарыстоўвацца для ўзмацнення як драматычнага, так і камічнага дзеяння або эфекта. Калі музыка супрацьстаіць станоўчым персанажам, іх станоўчым учынкам, якім мы спачуваем, неадпаведнасць атрымліваецца драматычнай і моц нашага спачування ўзрастае. Калі ж музыка супрацьпастаўляецца адмоўным учынкам адмоўных персанажаў, учынкі, якія павінны выклікаць асуджэнне, неадпаведнасць можа атрымацца камічнай. Такім чынам, кантраст узмацняе той настрой, тую тэндэнцыю, якая ўтрымліваецца ў самой сцэне, у самім дзеянні.

### **Музыка і ўнутранае дзеянне**

Даследаванні музыкі ў драматычным тэатры прыводзяць нас да доказу дзейнасці і эфектыўнасці музыкі, як сродку ўнутранага дзеяння. Асаблівасці музыкі, яе спецыфіка, як віда мастацтва, дазваляе ёй адлюстроўваць нябачнае і, часам,

няўлоўнае дзеянне спектакля, быццам матэрыялізуючы яго, ператвараючы ў адчувальную, слыхавую форму. Гэта тым больш важна, таму што адлюстраванне ўнутранага дзеяння, падтэкста – адна з найбольш цяжкіх акцёрскіх і рэжысёрскіх задач.

### **Музыка і тэмпа-рытм**

Як вядома, тэрмінам "тэмпа-рытм" вызначаецца адзін з важнейшых момантаў сцэнічнай творчасці. Паколькі матэрыялам акцёрскага мастацтва з'яўляецца дзеянне, сцэнічны тэмпа-рытм ёсць не што іншае, як тэмпа-рытм сцэнічнага дзеяння, узятага ў любым аб'ёме ад самага малага (проста фізічнага дзеяння) да самага вялікага (скразнога дзеяння спектакля).

Рытм сцэнічнага дзеяння акрэслены не заўсёды вызначальна і наяўна. У музыцы тэмпа і рытм вызначаны найбольш акрэслена. Ніводная музычная тэма не можа існаваць без дакладнага тэмпа-рытма. Вось чаму ўвядзенне музыкі ў дзеянне вельмі дапаўняе бачныя, наяўныя рытмы гэтага дзеяння або ўскрывае "нябачныя" рытмы, надаючы ўсяму дзеянню большую тэмпа-рытмічную дакладнасць.

Важны бок праблемы музычнай культуры драматычнага тэатра, у прыватнасці, музычная культура акцёра – адна з важнейшых праблем у мастацтве тэатра. Многія старонкі гісторыі развіцця тэатра сведчаць аб высокай культуры драматычнага акцёра.

Спачатку вызначыць некаторыя моманты зместу самага паняцця музычнай культуры акцёра, яго элементаў. Гэта неабходна для мэтанакіраванага развіцця і ўдасканалення тых якасцей, з якіх складваецца майстэрства ў гэтай вобласці.

Мастацтва музыкі, спеваў, танца заўсёды было аб'ектам увагі Станіслаўскага. Музычная культура акцёра мяркуе не толькі знаёмства з музычнымі формамі, стылямі, жанрамі, не толькі веданне высноў музычнай літаратуры, але і пэўны ўзровень развіцця шэрагу псіхафізічных якасцей. Да іх адносяцца (разам з увагай і памяццю) музыкальнасць і рытмічнасць. Адным з прыкмет музычнасці з'яўляецца здольнасць эмацыянальна адгукацца на музыку. Важна ўспрымаць таксама гукавую тканіну. Калі чалавек адгукаецца эмацыянальна на той або іншы твор, але не заўважае істотных змяненняў у ізлажэнні мелодыі твора, то, відавочна, што яго эмоцыі адлюстроўваюць толькі агульныя рысы зместу дадзенага твора, пры такім успрыняцці не можа ісці размова аб сапраўднай музыкальнасці.

Такім чынам, мы вылучаем два бакі музыкальнасці: эмацыянальны і слыхавы. Узятыя адзін без другога, яны не маюць сэнсу.

Навукова даказана, што кожны чалавек валодае задаткамі музыкальнасці. Сама ж музыкальнасць з'яўляецца вынікам развіцця, выхавання і навучання. Такім чынам, выхаванне, развіццё музыкальнасці акцёра, як частка яго прафесіяналізму, з'яўляецца задачай і мэтай педагагічнага працэса ў тэатральных вузах, школах, студыях.

Рытмічнасць, як адно са складаемых паняцця музычнай культуры – гэта музычна-рытмічнае пачуццё, таму што рытм і рытмічнае пачуццё існуе і па-за музыкай, з'яўляючыся не толькі мастацкай катэгорыяй. Дзякуючы музычна-рытмічнаму пачуццю, мы больш эмацыянальна адчуваем выразнасць часавага хода

музычнага руху. Гэта азначае, што пачуццё рытма мае не толькі маторную, але і эмацыянальную прыроду. У аснове рытма ляжыць успрыняцце выразнасці мовы. Па-за музыкай нельга ні развіць, не абудзіць музычны рытм.

Выхаванне і развіццё рытма з'яўляецца таксама важнай задачай ў падрыхтоўцы акцёра.

У паняцце музычная культура акцёра ўваходзіць і сцэнічная мова. "Мова – музыка. Драматычнаму акцёру неабходна валодаць кантыленай, мелодыяй у мове", – пісаў Станіслаўскі [1, с. 25]. Ён таксама неаднаразова падкрэсліваў, што навучыцца культуры слова без музыкі і спеваў нельга" [1, с. 25].

Авалоданне законамі і тэхнікай музычна-моўнай інтанацыі – важная задача выхавання і навучання.

Можна зрабіць некаторыя высновы:

– багацце магчымасцей тэатральнай музыкі з'яўляюцца вынікам багацця выразных і выяўленчых магчымасцей музыкі.

– музычны вобраз самой музыкі з'яўляецца драматычна ёмкім, утрымлівае ў сабе "драматургічны патэнцыял". Аб'яднанне ж яго з іншымі элементамі тэатра ўзбагачае тэатральную музыку.

– музыка здольна як у фокусе адлюстроўваць асноўны ідэйна-эмацыянальны сэнс твору, адлюстроўваць самы сэнс драмы (зразумела, у апасрэдаванай форме музычнага вобраза). Зразумела, трэба мець на ўвазе, што музыка здольна адлюстроўваць непасрэдна ад таго, што яна робіць, толькі апасрэдавана. У іншым выпадку непазбежны сур'ёзныя памылкі эстэтычнага аналізу музыкі, а значыць, творчай практыкі. Нельга ігнараваць і сферу апасрэдаванага, таму што тады мы звужаем магчымасці музыкі, пераходзім у сферу натуральна-стычнага разумення музычнага вобраза, чыста гукавога яе ўспрыняцця. Нельга ігнараваць і сферу непасрэднага, таму што тады мы адрываем музыку ад пачуццёвай, гукавой асновы, пачынаем трактаваць музычны гук не як адлюстраванне гукавой прыроды рэчаіснасці, а як чыста музычную ўмоўнасць, непазбежна пераходзім да фармалістычнага разумення музыкі. Нельга і змешваць непасрэднае з апасрэдаваным, таму што тады мы змешваем межы музыкі і становімся на пункт гледжання эстэтычнага эклектызма.

Толькі ва ўмовах дакладнага размежавання непасрэднага ад апасрэдаванага ў музычным вобразе магчыма ўвасабленне ўсёй сукупнасці выразных і выяўленчых магчымасцей музыкі, а значыць, выкарыстанне яе як сродку драматычнага тэатра, выканання ёю канкрэтных задач тэатральнай выразнасці.

– разуменне магчымасцей музыкі ў тэатры для раскрыцця яго ідэйна-мастацкай сутнасці магчыма толькі на выснове пэўнага ўзроўню музычнай культуры акцёра і, у прыватнасці, такіх элементаў, як музычнасць, рытмічнасць.

Аднак разуменне драматургічных функцый музыкі яшчэ не азначае канчатковага выніку, залогам паспяховага яе выкарыстання ў спектаклі.

Толькі ўзаемасувязь усіх кампанентаў сінтэтычнага мастацтва тэатра могуць забяспечыць найбольшы мастацкі эффект.

## **Заклучэнне**

Таўстаногаў пісаў: "Мы павінны паспрабаваць свядома вызначыць некаторыя заканамернасці выкарыстання музыкі...". Для рэжысёра існуюць адносна музыкі некаторыя трывалыя правілы:

– музыка – частка цэлага і павінна выконвацца толькі ў кантэксце агульнай задумкі;

– музыка займае ў драме другасную дапаможную ролю;

– музыку выкарыстоўваюць толькі тады, калі без яе нельга абыйсціся;

– музыка залежыць ад прыроды жанравай умоўнасці спектакля;

– у спектаклі яна павінна гучаць па прынцыпу кантраста;

– адзіны жанр, які пускае ўнісоннае гучанне музыкі – пародыя.

Што датычыць апасрэдаванага ўздзеяння музыкі на драматычнае мастацтва, то тут маецца на ўвазе галоўным чынам так званая патэнцыяльная музычнасць тэатра, калі рэжысёр адчувае радство вобразнай прыроды музычнага і сцэнічнага мастацтва. Таму рэжысёру трэба ведаць законы музычнага мыслення, мець уяўленне аб формах буйных інструментальных жанраў, асновах гармоніі і поліфаніі і г.д. Сцэнічная форма павінна будавацца як музычная.

Узаемадзеянне тэатра і музыкі неаднакіраванае: калі музыка ўздзейнічае на развіццё сцэнічнага мастацтва, то і мастацтва драмы пэўным чынам знаходзіць сваё адлюстраванне ў музыцы. Там, дзе рэжысёр і кампазітар працуюць побач, нараджаюцца незабыўныя спектаклі.

**Вывады.** У літаратуры праблема выкарыстання музыкі ў тэатры яшчэ дакладна не вывучана і носіць, у асноўным, апісальны характар. Тым не менш, аўтар па гэтаму пытання прытрымліваецца думкі даследчыка Марголіна аб існаванні тэатральнай музыкі ў двух яе відах – умоўная і сюжэтная. Сюжэтная і ўмоўная музыка характарызуе дзеючую асобу, можа быць лейтматывам персанажа, дзеяння, раскрыць унутранае дзеянне, выкарыстоўвацца па прынцыпу кантраста з дзеяннем.

**Ключавыя паняцці.** Умоўная музыка. Сюжэтная музыка. Музыка і ўнутранае дзеянне. Кантраст музыкі і дзеяння. Тэмпа-рытм сцэнічнага дзеяння.

## **Пытанні для самастойнай работы**

1. Вызначыце функцыі сюжэтнай музыкі ў спектаклі.
2. Вызначыце функцыі ўмоўнай музыкі ў спектаклі.
3. Якім павінен быць музычны лейтматыў у спектаклі?
4. Вызначыце кантраст музыкі і дзеяння.
5. Прывядзіце прыклады раскрыцця ўнутранага дзеяння пры дапамозе музыкі.

## **Літаратура для самастойнай работы**

1. Марголин, Л.М. Некоторые закономерности использования музыки как выразительного средства драматического театра: Автореф... / Л.М. Марголин. – М., 1974.

2. Хангельдиева, И.Г. Музыка в синтетических видах искусства / И.Г. Хангельдиева. – М., 1987. – С. 23.

## ЛІТАРАТУРА

1. Марголин, Л.М. Некоторые закономерности использования музыки как выразительного средства драматического театра: Автореф... / Л.М. Марголин. – М., 1974.

## ПАДБОР РЭЖЫСЁРАМ МУЗЫКІ ДА СВЯТА

### План

1. Музыкальны творы ў асноўных момантах прадстаўлення.
2. Этапы работы рэжысёра над музыкай да свята.
3. Работа рэжысёра з кампазітарам.
4. Асаблівасці падбору музыкі да свята.

**Мэта:** раскрыць спецыфіку падбору музыкі да свята, вызначыць асаблівасці работы рэжысёра з кампазітарам пры падрыхтоўцы да свята, ахарактарызаваць асноўныя этапы работы рэжысёра над музыкай да свята.

### Музыкальны творы ў асноўных момантаў прадстаўлення

Уверцюра – музычны ўступ перад пачаткам прадстаўлення першае звяно творчага кантакта з глядачом, пачатак дзеі.

Звычайна ва уверцюру закладзены ў абагульняючай музыкальнай форме асноўная ідэя спектакля. Развіццё канфлікта пачынаецца з супрацьпастаўлення, сутыкнення розных музыкальных тэм (лейтматываў). Уверцюра мовай музыкі можа расказаць змест будучага дзеяння, уводзіць глядача ў атмасферу спектакля, эмацыянальна рыхтуе да ўспрыняцця таго або іншага жанра (трагедыя, драма, камедыя і г.д.). Музыка уверцюры вызначае эпоху, сацыяльнае асяроддзе і месца дзеяння п'есы, нацыянальны каларыт будучага дзеяння. Акрамя таго, уверцюра можа задаць пэўны рытм усяго спектакля.

Музычны антракт – музычны ўступ да дзеяння або карціны. Ён рыхтуе глядача да ўспрыняцця наступнай карціны. Так, у спектаклі "Власть тьмы" па п'есе Талстога (музыка Будашкіна) у Маскоўскім акадэмічным Малым тэатры музыка ў музыкальных антрактах перад кожным актам пры поўным зацямненні сцэны і глядзельнай залы, стварае пэўны настрой і ўводзіць у атмасферу будучага сцэнічнага дзеяння.

Музыкальныя тэмы, якія гучаць ва уверцюрах, могуць атрымліваць далейшае развіццё ў музыцы антрактаў. У залежнасці ад драматыргічнага матэрыяла п'есы

гэтыя тэмы могуць атрымліваць новы змест і іншы характар гучання. Перадаючы змены псіхалагічнага стану героя, музычная тэма можа вар'іравацца ў рытмічным і тэмпавым малюнку. Ліра ў розных музычных антрактах прадстаўлена іншым зместам, у залежнасці ад сюжэта адпаведнага дзеяння трагедыі.

Музычны антракт можа паведамляць аб з'явах, якія адбыліся паміж актамі, для непарыўнасці дзеяння.

Музычны канчатак – фінал п'есы або акта. Служыць для музычнага абагульнення асноўнай тэмы спектакля, для падвядзення вынікаў думкам і пачуццям, замацоўваючы ў свядомасці глядача ідэю спектакля, таксама стварае пэўны эмацыянальны настрой, з якім глядач пакідае тэатр.

Пераканаўчыя фіналы ў музыцы да спектакляў, напісаныя да тэкстаў кампазітарам Бетховеным да трагедыі Гётэ "Эгмонт". якая сцвярджае ідэю нацыянальна-вызваленчага руху; "Гім сонцу" Чайкоўскага да вясновай казкі Астроўскага "Снегурочка", а таксама фінальныя куплеты ў шматлікіх вадэвілях і камедыях.

Пры наяўнасці уверцюры і музычнага фінала ствараецца сіметрычнае музычнае абрамленне спектакля, вытрымліваецца форма (музычная).

Сюжэтная музыка ("бытавая", "рэальная"). Гэта музыка, якая абумоўлена сюжэтам п'есы. Гэта наступныя моманты:

-- акцёры самі спяваюць, іграюць на якіх-небудзь музычных інструментах, танцуюць;

-- калі музыка, спевы гучаць за межамі сцэны, раскрываючы дзеянне за кулісамі;

-- калі музыка даносіцца з бачнай на сцэне крыніцы гука-радыёпрыёмніка, тэлевізара, прайгравальніка.

Сюжэтную музыку акцёры чуюць або выконваюць яе самі. Яна апраўдана рэальным ходам сцэнічнага дзеяння.

Музыка эмацыянальнага фона ("умоўная", "музыка ад тэатра"). Гэта музыка ўводзіцца тэатрам (іншы раз у адпаведнасці з аўтарскай рэмаркаю) дзеля ўзмацнення эмацыянальнага ўспрыняцця дзеяння, для стварэння больш насычанай атмасферы спектакля.

Гэту музыку ўнутранага жыцця ўспрымаюць толькі глядчы, а персанажы яе "не чуюць". Гэта музыка, спецыяльна напісаная або падабраная да спектакля дапамагае глыбей зразумець думкі і вобразы п'есы, раскрываючы ўнутраны змест таго, што адбываецца.

### **Этапы работы рэжысёра над музыкай да свята**

Работа рэжысёра над святам – складаны творчы працэс, які патрабуе ад яго вядомай музычнай падрыхтоўкі.

Музыка да свята павінна быць апраўдана арганічнай патрэбнасцю дадзенага драматычнага твора ў музычным выкарыстанні. Ёсць шмат драматургічных твораў, якія не могуць існаваць без музыкі: вадэвілі, музычныя камедыі, мюзіклы, казкі Гоцы і Андэрсана, Шварца і Маршака і ногія іншыя. Сэнс і стыль многіх п'ес

Шэкспіра, Шылера, Мальеры, Галдоні выявіцца больш яскрава, калі ў іх пастаноўку будзе ўведзена музыка. Але шэраг драматычных твораў не мае патрэбы ў музычным суправаджэнні. Глыбіня зместу такіх твораў можа быць выяўлена толькі праз выканаўцаў.

Калі ж рэжысёр пачынае работу над музыкай у спектаклі?

Правёўшы аналітычны разбор п'есы, рэжысёр намячае сродкі сцэнічнай выразнасці, якія найбольш яскрава і па-мастацку маглі б выявіць ідэю аўтара. Спачатку рэжысёр вырашае, ці тэба музыка ў спектаклі. Калі музыка абумоўлена сюжэтам п'есы, уведзена драматыргам у дзеянне – яна абавязкова для кожнай пастаноўкі. Рэжысёр па аўтарскім рэмаркам вызначае, які музычны матэрыял прапаноўвае драматург. Могуць быць указаны канкрэтныя музычныя творы. Так, М. Горкі ўказвае ў фінальнай сцэне п'есы "На дне", што жыхары начлежкі спяваюць песню "Солнце всходит и заходит".

Іншы раз аўтарская рэмарка не ўказвае музычнага твору. Так, у Чэхава ў "Трех сестрах" у адной з рэмарак першага дзеяння гаворыцца: "За сценой игра на скрипке" і Маша тлумачыць: "Это Андрей играет, наш брат". І далей рэмарка: "Федотик и Родэ показываются в зале; они садятся и напевают тихо, наигрывая на гитаре".

Вывучыўшы музычны матэрыял, які прапаноўвае аўтар, выверыўшы аўтарскую логіку ў размяшчэнні кожнага нумара (вызначыць функцыю гэтай музыкі), рэжысёр вырашае, ці трэба ўводзіць у спектакль дадатковую музыку "ад тэатра", а галоўнае, трэба вырашыць, якія творчыя задачы будзе выконваць яна. Ці ўзмацніць эмацыянальнае гучанне асобных сцэн. А можа будзе звязучым звяном эпізодаў і актаў. А, магчыма, яна будзе падтрымліваць рытм будучага спектакля і г.д. Дрэнна, калі рэжысёр, не давяраючы актёру, імкнецца "прыкрыць" яго музыкай, перакласці на аркестр тое, што павінен данесці выканаўца.

Наступны этап работы рэжысёра над музыкай да спектакля – вырашэнне характару музыкі, які адпавядаў бы стылю аўтара і жанр спектакля. Рэжысёру трэба ўстанавіць вугал зроку аўтара на жыццё, на тую рэчаіснасць, якая адлюстравана ў п'есе, ту меру ўмоўнасці, якая будзе прысутнічаць ва ўсёй пабудове спектакля і вызначаць характар музыкі.

Аўтарскі стыль і жанр вызначае музыку спектакля. Манументальная музыка трагедыі не да месца ў бытавой драме, таму што будзе надаваць ёй ілжывую значнасць. У вадэвілі патрабуецца лёгкая, прыгожая, вясёлая музыка. У казцы яна будзе іншая, у параўнанні з лірычнай камедыяй і г.д. Неміровіч-Данчанка казаў: "...Можа быць стыль і ёсць тое ж самае, што часта называюць вобразам спектакля".

Стылявыя асаблівасці аўтара вызначаюць музычнае вырашэнне спектакля. Свет Шэкспіра і Чэхава, свет Пушкіна і Астроўскага, Вішнеўскага і Лаўрынёва, Шварца і Міхалкова істотна адрозніваюцца. Таму кожны з іх патрабуе сваёй музычнай мовы.

Раскрыццё ўнутранага свету аўтара прыводзіць да знаходжання нечаканых і цікавых фарбаў у спектаклі. Так, Шастаковіч расказваў аб сваёй сустрэчы з Маякоўскім у час работы над спектаклем "Клоп" у тэатры Мейерхольда. Шастаковіч адзначыў, што першая размова з Маякоўскім аб музыцы да "Клопа" зрабіла на яго

дзіўнае ўражанне. Маякоўскі сказаў, што да спектакля трэба музыка, якую будзе іграць аркестр пажарнікаў. Шапастаковіч адзначае, што толькі пазней ён зразумеў, што Маякоўскі ведае музыку, любіць яе, але яму здавалася, што толькі музыка пажарнага аркестра будзе найбольш дакладна адпавядаць зместу першай часткі камедыі і для таго, каб доўга не распаўсюджвацца наконт характару музыкі, Маякоўскі проста сказаў каратка, выкарыстаўшы тэрмін "пажарны аркестр".

Кожная п'еса мае сваю гістарычную канкрэтнасць, што павінна адлюстравана ў музыцы. Музыка Грыбаедава іншая, часоў Горкага і Чэхава. І ў той жа час героі горкаўскага "На дне" і чэхаўскага "Вишневого сада" адносяцца да розных сацыяльных слаёў, належаць розным грамадскім колам і, значыць, музычны быт і сфера музычных інтарэсаў і густаў у іх розныя. Далей рэжысёр вырашае, якім шляхам будзе ажыццяўляцца задумка выкарыстання музыкі ў спектаклі: запрашаць кампазітара, які будзе складаць арыгінальную музыку, напісаную толькі для дадзенага спектакля, або музыка будзе стварацца шляхам падбору гатовай музыкі самім рэжысёрам або з дапамогай музычнага кіраўніка.

Неабходна вырашыць, як будзе выконвацца музыка: сімфанічным аркестрам або эстрадным ансамблем, з прыцягваннем харавога калектыву або ўсё музычнае суправаджэнне будзе ісці ў магнітафонным запісу.

### **Работа рэжысёра з кампазітарам**

Перш за ўсё неабходна выбраць кампазітара, якому была б блізкая па тэме і стылю будучая работа. Зразумела, з тэатральным кампазітарам лягчэй знайсці агульную мову (мову дзеяння), чым з кампазітарам, які не разумее ўмоў драматычнага тэатра. Кампазітар павінен пазнаёміцца з драматургічным матэрыялам, выбраным для пастаноўкі. Работа рэжысёра з кампазітарам пачынаецца са знаёмства яго з задумкай сваёй пастаноўкі. Зразумела, кампазітар уносіць свае прапановы, да якіх трэба прыслухацца. Папярэднія гутаркі прыводзяць да таго, што іншы раз шумавое афармленне замяняецца музычным: марскі прыбой, шум бою, набліжэнне натоўпу, шум машын і г.д. Вызначаюцца месцы музычных фрагментаў, характар іх гучання і хранаметраж. Удакладняецца план музыкі ўсяго спектакля.

Наступны этап работы рэжысёра і кампазітара – знаёмства рэжысёра з музычнымі этюдамі і эскізаў свайго сачынення. Прагіраюцца на фартэпіяна асобныя музычныя нумары, правяраецца рытм, удакладняецца меладычны малюнак. Затым кампазітар прадстаўляе рэжысёру клавір, г.зн. музыку, напісаную для выканання на фартэпіяна.

Першапачатковая работа па зліццю сцэнічнага дзеяння і музыкі праводзіцца пад фартэпіяна. Было б добра, каб гэты этап работы рэжысёра з акцёрамі ў "выгородке". Пажадана, каб кампазітар прысутнічаў на рэпетыцыях (хаця б прыгонных), каб ён дапамагаў у творчым удзелу па арганічнаму ўводу музыкі ў спектакль.

Наступны этап работы – здача кампазітарам партытуры – аркестравае пералажэнне ўсёй музыкі спектакля. Пачынаецца перыяд работы рэжысёра з кампазітарам на сцэне. Тут канчаткова замацоўваюцца музычныя нумары,



устанаўліваецца патрэбная гучнасць і даўжыня. Затым вызначаецца месца для аркестра, хора, асобных груп інструментаў. У залежнасці ад рэжысёрскага вырашэння і жанра спектакля аркестр можа знаходзіцца перад сцэнай, у аркестравай яме (быць бачным глядачам) або за кулісамі (схаваным ад вачэй публікі).

Кожная пастаноўка патрабуе асаблівай інструментоўкі, для якой патрэбны асаблівы склад аркестра. Кожнаму спектаклю ўласцівы свой музычны стыль, сваё гучанне. Калі рэжысёр будзе шукаць манументальнасць, то звернецца да вялікага аркестра, а калі трэба "інтымнае гучанне", будзе выкарыстоўваць іншы склад. Пры гэтым важны падбор інструментаў: там, дзе трэба баян ці балалайка, не трэба, скажам, саксафон. Іншы раз мінімальным складам інструментаў магчыма дасягнуць значнай выразнасці.

Апошні этап работы – выпуск спектакля. На генеральных рэпетыцыях зводзіцца ўсё ў адзінае цэлае. Прыкладам геніяльнага кампазітара для тэатра можа быць дзейнасць І. Саца. Далёка не ўсе кампазітары, якія пісалі музыку для спектаклей, станавіліся тэатральнымі кампазітарамі, такімі як І. Сац.

Для паспяховай работы над музычным афармленнем рэжысёр павінен ведаць і разумець музыку, валодаць музычнай тэрміналогіяй. Калі рэжысёр, заць бы ў самых агульных рысах незнаёмы з музыкай, яе жанрамі, стылямі, выразнымі сродкамі, яму цяжка ўявіць і думаць музычнымі вобразамі, "пачуць" патрэбную музыку ў перыяд распрацоўкі задумкі і арганічна ўпісаць яе ў пастаноўку. Таксама будзе цяжка зносіцца з кампазітарам або музыкантам, падабраць правільную музыку. Такім чынам, галоўнае ў рабоце рэжысёра, якая арганічна спалучаецца са сцэнічным дзеяннем, выцякае з яго.

### **Асаблівасці падбору музыкі да свята**

Вельмі часта музыка да свята падбіраецца рэжысёрам самастойна або з дапамогай музыканта. Пры гэтым важна, каб музыка "эмацыянальнага фона" была з твораў аднаго кампазітара. Калі яе недастаткова, то бяруць творы іншых кампазітараў, але блізкіх па мове, стылю, духу, каб пазбегнуць стылістычнай стракатасці. З вялікай асцярожнасцю трэба падыходзіць да выбару добра вядомых, асабліва праграмных музычных твораў, якія шчыльна звязаны з канкрэтнымі літаратурнымі вобразамі.

Рэжысёру трэба разумець, што музыка, не спецыяльна напісаная для дадзенага спектакля, а ўведзеная ў яго, перастае разглядацца як самастойная. Яна становіцца неад'емнай часткай усей сцэнічнай кампазіцыі і ўспрымаецца як кампанент спектакля. Таму не трэба малазначныя драмы афармляць музычнымі творамі Бетховена, Чайкоўскага, Шастаковіча, яны несаразмерны па свайму маштабу.

Здараецца, што да пастаноўкі сучаснай п'есы бяруць класічную музыку. Так, Ахлопкаў да інсцэніроўкі Фаузеева "Молодая гвардия" выкарыстаў Першы канцэрт для фартэпіяна з аркестрам Рахманінава. Моцныя акорды канцэрта ствараюць напружанасць, адпавядаюць атмасферы трагедыі. У далейшым асноўная музычная тэма гэтага твора паўтаралася для раскрыцця гераічных вобразаў чырвонадонцаў. І гэта нягледзячы на тое, што канцэрт напісаны Рахманінавым значна раней, чым твор

Фадзеева. Музыка, гераічная па зместу, арганічна злівалася з вобразамі герояў, якія аддалі жыццё за Радзіму. Бывае і наадварот, калі ў класічную п'есу ўводзіцца музыка сучаснага кампазітара.

У музыцы "эмацыянальнага фона" трэба прытрымлівацца адзінага прынцыпа выкарыстання тыпу аркестра або ансамбля на працягу ўсяго спектакля. Цяжка дапусціць, каб у адных сценах музыка выконвалася сімфанічным аркестрам, у другім – народным.

У "сюжэтнай" ("бытавой") музыцы склад аркестра можа змяняцца ў залежнасці ад змены абставін. Для таго, каб музыка адпавядала характару дзеяння, якое трэба рэжысёру ад выканаўцаў, важна ўстанавіць, якімі інструментамі яна будзе выконвацца. А для гэтага рэжысёр павінен ведаць характар гучання таго або іншага інструмента, ведаць характар гучання клавесіна або лютні, пазнаёміцца са складам аркестраў, тыповых для таго або іншага часу. Рэжысёру трэба пазнаёміцца са зборнікамі, у якіх знаходзяцца, напрыклад, беларускія танцы або песні, каб уключыць у спектакль тыя з іх, якія адпавядаюць ходу дзеяння.

Калі матэрыял падабраны, то скадаецца падрабязны план музыкі да спектакля (музычны сцэнарый), у якім фіксуецца месца кожнага нумара, яго працягласць, характар гучання.

У рабоце над асобнымі эпізодамі спектакля важна ўстанавіць моманты ўключэння музыкі ў сцэнічнае дзеянне. Не трэба ўключаць адначасова музыку і тэкст, гэта дрэнна ўспрымаецца, таму што яны дубліруюць у гэты момант адзін другога. Лепей, калі тэкст і музыка ўключаюцца паслядоўна, у тым або іншым парадку, дапаўняючы адзін аднаго. Музыка можа ўводзіцца да пачатку тэкста, рыхтуючы пэўны настрой, а іншы раз пачынаецца тэкст, а потым да яго далучаецца музыка.

Важна, як уводзіць музыку (рэзка, плаўна, ціха, моцна), што залежыць ад канцэртнага выпадку. Напрыклад, у кінастужцы "Сорок первый" ёсць эпізод, калі Марютка, уступаючы просьбам паруччыка, чытае свае вершы. Да вершаў вельмі асцярожна, зусім непрыкметна, падключаецца музыка, не як ілюстрацыя, а як паэтычны акампанемент шчыраму натхненню гераіні. Рэзкае ўключэнне музыкі ў гэтым эпізодзе магло парушыць лірычную атмасферу сцэны.

Мае значэнне і як вывесці музыку. У адной сцэне як магчыма плаўна ўбраць, у другой – рэзка абарваць. Гэты раптоўны перапынак будзе ўспрымацца як акцэнт.

Для музычнага афармлення спектаклей магчыма выкарыстоўваць і калектывы мастацкай самадзейнасці – хор, інструментальны ансамбль, салістаў. Вялікае значэнне для нацыянальных спектаклей мае народная песня. Яна пашырае музычны вобраз, дапаўняе персанажу тыя або іншыя рысы характару, раскрывае асаблівасці яго ўнутранага свету. Песенны жанр дае магчымасць для яскравага музычнага спектакля.

Музыка – моцны сродак у спектаклі і карыстацца ёю трэба асцярожна, у меру. празмернае насычэнне ёю спектакля прыводзіць да адцягнення ўвагі глядача ад дзеяння. Лепей няхай яна будзе ў тых момантах, дзе яна па-сапраўднаму трэба.

**Вывады.** Падбор музыкі да свята вызначаецца перш за ўсё спецыфікай самага свята, яго тэматычнай і ідэйнай накіраванасцю. Важна, каб рэжысёр вызначыў ролю музыкі ў свяце: ці ўзмацніць яна эмацыянальнае гучанне асобных сцэн, альбо будзе падтрымліваць рытм мудучага свята.

Работа рэжысёра з кампазітарам будзе плённай толькі ў тым выпадку, калі паміж імі будзе ўзаемаразуменне ў дасягненні вырашэння звышзадачы.

**Ключавыя паняцці.** Музычны антракт. Уверцюра. Жанр.

### **Пытанні для самастойнай работы**

1. Раскрыйце ролю ўступнай музыкі да святочнай дзеі.
2. Вызначыце найбольш важныя моманты падбору музыкі рэжысёрам да свята.
3. Увядзенне кампазітара ў рэжысёрскую задачу – найбольш важны этап работы рэжысёра з кампазітарам.
4. Пералічыце тэхналагічныя прыёмы выкарыстання музыкі ў свяце.

### **Літаратура для самастойнай работы**

1. Брехт, Б. О театре / Б. Брехт. – М., 1960.
2. Товстоногов, Г. О профессии режиссёра / Г. Товстоногов. – М., 1967.
3. Таршис, Н. Музыка спектакля / Н. Таршис. – Л., 1978.

## **ПРЫЁМЫ, ПРЫНЦЫПЫ, МЕТАДЫ І ПАДХОДЫ РЭЖЫСЁРА ПРЫ ПАДБОРЫ МУЗЫКІ ДА СВЯТА**

### **План**

1. Работа кампазітара.
2. Асаблівасці тэатральнай музыкі.
3. Раздзяленне музычных нумароў па мэтавай устаноўцы.
4. Абмалёўка музыкай дзеючых асоб.
5. Абмалёўка асяроддзя і абставін.
6. Абмалёўка дзеяння.
7. Музыка схаваных перажыванняў.
8. Уверцюра.
9. Музыка ў час антрактаў.
10. Устаўныя нумары.
11. Асноўныя групы музычных нумароў.
12. Форма музычных нумароў.
13. Сцэнічная меладэкламацыя.
14. Мова пад музыку.
15. Музыка і мімічная ігра.

16. Музыка асяроддзя або абставін.
17. Музыка, якая малое дзеянне.
18. Музыкальная пауза.
19. Гучнасць.
20. Тэмп дзеяння.
21. Настрой дзеяння.
22. Музыка ў спектаклях-трагедыях Пушкіна.
23. Тэатральная музыка. Тэрміны.
24. Выкарыстанне музыкі ў чцецкім спектаклі.
26. Музыка як фон чытання.

**Мэта:** пазнаёміць студэнтаў з рознымі прыёмамі, прынцыпамі работы з музыкай у свяце, каб яны набылі навыкі, практыку для выкарыстання музыкі ў розных сцэнічных сітуацыях.

Работа над музыкай кампазітара ўключае чатыры галоўныя этапы:

1. Знаёмства з п'есай, планам яе пастаноўкі;
2. Складанне музыкі ці музычных нумароў;
3. Рэпетыцыйная работа;
4. Кіраўніцтва музыкай у час спектакля.

Першы тап работы над музыкай спектакля ўключае дэтальнае абмеркаванне музыканта (кампазітара) плана музычнага матэрыялу з рэжысёрам асобна. Музыка будзе ўдалай, адпавядаць задумцы рэжысёра, калі яна будзе загадзя абмеркавана з рэжысёрам. Безумоўна, геніяльныя кампазітары ўжо ў час знаёмства з тэкстам п'есы, яе чытання, часам знаходзяць яе мізнасцэны самі, да работы над ёю, знаходзяць неабходныя інтанацыі ў напісанай загадзя музыцы і самі акцэры і рэжысёр. Напрыклад, І. Сац вельмі часта ўскрываў музыкай сутнасць п'есы не адразу пасля яе першай чыткі.

У час рэпетыцый неабходна вывясціць кожны напісаны нумар для канкрэтнай мізансцэны, дзеі.

Разам з агульнымі рэпетыцыямі вядуцца музычныя рэпетыцыі з музыкантамі, а таксама групавыя і індыўдуальныя заняткі з тымі акцэрамі, якія ўдзельнічаюць у сцэнах з музыкай. Першыя рэпетыцыі праводзяць пад раяль і толькі тады, калі музыка выверана, зафіксавана і асвоена выканаўцамі – можна выкарыстоўваць і іншыя інструменты, ці аркестр. На апошніх рэпетыцыях неабходна правесці гучнасць музыкі: дзеля гэтага неабходна некалькі разоў паслухаць музыку з залы, або запрасіць для гэтага якога-небудзь музыканта.

### **Асаблівасці тэатральнай музыкі**

Яна мае свае законы. Самы лепшы музычны твор можа мець поспеху, калі ён будзе выкарыстаны без змяненняў у якой-небудзь п'есе цалкам. Ён не робіць уражання на глядачоў, а часам і затрымлівае дзеянне. І, наадварот, які-небудзь нумар у тэатральнай музыкі сам па сабе не мае ніякіх музычных каштоўнасцей, але

напісаны спецыяльна для п'есы, разам з іграй акцэраў робіць вялікае ўражанне на глядачоў.

Музыка да п'ечы павінна быць тэатральнай, г.зн. зроблена на выснове вывучэння як самага зместу п'есы, так і поўнай сугучнасці яе з планам рэжысёра. Так, у музыцы Саца да "Сіней птінцы" Метэрлінка ўсе музычныя нумары ўяўляюць сабой невялікія, але ярскія, часам бесформеныя музычныя ўрыўкі. Іншы раз урыўкі паўтараюць бясконца адну і тую ж тэму, іншы раз тэмы ідуць адна за адной без усялякай сувязі. Але разам з дзеяннем яна робіць незабыўнае ўражанне на глядачоў.

Усе моманты, якія падкрэсліваюцца музычным суправаджэннем пералічыць нельга, але ж прыблізна класіфікаваць галоўныя моманты выкарыстання музыкі для найбольш яркага падкрэслівання тых або іншых момантаў п'есы магчыма паспрабаваць.

### **Раздзяленне музычных нумароў па мэтавай устаноўцы**

Тут вылучаюцца тры выпадкі:

- 1) калі музыка падкрэслівае настрой аднаго ці некалькіх цэнтральных дзеючых асоб;
- 2) калі музыка падкрэслівае настрой таго асяроддзя, якое гэтых дзеючых асоб акружае і на фоне якога яны дзейнічаюць;
- 3) калі музыка падкрэслівае развіццё і настрой усяго дзеяння ў цэлым.

### **Абмалёўка музыкай дзеючых асоб**

У першым выпадку характар музыкі, зразумела, ідзе за змяненнем настрою тых дзеючых асоб, унутраны воблік і характар якіх яна падкрэслівае. У якасці прыклада прыведзем любую медадраму, у якой герой ці гераіня дэкламуюць маналог пад музыку, пры гэтым гэтая музыка ўмоўна і мае адносіны цалкам для гэтага маналога. Сюды ж адносяцца і тыя выпадкі, калі якая-небудзь частка п'есы ідзе ў форме індывідуальнай або калектыўнай меладэкламацыі.

### **Абмалёўка асяроддзя і абставін**

У другім выпадку музыка найчасцей бывае па характару і настрою супрацьлеглая настрою галоўнай дзеючай асобы або асоб, дзеля таго, каб больш ярка, пераканаўча шляхам такога кантрасту высветліць усе тое, што перажывае дзеючая асоба. Прыкладам можа быць такая сцэна, калі дзеючая асоба перажывае, а акружэнне не разумее яе пакут, словы і рухі, якія малююць гэтыя пакуты, ідуць на фоне вясёлай музыкі, дзеля таго, каб з аднаго боку падкрэсліць абьякавасць тых, хто акружае героя, а з другога боку, каб зразумець пры дапамозе кантраста пакуты больш выпуклымі і яркавымі. У гэтых выпадках музыка часцей за ўсё рэальна апраўдваецца дзеяннем (танцавальная музыка, рэстаранны аркестр і г.д.).

Для больш яркавай абмалёўкі таго дзеяння, якое падразумеваецца за кулісамі, на фоне гэтай музыкі звычайна выкарыстоўваюцца яшчэ гукавыя эфекты, напрыклад, смех, шум натоўпу, тупат ног танцуючых і г.д.

### **Абмалёўка дзеяння**

У трэцім выпадку музыка ідзе за нарастаннем ці спадам настрою ўсяго дзеяння ў цэлым, такім чынам, гэты выпадак быццам уяўляе з сябе такую камбінацыю выпадкаў першага і другога, калі настрой усіх дзеючых асоб супадае і ідзе паралельна. У якасці прыклада апошняга можна ўзяць заключную сцэну якой-небудзь агітацыйнай п'есы, так званую "канцоўку", калі дзеючыя асобы ўсё больш запальваюцца рэвалюцыйным пафасам і, нарэшце, пад гукі марша з песнямі і крыкамі ідуць на бой.

### **Музыка скрытых перажыванняў**

Не заўсёды Т.м. падкрэслівае той настрой дзеючых асоб, які яны выяўляюць словамі і рухамі; вельмі часта рэжысёр выкарыстоўвае музыку, каб высветліць глядачам схаваныя, нічым знешне не праяўляемыя эмацыянальныя перажыванні, якія ў глыбіні душы тояцца ў дзеючых асоб. У гэтым выпадку музыка перадае тое ў ігры акцёра, што звычайнымі спосабамі акцёрскай ігры зрабіць цяжка. Музыка пры гэтым найчасцей за ўсё ідзе ў процівагу з тымі словамі і рухамі, якія робіць на сцэне акцёр.

Вышэй мы разглядалі ўжо адзіны такі выпадак, калі музыка падкрэслівае настрой, супрацьлеглы настрою, які выяўляецца галоўнымі дзеючымі асобамі – гэта той выпадак, калі музыка абмалёўвае асяроддзе, у якім герой сябе выяўляе. Але, зразумела, падабенства паміж гэтымі дзвюма выпадкамі толькі знешняе, таму іх ніякім чынам змешваць нельга, тым больш, што фармальны падыход да музыкі таго ці іншага выпадку, як мы ўбачым ніжэй, зусім розны.

### **Музычныя нумары, якія падрыхтоўваюць з'яўленне персанажа.**

#### **Прэлюдыя і сігнал.**

Мы разгледзілі выпадкі падкрэслівання музыкай перажыванняў і настройў дзеючых асоб у той час, калі яны ўжо знаходзяцца на сцэне, ужо "дзеінічаюць". Але ж т.м. можа яшчэ падрыхтаваць выхад на сцэну якога-небудзь героя, паставіць у вядомасць глядача аб яго выхадзе і нават пры дапамозе якога-небудзь лейтматыва зрабіць характарыстыку – абмаляваць, так сказаць, папярэдні партрэт гэтага персанажа. Такая музычная характарыстыка найчасцей за ўсё даецца пры дапамозе сігналаў труб або кароткіх прэлюдый.

Сігнал або прэлюдыя звычайна складаюцца з адной – дзвюх музычных фраз. Яна іграецца перад самым з'яўленнем дадзенай дзеючай асобы. Музыка ў сігнале падбіраецца такая, каб яна сваёй мелодыяй, а галоўнае, рытмам, падкрэслівала самае характэрнае ў гэтым персанажы.

Цікава адзначыць, што пры дапамозе такіх кароткіх сігналаў перадаецца не толькі унутраны стан, змест персанажа, але і некаторыя знешнія рысы (хадзьба, пры дапамозе рытма), манера гаворкі (пры дапамозе меладычнага малюнка) і г.д.

Нярэка музыка, якая папярэднічала з'яўленню персанажа на сцэне, прадаўжаецца тады, калі ён ужо выйшаў на сцэну і пачаў гаварыць. У гэтым

выпадку сігнал або прэлюдыя непасрэдна пераходзіць у музыку, якая падкрэслівае ўступныя рухі і словы ў ролі дзеючай асобы. Звычайна да гэтага прыёму прыбягаюць, каб засяродзіць усю ўвагу на гэтым новым героі. Музыка ў гэтым выпадку павінна асабліва пераканаўча перадаць выраз твару гэтага персанажа і яго далейшыя дзеянні.

### **Уверцюра**

Музыка выкарыстоўваецца і тады, калі трэба падрыхтаваць не толькі з'яўленне персанажа або некалькіх персанажаў, але і ўсе дзеянні ці нават увесь спектакль. Гэта дасягаецца пры дапамозе так званай уверцюры.

Уверцюра падрыхтоўвае глядачоў да ўспрыняцця дзеяння аоб спектакля, уводзіць глядачоў у настрой дзеяння і нярэдка перадае ўсё дзеянне або спектакль. Часам уверцюра (як сігнал ці прэлюдыя) пераходзіць у музыку, якая суправаджае персанаж (дадзенае дзеянне).

### **Музыка ў час антрактаў**

У большасці выпадкаў музыка ў час антрактаў раскрывае тыя з'явы, якія адбываюцца паміж тымі самымі дзеяннямі, у сярэдзіне якіх устаўлены дадзены антракт або "чысты перапынак" (перапынак паміж зменай дэкарацыі пры адкрытым занавесу). Гэтыя з'явы глядач не бачыць, ён павінен уявіць для сябе іх сам. Каб глядачу было лягчэй уявіць для сябе гэтыя з'явы і выкарыстоўваецца музыка, якая ў дадзеным выпадку выконвае ролю як бы апавядальніка. У той жа час музыка з'яўляецца сувязным звяном паміж дзвюма дадзенымі дзеяннямі: яна пачынаецца тым настроем, якім скончылася папярэдняе дзеянне і заканчваецца настроем, з якога пачынаецца наступнае дзеянне.

Іншы раз музыка ў антракте ці "чыстага перапынку" з'яўляецца толькі уверцюра да наступнага дзеяння, тады яе змест складаецца толькі з матываў, якія характарызуюць гэта дзеянне.

### **Устаўныя нумары**

Гэтыя нумары даюцца тады, калі па тэксце ў дадзеным месцы п'есы павінна быць на сцэне музыка, спевы або танцы. Гэта звычайная канцэртная музыка.

### **Асноўныя групы музычных нумароў**

Розныя выпадкі выкарыстання музыкі ў тэатры маюць па сутнасці адно і тое ж прызначэнне: музыка, якая падкрэслівае настроі і перажыванні дзеючых асоб, музыка, якая абмалёўвае іх схаваныя эмацыянальныя перажыванні, а таксама прэлюдыі і сігналы перад выхадам дзеючых асоб маюць адзіную задачу: выявіць як мага яскравей знешні і ўнутраны воблік гэтых персанажаў. Таму гэтыя выпадкі могуць быць аднесены да адзінай групы нумароў (адзінай функцыі).

Таксама і музыка, якая абмалёўвае ўсё дзеянне ў цэлым або падкрэслівае яго – выконвае адзіную задачу: зрабіць гэта як мага яскрава. Значыць і гэтыя выпадкі

(два) – музыка, якая падкрэслівае дзеянне і музыка, якая выконвае ролю уверцюры, выконваюць, па сутнасці, адзіную функцыю.

Такім чынам, можна вылучыць наступныя функцыі па іх мэтавай накіраванасці:

1) выяўленне або падкрэсліванне знешняга і ўнутранага абрыса персанажа або персанажаў;

2) абмалёўка асяроддзя, у якім персанаж дзейнічае;

3) абмалёўка або падкрэсліванне ўсяго дзеяння ў цэлым;

4) устаўныя музычныя нумары.

Аўтары называе функцыі музычнымі нумарамі. У прыцыпе гэтыя функцыі музыкі – асноўныя ў спектаклі. Трэба помніць, што іншы раз нумар можа ўяўляць з сябе камбінацыю з некалькіх такіх груп (напрыклад, прадаўжэнне прэлюдыі або сігнала, музыка ў час "чыстага перапынку" і г.д.).

Перш чым пісаць музыку (музычны нумар), кампазітар павінен для сябе ўявіць дакладна якую ж канкрэтна функцыю яна павінна выканаць у дадзеным дзеянні.

### **Змест музычных нумароў**

Гэта цяжкая задача, таму што ўсё залежыць ад п'есы, музычных сродкаў, ігры акцёраў і, нарэшце, таленавітасці кампазітара або таго, хто падбірае музыку да спектакля. Таму тут магчыма абмежавацца толькі парадамі і ўказаннямі агульнага плана:

– Музыка, якая выяўляе характар дзеючых асоб. яна павінна быць яркай, выразнай. На сцэне ўсё павінна рабіцца некалькі падкрэслена. Звычайная мова, рухі, жэсты, якія выкарыстоўваюцца ў паўсядзённасці, рэдка даходзяць са сцэны да глядача. Такая мова, такія рухі, як кажуць, не сцэнічны, г. зн. не яркія, не выразны. Музыка павінна падкрэсліваць ролю. Гэта дасягаецца націскамі, акцэнтамі, рытмікай, гармоніяй, тэмбрамі і інш.

### **Форма музычных нумароў**

Каб дасягнуць яркасці музыкі ў спектаклі, выкарыстоўваюць вельмі часта такія гукавыя сродкі і формы, якія ў звычайнай музыцы лічацца зусім недапушчальнымі.

Адно з такіх парушэнняў музычных законаў – адсутнасць дакладнай формы музычных нумароў. Музыка першай групы (абмалёўка персанажаў) захоўвае больш-менш форму толькі ў выглядзе прэлюдыі і сігнала перад выходам. Гэта зразумела, таму што музыка ў гэтым выпадку прадастаўлена сама па сабе (акцёр за кулісамі), дзеючая асоба сваімі рухамі і мовай не перашкаджае яе гучанню. але ж як толькі ён з'яўляецца на сцэне, то тут прыходзіцца лічыцца з яго іграй і рухамі, якія ў большасці выпадкаў пераключаюць укладанню музыкі ў пэўныя формы.

### **Сцэнічная меладэкламацыя**



Важны сродак абмалёўкі музыкай настрояў – меладэкламацыя. сцэнічная меладэкламацыя істотна адрозніваецца ад эстраднай.

Эстрадная меладэкламацыя ствараецца як і раманс, г. зн. на тэкст. Пры чытанні такой меладэкламацыі выканаўцу трэба ўсе лагічныя націскі, інтанацыі і паузы нейкім чынам падганяць пад напісаную музыку, прычым гэта вельмі складаная справа, таму што кампазітары не вельмі добра разбіраюцца ў мастацкім чытанні. Такім чынам, выканаўца эстрады будзе свае чытанні ў залежнасці ад той музыкі, якая суправаджае тэкст меладэкламацыі.

Сцэнічная меладэкламацыя будзецца па-іншаму. Спачатку акцёр робіць сваю ролю, г. зн. растаўляе націскі, паузы (іншы раз вялікія, запоўненыя мімічнай іграй ці словамі партнёра), намячае мізансцэны і толькі пасля гэтага прапаноўвае кампазітару напісаць музыку, не змяняючы нічога з намечанага плана. Такім чынам, тут не чытанне падганяецца пад музыку, а музыка да чытання. вось чаму сцэнічная меладэкламацыя ўступае ў канфлікт з законамі будовы музычнай формы. Пры складанні такой меладэкламацыі, зразумела, усе, пачынаючы з мелодыі і заканчваючы тэмпам і рытмам, выводзяцца з інтанацыі і рытма, намечаных акцёрам.

Акрамя таго, акцёр у залежнасці ад самых разнастайных абставін (дэкарацыі, тэмпа дзеяння, настрою і г.д.) не заўсёды дакладна вызначае па часу асобныя кукі меладэкламацыі, па прычыне гэтага музыканту трэба то прадаўжаць, то укарочваць музыку.

### **Мова пад музыку**

Як бы цікава не была напісана музыка да меладэкламацыі, яна заўсёды трымае ў рамках акцёра і робіць яго мову менш натуральнай; асабліва цяжка трымаць натуральную мову ў меладэкламацыі з праявічым тэкстам, а не з вершаваным.

Па гэтай прычыне ў п'есах найчасцей за ўсё выкарыстоўваецца не меладэкламацыя, а проста мова пад музыку, г. зн. музыка суправаджае мову акцёра, але ні музыкант, ні акцёр не клапацяцца аб тым, каб асобныя слогі супадалі з адпаведнымі нотамі.

Звычайна тэкст разбіваецца на тую або іншую колькасць асобных кусочкаў у залежнасці ад змены тых або іншых настрояў або перажыванняў, якія заключаюцца ў гэтых кусочках, і сочаць за тым, каб пачатак і канчатак кожнага такога кусочка супадалі з пачаткам і канчаткам адпаведнага кусочка музыкі. Такі прыём не ўплывае на мову акцёра, а ў музыцы дазваляе нярэдка нават вытрымаць форму.

На сцэне часам выкарыстоўваецца камбінацыя з мовы пад музыку і меладэкламацыю. У гэтым выпадку роля ідзе як мова пад музыку, і толькі час ад часу некаторыя словы ці фразы, якія хочуць асабліва падкрэсліць музыкай, даюцца ў форме меладэкламацыйнай, г. зн. спалучаючы кожны слог з адпаведнай нотай ў музыцы.

Сцэнічная меладэкламацыя адрозніваецца ад звычайнай эстраднай песні яшчэ і тым, што тэкст у ёй суправаджаецца часам не толькі музыкай, але і рознымі гукавысотнымі і шумавымі эфектамі.

Тое ж самае можна сказаць і пра прыём, які намі названы "мова пад музыку": тут нярэдка бывае так, што мова ідзе амаль толькі пад які-небудзь шум дажджу, марскі прыбой і г.д. або гукавы эфект (спевы птушак, трывожны гудок і г.д.), музыка ж адсоўваецца на другі план ці зусім не ўдзельнічае.

Шумавыя і гукавыя эфекты павінны так устанаўлівацца, каб сіла гука і рытм дапамагалі больш яскрава падкрэсліць словы і перажыванні дзеючых асоб.

### **Музыка і мімічная ігра**

Яшчэ большую ролю мае музыка, калі выконваецца на сцэне мімічная ігра, калі акцёр маўчыць. Гэта зразумела, таму што слова само па сабе валодае музыкальнасцю, таму пры добрай ігры акцёра слова мала патрабуе музычнага суправаджэння. Іншая справа паузы: яны не даюць ніякага слыхавога ўражання, а толькі зрокавае.

Дзеля таго, каб скіраваць увагу глядача на мімічную ігру акцёра, а таксама для таго, каб даць слыхавое ўражанне ў час паузы, карыстаюцца музыкай. Музыка дазваляе расцягнуць паузу на пэўны час, калі трэба, напрыклад, даць магчымасць якому-небудзь акцёру пераапануцца. У час паузы музыцы прадастаўляецца больш свабоды, як у адносінах формы, так у адносінах і гучнасці. Тым не менш трэба мець на ўвазе, што музыка не павінна быць вельмі "музычнай", яна павінна быць тэатральнай. Таму музыка павінна быць не асабліва складанай, прычым, калі змяняецца мімічная ігра акцёра, то пэўным чынам павінен змяняцца і характар музыкі.

Змена музыкі (яе настрою) павінна быць яскравай, толькі тады яна дойдзе да глядача. Больш за ўсё ўраджаюць такія музычныя прыёмы, як мадуляцыя, імклівае перамены тэмпа і рытма, раптоўнае ўзмацненне або змяншэнне гука і іншыя музычныя кантрасты.

У гэтых выпадках не трэба палохацца выкарыстоўваць шумавыя і гукавыя эфекты. Калі яны выкарыстоўваюцца ў кантэксце дзеяння, то яны не будуць простым эфектам, наадварот, тэатральнасць музыкі ад гэтага толькі выйграе.

Вельмі каштоўнай бывае музыка тады, калі трэба выявіць скрытыя эмацыянальныя перажыванні дзеючых асоб. Такія перажыванні звычайна выступаюць у якім-небудзь жэсце, інтанацыі, паўзе і г.д. Вось тут музыка можа зрабіць яскравай ігру акцёра. Лепей за ўсё эмацыянальныя перажыванні даюцца музыцы лепш за ўсё пры дапамозе кароткіх і яскравых лейтматываў, якія стасуюцца з іграй акцёра.

Гэтыя матывы павінны быць загадзя якім-небудзь чынам (праз словы або рухі акцёра і праз паўторы) даведзены да глядача або выкарыстоўвацца знаёмая музыка. Пospех гэтай музыкі залежыць ад гэтай расшыфроўкі галоўных лейтматываў і ад іх засваення і запамінання глядачамі (прыклад цыркавой праграмы: дапрос суддзей нямога, які іграе на дудачцы мелодыі знаёмых песень, якія гучаць як адказы на пытанні суддзі).

### **Музыка, якая малое асяроддзе або абставіны**

У гэтым выпадку музыка выкарыстоўваецца для характарыстыкі асяроддзя, каб падкрэсліць той разлад, які існуе паміж персанажам і асяроддзем. Персанаж, дзякуючы гэтаму кантрасту, робіцца больш рэальным.

Улічваючы, што галоўным у музыцы з'яўляецца выяўленне персанажаў, а не асяроддзя, таму яна не павінна быць асабліва яскравай. Разам з асяроддзем яна з'яўляецца фонам, на якім персанаж сябе праяўляе. Выключэннем могуць быць толькі такія эпизоды, дзе патрабуецца асабліва падкрэсліць, што асяроддзе на пэўны час перамагае героя. У гэтых выпадках музыка павінна быць больш яскравай, але ж не на столькі, каб каб засяроджваць увагу на сябе. Галоўным усё ж з'яўляецца персанаж, таму яскравым павінна быць толькі сіла гука, а не меладычны малюнак. Хрэстаматыйны прыклад: персанаж на сцэне перажывае, а за кулісамі гучаць вясёлая музыка, танцы, смех, таму яго ўнутраны стан выяўляецца больш выразна. Задача музыкі тут у тым, каб вызначыць больш яскрава тое асяроддзе, якое маецца на ўвазе за сцэнай. У гэтым прыкладзе наяўнасць музыкі апраўдана самім дзеяннем і зместам п'есы. Але можа быць і так, што музыка нічым не апраўдана і ўведзена рэжысёрам для выяўлення настрою не таго асяроддзя і абставін, якія маюцца на ўвазе ў дадзены час, а асяроддзя і абставін увогуле.

Гэты апошні выпадак з'яўляецца цяжкім у падборы музыкі. Тут лепей карыстацца зноў яскравым лейтматывам, змест якога ўжо вядомы глядачу.

### **Музыка, якая малюе дзеянне**

Кожная п'еса складаецца з момантаў, у якіх настрой усяго дзеяння то ўзрастае, то спадае. Вельмі важна пры гэтым, каб усе акцёры адчувалі гэтыя спады і нарастанні, усё гэта магчыма пры наяўнасці ансамбля. Дзеля таго, каб дапамагчы ансамблю быць дружнымі каб падкрэсліць гэтыя спады і пад'ёмы дзеяння, прымяняюць музыку. Такім чынам, мэта тут музыкі – каб уздзейнічаць не толькі на глядачоў, але ў значнай ступені і на акцёраў. Часцей за ўсё карыстаюцца музыкай, каб падкрэсліць нарастанне дзеяння. Звычайна гэта якая-небудзь "канцоўка" ў агітацыйных п'есах, але не толькі.

### **Музычная пауза**

Меньш выкарыстоўваецца музыка пры спадах дзеяння. У гэтых выпадках музыка паступова заціхае і гэта бывае дастаткова, каб атрымалася патрэбнае ўражанне. Акцёры пры гэтым таксама апускаюць тон.

Нярэдка карыстаюцца раптоўнай музычнай паузай, каб стварыць уражанне напружанага жажлівага чакання. Пауза больш за ўсё робіць уражанне, калі з'яўляецца пасля моцнай музыкі. Раптоўная паўняцца якім-небудзь шумавым або гукавым эфектам (барабанны дроб, гукі званоў і г.д.); хрэстаматыйны прыклад: перад асабліва небяспечным нумарам цыркавога гімнаста музыка раптоўна заціхае і на яе фоне чуецца жажлівы барабанны дроб.

### **Гучнасць**

Вялікае значэнне для характарыстыкі дзеяння мае гучнасць музыкі. Музыкальная тэма, калі ў ёй правільна пастаўлена сіла гука, можа вельмі яркава падкрэсліць малюнак дзеяння і, наадварот, тая ж тэма можа быць сапсавана, калі дрэнна растаўлена сіла гука.

Асабліва складана вызначыць добрую гучнасць у тым выпадку, калі на сцэне дзейнічае натоўп ідзе нарастанне дзеяння, а ў музыкантаў толькі невялікі склад інструментаў. Тады магчыма выкарыстоўваць шумавыя і гукавыя эфекты, спалучаць іх з музыкай і крыкамі натоўпу. Трэба так размеркаваць матэрыял, каб гукі прыходзіліся на тыя моманты, калі натоўп не крычыць, у час жа крыкаў галоўная тэма даецца якім-небудзь моцна гучным інструментам (трубы, трамбон).

### **Тэмп дзеяння**

Важна, каб музыка адпавядала тэмпу дзеяння. Самая прыгожая музыка можа сапсаваць увесь спектакль, калі яна будзе паскараць або запавольваць тэм спектакля. Таму, калі складаць або падбіраць музыку да канкрэтнага дзеяння, трэба дакладна адчуць, зафіксаваць дадзены тэмп дзеяння.

Нават музыка уверцюры або "чыстага перапынку" павінна спалучацца з тэмпам бліжэйшых да музыкі дзеянняў, толькі такім чынам музыка дапаможа развіцца наступнаму дзеянню. Таму зразумела, чаму тэатральны музыкант павінен адчуваць настрой і тэмп усяго спектакля, нават у тым выпадку, калі музыка выкарыстоўваецца толькі ў антрактах.

### **Настрой дзеяння**

Бывае так, што сапраўдны настрой усяго дзеяння не выражаецца ні словамі, ні ўчынкамі персанажаў, тым не менш гэты настрой павінен тыць выяўлены і падкрэслены. Гэта дапамагае зрабіць музыка. У гэтым выпадку музыка павінна адпавядаць не таму, што змяшчаецца ў словах персанажаў, а менавіта настрою, які схаваны і чытаецца паміж радкоў п'есы. Гэта найбольш складаны і цяжкі выпадак і таму рэжысёру і музыканту трэба шмат папрацаваць, каб знайсці яркавы выраз гэтага схаванага настрою. Цяжка сказаць, у чым канкрэтна знаходзіцца гэты схаваны настрой: іншы раз ён у тым ці іншым гарманічным спалучэнні, рытміцы, але нярэдка ён праяўляецца ва ўмелай аркестроўцы, каларыце або шумавым эфекце (удалым выяўленнем гэтага схаванага настрою дзеяння з'яўляецца полька І. Саца ў "Жизни человека" Андрэева: сідзяць тупыя фігуры на балу і кажуць: "как хорошо, как пышно, как богато" і жахлівая пустэча ў гэтым, раптоўна паралельныя кварталы ў выкананні скрыпкі, флейты і кантрабаса, асаблівыя акцэнтны і гукі спрыяюць пачуццю пустэчы, без вобразаў, усёй істотай. Тут музыка гаворыць пра тое, што можа сказаць словы, абставіны, сцэна, што пакутліва шукалі рэжысёр і выканаўцы.

Дасманаў вылучае так званую рэальную і ўмоўную музыку спектакля. Рэальная музыка прадугледжваецца самім аўтарам п'есы і заключана ў яе тэксце (рэстаранны аркестр, царкоўны арган, ваенны аркестр і г.д.). Музыка мае, як кажуць, рэальную выснову, і склад інструментаў цалкам залежыць ад зместу п'есы, месца дзеяння, выяўляемай эпохі).

Умоўная музыка патрабуецца па задумцы рэжысёра і носіць у гэтым выпадку ўмоўны характар.

### **Музыка ў спектаклях-трагедыях Пушкіна**

Берсенеў лічыць, што без музыкі нельга было б паставіць трагедыі Пушкіна. Аўтар лічыць, што кампазітар, які не бывае на рэпетыцыях спектакля, не можа напісаць патрэбную музыку, якая выцякае з дзеяння. Аўтар расказвае, што музыка дапамагла яму зразумець, як іграць Пушкіна. Стаяла доўга пытанне: тэатрален Пушкін, ці гучыць ён са сцэны? Справа ў тым, што дзеянне ў Пушкіна вельмі імклівае ў трагедыях: тэкст лаканічны, яго трэба падтрымаць музыкай. Трэба, напрыклад, падрыхтаваць гледача і дапамагчы акцёру ўвайсці ў сцэну "Каменнага гостя": "...Ах, наконец, достигли мы ворот Маурита". Музыка якраз стварае неабходны каларыт усёй кампазіцыі першай сцэны: вечар, сцены манастыра, сонца, якое заходзіць, прырода спіць, цішыня, спакой. Прыходзіць манах, моліцца. Сюды прыйдзе Дона Анна аплакваць свайго мужа. Уявіце сабе гэту сцэну без музыкі. Калі б яе не было, не было б і самага спектакля. Музыка перадае ўвесь гэты спакой і вось ужо чуюцца трывожныя ноткі, з'яўляецца імклівы тэмп і пад яго на сцэну ўлятае Дон Гуан. Тады словы: "...Ах, наконец, достигли мы ворот Маурита" гучаць у пэўнай танальнасці. Або сцэна бою Дон Гуана з Донам Каласам. Спачатку Дон Гуан толькі абараняецца і толькі тады, калі атрымлівае вельмі лоўкі ўдар, калі яго становішча становіцца небяспечным, ён змяняе рытм бою і пераходзіць у наступленне. Перадаць характары персанажаў толькі аднымі рухамі акцёраў, ударамі шпаг, вельмі цяжка. Але калі сцэна бою падтрымліваецца музыкай, яна робіцца вельмі моцнай і насычанай. У момант, калі Дон Гуан казаў: "Ежели тебе не терпится, изволь...", уступае музыка, якая гаворыць або небяспецы, трывозе. "Музыка так дапамагла нам, – казаў Берсенеў, – што мы рабілі 63 рухі за 12 секунд". На рэпетыцыях гэта сцэна займала гадзіну-паўтары, а ў спектаклі яна ішла ўсяго 12 секунд! Але стваралася ўражанне вялікай сцэны, дзякуючы музыцы. Апрача таго, што музыка эмацыянальна ўздымала сцэну, яна надавала ёй вялікі моц. Нешта падобнае робіцца са спеваком, калі акампанемент павялічвае сілу гука. Берсенеў піша, што гэта сцэна іншы раз заканчвалася асабліва ўдала, калі ўдар у сэрца Дон Карласа супадаў з апошнім акордам аркестра; атрымлівалася сцэна вялікага моцу.

### **Сімфанізаваны спектакль**

Іншы раз з лёгкасцю кажуць аб тым, што ў драматычным спектаклі знаходзяць форму санатнага алера, санатна-сімфанічнага цыкла. Аўтар артыкула робіць аналогіі з музычнымі структурамі, якія ўзнікаюць у драматычным спектаклі.

**Гукавы рад** – складаецца, як вядома, з параўнальна буйных музычных фрагментаў або кароткіх лейтматываў і, нарэшце, выкарыстоўвае толькі шумы, гукавыя эфекты.

**Уверцюра-інтрадукцыя** – распаўсюджаны прыём, унаследаваны сучасным тэатрам ад той эпохі, калі музыка была прадстаўлена параўнальна аркестровай уверцюрай і антрактамі, але актыўна пераасэсаванай. Цяпер роля інтрадукцыі, свайго рода пралог, прымаюць на сябе любыя эпізоды, якія ўводзяць у вобразы

спектакля, яго атмасферу. Іх вызначальная прамета – адсутнасць непасрэднай сюжэтай амуоўленасці.

**Рэжысёрская інтрадукцыя** можа даручацца як музыцы, так і чтецу, "голосу ад аўтара" або вядучаму, іншы раз яна абмяжоўваецца нямой мізансцэнай, іншы раз выразны сродак належыць свету або дэкарацыям.

Рэжысёр Любімаў прымушае глядачоў уваходзіць у тэатр у спектаклі "Деревянные кони" праз сцэну, мінуючы вугал хаты, прадметы сялянскага побыту і спусціцца ў залу па прыступкам лесвіцы, як бы па прыступкам ганку. Такі спосаб настройкі не ўступае іншым рэжысёрскім уверцюрам.

Не менш тыповым формаўтвараючым прынцыпам, які можа быць упадоблены музычнаму, гэта рэпрызнасць, рознага роду рэфрэны.

У драматычным тэатры яго выкарыстанне здаўна ўвайшло як лейтматыў. Але лейтматывы бываюць музычнымі, гукавымі, а ў рэжысёраў, якія ўдзяляюць пільную ўвагу музыцы мовы – і фанетычнымі. У функцыі лейтматыва могуць уключацца свет і колер, асобныя пластычныя мізасцэны ў спалучэнні з музыкай і без яе. Масштабнае ўключэнне лейтматыва прыводзіць да яго перарастанню ў рэфрэн і выклікае да жыцця структуру, блізкую форме рондо, якая іншы раз ахоплівае ўвесь спектакль.

Двухпланаваецца часам распаўсюджваецца на арганізацыю ўсяго спектакля, упадабляючы яго форме рондо, а ў некаторых выпадках, калі ў наяўнасці паслядоўна праведзеная і распрацаваная "галоўная партыя" і кантрасціруемая ёй "пабочная партыя" (або некалькі пабочных) – і форме санатнага аллегра.

**Прынцып вар'іравання** – звычайна выступае не ізалявана, але пераплятаючыся з іншымі структурнымі прынцыпамі, а можа класціся ў выснову пабудовы асобнай сцэны.

**Кульмінацыя** – у ёй па сутнасці вылучаюцца громкія спалучэнні некалькіх розных складаемых, уключаючы музыку, шумы, светавыя акцэнты.

**Фінал** – надае рэжысёр п'есе, кода, як раздзел, які завяршае фінал, канцоўка (або кадэтта).

### **Тэатральная музыка**

У практыцы тэатраў тэрыміны "музычнае вырашэнне", "музычнае афармленне", "музычнае суправаджэнне" і інш. магчыма прыняць толькі ўмоўна, таму што яны не вельмі дакладна адлюстроўваюць сэнс існавання музыкі ў тэатры. Добры рэжысёр не афармляе спектакль музыкай, яе нечым другасным, і не проста арганізуе музыку як суправаджэнне, ён шукае арганічнае спалучэнне музыкі і дзеяння.

Музыка ў спектаклі з'яўляецца часткай тэатральнага мастацтва і ў той жа час падпарадкоўваецца як законам музычнага развіцця, так і логіцы пабудовы драматычнага спектакля. Займаючы ў спектаклі падпарадкаванае становішча, музыка па-свойму інтэрпрэціруе змест, тэмп і ідэю спектакля, актыўна ўздзейнічае на ўспрыняцце глядача.

Калі пры праглядзе спектакля свядома пераключыць увагу з дзеяння на музыку, то магчыма упусціць тое, што робіцца на сцэне, г. зн. сувязь музыкі і

дзеяння парушыцца! Музыка ўздзейнічае на ўвагу гледача непрыкметна, амаль застаючыся незаўважанай. Глядач ацэньвае ігру акцёраў, рэжысёрскае вырашэнне, музыку, але не задумваецца над тым, што ўнесла музыка ў тое або іншае ўражанне ад спектакля.

Тэатральная музыка, якая ўключаецца ў сцэнічнае дзеянне, не падпарадкоўваецца агульным законам часу. Іншы раз 2 – 3-хвіліннае гучанне музыкі на сцэне раўняецца пачуццю 10 – 15 хвілінам працягу нармальнага жыцця.

### **Выкарыстанне музыкі ў чцецкім спектаклі**

У якасці музычнага афармлення можа быць выкарыстана самая разнастайная музыка, якая падыходзіць да літараутрнага матэрыялу. Не трэба толькі выкарыстоўваць праграмную музыку, якая асацыіруецца з пэўнай тэмай і колам вобразаў. Выключэнне складаюць творы праграмнай музыкі да чтецкай варыянта таго ж твору, да якога напісана гэтая музыка ("Пер Гюнт", "Ромео і Джульетта", "Снегурочка" і інш.). Лепей, калі музычны твор, узяты для чтецкага спектакля, не вельмі вядомы.

### **Музычныя паузы, антракты і застаўкі**

У чтецкім спектаклі ў музычага антракта функцыі тыя ж, аднак выкарыстанне музыкі абумоўліваецца выключна мастацкімі меркаваннямі.

Музычны антракт можа стаць самастойным творам.

Паміж аднароднымі творамі іншы раз бываюць неабходны музычныя "пракладкі".

### **Музыка як фон для чытання**

– Музыка, якая характарызуе або іміціруе якія-небудзь жыццёвыя працэсы, з'явы, здарэнні.

– Музыка, якая рэальна сустракаецца па ходу дзеяння – гучанне аркестра, радыёмузыка, грамзапіс.

– Музыка, якая эмацыянальна ўзмацняе змест матэрыялу.

**Вывады.** Спецыфіка сцэнічнай дзеі патрабуе ад рэжысёра ведання шматлікіх дэталаў яе ўзнаўлення на сцэне, што патрабуе знаходжання бсяконцых прыёмаў, навыкаў, сітуацый выкарыстання музыкі ў спалучэнні са сцэнарнай драматургіяй, сродкамі мастацкай выразнасці, мэтавай устаноўкі. У лекцыі разгледжаны шматлікія прыклады са спектакляў, прыведзеныя ў літаратуры рознымі аўтарамі выкарыстання музыкі, што несумненна з'яўляецца перадачай творчага вопыту рэжысёрам святаў.

**Ключавыя паняцці.** Тэатральная музыка. Сцэнічная меладэкламацыя. Мэтавая ўстаноўка.

### **Пытанні для самастойнай работы**

1. Раскрыйце этапы работы кампазітара над музыкай.
2. Тры выпадкі раздзялення музычных нумароў па мэтавай устаноўцы.

3. Прывядзіце прыклады розных сітуацый выкарыстання музыкі ў сцэнічных дзеях.
4. Вызначце асаблівасці тэатральнай музыкі.

## ЛІТАРАТУРА

1. Дасманов, В.А. Музыкальное и звуковое оформление пьесы / В.А. Дасманов. – М., 1929.
2. Берсенев, И.Н. Музыка в драматическом спектакле / И.Н. Берсенев. // Берсенев И.Н. Сборник статей. – М., 1961. – С. 321 – 329.
3. Сабинаина, М. Новые пути синтеза. Музыка в драматическом спектакле / М. Сабинаина // Советская музыка. – 1983. – № 5.
4. Козюренко, Ю.И. Музыкальное оформление спектакля / Ю.И. Козюренко. – М., 1979.
5. Клигин, С. Режиссёр и чтец / С. Клигин. – Л., 1968.

## РОЛЯ І МЕСЦА МУЗЫКІ Ў СВЯЦЕ

### План

1. Тэатральныя рэжысёры і кампазітары аб значэнні музыкі ў тэатры.
2. Музыка як кампанент сінтэтычнага мастацтва ў свяце.
3. Суадносіны мастацтваў у іх сінтэтычных відах.
4. Патрабаванні да музыкі ў свяце.
5. Недахопы пры выкарыстанні музыкі ў свяце.
6. Асноўныя якасці і асаблівасці музыкі.
7. Музыкальная драматургія – прыклад для драматургіі святочнай.
8. Выразныя магчымасці музыкі: пачуцці і настроі, іх асаблівасці.
9. Выяўленчыя магчымасці музыкі: спецыфіка адлюстравання ў музыцы розных аб'ектаў прыроды.

**Мэта:** высветліць адносіны рэжысёраў сцэны да ролі музыкі ў спектаклі і паказаць яе магчымасці для раскрыцця сцэнічнай дзеі.

### Музыка ў масавым свяце

У наш час узрастае значэнне розных тэатралізаваных прадстаўленняў, літаратурна-музычных кампазіцый, народных свят і г.д. Кожнае з названых форм святочнай культуры – сінтэтычнае мастацтва. Рэжысёр мае справу, працуючы над відовішчам, святам, з многімі кампанентамі карыстаецца разнастайнымі выразнымі сродкамі.

Наколькі аб'яднаны ўсе кампаненты, як яны раскрываюць вобразную задумку рэжысёра, залежыць урэшце рэшт узровень усяго прадстаўлення.



Станіслаўскі пісаў: "Сіла тэатра ў тым, што ён калектыўны мастак, які аб'ядноўвае ў адно гарманічнае цэлае творчую работу паэтаў, артыстаў, рэжысёраў, музыкантаў, танцораў, статыстаў, дэкаратараў, электрыкаў, касцюмераў і іншых дзеячоў сцэны. Гэта вялікая, аб'яднаная і добра ўзброеная армія ўздзейнічае адначасова, агульным націскам на цэлы натоўп глядачоў тэатра, застаўляючы біцца ва ўнісон тысячы чалавечых сэрцаў" [1, с. 254].

Адзін з кампанентаў прадстаўлення – музыка. Створаная ў адзінстве з задумкай, яна становіцца магутным памочнікам драматурга, рэжысёра і акцёра ў яго рэалізацыі.

"Які вялікі дапаможнік для драматычнага ўражання, -- пісаў А.Н. Сяроў у артыкуле "Малоизвестное произведение М.И. Глинки", -- гук музычны! Чароўнаю сілаю сваёю, пранікаючы ў глыбіню душы, выказваючы яе настрой з такіх бакоў, якія недатыкальны ні слову, ні сцэнічнаму выкананню, музыка родзіць драму ў драме, адчыняе для паэтычнай думкі новыя, неабсяжныя гарызонты" [2, с. 177].

Вялікую ролю музыкі ў тэатральным прадстаўленні падкрэсліваў і Ю.А. Завадскі. Ён казаў, што калі параўнаць магчымасці музыкі з магчымасцямі драмы, то прыйдзецца прызнаць, што выразныя сродкі слова, пластычнай формы, каларыта вельмі абмежаваны. У той час музыка мае бясконцую колькасць адлюстраванняў за межамі выразнасці слова, руху, каларыта і г.д. [3, с. 47].

У сучасным сцэнічным прадстаўленні музыка займае ўсё большае месца, становячыся важнейшым сродкам вобразнага вырашэння канфлікта, звышзадачы, скразнага дзеяння.

### **Музыка як кампанент сінтэтычнага мастацтва**

Сама па сабе музыка па сэнсу (асабліва інструментальная) не зусім зразумелая. Але ж як кампанент тэатралізаванага прадстаўлення, яна набывае большую зразумеласць, выразныя і выяўленчыя магчымасці яе значна пашыраюцца.

Калі мы выканаем інструментальны марш, то спрэчкі аб яго ідэйным зместу могуць быць доўгімі. Калі ж гэты марш суправаджаецца словамі, то яго змест адразу становіцца больш зразумелым.

### **Суадносіны мастацтваў у іх сінтэтычных відах**

Суадносіны мастацтваў у сінтэтычных яго відах неадназначны. У адных, напрыклад, у тэатральнай драматургіі роля літаратурных вобразаў першапачатковая. Мы можам не бачыць на сцэне "Гамлета" Шэкспіра, але мець правільнае ўяўленне аб драматургіі гэтага твору на аснове знаёмства з яго літаратурным тэкстам.

У песнях тэкст і музыка быццам раўназначны, раўнапраўны. Але на самой справе музычны вобраз падпарадкоўвае сабе вобраз моўны, вершаваны. Тое ж самае можна сказаць і пра раманс.

У балете музыка адступае на другі план, тут пануе харэаграфія і пантаміма. Пра балет нездарма гавораць, што яго "глядзяць", а не "слухаюць".

У оперы музыка выступае на першае месца. Моўны бок оперы не можа спаборнічаць з музыкай.

Музыка ўздзейнічае на ўражанні чалавека, якія ён атрымлівае ад зносін з прыродай. Калі мы глядзім на нейкі рэальны пейзаж і слухаем музыку, якая быццам зліваецца са зрокавымі вобразамі, то музыка стварае тую або іншую эмацыянальную атмасферу адчування. Сонечны пейзаж становіцца больш сонечным пад гукі жвавай, жыццерадаснай музыкі. І наадварот, элегічная музыка яшчэ больш узмацняе мутак восені (Чайкоўскі, восень).

Але ж магчыма барацьба аднаго з другім: светлы дзень быццам меркне ад сумнай мелодыі.

Кожны ведае, што сузіранне карцін або скульптур становіцца больш хвалючым пры адначасовым слуханні музыкі (асабліва музыкі Баха, Вівальдзі і інш.).

Усе вышэй адзначанае, можна аднесці і да музыкі, выкарыстоўваемай у святах. У іх музыка ўзаемадзейнічае з мноствам выразных сродкаў (слова, пластыка, мізансцэна, дэкарацыя, свет і г.д.). Музыка актыўна ўздзейнічае на характар свята. Сцэнічнае прадстаўленне становіцца больш уражлівым ад добра падабранай музыкі, а значыць, больш зразумелым становіцца і яго звышзадача і ідэйная накіраванасць.

Гаворачы аб спецыфіцы музыкі як мастацтва, нельга не сказаць аб яе выхаваўчай ролі. Уздзейнічаючы эмацыянальна, яна фарміруе маральны, духоўны свет чалавека.

Выхаваўчае значэнне музыкі яскрава характарызуюць словы Г. Гендэля: "Я вельмі шкадаваў бы, калі б мая музыка толькі забаўляла маіх слухачоў, я імкнуўся зрабіць іх лепей". "Зрабіць лепей" і ёсць перш за ўсё выхаваць у іх маральныя якасці. Уздзейнічаючы эмацыянальна, музыка так або інакш прымае ўдзел у фарміраванні ідэйных перакананняў людзей.

У масавым свяце музыка займае важнае месца, але гэта месца другараднае. У свяце ўсё падпарадкоўваецца ідэі, акцёру. Канечне, бываюць святыя песні (у Прыбалтыцы), дзе музыка выступае на першае месца.

Нават геніяльная музыка да "Пер Гюнта" Грыга, якая суправаджае драму "Пер Гюнт" Ібсэна, перашкаджае ўспрыняццю драмы, таму што яна раздвойвае ўвагу глядача. Гэту музыку лепей слухаць у асобным канцэртным выкананні.

Удзельнічаючы ў свяце, глядач атрымлівае ўздзеянне розных кампанентаў. Сваю ленту ў гэты працэс уносіць і музыка, якая фарміруе ўражанні, застаючыся "за кадрам". Не заўсёды, атрымліваючы эстэтычную асалоду, мы аддаем належнае музыцы.

Калі ж мы будзем сачыць толькі за музыкай, то згубім дзеянне самага свята. На тэатральным відовішчы галоўная ўвага глядача накіравана на зрокавы бок свята.

Вонквае ўспрыняцце свету належыць зрокавым ўражаннем. На іх долю прыходзіцца 80 % усіх уражанняў і толькі 20 % на астатнія органы пачуццяў, разам узятыя. Гэта тлумачыцца тым, што гукавы вобраз, як правіла, характарызуе з'яву недастаткова поўна і дакладна. Слухаючы гучанне прадмета, або голас чалавека, мы не можам скласці аб ім поўнае ўражанне, якое дае зрокавае, асабістае знаёмства.

Таму музыка ў абрадзе і свяце, дзе пануе драматургія, з'яўляецца адной са састаўных частак гэтага свята. Нават калі музыка займае вядучае месца ў свяце, яго эпізодзе, то ў які-небудзь момант уражанне яго выяўленчае.

Ставячы да музыкі пэўныя патрабаванні, свята ў вядомай ступені абмяжоўвае яе выкарыстанне.

Калі рэжысёр імкнецца ў свяце паслядоўна развіць музычныя тэмы, то музыка можа ўступіць ў процівагу з дзеяннем.

Музычны вобраз масавага свята павінен быць лаканічным, змястоўным, каб некалькімі штрыхамі характарызаваць тыя або іншыя моманты дзеяння.

Яшчэ адно патрабаванне да музыкі ў свяце – яе даступнасць, дэмакратычнасць, зразумеласць народу. Аднак, гэта не азначае абмежаванне сродкаў музыкай выразнасці.

Даступнасці музыкі садзейнічае выкарыстанне ў свяце песенных, танцавальных мелодый, фальклору.

У дадзеным выпадку сінонімам даступнасці з'яўляецца эмацыянальная яскравасць, вобразная выпукласць. Менавіта такая музыка пакідае глыбокі след у сэрцы і свядомасці людзей. І, наадварот, эмацыянальна бедная, расплыўчатая, тэматычна бязлікая, аморфная музыка ўспрымаецца раўнадушна. Яе не выратаўваюць ні песенныя інтанацыі, ні танцавальныя рытмы, ні знешнія эфекты.

На жаль, на практыцы музычнаму афармленню тэатралізаванага прадстаўлення не надаецца неабходная ўвага. Недастаткова літаратуры і тэорыі гэтага пытання. адной з гэтых работ можна назваць работу Л.М. Марголіна "Музыка в театрализованном представлении" (М., 1981).

Бывае і так, што некаторыя рэжысёры ў дадзеных выпадках надаюць музыцы прамалінейную натуралістычную функцыю, у другіх – звужаюць яе прымяненне, абмяжоўваючы яго. Гэта адбываецца таму, што не ўсе рэжысёры добра ведаюць выразныя і выяўленчыя мажлівасці музыкі, выкарыстоўваючы толькі нязначную частку іх.

У асобных выпадках музыка супярэчыць асноўнай ідэі свята, няправільна арыентуе гледачоў.

Пры адборы музычнага матэрыялу да свята рэжысёры часцей звяртаюцца да жанраў эстраднай музыкі і радзей да буйнай музычнай формы, камернай, інструментальнай і вакальнай музыкі, якую яны не ведаюць зусім або ведаюць недастаткова. Гэта тлумачыцца тым, што так званая лёгкая музыка больш вядома, таму што больш прапагандуецца па розных каналах (радыё, тэлебачанне, эстрада і г.д.).

Не змяншаючы ролю эстраднай музыкі з свяце, трэба адзначыць, што сімфанічная і камерная музыка валодае іншым разам больш шырокімі магчымасцямі выразнасці. Але ж, каб яе выкарыстоўваць, трэба мець пэўныя веды ў гэтай галіне.

Да недахопаў пры выкарыстанні музыкі ў свяце трэба аднесці празмерную насычанасць яе па прынцыпу "абы нешта гучала". Адсюль непатрабавальнасць пры адборы музычнага матэрыялу, яго выкарыстанне больш меры, без сувязей паміж жанравымі, стылявымі, метрарытмічнымі асаблівасцямі музыкі і сцэнічнага дзеяння.

У жанры літаратурна-музычнай кампазіцыі ўжо даўно склаўся стэрыятып: тут звычайна выкарыстоўваюцца творы "Песня о встречном" Д. Шастаковіча або "Мы – кузнецы", "Сёмая сімфонія" Д. Шастаковіча, "Свяшчэнная вайна" А. Аляксандрава. Такая трафарэтнасць прыводзіць да аднаго тыпу ўспрыняцця гэтых цудоўных твораў, да штампу мыслення глядачоў.

У той жа час шмат цікавага ёсць пры выкарыстанні музыкі ў свяце з пункту гледжання яе ўмелага, яскравага і арганічнага ўжывання.

Таму нашай задачай з'яўляецца спроба абагульніць гэты вопыт, знайсці некаторыя заканамернасці выкарыстання музыкі ў свяце, даць практычныя рэкамендацыі ў яе засваенні.

Зразумець ролю і месца музыкі ў свяце магчыма толькі пры веданні асноў самой музыкі, вывучэнні яе спецыфікі яе самастойнага віду мастацтва. Таму нам неабходна разгледзіць тыя якасці і асаблівасці музыкі, якія сталі неад'емнымі кампанентамі свята, а таксама канкрэтныя функцыі музыкі, яе магчымасці, у прыватнасці, стварэнне эмацыянальнай атмасферы, нацыянальнага каларыту, духа эпохі, патрэбнага тэмпа-рытму дзеяння і г.д.

### **Асноўныя якасці і асаблівасці музыкі**

Як вядома аснову музыкі ствараюць гукі. Менавіта гук перадае рэчаіснасць (яе гукавы бок). Непасрэдна ў музыцы, а астатняе яе праяўленні – апасрэдавана, г. зн. асацыятыўна, калі гукавыя ўражанні выклікаюць каляровыя, адчувальныя асацыяцыі.

Рэчаіснасць параўнальна небагата гукамі. Зрокавыя ўражанні ад рэчаіснасці больш разнастайныя і багатыя, чым слыхавыя. Мы бачым мноства прадметаў, а чуем толькі некаторыя з іх. Жывапіс, як мастацтва, мае ўсюды бачныя аб'екты. У музыцы няма такой бачнай сувязі. Мы чуем гукі, але гукі арганізаваныя пэўным чынам, рытмам, гармоніяй, тэмбрам. Гэтая сістэма ў музыцы дазваляе ствараць розныя музычныя формы, музычныя вобразы. Дзякуючы гэтай сістэме, музыка пераадоўвае размежаванасць рэальных праяўленняў. Яна можа адлюстроўваць рэчаіснасць разнастайна, то пры дапамозе кансанансаў і дысанансаў, то праз гукавыя нарастанні і спады, паскарэнні і запавольванні. Музыка пераканаўча раскрывае кантрасты жыцця, іх рух.

Усе гэтыя асаблівасці раскрываюцца праз пачуцці самага чалавека. Калі кампазітар піша музыку пра прыроду (поры года Чайкоўскага) ён не можа не адлюстроўваць у музыцы свае пачуцці, настроі.

Менавіта эмоцыі, настроі, пачуцці – галоўныя ў музыцы. Найбольш якасная асаблівасць музыкі, яе мацнейшы бок – адлюстраванне эмоцый, іх змена. Гэта не азначае, быццам музыка не можа адлюстроўваць вобраз спакою, аднак ён носіць умоўны характар, адносны.

Рысамі твораў, якія адлюстроўваюць спакой, з'яўляюцца ціхія гукі, невялікія адценні, паўторы гарманічных або меладычных абаротаў.

Асаблівасцю музыкі з'яўляецца і тое, што яна абапіраецца на інтанацыі чалавечай мовы. Музыка быццам гаворыць, але гэты толькі інтанацыі надаюць музыцы асаблівую эмацыянальнасць.

Дзякуючы сваёй эмацыянальнасці, музыка ў масавым свяце можа псіхалагічна тлумачыць паводзіны героя, сама станавіцца сцэнічным вобразам, дзеючай асобай, выразнікам тэмы, ідэі. У свяце перш за ўсё патрэбен высокі эмацыянальны накал, кантраснасць музыкі.

Асабліва адлюстроўвае музыка рэчытатыўная інтанацыі чалавечай мовы. Шмат прыкладаў рэчытатыва можна знайсці ў рускай оперы, у рускім рамансе, асабліва ў творах А.С. Даргамыжскага, М.П. Мусаргскага. У песні Даргамыжскага "Стары капрал" выразна перадаюцца мужныя інтанацыі мовы старога салдата перад яго пакараннем.

Асобай псіхалагічнасцю адрозніваюцца рэчытатывы Мусарскага. У іх раскрываецца ўнутраны свет героя. Так, рэчытатыўныя інтанацыі Барыса ў оперы "Барыс Гадуноў" вельмі напружаныя, усхваляваныя і зусім стрыманыя і спакойныя ў летапісца Пімена.

У рэчытатыве мова ўжо амузыкалена. Але ж нельга дакладна раз'яднаць усе мелодыі на дэкламацыйныя і песенныя. Гэтыя віды спеваў вельмі звязаны, тым не менш дэкламацыйныя і песенныя прынцыпы складаюць сутнасць вакальнай музыкі. На ўзаемадзеянні гэтых прыёмаў заснаваны ўсе формы ад самых простых песнак да самых складаных твораў.

Мелодыя – важнейшы элемент музычнага мастацтва. Нездарма яе называюць "душой музыкі". Іменна таму эмацыянальнае ўздзеянне музыкі вельмі вялікае. Успомнім раманс Глінкі на вершы Пушкіна "Я помню чудное мгновенье", раманс Чайкоўскага на вершы А. Талстога "Средь шумного бала" і многія іншыя.

Усё гэта адчагалосыя вакальныя творы, але ж значна павялічыліся магчымасці музыкі, яе ўздзеянне на чалавека з узнікненнем шматгалосся, паяўленнем музычных інструментаў, а потым інструментальных ансамбляў і сімфанічных аркестраў. Музычныя інструменты не толькі ўзнаўляюць інтанацыі чалавечага голасу, але ствараюць і шырокія магчымасці адлюстравання рэчаіснасці.

Калі аднагалосая мелодыя заключае адну інтанацыйную лінію, то складаныя інструментальныя і вакальна-інструментальныя творы адлюстроўваюць рэчаіснасць аб'ёмна, шматпланавы, у сутыкненні розных пачаткаў.

Давайце паглядзім, прасочым драматычную актыўнасць, канфліктнасць на прыкладах сімфанічнай музыкі.

Чацвёртая сімфонія Чайкоўскага пачынаецца ўступам фанфар. Але гэта не свята, у іх няма ўрачыстасці, ад іх вее холадам і пагрозай.

Аб пачатку сімфоніі Чайкоўскага пісаў: "Гэта фатум, гэта тая пагібельная сіла, якая перашкаджае імкненню да шчасця, дайсці да мэты".

Словы Чайкоўскага сведчаць аб тым, што фатум і пагібельная сіла, гэта не сімвал замагільны, а ўсё, што варожа для чалавечага шчасця.

Паступова фанфары рока заціхаюць і змяняюцца жалобнай мелодыяй, якая паўтараецца некалькі разоў. З гэтай тэмы вырастае, як бы ў процівагу ёй, наступная тэма.

Музыка становіцца больш ажыўленай, усхваляванай. У ёй ужо не толькі сум, але і чутны галасы пратэсту, імкненне скінуць яго, адчуць душэўную радасць.

Прыкладам шматпланавасці, драматургічнай ёмістасці, канфліктнасці можа быць Сёмая сімфонія Шастаковіча, створаная ў час блакады Ленінграда.

Першая частка сімфоніі складае драматычны вузел усяго твору. Спачатку музыка светлая, малое мірнае жыццё і працу. Цэнтральны эпізод перадае "нашэсце" пад дробат барабана характарызуе фашызм. але потым нарастае кульмінацыя, узрыў, абурэнне. З вострай калізіі выходзяць узноўленымі светлыя і радасныя тэмы, якімі пачынаецца сімфонія.

Прыведзеныя музычныя прыклады могуць з'яўляцца ўзорам для выкарыстання музыкі ў свяце (у сэнсе сваёй завершанасці).

Многія выдатныя рэжысёры будавалі свае сцэнічныя дзеянні па законах музычнай драматургіі (маюцца на ўвазе не толькі музычныя спектаклі, але і драматычныя, у якіх няма ніводнага такта музыкі).

"У музыцы ёсць узаконеныя высновы, на якія можна абапірацца, каб тварыць не на авось, як у нас. – пісаў Станіслаўскі, -- выпадковасці не могуць быць асновай, а без асноў не будзе сапраўднага мастацтва. Неабходны асновы нашага мастацтва. Перш за ўсё гэтых асноў трэба шукаць у музыцы" [3, с. 106 -- 107].

Як вядома Мейерхольд глядзеў на драматычны тэатр вачыма музыканта. Яму належыць ідэя будаваць сцэнічнае дзеянне па законах сімфанічнай формы. Ён казаў: "Калі б мяне запыталі, які галоўны прадмет на рэжысёрскім факультэце, я б адказаў – канешне музыка. Калі рэжысёр не музыкант, то ён не зможа пабудаваць сапраўдны спектакль, таму што сапраўдны спектакль можа пабудаваць толькі рэжысёр-музыкант".

### **Выразныя магчымасці музыкі**

Музыка, я ніводзін від мастацтва, раскрывае пачуцці і настроі чалавека. Як вядома, псіхологі вызначаюць некалькі відаў эмацыянальных станаў чалавека. Галоўная з іх – пачуцці і настроі.

Пачуцці прадметны, яны выклікаюць пэўным аб'ектам і накіраваны на яго. Па свайму характару яны розныя: **маральныя** – любоў, нянавісьць, страх, зайздрасць, гонар; **інтэлектуальныя** – здзіўленне, імкненне пазнаць новае; **практычныя** – задавальненне, пачуццё няўдачы, якое ўзнікае ў працэсе працоўнай дзейнасці; **эстэтычныя** – хваляванне, захапленне, якія выклікаюць творы мастацтва.

У адрозненне ад пачуццяў настрой – гэта агульны эмацыянальны стан чалавека: весялосць, рашучасць, бадзёрасць, сум, задуменне. У настрой абягульняюцца многія эмацыянальныя ўражанні чалавека, яны вызначаюць адносіны яго да рэчаіснасці.

Пачуцці абавязкова звязаны з канкрэтнымі аб'ектамі, іх мухыка адлюстроўвае тады, калі слухач мае магчымасць зразумець, якія прадметы маюцца на ўвазе. Праўда, нярэдка прыгожую мелодыю ўспрымаюць як выражэнне тэмы кахання,

таму што яна адпавядае інтанацыям, уласцівым яму, калі аб гэтым гавораць. Але ж бліжэй за ўсё музыцы характэрны настроі чалавека. Настроі больш багатыя адценнямі, гэта складаныя эмацыянальныя станы, якія носяць расплыўчаты характар. У музыцы ўлаўліваецца нешта агульнае, яе характар: радасная, бадзёрая, спакойная, ласкавая, журботная і г.д.

Другая група настройў – гэта эмацыянальныя станы, якія перадаюць якасці асобы, яе інтэлектуальныя асаблівасці. Звычайна такія эмацыянальныя станы характарызуе мелодыя энергічная бо вялая, актыўная або інертная, рашучая або нерашучая.

Асаблівасцю музыкі з'яўляецца і тое, што яна адчыняе магчымасці асацыятыўнага ўспрыняцця. Любы нармальны чалавек сам як бы дадумвае, дапаўняе свае ўражанні, дзякуючы свайму жыццёваму вопыту. Гэтыя асацыяцыі ў кожнага чалавека самыя розныя.

### **Выяўленчыя магчымасці музыкі**

Музыка можа перадаваць як слыхавыя, так і зрокавыя ўражанні ад розных прадметаў і з'яў. Гэта не проста гукаперайманне, а розныя апасродкавыя асацыяцыі з гукамі і шумаў і рэчаіснасці.

Гукаперайманне – гэта паўтарэнне натуральных шумоў і гукаў.

Музычная выяўленчасць – гэта ўвасабленне ў музыцы натуральных гукаў і шумоў (голас птушак, журчанне вады, рух поезда, чалавечыя галасы). Прыклад "Вясёлы поезд" Салаўёва-Сядога, дзе перадаецца рух поезда (кінастужка "Першая пальчатка").

Музыка можа ўключаць гукаперайманне як адзін з элементаў. Але ж у музыцы выяўленчыя эфекты дасягаюцца асацыяцыямі. У музыцы рэдка сустракаецца гукаперайманне.

Лепей за ўсё ў музыцы адлюстроўваюцца аб'екты, якія гучаць: мора, рака, вецер, лес, птушкі, жывёлы. Можна прывесці шмат прыкладаў: музычныя вобразы лесу ў операх "Хаваншчына" Мусаргскага, "Зігфрыда" Вагнера, "Сказанне аб нябачным градзе Кіццяжы і дзеве Феўфроніі" Рымскага-Корсакава, "Повесці аб сапраўдным чалавеку" Пракоф'ева. Або музычнае адлюстраванне буры: ад Гайзна ("Поры года") і Бетховена ("Пастаральная сімфонія") да Дзюбі ("Мора") і Хачаруна ("Гаянэ").

Такім чынам, музыка адлюстроўвае тое, што рухаецца, тое, што гучыць (цягнік у "Папутнай песні" Глінкі).

Пераканаўчым прыкладам музычнага выяўленчага мастацтва з'яўляецца сімфанічная фантазія "Садко" Р. Корсакава. Мы чуем спакойныя гукі, якія малююць змену хваляў у моры, затым музычны эпизод адлюстроўвае апусканне Садко ў мора, а далей ідзе танец марскіх рыбак на піру ў марскога цара.

У музыцы адлюстроўваецца і чалавек, асаблівасці яго мовы, рытм яго рухаў. Гэта раманы-партрэты Даргамыжскага і Мусаргскага. У наш час цудоўныя ўзоры музычных характарыстык-партрэтаў далі Пракоф'еў у операх, Свірыдаў – у цыкле песень на словы Бернса.

Пэўнае месца ў музыцы займае адлюстраванне і грамадскага асяроддзя. Грамадскі быт малюецца ў музыцы шляхам перадачы немусычных гучанняў практычнага жыцця. Гэта, напрыклад, гукавыя сігналы (пастуховыя і паляўнічыя рогі), гукі працы (удары молата, шум машын, стук колаў), абрадавыя гучанні (калакольны звон). Усе гэтыя гучанні ўзнаўляюцца ў музыцы, яны падобны рэчаіснасці, але поўнага падабенства з арыгіналам не маюць.

Найбольш поўна адлюстроўвае грамадскае жыццё народная і бытавая музыка, гэта голас і душа самага народа.

Як адзначыў Чарнышэўскі ў рабоце "Эстэтычныя адносіны мастацтва да рэчаіснасці", калі народную песню спяваюць у рэальным жыцці і не для іншых, а для сябе, каб адлюстраванне све пачуцці, яна становіцца не толькі творам мастацтва, але і з'явай самага жыцця.

Элементарна рэальнага жыцця можа быць і бытавая музыка (песні-рамансы, танцы, маршы). Яе змест больш сціплы, у параўнанні з народнай музыкай, яна абслугоўвае паўсядзённыя задавальненні практычнага жыцця, але яна адлюстроўвае настроі людзей, якія спяваюць, танцуюць.

Такім чынам, народная і бытавая музыка можа выкарыстоўвацца ў гэтым выпадку выклікае па асацыяцыі ўяўленне аб тым асяроддзі і тых людзях, пра якіх ідзе гутарка.

**Вывады.** Тэатральныя рэжысёры надавалі музыцы вялікае значэнне ў вырашэнні сцэнарнай драматургіі спектакля. Іх думкі вельмі актуальныя і для рэжысёраў свята, таму што музыка, як від мастацтва, займае вядучае месца – гучыць 90 – 95 %. Музыка ў свяце можа выканаць шматлікія функцыі: стварыць эмацыянальную атмасферу свята, ахарактарызаваць персанаж, падкрэсліць злом дзеяння, вырашыць канфлікт, завяршыць фінал і г.д. Для рэжысёра музычная драматургія – прыклад драматургіі сцэнарнай, але для правільнага, таленавітага выкарыстання музыкі ў свяце рэжысёрам, яму неабходна ведаць асаблівасці музыкі як мастацтва гукаў – яе выразныя і выяўленчыя магчымасці, яе спецыфіку, сродкі музычнай выразнасці.

**Ключавыя паняцці.** Музычная драматургія. Выразныя магчымасці музыкі. Выяўленчыя магчымасці музыкі.

### Пытанні для самастойнай работы

1. Чаму музыка ў свяце выступае як сінтэтычны кампанент разам з іншымі сродкамі мастацкай выразнасці?
2. Вызначыце дакладна розніцу паміж выразнымі асаблівасцямі музыкі, пачуццямі і настроймі і выяўленчымі.
3. Раскажыце пабудову музычнай драматургіі на прыкладзе санатнай формы.

### ЛІТАРАТУРА

1. Станиславский, К.С. Сочинения / К.С. Станиславский. -- Т. 3. – М., 1955. – С. 254.



2. Серов, А.Н. Избранные статьи / А.Н. Серов. – Т. 1. – М., 1950 – С. 177.
3. Завадский, Ю.А. Будущее за музыкальным спектаклем / Ю.А. Завадский // Советская музыка. – 1969. -- № 12. – С. 47.
4. Марголин, Л.М. Музыка в театрализованном представлении / Л.М. Марголин. – М., 1981.
5. Станиславский, К.С. Работа актёра над собой / К.С. Станиславский. – Ч. 2. – М., 1951. – С. 106 – 107.
6. Творческое наследие В.Э. Мейерхольда. – М.: ВТО, 1978. – С. 344.

## ДЗІЦЯЧАЯ МУЗЫКА Ё СВЯЦЕ

### План

1. Асаблівасці дзіцячай музыкі.
2. Характарыстыка музычных твораў для дзяцей.
3. Прынцыпы складання сцэнарыяў дзіцячых забаў.
4. Пабудова дзіцячага ранішніка.
5. Псіхалогія ўспрыняцця музыкі дзецьмі (малодшыя школьнікі, падлеткі, юнакі).
6. Тры ступені эмацыянальнага жыцця школьнікаў (малодшыя, падлеткі, юнакі).
7. Узроставыя ўзроўні музычнага развіцця дзіцяці.
8. Прычыны папулярнасці лёгкай музыкі сярод моладзі.
9. Пацяшальная музыка – сродак распаўсюджвання сярод моладзі нігілістычных, індывідуалістычных і апалітычных настрояў, схільнасцей і інтарэсаў.
10. Тэхнічны прагрэс і камерцыйная дзенайсць – аснова індустрыі пацяшэння.
11. Роля рэжысёра пры выкарыстанні сучаснай поп-музыкі ў свяце.
12. Поп-музыка Заходняй Еўропы і ЗША.
13. Асаблівасці сучаснай "рок-культуры".

**Мэта:** паказаць і раскрыць ролю і месца дзіцячай музыкі ў свяце, як яна дапамагае рэжысёру раскрыць тэму і ідэю свята, вырашыць канфлікт, паказаць развіццё сцэнічнай дзеі, нарэшце, яе значэнне ў эстэтычным выхаванні дзяцей рознага ўзросту.

#### **Асаблівасці дзіцячай музыкі**

Вобразны строй дзіцячай музыкі, яе спецыфіка:

- а) гульні ў цацкі;
- б) казачныя персанажы;
- в) гераічныя сітуацыі і персанажы;
- г) вобразы жывёл.

Адсутнасць вострага драматызму і адчаю ў дзіцячай музыцы.

Рысы дзіцячай музыкі:

- непарыўнасць, найўнасць, прастата;
- спецыфіка мовы і пабудовы дзіцячага меласу: улік памера дзіцячай рукі, дыяпазону голасу, дыханне, мутацыя, кароткія творы, доўгія не ўспрымаюцца.

Тэхнічныя і маштабныя абмежаванні дзіцячай музыкі:

- канкрэтнасць вобразная;
- нечаканасць;
- сувязь з дзіцячымі гульнямі: падбор рэжысёрам музычных твораў, якія маюць гульнявы альбо танцавальны пачатак;
- праграмнасць.

### **Характарыстыка музычных твораў для дзяцей**

Тры крыніцы, з якіх падбіраюцца музычныя творы да свята (народная музыка, класіка і сучасная музыка).

Рысы музычных твораў для дзіцячага свята:

- а) гуманізм;
- б) адлюстраванне інтарэсаў дзяцей, вобразнасць, даступнасць для ўспрыняцця рознымі ўзроставымі групамі;
- в) яскравасць;
- г) апора на інтанацыйна-ладавы строй свайго народа;
- д) высокі мастацкі ўзровень;
- е) разнастайнасць музычных форм і жанраў.

Музычныя творы ў дзіцячым свяце павінны адпавядаць наступным крытэрыям:

- а) эстэтычнаму: мець выхаваўчае значэнне;
- б) псіхалагічнаму: адпавядаць іх жыццёваму вопыту;
- в) музычна-педагагічнаму: адпавядаць тэматыцы свята, быць даступнымі для дзіцячага выканання.

Тэматыка некаторых музычных дзіцячых свят.

Сучасная замежная музыка для дзяцей.

### **Прынцыпы складання сцэнарыяў дзіцячых забаў**

- Вызначэнне тэмы і ідэі;
- Кароткае апавяданне ў пачатку прадстаўлення, забавы (аб чым яно, што будзе паказана);
- Унутраная логіка пабудовы кожнага эпізода, яго закончанасць;

- Сувязь кожнага эпизоду з мінулым і наступным;
- Паслядоўнасць у развіцці дзеяння: ад больш простага да складанага;
- Канцэнтрацыя ідэі прадстаўлення ў кульмінацыі;
- заключны этап (фінал) павінен актывізаваць усіх удзельнікаў прадстаўлення або забавы.

### **Пабудова дзіцячага ранішніка**

- 1) Вызначэнне тэмы і ідэі.
- 2) Першая частка ( 5 – 7 хвілін): урачысты ўваход дзяцей з кветкамі, флажкамі.
- 3) Другая частка ( 15 – 20 хвілін): асноўная, тут ідзе канцэрт.
- 4) Трэцяя частка ( 35 – 40 хвілін у старэйшых дзяцей і 25 – 30 хвілін у малодшых дзяцей): увага ўсіх прысутных на ідэі свята, песня, верш; дзеці пакідаюць залу пад марш.

### **Пабудова Навагодняга сцэнарыя**

Свята таксама складаецца з трох частак.

- дзеці аглядаюць ёлку, чытаюць вершы, водзяць карагоды;
- з'яўленне Дзеда Мароза і Снягурачкі, канцэрт, атракцыёны, гульні;
- развітанне Дзеда Мароза і Снягурачкі, агульны карагод вакол ёлкі.

1. Уваход пад бадзёрую музыку, марш, даступныя іх успрыняццю.
2. Музыка павінна чаргавацца са словам, каб не ператамляць дзяцей.
3. Музыка павінна адпавядаць магчымасцям дзяцей, іх творчым здольнасцям.
4. Гульні, скокі, інсцэніроўкі рухавыя і музычныя: пад песню, інструмент.

### **Псіхалогія ўспрыняцця музыкі дзецьмі**

1. Асаблівасці першапачатковага ўспрыняцця музыкі дзецьмі (ад сэрца – гэта галоўнае):

– у падлеткавым узросце ўспрымаецца тое, што ляжыць на паверхні, г. зн. настрой, характэрны;

– у 15 год задумваюцца над тым, што пачулі.

2. Тры ступені эмацыянальнага жыцця дзяцей-школьнікаў:

а) Малодшыя школьнікі: захапленне працэсам пазнання, сувязь эмоцый з нагляднымі вобразамі і ўяўленнямі, пераўвасабленне ў герояў;

б) Падлеткі: імкненне да агульнасці, блізкасці духоўнага жыцця сяброў, у калектыве;

в) Юнакі: пераважанне эмацыянальна-ацэначных катэгорый.

3. "музычны негатывізм" у дзяцей-школьнікаў, яго вытокі (у запущанасці, сістэме выхавання).

4. Выхаванне музычнага густу дзяцей (густ – гэта комплексная здольнасць: атрыманне асалоды, разуменне музыкі, эмацыянальнае перажыванне, уменне адрозніць добрае ад дрэннага і г.д.).

5. Роля рэжысёра ў выхаванні мастацкага густу дзяцей у свяце (высокамастацкая, адпавядала тэме, ідэі свята; з трох пластоў: народная, класічная і сучасная).

6. Прынцыпы падбору рэжысёрам музыкі да дзіцячага свята:

- 1) мастацкая вартасць;
- 2) выхаваўчая значнасць;
- 3) педагагічная мэтанакіраванасць.

7. Прыёмы, якімі карыстаецца рэжысёр для стварэння ў свяце мэты, ўстаноўкі на ўспрыняцце муўыкі:

- 1) уступнае слова вядучага;
- 2) апавяданне вядучага аб творчасці кампазітара;
- 3) апавяданне пра музычныя вобразы яго твораў.

8. Роля асацыяцый у развіцця музычна-вобразнага мыслення дзіцяці (літаратура, мастацтва).

### **Узроставыя ўзроўні музычнага развіцця дзіцяці**

Іх веданне дае рэжысёру больш кампетэнтна і эфектыўна выкарыстоўваць музыку ў дзіцячым свяце.

1. Тры ўзроставыя этапы дашкольнага перыяду:

- а) немаўляты (1-ы год жыцця): рэакцыя на гук – пакой або ажыўленне;
- б) раньне дзяцінства (ад 1 да 3 гадоў): адрозненне высокіх, нізкіх гукаў, тэмбраў, дынамікі;
- в) дашкольнае дзяцінства (ад 3 да 7 гадоў): станаўленне асноўных відаў музычных спеваў, рух, ігра на інструментах.
- г) малодшы і сярэдні школьны ўзросты (ад 7 да 13 – 14 гадоў).

2. Разнавіднасці дзіцячых гульняў:

- а) прадметныя: дзеці выбіраюць цацкі найбольш прывабныя, у гэтым фарміруюцца эмацыянальна-ацэначныя рэакцыі;
- б) сюжэтна-ролевыя: калі не толькі выбіраюць цацкі, але і іх аздабляюць, у выкарыстоўваецца музыка і танец, падражанне дарослым, спевы калыханак і г.д.;
- в) канструктыўныя: лепка, аплікацыя, маляванне, канструіраванне, дзейнасць скіравана на канчатковы прадукт.

## **8**

Галоўная праблема, якая паўстае перад кожным, хто думае над тым, на якой музыцы трэба выхоўваць густ і музычную культуру моладзі, як правіла, складаецца на арганічным спалучэнні трох элементаў: народнай музыкі, класічнай музыкі і музыкі сучаснай.

Вось мы і разгледзім спецыфічныя асаблівасці кожнага з гэтых элементаў.

Пад "сучаснай лёгкай музыкай" звычайна разумеюць джаз, рок-н-ролл, блюз, біт і самыя розныя разнавіднасці гэтых жанраў. Пераважна гэта музыка інструментальна-вакальная, у якой выключна вялікую ролю маюць электра-акустычныя і ўдарныя інструменты.

Папулярнасць лёгкай музыкі і пашырэнне яе сацыяльных функцый тлумачаць рознымі прычынамі. Балгарскі вучоны Г. Гайтанджыеў, напрыклад, вылучае наступныя чатыры прычыны яе папулярнасці:

- 1) вузкасць і абмежаванасць музычна-мастацкіх інтарэсаў сучаснай сям'і;
- 2) дрэнная пастаноўка музычнага выхавання ў школе, якое накіравана толькі на авалоданне пэўнымі музычнымі і тэхнічнымі прыёмамі;
- 3) масавае ўздзеянне ( і днём, і ноччу) на слых моладзі сродкаў музычнай камунікацыі;
- 4) ускладненне выразных сродкаў сучаснай сур'ёзнай музыкі і непадрыхтаванасць значнай часткі аудыторыі да яе ўспрымання. Па словах гэтага вучонага, моладзь па-свойму запаўняе вакуум, які стварыўся паміж сур'ёзнай музыкай і сучаснай музыкай, якая заслугоўвае сапраўднай увагі [1, с. 321].

Асабіста я не лічу сябе аматарам сучаснай лёгкай музыкі і знаўцам яе тыпаў і адгалінаванняў. Але ж руплюся падыходзіць да яе папулярных музычных жанраў (маю на ўвазе перш за ўсё танцавальную музыку, інструментальную і вакальную, эстрадныя песні ў выкананні розных модных спевакоў, джазавых ансамбляў і г.д.) не суб'ектыўна, г. зн. "падабаецца", "не падабаецца". Ад таго, што я буду ігнараваць гэту музыку, яна не знікае з побыта, а таму лепш за ўсё ставіцца да яе крытычна.

## 9

Трэба вызначыць, якую ролю ў сучасным жыцці мае папулярная музыка. Перш за ўсё – пацяшальную, геданістычную. Вяселле, любоў да танцаў, гарэзлівы жарт, лірычны сум – усё гэта характэрна для моладзі.

Сур'ёзнай праблемай становіцца тады, калі забава з'яўляецца адзінай, рашаючай патрэбнасцю ў музыцы, калі геданістычная музыка засланяе высокія думкі і пачуцці, закрывае шлях да сапраўдных эстэтычных каштоўнасцей, якія непадуладны модзе.

Д. Кабалеўскі падкрэсліваў, што за вонкавым апалітызмам пацяшальнага мастацтва ў многіх замежных краінах выразна акрэсліваецца яго прамая сувязь з задачамі палітычнага характару. Яшчэ ў 1931 годзе А. Луначарскі пісаў: "Мастацтва пацяшальнае, мастацтва абстрактнае заўсёды было буйнай палітычнай зброяй..." (аналогія з прапагандай буржуазнага індывідуалізма ў кіно).

Мастацтва здольна адначасова і захапляць чалавека, і толькі забаўляць яго. Захапіць магчыма толькі глыбокімі думкамі і пачуццямі. Забавіць магчыма любой дробяззю, толькі б яна была цікава зроблена і "казытала нервы". Сапраўднае, глыбокае мастацтва непадуладна модзе, яно здольна жыць стагоддзямі, узбагачаючы духоўны свет чалавецтва і не праяўляючы прызнакаў старэння, так як існуюць творы Баха, Моцарта, Бетховена, Чайкоўскага. Пацяшальная музыка, як правіла, падпарадкоўваецца законам хуткай моды. Жыццё нават самых лепшых эстрадна-пацяшальных песенак вымяраецца годам, часцей месяцамі, а нярэдка і тыднямі. Пацяшальныя опусы хутка набіваюць аскаміну, перастаюць забаўляць і выклікаюць патрэбнасць у чым-небудзь больш пацяшальным і гэтак бясконца.

Паступова пацяшальная музыка становіцца адзінай духоўнай патрэбнасцю, робячы мёртвым усе эстэтычныя ідэалы. Так фарміруецца непазбежна своеасаблівы

тып эстэтычна скажонага чалавека, не здольнага да актыўнага, творчага ўспрыняцця сапраўднага, вялікага мастацтва, не ўспрымаючага ні вялікіх думак, ні глыбокіх пачуццяў. Пацяшацца! Толькі пацяшацца! Любым спосабам, толькі пацяшацца – гэтым вычэрпваецца эстэтычны свет такога чалавека. Ці трэба казаць, што праблемы таленту, майстэрства, змястоўнасці перастаюць тут мець якую-небудзь ролю. Тут патрабуецца толькі адно – пацяшацца.

Так натуральная для кожнага чалавека неабходнасць у пацяшальнасці і, адпаведна, у пацяшальнай музыцы ператвараецца ў сцяну, якая аддзяляе яго ад сапраўдных эстэтычных каштоўнасцей, ад сапраўднага вялікага мастацтва.

Масіраванае наступленне пацяшальнай музыкі складае сённы вялікія цяжкасці ў сферы музычнага выхавання падлеткаў і моладзі.

Адзін масціты амерыканскі педагог сказаў: "Бах, Бетховен, Брамс, пасуньціся – дайце месца "року"!".

Кабалеўскі піша, што ён баіцца таго, што гэтыя словы сказаны сур'ёзна. Таму што пад уздзеяннем поўнай разгубленасці перад тварам складанай сацыяльнай з'явы можа ўзнікнуць поўная капітуляцыя перад ёю. А гэтая з'ява знаходзіцца далёка за межамі музыкі.

Можна было б прывесці шмат выказванняў замежных аўтараў, уключаючы пісьменніка Олдрыджа, якія сцвярджаюць, што імкненне адлучыць моладзь ад сацыяльнага жыцця стала стымулам для мноства самых розных плыняў сучаснага мастацтва, перш за ўсё мастацтва відовішчна-забаўляльнага.

У нашай краіне, на жаль, уздзеянне музычнага пацяшання закранула і нашу моладзь. Гэтыя ўздзеянні прасачыліся да нас, знайшоўшы для сябе спрыяльную глебу не толькі ў натуральнай патрэбнасці моладзі да забавы, але і ў слабых звеннях нашай дзейнасці па масаваму музычнаму выхаванню.

І ўсё ж мы не збіраемся капітуліраваць перад гэтай з'явай. Адаючы належнае "біту", "року", "поп-музыцы", мы кажам: "Забаўляйце моладзь, але не душыце яе духоўны свет, не перашкаджайце ёй суадносіцца з вялікім мастацтвам мінулага і сучаснага".

Наша мастацтва імкнецца актыўна будзіць моладзь для вырашэння вострых сацыяльных праблем сучаснасці, падтрымліваць у яе жывы інтарэс да гэтых праблем.

Мы разумеем, што мастацтва неадлучна ад вострай зброі – зброі барацьбы за высокія ідэалы гуманізма, за мір на Зямлі.

Мы не супраць сучаснай музыкі. Уся справа ў дазіроўцы. Дрэнна, калі лёгкая музыка пачынае займаць дамініруючае становішча ў густах моладзі.

Што датычыць сучаснай музыкі, то тут судакранаюцца дзве крайнія пазіцыі.

Адны палюхаюцца, што новая музыка можа "сапсаваць" асновы класічнай музыкі, якая павінна быць выхавана ў юных слухачоў, другія, наадварот, займаюць так званыя "авангардысцкія" пазіцыі і адмаўляюць сур'ёзную музыку.

Кабалеўскі з жахам расказвае, як на адным з музычных міжнародных кангрэсаў нейкі музыкант даказваў, што класіка губляе жывое ўспрыняцце сучаснай музыкі, таму што выходзіць з людзей з дзяцінства музычны кансерватызм,

няздольнасць разумець новае ў мастацтве. Ён патрабаваў канфіскаваць класіку і народную музыку з вучэбных праграм. З першых крокаў навучання, на думку гэтага музыканта, неабходна выходзіць густ моладзі на сучаснай дадэкафанічнай музыцы [2, с. 95].

Цікава, што некаторыя кампазітары, выканаўцы і крытыкі тлумачаць тэрмін "сучаснасць" своеасабліва. Для іх сучасна ў музыцы тое, што не прызнаецца. Таму яны не лічаць сучаснымі ні Пракоф'ева, ні Шастаковіча, ні Бартака, ні Кадаі, ні Орфа і іншых. Дарэчы сказаць, што гэтыя кампазітары ніколі ні лічылі сябе авангардыстамі, нягледзячы на тое, што належыць, безумоўна, да самых перадавых мастакоў нашага часу.

Адным і тым жа нажом можна выратаваць чалавека ад смерці і пазбавіць яго жыцця. Усё залежыць ад таго, хто возьме ў свае рукі нож.

Такім "нажом" можа быць кожны тэхнічны сродак распаўсюджвання культуры. На адным і тым жа лінатыпе можна набраць і геніяльны твор Шэкспіра, і бездарныя парнаграфічныя кніжачкі, якія разбэшчваюць свядомасць і душу чалавека. З аднаго і таго ж экрана можна прапаведваць і ідэалы гуманізма, і звярыную філасофію нянавісці да людзей.

## 10

Тэхнічная рэвалюцыя ў музыцы выявіла супрацьпастаўленні. Галоўнае з іх заключаецца ў тым, што музыка, якая раней была даступна невялікай колькасці адукаваных людзей, стала даступнай вялікай колькасці людзей, зусім не падрыхтаваных да ўспрыняцця сур'ёзнага мастацтва, яго развітых форм. Таму не дзіўна, што значная колькасць тых, хто ўпершыню далучыўся да музыкі, якая гучала па радыё і тэлебачанню, з грампласцінак і кінаэкранаў, з заахвочваннем адгукнуліся на лёгкую, пацяшальную музыку, якая не патрабуе для свайго ўспрыняцця ні спецыяльнай падрыхтоўкі, ні затраты разумовых і духоўных сіл.

Лёгкую музыку разам з такімі першакласнымі кампазітарамі, як Джордж Гершвін і Ісак Дунаеўскі, сталі складаць сотні, а можа і тысячы бяздарных рамеснікаў.

Другое супрацьпастаўленне тэхнічнай рэвалюцыі ў музыцы ў значнай ступені выцякае з першага: бурнае развіццё тэхнічных сродкаў масавага распаўсюджвання музыкі звязала сферу мастацкай культурна-выхаваўчай музыкі з прамысловай вытворчасцю, з сферай камерцы, якая не заўсёды дапасуецца з ідэйна-мастацкімі ідэаламі.

Так нарадзілася музычна-пацяшальная індустрыя, недаацэньваць уздзеянне якой на сучасную культуру было б больш чым лёгкадумна.

## 11

Да трыяды, якая вызначае музыку як жывое мастацтва, "кампазітар – выканавец – слухач", далучылася новае звяно: "пасрэднік – сам прадпрыемец, менеджэр – складальнік праграм, рэдактар, музычны афарміцель, на радыё і тэлебачанні" і г.д.

Залежнасць дзейнасці гэтых пасрэднікаў ад іх суб'ектыўных густаў і асабліва ад камерчаскай выгады найбольш аголена праяўляецца ў тых краінах, дзе масавыя сродкі распаўсюджвання культуры знаходзяцца ў прыватных руках.

Ёсць такая заканамернасць: чалавек, які ведае сур'ёзную музыку, звычайна можа ацаніць і лёгкую, заўсёды, умеючы пры гэтым адрозніць добрае ад дрэннага. А вось тыя, хто не жадае ведаць ніякай другой музыкі, апрача лёгкай, нават тут не могуць зразумець, што добра, а што дрэнна.

Таму фарміраваць добры густ трэба ўжо ў раннім дзяцінстве. Трэба, каб падлеткі, калі яны сустрэнуцца з лёгкай музыкай, ужо разумелі цудоўнасць і прыгажосць вялікага і сур'ёзнага мастацтва і адчувалі розніцу паміж добрым і дрэнным. Трэба, каб добрая народная, класічная і сучасная музыка ўваходзіла ў кола дзіцячых інтарэсаў ужо ў раннія гады. Толькі так можна выпрацаваць надзейны імунітэт супраць пошласці, супраць дрэннага густу.

На жаль, у школе на занятках ігнаруюць лёгкую музыку, быццам яе зусім няма. Але ж мы танцуем не пад Баха і Пракоф'ева, і ў рэстаране вячэраем не пад Бехтовена і Равеля. У аперэту таксама ідзём, ведаючы, што там будзе гучаць не Мусаргскі і не Бартак.

Таму ўсё, што мае дачыненне да музыкі, незалежна ад пасады і звання, калі яны складаюць канцэртную праграму, праграму радыё і тэлебачання або план грамадства, прымаюць або адхіляюць музыку ў кіно, нават проста працуюць на радыёвузле на параходзе, або ў поездзе, не кажучы ўжо пра спецыялістаў-арганізатараў масавых свят павінны быць выхаванцамі. Гэта ж яны чамусьці вучаць людзей, абавязкова ўплываюць на іх уяўленні аб жыцці, на іх унутраны, духоўны свет.

Адным з відаў буржуазнай "масавай культуры" з'яўляецца поп-музыка. Трэба сказаць, што не ўся поп-музыка рэакцыйная, антыгуманная. У заходняй музыцы ёсць шмат таленавітых, прагрэсіўных кампазітараў, музыкантаў. Можна назваць імёны Эдыт Піаф, Жаклін Франсуа, Піта Сігера, Діна Рыда, ансамблі "Бітлз", "Абба", "Тыч-ін", аркестр Поля Марыа. Але ў асноўным буржуазная поп-музыка нясе ў сабе яркі антыдухоўны, антыгуманістычны змест.

Найбольш распаўсюджаным напрамкам поп-музыкі сёння з'яўляецца рок-музыка, якая ўключае "джаз-рок", дыска-рок, самае крайняе праяўленне "цяжкага рока" – "панк-рок", найбольш нігілістычны агрэсіўны выканаўчы стыль (рок-група "Сэкс-Пісталз" і іншыя).

## 12

На музычных сцэнах Заходняй Еўропы і ЗША сёння відавочны сацыяльны заказ на рок-культуру. Адным з сучасных рок-куміраў Дж. О'Дауд, "Бой Джордж", які імкнецца "пабегчы ад рэчаіснасці". Яго творчасць увасобіла якраз група "Сэкс-Пісталз", дэвізам якой стала "вывучы два акорды і дзейнічай грамадству на нервы". Какафонія гукаў, наўмысны ўродлівы знешні выгляд, увасабленне прымітыўных інстынктаў, прага нажывы, жорсткасці, тыпой сілы. "Гэта маё" – спявае ў сваім альбоме пад назвай "Насілле над работам" рок-група з ЗША "Свонз". А ўсё, што не маё, я ненавіжу. Гэта маё. Гэта мая нара. Выбірайся з маёй нары.



Нянавісць адрознівае і другога куміра рока – Д. Боуна. Бясконцы маскарад створаных ім вобразаў, пераўвасабленне спевака, умелая маніпуляцыя стылямі і вобразамі б'юць у адну кропку – чалавек адзінокі, ён ненавідзіць астатніх і помсціць ім. Адказваючы на пытанне, чаму яго музыка такая агрэсіўная, ён кажа: "Я ненавіжу ўсе гэтыя байкі аб каханні, міру і духоўнай еднасці – усё гэта ілжыва, вяла і душыць".

Сутнасць року ахарактарызавала "звязда" брытанскага року А. Мойст. У адказ на пытанне, як яна ставіцца да барацьбы за раўнапраўе жанчыны, сказала: "Яшчэ недастаткова мне думаць аб тым, што робяць другія жанчыны. У гэтым свеце чалавек чалавеку – воўк. Думаеш толькі аб тым, каб быць першым" (с. 7).

Усведамляючы шкоднасць рок-музыкі на выхаванне дзяцей, у ЗША ўзнікла аб'яднанне бацькоў "Музыка і нашы дзеці", якое выступіла з патрабаваннем перагледзіць правілы выпуска запісаў і дыскаў рок-музыкі і ўнесці ў іх пэўныя абмежаванні. Бацькі падрыхтавалі пералік 15 рок-песень пад вычэрпнай назвай "Паскудныя 15". У гэтых "творах" прапаведуецца сэкс, насілле, магія, нарकोцікі, алкаголь. Папулярная сярод падлеткаў рок-спявачка Мадонна абяцае навучыць слухачак як быць "парна-каралевой", паказваючы расправу над наскучыўшымі бацькамі (песня менсрэля "металічнага" рока Д. Снайдэра называецца "Пад брытвай". Насілле ў сучаснай рок-музыцы з'яўляецца адлюстраваннем сур'ёзных грамадскіх праблем, перш за ўсё безработыцы сярод моладзі, таму яна зрабіла моладзь бязлітаснай, разбурыла этыку працы. Галоўнае – знайсці грошы, а не зарабываць іх. Большасць музыкантаў служыць не музыцы, а галоўная іх мэта – разбагацець.

Разам з тым, найбольш таленавітыя і арыгінальныя выканаўцы імкнуцца не толькі распрацаваць асабістыя музыкальныя формы, але і крытычна аднесціся да рэчаіснасці. Прыкладам таго – вельмі папулярны сёння спявак Дж. Соммервіль. Словы яго песень прасякнуты гнеўным сарказмам: "Англія – краіна, якой кіруе зло. Англія – краіна, дзе жыццё рабочых – ад. Англія – краіна, дзе фашызм спраўляе баль, а дэмакратыя і свабода – дзесьці далёка, далёка" (с. 8).

Не меншай папулярнасцю карыстаецца англійская група "УБ-40" (назва групы азначае індэкс бланка для атрымання пасобія па безработыцы), свядома імкнецца паказаць сваё палітычнае крэда – бічаванне ўрада кансерватараў, гуманізацыя і дэмакратызацыя мастацтва.

Наша моладзь знаёміцца з творамі заходняй рок-музыкі праз студыі гуказапісаў, рэпертуар якіх не заўсёды знаходзіцца на кантролі, а таксама выпадкова прывезеныя дыскі. Трэба падкрэсліць, што "чыстага мастацтва" не існуе, таму падставай задавальнення музычных інтарэсаў ідзе тонкая ідэалагічная апрацоўка моладзі, прапаганда не проста абразцоў заходняй музыкі, але і непрыхільнай ідэалогіі, жыцця, думак.

### 13

Сучасны рок – гэта складанач сацыяльная з'ява. "Наша ўяўленне пра "рок-культуру" падобна мнагаслойнаму пірагу, – піша кіраўнік калектыва "Арсенал" А.

Казлоў, – кожны слой якога – сукупнасць пэўных ведаў пра дадзеную з'яву, напісаных на мове той або іншай навукі" [3, с. 162].

Сучасныя погляды на рок-музыку вельмі дыскусійныя сярод музыкантаў, практыкаў, вучоных. Мы не ставім перад сабой мэту разгледзіць гэтыя пытанні. Адзначым толькі сацыяльны бок гэтай праблемы. Справа ідзе, напрыклад, пра вучняў восьмых – дзевятых класаў, прыхільнікаў "хэві-метала".

Вучні, як групы, неаднародны па сайму сацыяльнаму прызнаку. Ёсць вучні, выхадцы з малакультурных сямей, часта гэта моладзь, якая адчувае сябе няўпэўнена ў жыцці. Яна не хоча вучыцца, жадае выбіцца ў людзі, жыць "прыгожа і лёгка". Часта гэта "цяжкія" юнакі.

Але ёсць і другая група моладзі. Гэта "эліта", сытыя дзіцяці. З малых год яны маюць электронную апаратуру і тэхніку. Гэтыя вучні добра і модна апранутыя іх бацькамі, не любяць тых, хто гэтага не мае. Густы гэтай моладзі адпавядаюць яе сытасці: "італьяно", дыска, "лёгкае эстарад", зрэдку рок-н-рол.

Далей, дзесяцікласнікі сталічных школ актыўна цікавяцца культурай увогуле, нядрэнна ведаюць яе гісторыі. Яны добра арыетуюцца ў музычнай класіцы, у тэатры, кіно. У іх прынцыпова другія адносіны да року, свае куміры.

Такім чынам, гаварыць пра маладзёжную музыку як пра адну з'яву будзе не правільным. Заўсёды існуе моладзь, якой падабаецца той або іншы тып музыкі.

Сярод моладзі сустракаюцца фанатыкі рока. Гэта музыка для іх быццам належыць да нейкага асобага грамадства. Калі чалавеку гэта не падабаецца, значыць, ён не свой, чужак. І сама музыка іншы раз для такіх юнакоў не вельмі важна. Важны сам факт дачынення да яе. Знакаваць – гэта яшчэ адзін "слой" рока. Гэтыя людзі гавораць нейкія незразумелыя словы. Такі ж характар маюць іх прычоскі, адзенне, манера хадзіць, нават жэсты.

Справа яшчэ ўскладняецца тым, што ў нас рок-музыка падзяляецца на "афіцыйную" і "неафіцыйную". Напрыклад, "Земляне" іграюць "афіцыйны" рок, але існуюць многія цікавыя калектывы рок-музыкі ў самадзейнасці, якія адносяцца да ліку "неафіцыйных". У такім становшчы знаходзіўся "Арсенал" у перыяд 1973 – 1975 гг.

Частка любіцельскіх груп імкнуцца перайсці ў прафесійныя. Гэта адбылося некалькі гадоў назад з "Машиной времени". У свой час гэта група выступала "падпольна", але была вельмі папулярнай і вядомай. Тое самае можна сказаць пра групу "Браво".

Добра, калі з рок-групамі працуюць кампазітары. Можна назваць Тухманова і групу "Масква", Марозава і "Форму", Дунаеўскага і "Фестиваль", Арцём'ева і "Бумеранг", Рыбнікава і "Рок-ателье".

Да рок-музыкі ў нас можна аднесці групы "Автограф", "Диалог", "Крузиз", "Секрет", "Час пик", "Магнетик бэнд", "Ария", "Воскресенье" і многіх іншых.

Папулярнай замежнай рок-музыкай сёння з'яўляецца "новая волна", адным з напрамкаў якой можа быць рэггей.

Музыка рэггей узнікла на востраве Ямайка і з'яўляецца часткай нацыяльна-вызваленчай барацьбы. Але ж, ужо ў 50-я гады яна адчувае ўплыў розных форм

папулярнай музыкі. Першы напрамак рэггей атрымаў назву "ска". Ранняя форма рэггей быў таксама напрамак "Рокстэдзі". Можна назваць і такі від рок-музыкі як хард-рок. Як бачым, сучасная рок-музыка вельмі складаная з'ява.

**Вывады.** У дзіцячым свяце музыка займае важнае месца: фарміруе эстэтычны густ дзяцей, развівае іх эмацыянальна, далучае да лепшых узораў сусветнай музычнай культуры. Дзеці рознага ўзросту ўспрымаюць музыку па-рознаму, што абмуоўлівае выкарыстанне яе спецыфічна, з улікам гэтай асаблівасці. Патрабаванні да дзіцячай музыкі вельмі сур'ёзныя – яна павінна быць ідэянай, адпавядаць успрыняццю дзяцей, развіваць усебакова. Рэжысёр, ведаючы псіхалогію дзіцячага ўспрыняцця музыкі, іх узроставыя асаблівасці, выкарыстоўваючы метадычныя прынцыпы і прыёмы работы з дзецьмі, можа цікава і глыбока ўжываць музыку ў дзіцячым свяце.

**Ключавыя паняцці.** Дзіцячая музыка. Поп-музыка. "Рок-культура". Дзіцячы ранішнік.

### Пытанні для самастойнай работы

1. Вызначыце рысы дзіцячай музыкі.
2. Назавіце праявы псіхалогіі ўспрыняцця музыкі дзецьмі.
3. Як Вы разумееце паняцце "поп-музыка".
4. Вызначыце прычыны папулярнасці "поп-музыкі".
5. Назавіце метадыкі (прынцыпы, прыёмы) выкарыстання поп-музыкі ў свяце.

### ЛІТАРАТУРА

1. Баренбойм, Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство / Л.А. Баренбойм. – М., 1074. – С. 321.
2. Кабалевский, Д. Воспитание ума и сердца / Д. Кабалевский. – М., 1984. – С. 95.
3. Козлов, А. "Слоеный пирог" рок-культуры / А. Козлов // Театр. – 1987. – № 5. – С. 162.
4. Идеологическая борьба и музыка на современном этапе. – Пермь, 1986. – С. 7.

### ТЫДЗЕНЬ МУЗЫКІ ДЛЯ ДЗЯЦЕЙ І ЮНАЦТВА І ЯГО ВЫКАРЫСТАННЕ Ў СВЯЦЕ

#### План

1. Стварэнне аргкамітэта для падрыхтоўкі свята.
2. Тэматыка канцэртаў, вечароў, конкурсаў, фестываляў свята.
3. Роля сям'і ў падрыхтоўцы свята.
4. Методыка правядзення канцэрта.
5. Выкарыстанне рэжысёрам СМК для прапаганды свята.

6. Тыдзень дзіцячай кнігі.
  7. Крытэрыі адбору ў рабоце рэжысёра музычнага матэрыялу да свята.
  8. Стварэнне рэжысёрам мэты ўстаноўкі на ўспрыняцце музыкі вучнямі ў свяце.
  9. Тры ступені ўзроставай дынамікі эмацыянальнага ўспрыняцця музыкі дзецьмі ў свяце.
  10. Сутнасць метада "назірання за музыкай" для актывізацыі яе ўспрыняцця дзецьмі ў свяце.
  11. Апавяданне як метадаыхавання ўспрыняцця музыкі дзецьмі ў свяце.
  12. Метада асацыятыўнага мыслення як важны элемент развіцця музычна-вобразнага ўспрыняцця музыкі.
  13. Формы музычнага густу вучняў.
- Мэта:** разгледзіць арганізацыйныя і творчыя задачы свята і прапанаваць методыку яго правядзення.

### **Тыдзень музыкі для дзяцей і юнацтва**

Музычнаму выхаванню дзяцей і юнацтва ў нашай краіне ўдзяляецца вялікая ўвага.

Тыдзень музыкі для дзяцей задуманы як музычнае свята, якое павінна праводзіцца ў дні вясновых школьных канікул. Але ж рыхтавацца да яго трэба з першых дзён навучальнага года.

#### **1**

Трэба адзначыць, што падрыхтоўка тыдня дзіцячай музыкі павінен займацца спецыяльна створаны "Аргкамітэт для падрыхтоўкі і правядзення Тыдня музыкі". Членамі гэтага камітэта з'яўляюцца нам. дырэктара па навучальна-выхаваўчай рабоце агульнаадукацыйных школ, музычных школ, выкладчыкі, адказныя за шэфскую дапамогу, вучні і іншыя.

На пасяджэннях аргкамітэта распрацоўваюцца планы, праграмы канцэртаў, сцэнарыі музычных вечароў, вызначаецца тэматыка лекцый і канцэртаў.

Падрыхтоўка да Тыдня музыкі павінна праходзіць у шчыльным кантакце з агульнаадукацыйнай школай.

Праводзіцца Тыдзень музыкі ў перыяд вясновых канікул і складаецца з двух частак:

1. Выступленні перад школьнікамі дзеячоў мастацтваў (кампазітараў, паэтаў, музыкантаў-выканаўцаў), а таксама выкладчыкаў і студэнтаў кансерваторыі, вучняў музычных вучылішч, выстаў, вечароў, фестывалей, музычных кінастужак.

2. Выступленні саміх школьнікаў: смотры, канцэрты, музычныя конкурсы, алімпіяды, віктарыны і, як вынік усёй работы – Вялікае свята мастацтваў на вясновых канікулах.

#### **2**

Тэматыка канцэртаў, вечароў, конкурсаў, фестывалю павінна ўлічваць разам з задачамі музычнага выхавання дзяцей, таксама эстэтычныя, маральныя, светапоглядныя задачы.

Тэма Тыдня музыкі можа быць самай разнастайнай. У першую чаргу яна павінна прысвячацца знамянальным з'явам нашай краіны.

Пры планаванні Тыдня музыкі трэба ўлічваць знамянальныя музычныя даты і, зыходзячы з гэтага, будаваць праграмы канцэртаў, лекцый, музычных свят.

Тэматыка канцэрта і падрыхтаванасць аудыторыі вызначаюць змест бясед. Гэта могуць быць бяседы:

- аб творах, якія выконваюцца;
- аб пеўчым голасе, хоры, музычных інструментах;
- аб пэўным відзе і жанры музыкі;
- аб музычным стылі;
- аб кампазітары і яго творчасці.

Больш поўнаму высвятленню тэмы можа паслужыць выкарыстанне ілюстрацыйнага матэрыялу: вершаў, фрагментаў праявічых твораў, матэрыялаў, біяграфіі кампазітараў, успамінаў і пісем, расказаў, дыяфільмаў: карцін аб дзеях мастацтва.

Плануючы работу з малодшымі школьнікамі, асаблівую ўвагу пры складанні праграм канцэртаў, бясед, лекцый-канцэртаў трэба ўдзяляць музычнаму рэпертуару, таму што ён з'яўляецца важнейшым сродкам музычна-эстэтычнага развіцця дзяцей, фарміравання іх музычнай культуры. Рэпертуар павінен быць высокамастацкім, адлюстроўваць шырокае кола з'яў і падзей нашага жыцця.

У межах Тыдня музыкі музычна-эстэтычнае выхаванне павінна суадносіцца з заканамернасцямі працэса навучання: сістэматычнасцю і пераемнасцю, узроставымі асаблівасцямі фарміравання іх інтэлектуальнай і эмацыянальнай сфер: неабходнасцю цесных сувязей паміж ведамі, уменнямі, навыкамі і ўзроўнем музычнага развіцця.

### 3

Вялікую дапамогу ў музычным выхаванні і правядзенні Тыдня музыкі можа аказаць сям'я. Прыклад бацькоў, іх слова – магутны сродак уздзеяння на падростаючае пакаленне. Ад таго, наколькі правільна разумеюцца ў сям'і мэты і задачы музычна-эстэтычнага выхавання, усведамляецца сіла эмацыянальнага ўздзеяння музыкі на асобу дзіцяці, у значнай ступені залежыць працэс фарміравання музычнай культуры дзяцей. Таму трэба актывізаваць работу з бацькамі ў плане іх музычнай асветы.

Зыходзячы з двух раздзелаў правядзення Тыдня музыкі будуць рознымі і формы музычнага выхавання.

1. Наведванні вучнямі спектакляў, канцэртаў, лекцый-канцэртаў, тэатралізаваных канцэртаў, сустрэч з дзеячамі мастацтваў, мастацкімі калектывамі.

2. Выступленні саміх школьнікаў, музычныя алімпіяды, афармленні музычных стэндаў, праслухоўванне грамзапісаў.

### 4

Перад канцэртамі пажадана праводзіць бяседы са слухачамі. Але слова пра музыку – гэта не пераказ яе. Спроба пераказаць была б недарэчнай і недапушчальнай. І справа не ў тым, каб, карыстаючыся выказваннем Б.В. Асаф'ева,

живое, самабытнае мастацтва "упакаваць у скрыні з рознымі этыкеткамі, упадобіць яго горкаму лекарству, якое нельга праглынуць, калі няма падсахаранай абалонкі". Разам з музычнай, музычна-змястоўнай, важную ролю тут павінна мець і эмацыянальная падрыхтоўка аудыторыі, настройка яе на "эмацыянальную хвалю". "Неабходна, каб рэч пра музыку заўсёды была жывой і палымянай, каб нават у бяседзе пра мінулае, пра творы перажытай эпохі, пра сачыненні класікаў погляд быў бы накіраваны ўперад, у будучыню, і чуўся кліч у будучае, а не стомленае сузіранне мінулага.." [1, с. 16 -- 17].

Функцыі музыкі на канцэртце могуць быць рознымі і мець самастойнае значэнне (тэматычныя вечары, разбор асобных твораў і г.д.), з'яўляюцца прамой ілюстрацыяй (тэарэтычныя вечары аб форме, гармоніі, паліфоніі), быць як бы "ускоснай" ілюстрацыяй, звязанай з тэмай вечара; або сродкам складання пэўнай атмасферы, таго асяроддзя, у якім будзе праходзіць размова.

Пры падрыхтоўцы музычнага матэрыялу для таго ці іншага канцэрта трэба ўяўляць сабе тое эмацыянальнае ўражанне, якое можа аказаць ён на слухачоў, у якім кантэксте прагучыць.

Канцэрт не можа лічыцца ўдалым, калі не знойдзена форма яго правядзення (размеркаванне матэрыялу ў часе). Доўгія паузы (пры ўваходзе выканаўцаў, перастаноўка інструмента і г.д.), невыразная мова, затарможаная рэакцыя аудыторыі – усё гэта здольна згубіць самую добрую задумку.

Даўжыня канцэрта для дзяцей малодшых і старэйшых класаў розныя. Для малодшых школьнікаў адно аддзяленне (калі ён складаецца з двух) не перавышае 35 – 40 хвілін. Музыка ў ім гучыць 25 – 30 хвілін, астатні час даецца слову.

Для дзяцей сярэдняга і старэйшага школьнага ўзросту даўжыня аддзяленняў канцэрта павялічваецца. Так, калі канцэрт складаецца з двух аддзяленняў, то кожны можа прадаўжацца 50-60 хвілін. Музыка ў кожным з іх (у залежнасці ад тэмы) прадаўжаецца 40 – 45 хвілін.

Пажадана складаць падрабязны план усяго канцэрта па хвілінам. Напрыклад, канцэрт для старшакласнікаў:

<b>I аддзяленне</b>	<b>II аддзяленне</b>
Уступнае слова – 5	Музыка – 5
Музыка – 10	Выступленне з залы (адказы на запіскі) – 5
Асноўнае выступленне – 10	Музыка – 10
Музыка – 10	Прадаўжэнне абмеркавання – 10
Выступленне з залы – 5	Музыка – 10
Рэзерв (адказы на запіскі) – 5	
Рэзерв (адказы на запіскі) – 5	
Музыка – 10	

Антракт павінен прадаўжацца не больш 15 – 20 хвілін. У час яго дзеці могуць пазнаёміцца з выставамі ў вестыбюлі, купіць кнігу пра музыку, грампласцінку, зносіцца паміж сабой.

Вядучы (лекар) – найбольш важнай дзеючай асоба канцэрта. Ён расказвае аб задуме канцэрта, яго тэме, сканцэнтруе ўвагу па праблемах, якія з ім звязаны, дае анацыю на творы, якія выконваюцца, прадстаўляе выканаўцаў.

Не стачвае сур'ёзнасці і глыбіні, задача вядучага складаецца ў тым, каб зрабіць канцэрт дынамічным, цікавым, перайсці ад маналога да жывой бяседы з аўдыторыяй.

Пажадана не пераносіць механічна схему дарослага канцэрта на дзіцячую аўдыторыю, а шукаць свае формы. Цікавым у гэтым плане вопыт тэатралізаванага канцэрта, калоўнай дзеючай асобай якога з'яўляецца музыка. Такі канцэрт дазваляе даць розныя звесткі пра музыку ў форме дыялогаў, спрэчак, гульнёвых сітуацый, загадак.

Сама атмасфера канцэртаў, як і ўсіх мерапрыемстваў Тыдня музыкі павінна быць ветлівай і натуральнай. Вельмі важна правільна выбраць месца правядзення мерапрыемства. Поспеху канцэрта садзейнічае зацікаўленасць супрацоўнікаў, якія забяспечваюць яго.

## 5

У эстэтычным выхаванні слухачоў можа ўдзельнічаць і рэклама канцэртнага мерапрыемства, г. зн. яго прапаганда. Афіша павінна мець свой твар, быць яскравай, выдзяляцца сярод іншых. Трэба каб дзіцяці, школьнік, падлетак здалёку бачылі "сваю" афішу.

Першая сустрэча слухача з канцэртнай пачынаецца з запрашальнага білета. Яго афармленне і змест самі па сабе павінны прыцягваць увагу і выходзіць.

Школьнікаў неабходна пазнаёміць з правіламі паводзін на канцэртах і музычных спектаклях, якія можна надрукаваць на другой старонцы запрашальнага білета. Правілы паводзін засвойваюцца на практыцы, у час канцэрта.

Не павінны заставацца ў баку ад мерапрыемства Тыдня музычнай нядзелі рэспубліканскія маладзёжныя газеты, яны друкуюць невялікія заметкі аб плануемых канцэртах. Пажадана арганізаваць пастаянную рубрыку "Падрыхтоўка да Тыдня музыкі для дзяцей і юнацтва" або "Завочная філармонія школьніка", у якой змяшчаліся б артыкулы аб з'явах музычнага жыцця, аб кампазітарх, музычных творах і г.д.

Вялікая роля ў падрыхтоўцы Тыдня адводзіцца радыё і тэлебачанню.

Шырокаму знаёмству з вопытам правядзення канцэртаў для дзяцей садзейнічалі б тэлевізійныя трансляцыі, радыёперадачы, публікацыі ў прэсе: часопісе "Мастацтва Беларусі", абласных, раённых, гарадскіх газетах, аглядных, метадычных, праблемных і крытычных артыкулаў.

Яшчэ адна з форм прапаганды музычных ведаў – выпуск спецыяльных буклетаў. Дзеці, якія купяць іх на канцэртах, у хатніх умовах змогуць разам з бацькамі прадоўжыць размову пра музыку. Зразумела, буклеты павінны быць прыгожа афармленымі, іх тэкст – змятоўны і сцісла выкладзеным.

"Музыка – мастацтва, якое валодае вялікай сілай эмацыянальнага ўздзеяння на чалавека і менавіта таму яно можа адыгрываць вялікую ролю ў выхаванні духоўнага свету дзяцей і юнацтва" [2, с. 13]. "Як гімнастыка выпраўляе цела, так музыка

выпрамляе душу чалавека" [3, с. 171]. Гэтыя важнейшыя палажэнні павінны ляжаць у аснове ўсёй музычна-выхаваўчай работы. Але для таго, каб гэтыя патрабаванні сталі рэальнымі, агульнае выхаванне павінна паклапаціцца пра максімальна шырокі круггляд чалавека, пра фарміраванне здольнасцей адчуваць і разумець з'явы жыцця.

## ЗАПРАШАЛЬНЫ БІЛЕТ

### Правілы паводзін на канцэрце

1. На канцэрт трэба прыходзіць сабраным, у прыўзнятым настроі.
2. Нельга спазняцца на канцэрт. Лепш прыйсці за 15 – 20 хвілін і настроіцца на сустрэчу і настроіцца на сустрэчу з мастацтвам.
3. У выпадку спазнення трэба дачакацца перапынка паміж творамі, якія выконваюцца. Уваходзіць у залу ў час выканання забараняецца.
4. Абавязковай умовай, без якой немагчыма ўспрымаць музыку, з'яўляецца абсалютная цішыня ў зале. Недапушчальны любыя размовы, шопат, абмен думкамі, шэлест старонкамі і г.д. Усё гэта адцягвае ўвагу самага слухача, перашкаджае другім слухачам і выканаўцам.
5. Май на ўвазе: апладыраваць паміж часткамі вялікага твора не прынята.
6. Увага, апладысменты, выклікі на сцэну ў заключэнне канцэрта, кветкі – лепшы падарунак артыстам.

Найбольш плённай формай выкарыстання музыкі ў дзіцячых святах мастацтваў можа быць тыдзень дзіцячай кнігі, у прыватнасці арганізацыя і правядзенне літаратурна-музычных кампазіцый. Яны могуць быць самыя разнастайныя па тэматыцы. Напрыклад, "Лермантаў і музыка", "Талсты і музыка", "Спявай, звiні, купалаўская ліра", "Пушкін і музыка", "Музы ў салдацкім шынялі" і многія іншыя.

Адметнай асаблівасцю літаратурна-музычных кампазіцый з'яўляецца тое, што музыка ў іх не проста дапаўняе, ілюструе літаратурны матэрыял, але набывае раўназначны з ім сэнс.

Саюз, калі так можна сказаць, літаратуры і музыкі ў літаратурна-музычных кампазітараў здолен аказаць вялікае інтэлектуальна-эмацыянальнае ўздзеянне на слухачоў. Справа ў тым, што літаратура і музыка пры мэтанакіраваным выкарыстанні выяўляюць шмат агульнага, як віды мастацтваў.

Менавіта сінтэз літаратурнага і музычнага вобразу дапаўняюць адзін другі, ствараючы адзінае цэлае.

Для таго, каб цікава і кампетэнтна спалучаць літаратурны і музычны матэрыял у літаратурна-музычных кампазіцыях – яго трэба добра ведаць. Кампазітары напісалі шмат опер, балетаў, кантат, песень на літаратурныя крыніцы або тэксты вершаў.



Але ж музыка не цытуе, не даслоўна перадае змест літаратурнага твора і кампазітар пры напісанні оперы не абмяжоўваецца толькі адзіным літаратурным арыгіналам. Вось як расказвае Стасаў аб напісанні кампазітара Барадзіным оперы "Князь Ігар": "Барадзін паставіўся з незвычайнай увагай і стараннем да сюжэту сваёй оперы. Кампазітар перачытаў усё, што толькі магло адносіцца да яго сюжэта. Я пастаўляў яму з Грамадскай бібліятэкі летапісы, трактаты, працы аб "Слове аб палку Ігаравым", даследаванні пра полаўцаў; акрамя таго, ён вывучаў старадаўнія рускія песні, а таксама эпічныя і лірычныя песні розных тюрскіх народаў. Зразумела, усё гэта надала выключную гістарычнасць, праўдзівасць, рэальнасці і нацыянальны характар не толькі опернаму лібрэта, але яшчэ болей і самой музыцы..." [5].

Для таго, каб ажыццявіць пастаноўку літаратурна-музычнай кампазіцыі неабходна добра ведаць і літаратурны і музычны матэрыял. Менавіта тады магчыма забяспечыць мастацкую пераканаўчасць самой кампазіцыі.

Але ж асабліва трэба добра ведаць пры напісанні сцэнарыя не толькі канкрэтны матэрыял, які адносіцца да той або іншай кампазіцыі, трэба пазнаёміцца наогул з тымі крыніцамі, якія маюць дачыненне да тэматыкі выбранай пастаноўкі (такое можа ў практыцы здарыцца).

## 6

Пры выбары музычнага матэрыялу неабходна абавязвацца на разнастайнасць музычных стыляў, тэматыкі, вобразаў у кампазітарскай і народнай творчасці з мэтай выхавання гарманічнага густа вучняў. Ужо для школьнікаў 5 класаў можна ўключаць матэрыял I і II часткі "Адзінаццатай сімфоніі" Шастаковіча і на прыкладзе тэматызма рэвалюцыйных песень "Слухай", "Вы ахвяраю палі", "Варшавянка" і інш. у наватарскім стылі Шастаковіча.

Кабалеўскі падкрэсліваў, што "дбор твораў для музычных занякаў у школе патрабуе вялікай руплівасці. Кожны твор, які гучыць у класе павінен быць мастацкім і захапляючым для рабят, мэтанакіраваным ў дыдактычным і выхаваўчым плане. На занятках не павінна быць месца для пасрэдных і тым больш дрэнных твораў".

Гэтыя словы выдатнага музыканта і педагога можна ў поўным меры аднесці да метадыкі падбору музычных твораў пры падрыхтоўцы дзіцячых свят.

Такім чынам, асновай для адбору музычнага матэрыялу да дзіцячых свят павінна быць яго мастацкая годнасць, выхаваўчая значымасць педагагічная мэтанакіраванасць. Толькі так падабраныя творы здольны засцерагчы дзяцей ад прымітыўных, дрэнных твораў у сферы лёгкай і сур'ёзнай музыкі і тым самым стварыць прадумовы развіцця іх добрага музычнага густу.

У аснове любой музычнай дзейнасці ляжыць эмацыянальнае, актыўнае музычнае ўспрыняцце. Ад узроўня развіцця гэтай важнейшай здольнасці музычнай свядомасці залежыць густ рабят. Для таго, каб склаўся густ, трэба навучыцца ўспрымаць твор ва ўсім яго вобразным і эмацыянальным багацці. Толькі праз гэты шлях магчыма свядомая ацэнка зместу сродкаў музычнай выразнасці твору.

Такім чынам, адной з асноўных задач пры вывучэнні музычных твораў з'яўляецца развіццё навыкаў успрыняцця вучняў.

Як жа рыхтаваць дзяцей для слухання музыкі? Ці існуе нейкая падрыхтоўчая работа да ўспрымання твора?

## 7

Не выклікае сумнення, што стварэнне ўстаноўкі на ўспрыняцце музыкі з'яўляецца вельмі важным момантам выхавання правільнага ўспрыняцця музыкі. Устаноўка падрыхтоўвае да ўспрыняцця музычнага твора, настройвае духоўныя сілы слухачоў у пэўным напрамку. Мэта ўстаноўкі заключаецца ў стварэнні рэжысёрам зацікаўленых, эмацыянальных адносін вучняў да музычнага твора, які будзе праслухоўвацца. Напружаная цішыня аудыторыі, радасць чакання, музыкі павінны быць наперадзе яе ўспрыняцця.

Прыёмы, якія выкарыстоўваюцца для гэтай мэты, могуць быць разнастайнымі: гэта можа быць уступнае слова вядучага, расказ аб творчасці кампазітара, музычных вобразах яго твораў. Пры гэтым вельмі важна, каб зацікаўленасць вядучага, яго паэтычныя, вобразныя расказы, эмацыянальны настрой перадаўся слухачам, выступаў як стымул інтарэсаў вучняў. Жаданне слухачаў узнікае тады, калі дзеці не толькі разумеюць, што кажа вядучы, але і тое, як ён гэта кажа – эмацыянальна, захапляюча, гарача.

Напрыклад, пры знаёмстве дзяцей другіх класаў з музыкай Э. Грыга да драмы "Пер Гюнт" пасля кароткага расказа пра нацыянальна-паэтычную творчасць нарвежскага кампазітара, пра сюжэт гэтай тэатральнай музыкі, вядучаму мэтазгодна перайсці да праслухоўвання разам з дзецьмі асобных нумароў сюіты. Перад знаёмствам з музыкай сцэны "У пяшчэры горнага караля" дзецям можна расказаць пра вобразы трелей, гномаў, эльфаў, тыповых для народных нарвежскіх казак, а таксама многіх твораў Грыга. Пасля гэтага дзецям можна задаць пытанні аб тым, што незвычайнае заўважылі яны ў музычнай характарыстыцы ўладара горных нетраў ці падобен легендарны Доврскі Дзед на бязкрыўдных, усмешлівых гномікаў, якія сродкі музычнай выразнасці выкарыстоўвае кампазітар, раскрываючы характар вобраза Караля гор. Дзецям можна сказаць аб тым, што адказаць на гэтыя пытанні яны змогуць у тым выпадку, калі ў зале будзе цішыня і ўвага ў час выканання. Такая ўстаноўка на слуханне музыкі павінна выклікаць інтарэс, жаданне ў дзяцей пазнаёміцца з новым творам і адначасова паставіць іх перад сітуацыяй мастацкага адкрыцця, пазнання новага зместу ў музыцы, яе выразных магчымасцей. Радасць, якая мае быць пры зносінах з музыкай – адна з неабходных умоў арганізацыі працэса ўспрыняцця музыкі і яе мастацкага ўздзеяння.

У дзіцячым узросце востра праяўляецца патрэбнасць, якую псіхолагі вызначаюць як "патрэбнасць у эмацыянальным начышчэнні" асабліва пры ўспрыняцці твораў мастацтва, у прыватнасці музыкі. У дзіцячым узросце натуральна патрэбнасць у змене эмацыянальных станаў. Пры гэтым выдзяляюцца тры ярка выражаныя ступені ўзроставай дынамікі эмацыянальнага развіцця дзіцяці.

## 8

На першай ступені выхавання для дзяцей характэрна жывое захапленне самім працэсам вучобы. пры гэтым эмацыянальныя перажыванні дзяцей цесна звязаны з

нагляднымі вобразамі і ўяўленнямі. У малодшым узросце гэта патрэбнасць праяўляецца, напрыклад, у жаданні перўвасобіцца ў героя, выконваць пэўную сацыяльную ролю, якую выконваюць дарослыя.

На другой ступені, у падрастковым узросце, эмацыянальная патрэбнасць выступае ў імкненні дзейнічаць у калектыве, актыўна зносіцца паміж сабою, жаданні прыблізіцца да жыцця дарослых.

На трэцяй ступені, у юнацкім узросце прэваліруе эмацыянальна-ацэначная функцыя – імкненне школьніка валодаць пэўнымі сацыяльнымі нормамі паводзін і зносін.

## 9

Метады развіцця ўспрыняцця музыкі дзецямі разнабаковыя. Як сведчыць практыка метада назірання за развіццём музычнага твора з'яўляецца вельмі важным для фарміравання навыкаў аналізавання, слухання, музыкі. Вядома, што змест музыкі разгортваецца ў часе, таму рабят неабходна навучыць актыўна назіраць за гэтым працэсам. У артыкуле "Музыка ў сучаснай агульнаадукацыйнай школе" Б. Асаф'еў пісаў: "Музыку трэба назіраць... што ўспрыняцце і назіранне музыкі могуць прывесці да мастацкай ацэнкі і да павышэння ўзроўню густа – у гэтым няма сумнення" [1, с. 48].

Назіранне музыкі прыводзіць да абвасрэнення слухавых уражанняў дзяцей, дае ім магчымасць пачуць сувязь элементаў музычнай тканіны, ахапіць суадносіны моманту, які гучыць з папярэднім і наступным. Вучням трэба растлумачыць, што музыка, як кіно, тэатр, літаратура церпіць змяненні. Гэта мастацтва часовае. У працэсе развіцця змест музычных твораў таксама змяняецца. Назіранні за развіццём мелодыі, фактуры, дынамікі, тэмбра гука дазваляюць логіку зместа, думак і пачуццяў, якія нясе дадзены твор.

Напрыклад, пры вывучэнні эпізода варожага нашэсця з Сёмай сімфоніяй Д.Д. Шастаковіча вучні могуць карыстацца метадам назірання за музыкай. Перад праслухоўваннем фрагмента вучням мэтазгодна прапанаваць пытанні аб тым, якая тэма нашэсця ў момант яе зараджэння (характар музыкі, рытм, мелодыя), як яна развіваецца (дынаміка, аркестроўка, форма), і, нарэшце, якога эфекта яна дасягае ў апошніх двух варыянтах. Пасля праслухоўвання фрагмента сімфоніі вучні павінны самі адказаць на пытанні, які змястоўны бок у эпізодзе нашэсця раскрывае Шастаковіч, выкарыстоўваючы падобны спосаб развіцця музычнага матэрыялу і сродкаў выразнасці.

У працэсе праслухоўвання твораў можна прапанаваць рабятам закрыць вочы, каб яны слухалі ўважліва, не адхіляючыся, ярчэй пачулі характар музыкі, яе настрой, дынаміку развіцця вобразаў. Звычайна дзеці любяць такое ўнутранае праслухоўванне музычных твораў. Д.Б. Кабалеўскі таксама адзначаў, што толькі ўважліва сочаны за гучаннем музыкі можна яе глыбока ўспрыняць, і па-сапраўднаму ацаніць.

Да метадаў развіцця музычнага ўспрыняцця ў мэтах фарміравання музычнага густа адносяцца метады расказвання і бяседы пра музыку.

## 10

Апавяданне як метады выхавання ўспрыняцця музыкі служыць для паведамлення звестак пра кампазітара, выканаўцаў, аб тым творы, які будзе вывучацца дзецьмі. Апавяданне пра кампазітара павінна быць змястоўным, яскравым, яго не трэба перабольшваць другачаснымі дэталямі. Важна раскрыць асноўныя рысы стылю кампазітара, жанры, у якіх ён працаваў, асноўныя вобразы і ідэі яго твораў. Падобны расказ павінен суправаджацца кароткімі музычнымі ілюстрацыямі музычных твораў у запісу або выкананні на інструменце.

Такім чынам, слоўныя метады выхавання павінны выкарыстоўвацца ў злучэнні з музычна-слухавой назіральнасцю, з выкананнем вядучым асобных тэм, фрагментаў твораў.

Напрыклад, пры азнакамленні вучняў VI класа з фартэпіянным канцэртам Д.Б. Кабалеўскага трэба даць кароткія вобразныя расказы пра жыццё і творчасць кампазітара, пра маладзёжную тэматыку яго твораў, пра радасна-аптымістычнае светаўспрыманне яго музыкі. У расказе трэба адзначыць фінальную ролю канцэрта ў трыядзе канцэртаў для моладзі Кабалеўскага (скрыпічны, віяланчэльны, фартэпіяльны канцэртны). Гаворачы пра адлюстраванне ў музыцы канцэрта вобразаў радаснага, шчаслівага дзяцінства, неабходна гэта даказаць на канкрэтным музычна-інтанацыйным матэрыяле, паказаўшы асноўную тэму галоўнай партыі першай часткі ў запісе.

Змест бяседы пра музыку трэба будаваць у адпаведнасці з узростам вучняў, іх музычнай падрыхтаванасцю. Падтрыманне дыялога, які завязваецца ў бяседзе, патрабуе вялікага майстэрства ад вядучага, канкрэтных прадуманых пытанняў ад аўдыторыі. Бяседа павінна папярэднічаць праслухоўванню музычнага твора і насіць праблемны характар. Ведаючы кампазітара і назву твора, вучні ў працэсе бяседы самі на аснове мінулага вопыта могуць высказаць здагадкі аб характары і зместу музыкі, могуць паведаміць веды пра кампазітара, яго творчасць, майстэрства. У такім выпадку бяседа з дзецьмі можа быць праведзена пасля праслухоўвання твора і мець эмацыянальна-ацэначны характар. У такой бяседзе з дзецьмі і фарміруецца густ, ацэнкі атрымліваюць абгрунтаванасць. А гэта ў сваю чаргу дазваляе рабятам самастойна ўскрываць недахопы маламастацкіх твораў сур'ёзнай і лёгкай музыкі. У бяседзе з вучнямі пра музыку мае важнае значэнне спакойна-даверлівы тон вядучага, яго жывая зацікаўленасць музыкай.

Працэс слухання музыкі ўяўляе сабой складанае спляценне мысліцельнага і эмацыянальнага пачаткаў. Аднак музыка больш чым які-небудзь від мастацтва павінна быць (і ёсць) мастацтвам перажывання. Музыка-эстэтычнае перажыванне ёсць перш за ўсё эмацыянальны працэс бескарысна-духоўнага характару. Узяты ў цэлым музычны твор уяўляе сабой сістэму эмацыянальных і мысліцельных комплексаў. Іх чаргаванне ў працэсе слухання стварае эфект "роздум—перажыванне".

Такім чынам, музыка стварае эстэтычныя адносіны да рэчаіснасці ў форме музычна-эстэтычных перажыванняў, якія выражаюць станоўчыя эмоцыі і неадарваны ад эстэтычных поглядаў, перакананняў дзяцей. Эстэтычнае перажыванне ўздзейнічае на развіццё музычных інтарэсаў, патрэбнасцей дзяцей,

садзейнічае іх эмацыянальнаму развіццю. Музычна-эстэтычныя перажыванні, якія выражаюцца ў эмацыянальна-мысліцельнай рэакцыі на твор, з'яўляюцца важным элементам густа. Адным з метадаў фарміравання музычна-эстэтычных перажыванняў з'яўляецца метада эмацыянальна-пераканаўчых адносін да музыкі.

Сур'ёзнай перашкодай на шляху развіцця слыхавай культуры дзяцей бываюць іх абыякавыя адносіны да музыкі. Таму вельмі важна выклікаць у дзяцей эмацыянальны водгук на змест музычных вобразаў, навучыць вучняў перажываць прыгажосць музыкі. Каб разбудзіць і развіць інтарэс школьнікаў да музыкі, дабіцца яе саперажыванні, вядучы павінен умець захапіць слухачоў яркім апавяданнем пра яе, дэманстраваннем фрагментаў у запісі.

## 11

Важным элементам развіцця музычна-вобразнага мыслення з'яўляецца метада асацыятыўнага мыслення. Трэба падкрэсліць важнае значэнне для развіцця музычных асацыяцый выкарыстанне літаратурнага тэкста, кіно, твораў жывапісу і інш. Напрыклад, паля першага праслухоўвання оперы Рымскага-Корсакава "Казка пра цара Салтана", дзецям можна паказаць рэпрадукцыю карціны Врубеля "Царэўна Лебедзь" або прапанаваць прачытаць вершаваны тэкст казкі, падзяліцца ўражаннямі аб аднаіменным фільме. Усе гэта выклікае зацікаўленасць дзяцей, жаданне другі раз праслухаць гэты твор (лепей сказаць які-небудзь фрагмент, напрыклад, сімфанічны антракт "Тры цуды", які з'яўляецца ўступам да апошняй карціны гэтай оперы).

Разгеджаныя метады выхавання музычнага густа дзяцей не закранаюць многія з іх. Мы вядзем размову толькі пра самыя галоўныя.

Абагульняючым паказчыкам музычнага густа можа быць узровень музычна-эстэтычнай культуры дзіцяці. Па ўзроўню развіцця і характару музычнага густа могуць быць вылучаны наступныя яго тыповыя мадэлі:

1) адносна аднародны варыянт музычнага густа, які арыентуецца на высокае мастацтва і характарызуецца разуменнем і ўнутраным рпняццем твораў класічнай і лёгкай пацяшальнай музыкі, калі яны прадстаўляюць маатцкую каштоўнасць у межах свайго жанра;

2) масавым тыпам густа прадаўжае заставацца музычны густ, які арыентуецца ў асноўным на музыку эстраднага, пацяшальнага плана. Гэта менш развіты густ, але яму ўласціва патрэбнасць сістэматычных зносін з музыкай;

3) асобны тып густа, які характарызуецца формай пацяшальных адносін да музыкі, імкненнем да лёгкай асалоды. У юнацкім узросце часцей адбываецца негатыўная пераацэнка мастацкіх, у тым ліку і музычных каштоўнасцей, якая прыводзіць да стварэння прымітыўных густаў эстрадна-пацяшальнага характару. Часта такі тып густа карыстаецца ўзорамі мелкабуржуазных светапогляду ў мастацтве.

Многія факты сведчаць пацвярджаюць, што так называемы "музычны негатывізм" часцей існуе як вынік прыродных недахопаў (напрыклад, паталагічнае знаходжанне музычнага слуха дзяцей і г.д.). Ён можа ўзнікнуць у выніку другіх прычын, таму што прырода так званана "дзіцячага негатывізма" звычайна дастаткова

індывідуальна. Ад умення настаўніка пазнаць яго сапраўдныя прычыны залежыць, у прыватнасці, і магчымасць яго пераадолення.

Дадзеныя даследаванняў пацвярджаюць, што асноўны кантынгент так называемых "музычных негатывістаў" складаецца ў асноўным з школьнікаў, якія былі запушчаны ў музычных адносінах. Такім чынам, негатывізм да музыкі адбыўся ў працэсе навучання, а не ў выніку якіх-небудзь пры

**Вывады.** Тыдзень музыкі для дзяцей і юнацтва – адказная праца для рэжысёра. Яна патрабуе арганізацыйных і творчых намаганняў. Асабліва важнымі з іх з'яўляюцца стварэнне мэты ўстаноўкі на ўспрыняцце музыкі дзецьмі, улік узроставых асаблівасцей дзяцей, выкарыстанне рэжысёрам розных метадык успрыняцця музыкі і нш.

**Ключавыя паняцці.** Мэта ўстаноўкі на ўспрыняцце музыкі. Тры ступені ўзроставай дынамікі эмацыянальнага ўспрыняцця музыкі. Метад асацыятыўнага мыслення..

### Пытанні для самастойнай работы

1. Пeralічыце арганізацыйныя моманты правядзення свята Тыдзень дзіцячай музыкі і юнацтва.

2. Вызначыце метадычныя падыходы ў рабоце рэжысёра пры падрыхтоўцы свята з рознымі ўзроставымі групамі дзяцей.

3. Вызначыце метады і прыёмы ў рабоце рэжысёра для актывізацыі дзяцей і юнацтва для ўспрыняцця музыкі.

### ЛІТАРАТУРА

1. Асафьев, Б. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании / Б. Асафьев. – Л., 1972. – С. 16 – 17.

2. Кабалевский, Д. Дорогие мои друзья / Д. Кабалевский. – М., 1977. – С. 13.

3. Сухомлинский, В. О воспитании / В. Сухомлинский. – М., 1973. – С. 171.

4. Неделя музыки для детей и юношества. – Мн., 1987.

5. Головинский, Г. "Князь Игорь" Бородин / Г. Головинский. – М., 1962.

6. Гарбер, Л. Некоторые проблемы преемственности в музыкально-эстетическом воспитании детей / Л. Гарбер // Советская педагогика. -- 1968. -- № 1.

### АСАБЛІВАСЦІ ПСІХАЛОГІІ ЎСПРЫНЯЦЦА МУЗЫКІ ДЗЕЦЬМІ РОЗНАГА ЎЗРОСТУ

#### План

1. Адчуванні і ўражанні дзяцей рознага ўзросту ад праслухоўвання музыкі.

2. Інтэрэс і любоў да музыкі – галоўная ўмова яе разумення.

3. Перадумовы становячага ўспрыняцця музыкі дзецьмі.

4. Пачуццёвыя ўспрыняцці музыкі дзецьмі.
5. Успрыняцце музыкі дзецьмі падлеткавага ўзросту.
6. Тры ступені эмацыянальнага жыцця школьнікаў.
7. Роля рэжысёра ў падрыхтоўцы дзяцей рознага ўзросту да ўспрыняцця музыкі ў свяце.
8. Выкарыстанне рэжысёрам сучаснай поп-музыкі ў дзіцячым свяце.

**Мэта:** вывучыць спецыфіку псіхалагічнага ўспрыняцця музыкі дзецьмі рознага ўзросту.

Даследаванні вучоных паказваюць, што ўспрыняцце музыкі дзецьмі і юнацтвам – працэс глыбінны, і толькі час здольны вызначыць больш або менш станоўчы адказ на гэтае пытанне.

Вось як напісалі вучні сёмых – восьмых класаў пра свае ўражанні ад праслухоўвання музыкі на працягу гэтых гадоў навучання.

"Я не разумею зместа музыкі. Мне цяжка сканцэнтравана. У галаве мільгаюць думкі пра пабочныя прадметы..." (І. Сёмін. Сёмы клас).

"У мяне да музыкі яшчэ вельмі неакрэсленыя адносіны. Нельга сказаць, што я яе не люблю. Не. Ёсць творы, якія мяне проста хвалююць, а ёсць такія, якія я не разумею, на жаль..." (Л. Рэцінская. Восьмы клас).

"Правільна кажуць, што музыку можна пачуць і слухаць. Дык вось раней мне падабалася толькі лёгкая эстрадная музыка. А класічная мне здавалася сумнай, нецікавай. Але цяпер я разумею, як глыбока памылялася. Ці магчыма не любіць Чайкоўскага, Вэрдзі, Бетховена" (Н. Бальцова. Восьмы клас).

"Мне здаецца, што калі чалавек палюбіў музыку, то гэта азначае, што ў яго жыццё ўвайшоў зусім новы свет. Гэты свет вялікі, цікавы, а галоўнае, што ён не падобны ні на што другое, што было да гэтага" (Л. Гардзеева. Восьмы клас).

"Быў час, калі я на музыку не звяртала ўвагі. Потым з'явіліся думкі, што кожны чалавек павінен ведаць, хто такі Чайкоўскі або Бетховен. Я лічыла, што для асветы, нешта ведаю. А цяпер с кожным днём пераконваюся, што нічога не ведаю. Музыка цяпер для мяне акіян. Сіні,сіні, глыбокі і страшны. І так хочацца паглядзець, што там унутры, на дне" (А. Печнікава. Восьмы клас) [1].

Дзе ж крытэрыі разумення дзецьмі музыкі і што трэба разумець? Структуру твора? Тэорыю музыкі? Канечне, і гэта. Але ж гэта ў першую чаргу для музыказнаўцаў, для тых, каго цікавіць праблема: як гэта зроблена?

Для пераважнай большасці слухачоў увагу і тым больш для дзяцей, усё што звязана з чыстай тэорыяй, як правіла, сумна, нецікава, не вельмі зразумела, а можа быць і непатрэбна (няхай мяне прабачаць музыканты!). Урэшце рэшт, што найбольш важна – інтарэс і любоў да вершаў або здольнасць адрозніць ямб ад харэя, інтарэс і любоў да сур'ёзнай музыкі або здольнасць адрозніць мажор ад мінора.

Думаецца, што ў любым выпадку – першае. А калі гэты інтарэс і гэта любоў глыбокія, то яны абавязкова перарастуць у прафесійныя. Але ці варта ўсіх дзяцей

рабіць спецыялістамі па музыцы? Няўжо так недастаткова задача выхавання кваліфікаванага слухача ў кожным дзціці?

Яна не толькі не малая, але страшэнна складаная. Таму што дзеці ўспрымаюць усё вельмі канкрэтна, і нават музыка праграмная, з разгорнутым сюжэтам ніякім літаратурным пераказам і сюжэтам не вычэрпваецца. Як жа тады быць з тымі музычнымі творамі, якіх дарэчы большасць, з тымі сімфоніямі, санатамі, фантазіямі, паэтамі, прэлюдыямі, эцюдамі, у якіх ёсць толькі каардынаты ў якасці нумара, танальнасці і опуса, якія дазваляюць адрозніць, скажам, адзіны званаццаты эцюд до-мінор Шапэна ад другога таксама дванаццатага і таксама до-мінора толькі не з 10-га і 25 опуса?

Нам думаецца, што ад цэлага (сімфонія Моцарта, эцюд Скрабіна, экспронт Шуберта, мазурка Шапэна, прэлюдыя Рахманінава і г.д.) трэба ісці да канкрэтнай гісторыі стварэння дадзенага твора або да якога-небудзь эпизода з жыцця яго аўтара або да якога-небудзь канкрэтнага гістарычнага эпизода, так або інакш з гэтым творам звязанаму.

Але ж гэта толькі дапушчальна на першапачатковым этапе, каб выклікаць цікавасць да музыкі і прымусіць яе слухаць.

Як толькі пастаўленая мэта дасягнута, музыка выслухана з шчырай увагай а ад яе засталася дастаткова моцнае ўражанне, неабходна звярнуцца да асабіста музыкі, разумеючы, што ўспрыманне намі цяпер – гэта толькі невялікая частка, большая або меньшая, таго, што напісана кампазітарам. Новыя праслухоўванні будуць прыводзіць да новых адкрыццяў, да новых асацыяцый і аналогій, а верагодна, да большага разумення твораў.

Зразумела, можна ўспрымаць музыку Бетховена, не ведаючы аб яго глухаце. Але ведаючы гэта, дзеці могуць зразумець у музыцы Бетховена і тое, што без гэтага ведання наўрад ці зразумелі: чаму гэта музыка такая мужная. Даведаўшыся, у які час, у якой краіне, у якой сям'і і ў якіх умовах нарадзіўся, жыў і тварыў Бетховен, дзеці незнарок, непрыкметна для сябе інакш будуць успрымаць яго музыку. Ім стане больш зразумелым, чаму яна такая.

І яшчэ больш будзе музыка зразумелай, калі мы не абмяжуемся Бетховеным, а даведаемся, што было да Бетховена, і "пасля Бетховена", і не толькі ў музыцы, але і ў мастацтве наогул, але ў гісторыі чалавечага грамадства наогул. А гэта значна больш, чым проста пачуццёвае ўспрыняцце, нават самае моцнае. Так, музыка апрача выключна эстэтычнай функцыі, пашырае нашы ўяўленні аб жыцці наогул, а значыць, і нашай асаблістай таксама.

Новыя ўражанні ад новых праслухоўванняў (ужо пасля, а не ў час яго) будуць звязвацца з другімі, не музычнымі. Гэта сувязь нараджаецца міжволі, непрыкметна для дзяцей і можа прывесці ў адзін цудоўны дзень да якаснага скачка ў іх успрыняцця музыкі.

Калі з дзяцінства, асабліва з падлеткавага ўзросту, павесці дзяцей па шляху такога ўспрыняцця музыкі, то яны не проста будуць слухаць санаты і сімфоніі Бетховена, але разам з тым, хто гэтым займаецца, паспрабуюць адказаць на пытанне,



што робіць Бетховена менавіта Бетховеным і што наогул робіць дадзенага кампазітара кампазітарам.

Але ж першае ўспрыняцце музыкі, першы крок на шляху да яе разумення адбываецца без удзелу нашага ўсведамлення і ідзе ад сэрца да сэрца. Здольнасць такога ўспрыняцця музыкі трэба захаваць на ўсё жыццё. Гэта тое, пра што так цяжка бывае растлумачыць, што ж менавіта нас так захапляе. Тут нам не хапае слоў. Яны кудысьці хутка знікаюць. Мы губляем дар мовы. Чаму так адбываецца? Таму што пры моцным уражанні на нас дзейнічае не што-небудзь адзінае, што можна растлумачыць дакладна, а цэлы комплекс пачуццёвых інфармацый, раскласці які на асобныя састаўныя немагчыма.

Дзеці (да 13 год) у сілу маленькага жыццёвага вопыту ўспрымаюць у музыцы тое, што як кажуць, ляжыць зверху. Напрыклад, адна дзяўчынка ў "Паланэзе" Агінскага і "Рэквіеме" Моцарта найшла шмат агульнага. Яна піша: "У "паланэзе" Агінскі, развітваецца з чымсьці для яго дарагім, а ў "Рэквіеме" Моцарт развітваецца з жыццём. Пазней я даведалася, што "Паланэз" гэты называецца "Паставанне з Радзімай", і я зразумела, што было самым дарагім для Агінскага, і з чым ён развітваўся ў музыцы" (В. Гнешыдава. Шосты клас) [2].

Канечне, кожны музыкант ведае, што "Паланэз" Агінскага і "рэквіем" Моцарта – творы непараўнальныя і па маштабу, і па мастацкай каштоўнасці. І тым не менш В. Гнедышава права. Не выпадкова гэтыя творы зрабілі на яе аднолькавае ўражанне. Справа ў тым, што ў кожным творы яна ўспрыняла толькі адзіна настрой – настрой чалавека, які губляе нешта для яго вельмі дарагое. Гэта напрыклад, канкрэтны прыклад успрыняцця музычнага твора ў пачатку падлеткавага перыяду. Зразумела, што пакуль што В. Гнедышава не глыбока ўспрыняла гэтыя творы, але пройдзе час і яна сама ва ўсім разбярэцца.

Давайце паглядзім, як успрымаюць музыку дзеці, якім споўнілася 15 год.

Вось як выказалі свае ўражанні васьмікласнікі пасля праслухоўвання Шостая сімфоніі Чайкоўскага:

– Я ўпершыню ў жыцці слухала гэту музыку і ўспрыняла ўсю сімфонію цалкам. У ёй як бы два бакі жыцця. Чалавеку вельмі дрэнна. Але ён можа забыцца. Ubачыць прыгажосць прыроды, наогул прыгажосць. І тады хочацца жыць дзеля гэтай прыгажосці, церпячы ўсе горы жыцця.

– Я таксама слухала ў першы раз. Мяне ўсхвалявала першая частка. З самага пачатку – настрой пахавання. Я нават бачыла мёртвага. Затым успаміны пра добрае. Добрае і гора, перамяўваецца адзін з другім. І раптам маланка, моцная, страшэнная. У пачатку яна падаўляе. Потым спрабуеш супраціўляцца, але дарэмна.

– А на мяне найбольшае ўражанне аказала другая частка. Такое адчуваеш, калі табе горка ў жыцці – і ты ўспамінаеш шчаслівыя мінуты.

Так успрынялі Шостую сімфонію Чайкоўскага тыя, каму пятнаццаць. Яны не проста слухалі прыгожую музыку, але і задумваліся над тым, што пачулі.

Працэс пазнавання музыкі прадаўжаецца ўсё наша жыццё. Ніколі нельга сказаць, што вы зразумелі ўсё да канца. Такі няўмольны закон дыялектыкі. Няхай

твор застаецца нязменным. Але прыходзіць час. Змяняемся мы, змяняецца навакольная рэчаіснасць, змяняюцца і нашы адносіны да дадзенага твора. Таму не трэба палохацца слоў, якія тлумачаць музыку. Словы не ў сілах яе вычэрпаць. Яны толькі дапамагаюць штосьці зразумець, каб затым зноў апусціцца ў яе акіяны.

Што ж дае музыка дзецям? Вось як адказваюць на гэтае пытанне тыя, каму 15 – 16 год.

"...Музыка – гэта не нешта абстрактнае, адарванае ад жыцця і проста прыемнае, а зусім рэальнае мастацтва, якое адлюстроўвае свой час, нават канкрэтныя з'явы..."

"Дзякуючы музыкі, я стаў задумвацца над жыццём. Я і да мастацкай літаратуры, дзякуючы музыцы, стаў адносіцца сур'езней, ставячы перад літаратурнымі творамі больш складаныя пытанні і атрымліваючы на іх адказы..."

"Музыка дапамагае ўспрымаць лепей паэзію (лягчэй чытаць і разумець вершы нават з самым складаным рытмам), жывапіс (лепей адчуваць таму фарбаў), дапамагае адчуваць, разумець усё прыгожае ў жыцці".

"Пастаяннае слуханне сур'эзнай музыкі адчыніла для мяне па-новаму жыццё, абавязала над многім задумацца. У мяне з'явілася жаданне больш даведацца і ўбачыць..."

"Ні літаратура, ні жывапіс, ні тэатр не могуць перадаць так глыбока і поўна душэўнае становішча чалавека, як гэта робіць музыка. Дзякуй ёй за гэта..."

Такім чынам, музыка навучыла падлеткаў не толькі адчуваць прыгожае, не толькі пашырыла іх уяўленні пра жыццё і пра сябе, але навучыла ўспрымаць усю многазначнасць жыцця і тонка адчуваць наогул.

Адна з галоўных задач музычнага выхавання – фарміраванне ў дзяцей здольнасці зразумець музыку. Трэба навучыць іх успрымаць музычны твор як цэлае, умець адчуваць і асэнсавана выразнасць асобных яго элемента.

Здольнасць да асэнсаванага ўспрыняцця засноўваецца на развіцці музычнага мыслення дзяцей, спецыфічнай асаблівасці фарміравання якой з'яўляецца тое, што яно працякае ў эмацыянальнай форме. Таму развіццё эмацыянальнай сферы асобы набывае асаблівае значэнне.

У дзіцячым узросце востра праяўляецца патрэбнасць у змене эмацыянальных знаходжанняў і (па вызначэнню псіхолагаў) "патрэбнасць у эмацыянальнай начышчальнасці", асабліва ў працэсе ўспрыняцця твораў мастацтва, музыкі. У малодшым школьным узросце гэтыя патрабаванні праяўляюцца, напрыклад, у жаданні "пераўвасобіцца" ў героя: у падлеткавым узросце – у імкненні дзейнічаць у рамках калектыву; у юнацкім – у эмацыянальнай ацэнцы сваіх жыццёвых планаў. Веданне асаблівасцей эмацыянальнага жыцця дзяцей маюць вялікае значэнне яшчэ і таму, што ў гэтай сферы натуральна выражаюцца і развіваюцца маральныя якасці іх асобы.

У музычна-эстэтычнай рабоце з дзецьмі неабходна ўдзяляць увагу ўзроставай дынаміцы эмацыянальнага развіцця. Можна вылучыць тры ступені, якія характарызуюць своеасаблівасці эмацыянальнага жыцця школьнікаў.

На першай ступені (у рабоце з малодшымі школьнікамі) характэрна жывое захапленне самім працэсам пазнавання. Пры гэтым эмацыянальныя перажыванні дзяцей цесна звязаны з нагляднымі вобразамі і ўяўленнямі.

Своеасаблівае другой узроставай ступені выражаецца ў актыўным імкненні да агульнасці, блізкасці духоўнага жыцця сыброў. У гэтым узросце расце патрэбнасць суаднесці свае перажыванні з перажываннямі другіх людзей.

На трэцяй ступені ўзраставага развіцця пераважаюць эмацыянальна-ацэначныя катэгорыі.

Дасягненне адзінства эмацыянальнага і аналітычнага ў развіцці асобы значна павышае псіхічныя магчымасці школьнікаў ва ўспрыняцці культурных каштоўнасцей.

В.Р. Бялінскі так падкрэслівае прыроду мастацкага ўспрыняцця: "Паэзія першапачаткова ўспрымаецца сэрцам і толькі потым перадаецца галаве... Паэта трэба спачатку адчуць, каб зразумець думкаю".

Пры правядзенні свят, звязаных з музыкай, рэжысёру трэба ўлічваць узроставы крытэрыі слухачоў і выканаўцаў. Вельмі важна падыходзіць да дзіцячай аўдыторыі дыферэнцыравана.

У рабоце з дзецьмі малодшага ўзросту абавязкова трэба ўлічваць іх жыццёвы і музычны вопыт. Недаацэнка або пераацэнка яго, можа прывесці да негатыўнага выніку.

Дзеці гэтага ўзросту ў сілу спецыфічных асаблівасцей псіхікі (эмацыянальнай і псіхалагічнай гатоўнасці да ўспрыняцця і навучання) здольны актыўна асвойваць не толькі мелодыю, гармонію, рытм, але і што больш важна – ідэйна-эмацыянальны змест музычных твораў. Такім чынам, менавіта ў гэтым узроставым перыядзе і павінен закладвацца падмурак яго будучай музычнай культуры.

У рабоце з дзецьмі малодшага ўзросту трэба ўдзяляць увагу выхаванню ініцыятывы і актыўнасці. У сувязі з гэтым трэба шырэй выкарыстоўваць такія формы, як абмен думкамі аб праслуханым творы (канцэрце), ілюстраванне музычнага твора, які падабаўся, падбор вершаў і рэпрадукцый, блізкіх да зместа і настрою праслуханай музыкі.

Выхаванне навыкаў творчага ўспрыняцця музыкі набывае асаблівае значэнне ў рабоце з падлеткамі: старэйшымі школьнікамі і навучэнцамі ПТВ. У гэтым узросце назіраецца інтэнсіўны рост пазнавальных інтарэсаў і, калі перад імі не раскрыта гэта (пазнавальная) старонка мастацтва, яны нярэдка пачынаюць астываць да яго. Музыка можа многае расказаць таму, хто яе умее слухаць. Разуменне таго, што музыка можа выражаць глыбокія думкі і пачуцці чалавека, што сваімі асаблівымі сродкамі яна здольна перадаваць характар эпохі, што яна, па словах Гогаля, дапамагае зразумець "душу" народа, садзейнічае выхаванню актыўнага, творчага ўспрыняцця музыкі. Інакш кажучы, выхаванне павінна праводзіцца так, каб музычнае мастацтва станавілася перад маладымі людзьмі як "вобразнае" адлюстраванне рэчаіснасці і, перш за ўсё, як адбітак жыцця кожнага чалавека, яго ідэалаў, імкненняў, думак і пачуццяў.

Не менш важна жыферэнцыраваць юнацкую аудыторыю па ўзроўню яе падрыхтаванасці і зацікаўленасці. У гэтых адносінах яе можна падзяліць як мінімум на чатыры групы:

1. У першую трэба ўключыць тых, хто палюбіў сур'ёзную музыку, умее яе слухаць і разумець.

2. Другую складаюць слухачы, у якіх прабудзіўся інтарэс, але ведаў, вопыту і навыкаў не хапае для таго, каб разабрацца ў ёй самастойна.

3. Трэцяя група – гэта тыя, каго сур'ёзная музыка не зацікавіла, хто ставіцца да яе абьякава.

4. І, нарэшце, чацвёртая група складаецца з тых слухачоў, якія актыўна адмаўляюць сур'ёзную музыку. Відавочна, што і працаваць рэжысёру з гэтымі групамі трэба па-рознаму.

Пры арганізацыі і правядзенні дзіцячых свят рэжысёру нельга недаацэньваць лёгкую музыку. Зразумела, галоўным пастаноўшчыкам эстраднага мастацтва для дзяцей служыць тэлебачанне. Старыя сродкі інфармацыі – радыё, кіно, грампласцінкі – таксама выконваюць функцыі гэтага роду, аднак, усё ж яны абмежаваны ў сваім ўздзеянні на дзіцячае ўспрыняцце. Тэлевізар, які паўсяместна распаўсюджаны, рашучым чынам упрасціў зносіны з музыкай.

Для таго, каб паслухаць песню або лёгкую інструментальную музыку, не патрабуецца шмат намаганняў. Яны самі нас знаходзяць. Часам дарослыя быццам не чуюць яе: адны не заўважаюць "гукашума", другія застаўляюць сябе не слухаць гэту музыку, трэція, у адпаведнасці са сваімі схільнасцямі, аказваюцца глухімі да гэтага жанру.

Але дзеці з іх павышанай успрымальнасцю і цэпкай памяццю, з іх невялікім жыццёвым і эстэтычным вопытам: значна цяжэй могуць распознаваць, не рэагаваць на гэту музыку. І часта атрымліваецца, што які-небудзь шлягер, не заўважаны дарослымі, грунтоўна засвоены дзецьмі.

Таму працэс музычнага выхавання дзіцяці, як і падбор лёгкай музыкі да дзіцячых свят, павінен знаходзіцца пад кантролем. Вядома, што слабая эстрадная або джазавая п'еса, пошлая песня дрэнны не толькі тым, што іх паэтычны тэкст слабы, што мелодыя, скажам, нецікавая, гармонія – нелагічная, рытм аднолькавы. Справа ў тым, што непаўнацэнная мастацкая форма служыць выражэнню шкоднага зместу: найўнымі, грубымі, пошлымі аказваюцца ў такіх твораў пачуцці і думкі. Значыць адмоўным з'яўляецца і выхаваўчае, маральнае ўздзеянне падобнай творчасці на дзяцей. Трэба заўважыць, што парочныя ўзоры ў наш час не так ужо рэдка пранікаюць на эстарду, у эфір, на тэлеэкран, але ж песні і п'есы айчынай і замежнай вытворчасці, дзе пошласць выступае замаскіраванай, дзе дурное пераплятаецца з добрым і быццам хаваецца за яго, так, што адразу і не распознаеш яго – такіх твораў трапляе ў наш абіход яшчэ шмат (успнім песню, якую спявалі ў свой час "Я гляджу ёй ўслед").

Адна з разнавіднасцей бытавой музыкі ў апошнія гады вельмі распаўсюдзілася, гэта так называемая поп-музыка – поп-скарочанае "папулярная", г. зн. народная).

Каналы яе перасоўвання да аудыторыі – магнітафонная стужка і "жывое" музыцыраванне невялікіх вакальна-інструментальных ансамбляў. Удзельнікі гэтых ансамбляў часта юнакі, якім па 16 – 23 гадоў, а нярэдка і больш маладыя: 13 – 14 год. Ну а слухачамі аказваюцца дзеці рознага ўзросту, нават маленькія.

Дарослых у большасці выпадкаў судакрананне з поп-музыкай павяргае ў разгубленасць. Абмяркоўваючы з дзецьмі пачутае, яны часта не знаходзяць узаменага паразумення. Шакіраваныя гычнасцю, дарослыя адклікаюцца пра яе як хаос гукаў. Маладых жа гукавыя перагрузкі не кранаюць і іх нервы моцныя. Звычайна моладзь ідэалізуе поп-музыку, перабольшваючы яе годнасць.

І тыя, і другія памыляюцца. Поп-музыка – мастацтва глыбока процімоўнае па свайму паходжанню і формам бытвання. Добрае і дрэннае пераплятаюцца ў ёй незвычайна.

Невялікія групы, звычайна па 4 – 5 удзельнікаў, сталі ўзнікаць у розных краінах з сярэдзіны 50-х гадоў. У гэты час джазавая музыка стала ўдзелям невялікіх груп людзей, яна арыстакратычная, калі так можна сказаць. А вакальна-інструментальныя ансамблі, якія прадстаўлялі поп-музыку, супроцьстаялі джаз-ансамблям як сапраўды масавыя формы музыцыравання. Сапраўды, умееш браць некалькі акордаў на гітары – ідзі ў поп-групу. І групы хутка размнажаліся. Але ж канкурэнцыя паміж імі садзейнічала ўзнікненню сапраўды таленавітых музыкантаў (успомнім квартэт "Бітлз").

Поп-музыка адрозніваецца сваім стылем – меладычным, рытмічным, гарманічным, тэбравым. Гэты стыль адзначаны інтэнсіўнасцю, наэлектызаванасцю эмоцый і яркасцю каларыта.

У той жа час мастацтва поп-груп – з'ява сацыяльная. Упершыню ў арбіту масавага музыцыравання былі ўцягнуты ўдзельнікі юнацкага ўзросту, так званыя "тынейджары".

Выступленні вядомых поп-ансамбляў выклікалі масавы псіхоз сярод моладзі. Жыццё куміраў, іх даходы, машыны і сямейнае становішча – усё гэта спецыяльна падтрымлівалася сродкамі інфармацыі для таго, каб узбагачаць індустрыю поп-музыкі і адцягнуць інтарэсы моладзі ад сацыяльных праблем.

Існуе думка, што рэпертуар поп-груп, яго вобразы і ідэі з'яўляюцца выражэннем філасофіі хіпі. Сапраўды, у многіх песнях адлюстраваліся туманныя, а часам ядавітыя ідэі ўсяленскага братэрства паміж людзьмі. Падаўляючая большасць песень поп-музыкі – гэта песні аб каханні, клопатах, надзеях і радасцях маладых людзей, прычым часта гэтыя песні нясуць у сабе разачараванне і смутак.

Нарэшце, сярод песень у стылі поп-музыкі ёсць такія, якія вызначаюцца прагрэсіўным сацыяльным рухам і варажаюць яго ідэі. Гэта песні пратэсту, пратэсту супраць беспрацоўя, супраць злодзянняў тых, хто мае грошы і ўладу. Такія песні адыгрываюць станоўчую ролю ў барацьбе моладзі за свае правы.

Такім чынам, поп-музыка на Захадзе – з'ява неаднародная. На нашу думку, лепшыя песні і не толькі грамадзянскага зместу, але і лірычныя, жартоўныя, танцавальныя, могуць і павінны выкарыстоўвацца ў дзіцячых святах. Уключэнне

гэтых песень у дзіцячыя святы дапаможа пераадолець тую забаўляльнасць поп-музыкі, якая існуе ў нашым быцце. У дзіцячыя святы можна ўключыць папулярныя песні В. Шаінскага, А. Пахмутавай, А. Пятрова, А. Зацэпіна, Ю. Чычкова і іншых.

**Вывады.** Музыка для дзяцей мае важнае значэнне ў развіцці і выхаванні разнастайных якасцей асобы, асабліва эмацыянальнай сферы, аб чым сведчаць іх водгукі аб праслуханай музыцы. Рэжысёру важна разбудзіць інтарэс і любоў дзяцей да музыкі, выкарыстоўваючы розныя прыёмы: праслухоўванне музыкі, бяседы, апавяданні і інш.

Рэжысёр абавязаны ведаць асаблівасці ўспрыняцця музыкі дзецьмі рознага ўзросту, каб гэта ўспрыняцце было мэтанакіраваным.

**Ключавыя паняцці.** Успрыняцце музыкі. Эмацыянальнае жыццё школьнікаў. Сучасная поп-музыка.

### Пытанні для самастойнай работы

1. Пералічыце перадумовы якаснага ўспрыняцця музыкі дзецьмі ў свяце.
2. Прынцыпы і метады ў рабоце рэжысёра з дзецьмі пры выкарыстанні музыкі ў дзіцячым свяце.
3. Выхаванне рэжысёрам эстэтычнага густу дзяцей у свяце сродкамі сучаснай поп-музыкі.

### ЛІТАРАТУРА

1. Пертугалов, К.П. Музыка и дети / К.П. Пертугалов. – М., 1969. – С. 45 – 49.
2. Там жа. – С. 54.

### МУЗЫКА Ў ДЗІЦЯЧЫМ СВАЦЕ

#### План

1. Прырода музыкі.
2. Адлюстраванне ў музыцы чалавечых пачуццяў і з'яў прыроды.
3. Узроставыя асаблівасці развіцця дзяцей дашкольнага ўзросту.
4. Музычныя здольнасці ў дзяцей.
5. Крытэрыі адбору рэжысёрам музыкі да дзіцячага свята.
6. Сучасная замежная музыка для дзяцей у дзіцячым свяце.

**Мэта:** пазнаёміць студэнтаў з асаблівасцямі музыкі і спецыфікай яе ўспрыняцця дзецьмі.

Кожны, хто мае дачыненне да музыкі, павінен сам для сябе ўяўвіць: а што такое музыка? Гэта асалода для выбраных людзей або "хлеб духоўны надзённы" кожнага? Ці існуе музыка толькі для забавы, для адцягнення чалавека ад жыццёвых клопатаў, або ўласна музыка і ёсць адлюстраваная ў музычных гуках душа чалавека?

Ці можа быць, што толькі для забавы чалавека пісаў свой "Рэквіем" смяротна хворы Моцарт, або зусім глухі Бетховен ствараў сваю вялікую 9-ю сімфонію? Няўжо для забавы людзей ствараў сваю знамянітую Сёмую сімфонію (Ленінградскую) Дзмітрый Дзмітрыевіч Шастаковіч? А да якога віду "забаў" можна аднесці выкананне : сімфоніі Чайкоўскага ў галодным блакадным Ленінградзе зімой 1941 года?

Здаўна людзі думалі пра цудоўную сілу, якая жыве ў музыцы, шмат легенд склалі яны пра цудоўнае мастацтва і яго магічнае ўздзеянне на чалавека. Хочацца напаміць дзве найбольш яскравыя легенды са Старажытнай Грэцыі.

Жылі-былі два браты – Зет і Амфіон. Адзін з іх – Зет – любіў ваенныя гульні, паляванне, спорт. Ён быў моцным і лоўкім юнаком. Амфіон, наадварот, любіў адзіноту, любіў марыць, і жыццё яго скрашвала златаструнная кіфара, у ігры на якой ён дасягнуў вялікіх поспехаў.

Праз некаторы час браты захапілі старажытнагрэчаскі горад Фівы і вырашылі абнесці яго сцяной. Зет валачыў на сваіх плячах цэлыя скалы, а Амфіон іграў на кіфары і каменні ў Амфіона самі ўкладваліся ў сцяну.

А вось другая легенда – легенда пра Арфея. Музыка Арфея гучала так, што падыходзілі бліжэй дрэвы, каб паслухаць Арфея і падаў да ног Арфея камень, кінуты варожай рукой. Каб вярнуць сваю жонку – цудоўную Эўрыдыку, якая загінула ад укуса змяі, Арфей спусціўся ў падземнае царства. Гукі яго музыкі ўкрацілі страшэннага трохгаловага сабакі Цэрбера, які абараняў уваход з царства Аіда, выклікалі слёзы ў Эрыній – багіні помсты, растрогалі Персефону – уладычыцу апраметнай, і яна дазволіла Арфею вярнуць памершую Эўрыдыку на зямлю. Здзіўляючыя легенды! У рускім эпасу ёсць падобнае на міф пра Арфея паданне пра наўгародскага купца Садко і яго гусялях.

Канешне, музыка не можа зрушыць каменні з месца, але чалавек пад яе ўздзеяннем здолен на вялікія парывы, на вялікія, высакародныя ўчынкi і справы.

А вось якую ўжо не легенду, а паданне расказала М.С. Шагінян: "...Все газеты облетело страшное сообщение о гибели "Титаника". Долок было мало, их хватило в минуты катастрофы лишь для жнещин и детей. Большой оркестр, обслуживавший на пароходе богатую публику, не мог рассчитывать ни на лодки, ни на спасательные пояса. Оркестранты знали, что им не суждено спастись, и они вышли на палубу со своими инструментами. Если бы они отдались думам о близких, каждый из них пережил бы свою страшную гибель в одиночку, а может, и в бессмысленной предсмертной борьбе со стихией, в безумии. Но оркестранты, не сговариваясь, вынули свои инструменты, сели так, как они рассаживались в оркестре, заиграли бетховенскую симфонию, столько раз игранную ими раньше, и под бессмертные звуки ее, слаженно, совместно, торжественно, помня и исполняя каждый свою партию, но слыша и слушая целое, уходили они из жизни с удивительным спокойствием, не переставая играть, покуда волны не дошли до инструментов, и не затонула медленно опускавшаяся в воду палуба" [1].

Ці правільна думаюць тыя школьнікі, дзеці, якія ў музыцы шукаюць толькі адпачынак, толькі забаву? Адмаўляць яе было б таксама неразумна, як адмаўляюць

музыку сур'ёзную. У жыцці ёсць месца і сур'ёзным думкам і жартам, і творчай працы, і вясёламу адпачынку.

Галоўнае ў музыцы – мелодыя. Уявім на мінуту, што ў свеце знікла мелодыя. Знікне песня, танец, знікне чалавечая мова, змоўкнуць птушкі і звяры.

Аказваецца, што музыка – гэта і ёсць наша жыццё.

Але яшчэ часта можна пачуць:

– Я не разумею музыкі!

– Не люблю я гэтыя оперы, сімфоніі!

Атрымліваецца так, што быццам нехта прыдумаў гэту музыку "оперы", "сімфоніі" і простаму чалавеку цяпер трэба мучыцца, каб зразумець іх. Чалавек забывае, што ён вучыўся хадзіць, гаварыць, пісаць...

Але ж музыкай, здараецца, чалавек пачынае займацца позна (калі пачынае). І ва ўсіх яго разважаннях на першым месцы ставіцца не музыка, а "я": "я не люблю", "я не разумею", "навошта гэта мне?".

Кожнае мастацтва адлюстроўвае жыццё. Напрыклад, мы чытаем раман, глядзім спектакль або кінафільм і перад намі праходзяць жыццёвыя з'явы, вобразы людзей, пейзажы. Мы бачым малюнкi, рэальныя прадметы на карцінках мастакоў, розныя скульптуры.

Але ж ці заўсёды можна сказаць, што музыка паказвае пэўную карціну жыцця. Адзін і той жа музычны твор трактуецца і ўспрымаецца рознымі людзьмі парознаму: адзін уяўляе шум лесу, другі чуе рокат хваляў, трэці – адчувае хваляванне сэрца.

Неадназначнасць ва ўспрыняцці музыкі адзначалі многія. Вядомыя словы Гейнэ: "Музыка пачынаецца там, дзе канчаюцца словы". А Тургенеў у "Вешних водах", апісваючы стан героя, яго пачуцці пры атрыманні пісьма заключае: "Музыка адна змагла б іх перадаць".

Але ж музыкі не чужыя адлюстраванні рэальных з'яў і прадметаў. Часта асобныя старонкі музычных твораў і нават цэлыя творы прысвечаны адлюстраванню прыроды і людзей (напрыклад, "Шелест леса", з оперы Вагнера "Зігфрыд", уступ да "Сказання о граде Китеже" Рымскага-Корсакава, замалўкі цягніка ў "Попутной песне" Глінкі і многія іншыя).

І ўсё ж "жывапісныя" магчымасці музыкі абмежаваны ў параўнанні з іншымі мастацтвамі.

Галоўнае ў музыцы – гэта здольнасць выразіць эмоцыі, пачуцці, настрой, г. зн. унутраны свет чалавека.

"Сценаграфіяй пачуццяў" называў музыку Леў Талсты, "Мовай душы" – кампазітар і крытык А.Н. Сяроў. У гэтых выказваннях падкрэслена галоўная асаблівасць музыкі, але ж эмоцыямi яна не абмяжоўваецца.

Напрыклад, мы чуем у музыцы суровае, грознае гучанне, затым перад намі праходзіць карціна напружанага канфлікта, а потым, у заключэнні, музыка лікуе. Так увасабляецца думка: "Ад цемры чалавецтва прыходзіць да свету праз барацьбу" (пятая сімфонія Бетховена, яго уверцюра "Эгмонт"). Гэтую музыку можна



выкарыстоўваць у святочных кампазіцыях самага рознага напрамку (сцэна барацьбы з фашызмам).

Або другі прыклад: музыка гучыць спакойна, і раптам у яе урываюцца ваіственныя гучанні і рушаць гэты спакой. Гэта можна зразумець як адлюстраванне думкі аб тым, што шчасце дасягнуць немагчыма, што мары аб ім развальваюцца пры сутыкненні з варожымі сіламі (Чацвёртая сімфонія Чайкоўскага).

Такім чынам, некаторыя ідэі не толькі даступны музыцы, але і выражаюцца ёю вельмі рэльефна і поўна. Перш за ўсё – гэта абстрактныя ідэі, але ж яны адлюстроўваюць уяўленні цэлых класаў, груп, эпох.

Музыка Баха, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Брукнера ўвасабляе думку аб свеце, веру ў розум чалавека. Творы ж кампазітараў-романтыкаў Шуберта, Шумана, Берліоза, Ліста, Вагнера, Малера і, асабліва, экспрэсіяністаў Шёрберга, Берга выражаюць усведамленне таго, што свет поўны розных канфліктаў, якія нельга вырашыць, перад якімі чалавек не мае сілы. Творы ж савецкіх кампазітараў прасякнуты ідэямі гістарычнага аптымізма, рэвалюцыйнага змянення грамадства.

Часам у музыцы змест адлюстроўвае спляценні пачуццяў і настройў з роздумам аб свеце, адлюстраваннем чалавека. Так, Накцюрн з Другога квартэта Барадзіна – гэта песня кахання (Накцюрн азначае "начная песня"), Музыка накцюрна надзвычай ласкавая, пяшчотная. Гэты твор (квартэт) Барадзін прысвяціў сваёй жанцы, прыгадаўшы яго да 20-годдзя з дня іх прызнання ў каханні.

Найбольш важнымі асаблівасцямі музычнага развіцця дзіцяці з'яўляюцца:

1. Слыхавое адчуванне, музычны слых;
2. Якасць і ўзровень эмацыянальнага адгукання на музыку рознага характару;
3. Прасцейшыя навывікі, дзеянні ў пеўчым і музычна-рытмічным выканаўстве.

Адзначым коратка агульныя тэндэнцыі ўзроставага развіцця:

Першы год жыцця. Псіхолагі адзначаюць, што ў дзяцей рана паяўляецца слыхавая адчувальнасць. Па дадзеным А.А. Люблінскай, у немаўляці на 10 – 12 дзень жыцця ўзнікаюць рэакцыі на гукі. На другім месяцы дзіця спыняе рухацца і заціхае, слухаючы голас або гучанне скрыпкі. У 4 – 5 месяцаў адзначаецца схільнасць да некаторай дыферэнцыяцыі музычных гукаў: дзіця пачынае рэагаваць на крыніцу гукаў, прыслухоўвацца да інтанацый пеўчага голасу. З першых месяцаў дзіця, якое развіваецца нармальна, адказвае на характар музыкі так называемым комплексам ажыўлення, радуецца або супакойваецца. Да канца першага года жыцця малых, слухачы словы дарослага, падстройваецца да яго інтанацыі гулянням, лепетам.

Праяўленні эмацыянальнага адгукання на музыку, развіццё слыхавага адчування дазваляюць ажыццяўляць музычнае выхаванне з самага ранняга ўзросту і выкарыстоўваць музыку ў святах, пачынаючы з дашкольнага ўзросту.

Другі год жыцця. Пры ўспрыняцці музыкі дзеці праяўляюць яскрава кантрасныя эмоцыі: вясёлае ажыўленне або спакойны настрой. Слыхавыя адчуванні больш дыферэнцаваны: дзіця разлічае высокія і нізкія гукі, гучнае і ціхае гучанне і нават тэмбравую афарбоўку (грае металафон або барабан). Нараджаюцца першыя свядома адноўленыя пеўчыя інтанацыі; падпяваючы даросламу, дзіця паўтарае за ім

прасцейшыя заканчэнні музычных фраз песень. Ён авалодвае прасцейшымі рухамі: хлопае, прытпвае, кружыцца пад гукі музыкі.

Трэці і чацвёрты гады жыцця. У дзяцей павышаецца адчувальнасць, магчымасць больш дакладнага разлічэння якасцей прадметаў і з'яў, у тым ліку і музыкальных. Адзначаюцца таксама індывідуальныя адрозненні ў слыхавой адчувальнасці. Напрыклад, дзеці могуць дакладна ўзнавіць нескладаную мелодыю.

Гэты перыяд развіцця характарызуецца імкненнем да самастойнасці. У дзіцяці паяўляецца жаданне займацца музыкой, актыўна дзейнічаць. Да 4 год дзеці могуць самастойна, пры нязначнай дапамозе дарослага спяваць маленькую песеньку. Яны валодаюць многімі рухамі, якія дазваляюць у вядомай ступені самастойна пускацца ў скокі і гуляць.

Пяты год жыцця. Характарызуецца актыўнай цікаўнасцю дзяцей. Гэта перыяд пытанняў: чаму? ад чаго? Дзіця пачынае ўсведамляць сувязь паміж з'явамі і падзеямі, можа зрабіць прасцейшыя абагульненні. Ён назірае, здолен вызначыць: музыка вясёлая, радасная, спакойная; гукі высокія, нізкія, громкія, ціхія; у п'есе дзве часткі (адна хуткая, а другая павольная), на якім інструменце іграюць мелодыю (раяль, скрыпка, баян). Дзіцяці зразумелы патрабаванні: як трэба заспяваць песню, як рухацца ў спакойным карагодзе і як у рухомах скоках.

Голас у гэтым узросце атрымлівае звонкасць, рухлівасць. Пеўчыя інтанацыі становяцца больш устойлівымі, але патрабуюць пастаяннай падтрымкі дарослага. Наладжваецца вакальна-слыхавая каардынацыя.

Засваенне асноўных відаў руху – хадзьбы, бега, скокаў – дае магчымасць дзецям шырока выкарыстоўваць іх у гульнях і танцах. Адны імкнуцца, не падражаючы адзін аднаму, па-свойму выканаць ролю (напрыклад, у сюжэтнай гульні). Другія праяўляюць цікавасць толькі да аднаго віду дзейнасці ў залежнасці ад індывідуальных схільнасцей і здольнасцей кожнага.

Шосты і сёмы гады жыцця. Гэта перыяд падрыхтоўкі дзяцей да школы. На аснове атрыманых ведаў і ўражанняў пра музыку дзеці могуць не толькі адказаць на пытанне, але і самастойна ахарактарызаваць музычны твор, разабрацца ў выразных яго сродках, адчуць розныя адценні настрою, якія перадае музыка.

Дзіця здольна да цэласнага ўспрыняцця музыкі, музыкальнага вобраза, што вельмі важна і для выхавання эстэтычных адносін да рэчаіснасці. Ці не азначае гэта, што аналітычная дзейнасць можа нанесці шкоду цэласнаму ўспрыняццю? Аказваецца, як сведчаць даследаванні, цэласнае ўспрыняцце музыкі не зніжаецца, калі найбольш яскравыя сродкі і, улічваючы іх, дзейнічаць у адпаведнасці з пэўным вобразам пры слуханні музыкі, выкананні песень і танцавальных рухаў (апошняе вельмі важна, пры выкарыстанні музыкі ў святах).

У дзяцей 6 – 7 год яшчэ больш умацоўваецца галасавы апарат, пашыраецца і выраўніваецца дыяпазон, паяўляецца большая напеўнасць, звонкасць. Песні, скокі, гульні выконваюцца самастойна, выразна і ў пэўнай ступені творча. Індывідуальныя музычныя інтарэсы і здольнасці праяўляюцца больш яскрава.

Разуменне ўзроставых асаблівасцей музыкальнага развіцця дазваляе больш кампэтэнтна і дыферэнцыравана выкарыстоўваць музыку ў дзіцячых святах.

Вельмі рана пачынаюць развівацца ў дзяцей музычныя здольнасці. У чым яны выражаюцца? Па якім прыкметам можна меркаваць аб іх наяўнасці ў дзіцяці? Яны праяўляюцца перш за ўсё ў высокай музыкальнасці, якая ўключае ў сябе як ладавае пачуццё (здольнасць эмацыянальна адгукацца на музыку), так і тонкае дыферэнцыраванае ўспрыняццё музыкі (слыхавы кампанент музыкальнасці). Музыкальныя здольнасці дзіцяці выражаюцца і ў здольнасці да слыхавога ўяўлення. Музыка-рэпрадуктыўная здольнасць у спалучэнні з ладавым пачуццём і ляжыць, на думку Б.М. Цяплова, у аснове гарманічнага пачуцця. Высока развітае музыка-рытмічнае пачуццё, якое выражаецца ў здольнасці актыўна (рухома) перажываць музыку, "адчуваць эмацыянальную выразнасць музыкальнага рытма і дакладна ўзнаўляць апошні", таксама з'яўляецца паказчыкам музыкальнай здольнасці. У ёй могуць быць уключаны і іншыя якасці, такія як багацце ўяўлення, асаблівасці памяці, увагі, жыццёвага вопыту і інш. [2].

Музычныя здольнасці шматбаковыя. Актыўна развіваюцца ў дашкольным узросце музыка-рухавыя здольнасці. Шматлікія праяўленні таленавітасці ў гэтай вобласці (іх вывучалі А.В. Кенеман, Н.А. Ветлугіна, І.Л. Дзяржынская і інш.). Сюды ўключаюцца здольнасць успрымаць музыку, адчуваць яе выразнасць, непасрэдна і эмацыянальна адгукацца на яе і здольнасць ацэньваць прыгожае ў музыцы і рухах, ацэньваць рытмічную выразнасць, праяўляць музычны густ у межах магчымасці для дадзенага ўзросту. Асаблівую ж увагу даследчыкі звяртаюць на здольнасць таленавітых у гэтай сферы дзяцей выразна, беспрымусова, рытмічна рухацца пад музыку. Гэта здольнасць па дадзеным прафесара Н.А. Ветлугінай [3], якая вывучае яе праяўленне ў музычных гульнях дашкольнікаў, выражаецца:

1) у захопленасці рухамі пад музыку, у радаснай гатоўнасці выконваць пастаўленыя задачы, звязаныя з музыкай;

2) у непасрэднай, шчырай перадачы гульнёвага вобразу, у спробах увасобіцца ў гэты вобраз, у пошуках праўдзівых натуральных рухаў (уменні падпарадкаваць іх рытму музыкі, "укладаць" ў часе і прасторы, калектыве і праяўляць пры гэтым хуткую рэакцыю, ініцыятыву, знаходлівасць);

3) у рытмічнасці рухаў, якая сведчыць аб правільных адчуваннях метра-рытмічнай пульсацыі, акцэнтаў, сільнай долей метра;

4) у праяўленні творчай ініцыятывы, выдумкі, якая выражаецца ў прыдумванні, "спалучэнні" асобных элементаў музыкальнай гульні.

Ужо ў дзіцячым садку маюцца магчымасці для развіцця музыкальных здольнасцей дзіцяці пры дапамозе спеваў, слухання рытмікі, навучання элементарнай тэорыі музыкі, музыкальнай гульні, свят, забаў. Музыкальныя здольнасці развіваюцца ў працэсе гульнёвай дзейнасці.

Пры падборы класічнай рускай музыкі і музыкі савецкіх кампазітараў для дзіцячых свят рэжысёру трэба аддаць перавагу тым творам, у якіх адбіліся перадавыя грамадскія ідэалы. Гэта і "Пятая сімфонія" Л. Бетховена, і кантата С. Пракоф'ева "Аляксандр Неўскі", і сатырычны балет К. Караева "Грапою грома", і жыццесцвярдзальны балет А. Хачатурана "Гаянэ", і трагічная харавая кантата літоўскага кампазітара Э. Бальсіса, прысвечаная ахвярам фашызму "Не смейце

трогать голубой глобус", і героіка-патрыятычная опера Глінкі "Іван Сусанін", і музыка сюіты нарвежскага кампазітара Э. Грыга да драмы Ібсэна "Пер Гюнт" і многія іншыя.

Магчымасць уключэння ў дзіцячыя святы твораў з залатога фонду суственай музычнай культуры павінна ажыццяўляцца з улікам музычнага развіцця вучняў і тэматыкі свята. Сярод твораў, якія з'яўляюцца класічнымі, ёсць шмат такіх, што цікавыя і дарослым, і дзецям. Успомнім, напрыклад, як многа музыкі напісана на казачныя сюжэты, або музыкі, выконваемай на святах, удзельнікамі якіх з'яўляюцца дзеці. Дзецям даступны такія жанры як опера, балет, сімфонія, харавая кантата (балет Р. Шчадрына "Канёк-Гарбунок", III канцэрт для фартэпіяна з аркестрам Д. Кабалеўскага, прэлюдыі Шапэна).

Практыка арганізацыі дзіцячых свят паказвае неабходнасць уключэння пры іх правядзенні музычных твораў драматычна вострых, нават трагедыйных, у якіх увасабляюцца гераічныя вобразы, гістарычныя падзеі, барацьба добра і зла і г.д.

У цэлым, пры падборы музыкі для дзіцячых свят трэба карыстацца наступнымі крытэрыямі:

Эстэтычны – творы класічныя, а таксама сучасныя, якія маюць ідэйна-выхаваўчае значэнне;

Псіхалагічны – творы, якія адпавядаюць жыццёвамі і музычнаму вопыту дзяцей;

Музычна-педагагічны – творы, якія адпавядаюць тэматыцы свята, творы дзіцячай тэматыкі, даступнай для дзіцячага выканання, якія ўлічваюць узроставыя асаблівасці ўспрыняцця музыкі.

Перыяд вучобы ў чацвёртым – сёмым класе – вельмі важны перыяд у жыцці дзяцей. У гэты час у іх адбываецца мутацыя, фізіялагічныя змяненне галасавых звязак. Змяненні ў галасавым апарате хлопчыкаў больш значныя, чым ў дзяўчынак. Як правіла, хлопчыкі муціруюць больш балюча, чым дзяўчынікі. Хлопчыкі губляюць верхні дыяпазон голаса, але затое ў іх развіваюцца ніжнія гукі. У дзяўчынак голас не паніжаецца, а развіваецца ўверх і ўніз, атрымліваючы больш насычаны тэмбр.

Ёсць розныя шляхі выкарыстання музыкі ў святах для дзяцей. Перш за ўсё – гэта грампласцінкі. Вось некалькі свят-вечароў, якія можна правесці любы рэжысёр.

Свята 1. Людвіг ван Бетховен. Пласцінка "Бетховен", літаратурна-музычная кампазіцыя па кнізе Рамэна Ралана "Бетховен" – цудоўны расказ пра Бетховена. Пасля гэтага пласцінку, на якой запісаны некалькі тэм з "Луннай санаты", можна слухаць без усякіх пераходаў, цалкам "Лунную санату".

Свята 2. Паганіні. Пласцінка "Мальчик со скрипкой". Апавяданне пра дзіцячыя гады геніяльнага скрыпача зроблены па кнізе А.К. Вінаградава "Осуждение Паганіні". Расказ запісаны на пласцінку ў добрым выкананні. Другая пласцінка – любы твор Паганіні: "Кампанелла", санаты для скрыпкі і гітары, капрысы. Гэта для любога сярэдняга школьнага ўзросту.

Свята №. 3. Грыг. Пласцінка "Корзинка с еловыми шишками", апавяданне К.Г. Паустоўскага, музыка Э. Грыга. Гэта можна адрасаваць дзецям 7 – 8-хы класаў. Можна праслухаць сюіту "Пер Гюнт", песні Э. Грыга, можна расказаць што-небудзь з біяграфіі кампазітара.

Свята 4. Чайкоўскі. Пласцінкі "П.И. Чайковский", "Письма". У гэтых пласцінках выкарыстаны сапраўдныя выказванні Чайкоўскага пра сваю музыку. Чайкоўскі гаворыць пра оперу "Евгений Онегин" і гучыць музыка оперы. Ён выказвае свае думкі пра музыку 4-ай сімфоніі. Ёсць у запісах і опера Чайкоўскага "Пиковая дама". Гэта музыка для вучняў 8 – 10-ых класаў.

Сімфанічная казка С. Пракоф'ева "Петя и волк". Гэта казка расказваецца дыктарам у суправаджэнні сімфанічнага аркестра. Напісана гэта музыка такім чынам, што кожная дзеючая асоба мае свой музычны інструмент: птушка – флейту, качка – габой, кошка – кларнет, дзядуля – фагот, воўк – валторны, стрэлы паляўнічага – літаўры, а тэму Пеці вядзе струнная група аркестра. Кожнае з'яўленне ў тэксце дзеючай асобы суправаджаецца сваім інструментам. Калі зрабіць малюнкi, плакаты гэтых інструментаў, то слуханне казкі будзе адначасова і ўзнаваннем галасоў некаторых музычных інструментаў.

Святы-вечарыны, прысвечаныя музыцы, музыцы як мастацтву, можна арганізаваць, маючы 6 пласцінак – бясед Д. Кабалеўскага "О чем говорит музыка". Гэта простыя, зразумелыя бяседы вялікага музыканта, якія ўважліва слухаюцца дзецьмі.

Цудоўнымі святамі могуць быць праслухоўванні музыкі ў літаратурна-музычных кампазіцыях: балеты Чайкоўскага "Лебединое озеро", "Спящая красавица", "Щелкунчик", оперы Глінкі "Руслан и Людмила", балета Р. Шчадрына "Конёк-Горбунок", балета С. Пракоф'ева "Золушка", оперы Рымскага-Корсакава "Сказка о царе Салтане" і інш.

Усё рэкамендаванае – толькі прыблізная схема падобных свят. Варыянтаў можа быць мноства. Усе пералічаныя пласцінкі ёсць ў продажы, або перыядычна з'яўляюцца ў магазінах.

Мастацтва Захаду патрабуе ўважлівага крытычнага і дыферынцыраванага падыходу. Апрача розных упадачных кірункаў там ёсць і здаровыя ў мастацкіх адносінах з'явы. Перш за ўсё трэба назваць імёны Б. Бартака, К. Шыманоўскага, П. Казеллы, П. Хіндэміта, А. Соге, К. Орфа, І. Стравінскага.

Усе гэтыя кампазітары валодаюць педагагічным талентам, і таму маюць сперцыяльна напісаныя творы для дзяцей. Гэта зборнікі "Пяць пальцаў" І. Стравінскага, "Спорт і забавы" Э. Саці, "Паэтычныя малюнкi" А. Соге, "Дзіцячыя п'есы" К. Шыманоўскага, "Дзіцячы альбом" П. Казеллы, "Мы будзем горад" П. Хіндэміта, вакальна-інструментальны цыкл К. Орфа.

Ужо адзін зварот да біяграфій выдатных музыкантаў, напрыклад, прагрэсіўнага грамадскага дзеяча, П. Хіндэміта, нямецкага кампазітара, якога праследавалі фашысты, французскага кампазітара А. Соге – можна выхаваць у дзецях глыбокае пачуццё павагі да мастацтва іншых краін і народаў.

Вельмі цікавым для дзяцей у музычным плане з'яўляецца вакальна-інструментальны цыкл "Мы будзем горад" П. Хндэміта, які складаецца з 10 п'ес. Дзеці могуць спяваць песні або чытаць тэкст гульні пад музыку. Акампаніруюць любыя тры інструменты. Адзін з іх выконвае верхні, другі – сярэдні, а трэці – ніжні голас інструментальнага суправаджэння. Гульня-прадстаўленне мае для дзяцей выхаваўчае значэнне, таму што заснавана на забавах, якія падражаюць працы дарослага. Музыка суправаджае канкрэтныя дзеянні, малюнкi, сцэнкі, г. зн. яна праграмна і таму даступна ўспрыняццю дзяцей.

А.Соге зрабіў свой дзіцячы альбом з двух сшыткаў. У першым з іх шэсць п'ес: "Візіт да Шумана", "Прапаўшы паляўнічы", "Матацыклісты", "Вечны падарожнік", "Пажарнікі", "Велічны спявак".

У другім сшытку (і больш цяжкім) 5 п'ес: "Поль і Вірджынія", "Успаміны пра канікулы", "Прыступ гнева", "Дзіця з вандруючай трупы", "Святочны дзень".

Вельмі змястоўным з'яўляецца зборнік І. Ставінскага "Пяць пальцаў". Ён складаецца з васьмі лёгкіх п'ес, у некаторых з якіх кампазітар апрацаваў рускія народныя мелодыі.

Глыбокія народныя карані мае і музыка Б. Бартака, прадстаўленая ў зборніку "Мікракосмас". Да некаторых п'ес змешчаны вершаваныя тэксты, якія раскрываюць змест той або іншай мініяцюры.

"Дзіцячая" музыка Хндэміта, Бартака, Соге і іншых замежных прагрэсіўных кампазітараў можа карысна дапаўняць рускую класічную і савецкую музыку для дзяцей.

**Вывады.** У музыцы чалавечыя пачуцці адлюстроўваюцца непасрэдна, менавіта музыка перадае эмацыянальныя станы найбольш моцна ў параўнанні з іншымі мастацтвамі. Выразнасць – важнейшая рыса музыкі. У той жа час музыка перадае і з'явы прыроды і робіць гэта апасрэдавана, г. зн. кампазітар надзяляе чалавечымі пачуццямі.

Крытэрыямі адбору музыкі да дзіцячага свята выступаюць ідэйнасць, высокі мастацкі ўзровень твораў, адпаведнасць узроставым асаблівасцям. Пажадана, каб у дзіцячым свяце выкарыстоўвалася і замежная музыка, яе лепшыя ўзоры.

**Ключавыя паняцці.** Прырода музыкі. Музыкальныя здольнасці. Крытэрыі адбору музыкі.

### Пытанні для самастойнай работы

1. Адлюстраванне ў літаратуры ўздзеяння музыкі на чалавечыя ўчынкі.
2. Як і ў чым праяўляюцца музыкальныя здольнасці дзяцей?
3. Спецыфіка метадычнай работы рэжысёра пры выкарыстанні музыкі ў дзіцячым свяце.

### ЛІТАРАТУРА

1. Музыкальная работа в пионерском лагере. – Л., 1973. – С. 9
2. Теплов, Б.М, Психология музыкальной способности / Б.М. Теплов // Проблемы индивидуальных различий. – М., 11961.

3. Ветлугина, Н.Л. Музыкальное развитие ребенка / Н.Л. Ветлугина. – М., 1068.

## МУЗЫЧНЫ ВОБРАЗ

### План

1. Аб'ектыўнае і суб'ектыўнае ў змесце матсацкага вобраза.
2. Вызначэнне паняцця "музычны вобраз".
3. Гук як зыходны структурны элемент музычнага вобраза.
4. Спосабы канкрэтызацыі рэчаіснасці ў музычным вобразе.
5. Тры асноўныя сферы музыкі, іх характарыстыка.
6. Змест паняцця "выразнасць" у музыцы.
7. Змест паняцця "выяўленчасць" у музыцы.

**Мэта:** высветліць асаблівасці музычнага вобраза і прасачыць, якім чынам у музыцы канкрэтызуецца змест музычнага вобраза.

Музычны вобраз мае аб'ектыўныя і суб'ектыўныя бакі. Ён перадае сутнасць з'явы, яе тыповыя рысы. Музыкальны вобраз – спецыфічная форма абагульненага адлюстравання жыцця сродкамі музычнага мастацтва. Асновай музычнага вобраза з'яўляецца музычная тэма.

Музычны вобраз – гэта адзінства аб'ектыўнага і суб'ектыўнага пачаткаў. Зместам мастацкага вобраза ў музыцы з'яўляецца жыццё чалавека.

Музычны вобраз увасабляе найбольш істотныя, тыповыя рысы з'явы – гэта аб'ектыўнасць.

Другі бок вобраза суб'ектыўны, звязаны з эстэтычным аспектам. Вобраз перадае з'яву ў развіцці.

Суб'ектыўны фактар мае ў музыцы вялікае значэнне як у творчым працэсе стварэння музычнага твору, так і ў працэсе яго ўспрыняцця. Аднак у абодвух выпадках перабольшванне суб'ектыўнага пачатку прыводзіць да суб'ектывізма ў разуменні музыкі. Гаворачы аб адлюстраванні ў музыцы суб'ектыўнага і эмацыянальнага боку, нельга не звярнуць увагу на тое, што і абстрактна-абагульненае падуладна музыцы.

Музыка звернута перш за ўсё да чалавечых эмоцый, адлюстроўвае яго ўнутраны суб'ектыўны свет – "мова душы" – так вызначаў музыку вядомы рускі кампазітар і музычны крытык Сяроў.

Музычны вобраз – гэта заўсёды прапушчанае праз мастака адлюстраванне жыцця. Кожны музычны вобраз можна назваць жыццём, якое адлюстравана ў музыцы кампазітарам. Пры вызначэнні музычнага вобраза трэба мець на ўвазе не толькі сродкі, пры дапамозе якіх ён створаны кампазітарам, але і што хацеў ён увасобіць у ім. Пры гэтым важна, што нават самыя сціплыя па зместу і мастацкай форме музычныя вобразы абавязкова ўтрымліваюць хоць бы нязначнае развіццё.

Найбольш зыходны структурны элемент музыкі – гук. Ён адрозніваецца ад рэальнага гука ў яго фізічным разуменні.

Музычны гук мае вышыню, моцнасць, даўжыню, тэмбр.

Музыка як гукавое мастацтва менш канкрэтна. Такая якасць, як нагляднасць, застаецца практычна за межамі музычнага вобраза. Музыка перадае свет рэчаіснасці і з'яў праз пачуццёва-эмацыянальныя асацыяцыі, г. зн. не прама, а апасродкавана. Найбольш моцны яе бок – выразны пачатак.

Вось чаму музыка – гэта мова пачуццяў, настрояў, станаў, а потым ужо мова думак.

Музычны вобраз перадае эмацыянальную рэакцыю на ўзнаўляемую з'яву, у той жа час эмоцыі ў ім абстрактны, дадзены як бы ў чыстым выглядзе і тым самым музычны вобраз дасягае абагульненасці.

Канкрэтнасць музычнага вобраза – праблема для музычна-эстэтычнай тэорыі. На працягу гісторыі свайго развіцця музыка па-рознаму імкнулася канкрэтызаваць музычны вобраз. Спосабы гэтай канкрэтызацыі былі розныя: 1) гуказапіс; 2) выкарыстанне інтанацый з ярка выразнай жанравай прыналежнасцю (маршы, песні, танцы); 3) праграмная музыка і, нарэшце, пра 4) усталяванне разнастайных сінтэтычных сувязей.

Разгледзім названыя спосабы канкрэтызацыі музычных вобразаў. Вылучаюць два тыпы гуказапісу: – імітацыйны;

– асацыятыўны.

Імітацыя – падражанне рэальна існуючым гукам рэчаіснасці: спевы птушак (салавей, кукушка, перапёлка) у бетховенскай "Пастаральнай сімфоніі", званы калакалоў у фантастычнай сімфоніі Берліоза, узлёт самалёта і выбух бомбы ў Другой сімфоніі Шчадрына.

Асатыятыўны гуказапіс пабудаваны па здольнасці свядомасці нараджаць вобразы-уяўленні па асацыяцыі. Спектр такіх асацыяцый даволі вялікі: асацыяцыі 1) па руху ("Полет шмеля"). Асацыяцыі ўзнікаюць у слухача, дзякуючы 2) вышыні і якаснай афарбоўкі гучання (мядзвездзь – нізкі рэгістр гучання і г.д.).

Асобную форму асацыяцый у музыцы прадстаўляюць асацыяцыі 3) па колеру, калі ў выніку ўспрыняцця музычнага твору ўзнікае ўяўленне аб колеры з'явы. Праўда, колерны слых – гэта прыродны феномен. Ён валодае, як вядома, Рымскі-Корсакаў і Срабін.

Больш распаўсюджаны асацыятыўны гуказапіс, у параўнанні з імітацыйным.

Што датычыцца выкарыстання інтанацый з ярка выразнай жанравай прыналежнасцю, то прыкладаў тут бясконца мноства. Так, у Скерцо з ІУ сімфоніі Чайкоўскага ёсць і маршавая тэма, і руская народная песня "Во поле береза стояла...".

Асаблівае значэнне для канкрэтызацыі музычнага вобраза мае праграмная музыка. Праграма ў асобных выпадках гэта 1) назва самага твору або эпіграф. Іншым часам праграма прадстаўляе 2) разгорнуты змест музычнага твору. У моўных праграмах адрозніваюць карцінную і сюжэтную праграмы. У якасці карцінай можа



служыць хрэстаматычны прыклад "Времена года" Чайкоўскага, фартэп'янным прэлюдыі імпрэсіяніста Дебсі "Девушка с волосами цвета льна". Самі назвы гавораць за сябе.

Да сюжэтнай праграмы адносяцца музычныя творы, у аснове якіх ляжыць антычны або біблейскі міф, народная легенда або арыгінальны твор – літаратурны жанр – ад лірычных твораў да драмы, трагедыі або камедыі.

Звяртаючыся да літаратурнай крыніцы, кампазітары вылучаюць у ім клічавыя моманты, не дэталізуючы іх, быццам шырокімі мазкамі. Так, кампазітара Чайкоўскага прывабіла ва уверцюры – фантазіі "Ромео и Джульетта" тэма барацьбы добра і зла, кахання і нянавісці, жыцця і смерці.

Сюжэтныя праграмы могуць быць і паслядоўна развітымі. Зноў жа, чайкоўскі карыстаецца разгорнутым сюжэтам для сімфанічнай фантазіі "Франческа да Риміні" па Дантэ. Гэты твор напісаны па матывах Пятай песні "Ада" з "Божественной комедии".

Іншы раз праграму ў музычным творы вызначае жывапісны твор ("Картинки с выставки" па малюнках Гартмана Мусарскага, "Остров мёртвых" па карціне Бекліна Рахманінава і г.д.). Некаторыя кампазітары выбралі скульптурныя або архітэктурныя творы для сюжэтаў сваіх музычных твораў (Ліст – фартэп'янным творы "Часовня Вильгельма Гелля", "Мыслитель" цыкла "Годы странствий").

Праграмная музыка выклікала да жыцця жанры праграмна-інструментальнай і праграмна-сімфанічнай музыкі.

Калі слухач не знаёмы з праграмай, то яго ўспрыняцце не будзе адэкватным у дэталях, але асаблівых адхіленняў не будзе (характар будзе нязменным ва ўспрыняцці музыкі).

Канкрэтызацыя музычных вобразаў непраграмнай музыкі (інструментальнай) адбываецца на ўзроўні ўспрыняцця і залежыць ад суб'ектыўнага фактару. Не выпадкова ў розных людзей – розныя думкі і пачуцці – пры слуханні непраграмнай музыкі.

### **Сінтэтызм**

- 1) са словам – у песні, у оперы;
- 2) злучэнне музыкі з тэатральным дзеяннем, робіць яе больш канкрэтнай;
- 3) з танцам у балете;
- 4) з пантамімай, рухам, жэстам.

Тры асноўныя сферы музыкі – гэта песня, танец, марш. Да іх прыдатныя такія вызначэнні, як "галіна", "жанр", "форма", "тып", "характар".

Некаторыя лічаць іх найбольш простымі музычнымі формамі або жанрамі музыкі. Гэта памылкова. Дастаткова ўспомніць, што многія песні, танцы, маршы адносяцца да ліку складанейшых твораў сусветнага музычнага мастацтва: "Песни и пляски смерти" Мусаргскага, "Песни об умерших детях" Малера, "Симфонические танцы" Рахманінава, "Вальс" Равеля, траурны марш з Трэццяй сімфоніі Бетховена або Другой фартэп'яннай санаты Шапэна і многія іншыя.

Песня, танец, марш – гэтыя "тры кіты" – самыя масавыя і дэмакратычныя галіны музыкі. Ці знойдзеца хоць адзін чалавек, які за сваё жыццё не спяваў ніводнай песні альбо не станцаваў ніводнага танца, ці не прымаў удзелу ў шасці пад музыку, хоць бы пад рэтымичныя ўдары барабанаў?

"Тры кіты" пранізваюць усю класічную і сучасную музыку – сімфанічную і камерную, вакальную і інструментальную. Успомнім бясконцае мноства танцавальных твораў Баха і Шуберта, Шапэна і Грыга, Чайкоўскага і Пракоф'ева! Успомнім танцы і маршы амаль ва ўсіх класічных сімфоніях ад Гайдна, Моцарта, Бетховена да Мяскоўскага і Шастаковіча. Успомнім танцавальнасць у музыцы Равеля, Бартака, Хачатурана. Ад уздзеяння "трох кітоў" не засталіся свабоднымі такія кампазітары, як Вагнер і Скрабін. Дастаткова ўспомніць маршы і маршавасць, якія пранізваюць творы Вагнера, яго оперы, танцавальныя п'есы (мазуркі, вальсы, паланэзы) Скрабіна.

Слухаючы, напрыклад, песню з кантаты, танец з сімфоніі, марш з оперы, нават чалавек далёкі ад музыкі, будзе слухаць знаёмых "кітоў", вызначаць іх па адрозненню адзін ад аднаго і аб'ядноўваць па падабенству, разнастайнасці аднаго і таго ж "кіта". Прынцып "падабенства і розніцы" (па Асаф'еву) – "тоеснасць і кантраст") пранізвае ўсе сферы музычнага мастацтва, з'яўляецца "скразным" у стварэнні твора, у выканаўстве, і ва ўспрыняцці музыкі. Ён павінен быць вылучаны як важнейшы і для рэжысёраў, і для актёраў у іх занятках музычнай творчасцю.

Запомніць у музыцы можна толькі тое, што зразумела і эмацыянальна перажыта. Гэта адносіцца і да самой музыкі, і да яе выканання, і да яе праслухоўвання (слухання).

Музыка складаецца з твора (кампазітар), выкананне (выканаўца), слухання (Слухач).

Што перадае, адлюстроўвае музыка? Музыку стварае чалавек, і стварае яе для людзей, таму ў ёй адлюстроўваюцца перш за ўсё думкі і пачуцці чалавека, і не толькі аднаго, а часта многіх людзей, іншы раз цэлага народу, і нават чалавецтва. Калі б песня або марш перадавалі пачуцці аднаго чалавека, то іх бы не сталі спяваць або хадзіць пад іх многія людзі.

Як жа музыка перадае рысы характару чалавека: сілу і моц, пяшчоту і мяккасць, сур'ёзнасць і жартаўлівасць? Характар музыкі дапамагае нам зразумець характар чалавека, які ў ёй адлюстроўваецца, напрыклад, "Резвушка", "Плакса", "Злюка" – Кабалеўскага.

Музыка можа выяўляць лепей за ўсё рух: рух чалавека (шагі), конніцы, цягніка. Музыка можа выяўляць некаторыя гукі і шумы: спевы птушак, журчанне ручая, гразу і буру, калакольны звон, выстралы ружжа, арудыйныя залпы, гул матораў самалёта, грукат рухаючыхся танкаў і г.д.

Музыка можа выяўляць цягнік, які рухаецца, але выяўляць цягнік, які стаіць на месцы, яна не можа. Успомнім "Папутную песню" Глінкі, "Полюшко" Кніппера, "Веселый поезд" Салаўёва-Сядога з кінастужкі "Первая перчатка" і інш.

Музыка можа маляваць карціны прыроды: раніца (прасвятленне ў гучанні), дзень (яркая, светлая, сонечная мелодыя), вечар (змрочная гучнасць). Напрыклад, "Рассвет на Москве-реке" Мусаргскага або "Вечер в деревне" Бартока і інш.

Такім чынам, музыка адлюстроўвае свет чалавека, яго перажыванні, настроі, думкі і выяўляе знешнія рухі чалавека, яго крокі, паходку, скокі, танцавальныя рухі, а таксама разнастайныя гукі і шумы навакольнага свету, які акружае чалавека, у тым ліку гукі і шумы прыроды.

Звычайна "выяўленчыя прадрабязнасці" ў музыцы маюць невялікую ролю, яны ўдакладняюць задумку кампазітара, робяць яе больш зразумелай для слухачоў. Таму "выразнасць" і "выяўленчасць" у музыцы звычайна існуюць не асобна, а разам. Так, у "Полюшке" хор спявае, адлюстроўваючы настрой байцоў, якія едуць на вайну, а аркестр выяўляе цокат капытоў, дзякуючы чаму мы ўяўляем конны атрад у руху. Аднак гэта не азначае, быццам у любым творы абавязкова існуе і выразнасць, і выяўленчасць. У многіх творах гэтыя два бакі музыкі нельга вылучыць нават умоўна.

З трох кітоў у музыцы (песні, танца, марша) ствараюцца тры важнейшых і каштоўных якасці музыкі – песеннасць – меладычнасць, канцілена, але не абавязкова для спеваў; танцавальнасць – калі музыка пранізана танцавальнымі рытмамі, але не абавязкова прызначаецца для танцаў; маршавасць, маршавыя рытмы, але не абавязкова прызначана для таго, каб пад яе маршараваць.

Інтанацыя. Мова слоўная і мова музычная хоць і самастойныя, але разам з тым маюць шмат агульнага (гэта паузы, а акцэнты найбольш важныя словы, гукі ў мелодыі, імкненне да кульмінацыі, слабых і моцных долі ў моўнай і музычнай мове). Музычная фраза, мелодыя, твор вырастаюць з аднаго, двух ці некалькіх "зярнят". Кожнае зерне мы называем інтанацыяй. У зерне інтанацыі змяшчаецца зародыш мелодыі, рытма і іншых элементаў музычнай мовы. Інтанацыя стварае мелодыю.

Музыка існуе толькі ў развіцці, гук за гукам, няма музыкі без развіцця. Нават паўторы, напрыклад, песенныя, выконваюцца кожны раз па-рознаму ў залежнасці ад зместу куплетаў. Мастак не можа выявіць у малюнку развіццё пачуцця ад жалобы да радасці, кампазітар, наадварот, выражае развіццё пачуццяў. Так, "В пещере горного короля" Грыга з першай сюіты "Пер Гюнт" цудоўна перадаецца развіццё руху ад павольнага да хуткага, ад ціхага – да моцнага.

Змена частак у музыцы заўсёды звязана з кантрастам.

Музыка і жыццё. Музыка ўздзейнічае на чалавека, параджае тыя або іншыя пачуцці, думкі, узбуджае ў ім смеласць, вылоўлівае ў ім высокароднасць, гуманнасць, дабыню, але можа яго рабіць жорсткім, бессардэчным. Музыка ўздзейнічае на жыццё праз чалавека, праз яго адносіны да працы, свету, да людзей.

Сіла ўздзеяння музыкі на чалавека вызначаецца дзвюма якасцямі: прыгажосцю і праўдай. Гэтае складанае эстэтыка-філасофскае пытанне можна ставіць і проста: супроцьлегласць прыгажосці – уродлівасць, супроцьлегласць праўды – хлусня, мана.

Прыгажосць музыкі не толькі ў тым, што яна прыгожая сама па сабе, але ў тым, пра што яна расказвае (Сусанін).

Матыў – найменьшая музычная пабудова, якая ўтрымлівае звычайна адну моцную долю.

Інтанацыя – меладычны абарот, які мае выразнае значэнне.

Які ж змест паняцця выразнасць, выразнае? У прынцыпе ўсе, што звязана з псіхічнай, душэўнай дзейнасцю чалавека і што праяўляецца знешне магчыма назваць выразным. Так, чалавечы твар адлюстроўвае яскравей усяго духоўнае жыццё яго ўладальніка. Таму мы кажам пра выразнасць чалавечых вачэй, рота, носа, бравей (прыклад замка з ГДР). Чалавечыя эмоцыі, характар адлюстроўваецца праз голас чалавека, які таксама называюць выразным.

У чалавека выразныя і іншыя часткі цела, напрыклад, рукі, ногі, таму мы гаворым аб выразнасці жэсту або паходкі, ці, скажам, спіны зморанага чалавека і г.д. Але выразнасць апошніх значна меньшая, таму што яны менш адлюстроўваюць змест псіхічнай дзейнасці чалавека ў параўнанні з яго вачыма, голасам і іншымі.

Ці не азначае гэта, што за межамі чалавечай псіхікі нельга ўжыць паняцце выразнасці?

Ці можна гаварыць аб выразнасці раслін, лісцяў, кветак. Вядома, што паэты ўжываюць паняцце выразнасці да з'яў нежывой прыроды: "море в ярости стонало" (в саду костёр рябины красной). Супастаўляючы розныя віды выразнасці, мы прыходзім да высновы, што выразнасць шчыльна звязана з чалавечай дзейнасцю. У гэтым сэнсе мы разумеем здольнасць чалавека адлюстроўваць думкі, пачуцці, настроі.

Калі ж мы ўжываем паняцце выразнасць да жывёл, раслін ці нежывой прыроды, то ўкладаем у гэта паняцце чалавечыя крытэрыі, пераносячы іх у метафарычныя, пераносныя значэнні: кошка мяўкае жалобна, сцяблінка кветкі выгнута грацыёзна, завіруха плаа і г.д.

Чалавек, такім чынам, ачалавечвае рэчаіснасць і жывую і нежывую (мога, прырода гэтай з'явы бярэ пачатак ад язычніцтва, калі першабытны чалавек надзяляў душой нежывыя з'явы, рэчы прыроды?).

Што ж такое выяўленчасць, у чым яе асаблівасці?

Выяўленчасць характэрна для такой групы мастацтваў, як жывапіс, графіка, скульптура, адносна архітэктура.

Выяўленчасць шчыльна звязана з паняццем вобраза, г. зн. жывога ўяўлення аб ім.

Выяўленчасць – ёсць нагляднасць, вобразнасць, карціннасць, яна быццам зафіксавана.

Выразнасць – ёсць вонкавае, знешне адлюстраванне з'яў жыцця або мастацтва, ёсць змест, запазычаны з яго знешняга боку канкрэтнага ўвасаблення.

Мастацкі вобраз заўсёды звязаны з выразнасцю, таму што не можа быць мастацкага вобраза без яго зместу, які выступае ў фарбах, лініях, гуках.

Выразнасць і выяўленчасць знаходзяцца ў дыялектычным адзінстве ўнутранага і знешняга. Выразнасць ідзе ад унутранага да знешняга, выяўленчасць ад знешняга да ўнутранага.

Музыцы больш даступны выразныя магчымасці, свет чалавечых пачуццяў, выяўленчыя мастацтвы адлюстроўваюць прадметны свет. Аднак адрозненні паміж рознымі мастацтвамі неносяць абсалютнага сэнсу.

Што ж магчыма выразіць музыкай непасрэдна, а што апасрэдкавана. Музыка перш за ўсё перадае пачуцці, перажыванні. Галоўнае пры гэтым чалавечы голас, які можа перадаваць самыя разнастайныя чалавечыя пачуцці. Усе гэтыя адценні пачуццяў перадаюцца ў іх развіцці. Музыка перадае гукі і птушак жывёл, ачалавечваючы іх: "Курица" Рамо, "Кукушка" Дантэ, рыканне львоў з "Карнавала животных" Сен-Санса. Але нярэдка вакалісты (італьянскага опернага мастацтва) карысталіся інтанацыямі птушак (пра такіх спевакоў казалі – "спявае як птушка").

У музыцы ёсць і апасрэдкаваныя магчымасці. Яны абумоўлены асацыяцыямі, якія ўзнікаюць ў чалавека пры слуханні музыкі. Асацыяцыі залежаць ад суб'ектыўных асаблівасцей успрыняцця музыкі кожным чалавекам, яго вопыта, інтэлекту.

Высновы:

1) Выразнасць звязана з чалавечай псіхікай, але распаўсюджваецца па прынцыпу ачалавечвання на прадметы, з'явы, працэсы навакольнага свету.

2) Выяўленчасць таксама звязана з дзейнасцю чалавека і забяспечвае праяўленне ўнутранага ў знешнім, успрымаючыся як прадмет для органаў пачуццяў.

3) Выразнасць і выяўленчасць музыкі знаходзяцца ў дыялектычным адзінстве. Выразнасць рэалізуецца толькі ў вобразе, які выяўлены.

4) Раздзяленне мастацтваў на выразныя і выяўленчыя мае адносіны, але не абсалютны сэнс, паколькі мастацтваў толькі выразных або толькі выяўленчых не існуе.

4) Музыка як мастацтва ў асноўным выразнае, здольна адлюстроўваць непасрэдна ўсё тое, што выражаецца ў жыцці гукамі, а апасрэдкавана і многае іншае, -- пры дапамозе асацыяцый і аналогій.

Прыклады выяўленчай музыкі:

-- "Море" Рыскага-Корсакава ("Шехерезада", Ч. I);

-- "Шелест леса" Вагнера;

-- "В полях" Гліэра;

"Облака" Дебюссі;

"Рынок в Лиможе" з "Карцінок с выставки" Мусаргскага;

"Карнавал" Шумана, дзе ёсць партрэты герояў традыцыйнай італьянскай камедыі Масак-Пьеро і Арлекіна і канкрэтных людзей – Паганіні і Шапэна, а таксама "аўтапартрэты" кампазітара ў двух "ракурсах" – Флорестана і Эвзебія.

І ўсё ж галоўнае ў музыцы не малюнка прыроды і быта, а эмоцыі і думкі, якія ўзнікаюць у чалавека пры ўспрыняцці рэчаіснасці. Менавіта праз эмацыянальны пачатак, праз успрыняцце чалавека музыка адлюстроўвае навакольны свет.

**Вывады.** Музыкальны вобраз мае аб'ектыўны і суб'ектыўны пачаткі. Вядучым элементам музыкальнага вобраза выступае аб'ектыўны змест. Суб'ектыўнае ўспрыняцце залежыць ад асабістых якасцей кожнага чалавека – сферы яго пачуццяў, адукацыі, інтэлекту, музыкальнай падрыхтоўкі і інш.

Музыка па-рознаму канкрэтызуе змест: гуказапіс, праграмная музыка, выкарыстанне бытавой музыкі, сінтэз са словам, выяўленчым мастацтвам, тэатральным дзеяннем.

Выразнасць азначае непасрэднасць уздзеяння музыкі на эмоцыі, пачуцці чалавека.

Выяўленчасць – апасродкаванае адлюстраванне ў музыцы з'яў прыроды, гукаў машын, работа механізмаў. У музыцы выяўленчасць атрымлівае чалавечую сутнасць.

**Ключавыя паняцці.** Музычны вобраз. Выяўленчасць музыкі. Выразнасць музыкі. Аб'ектыўнасць і суб'ектыўнасць ва ўспрыняцці музычнага вобраза.

### Пытанні для самастойнай работы

1. Што з'яўляецца вядучым ва ўспрыняцці музычнага вобраза-аб'ектыўнае альбо суб'ектыўнае?
2. Назавіце музычныя творы, у якіх музычны вобраз канкрэтызуецца своеасабліва.
3. Прыведзіце прыклады "трох кітоў" у розных сферах музыкі.
4. Агульнае і спецыфічнае ў паняццях "выразнасць" і "выяўленчасць" у музыцы.

### ЛІТАРАТУРА

1. Музыкальная энциклопедия в шести томах.
2. Энциклопедический музыкальный словарь. – М., 1961.

### СРОДКІ МУЗЫЧНАЙ ВЫРАЗНАСЦІ

#### План

1. Мелодыя, лад, гармонія, дынаміка, спосабы музычнай ігры і інш. перадаюць змест музычнага вобраза.
2. Падабенства слоўнай і музычнай мовы.
3. Часовая прырода музыкі, метр, такт, матыў, фраза, сказ.
4. Музычны рытм, сінкопа, музычны гук, мелодыя.
5. Музычны лад, мажор і мінор, тэмбр і рэгістр.
6. Поліфанія і гомафанія.
7. Музычная дынаміка, сродкі музычнай ігры, музычныя тэмпы.
8. Асаблівасці слухання музыкі.
9. Вызначэнне паняццяў "музычная форма".
10. Аднарадковая, страфічная, куплетная формы.
11. Пабудова перыяда, 2-х і 3-х часных форм, ронда і варыяцыі.
12. Поліфанічныя формы – канон, фуга.

13. Жанры вакальнай музыкі.
14. Жанры танцавальнай музыкі.
15. Жанры інструментальнай музыкі.
16. Вызначэнне паняцця "музычны жанр".
17. Пабудова санаты, яе падабенства з будовай свята.

**Мэта:** авалодаць ведамі ў галіне сродкаў музыкі, каб больш глыбока і кампетэнтна выкарыстоўваць яе ў свяце.

Музычны вобраз – гэта комплекс выразных сродкаў, якія ўздзейнічаюць на слухача сваім канкрэтным чутцём. Асноўную думку, пачуцці музычнага вобраза перадае 1) мелодыя. Вобраз узбагачаецца і іншымі элементамі музычнай мовы – 2) ладам, 3) гармоніяй, 4) дынамікай, 5) прыёмамі ізлажэння музычнага матэрыялу, 6) структурай самага твору.

Выразныя сродкі, якія ствараюць музычны вобраз, выклікаюць асацыяцыі са з'явамі жыцця, перажываннямі чалавека. Якое хвалюючае пачуццё выклікае, напрыклад, герой оперы Барадзіна князь Ігар, які імкнецца да свабоды, барацьбы ў імя сваёй радзімы! Або імклівая мелодыя, якая перадае амаль відавочна палёт шмеля з оперы "Сказка о царе Солтане" Рымскага-Корсакава! Зразумела, што злучэнне выразных сродкаў музыкі са словам (у песні, оперы), з сюжэтам (у праграмным творы), з дзеяннем (у спектаклі) робіць музычны вобраз больш зразумелым, канкрэтным. Але нават без сувязі з літаратурным тэкстам інструментальны твор, які не мае праграмы, назвы, дае магчымасць адчуць, уявіць змест музычнага вобразу.

Многія музыказнаўцы (Асаф'еў, Крэмл'еў, Цюлін, Медушэўскі) гавораць аб падабенстве слоўнай і музычнай мовы. Гэтае падабенства і ў інтанацыі, і ў руху, і ў члянэнні гэтага руху (паузы, фразы, сказы).

Музычную і слоўную мову яднае, інтанацыйная прырода музыкі, яе своеасаблівыя "пытанні" і "адказы", усхваляванае або спакойнае "апавяданне", "клічы" і інш. Непасрэдна з музычным вобразам звязаны паняцці выразнасць і выяўленчасць у музыцы.

"Не можа быць мастацкага ворбаза без вонкавай канкрэтызацыі яго зместу, які выступае ў фарбах, формах, лініях, гуках". Выразны змест твораў павінен быць "выяўлен" (паводле тэрміналогіі Крэмл'ева), адлюстроўвацца ў пэўных інтанацыйных абаротах, матывах з уласцівай ім мелодыкай, рытмам, гармоніяй. Існуе шчыльная сувязь выразнай і выяўленчай функцыі мастацтва.

### **Асноўныя сродкі музычнай выразнасці**

Музыка існуе ў часе, а адна з уласцівасцей гука – яго даўжыня. Гук заўсёды займае некаторы час.

З часовай прыродай музыкі звязана адна з прыкметных, хоць і самых агульных яе выразных сродкаў – хуткасць, тэмп. Разам з другімі сродкамі музыкі ён у многім вызначае яе аблічча, настрой, перадаючы тую эмоцыю, думкі, пачуцці, якія закладзены ў творы.

Спакойная музыка ідзе ў павольным тэмпе, тады калі драматычны характар будзе патрабаваць хуткага тэмпу. У павольным тэмпе напісана музыка, у якой перадаецца стан пакою (раманс "Островок" Рахманінава), або ўзвышаныя эмоцыі ("Чакона" Баха), або гаротныя інтанацыі ("Мелодыя Глюка, першая частка "Луннай санаты" Бетховена).

Сярэдні тэмп – дастаткова нейтральны і сустракаецца ў музыцы розных настройў.

Хуткі тэмп сустракаецца пры перадачы непарыўнага руху ("Полет шмеля" Рымскага-Корсакава, "Попутная песня" Глінкі, многія эцюды). Хуткая музыка перадае светлы, святочны настрой, кіпучую энергію і г.д.

Хуткі тэм выкарыстоўваецца і ў музыцы драматычнай, унутрана напружанай.

Адкуль жа бярэцца пачуццё тэмпа ў музыцы? Ці толькі ад змены гукаў аднаго другім? Мабыць нельга, таму што ў адной мелодыі могуць быць гукі рознай даўжыні.

У пачуцці тэмпа важныя не ўсе гукі, а толькі тыя, якія маюць акцэнт, больш "цяжкія". У любой музыцы перыядычна ўзнікаюць акцэнты, а паміж імі слабыя, які ў чалавечай мове ўдарныя склады чаргуюцца з безударнымі. І пачуццё тэмпу залежыць ад часу, які праходзіць паміж суседнымі акцэнтаванымі гукамі. Націскі арганізуюць час у музыцы, падзяляючы яго на пэўныя адлегласці.

Такая арганізацыя гукаў, пабудаваная на націсках на некаторых гукіх называецца метрам. Другімі словамі, метр-пэўная паслядоўнасць акцэнтуемых і неакцэнтуемых гукаў. Метры бываюць строга і свабодныя.

Адлегласць паміж дзвюма бліжэйшымі моцнымі гукамі называецца тактам (такты аддзяляюцца вертыкальнымі лініямі).

Невялікія, адносна самастойныя часткі мелодыі, у якіх вакол аднаго моцнага гука аб'ядноўваецца некалькі больш слабых, складаюць матыў. Моцны гук матыва можа быць як у пачатку, так і ў сярэдзіне і ў канцы (як у вершаванай стапе).

Вызначаюць розныя матывы харэічныя – з націскам на першай ноце, ямбічныя, якія пачынаюцца з затакта і ідуць да моцнай долі (тэма лёсу з Пятай сімфоніі Бетховена).

Аб'яднанне матываў па два, тры стварае больш шырокія пабудовы – фразы. Фраза ўтрымлівае два, а то і тры акцэнтуемых гукі.

Фраза дае магчымасць адчуваць не толькі тэмп музыкі, але і якасці метра, у прыватнасці размер. Велічыню такта ці яго размер складае моцная доля разам са слабымі долямі, напрыклад, у вальсе тры долі (першая моцная, другая – слабая).

Не заўсёды кожнай долі такта адпавядае адзіны гук мелодыі, звычайна мелодыя складаецца з гукаў рознай даўжыні, якія могуць быць як роўнымі долямі такта, так і большымі ці меншымі.

Для выразнасці музыкі таксама істотны суадносіны доўгіх і кароткіх гукаў – музычны рытм. Рытмічных малюнкаў вялікае мноства ў параўнанні з размерамі.

Рытм прасты сустракаецца часта, ён менш індывідуальны. Індывідуальнасць уласціва толькі развітому і разнастайнаму рытмічнаму малюнку. Роўны рытм надае музыцы размернасць, ураўнаважанасць (дзіцячая песенька "Серенький козлик",



павольная частка Чацвёртай сімфоніі Чайкоўскага). Простыя рытмы характэрны для хуткіх тэмпаў: "Perpetuummobile" ("Вечное движение"), "Полет шмеля".

Больш складаны рытм – адзіны доўгі гук і два кароткія (хор "Слався" з оперы "Иван Сусанин" Глінкі). У гэтым прыкладзе мы назіраем спалучэнне суладзе метра і рытма.

Распаўсюджаны ў музыцы пункцірны рытм таксама спалучаецца з метрам. Гэты рытм характэрны для твораў маршавага і танцавальнага характару, ствараючы энергічную музыку. У маршах і творах маршавага складу часам слабыя долі (асабліва затакты) дробяцца, ствараючы пункцірную фігуру ("Прощание славянки" марш). Сустрэкаючы дадзены рытм, мы можам зрабіць выснову аб сувязі з жанрам марша. Гэты рытм сустракаецца ў мазурках, праўда ў гэтых творах драбніца першая моцная доля ў такту.

Адзначанае дазваляе зрабіць заключэнне, што пэўныя музычныя жанры звязаны з пэўнымі рытмамі.

Калі апорныя моманты рытма і метра не супадаюць, ствараюцца так званая сінкопа, доўгі гук на слабай долі. Сінкопа, доўгі гук на слабай долі. Сінкопа характэрна для танцавальнай музыкі, але сустракаецца часта ў многіх творах лёгкай, эстраднай, джазавай музыкі.

Вышэйадзначаныя выразныя сродкі шчыльна звязаны з часавым бокам музыкі, таму што тэмп, метр і рытм арганізуюць музыку ў часе. Трэба адзначыць, што гэтыя сродкі выкарыстоўвае не толькі музыка. Тэмп і рытм прысутнічае ў спектаклі кінастужцы.

Асноўная якасць музыкі – гэта музычны гук, які мае пэўную вышыню, афарбоўку, адўжыню і сілу. Выпадковыя, шумавыя гукі маюць у музыцы дадатковыя функцыі.

Галоўную ролю ў музычным мастацтве мае мелодыя – аднагалоснае выражэнне музычнай думкі.

Мелодыя здольна сама па сабе ўвасабляць пэўныя думкі, эмоцыі, настроі. Мелодыя заключае ў сабе мастацкі вобраз. Аб тым, што ў мелодыі заключана галоўная сутнасць музычнага твору "гавная аснова", "душа" казалі Моцарт і Глінка, Шапэн і Рахманінаў.

Успамінаючы, праслухоўваючы твор, і мы ўспамінаем не рытмы альбо танцы, але і мелодыю. Інструментоўка, гармонія, кантрапункт толькі дамалёўваюць асноўную мелодыю, узбагачаючы яе.

У мелодыі заключаны разгледжаныя намі тэмп, метр, рытм, складаючы адну з яе важнейшых асаблівасцей – часовую. Другая якасць мелодыі – гукавысотная.

Чаргаванне пад'ёмаў, спадаў і руху на адной вышыні на адным меладычным узроўні стварае меладычную лінію.

Кожная мелодыя мае свае пэўныя, асаблівыя гукі, свой "набор" гукаў, якія ствараюць пэўны лад. Гэта не азначае, што ў адным ладу не могуць быць створаны розныя мелодыі, мелодый болей, чым ладоў. Кожны лад "абслугоўвае" многія мелодыі.

Выразнасць мелодыі залежыць ад таго, на колькіх гуках яна будуюцца, якія з іх устойлівыя, а якія неўстойлівыя, "цягнуцца" да ўстойлівых, карацей кажучы, выразнасць мелодыі залежыць ад таго, у якім ладзе яна гучыць?

У ладзе (а лад – гэта пэўная сістэма гукаў) асноўная ступень (ніжэйшая) – тоніка, асноўны тон, астатнія – адносна ўстойлівыя або няўстойлівыя.

Найбольш распаўсюджаныя лады мажор і мінор, семіструнныя лады, яны называюцца дыятанічнымі, г. зн. непарыўнымі. Рух па ступеням мажора і мінора без пропуску і паўтараў успрымаецца як плаўнае, непарыўнае.

У мажоры і міноры акрамя асноўнага (тонікі) устойлівага гука, ёсць яшчэ і менш устойлівыя – III і V ступені – танічнае трохгучча. Устойлівасць і няўстойлівасць гукаў залежыць ад рознай паслядоўнасці таноў і полутаноў у мажоры і міноры (не будзем разглядаць інтэрваліку і танавую велічыню).

Мажор гучыць светла, мінор сумна.

Мажорная музыка часцей за ўсё ўрачыста-святочная, мінорная – сумная, элегічная, драматычная.

Лады мажор і мінор узніклі на аснове развіцця народнай музыкі, у ходзе паступовага гістарычнага развіцця, другія лады прыдумліваліся кампазітарамі.

Пэўнае палажэнне лада (вышэй, ніжэй) называецца танальнасцю.

Ладаінтэрвальная (высотная) і метрарытмічная (часовая) – асноўныя бакі мелодыі. Яны вызначаюць сэнс і характар мелодыі. Але ёсць і іншыя істотныя яе рысы.

Тэмбр – афарбоўка гука. Кожны інструмент мае сваю афарбоўку, тэмбр. У аркестравай музыцы склаліся свае традыцыі па выкарыстанню інструментаў. Трамбоны гучаць у трагічных кульмінацыях, валторны, калі малююцца спакойная прырода. Электрамузычныя інструменты ствараюць своеасаблівы тэмбр, іншы раз казачны (падводныя сцэны ў кінастужцы "Последний дюйм" Вайнберга).

Рэгістр – нізкія гукі больш цяжкія, верхнія – лёгкія, светлыя. Змена рэгістра змяняе характар музыкі.

У оперы "Декабристы" Шапурин выкарыстоўвае для характарыстыкі генерал-губернатора тэму Егерскага марша. Для стварэння карыкатуры на генерала ў высокім рэгістры гучыць флейта, а ў нізкім – толькі бас.

Тэмбр і рэгістры выкаваюць разам з іншымі сродкамі важныя выразныя сродкі мелодыі.

Адна мелодыя характэрна для музыкі аднагалоснай. У наш час больш сустракаюцца шматгалосныя творы, якія патрабуюць некалькіх галасоў спевакоў ці некалькіх інструментаў.

Калі адзіны меладычны голас суправаджаецца акампанеентам, то яна называецца гомафоніяй (гомо, грэч. адзін).

Калі кожны голас мае самастойнае значэнне – гэта поліфанія (полі па грэч. шмат). Поліфанія бывае падгалоснай (характэрная для народнай музыкі) і імітацыйнай, калі кожны ўступаючы голас паўтарае, іміціруе мелодыю папярэдняга.

Чатыры, шэсць стагоддзяў назад імітацыйная поліфанія была асноўным відам прафесійнай музыкі. Вяршыня гэтай музыкі – творчасць І.С. Баха. І сёння яго музыка хвалюе нас.

Нярэдка і сучасныя кампазітары звяртаюцца да музычных форм, якія склаліся ў тую пару: канону, рычэркару, фугі.

Сустрадаецца і кантрасная поліфанія, калі сустракаюцца розныя мелодыі, якія адрозніваюцца адна ад другой ("Какой счастливый день" з оперы "Пиковая дама" Чайкоўскага).

Кантрасты ў прыродзе і жыцці мы сустракаем паўсямесна і паўсядзённа. Кантрастамі багаты розныя віды мастацтваў, з імі можна сутыкнуцца і ў высокай трагедыі (Ателло і Яго). Не выпадкова Станіслаўскі вучыў акцёраў: "Калі граеш злага, шукай, дзе ён добры". Сапраўды супрацьпастаўленне ўзбагачае наша ўспрыняцце.

Кантрасныя тэмы могуць гучаць у музыцы і адначасова ў поліфанічным спляценні.

Апошнія два-тры стагоддзі характэрны выкарыстаннем у музыцы не поліфанічнай, а гамафоннай фактуры. З некалькіх галасоў найбольш важны адзіны, які выковае галоўную мелодыю, а іншыя яго суправаджаюць. Суправаджэнне асноўнай мелодыі ажыццяўляецца выкарыстаннем гармоніі. Гармонія надае музыцы выразнасць.

Моцная і ціхая гучнасць складае дынаміку музычнага твору.

Нарастанне або спад гучнасці нясе выразны характар. Сустрадаецца і вонкавы выяўленчы сэнс у паступовай змене гучнасці: ён асацыіруецца з набліжэннем або ўдаленнем (хор паселян з оперы Барадзіна "Князь Игорь", "Полюшко" Гніпера).

Да выразных сродкаў адносяцца і прыёмы ігры або штрыхі (легато, сткато). Яны надаюць музыцы асобныя адценні выразнасці, характарызуюць музычны вобраз.

Трэба адзначыць, што ніводнае з музычна-выразных сродкаў не выступае ў чыстым выглядзе. У творы шчыльна пераплецены метр і рытм у пэўным тэмпе, адзіная або некалькі меладычных ліній у пэўным ладу і тэмбры і г.д. Усе сродкі музыкі ўздзейнічаюць на наш слых адначасова і таму агульнае ўражанне, мастацкі вобраз узнікае ў нашай свядомасці з узаемадзеяння ўсіх сродкаў.

### **Як слухаць і разумець музыку**

Прыгажосць і праўда – вось галоўны змест музыкі па вызначэнню Цэзара Кюі, аднаго з членаў "Могучей кучки".

Музыку трэба слухаць вельмі ўважліва, аддаючы ўсе душэўныя сілы. Тут не абавязкова мець асаблівы слых. Слых ёсць у кожнага чалавека, толькі ў адных ён развіты болей, а ў другіх – меней.

Першая асаблівасць музыкі ў тым, што яна ўлаўлівае эмацыянальныя станы чалавека, іх змену.

Другая асаблівасць у тым, што музыка непасрэдна звяртаецца да нашых пачуццяў. Перадаючы чалавечае пачуццё, музыка не перадае нам падрабязнасцей, але раскрывае абагульнены характар гэтага пачуцця.

Розныя творы патрабуюць да слухача розныя патрабаванні. Адну музыку можна праслухоўваць "паміж справай", другую – толькі сур'ёзна, з увагай, можа быць не адзін раз.

Музычны вобраз – гэта абагульненае адлюстраванне розных бакоў жыцця. Там кожны чалавек па-свойму ўспрымае канкрэтны твор. Такім чынам, слухаць музыку трэба ўважліва, толькі тады яна захопіць чалавечыя пачуцці, толькі ў гэтым выпадку магчыма зразумець яе змест.

Слухаць музыку трэба, імкнучыся зразумець, што адлюстровае музыка і якімі сродкамі. Толькі ўспрымаючы ў адзінстве гэтыя два бакі, магчыма па-сапраўднаму зразумець музыку.

### **Працэс слухання**

Спачатку мы слухаем гукі рознай вышыні, акорды, розную моц музыкі, яе афарбоўку. Гэта – сродкі выразнасці, часткі формы твору. Яны перадаюць пэўны настрой, выклікаюць тыя або іншыя думкі. Выкліканыя эмоцыі ў сукупнасці з пазамузычнымі момантамі (назва твору, сюжэт, тэкст, праграма) падвозяць нас да ўяўлення зместу, асэнсаванню асноўнай ідэі твору. Такім чынам, разуменне музыкі не абмяжоўваецца толькі здольнасцю адчуць, усрпыняць характар твору, але прапаноўвае ўменне ўспрыняць яе выразныя сродкі, умення слухаць музычную мову.

### **Музычныя формы і жанры**

Форма музычнага твору – гэта канкрэтнае адлюстраванне яго вобразнага зместу, ажыццяўляемага характэрнымі спецыфічнымі сродкамі дадзенага віда мастацтва. У лік формы ўваходзяць: мелодыка, рытм, тэмбравая афарбоўка, ладавая арганізацыя, характар, дынаміка, агульная пабудова ўсіх частак, кампазіцыйны план размяшчэння ўсіх частак.

Народныя напевы, якія паўтараюцца, называюцца адначаснымі або аднарадковымі.

Народныя напевы страфічнай формы больш развіты, чым аднастрочныя. Яны складаюцца з некалькіх, не меней чым двух песенных фраз (куплет характэрны для прыпевак).

Перыяд – гэта самастойная форма, якая характэрна для класічнай музыкі. Звычайна складаецца з двух сказаў.

Аб'яднанне двух перыядаў у адно цэлае складае двухчасную структуру ("Сурок" Бетховена, "Бульба" – беларуская).

**Трохчасная форма.** Ёсць таксама складаныя двухчасныя і трохчасныя формы.

**Рондо** – круг (італьян. і француз.), у якой паўтараецца (не меней трох разоў) асноўная форма.

**Варыяцый, тэма з варыяцыямі.**

**Поліфанічныя формы**→ канон круга

**Жанры вакальнай музыкі:** песня, хор, гімн, рэчытатыў, раманс, балада, арыя, арыэтта, арыозо, вакалізм, вакальны ансамбль.

**Танцавальная музыка.** Сапраўдная танцавальная сюіта (сюіта ад француз. "следовать"), вальс, мазурка, полька, кракавяк, тарантэла, маршы.

**Жанры інструментальнай музыкі:** прылюдзя, інвенцыя, эцюд, такката, экспромт, музычны момант, накцюрн, баркарона, серанада, скерца, гумарэска, капрыччыю, рапсодыя, балада, навелета.

**Санатна-сімфанічныя цыклы:** саната, сімфонія, канцэрт.

**Жанр**– гэта від музычнага твору, якому ўласцівы пэўныя рысы зместу, які звязаны з пэўным жыццёвым прызначэннем і тыпаж выканаўства.

Аснову "Могучей кучки" склалі пяць кампазітараў: Балакіраў, Кюі, Мусаргскі, Рымскі-Корсакаў, Барадзін.

Слова жанр паходзіць ад грэч. "генос" і лацінскага "генус" (род); франц. – род, від, манера, густ, звычай.

Паняцце жанр адказвае на некалькі пытанняў:

- 1) дзе выконваюць (вялкая зала, малая зала, вуліца, плошча, хатнія ўмовы);
- 2) хто выконвае (склад выканаўцаў);
- 3) для каго выконваюць (склад аудыторыі);
- 4) дзеля чаго выконваюць (прыкладнае значэнне – сігналацыя, рух, у быту і г.д.);
- 5) што выконваецца (змест твору, кола яго вобразаў і г.д.).

Галоўнае ў жанры – змястоўны бок.

Пабудова музычнага твору на прыкладзе уверцюры з оперы Глінкі "Руслан і Людміла": пасля ўступа акордаў ідзе галоўная тэма – вобраз свету, радасці, багатырскай удалі, затым ідзе пабочная тэма – вельмі пывучая, таксама радасная. Першая тэма – вобраз Руслана, другая – вобраз яго каханная да Людмілы. Вось гэты ўступ (акорды), першая і другая тэмы – называюцца **экспазіцыяй** (г.зн. паказ асноўнага музычнага матэрыялу).

Пасля экспазіцыі ідзе **распрацоўка**. Ва уверцюры распрацоўваюцца ўсе тры тэмы экспазіцыі: уступ, галоўная і пабочная тэмы. **Паўторнае гучанне** ўсіх тэм, пачынаючы з уступу, галоўнай і пабочнай тэмы называюць **рэпрызай**. Нарэшце, тэмп яшчэ больш паскараецца, гучнасць нарастае, інтанацыя галоўнай тэмы быццам "наскокваюць" адна на другую. Гэта – **кода** – заключная частка уверцюры.

Форма, якая складаецца з экспазіцыі з двюма вобразамі (тэмамі), распрацоўкі і рэпрызы з тымі ж двюма вобразамі, якія дапаўняюцца часта ўступам і кодай, называецца санатнай формай. Яна ўзнікла ў далёкія часы, тры стагоддзі назад, у фартэпіянных (клавесінных) творах, якія называліся санатамі. Пазней, калі яна склалася ўстойліва, санатная форма перайшла ў сімфанічную і розныя віды камернай інструментальнай музыкі.

Асноўны прынцып санатнай формы – сутыкненне або супастаўленне двюх музычных вобразаў (двюх музычных тэм), якія кантрасціруюць паміж сабой, а ў

некоторых випадках дапаўняючых адна другую (як ва уверцюры "Руслан і Людміла"). Разнавіднасцей ванатнай формы столькі, сколькі твораў, напісаных у гэтай форме.

**Вывады.** Без ведання сродкаў музыкі, рэжысёр не можа выкарыстаць яе кампэтэнтна, каб яна магла з'явіцца сродкам музычнай драматургіі, свята, перадаць думкі персанажа, раскрыць тэму і ідэю свята і інш. Для знакамітых рэжысёраў мінулага і сучаснага (Мейерхольд, Станіслаўскі, Таіраў, Яфрэмаў, Табакоў, Завадскі і інш.) музыка была і ёсць прыкладам пабудовы спектакля па прынцыпу музычнай драматургіі. Вопыт лепшых рэжысёраў сцэны абавязан быць рэалізаваным у святах.

**Ключавыя паняцці.** Музычны лад. Гармонія. Поліфанія. Метр. Такт. Рэгістр. Тэмбр. Сінкопа. Саната.

### Пытанні для самастойнай работы

1. Прывядзіце прыклады аналогій, калі музыка можа быць эталонам для пабудовы канкрэтнай сцэнічнай дзеі.
2. Вывучыць вызначэнні музычнай тэрміналогіі – музычныя тэмпы, музычная дынаміка, прыёмы музычнай ігры і інш.
3. Ведаць канкрэтныя творы розных жанраў музыкі.

### ЛІТАРАТУРА

1. Кремлев, Ю.А. Выразительность и изобразительность музыки / Ю.А. Кремлев. – М., 1961. – С. 10.
2. Ройтерштейн, М. Выразительные средства музыки...
3. Поляновский, Г., Ройтерштейн, М. Как слушать и понимать музыку / Г. Поляновский. – М., 1961.

### III. Практычны раздзел ВМК

вучэбныя выданні, афіцыйна зацверджаныя або дапушчаныя ў якасці адпаведнага віда вучэбнага выдання Міністэрствам адукацыі Рэспублікі Беларусь, рэкамендаваныя вучэбна-метадычнымі аб'яднаннямі ў сферы адукацыі (практыкум, рабочы сшытак)

1. Аляхновіч А.М. Беларуская традыцыйная музычная спадчына / А.М. Аляхновіч./ Рэк. Навукова-метадычным цэнтрам вучэбнай кнігі і сродкаў навучання Міністэрства адукацыі Рэспублікі Беларусь. – Мн.: Беларусь, 2000. – 384 с.

2. Аляхновіч А.М. Фальклор у выхаванні школьнікаў / А.М. Аляхновіч./Рэк. Навукова-метадустановай “Нацыянальны інстытут адукацыі” Міністэрства адукацыі Рэспублікі Беларусь. – Мн.: Чатыры чвэрці, 2008. – 198 с.

#### Методыка правядзення практычных заняткаў

##### 1 курс I СЕМЕСТР

Важным аспектам вывучэння дысцыпліны “Музычна-шумавое вырашэння свята” з’яўляецца авалоданне практычнымі навыкамі і ўменнямі ў галіне народнай музыкі, асабліва ў песенным фальклоры беларусаў. У народным свяце музыка як мастацкі кампанент займае вызначальнае месца сярод іншых, такіх як: харэаграфія, пластыка, дэкаратыўна-прыкладное мастацтва, народны тэатр і інш. Яна гучыць у свяце 90-95%. Што тычыцца народнай песні, то без яе нельга напісаць кваліфікаваны сцэнарый, раскрыць сімволіку рытуальных дзей, сацыяльны асяродак свята, яго лакальную традыцыю. Ажыццявіць усё гэта немагчыма, калі будучыя рэжысёры не валодаюць асновамі музычнай граматы, не ведаюць практычна народную манеру спеваў, не вывучаюць каляндарныя і сямейна-абрадавыя песні, дрэнна арыентуюцца ў мясцовых асаблівасцях.

Толькі валодаючы метадычнымі і практычнымі прыёмамі, навыкамі і ўменнямі, якія неабходны для беражлівых адносін да народнай песні пры яе ўвасабленні ў свяце, рэжысёр можа раскрыць дух святочнай дзеі, перадаць этнічныя асаблівасці беларуса, яго менталітэт.

Валоданне практыкай выканання народнай песні станоўча адбіваецца на іншых прафесійных асаблівасцях рэжысёра, у прыватнасці, на акцёрскіх здольнасцях, такіх як дыкцыя, арыткуляцыя, дыханне, сцэнічнае адчуванне.

#### Асновы музычнай граматы:

##### Раздзел I

Назвы гукаў, назвы актаў, размяшчэнне нот на нотаносцы, скрыпічны ключ, нотнае вызначэнне даўжыні гукаў.

**Заданні да самастойнай работы:**

- назваць запар гукі ўверх ад до да наступнага до;
- зрабіць тое ж ад гукаў: рэ, мі, фа, соль, ля, сі;
- сыграць на фартэпіяна ўсе гукі першай актавы;
- вызначыць у прапанаваных народных песнях даўжыню кожнай ноты.

## Раздзел II

Мажор і мінор. Тоніка. Гамма до-мажор. Уводныя гукі. Дыз, бемоль, бекар. Ключавыя і неключавыя знакі альтэрацыі.

### Заданні да самастойнай работы:

1. Знайсці прыклады на мажор і мінор з калядак і шчадровак, якія вывучаюцца.
2. У песнях, якія агучаны на інструменце выкладчыкам, вызначыць лад і праспяваць тоніку.
3. Спяваць гамму до-мажор уверх і ўніз.
4. Спяваць запар I-II-III ступені, III-II-I ступені, III-IV-V ступені, V-IV-III ступені, I-II-III-IV-V ступені ў до-мажоры.
5. Спяваць ўводныя гукі з пераходам у тоніку ў до-мажор.
6. Вызначыць якія гукі з выпадковымі знакамі сустракаюцца ў калядках і шчадроўках.

## Раздзел III

Калядкі і шчадроўкі

(А.М. Аляхновіч. Беларуская традыцыйная музычная спадчына, Мінск, 2000, 382с.)

1. Каляды, калядкі
2. Добры вечар, добрым людзям!
3. Добры вечар, шчодры вечар
4. А ў ляску, ляску на жоўтым пяску
5. Ой, там пад шчадром Васілька з канём
6. Ну-ну-ну, каза...
7. Ёшлі Каляды ўвечары
8. Тыдзень, тыдзень да Каляд
9. Кавалеўна
10. Добры вечар таму, хто ў етам даму.
11. Го-го-го, каза

Знаёмства з народнай манерай спеваў. Адкрыты гук, блізкі да размоўнага. Выразная дыкцыя, правільнае дыханне. Дакладнае інтаніраванне. Вызначэнне характара выканання калядак і шчадровак.

## II СЕМЕСТР

### Раздзел I



Транспазіцыя. Рэпрыза. Басовы ключ. Размер 3/4 . Размер 3/8. Затакт. ліга. Чвэрць з кропкай. Фермата. Інтэрвалы. Назвы інтэрвалаў.

**Заданні да самастойнай работы:**

1. Транспаніраваць прапаванаваную выкладчыкам зімовую песню.
2. Перапісаць у нотны сшытак канкрэтную зімовую песню, замест знака рэпрызы выпісаць ноты поўнасьцю.
3. Навучыцца чытаць назвы нот у басовым ключы.
4. Знайсці моцныя і слабыя долі ў размерах на 3/4 і 3/8.
5. Спяваць абрадавую песню “А ў ляску, ляску на жоўтым пяску”, вытрымліваючы фермата.
6. Пабудаваць ўсе інтэрвалы ад гука *до* ўверх і ўніз (меладычныя і гарманічныя).

**Раздзел II**

Галоўныя ступені лада і іх назвы. Устойлівыя і неўстойлівыя гукі лада. Размер 4/4. Тры віды мінора. Мажорнае і мінорнае трохгучча. Пераварочванне трохгуччаў.

**Заданні да самастойнай работы:**

1. Назваць галоўныя ступені лада ў танальнасці до-мажор, соль-мажор, фа-мажор, ля-мінор, мі-мінор.
2. Якія ступені лада называюцца галоўнымі?
3. У танальнасці до- мажор спяваць пераходы ад устойлівых гукаў танічнага трохгучча да сумежных з імі няўстойлівых гукаў і зноў па дадзенаму ўзору.
4. Спяваць гаму рэ-мінор у трох відах.
5. Спяваць пераварочванні галоўных трохгуччаў у мажорных танальнасцях да трох знакаў у ключы.

**Раздзел III**

Мелізмы. Дынамічныя адценні. Характар выканання.

1. Ведаць правілы напісання мелізмаў (доўгі форшлаг, мардэнт, групэта, трэлі).
2. Вывучыць вызначэнні дынамічных адценняў.
3. Італьянскія вызначэнні тэмпаў і характар выканання музычных твораў.

**Раздзел IV**

Практычнае вивучэнне і выкананне абрадавых песень веснавога цыкла

Масленічныя песні

1. А сёння ў нас Масленка, Масленка
2. Чаму табе Масленка, ды не сем нядзель?
3. Вясна красна, а зіма хараша
4. А ўжо, дзевачкі, Масленка
5. На вуліцы дзеўкі гулялі
6. А казалі Маслінкі сем нядзель

Вяснянкі –заклічкі

1. Вясна, вясна на калочку
2. Памажы, Божа, нам вясну гукаць
3. Вясна красна наставала
4. Жавароначкі, прыляціце
5. Благаславі, маці

Песні велікодныя, юр’еўскія, сёмушныя, русальныя

1. На Вялікдзень
2. Лужком, лужком ды далінкаю
3. Да была ў бабкі курачка-рабушка
4. Юр’я, устань рана
5. Юр’я! Вечар добры, Юр’я!
6. Ай, не радуйся, зялён дуб!
7. Вы, кумачкі, галубачкі
8. Ой, Тройца, Тройца Багародзіца
9. На граной нядзелі

На практычных занятках са студэнтамі абмяркоўваюцца шляхі выкарыстання вывучаемых песень у свяце, разглядаюцца варыянты ўвасаблення рытуальных дзей, іх сімволікі, магчымасці раскрыцця міфалагічнага светапогляду з улікам сучаснага мыслення і густаў грамадства і інш. У той жа час выконваецца эстэтычная задача накіраваная на авалоданне народнай манеры спеваў студэнтамі, аналізу паэтычных прыёмаў і сродкаў выразнасці, характару ўзнаўлення твораў.

## 2 курс ІІІ СЕМЕСТР

### Раздзел І

1. Падабраць кожнаму студэнту каляндарна-абрадавую песню для вызначанага свята з улікам *мясцовых* рэгіянальных асаблівасцей.
2. Вызначыць персанажы ў творах каляндарнага цыкла.
3. Вызначыць рытуальныя дзеі ў песнях каляндарнага цыкла.
4. Практычнае выкананне купальскіх песень:
  - Сёння Купалка, а заўтра Ян;
  - Хадзіў чыжык па вуліцы;
  - Ой, рана, рана на Яна;
  - Ішла Купалка сялом, сялом;
  - Пойдзем, пойдзем лугам;
  - А на Ёвана сонца йграла.

5. Праслухоўванне запісаў народных песень у выкананні носьбітаў традыцыі, фальклорных калектываў, у апрацоўцы, у сучаснай інтэрпрэтацыі. Абмеркаванне праслуханых запісаў са студэнтамі, наконт іх адпаведнасці жывому бытаванню традыцыі. Фарміраванне ў студэнтаў высокага густу ў разуменні і ўспрымсанні народнага мастацтва спеваў, розных тыпаў фалькларызму ў творчай дзейнасці калектываў і асобных выканаўцаў.

## IV СЕМЕСТР

### Раздел I

#### **Практычны аспект выкарыстання класічнай музыкі ў свяце**

Для разумення зместу музычнага твору, яго музычнага вобраза, будучаму рэжысёру неабходна навучыцца *слухаць* і свядома ўспрымаць яго характар. Без гэтага разумення нельга кампетэнтна выкарыстоўваць класічную музыку ў свяце.

Рэжысёру неабходна ведаць і *практычна* валодаць сродкамі музычнай выразнасці, пры спевах або ігры на музычных інструментах. У сувязі з гэтым пры праслухоўванні канкрэтных твораў, пры абмеркаванні характара і зместу, аналізуецца *як і якімі* сродкамі музычнай выразнасці гэта адбываецца (якія выкарыстаны інструменты, тэмы, тэмбр, лад і інш.).

#### **Практычныя заданні**

1. Вызначыць сродкі музычнай выразнасці на аснове праслухоўвання розных музычных жанраў музыкі (вакальная, інструментальная, танцавальная), прапанаваных выкладчыкам.
2. Дэманстрацыя выкладчыкам на інструменце або голасам розных прыёмаў музычнай ігры, музычных спеваў, музычнай дынамікі.
3. Вызначэнне студэнтамі тэмбра, розных музычных інструментаў народнага і сімфанічнага аркестраў на аснове праслухоўвання запісаў узнаўлення гучання гэтых калектываў на гукаўзмацняльніках.

### Раздел II

Практычнае выкананне вясельных песень, прапанаваных выкладчыкам, прысведчаных розным этапам вяселля. Песні сватання, запоін, дзявоцкага вечара, песні застолля і інш. Авалоданне спецыфікі спеваў вясельных песень.

#### **Практычныя самастойныя заданні**

Падабраць 10 (дзесяць) вясельных песень канкрэтнага раёна, вескі, рэгіёна. Прааналізаваць у гэтых творах развіццё драматургіі вяселля, вызначыць рытуальныя дзеі, іх сімваліку, адлюстраванне ў іх розных укладаў сацыяльнага жыцця грамадства.

## V СЕМЕСТР

Формы інструментальнай музыкі:

1. Перыяд
2. Простая двухчасная форма
3. Простая трохчасная форма
4. Санатная форма, яе пабудова
  - 4.1 Успуп. Интрадукцыя
  - 4.2 Экспазіцыя
  - 4.3 Галоўная партыя
  - 4.4 Сувязная партыя
  - 4.5 Пабочная партыя
  - 4.6 Заключная партыя
  - 4.7 Распрацоўка
  - 4.8 Рэпрыза
  - 4.9 Кода

Праслухоўванне запісаў інструментальнай музыкі, вызначэнне перыяда, які складаецца звычайна з двух сказаў. Кожны з іх складаецца часцей за ўсё 34 або 8 тактаў. Сучаснае двух перыядаў аднародных або кантрасных утварае простую двухчасную форму.

Простая трохчасная форма будуецца на аснове супастаўлення двух частак (першая-перыяд) па прынцыпу кантраста або відазмянення музычных тэм з дакладным ці вар'іраваным паўторам першай часткі ў канцы твору (па форме АВА або АА'А).

На занятках праслухоўваецца музычныя творы інструментальнай музыкі, аналізуецца іх форма, магчымасць выкарыстання ў свяце.

Найменшымі структурнымі элементамі музычнага твору з'яўляецца *матыў*, *фраз*, *сказ*, *перыяд*.

Адначасова праводзяцца паралелі паміж пабудовай санаты і пабудовай свята, што садзейнічае ў распрацоўцы рэжысёрам драматургіі ў развіцці сцэнічнай дзеі.

## VI СЕМЕСТР

### Раздел I

Знаёмства з творчасцю кампазітараў Беларусі:

1. Багатыроў А.В.

Канты : “Беларускім партызанам” (сл. Я. Купалы), “Беларускія песні” (сл. народныя і Н. Гілевіча).

Аркестровая музыка: “Святочная ўверцюра”.

Хор а капэла: “Слаўлю Беларусь” (сл. А. Астрэйкі)

Апрацоўкі беларускіх народных песень: “Ляцела зязюля”, “Засвіталі салаўёчкі”, “Конь бяжыць” і інш.

2. Алоўнікаў У.У.

- Сімфанічны аркестр: Паэма “Партызанская быль”  
Для хору а капэла “Партызаны ідуць”
3. Глебаў Я.А.  
Балеты : “Мара”, “Альпійская балада”, “Выбранніца”, “Ціль Уленшпігель”, “Маленькі Прынц”.  
Араторыі “Колокола”, “Радзіма”  
Сімфоніі: Першая “Партызанская”, сюіта “Палеская”  
Для эстраднага аркестра : Фантазія на тэму беларускай народнай песні “Перапелачка”.
4. Смольскі Д.Б.  
Сімфанічны аркестр. Святочная ўверцюра, паэма “Беларусь”  
Народны аркестр: “Беларускі распеў”, паэма “Партызанская мадонна”, Канцэрт №1 для цымбал і аркестра.  
Песні: “Абеліскі”, “Белая Русь”, “Мінская вечерняя”.
5. Сурус Р.Ф.  
Белет “Кірмашовыя забавы”  
Харэаграфічная сюіта “Вянок беларускіх танцаў” для сімфанічнага аркестра
6. Мдзівані А.Ю.  
Сімфанічны аркестр №6 “Полоцкія пісмена” для хору, сапрана і аркестра, поэма “Фрэскі”, “Славянскае капрыччыю” для дзвюх скрыпак і аркестра  
Народны аркестр: “Народныя гульні”, “Бульба”, “Песня”, “Частушка”, “Бразготкі”, “Крыжачок”, “Юрачка”, “На Купалле”, “Раёк”, фантазія “Лянок”, “Кірмаш”  
Вакальная музыка. Хор без суправаджэння. Цыклы “Снапочак”, “Вясельны” і інш.
7. Помазаў В.П.  
Харэаграфічныя навелы: “Дзяды”, “Перапелачка”, “Крыжачок”, “Руская сюіта”, “Таўкачыкі”, “Лялькі-сувеніры”.  
Вакальна-сімфанічная паэма народныя сцэны “Калядкі” для хору, траістай музыкі і ўдарных.  
Народны аркестр: “Сюіта “Вясковыя музыкі”, “Батлейка”  
Да лялечных спектакляў “Орешек”, “Зорны хлопчык”, “Званы твайго лёсу”, “Як маецца, хлопцы?” і інш.
8. Солтан У.Я.  
Опера “Дзікае паляванне караля Стаха”
9. Смольскі А.Б.  
Сімфанічны аркестр: Паэма “Курган”, “Палеская быль”, “Кантрасты” “Светлацені”  
Народны аркестр: Канцэрт- паэма для цымбалаў і аркестра.  
Вакальная музыка: “Мая зямля”, трыпціх “Памяць”.
10. Хвашчынскі С.М.

Кантата “Зорачкі маленства” для салістаў дзіцячага хору і сімфанічнага аркестра. Паэма “Памяць”

Сімфанічны аркестр фрэска “Хатынь”. Канцэрт для баяна з аркестрам аркестр беларускіх народных інструментаў

Танцавальныя сюіты: “Кадрыля”, “Вясковыя гульні”, “Траецкая сюіта” і інш.

Балетныя партытуры: “Тураўскія легенды”, “Па старонках Полацкага сшытка”

Заняткі з выкладчыкам прадугледжваюць праслухоўванне запісаў музыкі беларускіх кампазітараў розных жарнаў з мэтай выяўлення яе асаблівасцей, нацыянальных адметнасцей. Апошнія праяўляюцца, дзякуючы выкарыстанню кампазітарамі жанраў і меласу нацыянальнага народнага песенна-танцавальнага мастацтва. Пры гэтым студэнты вядуць запісы праслуханых твораў і адзначаць іх характэрныя асаблівасці.

Наступны этап работы заключаецца ў тым, каб вызначыць святочную дзею, у якой той або іншы музычны твор можа выкарыстоўвацца.

#### 4 курс VII СЕМЕСТР Раздзел I

##### Музыка дыпломнага свята

1. Падбор музычных твораў да свята.
2. Праслухоўванне праграм фальклорных калектываў і адбор твораў.
3. Распрацоўка сцэнарыя народнага свята, яго драматургіі, вынікам якой з’яўляецца музычная драматургія свята.
4. Распрацоўка музычнага лейтматыву і музычнага вобраза свята.
5. Фарміраванне музычнай партытуры дыпломнага свята .
6. Вызначэнне музычнай тэмы, якая можа з’явіцца музычным. мейтматывам свята. У якасці яе можа выступаць яскравая народная песня або фрагмент інструментальнай музыкі.
7. Музычны лейтматыў і музычны вобраз могуць быць прадстаўлены адной і той жа музычнай тэмай, а могуць і не супадаць.
8. Асаблівай увагі рэжысёра заслугоўвае пытанне выкарыстання музыкі ў свяце па прынцыпу кантрапункта з дзеяннем. Рэжысёру неабходна вызначаць з чым і з кім ўступаць у канфлікт музыка.
9. Увасабленне ў свяце мясцовай спецыфікі пры дапамозе народнай песні. Аналіз фальклорных твораў.
10. Вызначэнне неабходнасці выкарыстання канкрэтнага музычнага эфекта ў свяце: панараміравання, іміціравання, трансфарміравання, гукавой перспектывы, эфект рэха і рэверберацыі, эфект унісоннага гучання.
11. Афармленне музычнай партытуры свята.

### Літаратура:

1. *Попов В.А.* Звуко-шумовое оформление спектакля. М., 1961
2. *Таиров А.* Записки режиссёра. М., 1921
3. *Дасманов В.* Музыкальное и звуковое оформление пьесы. М., 1929
4. *Сац Н.И.* Музыка в театре для детей// Сац Н.И. Наш путь. Московский театр для детей. М., 1932
5. *Друскин М.* Театральная жизнь// Очерки по истории русской музыки. Л., 1956
6. *Берсенев И.* Музыка в драматическом спектакле// Берсенев И. Сборник статей. М., 1961
7. *Сац И.* Из записных книжек. М., 1968
8. *Милютин П.* Музыкальное оформление драматического спектакля. Л., 1975
9. *Ювченко Н.* «Монтаж» - или партитура? – Советская музыка, 1978, №11
10. *Ювченко Н.* Музыка ў пастаноўках першых беларускіх савецкіх тэатраў – Весці АН БССР 1980, №2
11. *Ювченко Н.* Музыка ў сучасным драматычным спектаклі: на прыкладзе пастацовак тэатра імя Я. Коласа. – Мастацтва Беларусі, 1983, №5, С. 49-52
12. *Мирхайдарова З.М.* Музыка в драматическом театре Узбекистана. Ташкент, 1986
13. *Михаил Фаниш:* О песнях под дождём. М., 1984
14. *Дасманов В.А.* Музыкальное и звуковое оформление пьесы, 1929
15. *Дубровская М.* Некоторые черты музыкальной драматургии в традиционном театре Японии// Вопросы теории, истории и исполнительства музыки Советского Узбекистана. Ташкент, 1984
16. *Данько Л.Г.* Мюзикл как особая форма музыкально-драматического спектакля. Л., 1977
17. *Милютин П.* Музыкальное оформление драматического спектакля. Л., 1975
18. *Козюренко Ю.И.* Музыкальное оформление спектакля. М., 1979
19. *Глумов А.* Музыка в русском драматическом театре. М., 1955
20. *Зинкевич Е.С.* Трагедии Шекспира в музыке советского драматического театра. Автореф. Киев, 1970
21. *Изралеvский Б.* Музыка в спектаклях Московского художественного театра. М., 1965
22. *Куришева Т.К.* Театральность и музыка. М., 1984
23. *Бегак Е.* Музыкальное оформление спектакля. М., 1952
24. *Козюренко Ю.И.* Звукозапись с микрофона. М., 1975
25. *Марголин Л.М.* Музыка в театрализованном представлении. М., 1981
26. *Меерович И.М.* Музыка в спектакле драматического спектакля. М., 1983

27. *Товстоногов Г.* О профессии режиссёра. М., 1967
28. *Майорова С.Т.* Музыка в театре для детей// Эстетические закономерности и конкретные особенности историко-художественного процесса. Ташкент, 1984
29. Музыка в драматическом театре. Л., 1976

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



## ІУ. Раздзел кантролю ведаў ВМК

### Тэматыка і пытанні да семінарскіх заняткаў

#### І курс, І семестр

**Тэма семінара.** *Вызначэнне зыходных музычных фальклорных тэрмінаў: “аўтэнтычны фальклор”, “фальклор”, “сінкрэтызм фальклору”, “фалькларызм”:*

- характарыстыкі аўтэнтчнага фальклору (жывое бытаванне традыцыі, адсутнасць падзелу паміж выканаўцамі і слухачамі, варыятыўнасць выканання, мясцовая спецыфіка і інш.);
- розныя версіі вызначэння паняцця “фальклор”. Дзве найбольш супрацьлеглыя іх асаблівасці;
- адрозненні паміж паняццямі “сінкрэтызм фальклору” і “сінкрэтызм мастацтваў”;
- сучаснае разуменне сінкрэтызму фальклору ў абрадава-святочнай культуры;
- фалькларызм як сучасны фактар увасаблення другасных форм святочнай культуры беларусаў;
- глыбокае веданне рэжысёрам вытокаў абрадаў і свят як гарантыя яго кампетэнтнасці пры іх узнаўленні.

**Тэма семінара.** *Тыпалогія фалькларызму ў свяце:*

- традыцыйны фальклор у свяце;
- другасны фальклор у свяце;
- апрацаваны фальклор у свяце;
- стылізаваны фальклор у свяце;
- рэстаўрыраваны фальклор у свяце;
- рэканструяваны фальклор у свяце;

Неабходна абгрунтаваць тэарэтычна і практычна кожны тып фалькларызму ў канкрэтным свяце.

#### І курс, ІІ семестр

**Тэма семінара.** *Зімовая песенная традыцыя беларусаў у свяце:*

- язычніцкія і хрысціянскія матывы ў зімовых песнях, іх характарыстыка;
- музычныя і паэтычныя асаблівасці калядак і шчадролак;
- калядныя песні заклінальнага і велічальнага характару ў свяце, іх асаблівасці;
- раскрыццё ў зімовых песнях сімволікі абрадавых дзей;
- калядкі і шчадроўкі як матэрыял для напісання сцэнарыя абрадавага прадстаўлення рэжысёрам.

**Тэма семінара.** *Паэтычныя прыёмы і сродкі выразнасці народнай песні як матэрыял для развіцця мастацка-вобразнага мыслення рэжысёра:*

- эпітэт;
- параўнанне;
- вобразны паралелізм;
- увасабленне;
- метафара;
- паўтарэнне;
- памяншальна-ласкальныя словы;
- ступенчаты паралелізм.

Неабходна вызначыць асаблівасці кожнага паэтычнага сродка і падрыхтаваць прыклады яго праяўлення ў мастацка-вобразным мысленні рэжысёра.

## II курс, III семестр

**Тэма семінара.** *Беларуская народная інструментальная музыка ў свяце:*

- стварэнне народнай інструментальнай музыкой нацыянальнага каларыта свята;
- асаблівасці народнай інструментальнай музыкі;
- беларускія народныя музычныя інструменты ў свяце;
- раскрыццё рэжысёрам тэмы і ідэі свята пры дапамозе беларускай народнай інструментальнай музыкі;
- народная інструментальная музыка як вызначальны мастацкі сродак у свяце.

**Тэма семінара.** *Прынцыпы і метады ўвасаблення рэжысёрам народнай музыкі ў свяце:*

- вывучэнне рэжысёрам мясцовай спецыфікі фальклору;
- увасабленне рэжысёрам міфалагічнага мыслення ў свяце;
- этнаграфізм як прынцып выкарыстання музычнага фальклору ў свяце;
- узнаўленне ў свяце рэжысёрам жанравай спецыфікі музычнага фальклору;
- выкарыстанне рэжысёрам у свяце народнай песні ў складзе абрада або яго фрагмента;
- тэатралізацыя музычнага фальклору ў свяце.

## II курс, IV семестр

**Тэма семінара.** *Веснавая песенная традыцыя беларусаў у свяце:*

- асаблівасці масленічных песень у адлюстраванні сацыяльнага асяроддзя;
- вяснянкі-заклічкі і іх роля пры рабоце рэжысёра над святам Гуканне вясны;
- юр'еўскія песні ў свяце;

- валачобныя песні ў адлюстраванні працоўнай дзейнасці селяніна-земляроба;
- сёмушныя песні ў раскрыцці культа расліннасці ў свяце Сёмуха (Тройца);
- русальныя песні ў адлюстраванні граной нядзелі.

**Тэма семінара.** *Купальская песенная традыцыя ў свяце:*

- узнаўленне ў купальскай песні вобраза свята;
- адлюстраванне ў купальскай песні сацыяльнага асяроддзя;
- купальская песня і сямейнае жыццё маладой жанчыны-маці;
- знаходжанне рэжысёрам у купальскай песні вобразаў і персанажаў для рытуальных дзей;
- актывізацыя рэжысёрам глядачоў у купальскім свяце пры дапамозе купальскай песні;
- увасабленне ў купальскіх песнях культаў сонца, агню, вады і раслін.

### III курс, V семестр

**Тэма семінара.** *Музычны вобраз свята:*

- вызначэнне паняцця “музычны вобраз свята”;
- аб’ектыўны і суб’ектыўны змест музычнага вобраза;
- музычны вобраз свята як сінтэтычны кампанент мастацкага вобраза свята;
- канкрэтызацыя рэчаіснасці ў музычным вобразе;
- выразная і выяўленчая музыка ў раскрыцці музычнага вобраза;
- сродкі музычнай выразнасці ў раскрыцці музычнага вобраза.

**Тэма семінара.** *Шматфункцыянальнасць музыкі ў свяце:*

- музыка ў стварэнні эпохі;
- музыка ў характарыстыцы дзеючых асоб, вобразаў і персанажаў;
- музыка ў адлюстраванні сацыяльнага асяроддзя;
- музыка ў падрыхтоўцы эмацыянальнага ўспрыняцця сцэнічнай дзеі глядачом;
- музыка як сродак характарыстыкі месца і часу дзеяння;
- музыка ў стварэнні драматургіі свята.

### III курс, VI семестр

**Тэма семінара.** *Музычныя формы і музычныя жанры ў свяце:*

- вызначэнне паняцця “музычная форма”;
- вызначэнне паняцця “музычны жанр”;
- пабудова перыяда, двух- і трохчасных музычных форм;
- знаходжанне рэжысёрам падабенства паміж пабудовай санаты і пабудовай тэатралізаванага прадстаўлення;

- танцавальная музыка ў свяце і яе роля ў стварэнні сацыяльнага асяроддзя;
- вакальная музыка ў свяце і характарыстыка яе жанраў;
- інструментальная музыка ў свяце і яе жанравая спецыфіка.

#### IV курс, VII семестр

**Тэма семінара.** *Асаблівасці драматургіі музыкі ў свяце:*

- спецыфіка сюжэтай музыкі ў свяце;
- стварэнне пры дапамозе ўмоўнай музыкі музычнай драматургіі свята;
- змест паняцця “музычная драматургія свята”;
- суадносіны музыкі і тэмпа-рытма сцэнічнага дзеяння;
- роля лейтматыву ў развіцці музычнай драматургіі;
- месца гукавых эфектаў і шумоў у музычнай драматургіі свята;
- прынцыпы выкарыстання музыкі ў свяце і іх месца ў развіцці музычнай драматургіі.

#### IV курс, VIII семестр

**Тэма семінара.** *Музычныя стылі і выкарыстанне іх у свяце:*

- змест паняцця “музычны стыль”;
- музыка кампазітараў-імпрэсіяністаў у свяце;
- музычны рамантызм у свяце;
- класічная музыка ў свяце;
- змест паняцця “праграмная музыка”;
- асаблівасці сімфанічнай музыкі;
- сімфанічныя паэма, фантазія, карціна, сюіта як праграмныя жанры музыкі ў свяце.

#### V курс, IX семестр

**Тэма семінара.** *Народная манера спеваў у свяце:*

- спевы абрадавых песень і іх захаванне ў свяце;
- спевы аднагалосыя ў свяце;
- спевы антыфонныя ў свяце;
- спевы дыяфонныя ў свяце;
- спевы з “пералівамі” ў свяце;
- спевы з “падводкай” у свяце;
- спевы двухгалосыя, трохгалосыя, чатырохгалосыя ў свяце, іх спецыфіка.

#### V курс, X семестр

**Тэма семінара.** *Методыка работы рэжысёра з фальклорнымі калектывамі:*

- методыка работы з калектывамі традыцыйнага тыпу;

- методыка работы з калектывамі другаснага тыпу;
- методыка работы з дзіцячымі фальклорнымі калектывамі;
- методыка работы з маладзёжным фальклорным калектывам;
- методыка вывучэння рэжысёрам фальклорнай традыцыі;
- прынцыпы і метады ўвасаблення рэжысёрам песеннага фальклору ў свяце.

#### **Формы семінарскіх заняткаў:**

- пытанні – адказы;
- разгорнутая бяседа на аснове плана заняткаў;
- вусныя даклады з наступным абмеркаваннем;
- абмеркаванні пісьмовых рэфератаў;
- семінары-дыспуты;
- каменціраванае чытанне першакрыніц;
- рашэнне тэкстаў і задач.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

## Пералік пытанняў па тэмах практычных заняткаў

### I курс, I семестр

#### Тэма практычных заняткаў. Асновы музычнай граматы:

1. Назвы гукаў, назвы актаў, размяшчэнне нот на нотаносцы.
2. Скрыпічны ключ, нотнае вызначэнне даўжыні гукаў, разме на 2/4.
3. Мажор і мінор, тоніка, гама до-мажор, уводныя гукі.
4. Паўтон і тон, дыез, бемоль, бекар, ключавыя і неключавыя знакі альтэрацыі.
5. Паўза, музычныя фразы, рэпрыза, басовы ключ.
6. Размер на 3/4, 3/8, чвэрць з кропкай, інтэрвалы, галоўныя ступені лада.
7. Размер 4/4, тры віды мінора.
8. Галоўныя трохгуччы мажора і мінора, назвы гукаў трохгучча і інш.

### I курс, II семестр

#### Тэма практычных заняткаў. Засваенне зімовых песень:

1. Песні, якія малююць вобраз каляднага свята.
2. Песні, прысвечаныя гаспадару, гаспадыні, сыну, дачцэ.
3. Песні, якія раскрываюць калядныя персанажы, гаспадар, калядныя стравы.
4. Песні, прысвечаныя руху каляднага гурта.
5. Праслухоўванне запісаў зімовых песень у выкананні розных калектываў і выканаўцаў і абмен уражаннямі наконт узнаўлення гэтых твораў.
6. Перайманне манеры выканання зімовых песень ад выкладчыка.

### II курс, III семестр

#### Тэма практычных заняткаў. Выкананне веснавых песень:

1. Выкананне масленічных песень.
2. Аналіз зместу масленічных песень, характарыстыка меласу, вызначэнне рэгіянальных асаблівасцей.
3. Падбор фальклорных твораў да свята Масленіца.
4. Праслухоўванне аўдыязапісаў масленічных песень і іх аналіз.
5. Выкананне вяснянак-заклічак.
6. Развучванне вяснянак-заклічак, якія падабралі студэнты з літаратурных крыніц.

### II курс, IV семестр

#### Тэма практычных заняткаў. Веснавая песенная традыцыя ў свяце:

1. Песні юр'еўскія.
2. Песні валачобныя.

3. Песні сёмушныя.
4. Песні русальныя.

Авалоданне народнай манеры спеваў пры выкананні веснавых песень.

Аналіз веснавых песень у выкананні розных фальклорных калектываў у фоназапісу.

Падбор студэнтамі веснавых песень да канкрэтных свят веснавога цыкла.

### **III курс, V семестр**

**Тэма практычных заняткаў. Купальская песенная традыцыя ў свяце:**

1. Перайманне студэнтамі манеры спеваў купальскіх песень з фоназапісаў у выкананні фальклорных калектываў і асобных салістаў-выканаўцаў.
2. Фарміраванне студэнтамі рэпертуару купальскіх песень на аснове вывучэння рэгіянальнай традыцыі ў літаратуры, а таксама ўласных матэрыялаў, назапашаных у час фальклорных экспедыцый і асабістых запісаў.
3. Развучванне купальскіх песень, у якіх адбіліся культуры сонца, агню, вады.
4. Падбор купальскіх песень для напісання сцэнарыя купальскага свята.
5. Паслухоўванне аўдыа-відэазапісаў купальскіх песень у выкананні фальклорных калектываў.

### **III курс, VI семестр**

**Тэма практычных заняткаў. Вывучэнне студэнтамі сродкаў музычнай выразнасці:**

1. Фарміраванне ў студэнтаў ведаў аб змесце і характары музычных твораў на аснове разумення сродкаў музычнай выразнасці:
  - Рытм, тэмп, дыяпазон, такт, рэгістр, мажор, мінор, поліфанія, гомафонія і інш.;
  - Паслухоўванне і аналіз запісаў музыкі розных стыляў і жанраў;
  - Выданне гучання інструментаў сімфанічнага аркестра;
  - Развіццё ў студэнтаў навыкаў і ўменняў навыкаў аналізу музычных твораў (пачуццё формы, драматургіі, стылю);
  - Падбор музыкі да канкрэтнага свята.

### **IV курс, VII семестр**

**Тэма практычных заняткаў. Канцэпцыя музычнай драматургіі свята:**

1. Магчымасці сюжэтнай музыкі ў свяце.
2. Падбор сюжэтнай музыкі да канкрэтнага свята (свята горада, Дзень Перамогі, Дзень маці і інш.).
3. Музыка ў развіцці падзейнага раду (уступы, развіццё, кульмінацыя, фінал).
4. Музычны лейтматыў і музычны вобраз свята.

5. Падрыхтоўка глядача пры дапамозе музыкі да эмацыянальнага ўспрыняцця сцэнічнай дзеі.
6. Умоўная музыка ў свяце.
7. Праслухоўванне запісаў музыкі розных эпох, жанраў, стыляў. Пошукі фрагментаў драматургіі, магчымасці іх выкарыстання ў канкрэтным святочным эпізодзе.
8. Распрацоўка музычнай драматургіі свята.

#### **IV курс, VIII семестр**

##### **Тэма практычных заняткаў. Народная манера спеваў ў свяце:**

1. Аднагалосыя спевы ў свяце.
2. Антыфонныя спевы ў свяце.
3. Выкананне аднагалосых і антыфонных песень у свяце.
4. Дыяфонныя спевы ў свяце.
5. Спевы з “пералівамі” ў свяце.
6. Спевы з “падводкай” у свяце.
7. Спевы двух- трох- чатырохгалосыя ў свяце.
8. Праслухоўванне і аналіз разнастайных народных манер спеваў.

#### **V курс, IX семестр**

##### **Тэма практычных заняткаў. Методыка выкарыстання музыкі ў свяце і методыка работы рэжысёра з фальклорнымі калектывамі:**

1. Увасабленне ў свяце міфалагічнага мыслення чалавека мінулага.
2. Узнаўленне ў свяце мясцовай спецыфікі фальклору як вызначальны прынцып яго выкарыстання.
3. Методыка работы рэжысёра з калектывамі традыцыйнага тыпу.
4. Методыка работы рэжысёра з дзіцячым фальклорным калектывам.
5. Методыка работы рэжысёра з маладзёжным фальклорным калектывам.
6. Тэатралізацыя музычнага фальклору ў свяце.
7. Выкарыстанне народнай песні ў свяце ў складзе абрада або яго фрагмента.

#### **Літаратура:**

30. *Попов В.А.* Звуко-шумовое оформленне спектакля. М., 1961
31. *Таиров А.* Запіскі рэжысёра. М., 1921
32. *Дасманов В.* Музыкальнае і звуковае оформленне пьесы. М., 1929
33. *Сац Н.И.* Музыка в театре для детей// Сац Н.И. Наш путь. Московский театр для детей. М., 1932
34. *Друскин М.* Театральная жизнь// Очерки по истории русской музыки. Л., 1956



35. *Берсенева И.* Музыка в драматическом спектакле// Берсенева И. Сборник статей. М., 1961
36. *Сац И.* Из записных книжек. М., 1968
37. *Милютин П.* Музыкальное оформление драматического спектакля. Л., 1975
38. *Ювченко Н.* «Монтаж» - или партитура? – Советская музыка, 1978, №11
39. *Ювченко Н.* Музыка ў пастаноўках першых беларускіх савецкіх тэатраў – Весці АН БССР 1980, №2
40. *Ювченко Н.* Музыка ў сучасным драматычным спектаклі: на прыкладзе пастацовак тэатра імя Я. Коласа. – Мастацтва Беларусі, 1983, №5, С. 49-52
41. *Мирхайдарова З.М.* Музыка в драматическом театре Узбекистана. Ташкент, 1986
42. *Михаил Фаниш:* О песнях под дождём. М., 1984
43. *Дасманов В.А.* Музыкальное и звуковое оформление пьесы, 1929
44. *Дубровская М.* Некоторые черты музыкальной драматургии в традиционном театре Японии// Вопросы теории, истории и исполнительства музыки Советского Узбекистана. Ташкент, 1984
45. *Данько Л.Г.* Мюзикл как особая форма музыкально-драматического спектакля. Л., 1977
46. *Милютин П.* Музыкальное оформление драматического спектакля. Л., 1975
47. *Козюренко Ю.И.* Музыкальное оформление спектакля. М., 1979
48. *Глумов А.* Музыка в русском драматическом театре. М., 1955
49. *Зинкевич Е.С.* Трагедии Шекспира в музыке советского драматического театра. Автореф. Киев, 1970
50. *Изралецкий Б.* Музыка в спектаклях Московского художественного театра. М., 1965
51. *Куришева Т.К.* Театральность и музыка. М., 1984
52. *Бегак Е.* Музыкальное оформление спектакля. М., 1952
53. *Козюренко Ю.И.* Звукозапись с микрофона. М., 1975
54. *Марголин Л.М.* Музыка в театрализованном представлении. М., 1981
55. *Меерович И.М.* Музыка в спектакле драматического спектакля. М., 1983
56. *Говстоногов Г.* О профессии режиссёра. М., 1967
57. *Майорова С.Т.* Музыка в театре для детей// Эстетические закономерности и конкретные особенности историко-художественного процесса. Ташкент, 1984
58. Музыка в драматическом театре. Л., 1976

Сітуацыйныя задачы – гэта задачы, якія дазваляюць студэнту засвоіць інтэлектуальныя аперацыі паслядоўна ў працэсе работы з інфармацыяй: азнаямленне – разуменне – прымяненне – аналіз – сінтэз – ацэнка. Яна носіць практыка-арыентаваны характар, але для яе вырашэння трэба канкрэтныя прадметныя веды. Гэта задача мае не традыцыйны нумар, а прыгожую назву, якая адлюстроўвае яе сэнс. Абавязковым элементам задачы з’яўляецца праблемнае пытанне, якое павінна быць так сфармулявана, каб студэнту захацелася знайсці на яго адказ.

### Сітуацыйныя задачы па тэме

#### 1 курс

1 задача: падабраць рэгіянальныя песенны фальклор да каляднага свята “Прыезала Каляда на белым вазочку”.

2 задача: на аснове калядак і шчадравак распрацаваць план пастаноўкі абрада “Сонца жаніць Бог вяліць”.

3 задача: раскрыць сімваліку абрадавых дзей на матэрыяле калядных песень “Пайшла Каляда, калядуючы”.

4 задача: распрацаваць пластыку мізансцэн на аснове фальклорных твораў, прысвечаных персанажу Казе: “Го-го-го, каза, го-го-го, шэра”.

5 задача: падрыхтаваць рэпрызы, пажаданні, кароткія маналогі для персанажа каляднага гурта Дзеда-пачынальніка, вядучага каляднага гурта: “Пачынальніку – чырвоны золоты”.

6 задача: абгрунтаваць рэжысёрскую задуму арганізацыі і правядзення абрада Стрэчанне ці Грамніцы “Зіма з летам стрэлася, стрэлася”.

7 задача: абгрунтаваць сімваліку рытуальных дзей свята “А ў нас сёння Масленка, Масленка”.

8 задача: распрацаваць гульнівую дзіцячую праграму да свята Гуканне вясны на аснове вяснянак-заклічай: “Памажы, Божа, нам вясну гукаць”.

9 задача: падабраць песні, прысвечаныя свята “Ражство Хрыстова” – “Хрыстос нарадзіўся, Бог аб’явіўся”.

10 задача: прыдумаць мізансцэны і пластыку на аснове хрысціянскіх песень “Хрыстос уваскрэс”.

#### 2 курс

11 задача: вызначыць персанажы валачобнага гурта, падабраўшы валачобныя песні “Красны малойцы - валачобнікі” і зрабіць іх характарыстыку.

12 задача: распрацаваць план пастаноўкі абрада “Як дождж на Юр’я, то будзе хлеб і ў дурня”.

13 задача: ажыццявіць падбор юр'еўскіх песень да свята “Юр’я, Юр’я бычкі бушуюць”.

14 задача: распрацаваць на аснове вывучэння літаратуры хрысціянскую версію паходжання вобраза Георгія Пераможца.

15 задача: падабраць рытуальныя дзеі да першага выгану кароў на пашу “Каб Бог і Юрый пацешылі надвор’ем, ураджаем і здароўем”.

16 задача: распрацаваць сцэнарый аграрнага веснавога свята ў гонар святога Міколы “Прышоў Мікола – сей, не пытай ні ў кога”.

17 задача: падрыхтаваць вянок сёмушных песень “Пойдзем, дзевачкі, мы ў гай гуляць”.

18 задача: напісаць сцэнарый свята “На Зелянец – вясны канец” (Зялёныя святкі).

19 задача: прадставіць сцэнарый дзявоцкага рэгіянальнага абрада “Кумленне” - “Ты не радуйся, зялён дуб”.

20 задача: падрыхтаваць сцэнарый дзявоцкага рэгіянальнага абрада на Піншчыне “Звілі Куста з зялёнага клёну”.

21 задача: падабраць фальклорныя творы, прысвечаныя персанажу вясны Лялі “Дай нам жытцу ды пшаніцу”.

### **3 курс**

22 задача: падабраць музычныя творы выразнага характару для тэатралізаванага прадстаўлення “Мая родная матуля”.

23 задача: падабраць музычныя творы выяўленчага характару для тэатралізаванага дзіцячага прадстаўлення “Падарожжа ў казку”.

24 задача: сфарміраваць блок песень якія раскрываюць пачуцці чалавека ў свяце “Мая радзіма - Беларусь”.

25 задача: раскрыць эстэтычнае характэрава пры дапамозе музыкі ў свяце “Мой родны кут, як ты мне мілы”.

26 задача: раскрыць музычную драматургію тэатралізаванага прадстаўлення “Будзе хлеб – будзе і песня”.

27 задача: падабраць музычныя творы, якія адлюстроўваюць розныя гістарычныя эпохі развіцця дзяржавы “Праз мінулае – у будучае”.

28 задача: падабраць музычныя творы, якія дапамагаюць рэжысёру адлюстраваць:

1. Нацыянальны каларыт свята.
2. Месца і час дзеяння.
3. Характарызуе персанаж, групу дзеючых асоб.
4. Адлюстроўвае дзеянне за сцэнай.
5. Стварае эмацыянальную атмасферу ўспрыняцця сцэнічнай дзеі.
6. Дапамагае ў вырашэнні канфлікта і фінала.

- 29 задача: вызначыць выразныя музычныя сродкі і характар твору Г.Свірыдава “Музычныя ілюстрацыі да Пушкінскай мяцеліцы”.
- 30 задача: вызначыць на слых тэмбр розных музычных інструментаў сімфанічнага аркестра.
- 31 задача: прааналізаваць праслуханыя музычныя творы і вызначыць іх форму і стыль.
- 32 задача: падрыхтаваць кожнаму студэнту спіс праслуханых музычных твораў з заўвагамі аб іх характары, стылі, формы, магчымасцямі іх выкарыстання ў свяце.
- 4 курс**
- 33 задача: падрыхтаваць музычную партытуру дыпломнага свята “Ёсць сцэнарная драматургія свята – ёсць музычная драматургія свята”.
- 34 задача: падрыхтаваць музычны рэпертуар для рэжысёрскай задумы свята “Мой родны горад”.
- 35 задача: падабраць музычны матэрыял з твораў класічнай музыкі з мэтай наступнага выкарыстання ў свяце “Наперад - у мінулае”.
- 36 задача: падабраць музыку для алюстравання эпохі ў святочнай дзеі.
- 37 задача: падабраць музычныя творы для стварэння ўражання ва ўспрыняцці глядача аб дзеянні за сцэнай.
- 38 задача: падабраць музычныя творы для адлюстравання ў свяце месца і часу дзеяння.
- 39 задача: падрыхтаваць музыку, якая пызначана для стварэння эмацыянальнай атмасферы ва ўспрыняцці сцэнічнай дзеі глядачом у свяце “Масленіца”.
- 40 задача: распрацаваць музычны рэпертуар для вызначанага дыпломнага свята з трох жанраў музыкі: народная, музыка айчынных і замежных кампазітараў і сучасная поп-музыка.
- 41 задача: вызначыць музыку да дзіцячага свята “Падарожжа ў казку”.
- 42 задача: распрацаваць на ўласна падабраным прыкладзе святочнай дзеі развіццё падзейнага раду і вырашэнне канфлікта з музычнымі прыкладамі.
- 5 курс**
- 43 задача: вызначыць музычны лейтматыў і музычны вобраз дыпломнага свята.
- 44 задача: падабраць музычныя творы да дыпломнага свята “Прышлі Каляды!”.
- 45 задача: падабраць музычныя творы да свята “Як зіма з летам сустракаецца”.
- 46 задача: падабраць музычны фальклор канкрэтнага рэгіёна, дзе мяркуецца праца будучага рэжысёра.
- 47 задача: распрацаваць музычны комплекс да ўласна вызначанага кожным студэнтам свята (народнага, дзяржаўнага, экалагічнага, дзіцячага і інш.).

48 задача: падабраць музычныя творы да гульнівай праграмы да свята “Гуканне вясны”.

49 задача: вызначыць формы і музычныя творы, якія скіраваны на актывізацыю глядачоў свята.

50 задача: распрацаваць на аснове абрадавых песень сцэнарый абрада (Гуканне вясны, Каляды, Сёмуха, Вялікдзень, Юр’я).

### Паняццёва-тэрміналагічная гульня

*Мэта:* навучыць разумець асноўныя катэгорыі і паняцці прадмета.

*Задачы:*

1. Павысіць пазнаваўчую актыўнасць і камунікатыўную здольнасць студэнтаў.
2. Прывіць навыкі па арганізацыі дыскусіі.
3. Навучыць студэнтаў самастойна праводзіць аналіз паняццёвага апарата па вучэбнаму курсу.
4. Развіць памяць і інтэлектуальныя здольнасці.

Група студэнтаў дзеліцца па 5-6 чалавек.

Кожнай групе прапановуецца даць вызначэнне (вусна) некалькіх паняццяў: 8-10 хвілін абмяркоўваюць паняцці ўнутры груп, пасля чаго адзін з прадстаўнікоў агучвае вынікі работы. Другія могуць уносіць дапаўненні. У заключэнні падводзяцца вынікі.

Прыкладны пералік тэрмінаў і паняццяў да паняццёва-тэрміналагічнай гульні.

Аллегорыя	Класіцызм	Рамантызм
Архетып	Кіч	Сакральная культура
Гратэск	Канструктывізм	Сімвал
Жанр	Ментальнасць	Татэмізм
Імпрэсіянізм	Міфалогія	Фетышызм
Катарсіс	Рытуал	Этнас

## Заданні да індывідуальных заняткаў

Індывідуальныя заданні студэнтаў фарміруюцца на аснове вучэбнага матэрыялу, прадугледжанага праграмай дысцыпліны, а таксама ўлуку інтарэсаў і густаў кожнага студэнта.

Індывідуальныя заняткі фарміруюцца на аснове вывучэння трох музычных жанраў:

1. Народная музыка
2. Класічная музыка
3. Сучасная топ-музыка.

1. Па народнай музыцы прапануюцца наступныя індывідуальныя заданні:

- Абрадавая песня і яе выкарыстанне ў свяце
- Народная інструментальная музыка ў свяце
- Музычны харэаграфічны фальклор у свяце
- Пазаабрадавыя народныя песні ў свяце.

2. Для вывучэння класічнай музыкі прадугледжаны наступныя заданні:

- Сюжэтная музыка ў свяце
- Умоўная музыка ў свяце
- Руская, беларуская і замежная класічная музыка ў свяце.
- Пабудова санатнай формы і яе падабенства з пабудовай свята (параўнальны аналіз твораў класічнай музыкі і высвятленне падабенства з пабудовай свята)

3. Сучасная поп-музыка з свяце:

- Музычныя творы, якія фарміруюць эстэтычны густ сучаснага гледача
- Музычныя творы, прызначаныя для адпачынку, пацяшэння
- Крытычны аналіз зместу папулярнай музыкі.

## Самастойная работа

### Арганізацыя самастойнай работы студэнтаў

#### “Партфоліо”

Ён умоўна азначае набор “фотаздымкаў” унутранага свету студэнта, як інтэлектуальнай асобы, здольнай выбіраць аб’ект для разгляду (канкрэтны матэрыял), складаць бібліяграфію, падрыхтоўваць даведачны матэрыял па вузкай тэме, вызначыць мэты і задачы навуковай работы.

#### Этапы работы над “партфоліо”

1. Абгрунтаваць выбар тэмы (напрыклад, абрадавыя песні зімовага цыкла, рэгіянальны фальклор Паазер’я, пэўны від ці жанр фальклору і г.д.). Растлумачце пісьмова, чаму вы абралі менавіта гэту тэму, чым абумоўлены гэты выбар (падрыхтоўка навуковага даклада, абрада, жаданне вывучыць спецыфіку фальклору канкрэтнага рэгіёна).
  - 1.1. Складзіце спіс бібліяграфіі (фальклорных зборнікаў).
  - 1.2. Ажыццявіце аналіз аднаго выдання. Пісьмова адзначце, ці задавальняе яно вас (колькі тэкстаў, рэгіёны, адкуль яны запазычаны, мясцовыя асаблівасці гаворак, ахарактарызуйце змест уступнага артыкула, яго змястоўныя часткі). Растлумачце, ці задавальняе (не задавальняе) дадзенае выданне, што ў ім цікавае з пункту гледжання рэжысуры свята, у чым яго каштоўнасць і г.д.
2. **Канкрэтызуйце аб’ект даследавання.**

Напрыклад, з усяго масіва тэкстаў вы выбіраеце творы канкрэтнага рэгіёна, пэўнай тэматыкі і г.д.

  - 2.1. Адзначце колькасць гэтых тэкстаў.
  - 2.2. Ці дастаткова (ці не) фактычнага матэрыялу?
  - 2.3. Выкажыце думку адносна таго, дзе і якім чынам можна знайсці дадатковы матэрыял.
3. **Асвятліце пошук і канкрэтызацыю тэмы даследавання.**
  - 3.1. Паразважайце ў сувязі з пошукам тэмы.
  - 3.2. Выберыце тэму.
  - 3.3. Сфармулюйце тэмы, абгрунтуйце актуальнасць.
  - 3.4. Вызначыце прадмет даследавання (гэта навуковая праблема, якая патрабуе вырашэння), мэту і тыя задачы, якія неабходна вырашыць для яе дасягнення.
4. **Складзіце навуковую бібліяграфію па канкрэтнай тэме (з улікам магчымасцей інтэрнэта)**
  - 4.1. Даследаванні агульнатэарэтычнага і агульнаметадалагічнага плана, з якімі трэба пазнаёміцца.
  - 4.2. Канкрэтныя навуковыя даследаванні па тэме (3-4 крыніцы)

4.3.Кароткі аналіз адной кнігі і аднаго навуковага артыкула.

4.4.Выпіскі і вытаты.

4.5.Цікавыя цытаты з іншых крыніц (неабмежавана)

4.6.Дадатковы матэрыял

## 5. **Выкажыце свае прапановы.**

5.1.Прапануйце 2-3 тэмы эсэ, звязаныя з вашай навуковай тэмай (сфармулюйце іх вобразна, цікава, нават парадаксальна)

5.2.Прапануйце 2-3 тэмы курсавых работ. Фармулёўка тэм павінна быць праблемнай, з ужываннем навуковых тэрмінаў і паняццяў. Кантроль самастойнай работы павінен ажыццяўляцца на аўдыторных занятках, дзе кожны студэнт робіць справаздачу. Выступленне кожнага разлічана на 3 хвіліны. Пасля выступлення можна задаць студэнту 2-3 пытанні, выказаць уражанні, даць ацэнку зробленай працы.

### **Пісьмовае эсэ на абраную тэму**

Эсэ (фр. – спроба, вопыт, нарыс) – жанр крытыкі, публіцыстыкі (у тым ліку навуковай). Гэта пісьмовыя разважанні студэнта над прапанаванай навуковай праблемай на аснове абранага матэрыялу. Форма эсэ – адвольная; кампазіцыйная структура – свабодная; стылістыка – навукова-публіцыстычная з паэтычна-вобразнай афарбоўкай думкі.

Студэнт павінен паказаць наступныя ўменні:

- асэнсоўваць навуковую праблему, тэрміны і паняцці;
- весці дыялог ці спрэчку з аўтарамі, на тэарэтычныя канцэпцыі якіх ён абапіраецца, прапаноўваць асабістыя аргументаваныя каментарыі да іх;
- вызначаць уласную базісную ідэю, фармуляваць яе дакладна ў пачатку эсэ, даследаваць з апорай на канкрэтныя тэксты ў галоўнай частцы і вяртацца да яе ў заключэнні эсэ;
- самастойна, цэласна, вобразна выказваць свае меркаванні;
- дакладна і правільна афармляць выкарыстаную літаратуру і фальклорныя першакрыніцы.

### **Тэматыка эсэ**

#### **I**

Рэальнае і віртуальнае жыццё фальклору.

Эксперыменты з прасторай і часам у фальклоры.



Бінарныя апазіцыі тут-там, сваё – чужое і шляхі іх мастацкай рэалізацыі ў фальклоры.

Семантыка магчымых светаў і фальклор.

Фальклор як знакавая сістэма.

Сямейна-бытавыя песні як гіпертэкст.

Механізмы абароны свайго “Я” ў фальклоры.

Беларускі фальклор як мастацкая рэальнасць.

### *Літаратура*

Ильин И. Постодэрнизм : Словарь терминов. М., 2001.

Лихачёв Д. С. Поэтика древнерусской литературы // Д. С. Лихачёв. Избранные работы : В 3 т. Т. 1. Л., 1987

Носов Н. А. Виртуальная психология. М., 2000

Розин В. Семиотические исследования. М., 2001

Руднев В. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. М., 2000

Руднев В. Энциклопедический словарь культуры XX века. М., 2001

### II

Вобраз упарадкаванага свету ў калядных і валачобных песнях.

Сімволіка цэнтру і перыферыі ў беларускім фальклоры.

Літаратура

Элиадэ М. Миф о вечном возвращении. М., 2000

### III

Чалавек паміж добром і злом (праблема выбару ў фальклоры).

Любоў і каханне як маральна-псіхалагічная творчасць асобы.

Мова сімвалаў у міфах, фальклоры, літаратуры.

Літаратура

Розин В. М. Любовь и сексуальность в культуре, семье и во взглядах на половое воспитание. М., 1999

Фромм Э. Душа человека. М., 1992

### IV

Фальклор: паэтыка і мастацкая сімантыка.

Літаратура

Поляков М. Я. Вопросы по этике и художественной симантике. М., 1978

## V

Этнічная гісторыя і фальклор беларусаў.

### *Літаратура*

Дрэва кахання: Легенды, паданні, сказы. Мн., 1980

Легенды і паданні. Мн., 1983.

Этническая история и фольклор. М., 1977

## VI

Стыхія народнай смехавой культуры і фальклор.

### *Літаратура*

Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990

Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. М., 1976

Фядосік А. С. Праблемы беларускай сатыры. Мн., 1978

## VII

Беларускі фальклор і хрысціянская культура.

Фальклор ва ўмовах сучаснага горада.

Фальклор і кіч.

Канцэптасфера беларускай любоўнай лірыкі.

Масавая культура і фальклор.

### *Літаратура*

Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1999

Неклюдов С. Ю. Устные традиции современного города: Смена фольклорной парадигмы // Исследования по славянскому фольклору и народной культуре. 1997. Вып. 2

Фядосік А. С. Фальклор і масавая культура. Мн., 1986

## **Заданні для самастойнай работы**

для студэнтаў спецыяльнасці 1-17 01 05-02 «Рэжысура свят» (тэатралізаваня)

1. Складзі слоўнік вызначэнняў жанраў музычных твораў.
2. Складзі музычны рад твораў розных жанраў для вызначанага тэатралізаванага прадстаўлення (на выбар). Абгрунтаваць падбор музычных твораў.
3. Вызначыць фанаграму музычнага раду.
4. Складзі пералік музычных твораў для тэатралізаванай праграмы на ваенна-патрыятычную тэму.
5. Складзі музычны рад, запісаць фанаграму музычных твораў, якія перадаюць псіхалагічны стан вобразаў (сум, радасць, захапленне, трывога і інш.).
6. Распрацаваць музычную партытуру тэатралізаванага прадстаўлення.
7. Ажыццявіць характарыстыку музычных жанраў у структуры тэатралізаванага прадстаўлення.
8. Падрыхтаваць музычна-сцэнічную кампазіцыю для музычнага пралoga тэатралізаванага прадстаўлення.
9. Прадумаць, на якім з тэатралізаваных прадстаўленняў магчымы быць такія музычны пралог:
  - касцюміраваня шэсці ўдзельнікаў;
  - марш-парад духавых аркестраў;
  - кавалькада машын і тэхнікі;
  - парад спарцменаў.

## **Заданні для самастойнай работы**

для студэнтаў спецыяльнасці 1-17 01 05-01 «Рэжысура свят» (народныя)

1. Абгрунтаваць наяўнасць уласцівасцей аўтэнтчнага фальклору: ісправізацыя, вуснасць, калектыўнасць, традыцыйнасць, варыянтнасць.
2. Раскрыць разнастайныя паняцці вызначэння фальклору.
3. Абгрунтаваць асаблівасці выкарыстання рэжысёрам фальклору ў разнастайных сферах культуры (дзіцячы сад, школа, каледж, ВУ, радыё, тэлебачанне, аматарскімі і прафесійнымі калектывамі і інш.)
4. Параўнаць змест і спецыфіку паняццяў “сінтэтызм мастацтваў” і “сінкрэтызм фальклору”.
5. Раскрыць станоўчае і адмоўнае пры перанясенні фальклору з жывога бытавання на сцэнічную пляцоўку.

6. Прааналізаваць творчую дзейнасць традыцыйнага фальклорнага калектыва, абранага самастойна кожным студэнтам: яго рэпертуар, асаблівасці выканання, персанальны склад удзельнікаў і г.д.
7. Раскрыць методыку вывучэння фальклорнай і этнаграфічнай традыцыі ўдзельнікамі калектыва другаснага фальклору.
8. Ажыццявіць аналіз апрацовак народнай песні ў свяце (што можна апрацоўваць, як гэта робяць, што трэба захаваць у творы і г.д.)
9. Прывесці прыклады фалькларызацыі фальклорных песень у жывым бытаванні і іх выкарыстанне ў свяце.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

**Пытанны да залікаў і экзаменаў  
па прадмету “Музычна шумавое вырашэнне свята”  
для студэнтаў ФТБКі СМ і ФЗН**

**ПЕРАЛІК ТЭАРЭТЫЧНЫХ ПЫТАННЯЎ  
для студэнтаў ФТБКіСМ напрамку спецыяльнасці 1-17 01 05-  
02«Рэжысура свят»(тэатралізаванья)**

**1 курс**

1. Уводзіны ў прадмет. Мэты задачы дысцыпліны.
2. Асаблівасці музыкі як мастацтва.
3. Спецыфіка музычнай мовы.
4. Гук як фізічная з’ява.
5. Характарыстыка музычнага гука.
6. Катэгорыя музычнага стылю ў музыцы.
7. Фактары класіфікацыі музычных жанраў.
8. Крытэрыі класіфікацыі музычных жанраў.
9. Паняцце “музычнай форма”, яе змест.
10. Матыў, фраза, сказ, перыяд – іх пабудова.
11. Музычная форма: двух-трохчасная і санатная цыклічная.
12. Санатнае аллегра, падабенства яго пабудовы з тэатралізаваным прадстаўленнем.
13. Жанры вакальнай музыкі.
14. Жанры інструментальнай музыкі.
15. Жанры танцавальнай музыкі.
16. Назвы актаў і скрыпічны ключ.
17. Нотнае вызначэнне даўжыні гукаў. Размер і схема дырыжыравання на 2/4.
18. Мажор і мінор. Тоніка. Гама до-мажор. Танічнае трохгучча.
19. Паўтон і тон. Дыз, бемоль, бекар.
20. Ключавыя і неключавыя знакі альтэрацыі. Транспазіцыя. Размер і схема на 3/4 і 3/8.
21. Басовы ключ. Размер і схема дырыжыравання на 4/4.
22. Ліга, чвэрць з кропкай. Фермата.
23. Назвы інтэрвалаў. Галоўныя ступені лада і іх назвы.
24. Тры віды мінора. Вялікая і малая секунда. Вялікая і малая тэрцыя.
25. Шаснаццатыя ноты. Пункцірны рытм з шаснаццатымі нотамі. Трыолі.
26. Пераварочванне трохгуччаў. Сінкопа. Мелізмы.
27. Музычна-драматургічныя жанры і іх характарыстыка.

- 28.Сродкі музычнай выразнасці: рытм, метр, гук, інтэрвал, мелодыя, акорд, фактура, лад, гармонія, тэмп.
- 29.Вобразы жывапісу, скульптуры, архітэктуры ў музыцы.
- 30.Праслухоўванне і падбор музычных твораў да вызначаных эцюдаў на аснове жывапісных карцін, скульптурных выяў, мастацкіх фотаздымкаў.
- 31.Правесці мастацкую аналогію паміж прапанаванымі выкладчыкам творамі музыкі і творамі жывапісу (метадам супастаўлення).
- 32.Шматфункцыянальнасць музыкі ва эцюдах на аснове твораў жывапісу, скульптуры і мастацкага фотаздымку.
33. Сальфеджыраванне і дырыжыраванне нотных запісаў фальклорных песень.
- 34.Прыдумаць музычна-рэжысёрскае вырашэнне пластычнага эцюда на характарыстыку жывёлы (па выбару), з’явы прароды.
- 35.Пазнаць музычны інструмент на прапанаванай выкладчыкам рэпрадукцыі і адлюстраваць ігру на ім пантамімай.
- 36.Ажыццявіць музычна-драматычны аналіз адной з п’ес П.Чайкоўскага (фартэп’яны цыкл “Времена года”)
- 37.Вызначэнне паняцця “аўтэнтычны фальклор”.
- 38.Вызначэнне паняцця “фальклор”.
- 39.Вызначэнне паняцця “сінкрэтызм фальклору”.
- 40.Вызначэнне паняцця “фалькларызм”.
- 41.Традыцыйны фальклор.
42. Другасны фальклор.
43. Апрацаваны фальклор.
44. Стылізаваны фальклор.
45. Аўтарскія творы, творы асобных калектываў, якія прайшлі працэс фалькларызацыі.
- 46.Рэстраўраны фальклор.
- 47.Рэканструяваны фальклор.
48. Стылізацыя як форма фальклорнага тэатралізаванага прадстаўлення.
- 49.Практычнае выкананне фальклорных песень
- 50.Асаблівасці народнай манеры спеваў.
- 51.Народная музыка ў стварэнні эмацыянальнага фона і нацыянальнага каларыта фальклорнага тэатралізаванага прадстаўлення.
- 52.Фальклорнае тэатралізаванае прадстаўленне як сінтэз мастацтваў: народная музыка – слова; народная музыка – танец; народная музыка – пантаміма; народная музыка – дзеянне.

53. Народная песня ў раскрыцці міфалагічнага светапогляду ў фальклорным тэатралізаваным прадстаўленні.

54. Улік жанравай прыроды народных песень пры выкарыстанні іх у фальклорным тэатралізаваным прадстаўленні.

55. Выкарыстанне народных песень у фальклорным тэатралізаваным прадстаўленні ў складзе абрадавага дзеяння.

56. Спецыфіка абрадавых песень пры іх выкарыстанні ў фальклорным тэатралізаваным прадстаўленні.

57. Знаходжанне вобразаў і персанажаў у народнай песні пры яе выкарыстанні ў фальклорным тэатралізаваным прадстаўленні.

58. Суадносіны язычніцкага і хрысціянскага пачаткаў у народнай песні пры яе ўвасабленні ў фальклорным тэатралізаваным прадстаўленні.

59. Прынцыпы, метады і мастацкія прыёмы тэатралізацыі народных песень у фальклорным прадстаўленні.

60. Народная песня як сінтэтычны кампанент драматургіі ў фальклорным тэатралізаваным прадстаўленні.

## 2 курс

1. Мелодыя і рытм як сродкі музычнай выразнасці ў тэатралізаваным прадстаўленні.

2. Роля музычнага тэмбра і дынамікі ў тэатралізаваным прадстаўленні.

3. Функцыі тэатральнай музыкі.

4. Лэйтгэма і лейтматыў у тэатралізаваным прадстаўленні.

5. Музычная драматургія тэатралізаванага прадстаўлення.

6. Выразныя магчымасці музыкі.

7. Выяўленчыя магчымасці музыкі.

8. Шумы ў тэатралізаваным прадстаўленні.

9. Класіфікацыя тэатральных шумоў.

10. Эфект панараміравання гука.

11. Эфект рэвербацыі і рэха.

12. Эфект імітавання гука.

13. Эфект траспаніравання гукавых частот.

14. Эфект унісоннага гучання.

15. Эфект гукавой перспектывы.

16. Функцыі сюжэтнай музыкі ў тэатралізаваным прадстаўленні.

17. Функцыі ўмоўнай музыкі ў тэатралізаваным прадстаўленні.

18. Ілюстрацыйна-выяўленчы і тэматычны метады падбору музыкі да тэатралізаванага прадстаўлення.

19. Аб'ектыўныя і суб'ектыўныя фактары пры падборы музыкі да тэатралізаванага прадстаўлення.

20. Жанравыя і стылявыя асаблівасці тэатралізаванага прадстаўлення.
21. Функцыі музыкі ў асноўных момантах увасаблення нумара.
22. Эмацыянальная і сэнсавая функцыя музыкі ў нумары.
23. Шматзначнасць музычных характарыстык вобразаў у нумары.
24. Стварэнне музычнага вобраза персанажа або групы людзей у нумары.
25. Роля музыкі ў характарыстыцы месца і часу дзеяння ў нумары.
26. Функцыя музыкі стварэнне атмасферы дзеяння ў нумары.
27. Функцыянальнае прызначэнне музыкі ў драматургічным канфлікце ў нумары.
28. Забеспячэнне тэмп-рытма нумара сродкамі музыкі.
29. Суадносіны кампазіцыйных вузлоў з музычнымі кульмінацыямі ва ўрыўку, эпізодзе, дзеянні, нумары.
30. Аўтарскі, нацыянальны, гістарычны музычныя стылі ў рабоце рэжысёра з дакументальным матэрыялам.
31. Песня як музычны дакумент эпохі.
32. Музычныя жанры, якія гістарычна склаліся ў тэатралізаваным прадстаўленні на аснове дакументальнага матэрыялу.
33. Падрыхтаваць назвы прапанаваных выкладчыкам спалучэнняў<sup>9</sup> на аснове супастаўлення аднатэмных твораў, якія прадстаўлены ў зрокавыс радзе (праекцыя мастацкай рэпрадукцыі), слоўным (урывак з твору літаратуры), музычным (фрагмент твору, які гучыць).
34. Музычны пралог у тэатралізаваным прадстаўленні.
35. Музычны эпізод у тэатралізаваным прадстаўленні.
36. Музычны нумар у тэатралізаваным прадстаўленні.
37. Музычны антракт у тэатралізаваным прадстаўленні.
38. Музычны фінал у тэатралізаваным прадстаўленні.
39. Музыка ў развіцці падзейнага раду ў тэатралізаваным прадстаўленні.
40. Сальфеджыраванне і дырыжыраванне нотных публікацый: песень, рамансаў, апрацовак фальклорных песень.
41. Музычны твор як банк інфармацыі: сацыяльнай, гістарычнай, этычнай, эстэтычнай, стылістычнай, культуралагічнай.
42. Рэжысёрскі аналіз музычнага твору. Алгарытм аналіза.
43. Вызначэнне жанравай спецыфікі як адна з цэнтральных задач аналіза музычнага твору.
44. Жанравыя характарыстыкі музычных твораў.
45. Музыка як грамадская з'ява. Яе сувязь з жыццём.
46. Музыка і іншыя віды мастацтва.



- 47.Музычныя творы як паняцце і як спосаб існавання.
- 48.Суадносіны зместу і формы ў музычным творы.
- 49.Катэгорыя стыля і жанра ў музыцы. Жанравая класіфікацыя.
- 50.Змест музычнага твору.
- 51.Музыка ў эмацыянальна-псіхалагічным кантэксце тэатралізаванага прадстаўлення.
- 52.Асаблівасці рэжысуры эстраднага прадстаўлення.
- 53.Распрацоўка музычна-драматургічнага вырашэння эстраднага прадстаўлення. Музыка – слоўнае дзеянне. Музыка – змест, музыка – форма, музыка – драматургічнае дзеянне.
- 54.Музыкак ў вырашэнні канфлікта ў эстрадным прадстаўленні.
- 55.Лейтрытм, лейтгармонія, лейттэмбр у музычнай драматургіі эстраднага прадстаўлення.
- 56.Роля музыкі ва ўзмацненні драматычных пачаткаў, арганізацыі рытмічнай змены сцэн і эпизодаў.
- 57.Метадыка музычнага вырашэння эстраднага прадстаўлення.
- 58.Эмацыянальная і сэнсавая функцыя музыкі ў эстрадным прадстаўленні.
- 59.Адпаведнасць музыкі стылю эстраднага прадстаўлення.
- 60.Асноўныя этапы работы над музычным вырашэннем эстраднага прадстаўлення.

Літаратура па курсу  
для студэнтаў напрамку спецыяльнасці 1-17 01 05-02«Рэжысура  
свят»(тэатралізаваная)

1. Козюренко, Ю.И. Основы звукорежиссуры в театре: учебное пособие для театральных учебных заведений / Ю.И. Козюренко. – М., 1975.
- 2.Козюренко, Ю.И. Музыкальное оформление спектакля / Ю.И. Козюренко. – М., 1979.
3. Козюренко, Ю.И. Звуковое оформление клубного спектакля / Ю.И. Козюренко. – М., 1975.
4. Курышева, Т. Театральность и музыка/ Т. Курышева. – М., 1984.
5. Лензон, В.К. Музыкальный анализ в профессиональной подготовке режиссёра / В.К. Лензон. – М., 1995.
6. Марголин, Л.И. Музыка в театрализованном представлении / Л.И. Марголин. – М., 1981.
7. Меерович, И.М. Музыка в спектаклях драматического театра / И.М. Меерович. – М., 1983.

8. Назайкинский, Е. Стиль и жанр в музыке / Е. Назайкинский. – М., 2003.
9. Уварова, Е.Д. Эстрадный театр: миниатюры, обзоры, мюзиклы / Е.Д. Уварова. М., 1983.
10. Холопова, В.Н. Теория музыки / В.Н. Хохлова. – Спб., 2002.
11. Чернова, Т.И. Теоретические проблемы музыкальной драматургии / Т.И. Чернова. – М., 1979.

*Дадатковая*

1. Морозова, Г.В. Понятие темпо-ритма сценического действия / Г.В. Морозова. – М., 1968.
2. Назайкинский, Е. О музыкальном темпе / Е. Назайкинский. – М., 1965.
3. Оголевец, А. Слова и музыка в вокально-драматических жанрах / А. Оголевец. – М., 1960.
4. Стиль и жанр в музыке. – М., 2003.

ПЕРАЛІК ТЭАРЭТЫЧНЫХ ПЫТАННЯЎ  
для студэнтаў ФТБКіСМ напрамку спецыяльнасці 1-17 01 05-  
01 «Рэжысура свят»(народныя)  
3 курс

**Раздзел I. Музыканы фальклор у абрадзе**

1. Народная песня як мастацкі сродак у раскрыцці міфалагічнага светапогляду ў свяце.
2. Параўнальны аналіз варыянтаў народнай песні пры яе выкарыстанні ў свяце.
3. Вывучэнне мясцовай спецыфікі народнай песні як вызначальны прынцып яе ўвасаблення ў свяце.
4. Асаблівасці ўзнаўлення народнай песні ў свяце ў адзінстве з іншымі жанрамі фальклору.
5. Спецыфіка выкарыстання народнай песні ў свяце ў складзе абраду або яго фрагмента.
6. Узнаўленне жанравай спецыфікі музыкальнага фальклору ў свяце як адзін з прынцыпаў яго выкарыстання.
7. Прынцы і метады тэатралізацыі фальклорных песень ў свяце.
8. Этнаграфізм як адзін з прынцыпаў выкарыстання народнай песні ў свяце.
9. Народныя аднагалосыя спевы ў свяце.
10. Народныя антыфонныя спевы ў свяце.
11. Народныя дыяфонныя спевы ў свяце.
12. Народныя спевы з “пералівамі” у свяце.
13. Народныя спевы з “падводкай” у свяце.
14. Народныя галасныя і двухгалосыя спевы ў свяце.
15. Народныя трохгалосыя і чатырохгалосыя спевы ў свяце.
16. Беларускія народныя музыкальныя інструменты, іх характарыстыка.
17. Жанры народнай інструментальнай музыкі, іх асаблівасці.
18. Вызначэнне паняцця “гурт”.
19. Вызначэнне паняцця “музычны вобраз”.
20. Спосабы канкрэтызацыі рэчаіснасці ў музычным вобразе.
21. Тры “кіты” ў музыцы, іх характарыстыка.
22. Змест паняцця “выразнасць” ў музыцы.
23. Змест паняцця “выяўленчасць” ў музыцы.
24. Сродкі музыкальнай выразнасці (тэмп, такт, рытм, лад, тэмбр, рэгістр), іх характарыстыка.
25. Гамафонія, поліфонія, музыкальная дынаміка, прыёмы музыкальнай ігры, сінкопа як элемент музыкальнай формы

26. Аднарадковая, страфічная, куплетная формы, іх асаблівасці.
27. Перыяд, двух – і трохчасная музычныя формы, іх характарыстыка.
28. Ронда, тэма з варыяцыямі, поліфанічныя формы, іх пабудова.
29. Санатнае алегра, ягопабудова і падабенства з пабудовай свята (прывесці паралелі).

## **Раздел II. Музыка ў свяце.**

30. Жанры вакальнай музыкі.
31. Жанры інструментальнай музыкі.
32. Жанры танцавальнай музыкі.
33. Вызначэнне паняцця “музычны жанр”.
34. Папулярная эстрадная і поп-музыка.
35. Рок-музыка як галіна сучаснай поп-музыкі.
36. Джаз як жанр поп-музыкі.
37. Вобраз мастацтва ў музыцы.
38. Мелодыя і рытм як сродкі музычнай выразнасці ў свяце.
39. Роля музычнага тэмбра і дынамікі ў свяце.
40. Функцыі тэатральнай музыкі.
41. Лейттэма і лейтматы ў свяце.
42. Музычная драматургія ў свяце.
43. Выхаваўча-ідэалагічная роля музыкі ў свяце.
44. Музычная партытура свята, яе пабудова.
45. Эфект імітавання ў свяце.
46. Эфект унісоннага гучання ў свяце.
47. Эфект панараміравання ў свяце.
48. Эфект рэвербацыі і рэха ў свяце.
49. Эфект транспаніравання ў свяце.
50. Эфект гукавой перспектывы ў свяце.
51. Тры тыпы кіраўнікоў фальклорных калектываў.
52. Функцыі сюжэтнай музыкі ў свяце.
53. Функцыі ўмоўнай музыкі ў свяце.
54. Склад інструментаў сімфанічнага аркестра.
55. Музыка і тэмпа-рытм сцэнічнай дзеі.
56. Музыка ў сінтэтычных відах мастацтва.
57. Стварэнне эмацыянальнай атмасферы сродкамі музыкі, нацыянальнага каларыта і каларыта эпохі.
58. Музыка як сродак характарыстыкі дзеючых асоб у свяце.
59. Музыка як сродак сатырычнага выкрывання і ўнутранае дзеянне.
60. Прынцыпы адбору фальклорнага матэрыялу для свята.

ПЕРАЛІК ТЭАРЭТЫЧНЫХ ПЫТАННЯЎ  
для студэнтаў ФЗН напрамку спецыяльнасці 1-17 01 05-01  
«Рэжысура свят»(народныя)

**1 курс**

1. Асноўныя задачы прадмета.
2. Сучасны стан бытавання фальклорнай традыцыі.
3. Эпітэт.
4. Параўнанне.
5. Вобразны паралелізм.
6. Увасабленне.
7. Метафара.
8. Гіпербала.
9. Паўтаренне (таўталогія).
10. Памяньшальна-ласкавыя словы.
11. Ступеньчаты паралелізм.
12. Жанравая спецыфіка эпічных песень.
13. Асаблівасці былін.
14. Сюжэты духоўных або старэцкіх песень.
15. Спецыфіка беларускіх гістарычных песень.
16. Балады гістарычныя, сацыяльныя, сямейныя, іх тэматыка і адлюстраванне  
ныцыянальнай гістарыі.
17. Асаблівасці першабытнага сінкрэтызму фальклору.
18. Сінкрэтызм фальклору ў дзейнасці фальклорных калектываў.
19. Аналіз уласнага вопыта аўтара ва ўзнаўленні сінкрэтызму фальклору ў  
мастацкай творчасці.
20. Сродкі мастацкай выразнасці, якія рэжысёр выкарыстоўвае ў свяце, для  
захавання сінкрэтызму фальклору.
21. Трансфармацыя функцый народнай песні ў жывым бытаванні.
22. Прычыны пераасэнсавання народнай песні ў абрадах і святах.
23. Роля рэжысёра ў захаванні народнай песні ў абрадах і святах.
24. Асноўныя ўзроўні пераасэнсавання народнай песні ў абрадах і святах.
25. Крытэрыі фальклорнасці народнай песні як вызначальны фактар ў рабоце  
рэжысёра пры яе выкарыстанні ў свяце.
26. Узроўні захаванасці жанравых асаблівасці народнай песні на свяце.
27. Калектывнасць як асноватворчая прымета фальклору і яе захаванасць на  
сцэне.

28. Асаблівасці крытэрыяў фальклорнасці народнай песні ў розных формах яе выкарыстанне на сцэне.
29. Велічальны характар радзінных песень.
30. Грамадскі сямейны быт у радзінных песнях.
31. Хрэсьбінныя пснi – здабытак беларускага фальклору.
32. Магічная аснова радзінных песень.
33. Тэматыка хрэсьбінных песень.
34. Сувязь вясельных песень з абрадам.
35. Сямейны і грамадскі быт у вясельных песнях.
36. Вясельныя песні заклікальнага характару.
37. Роля хору ў вясельным абрадзе.
38. Тэматычныя групы вясельных песень.
39. Назвы актаў і скрыпічны ключ.
40. Нотнае вызначэнне даўжыні гукаў і размер 2/4.
41. Мажор і мiнор. Тонiка. Гамма до-мажор. Танiчаскае трохгучча.
42. Паўтон і тон. Дыз, бемоль, бекар.
43. Ключавыя і неключавыя знакі алтэрацыi. Транспазiцыя. Музычны сказ.
44. Басовы ключ. Размер 3/4 і 3/8.
45. Ліга, чвэрць з кропкай, фермата.
46. Назвы iнтэрвалаў. Галоўныя ступенi лада і iх назвы.
47. Тры віды мiнора. Вялікая і малая секунда. Вялікая і малая тэрцыя.
48. Шаснаццатыя ноты. Пункцiрны рытм з шаснаццатымі. Трыолi.
49. Абарачэннi трохгуччаў. Сiнкопа. Мелiзмы.
50. Вызначэнне тэрміна “анiмiзм”.

## 2 курс

1. Язычніцкая аснова Масленiцы.
2. Рытуальныя масленiчныя дзеi.
3. Масленiчныя песнi.
4. Язычніцкія матывы ў свяце Гуканне вясны.
5. Асаблівасці вяснянак-заклічак.
6. Прыкметы Вялікадня.
7. Магічныя дзеi Вербнiцы.
8. Валачобныя песнi.
9. Абрадавыя дзеi ў гонар багiнi Лады(Лялі)
10. Язычніцкія і хрысціянскія элементы свята Юр'я.
11. Магічныя абрадавыя дзеi першага выгану кароў на пашу.
12. Юр'еўскія песнi.

13. Рытуальныя дзеі Вджэння і пахаванне стралы.
14. Язычніцкія і хрысціянскія элементы свята Сёмуха (Тройца).
15. Рытуальныя дзеі і іх сімволіка на свята Сёмуха.
16. Культ дрэва і раслін на Сёмуху.
17. Сёмушныя (траецкія) песні.
18. Русальныя дзеі і русальныя песні.
19. Вызначэнне тэрміна “язычніцтва”.
20. Язычніцтва ў фальклору веснавой традыцыі.
21. Тры канцэпцыі язычніцтва.
22. Ромба-кропкавая кампазіцыя ў вясельнай абраднасці беларусаў.
23. Вывучэнне міфалагічнага светапогляду старажытнага чалавека.
24. Параўнальны аналіз варыянтаў народнай песні.
25. Вывучэнне мясцовай спецыфікі фальклору.
26. Ёнаўленне ў свяце разнастайных жанраў фальклору.
27. Жанравая спецыфіка фальклору ў свяце.
28. Тэатрэлізацыя музычнага фальлору ў свяце.
29. Стварэнне рэжысёрам этнаграфічнага асяроддзя на сцэне.
30. Стварэнне рэжысёрам пры дапамозе народнай музыкі нацыянальнага каларыту свята.
31. Выкананне абрадавых песень.

### 3 курс

1. Аб’ектыўнае і суб’ектыўнае ў змесце музычнага вобраза.
2. Вызначэнне паняцця “музычны вобраз”.
3. Гук як зыходны структурны элемент музычнага вобраза. Імітацыйны і асацыятыўны гуказапісы.
4. Праграмная музыка ў свяце.
5. Жывапісныя і скульптурныя творы для сюжэтаў музычных твораў. Сінтэтызм музыкі з іншымі мастацтвамі.
6. Тры кіты ў музыцы (прывесці прыклады).
7. Змест паняцця “выразнасць” у музыцы.
8. Змест паняцця “выяўленчасць” у музыцы.
9. Хуткасць, тэмп, такт, музычны рытм.
10. Мелодыя, лады, тэмбр, рэгістр.
11. Гомафонія і поліфонія, дыяпазон.
12. Музычная дыялогіка, прыёмы музычнай ігры, сінкопа.
13. Асаблівасці слухання музыкі.

14. Вызначэнне паняцця “музычная форма” і “музычны жанр”.
15. Аднарадковая, страфічная, куплетная формы.
16. Перыяд, 2-х і 3-х часныя музычныя формы, ронда і варыяцыі.
17. Пабудова санаты, яе пабудова з пабудовай свята.
18. Жанры вакальнай музыкі.
19. Жанры інструментальнай музыкі.
20. Жанры танцавальнай музыкі.
21. Склад інструментаў сімфанічнага аркестра.
22. Станіслаўскі, Таіраў, Папоў аб тэмпарытме сцэнічнага дзеяння.
23. Музычны акцэнт у сцэнічнай дзеі.
24. Раскрыццё музычнымі сродкамі ўнутранага стану героя або групы персанажаў (прывесці асабістыя прыклады).
25. Стварэнне патрэбнай атмасферы ў свяце музычнымі сродкамі.
26. Музыка, якая адлюстроўвае каларыт эпохі (прыклады).
27. Раскрыццё сацыяльнага асяроддзя музычнымі сродкамі (прыклады).
28. Вызначэнне месца дзеяння пры дапамозе музыкі (прыклады).
29. Музыка, якая стварае ўяўленне аб дзеянні за сцэнай (прыклады).
30. Выкарыстанне музыкі па прынцыпу гармоніі са сцэнічным дзеяннем.
31. Выкарыстанне музыкі па прынцыпу кантраста з дзеяннем.
32. Асаблівасці дзіцячай музыкі.
33. Характарыстыка музычных твораў для дзяцей.
34. Прынцыпы складання сцэнарыяў дзіцячых забаў.
35. Пабудова дзіцячага ранішніка.
36. Псіхалогія ўспрымання музыкі дзецьмі (младшыя школьнікі, падлеткі, юнакі).
37. Узроставыя ўзроўні музычнага развіцця дзіцяці.
38. Прычыны папулярнасці поп-музыкі сярод моладзі.
39. Роля рэжысёра пры выкарыстанні сучаснай поп-музыкі ў свяце.
40. Музычныя творы ў асноўных тэатралізаванага прадстаўлення.
41. Этапы работы рэжысёра над музыкай прадстаўлення.
42. Работа рэжысёра з кампазітарам.
43. Асаблівасці падбору музыкі да свята.
44. Адлюстраванне ў музыцы чалавечых пачуццяў і з’яў прыроды.
45. Сучасная замежная музыка для дзяцей у дзіцячым свяце.
46. Музыка ў народным свяце.



#### 4 курс ФЗН

1. Тэатральныя рэжысёры і кампазітары аб значэнні музыкі ў тэатры.
2. Суадносіны мастацтваў у іх сінтэтычных відах.
3. Патрабаванні да музыкі ў свяце.
4. Асноўныя якасці і асаблівасці музыкі.
5. Выразныя магчымасці музыкі.
6. Выяўленчыя магчымасці музыкі.
7. Жанрава-відавныя музычныя кампаненты свята.
8. Выхаваўча-ідэалагічная роля музыкі ў свяце.
9. Падрыхтоўка рэжысёрам тэатралізаванага канцэрта.
10. Ю. Завадскі аб ролі музыцы ў спектаклі.
11. Роля кампазітара ў драматычным тэатры.
12. Спецыфіка музычнай творчасці ў тэатры (Станіслаўскі, Тагіраў)
13. Узаемасувязь сцэнаграфіі і музыкі ў тэатры.
14. Стан праблемы выкарыстання музыкі ў свяце.
15. Музыка сюжэтная ў свяце.
16. Умоўная музыка ў свяце.
17. Музыка – сродак характарыстыкі дзеючых асоб.
18. Лейт матыў яз сродак выразнасці ў свяце.
19. Прынцып кантрасту пры выкарыстанні музыкі ў свяце.
20. Музыка і тэмпа-рытм (музычная культура акцёра).
21. Задачы музыкі ў спектаклі (класіфікацыя Глумава).
22. Музыка ў спектаклях Беларусі ў савецкія часы.
23. Работа кампазітара ў тэатры.
24. Асаблівасці тэатральнай музыкі.
25. Раздзяленне музычных шумоў па мэтавай устаноўцы.
26. Абмалёўка музыкай дзеючых асоб.
27. Абмалёўка асяроддзя і абставін.
28. Абмалёўка дзеяння.
29. Музыка схаваных перажыванняў.
30. Уверцюра.
31. Музыка ў час антрактаў.
32. Асноўныя групы музычных нумароў.
33. Форма музычных нумароў.
34. Сцэнічная меладэкламацыя.
35. Мова пад музыку.
36. Музыка і мімічная ігра.
37. Музыка, якая малюе дзеянне.

38. Музыкальная пауза.
39. Тэмп дзеяння.
40. Настрой дзеяння.
41. Змест паняцці “музычная драматургія”.
42. Сюжэтная музыка ў свяце.
43. Умоўная музыка ў свяце.
44. Стварэнне музыкай нацыянальнага каларыта свята (прыклады).
45. Музыка і ўнутранае дзеянне ў свяце.
46. Абагульненне праз музыку ў свяце.
47. Музыка і тэмпа-рытм дзеяння (музычная культура акцёра)
48. Музыкальны лейтматыў і музычны вобраз свята.
49. Рэалізацыя рэжысёрам прынцыпа кантраста музыкі і дзеяння ў свяце.
50. Шумы і гукавыя эфекты ў свяце.
51. Музыкальны ансамблі і музычныя інструменты ў свяце.
52. Рынцыпы падбору рэжысёрам музыкі да свята.
53. Музыкальная партытура свята.
54. Выкарыстанне рэжысёрам музыкі ў свяце па прынцыпу гармоніі з дзеяннем.

### 5 курс ФЭН

1. Тры тыпы кіраўнікоў фальклорных калектываў.
2. Тры этапы вывучэння рэжысёрам фальклорнай і этнаграфічнай традыцыі.
3. Станоўчае і адмоўнае пры выкарыстанні народнай песні ў свяце.
4. Методыка работы рэжысёра з удзельнікамі традыцыйнага калектыву.
5. Методыка работы рэжысёра з маладзёжным фальклорным калектывам.
6. Методыка работы рэжысёра з народным хорам.
7. Апрацаваны фальклор у свяце.
8. Методыка работы рэжысёра з дзіцячым фальклорным калектывам.
9. Адбор і апрацоўка рэжысёрам народных песень да свята.
10. Тэатралізацыя рэжысёрам народнай песні ў свяце.
11. Параўнальны аналіз варыянтаў народнай песні пры яе выкарыстанні ў свяце.
12. Вывучэнне рэжысёрам мясцовай спецыфікі народнай песні пры яе ўзнаўленні ў свяце.
13. Выкарыстанне народнай песні ў свяце ў складзе абрада або яго фрагмента.
14. Захаванне жанравай спецыфікі народнай песні ў свяце.

15. Методыка правядзення рэжысёрам тэатралізаванага канцэрта.
16. Музыкальная партытура дыпломнага свята, яе пабудова.
17. Музыканы лейтматыў і музыканы вобраз дыпломнага свята.
18. Шматфункцыянальнасць музыкі ў свяце.
19. Эфект панараміравання ў свяце.
20. Эфект іміціравання ў свяце.
21. Эфект унісоннага гучання ў свяце.
22. Эфект транспаніравання ў свяце.
23. Эфект гукавой перспектывы.
24. Эфект рэха і рэверберацыі ў свяце.
25. Выхаваўча-ідэалагічная роля музыкі ў свяце.
26. Музыка ў тэатры Шэкспіра, яе асаблівасці.
27. Музыка ў старажытным грэчаскім тэатры.
28. Музыка ў старажытным рымскім тэатры.
29. Абрадавая песня ў свяце.
30. Аднагалосыя народныя спевы ў свяце.
31. Антыфонныя народныя спевы ў свяце.
32. Дыяфонныя народныя спевы ў свяце.
33. Спевы з “пералівамі” ў свяце.
34. Спевы з “падводкай” ў свяце.
35. Галасныя народныя спевы ў свяце.
36. Двухгалосыя народныя спевы ў свяце.
37. Трохгалосыя народныя спевы ў свяце.
38. Чатырохгалосыя народныя спевы ў свяце.
39. Жанры беларускай народнай музыкі.
40. Беларускія народныя музыкальныя інструменты, іх характарыстыка.
41. Стварэнне пры дапамозе народнай музыкі нацыянальнага каларыта свята.
42. Літаратура па музыкаму фальклору беларускай музыкі (класічнай і поп-музыкі).

*Літаратура* : гл. дапаможны раздзел.

## Прапануемая тэматыка студэнцкіх навуковых работ

1. Рэжысура стылізаванага тэатралізаванага прадстаўлення.
2. Спецыфіка рэжысуры традыцыйнага тэатралізаванага прадстаўлення.
3. Асаблівасці рэжысуры рэканструяванага тэатралізаванага прадстаўлення.
4. Тэатральная рэжысура і “народная рэжысура абраду” : агульнае і спецыфічнае.
5. Эстэтыка рэжысуры тэатралізаванага прадстаўлення.
6. Рэжысура тэатралізаванага абрадавага прадстаўлення ў горадзе.
7. Рэжысура рэстаўрыраванага тэатралізаванага прадстаўлення.
8. Прынцыпы і метады навучання рэжысёрам удзельнікаў фальклорных калектываў акцёрскаму майстэрству.
9. Тэарэтычныя аспекты распрацоўкі рэжысёрскай задумы ў свяце “Купалле”.
10. Пошукі шляхоў увасаблення рэжысёрскай задумы ў свяце “Маасленіца”
11. Рэжысура паратэатральных дзей у сучасным свяце.
12. Элементы карнавальнасці ў сучасных народных святах.
13. Паэтычныя сродкі народнай песні ў развіцці рэжысёрскай фантазіі і ўяўлення.
14. Гарадская святочная культура Беларусі: гістарычны экскурс.
15. Паняцце “сцэнічная пляцоўка” у народным свяце.
16. Тэатралізацыя рэжысёрам народнай песні ў свяце.
17. Рытальныя дзеі як матэрыял для напісання рэжысёрам сцэнарнага абрадавага прадстаўлення.
18. Пошукі і асаблівасці драматургіі народнага свята.
19. Вывучэнне рэжысёрам дакументальнага і мясцовага матэрыялу пры падрыхтоўцы свята “Дзень Перамогі”
20. Структура і мастацкія кампаненты (коды) каляднага свята.
21. Драматургія беларускага вяселля.
22. Элементы драматургічнага дзеяння ў гульніх карагодах Беларусі.
23. Вопыт сучасных рэжысёраў у арганізацыі і правядзенні свят.
24. Захаванне рэжысёрам фальклорнай і этнаграфічнай дакладнасці ў сучасным свяце.
25. Трансфармацыя сацыяльнай функцыі рытуальных дзей у тэатралізаваным абрадзе.

26. Мастацка-вобразнае мысленне як вызначальная асаблівасць прафесійнай дзейнасці рэжысёра свят.
27. Элементы паратэатральных святочных дзей у Мірскім і Нясвіжскім замках.
28. Функцыі сюжэтнай музыкі ў тэатралізаваным прадстаўленні.
29. Вызначэнне рэжысёрам стылістычных і жанравых асаблівасцей абранага тэатралізаванага прадстаўлення.
30. Аргументацыя звышзадачы тэмы і ідэі ў свяце “Мая родная вёска”.
31. Драматургія дзіцячага свята “Падарожжа ў скаўку”.
32. Увасабленне рэжысёрам мастацкага вобраза свята “Дажынкi” : “Будзе хлеб – будзе і песня”.
33. Мясцовая традыцыя як умова стварэння рэжысёрам унікальнага самабытнага свята.
34. Дзеянне і процідзеянне як рухавік развіцця драматургіі тэатралізаванага прадстаўлення.
35. Прынцыпы і метады распрацоўкі сцэнарыя тэатралізаванага прадстаўлення.
36. Роля акцёраў (выканаўцаў) у распрацоўцы рэжысёрскай задумы ў тэатралізаваным прадстаўленні.
37. Акцёр (выканаўца) як носьбіт творчых ідэй рэжысёра ў тэатралізаваным прадстаўленні.
38. Акцёрскае майстэрства як важная складаючая прафесійнай дзейнасці рэжысёра.
39. Народная песня як вызначальны мастацкі жанр у абрадзе.
40. Без песні – няма абраду” – творчы дэвіз у прафесійнай дзейнасці рэжысёра пры ўзнаўленні абраду.
41. Поліфункцыянальная палітра мастацкай дзейнасці рэжысёра ў тэатралізаваным прадстаўленні.
42. Асаблівасці вывучэння рэжысёрам мясцовай спецыфікі фальклорнай і этнаграфічнай накраванасці.
43. Эстэтыка раскрыцця рэжысёрам міфалагічнага мыслення чалавека мінулага ў абрадзе.
44. Асаблівасці рэжысуры музычных вечароў у Мірскім замку.
45. Мзычная партітура як лютэрска рэжысуры тэатралізаванага прадстаўлення.
46. Крытэрыі адпаведнасці рэжысуры абраду жывому бытаванню традыцыі.

### **Прынцыпы бягучай і агульнай атэстацыі студэнтаў.**

Агульная заліковая ацэнка студэнтаў складаецца з дзвюх: ацэнкі па білету і рэйтынгавай ацэнкі працы студэнта на працягу семестра, у адпаведнасці з якой бягучая работа студэнта ацэньваецца па трохбальнай сістэме.

Адзін бал студэнт атрымлівае за факт любога выступлення на лекцыі ці практычных занятках, за інфармацыйнае паведамленне, без звароту да дадатковай літаратуры.

Два балы - за індывідуальнае выступленне, калі выкарыстана дадатковая літаратура або калі студэнт глыбока прааналізаваў фактычны матэрыял.

Тры балы – за індывідуальнае выступленне, у якім выкарыстоўваюцца інтэрактыўныя сродкі або даклад падаецца ў арыгінальнай, нетрадыцыйнай форме.

Калі студэнт на працягу семестра набраў дастатковую колькасць балаў, выканаў творчыя індывідуальныя заданні і неабходны аб'ём самастойнай работы, зрабіў гэта на высокім ўзроўні магчыма абасціся без працэдуры заліка.

## КРЫТЭРЫ

ацэнкі вынікаў вучэбнай дзейнасці студэнтаў па дысцыпліне  
“Музычна-шумавое вырашэнне свята”

0 баллаў – атрымлівае студэнт, які цалкам не выканаў патрабаванні вучэбнай праграмы па спецыяльнасці.

1-2 (2) балы – “нездавальняюча” – атрымлівае студэнт, які не авалодаў асновамі музычнай граматы, ведамі ў галіне музычнага фальклору беларусаў, не зразумеў спецыфіку драматургіі свята, не выканаў творчыя заданні па падбору музыкі розных стыляў і жанраў да канкрэтнага свята, не здольны працягваць навучанне па дысцыпліне.

3 (3) балы – “здавальняюча” – атрымлівае студэнт, які авалодаў тэорыяй вывучэння дысцыпліны ў канкрэтным семестры, але не можа практычна ўвасобіць тэарэтычныя веды ў падборы музыкі да сцэнічнай дзеі, не можа асэнсаваць яе месца сярод іншых мастацкіх кампанентаў пры ўвасабленні тэмы і ідэі свята.

4 (3+) балы – “дастаткова здавальняюча” – заслугоўвае студэнт, які праявіў пэўныя навыкі і ўменні ў разуменні музыкі як універсальнага сродку ў вырашэнні драматургічнага развіцця сцэнічнай дзеі, у авалоданні прыёмаў гукавых эфектаў у свяце, аднак не праяўляе ініцыятывы ў абмеркаванні творчых заданняў пры правядзенні семінараў.

5 (4-) балаў – “амаль добра” – заслугоўвае студэнт, які ў асноўным авалодаў матэрыялам тэорыі і практыкі музычнага вырашэння святочнай дзеі, неабходным для далейшага навучання, у той жа час не праявіў творчага падыходу пры выкананні заданняў. Студэнт засвоіў асноўную літаратуру па праграме навучання, праяўляе схільнасць да самастойнай работы пры падборы музычных твораў да канкрэтнага свята.

6 (4) балаў – “добра” – заслугоўвае студэнт, які праявіў даволі поўныя веды ў авалоданні вучэбна-праграмным матэрыялам па дысцыпліне, здольны асэнсаваць унікальную ролю і месца музыкі ў свяце, яе значэнне ў развіцці падзейнага раду, стварэнні музычнага вобраза свята і ў той жа час не можа ажыццявіць яе ўвасабленне на дастаткова пераканаўчым і яскравым узроўні.

7 (4+1-) балаў – “вельмі добра” – атрымлівае студэнт, які праявіў дасканаласць разуменне і веданне асноў музычнага мастацтва, прынцыпаў і метадаў яго ўвасаблення ў свяце, якасна падрыхтаваў музычную драматургію на аснове сцэнарнай драматургіі, але не вельмі ўпэўнена авалодаў асноўнай літаратурай, прадугледжанай вучэбнай праграмай, у той жа час праявіў актыўнасць на лекцыйных, практычных і семінарскіх занятках.

8 (5-) балаў – “амаль выдатна” – заслугоўвае студэнт, які выканаў усе патрабаванні вучэбнай праграмы, грунтоўна авалодаў тэорыяй і метадыкай прадмета, практычнымі навыкамі і ўменнямі падбору музыкі розных стыляў і жанраў да свята, раскрыццём яго тэмы і ідэі з дапамогай музыкі, увасабленнем музычнага вобраза, асэнсаваным фундаментальнае значэнне для рэжысёра высновы, што саната як музычная форма з’яўляецца прыкладам для пабудовы святочнай драматургіі, на экзамене не зрабіў істотных памылак пры адказах на пытанні.

9 (5) балаў – “выдатна” – атрымлівае студэнт, які засвоіў і авалодаў навыкі і ўменні музычна-шумавага вырашэння свята, паказаў усебаковае сістэматычнае веданне тэорыі і практыкі музычнага мастацтва, адаптацыі яго ў рэжысуры свята, якасна выканаў усе прадугледжаныя праграмай заданні, засвоіў асноўную і дадатковую літаратуру, прадугледжаную ў вучэбнай праграме, актыўна працаваў на практычных і семінарскіх занятках, авалодаў метадыкай работы з рознымі творчымі калектывамі, сфарміраваў высокі музычны густ, праявіў беражлівыя адносіны да музычнай фальклорнай першакрыніцы пры яе ўвасабленні ў свяце, майстэрства ў падборы і выкарыстанні музыкі ў розных формах рэжысуры святв.

10 (5+) балаў – “надзвычайна выдатна” – заслугоўвае студэнт, які праявіў здольнасці ў засваенні тэорыі і метадыкі дысцыпліны “Музычна-шумавое вырашэнне свята”, у паказах рэжысёрска-выканаўчых работ, дасягнуў усебаковага, глыбокага ведання практычнага матэрыялу па дадзенай дысцыпліне, актыўна працаваў на занятках, грунтоўна засвоіў спецыялізацыю, сфарміраваў сябе як асобу высокай культуры, густу, творчага падыходу пры вырашэнні пытанняў раскрыцця свята дзеі пры дапамозе музыкі; які займае актыўную жыццёвую пазіцыю, пастаянна працуе над павышэннем свайго інтэлектуальнага і культурнага ўзроўню, праяўляе творчую свабоду пры выкарыстанні набытых ведаў, навыкаў і ўменняў па выкарыстанню музыкі ў вучэбнай рэжысёрскай практыцы.



## 5. Дапаможны раздзел ВМК

Іншыя матэрыялы, ў дапамогу, для правядзення практычных, семінарскіх і індывідуальных заняткаў, для падрыхтоўкі да экзаменаў.

### Публікацыі аўтара:

2010-2015г.г.

1. Аляхновіч А.М. Абрадавая музыка/ А.М. Аляхновіч// Культура Беларусі. Энцыклапедыя. Т.1.– Мінск: Бел.Энцыкл. імя П. Броўкі, 2010. – С. 18-19
2. Давідовіч В.В., Аляхновіч Алег Міхайлавіч/ В.В. Давідовіч// там жа, С.134
3. Аляхновіч А.М. Анімiзм/А.М. Аляхновіч// там жа, С.163-164
4. Аляхновіч А.М. Апрацаваны фальклор//А.М. Аляхновіч/ там жа, С.196
5. Аляхновіч А.М. Анталогія беларускай народнай песні/ А.М. Аляхновіч// там жа, С.170
6. Аляхновіч А.М.Аўтэнтычны фальклор/ А.М. Аляхновіч// там жа, С.325
7. Аляхновіч А.М. Балада ў фальклоры/ А.М. Аляхновіч// там жа, С. 413-414
8. Аляхновіч А.М. Беларускія народныя песні/ А.М. Аляхновіч// там жа, С. 635
9. Аляхновіч А.М. Прынцыпы і метады ўвасаблення рэжысёрам народнай песні ў свяце/ А.М. Аляхновіч// Культура ва ўмовах глабалізацыі. Матэрыялы навуковай канферэнцыі (25-26 лістапада 2009г.)/ рэд. савет:Б.У.Святлоў(старшыня)[і інш.]- Мінск: Бел. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў, 2010.-С.68-73
- 10.Аляхновіч А.М. Методыка работы рэжысёра з фальклорнымі калектывамі/ А.М. Аляхновіч//Аўтэнтычны фальклор: праблемы вывучэння, захавання, пераймання. Зб. навук. прац удзель.IV Міжнароднай навук.-практыч. канф. – Мінск; 29-30 красавіка 2010.- Мінск: БДУКМ, 2010.-С.104-105
- 11.Аляхновіч А.М. Апрацоўкі народных песень як тып фалькларызму /А.М. Аляхновіч//Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання. Зб. навук. прац удзель.Міжнароднай навук. канф., Мінск; 29 красав.- 1 мая 2011.- Мінск: БДУКМ, 2011.-С.197-199
- 12.Аляхновіч А.М. Авалоданне народнай манерай спеваў падлеткамі/ А.М. Аляхновіч//Вестнік адукацыі.-№5,2011.-С.19-24
- 13.Аляхновіч А.М. Тыпавая вучэбная праграма для вышэйшых навучальных устаноў па спецыяльнасці 1-17-01 05 Рэжысура свят (па напрамках), напрамку спецыяльнасці 1-17-01 05-01Рэжысура свят (народныя) / А.М. Аляхновіч. - Мінск: Бел. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў, 2011.- 19 с.
- 14.Аляхновіч А.М. Тры этапы вывучэння рэжысёрам фальклорнай традыцыі/ А.М. Аляхновіч// Беларуская культура ва ўмовах глабалізацыі. Матэр. навук.

- канф., прысвеч. 35-годдзю БДУКМ. Т.1.- Мінск: Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў, 2011.-С.76-80
- 15.Аляхновіч А.М. Пераасэнсаванне сацыяльнай функцыі народнай песні/ А.М. Аляхновіч// Культура: открытый формат – 2011. Сб. науч. работ.-Минск: БГУКИ,2011. – С.7-11
- 16.Аляхновіч А.М. Тыпы фалькларызму ў мастацкай творчасці/ А.М. Аляхновіч// Культура. Наука. Матер. Междунар. науч.-прак. конф. 22-23 апреля 2010г. – Минск: Бел.гос. академ. Искусств, 2011. – С. 357-360
- 17.Аляхновіч А.М. Валачобныя песні/ А.М. Аляхновіч// Культура Беларусі. Энцыклапедыя. Т.2.– Мінск: Бел.Энцыкл. імя П. Броўкі, 2011. – С. 192-193.
- 18.Аляхновіч А.М. Веснавыя песні/А.М. Аляхновіч// там жа, - С. 268-269.
- 19.Аляхновіч А.М. Веснавыя святы, абрады,звычайі/А.М. Аляхновіч// там жа, - С.269
- 20.Аляхновіч А.М. Выкуп/А.М. Аляхновіч// там жа, - С.415
- 21.Аляхновіч А.М. Выпраўлянне/А.М. Аляхновіч// там жа, - С. 417
- 22.Аляхновіч А.М. Вяселле/А.М. Аляхновіч// там жа, - С. 462-463
- 23.Аляхновіч А.М. Вясельныя песні/А.М. Аляхновіч// там жа, - С. 463-464
- 24.Аляхновіч А.М. Вяснянкі/А.М. Аляхновіч// там жа, - С. 465-466
- 25.Аляхновіч А.М. Абрадавая песня ў свяце/А.М. Аляхновіч//Аўтэнтэтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання. Зб. навук. прац удзель.Міжнар. навук.-практыч. канф., Мінск; 27-29 красавіка 2012.- Мінск: БДУКМ, 2012.-С.171-173
- 26.Методыка выкладання спецыяльнасці. Вучэбная праграма для спецыяльнасці 1-17-01 05 Рэжысура свят (па напрамках/ напрамку спецыяльнасці 1-17-01 05-01Рэжысура свят (народныя) / скл. А.М. Аляхновіч. В.А. Грачова - Мінск: БДУКМ, 2012.- 19 с.
- 27.Аляхновіч А.М. Абрадавае прадстаўленне ў горадзе/А.М. Аляхновіч//Культура. Наука. Творчество (даклады, прачытаныя на VI міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 10-11 мая 2012г.) [электронны рэсурс]/навук. рэд. М.А. Мажэйка; ДзУ “Бел. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў”. – Мн.,2012.-319с. – Рус.- Беларусь.- Дзп. у ДзУ “БелІСА”18.10.2012г., №Д201241.С.6-11
- 28.Аляхновіч А.М. Эстэтычнае выхаванне вучняў пачатковых класаў сродкамі народнай песні/ А.М. Аляхновіч// Культура: открытый формат – 2012. Сб. науч. работ.-Минск: БГУКИ,2012. – С.7-13
- 29.Аляхновіч А.М. Абрадавая музык Гурт/ А.М. Аляхновіч// Культура Беларусі. Энцыклапедыя. Т.3.– Мінск: Бел.Энцыкл. імя П. Броўкі, 2012. – С. 312
- 30.Аляхновіч А.М. Гумарыстычныя песні /А.М. Аляхновіч// там жа, - С.307-308

- 31.Аляхновіч А.М. Гуртавыя танцы/А.М. Аляхновіч// там жа, - С.312-313
- 32.Аляхновіч А.М. Дабравешчанне/А.М. Аляхновіч// там жа, - С.324-325
- 33.Аляхновіч А.М. Дажбог/А.М. Аляхновіч// там жа, - С.339
- 34.Аляхновіч А.М. Дажынкавыя песні/А.М. Аляхновіч// там жа, - С.339-340
- 35.Аляхновіч А.М.Дажынкi як свята/А.М. Аляхновіч// там жа, - С.367
- 36.Аляхновіч А.М. Дарэнне/А.М. Аляхновіч// там жа, - С. 367.
- 37.Аляхновіч А.М. Гуканне вяны/А.М. Аляхновіч// там жа, - С. 300-301
- 38.Аляхновіч А.М. Другасны фальклор/А.М. Аляхновіч// там жа, - С. 489-490
- 39.Аляхновіч А.М. Грыфон/А.М. Аляхновіч// там жа, - С. 285
- 40.Аляхновіч А.М. Гістарычныя песні/А.М. Аляхновіч// там жа, - С. 38-37
- 41.Аляхновіч А.М. Граная нядзеля/А.М. Аляхновіч// там жа, - С. 192
- 42.Аляхновіч А.М. Жаба/А.М. Аляхновіч// там жа, - С. 601
- 43.Аляхновіч А.М. Жабрацкія песні/А.М. Аляхновіч// там жа, - С. 605-606
- 44.Аляхновіч А.М. Жанры фальклорныя/А.М. Аляхновіч// там жа, - С. 615
- 45.Аляхновіч А.М. Жар-птушка/А.М. Аляхновіч// там жа, - С. 619
- 46.Аляхновіч А.М. Жніўныя абрады /А.М. Аляхновіч// там жа, - С. 635
- 47.Аляхновіч А.М. Жніўныя павер'і, звычаі/А.М. Аляхновіч// там жа, - С. 635-636
- 48.Аляхновіч А.М.Жніўныя песні/А.М. Аляхновіч// там жа, - С. 636
- 49.Аляхновіч А.М. Гуканне спарыні/А.М. Аляхновіч// там жа, - С. 301
- 50.Аляхновіч Алег.Аўтэнтчныя народныя спевы ў свяце/Алег Аляхновіч//Аўтэнтчны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання. VII Зб. навук. прац удзель. Міжнароднай навук. канф. Мінск: БДУКМ, 2013.-С.188-190.
- 51.Аляхновіч А.М. Абрадавае тэатралізаванае прадстаўленне ў праграме свята: праблемы тыпалогіі / А.М. Аляхновіч // Асноўныя тэндэнцыі развіцця сучаснай беларускай культуры, Матэр. навук.канф.(Мінск, 23-24 лістапада 2011г.).- Мінск: БДУКМ, 2013. - С. 46-54
- 52.Аляхновіч А.М. Крытэрыі фальклорнасці народнай песні ў свяце / А.М. Аляхновіч // Традыцыйная і сучасная культура Беларусі: гісторыя, актуальны стан, перспектывы. Матэр. навук. канф.(Мінск, 6 снежня 2012г.).- Мінск: БДУКМ, 2013. - С. 32-39
- 53.Алехнович О.М. Федосик Анатолий Семёнович / О.М.Алехнович// Регионы Беларуси в семи томах. Т. 3. Гомельская область в двух книгах, книга 2/ редкал.: Т.В. Белова (гл. ред.) [ и др.].- Минск: Беларус. Энцыкл. імя П.Броўкі, 2013.-С 429-430

- 54.Аляхновіч А.М. Навучанне студэнтаў-рэжысёраў народнай манеры спеваў / А.М. Аляхновіч // Культура. Наука. Творчество: VIIМеждунар. науч.-практ. конф., Минск, 29-30 мая 2013г.; Сб. науч. ст. Мин.-во культуры респ. Беларусь, Белорус. гос. ун.-т культуры и искусств., науч.ред. В.Р.Языкович.- Минск: БГУКИ, 2013.- С 204-210
- 55.Аляхновіч А.М. Калядныя песні / А.М.Аляхновіч // Культура Беларусі: энцыклапедыя. Т.4./рэд.-кал.: У.Ю. Александраў (гал.рэд.) [ і інш.].- Мінск: Беларус. Энцыкл. імя П.Броўкі, 2013.- С. 293-294
- 56.Аляхновіч А.М. Каляды / А.М. Аляхновіч // там жа.- С. 294-295
- 57.Аляхновіч А.М. Канапляныя песні / А.М. Аляхновіч // там жа.- С.332
- 58.Аляхновіч А.М. Касецкія песні / А.М. Аляхновіч // там жа.- С.403
59. Аляхновіч А.М. Кірмашовыя песні / А.М. Аляхновіч // там жа.- С. 463-464
- 60.Аляхновіч А.М. Купалле / А.М. Аляхновіч // там жа.- С.637
- 61.Аляхновіч А.М. Купальскія песні / А.М. Аляхновіч // там жа.- С.640
- 62.Аляхновіч А.М. Казацкія песні / А.М. Аляхновіч // там жа.- С.251-252
- 63.Аляхновіч А.М. Казка / А.М. Аляхновіч // там жа.- С.255-256
- 64.Аляхновіч А.М. Калектыўнасць фальклору / А.М. Аляхновіч // там жа.- С.274
- 65.Аляхновіч А.М. Загадка / А.М. Аляхновіч // там жа.- С.11
- 66.Аляхновіч А.М. Каляндарна-абрадавая паэзія / А.М. Аляхновіч // там жа.- С.296-297
- 67.Аляхновіч А.М. Каравайныя песні / А.М. Аляхновіч // там жа.- С.336
- 68.Аляхновіч А.М. Каравай / А.М. Аляхновіч // там жа.- С.365-366
- 69.Аляхновіч А.М. Карагод / А.М. Аляхновіч // там жа.- С. 366-367
- 70.Аляхновіч А.М. Карагодныя песні / А.М. Аляхновіч // там жа.- С.367
- 71.Аляхновіч А.М. Кантамінацыя / А.М. Аляхновіч // там жа.- С.341
- 72.Аляхновіч А.М. Летнія песні / А.М.Аляхновіч // Культура Беларусі: энцыклапедыя. Т.5./рэд.кал.: В.В. Калістратава (гал.рэд.) [ і інш.].- Мінск: Беларус. Энцыкл. імя П.Броўкі, 2014.- С. 73
- 73.Аляхновіч А.М. Летнія абрады, святы, звычай/ А.М. Аляхновіч // там жа.- с.73
74. Аляхновіч А.М. Лірніцкія песні/ А.М. Аляхновіч // там жа.- с. 108
75. Аляхновіч А.М. Лірнік, жабрак, музыка/ А.М. Аляхновіч // там жа.-с. 107-108.
76. Аляхновіч А.М. Ліра/ А.М. Аляхновіч // там жа.-с. 107.
77. Аляхновіч А.М. Лютня/ А.М. Аляхновіч // там жа.- с.190.
78. Аляхновіч А.М. Легендарныя балады / А.М. Аляхновіч // там жа.- с. 43.

79. Аляхновіч А.М. Літаратурныя балады / А.М. Аляхновіч // там жа.- с.121.
80. Аляхновіч А.М. Ліцьвінка В.Дз. / А.М. Аляхновіч // там жа.- с. 129.
81. Аляхновіч А.М. Магія / А.М. Аляхновіч // там жа.- с. 274.
82. Аляхновіч А.М. Мадуляцыя ў музыцы/ А.М. Аляхновіч // там жа.- с. 276-277.
83. Аляхновіч А.М. Масавыя песні/ А.М. Аляхновіч // там жа.- с.407.
84. Аляхновіч А.М. Мандаліна/ А.М. Аляхновіч // там жа.- с. 372.
85. Аляхновіч А.М. Масленічныя песні/ А.М. Аляхновіч // там жа.- с. 414
86. Аляхновіч А.М. Масленіца / А.М. Аляхновіч // там жа.- с. 414.
87. Аляхновіч А.М. Маці-птушка/ А.М. Аляхновіч // там жа.- с. 441-442.
88. Аляхновіч А.М. Мелодыя/ А.М. Аляхновіч // там жа.- с.457.
89. Аляхновіч А.М. Мелодыка/ А.М. Аляхновіч // там жа.- с.456 – 457.
90. Аляхновіч А.М. Матыў у музыцы/ А.М. Аляхновіч // там жа.- с. 437.
91. Аляхновіч А.М. Мароз – персанаж казак/ А.М. Аляхновіч // там жа.- с. 392.
92. Аляхновіч А.М. Метафара / А.М. Аляхновіч // там жа.- с. 469.
93. Аляхновіч А.М. Механоша/ А.М. Аляхновіч // там жа.- с. 471.
94. Аляхновіч А.М. Міф/ А.М. Аляхновіч // там жа.- с.592

### 2015

1. Аляхновіч, А. М. Музычныя інструменты / А. М. Аляхновіч // Культура Беларусі : энцыклапедыя. – Т. 6 / рэдкал. : У. У. Андрыевіч (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Беларус. Энцыкл. імя П. Броўкі, 2015. – 13 с.
2. Аляхновіч, А. М. Песні пра жаночую долю / А. М. Аляхновіч // Культура Беларусі : энцыклапедыя. – Т. 6 / рэдкал. : У. У. Андрыевіч (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Беларус. Энцыкл. імя П. Броўкі, 2015. – 164 с.
3. Аляхновіч, А. М. Песня / А. М. Аляхновіч // Культура Беларусі : энцыклапедыя. – Т. 6 / рэдкал. : У. У. Андрыевіч (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Беларус. Энцыкл. імя П. Броўкі, 2015. – С. 164–165.
4. Аляхновіч, А. М. Піліпаўскія песні / А. М. Аляхновіч // Культура Беларусі : энцыклапедыя. – Т. 6 / рэдкал. : У. У. Андрыевіч (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Беларус. Энцыкл. імя П. Броўкі, 2015. – 170 с.
5. Аляхновіч, А. М. Прыказка / А. М. Аляхновіч // Культура Беларусі : энцыклапедыя. – Т. 6 / рэдкал. : У. У. Андрыевіч (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Беларус. Энцыкл. імя П. Броўкі, 2015. – 227 с.
6. Аляхновіч, А. М. Прыкметы / А. М. Аляхновіч // Культура Беларусі : энцыклапедыя. – Т. 6 / рэдкал. : У. У. Андрыевіч (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Беларус. Энцыкл. імя П. Броўкі, 2015. – 228 с.
7. Аляхновіч, А. М. Прыпеўка / А. М. Аляхновіч // Культура Беларусі : энцыклапедыя. – Т. 6 / рэдкал. : У. У. Андрыевіч (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Беларус. Энцыкл. імя П. Броўкі, 2015. – 230 с.

8. Аляхновіч, А. М. Прымаўка / А. М. Аляхновіч // *Культура Беларусі : энцыклапедыя*. – Т. 6 / рэдкал. : У. У. Андрыевіч (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Беларус. Энцыкл. імя П. Броўкі, 2015. – С. 229–230.
9. Аляхновіч, А. М. Прымацкія песні / А. М. Аляхновіч // *Культура Беларусі : энцыклапедыя*. – Т. 6 / рэдкал. : У. У. Андрыевіч (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Беларус. Энцыкл. імя П. Броўкі, 2015. – 230 с.
10. Аляхновіч, А. М. Пятроўскія песні / А. М. Аляхновіч // *Культура Беларусі : энцыклапедыя*. – Т. 6 / рэдкал. : У. У. Андрыевіч (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Беларус. Энцыкл. імя П. Броўкі, 2015. – С. 245–246.
11. Аляхновіч, А. М. Радзінныя песні / А. М. Аляхновіч // *Культура Беларусі : энцыклапедыя*. – Т. 6 / рэдкал. : У. У. Андрыевіч (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Беларус. Энцыкл. імя П. Броўкі, 2015. – С. 256–257.
12. Аляхновіч, А. М. Сёмушныя песні / А. М. Аляхновіч // *Культура Беларусі : энцыклапедыя*. – Т. 6 / рэдкал. : У. У. Андрыевіч (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Беларус. Энцыкл. імя П. Броўкі, 2015. – 344 с.
13. Аляхновіч, А. М. Сіроцкія песні / А. М. Аляхновіч // *Культура Беларусі : энцыклапедыя*. – Т. 6 / рэдкал. : У. У. Андрыевіч (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Беларус. Энцыкл. імя П. Броўкі, 2015. – 346 с.
14. Аляхновіч, А. М. Стылізацыя абраду / А. М. Аляхновіч // *Культура Беларусі : энцыклапедыя*. – Т. 6 / рэдкал. : У. У. Андрыевіч (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Беларус. Энцыкл. імя П. Броўкі, 2015. – 388 с.
15. Аляхновіч, А. М. Фалькларызм / А. М. Аляхновіч // *Культура Беларусі : энцыклапедыя*. – Т. 6 / рэдкал. : У. У. Андрыевіч (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Беларус. Энцыкл. імя П. Броўкі, 2015. – 418 с.
16. Спецыфіка стылізацыі абраду // *Навуковы пошук у сферы культуры і мастацтва : традыцыі і сучаснасць : матэрыялы навук. канф., Мінск, 28 лістап., 2014 г. / М-ва культуры Рэсп. Беларусь, Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў ; рэдкал. : Ю.П.Бондар (старш) [і інш.]. – Мінск : БДУКМ, 2016. – С. 16–21.*

Вучэбная праграма для вышэйшых навучальных устаноў  
“Музычна-шумавое вырашэнне свята”

Вучэбная праграма складзена на аснове Тыпавай вучэбнай праграмы для вышэйшых навучальных устаноў Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. Зацверджана: 08.01.2011г., Рэгістрацыйны № ТД- 122/тып

ТЛУМАЧАЛЬНАЯ ЗАПІСКА

Значную частку ведаў будучыя рэжысёры абрадаў і свят атрымліваюць на занятках па дысцыпліне “Музычна-шумавое вырашэнне свята”. Яна складаецца з трох раздэлаў: “Музычны фальклор у абрадзе”, “Музыка ў свяце” і “Методыка работы рэжысёра з фальклорнымі калектывамі”.

Сярод іншых спецыяльных дысцыплін, такіх як “Асновы драматургіі і сцэнарнага майстэрства”, “Мастацка-дэкаратыўнае вырашэнне свята”, “Моўнае дзеянне ў свяце”, “Рэжысура свят”, дысцыпліна “Музычна-шумавое вырашэнне свята” займае важнае месца, таму што музыка, як від мастацтва валодае шырокімі магчымасцямі раскрыцця мастацкага вобраза свята, духу нацыянальнай культуры, светапогляду беларуса, яго менталітэту, маральна-этычных якасцей асобы.

Мэта дысцыпліны “Музычна-шумавое вырашэнне свята” – даць будучаму спецыялісту ґрунтоўныя веды ў галіне музычнай эстэтыкі для раскрыцця тэмы і ідэі свята, увасаблення рэжысёрскай задумы, адлюстравання глыбінных вытокаў абрадава-святочнай культуры беларусаў.

Зыходзячы з вызначэння мэты, акрэслім задачы дысцыпліны:

- выпрацаваць беражлівыя адносіны да захавання спецыфічных асаблівасцей народнай музыкі ў свяце;
- азнаёміць з зыходнымі тэрміналагічнымі паняццямі ў галіне фальклору, фалькларызму;
- вывучыць спецыфіку рэгіянальнага фальклору Беларусі;
- авалодаць навыкамі і ўменнямі ўвасаблення музычнай драматургіі свята;
- раскрыць у свяце шматзначнасць музычных функцый;
- улічваць узроставыя асаблівасці ўспрымання музыкі ўдзельнікамі і глядачамі свята;
- ажыццявіць паслядоўнасць вывучэння мясцовай спецыфікі фальклору;
- авалодаць метадычнымі прыёмамі, навыкамі і ўменнямі работы з кіраўнікамі і ўдзельнікамі фальклорных калектываў;
- выкарыстаць у метадычнай рабоце з фальклорнымі калектывамі індывідуальны падыход да кожнага ўдзельніка калектыву.

- Праграма распрацавана для вышэйшых навучальных устаноў Рэспублікі Беларусь у адпаведнасці з патрабаваннямі адукацыйнага стандарта па спецыяльнасці 1-17 01 05 Рэжысура свят (па напрамках).

- Выпускнік павінен ведаць:

- галоўныя метадалагічныя паняцці – “аўтэнтчны фальклор”, “сінкрэтызм фальклору”, “фалькларызм”, “фальклор”, “музычны стыль”, “музычны вобраз”, “музычны жанр”.

- асноўныя этапы станаўлення даследаванняў фальклорнай традыцыі беларусаў, навуковую спадчыну найбольш вядомых збіральнікаў і даследчыкаў беларускага фальклору;

- усходнеславянскую фальклорную традыцыю, асаблівасці беларускіх народных песень каляндарнага і сямейнага цыклаў;

- кампаненты фальклорна-тэатральнага мастацтва беларусаў (асноўныя рысы, функцыі, жанры, формы і інш);

- паняцце “музычны вобраз”, сродкі музычнай выразнасці і іх характарыстыку;

- жанры ў музыцы, гісторыю тэатральнай музыкі;

- музычную драматургію свята, музычны лейтматыў і музычны вобраз свята;

- методыку работы рэжысёра з музычнымі кіраўнікамі над музычным вырашэннем абраду і свята.

Студэнт павінен умець:

- валодаць народнай манерай спеваў;

- арыентавацца ў жанравых асаблівасцях фальклорнай спадчыны беларусаў;

- аналізаваць мастацка-вобразную сістэму фальклорных і музычных жанраў;

- арганізоўваць пастановачны і рэпетыцыйны працэсы;

- ствараць музычную драматургію свята, шумы і гукавыя эфекты ў свяце;

- ствараць музычную партытуру свята;

- праводзіць фальклорную практыку.

У ліку эфектыўных педагагічных методык і тэхналогій, якія садзейнічаюць набыццю студэнтамі ведаў і вопыту самастойнага вырашэння разнастайных задач, неабходна вылучыць:

- тэхналогіі праблемна-модульнага навучання;

- тэхналогіі вучэбна-даследчай дзейнасці;

- праектныя тэхналогіі;

- камунікатыўныя тэхналогіі (дыскусіі, прэс-канферэнцыі, вучэбныя дэбаты і іншыя актыўныя формы і метады);

- метады аналізу канкрэтных сітуацый, гульні і гульні, у межах якіх студэнты ўдзельнічаюць у дзелавых, імітацыйных гульнях і інш.



Для кіравання вучэбным працэсам і арганізацыяй кантрольна-ацэначнай дзейнасці можна выкарыстоўваць рэйтынгавыя, крэдытна-модульныя сістэмы ацэнкі вучэбнай і даследчай дзейнасці студэнтаў, варыятыўныя мадэлі кіруемай самастойнай работы, вучэбна-метадычныя комплексы.

Рэкамендаваныя формы выніковага кантролю – *залікі і экзамены*, на якіх студэнты абавязаны выявіць не толькі фундаментальныя веды па тэорыі і практыцы выкарыстання музыкі ў свяце, але і прадэманстраваць методыку аналізу літаратурных першакрыніц, логіку асэнсавання факталагічнага матэрыялу, самастоянасць навуковага мыслення, творчую рэжысёрскую канцэптуальную задуму вырашэння музычнай драматургіі свята, увасаблення разнастайных арганізацыйных пытанняў яго рэжысуры.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

**Тэма 1. Уводзіны. Мэта і задачы дысцыпліны “Музычна-шумавое вырашэнне свята”**

Музыка ў народным свяце – галоўны мастацкі сродак для адлюстравання тэмы і ідэі свята, вызначэння нацыянальнага каларыту свята, раскрыцця мастацкага вобраза і інш. Спецыяльныя дысцыпліны, якія выкладаюцца рэжысёрам і перш за ўсё рэжысёрам абрадаў і свят.

**Раздел 1. Музыкальны фальклор у абразе**

**Тэма 2. Вызначэнне зыходных музыкальных фальклорных тэрмінаў**

Характарыстыка паняццяў “аўтэнтчны фальклор”, “фальклор”, “сінкрэтызм фальклору”, “фалькларызм”.

**Тэма 3. Тыпы фалькларызму ў сучасным свяце**

1. Традыцыйны фальклор. 2. Другасны фальклор. 3. Апрацаваны фальклор. 4. Стылізаваны фальклор. 5. Аўтарскія творы, творы асобных калектываў, якія фалькларызаваліся. 6. Рэстаўрыраваны фальклор. 7. Рэканструяваны фальклор.

**Тэма 4. Зімовая песенная традыцыя беларусаў**

Паэтычныя, меладычныя і мастацкія асаблівасці калядак і шчадровак. Асаблівасці паэтыкі, меласу песень, прысвечаных каляднаму святу, гаспадару, гаспадыні, сыну, дачцэ, калядным персанажам і інш. Выкананне калядак і шчадровак.

**Тэма 5. Суадносіны хрысціянства і язычніцтва ў музыкальным фальклору**

“Анемізм”, “пантэізм”, “татэмізм”, “фэтышызм” і іншыя паняцці язычніцтва. Язычніцтва і міфалагізм як аснова музыкальнага фальклору.

**Тэма 6. Веснавая песенная традыцыя беларусаў**

Працоўная аснова веснавых песень. Аналіз абрадавых дзей веснавых свят, адлюстраванне ў іх касмічнай сутнасці, паэтычных і музыкальных асаблівасцей.

Абрады і святы веснавога цыкла – Гуканне вясны, Саракі, Юр’е, Вялік Дзень, Зялёныя святкі, Русалле. Асаблівасці народнай манеры спеваў: дыкцыя, артыкуляцыя, дыханне, гукаўтварэнне і інш.

Аналіз падабраных фальклорных твораў. Разгляд іх зместу, магчымасці выкарыстання ў свяце, выкананне, вызначэнне вобразаў і персанажаў, сімвалікі рытуальных дзей, рэчаў і прадметаў.

**Тэма 7. Купальская песенная традыцыя**

Сувязь купальскіх песень з абрадам, іх міфалагічная аснова, адлюстраванне культуры сонца, агню, вады.

Песні каля вогнішча, пры зборы зэлак і траў; песні, прысвечаныя купальскаму святу, жыццёвым сітуацыям, вобразам і персанажам. Манера спеваў купальскіх песень.

### ***Тэма 8. Восеньская песенная традыцыя***

Характар, вобразнасць, паэтыка восеньскіх песень. Асаблівасці іх мелодый. Адлюстраванне асабістых пачуццяў дзяўчыны ў восеньскіх песнях.

### ***Тэма 9. Радзінныя песні***

Сувязь радзінных песень з абрадавымі дзеяннямі. Песні хрэсьбінныя, прысвечаныя бацькам дзіцяці, куме, куму, бабцы і інш. Манера выканання радзінных песень.

### ***Тэма 10. Вясельная песенная традыцыя беларусаў***

Характарыстыка вясельных песень кожнага этапу беларускага вяселля. Сацыяльнае асяроддзе ў вясельных песнях. Народная манера выканання вясельных песень.

Асваення вясельнага песеннага рэпертуару. Авалоданне манерай выканання вясельных песень. Песні, прысвечаныя маладым, вяселлю, каравайныя песні. Магічная функцыя вясельных песень.

### ***Тэма 11. Дзіцячы музычны фальклор у свяце***

Характарыстыка дзіцячых калыханак, дражнілак, лічылак, забаўлянак, песень. Іх класіфікацыя, функцыянальныя прызначэнні, спецыфіка выкарыстання ў свяце.

Запісы дзіцячых песень у выкананні розных фальклорных калектываў, а таксама праслухоўвае фоназапісаў, выкананне дзіцячых песень са зборнікаў “Дзіцячы фальклор”, “Беларускі дзіцячы фальклор” і інш.

Сінтэтычнасць мастацкіх элементаў ў дзіцячых музычных гульнях. Музыкальныя гульні ў гарманічным развіцці дзяцей ў свяце – развіццё музыкальных здольнасцей, кемлівасці, эстэтычных якасцей асобы.

### ***Тэма 12. Народная інструментальная музыка ў свяце***

Першыя носьбіты ігры на мбеларускіх музычных народных інструментах. Жанры народнай інструментальнай музыкі. Функцыі інструментаў у ансамблі. Сучасны стан бытавання народнай інструментальнай музыкі.

Народная інструментальная музыка ў розных запісах тэхнічных сродкаў, у выкананні выкладчыка на дудцы, жалейцы, дудзе, акардэоне і інш. Аналіз фальклорных твораў, іх мастацкай каштоўнасці.

Улік узроставых асаблівасцей дзяцей. Псіхалогія дзіцячага ўспрымання музыкі. Музыка для актывізацыі ўдзельнікаў і гледачоў свята. Стварэнне нацыянальнага каларыту свята сродкамі дзіцячай і інструментальнай народнай музыкі.

## Раздел II. Музыка ў свяце

### ***Тэма 13. Вобразны строй дзіцячай музыкі***

Адпаведнасць дзіцячай музыкі пэўным узроставым катэгорыям дзяцей. Даходлівасць, зразумеласць, яскравасць вобразаў дзіцячай музыкі. Жаданне дзяцей быць палобнымі на герояў, персанажаў, якія адлюстраваны ў музыцы.

### ***Тэма 14. Псіхалогія ўспрымання музыкі дзецьмі***

Псіхалогія ўспрымання музыкі дзецьмі рознага узросту ў дзіцячых дашкольных установах. Тры ўзроставыя групы дзяцей школьнага ўзросту і псіхалогія ўспрымання імі музыкі. Спецыфіка ўспрымання музыкі вучнямі дашкольнага ўзросту, падлеткавага ўзросту і юнакамі.

### ***Тэма 15. Узроўні музычнага развіцця вучняў з улікам узроставых асаблівасцей***

Спецыфіка музычнага развіцця вучняў малодшага школьнага узросту, вучняў-падлеткаў і вучняў старшых класаў. Улік рэжысёрам музычнага развіцця вучняў рознага ўзросту пры падборы музыкі да дзіцячага свята.

### ***Тэма 16. Эстэтычнае выхаванне дзяцей рознага ўзросту сродкамі музыкі ў свяце***

Аналіз розных жанраў і стыляў дзіцячай музыкі пры яе праслухоўванні на тэхнічных сродках, у выкананні выкладчыка, студэнтаў, якія маюць музычную адукацыю. Разгляд канкрэтных сцэнічных дзей і выкарыстанне ў іх адэкватнай музыкі.

Стварэнне арганізацыйнага камітэта, сцэнарыя свята, далучэнне вучняў да арганізацыйнай творчай работы, індывідуальныя заданні вучням, метадыка правядзення дзіцячага канцэрта для вучняў рознага ўзросту.

Роля дзіцячых гульняў ў развіцці прыродных задаткаў дзяцей. Асаблівасці выкарыстання дзіцячых гульняў ў святочнай дзеі.

### ***Тэма 17. Асаблівасці выразнай і выяўленчай музыкі***

Для камп'ютэртнага выкарытсання музыкі ў свяце рэжысёру важна ведаць, што выразная музыка непасрэдна уздзейнічае на чалавечыя пачуцці, эмацыянальныя станы, а выяўленчае адлюстроўвае рэчаіснасць апасродкавана.

### ***Тэма 18. Песня. Танец і марш – “тры кіты” (Дз. Кабалеўскі), на якіх трымаецца музыка.***

Асаблівасці песеннай, танцавальнай, маршавай музыкі і яе выкарыстанне рэжысёрам ў свяце.

### ***Тэма 19. Музыка розных жанраў і стыляў у свяце***

Абмеркаванне музычных твораў, іх адпаведнасці канкрэтным сцэнічным дзеям, раскрыццю асноўных кампазіцыйных пабудоў сцэнарыя, вырашэнню звышзадачы.

Сучасныя кірункі папулярнай музыкі, іх мастацкі ўзровень, прынцыпы і метады падбору да свята.

Характарыстыка розных метадычных падыходаў да падбору музыкі – тэматычны, ідэйны, жанравы і інш.

Скаладанасць паняцця “музычны жанр”. Яго ўмовы выкарыстання ў свяце. Характарыстыка музычных формаў, асноўныя звесткі.

Высвятленне магчымасцей выкарытання музчных формаў і жанраў у розных святах, ў якіх адлюстроўваюцца, космас, рэчаіснасць, жывёльны і раслінны свет, характары людзей і інш.

Песня, хор, арыя, арыета, вакаліз, серада, арыёза, вакальны ансамбль і інш. Іх характарыстыка.

Прылюдзя, фуга, аверцюра, скерца, экспромт, эцюд, канцэрт, сімфонія і інш. Выкарыстанне ў святах фрагментаў розных жанраў інструментальнай музыкі.

Вальс, кракавяк, полька, паланез, танцавальная сюіта і інш. Выкарыстанне іх ў свяце.

**Тэма 20. Вызначэнне паняцця “музычны вобраз”. Аб’ектыўны і суб’ектыўны аспекты ўспрымання музыкі**

Тыповыя. Характэрныя рысы музычнага вобраза як увасабленне яго аб’ектыўнасці. Роля суб’ектыўнага фактару ва ўвасабленні музычнага вобраза. Аб’ектыўнасць – вядучая аснова музычнага вобраза.

**Тэма 21. Спосабы канкрэтызацыі рэчаіснасці і музычным вобразе**

1. Гуказапіс.
2. Праграмная музыка.
3. Музыка ў сінтэтычным спалучэнні з іншымі жанрамі.
4. Музыка на аснове літаратурных сюжэтаў, архітэктуры, выяўленчых твораў.

**Тэма 22. Сродкі музычнай выразнасці, іх характарыстыка**

Музычны тэмп, размер, такт, дыяпазон, рэгістры, музычныя лады, дынаміка, спосабы музычнай ігры і інш.

**Тэма 23. Шматыфункцыянальнасць музыкі ў свяце**

Пабудова санаты і пабудова свята: уступ, экспазіцыя, распрацоўка, фінал. Для рэжысёраў саната можа з’яўляцца эталонам у пабудове абрадавых дзей.

Сімфанічная музыка ў свяце як адлюстраванне манументальных сцэн з прыцягненнем вялікай колькасці ўдзельнікаў, а таксама глядачоў.

Музычныя інструментальныя жанры і іх выкарытсанне ў свяце, разуменне іх зместу, характару.

Падбор музычных тэм да канкрэтных сцэнічных дзей, тлумачэнне іх мэтазгоднасці, шматфункцыянальнасці.

Музычная драматаургія – внік сцэнарнай драматургіі, распрацаванай рэжысёрамі. Статычная музычная тэма. Яе дапаўненне іншымі тэмамі.

Функцыі музыкі ў свяце:

- ставырць эмацыяльную атмосферу;
- характарызаваць вобраз ці персанаж;
- адлюстроўваць нацыянальны каларыт;
- падкрэсліваць месца і час дзеяння;
- адлюстроўваць эпоху, у якой адбываецца дзеянне;
- стварыць уражэнне ва ўспрыманні глядача аб дзеянні за сцэнай;
- дапамагаць ў вырашэнні канфікту;
- раскрываць тэму і ідэю свята.

Шумы і гукавыя эфекты ў свяце. 1. Эфект панараміравання. 2. Эфект імітавання. 3. Эфект транспанавання. 4. Эфект рэха і рэвірберацыі. 5. Эфект унісоннага гучання. 6. Эфект гукавой перспектывы.

Музычны лейтматыў – музычна тэма, якая паўтараецца ў свяце не менш двух разоў. Музычны вобраз – сінтэтычная частка мастацкага вобраза свята.

Музыка здольна падтрымаць, дзякуючы ўласнаму рытму, тэмпарытму сцэнічнай дзеі. Характарыстыка элементаў, якія ўтвараюць тэмпарытм сцэнічнай дзеі.

Асноўныя этапы работы:

- пасвячэнне кампазітара ў рэжысёрскую задуму;
- падрыхтоўка кампазітрам музычных твораў і знаёмства рэжысёра з ім;
- падрыхтоўка музычнай партытуры;
- вызначэнне выканаўцаў, салістаў, музычных калектываў і інш.;
- правядзенне генеральнай рэпетыцыі.

Тэма і ідэя дыпломнага свята, яго жанравая спецыфіка, рэжысёрская задумка; іх роля ў падборы музыкі да свята.

### **Раздел III. Методыка работы рэжысёра з фальклорнымі калектывамі**

***Тэма 24. Тэарэтыка-метадычныя аспекты работы рэжысёра з рознымі тыпамі фалькларызму ў свяце***

Аўтарытарны, ліберальны і дэмакратычны тыпы кіраўнікоў фальклорных калектываў, іх характарыстыка. Дэмакратычны лідар як найбольш прымальны для кіраўніцтва фальклорным калектывам.

Тры этапы навучання: вучань – роўны партнёр – уласна рэжысёр.

Калектывы традыцыйныя, маладзёжныя, дзіцячыя, народныя хары, ансамблі і інш.

Асноўныя прыёмы, метады, падыходы: высокая эстэтычная каштоўнасць, ідэйнасць, змястоўнасць, магчымасць выхавання маральна-этычных якасцей асобы (любой да радзімы, роднага краю, працавітасць, сумленнасць. Павага да старэйшых

і інш.); знаходжанне мізансцэн; ілюстрацыя зместу твораў; вызначэнне вобразаў і персанажаў; пераапрацванне ў розныя персанажы, вобразы; выкарытсанне рэчаў, прадметаў, касцюмаў, бутафорыі.

Выбар месца выступлення, пляцоўкі. Падрыхтоўка аўдыторыі, стварэнне рэжысёрам фальклорнай сітуацыі. Аб'яднанне аднолькавых жанравых твораў адзінай праграмай, сюжэтам. Стварэнне “вянкоў” веснавых, летніх, восеньскіх песень і інш. Беражлівыя адносіны да паэтычных тэкстаў.

Улік рэжысёрам складу выканаўцаў народнага хору. Хары, якія арыентуюцца на канкрэтную рэгіянальную традыцыю. Хары, якія спяваюць у агульнаеўрапейскай манеры выканання, хары гарадскога тыпу спеваў. Іх спецыфіка.

Стварэнне арганізацыйнага камітэта, далучэнне вучняў да работы над сцэнарыем свята, індывідуальныя заданні вучням, развіццё іх ініцыятывы і інш.

Прынцыпы і метады засваення рэжысёрам фальклору ў свяце.

1. Улік мясцовай спецыфікі фальклору.
2. Узнаўленне ў свяце фрагментаў абрадаў і свят.
3. Выкарыстанне музычнага фальклору ў спалучэнні з іншымі жанрамі.
4. Улік жанравай прыроды фальклорных твораў.
5. Этанграфізм.

Фальклор як частка традыцыйнай культуры – магутны сродак выхаваўчай работы сярод грамадства, асабліва моладзі. Ён знаёміць іх з традыцыямі народа, узбагачае веды ў галіне народнай спадчыны, фарміруем менталітэт беларусаў, іх этнічныя асаблівасці.

Асноўныя патрабаванні да дзейнасці рэжысёра: глыбокае веданне музычнага фальклору беларусаў, развіты інтэлект, эрудыцыя, прынцыповасць у дасягненні мэты і інш.

Вызначэнне рэжысёрам тэмы і ідэі свята, жанру святочнай дзеі. Выкарыстанне ў свяце песеннага фальклору, музычнага інструментальнага фальклору, музычнага харэаграфічнага фальклору. Мясцовыя традыцыі ў свяце.

## ЛІТАРАТУРА

### *Асноўная*

1. *Аляхновіч А.М.* Народная песня ў мастацкай самадзейнасці / А.М. Аляхновіч. – Мн.: Універсітэцкае, 1991. – 112 с.
2. *Аляхновіч А.М.* Беларуская традыцыйная музычная спадчына / А.М. Аляхновіч. – Мн.: Беларусь, 2000. – 384 с.
3. *Аляхновіч А.М.* Фальклор у выхаванні школьнікаў / А.М. Аляхновіч. – Мн.: Чатыры чвэрці, 2008. – 198 с.
4. *Аляхновіч А.М.* народная песня ў школе / А.М. Аляхновіч. – Мн.: Беларусь, 2004. – 172 с.
5. *Аляхновіч А.М.* і інш. / А.М. Аляхновіч. – Мн.: Універсітэцкае, 2000. – 336 с.
6. *Агляд асноўнай літаратуры* па музычнаму фальклору Беларусі / Уклад. А.М. Аляхновіч, Г.М. Аладаў. – Мн. : МІК, 1990. – 18 с.
7. *Беларуская народная музыка* / Уклад. А.М. Аляхновіч. – Мн. : МІК, 1992. – 20 с.
8. *Беларускі дзіцячы фальклор* / Уклад. А.М. Аляхновіч і інш. – Мн. : Беларусь, 1994. – 272 с.
9. *Богатырэв П.Г.* Вопросы теории народного искусства / П.Г. Богатырэв. – М. : Искусство, 1971. – 544 с.
10. *Веснавыя святы* / Уклад. А.М. Аляхновіч, А.Ю. Лозка. – Мн. : Беларусь, 2000. – 160 с.
11. *Веснавыя песні* / Склад. Г.А. Барташэвіч, Л.М. Салавей, В.І. Ялатаў. – Мн. : Навука і тэхніка, 1979. – 450 с.
12. *Восточнославянский фольклор. Словарь научной и народной терминологии.* – Мн. : Навука і тэхніка, 1993. – 478 с.
13. *Гусев В.Е.* Эстетика фольклора / В.Е. Гусев. – Л. : Наука, 1967. – 347 с.
14. *Зімовыя святы* / Аўт.-уклад. А.М. Аляхновіч, А.Ю. Лозка. – Мн. : Беларусь, 1999. – 160 с.
15. *Зімовыя песні. Калядкі і шчадроўкі* / Склад. А.І. Гурскіі, З.Я. Мажэйка. – Мн. : Навука і тэхніка, 1975. – 735 с.
16. *Каляндарна-абрадавая паэзія* / А.С. Ліс і інш. – Мн. : Бел. Навука, 2001. – 515 с.
17. *Кастюковец Л.Ф.* Кантовая культура в Белоруссии / Л.Ф. Костюковец. – Мн. : Вышэйш. школа, 1975. – 96 с.
18. *Кулагина А.В.* Поэтический мир частушки / А.В. Кулагина. – М.: Наука, 2000. – 303 с.
19. *Купальскія і пятроўскія песні* / Склад. А.С. Ліс, С.Т. Асташэвіч. – Мн. : Навука і тэхніка, 1985. – 631 с.
20. *Лірыка беларускага вяселля* / Уклад. І рэд. Н.С. Гілевіча. – Мн. : Навука і тэхніка, 1979. – 655 с.



21. *Лірычныя песні* / Уклад і рэд. Н.С. Гілевіча. – Мн. : Навука і тэхніка, 1979. – 462 с.
22. *Лосев А.Ф.* Философия. Мифология. Культура / А.Ф. Лосев. – М. : Политиздат, 1991. – 524 с.
23. *Ненадавец А.М.* Каму пакланяліся продкі / А.М. Ненадавец. – Мн. : Навука і тэхніка, 1996. – 225 с.
24. *Петровская Г.А.* Белорусские социально-бытовые песни / Г.А. Петровская. – Мн. : Навука і тэхніка, 1982. – 159 с.
25. *Рыбаков Б.А.* Язычество древних славян / Б.А. Рыбаков. – М. : Наука, 1994. – 607 с.
26. *Шырма Р.* Беларускія народныя песні, загадкі, прыказкі / Р. Шырма ў 4 т. – Мн. : Беларусь, 1959 – 1976.

#### *Дадатковая*

1. *Алехнович О.М.* Проблемы фольклоризма в современной хоровой самодеятельности Белоруссии. Автореф. дис. канд. филос. наук / О.М. Алехнович. – Мн., 1988. – 21 с.
2. *Алехнович О.М.* Синкретический характер фольклора и исполнение народной песни коллективами художественной самодеятельности / О.М. Алехнович // Вопросы культуры и искусства Белоруссии : межвузовский сборник. – 1987. – Вып. 6. – С. 30 – 36.
3. Беларускі фальклор у сучасных запісах. Традыцыйныя жанры. Мінская вобласць / Уклад. В.Дз. Ліцвінка, уклад. Муз. Часткі Г.Р. Кутырова. – Мн. : Універсітэцкае, 1995. – 478 с.
4. Гульня, забавы, ігрышчы / уклад. А.Ю. Лозка. – Мн.: Беларуская навука, 1996. – 534 с.
5. *Земляробчы каляндар* / Уклад. А.І. Гурскага, А.С. Ліса. – Мн. : Навука і тэхніка, 1990. – 406 с.
6. *Крук І.І.* *Следам за сонцам* / І.І. Крук. – Мн. : Ураджай, 1998. – 216 с.
7. В. Ліцвінка. Святы і абрады беларусаў / В. Ліцвінка. – Мн. : Беларусь, 1997. – 188 с.
8. *Можейко З.Я.* Календарно-песенная культура Белоруссии / З.Я. Можейко. – Мн. : Наука и техника, 1985. – 246 с.
9. *Сысоў Ул.М.* 3 крыніц спрадвечных / Ул.М. Сысоў. – Мн. : Вышэйшая школа, 1997. – 413 с.
10. *Шароев И.Г.* Режиссура эстрады и массовых представлений / И.Г. Шароев. – М. : Искусство, 1986. – 123 с.