

Тамара Варфаламеева

**МЕЛОДЫКА ПАЗААБРАДАВЫХ ЛІРЫЧНЫХ ПЕСЕНЬ:  
ГІСТАРЫЧНЫ АСПЕКТ**

*В данной статье проведен анализ волочѣбных песен Беларуси по следующим критериям: регионы распространения, типология напевов, изменение под воздействием временного фактора, взаимные связи и их влияние в группах.*

Tamara Varfalameeva

**NON-RITE MELODIC LYRICAL SONGS:  
THE HISTORICAL ASPECT**

*This article examines how the era of the formation of the Belarusian nation and time of Cossack and peasant uprisings have provided emergence of new laws in Belarusian songwriting, which were not characteristic for the product of her early traditional classics.*

Перыяд позняга сярэднявечча ў беларускай гісторыі – эпоха фарміравання беларускай народнасці (XIV–XVI ст.) і час казацка-сялянскіх паўстанняў (XVI–XVII ст.); гэта пачатак новага перыяду ў развіцці беларускай песеннай творчасці, які выразна акрэсліў “новае ў мастацкім і музычным мысленні народа”, выступіў “сведчаннем нараджэння познетрадыцыйнай музычнай класікі – феномена, які адлюстравяў і ўвасобіў адну з найбольш вялікіх эпох у гісторыі Беларусі, яе культуры, грамадскім і духоўным жыцці” [8, с. 166]. Менавіта ў гэты час у беларускім народным рэпертуары з’явіліся новыя песенныя цыклы, выкліканыя да жыцця карэннымі грамадска-палітычнымі пераўтварэннямі нацыянальнай і сацыяльнай самасвядомасці народа, паглыбленнем узаемасувязі паміж мастацтвам і сацыяльна-гістарычнай асновай яго жыцця.

У песеннай творчасці з’явіліся новыя заканамернасці, якія твораў раннетрадыцыйнай класікі былі неўласцівыя. У першую чаргу гэта змяненне суадносін аб’ектыўнага і суб’ектыўнага: “ранейшыя, суб’ектыўна не расчлінёныя ў мастацтве адносіны людзей да прыроды, грамадства пачынаюць спалучацца з індывідуальным раскрыццём душэўных перажыванняў асобы. Першабытная стыхійная эпока як аб’ектыўнае адлюстраванне знешніх падзей і з’яў саступае вядучае месца лірыцы ў самым шырокім значэнні гэтага слова” [3, с. 93–94].

З’яўляюцца новыя жанры, не звязаныя з абрадам і вольныя ад адной з характэрных асаблівасцей раннетрадыцыйнай творчасці – сезоннасці выканання тых ці іншых цыклаў або дакладнай прымеркаванасці да пэўных абставін. Большасць такіх песень спяваецца па настроі, унутранай патрэбе; у народзе іх нярэдка аб’ядноўваюць агульнымі назвамі “калі захочацца”, “у любові час”, “абы-калі”.

Вядучым жанрам у гэты перыяд становяцца песні лірычныя, якія аб’ядноўваюць у адзін пазаабрадавы пласт песні некалькіх тэматычных цыклаў: любовныя, аб сямейным жыцці, сацыяльна-бытавыя.

Шырокі песенны пласт познетрадыцыйнай лірыкі – гэта пачатак новага перыяду ў фарміраванні і музычнага боку пазаабрадавай песні з яе новай эстэтыкай, стылістыкай, музыка-моўнымі праявамі. Тут адбіліся і знешнія ўмовы, якія мелі ўплыў на гістарычны лёс народа, і ўнутраныя творчыя рэсурсы і магчымасці: з аднаго боку, пераасэнсоўваўся раннетрадыцыйны матэрыял у залежнасці ад таго, якія яшчэ бакі жыцця ён мог адлюстроўваць, з другога – новыя прынцыпы музыка-вобразных абагульненняў з’явіліся наступствам умацавання працэсу культурных узаемасувязей, а таксама бурнага развіцця некаторых элементаў музыкальнага мастацтва, якія да пэўнай пары знаходзіліся ў зародкавых формах.

Так, у познетрадыцыйнай песні на змену напярэчытатыўнаму стылю старадаўняй апавядальнай песні прыйшла стыхія меласу – адна з асноўных заваёў песеннага мастацтва гэтага перыяду. Своеасаблівай антытэзіай заканамернасцям, уласцівым папярэдняму эпосе, тут стаў пераход ад імправізаванага стылю меладызавання да развітай метралірычнай арганізаванасці, таксама з’явіліся новыя інтанацыйныя звароты, больш шырокія і разнастайныя інтэрвалы, скачкі ў абодвух кірунках. Асновай песеннай формы становіцца 2-часткавая структура. Яна неабходна выцякае са строфнай будовы паэтычнага тэксту, які мае 2-х або 4-радковую перыядычнасць. Пашырэнне музыкальнай формы адбываецца ў асноўным за кошт паўтарэння другой паловы напева, дакладнага або вар’іраванага. Наступіў пералом у суадносінах музыка-слова, першым сімптомам чаго з’явілася парушэнне правільнасці ўдарнасці апошняга.

Умацаванне ролі чыста меладычнага пачатку, свабоднага ад рэгулюючай сілы слова або руху, адбывалася ва ўмовах фарміравання распеву. В.І. Ялатаў выдзяляе два тыпы распеваў – “службовы” і “свабодны”: распеў “службовы” “ўзбагачае асноўныя папеўкі, у пэўнай меры развівае іх, але не да непазнавальнасці”, тут “гукі песеннага рытму абрастаюць дадатковымі гукі меладычнага рытму, што стварае больш пластычную мелодыю” [4, с. 202]. “Свабодны” распеў “бывае значна больш працяглым і па гарызанталі, і па вертыкалі. Яму ўласцівы арыгінальныя абарты і скачкі, якія часам выходзяць за межы дадзенай ладавай структуры. У распеве гэтым пануюць законы чыстага меладызму, стыхія “разняволенай” музыкальнай інтанацыі” [4, с. 206].

Музычна-рытмічная структура беларускіх пазаабрадавых песень дае ўяўленне аб двух яе тыпах. Першы – асноўны – ахоплівае напевы, дзе галоўным фактарам музыка-рытмічнай арганізацыі з’яўляецца чаргаванне музыка-рытмічных перыядаў у іх адпаведнасці са структурай песеннага верша. Тактавая рыска (у тым ліку і пункцірная) ужываецца ў якасці ўмоўнага раздзяляльнага знака межаў сінтагмаў. Асноўным фактарам музыка-рытмічнай арганізацыі напеваў другой групы з’яўляецца рытм пульсацыі моцнага і слабога часу, і тактавая рыска тут – паказальнік гэтай пульсацыі. Такіх напеваў, можна сказаць, адзінкі, яны прадстаўляюць стылістыку пазаабрадавых мелодый найбольш позняга гістарычнага пласта:

– / – – / –  
Зя\_лѣ\_ны ду\_бо\_чак

На мол ро\_схі\_ліў\_ся... (дактыль з анакрузай)

Асобную групу складаюць песні, у якіх прыкметы абодвух тыпаў аб'ядноўваюцца: падзяляючыся на сінтагмы (як у першым тыпе), сам верх у той жа час мае пераважна стопную пабудову з рытмічнай пульсацияй моцных і слабых доляў:

— / — / — /

Па лу\_зе конь бя\_жыць

На ім\_сі\_ва\_гры\_ва...

ці:

/ — / — / — /

Ой, у по\_лі\_тры ду\_бы

Аднак у цэлым, супярэчліваць паміж рознымі тыпамі мелодычных і вершавых націскаў сустракаецца ў беларускай мелодыцы ва ўсіх магчымых спалучэннях. Так, даволі распаўсюджана несупадзенне экспіраторнага націску з метрычным. У гэтым выпадку больш працяглы гук, які знаходзіцца на слабой долі, пераймае значную частку акцэнтнасці асноўнага ўдарнага складу, іншым разам такую значную, што і ўвесь акцэнт перамяшчаецца на працяглы гук. Нярэдка для познетрадыцыйнай беларускай мелодыкі несупадзенні сілавога націску з тонавым, ёсць выпадкі, калі асноўны сілавы націск, супадаючы з адным з другарадных, не супадае з другім.

Своеасабліваю раўнавагу, раўнапраўе музычнага і вершавага рытму знаходзім у тых мелодыях рухальнай дынамікі, дзе на працягу ўсяго напева дакладна вытрымліваецца пэўны метр [1, с. 423, № 266]

Эмацыянальная вобразнасць пазабрадавых мелодый позняга гістарычнага пласта вызначаецца галоўнымі інтанацыйнымі комплексамі, асноўным з якіх з'яўляецца комплекс квінты – музычнага інтэрвалу, семантычна найбольш ёмістага. Ён аб'ядноўвае тры інтанацыйныя формулы, кожная з якіх абагульняе напевы рознага эмацыянальнага зместу: першы ўвасабляе сумна-журботную грань лірыкі, другі – больш спакойную, прасветленую, трэці – напружана-драматычную. Абсалютная большасць напеваў першай інтанацыйнай групы звязана з сюжэтна-тэматычным комплексам цяжкай долі жанчыны ў сям'і мужа; больш светлыя квінтавыя напевы звязаны, як правіла, з песнямі любоўнай тэматыкі; у групе напеваў драматычнага гучання пераважаюць тэмы рэкрутчыны, салдатчыны, удаўства.

Квінтавая рамка як аснова ўсёй пабудовы ладавай сістэмы, гістарычна змяняе музычныя сістэмы, заснаваныя на тэтрахордах. Квінта значна пашырае гарызонты музычнага мастацтва, яна больш перспектыўная, гнуткая, мае перадумовай значна больш элементаў далейшага развіцця. Так, характэрнай прыкметай новай ладавай якасці становіцца разгорнутае трохгучча, якое паўстае і як элемент пачатковых мелодычных зваротаў, і як матэрыял сярэдніх частак напеваў. Далейшае ўскладненне пентахорда ідзе, як правіла, шляхам дадання зверху сэкставага гуку, што ўтварае гексахордавы гукарад – своеасаблівы яскравы гукарад, які адкрыў многія інтанацыйныя перспектывы. Такі квінтавы лад з сэкстай можна назваць тыповай асаблівасцю беларускай вакальнай лірыкі, напрыклад, заходнебеларускага рэгіёна.

Далейшае развіццё музычнай сістэмы беларускай народнай песні звязана з узнікненнем ладавых структур, заснаваных на актаўнай паслядоўнасці. Пры гэтым шлях да актаўных ладоў быў шляхам пераадолення “у першую чаргу тэтрахордавага мыслення. Этапамі пры гэтым былі і квінтавы лад, і гексахордавы гукарад. Усе яны паступова рыхталі глебу для з'яўлення гуку, які дубліруе на іншай вышыні тоніку ладу. Гэта быў цэлы пераварот у галіне спалучэння гукаў унутры музычнай сістэмы” [3, с. 121]. Цэнтральнымі ладамі актаўнай сістэмы з'яўляюцца натуральны мажор і натуральны мінор. Значнае месца займае таксама міксалідыйскі лад (іншым разам у спалучэнні з натуральным мажорам), менш распаўсюджаны лады дарыйскі і фрыгійскі; зусім не ўласцівы беларускай народнай музыцы лад лідыйскі.

У перыяд развіцця квінтавых і асабліва актаўных ладавых структур у беларускай народнай музыцы пачынае фарміравацца і мадуляцыя. Найбольш распаўсюджаным яе відам аказалася пераменнасць паралельных танальнасцей

Кампазіцыйныя формы пазабрадавых песень позняга часу ў параўнанні з песнямі раннетрадыцыйнымі таксама вызначаюцца ўскладненнем. Так, разам з двух- і трохсінтагмавымі песнямі (яны былі характэрнымі для раннетрадыцыйнага пласта) пашырэнне атрымалі кампазіцыйна разгорнутыя ўзоры, структура якіх складаецца з чатырох, пяці, шасці і нават васьмі сінтагмаў. Пры гэтым канкрэтныя формы суадносін вершавай і музычнай структур таксама сталі больш разнастайнымі: калі для песень найбольш ранняй традыцыі характэрнымі былі суадносіны AA/AB AB/AB, AAБ/ABВ1, АББ/ABВ1, ААБ/ABC, АББ/ABC, АБВ/AA1В дык пазней распаўсюдзіліся формы АБВГ/ABCD, АБ||:ВГ:||/ AA1||:BC:||, АБВГ/AA1BC, АБВГ/AA1BB1 і інш.

Музычнае ўвасабленне асноўных вершавых структур на Беларусі ў цэлым вызначаецца вялікай ступенню індывідуалізацыі: разам з вышэйпазначанымі тыпавымі яе формамі зафіксавана шмат узораў, калі адной тыповай вершавай структуры адпавядае шмат разнастайных мелодычных структур. Напрыклад: тыповая вершавая структура АБ||:ВГ:|| увасоблена ў мелодычных структурах: АВ||:CC1:||, AA1||:BB1:||, АВ||:CD:||, а тыповая вершавая структура ||:АБ:||ВГ – у структурах ABCDEF, ABCDED1 і інш.

Сярод структур шматсінтагмавых тыпавых няма. Тут у суадносінах вершавай і музычнай структур пануе наступны прынцып: адной вершавай структуры адпавядае адна музычная. У выніку такія мелодыі вызначаюцца, з аднаго боку, кампазіцыйнай складанасцю, з другога – яскрава індывідуальным характарам.

Пры ўсёй стылявой адметнасці пазабрадавых песень галоўнай характэрнай іх рысай з'яўляецца шматгалоссе – музычны склад, які ў розных этнакультурных рэгіёнах Беларусі мае сваю спецыфіку. Так, на Палессі, чья традыцыя падрабязна апісана З.Мажэйкай [6, с. 7], харавая партытура шматгалосных песень “складаецца з двух абавязковых партый (“галасоў”) з дакладнай спецыфікацыяй кожнага з іх. Асноўны напеў, які выконваецца хорам, гучыць заўсёды ў ніжнім голасе, які ў працэсе шматгалоснага распеву песні нярэдка разгаліноўваецца. Верхні саліруючы голас кантрапунктуе харавому ніжняму па прынцыпе своеасаблівага саборніцтва з ім” [7, с. 5].

Спецыфікацыя галасоў замацавана ў народнай тэрміналогіі. Спяваць ніжні голас – значыць “басаваць”, “тураваць”, “граміць”, а сам ніжні голас вызначаецца як “басуючы”, “туруючы”, “грамлючы”, выканаўцы асноўнага напева – “басы”; спяваць верхні голас – “падводзіць”, “паднімаць”, “браць на падгалосак”, (адпаведна сам верхні голас – “падводка”, “падгалоснік”), а выканаўца верхняга голасу таксама “падводка”, “галаснік”, “гаравік” [7, с. 6].

Ладавыя заканамернасці палескіх шматгалосных песень вызначаюцца узаемасувяззю мелодычнай арганізацыі асноўнага напева ў ніжнім голасе і кантрапунктунай яму падводкі. Пры гэтым асноўны напеў разгортваецца, як правіла, у квінтавым ладзе, “пры больш шырокім дыяпазоне ладавая арганізацыя напева вызначаецца па-рознаму счэпленымі мелодычнымі ячэйкамі (часцей за ўсё квінтавай і квартавай або толькі квартавымі). Верхні саліруючы голас накладваецца на асноўны напеў як квінтуючы, не мяняючы мелодыі ніжняга голасу” [7, с. 7].

У цэлым, шматгалосны склад песень Цэнтральнага Палесся вызначаецца як падгалосачна-паліфанічны з развітай падводкай. Для астатняй часткі гэтага рэгіёна характэрна падводка больш спрошчанага тыпу, заснаваная пераважна на паралельным руху двух галасоў і такім тыпе суадносін напеваў і тэксту, калі аднаму складу верша часцей за ўсё адпавядае адзін гук ці сугучча. Унутрыкладовыя распеваў у такіх песнях сціплыя, звычайна двух-трохгучныя і не ўплываюць на шырыню дыхання мелодыі. І тым не менш “палескі стыль” існуе і пераблытаць яго ні з чым немагчыма. Так, у Цэнтральным Палессі працягваюць жывое бытаванне напеваў такога шырокага распеваў, якія ў іншых рэгіёнах не сустракаюцца. Гэта прыводзіць да ўтварэння самых розных інтэрвалаў – ад тэрцы да актавы і рассоўвае амбітус мелодый да ноны і дэцымы.

Палескім пазаабрадавым песням позняга перыяду ўласцівы лады, як мажорнага, так і мінорнага нахілення. У першым выпадку найбольш часта сустракаецца міксалідыйскі лад, у другім – натуральны мінор, дарыйскі лад і фрыгійскі каданс.

Супрацьлеглыя стылявыя характарыстыкі мае мелодыка пазаабрадавых песень паўночнага рэгіёна Беларусі – Паазер’я: “Культура гэта цалкам манадыяная, заснаваная на “чыста” лінейным мысленні, на самадастатковым значэнні ўласна меладычнага пачатку. У народным побыце паўночнабеларускіх раёнаў пануе адзіночнае спяванне або сумеснае спяванне аднагалосных мелодый ва ўнісон (часам толькі з невялікімі эпізодычнымі раслаеннямі галасоў у некаторых абрадавых і лірычных напевах)... Мелодыка паўночнабеларускіх напеваў у адрозненне ад напеваў паўднёвабеларускай традыцыі разгортваецца няспешна, роўна. У процілегласць, скажам, палескай традыцыі, дзе акцэнтная арнаментыка ўвесь час нібы перарывае меладычную лінію (стварае нібы “ўздрыгванні”), у песнях Паазер’я роўныя арнаментальныя групы арганічна ўплечены ў спакойнае цячэнне мелодыі. І сам напрамак меладычнага развіцця народна-песеннага мастацтва Паазер’я прыкметна адрозніваецца ад развіцця палескага песеннага фальклору. Калі палеская песня з яе маляўнічымі гетэрафоннымі “ўспышкамі”, з яе канцэртным прынцыпам саборніцтва “падводкі” (верхняга саліруючага голасу) з хорам “басуючых” ніжніх галасоў развіваецца, так сказаць, у напрамку “вертыкальным”, то меладычнае развіццё песеннага мастацтва Паазер’я цалкам ідзе ў “гарызантальным” напрамку, які правіўся перш за ўсё ў гібкасці рытмікі, а таксама ў разнастайнасці і вялікай рухомасці кампазіцыйных структур паўночнабеларускай песні” [4, с. 6].

У гэтым магістральным стылявым рэчышчы на Паазер’і функцыянуе і познетрадыцыйная лірыка, якая развівае традыцыі адзіночнага спявання. Мясцовыя “далявыя” (працяжныя) паўночнабеларускія лірычныя песні істотна адрозніваюцца ад старажытных календарна-земляробчых і сямейна-абрадавых напеваў. Ім уласцівы гнуткасць распеваў і развітая строфіка (нярэдка “ланцуговай” формы, што ўласціва песням шырокага дыхання).

Характэрнай асаблівасцю музычнага стылю пазаабрадавых песень Паазер’я апошняга часу стала ўкараненне пераважна тэрцавага двухгалосся з развядзеннем на заключным гучу песні галасоў на актаву. Хутчэй за ўсё гэта вынік уплыву аматарскай творчасці з яе абавязковымі выязнымі канцэртамі, аглядамі і фестывалямі, радыё- і тэлепаказамі, дзе, такі стыль, як правіла, падтрымліваецца і ўхваляецца.

У адрозненне ад традыцыі Паазер’я, з яго устаноўкай на манадыяны тып песеннай культуры, ці Палесся, дзе, як ужо гаварылася, пашыраны спеваў падгалосачна-паліфанічнага складу, на беларускім Панямонні атрымала развіццё шматгалоссе тыпу “ўторы”

Харавая партытура шматгалосных песень Панямоння складаецца з абавязковых двух галасоў, функцыянальная адметнасць якіх дакладна асэнсоўваецца самімі спевачамі. Так, ніжні голас называюць “першы”, “тоўсты”, “грубы”, “бас”, “ніз”; верхні – “другі”, “тонкі/ценькі”, “падцяг”, “падводка”. Адпаведна, спяваць ніжнім голасам – значыць “спяваць нізка”, “басаваць”; спяваць верхнім – “весьці ўгору”, “падводзіць”, “выносіць”, “выцягваць”, “зацягаць”, “паднімаць”, “фтуруваць”. Але ў адрозненне ад палескай традыцыі спеваў “з падводкай” у традыцыі Панямоння шматгалоссе будзецца па прынцыпу гарманічнага суладдзя, калі другі голас узмацняе або афарбоўвае асноўную мелодыю. З такім тыпам спалучэння галасоў звязаны асобы характар гучання шматгалосных песень Панямоння: яго вызначае шчыльнасць, кампактнасць, прыгожая стройнасць галасоў па вертыкалі. Нездарма самі спевачы падкрэсліваюць: “Нашы галасы сыходзяцца, як гармонія” [2, с. 458].

Ладавая арганізацыя шматгалосных песень Беларускага Панямоння вызначаецца ўзаемнай каардынацыяй абодвух галасоў з улікам іх меладычных заканамернасцей. У цэлым шматгалоссе Панямоння ў пэўнай ступені можна параўнаць са шматгалоссем кантавага тыпу, што галоўным чынам працягваецца ў паралельным руху галасоў. Аднак інтэрвальныя і акордавыя спалучэнні, якія складаюцца пры гэтым, грунтуюцца тут на ўласна меладычнай аснове і ніколі не ўступаюць паміж сабою ў гамафонна-гарманічныя дачыненні. Вертыкаль звычайна ўтвараецца гукамі аднароднай ці блізкай функцыі, у першую чаргу гэта тэрцавыя, квінтавыя і актаўныя сугуччы, значна радзей сустракаюцца квартавыя ці сэкставыя. Акорды абмежаваны трохгуччамі, якія таксама маюць выразную меладычную прыроду і ўтвараюцца ў выніку расшчэплення аднаго з меладычных галасоў.

Большасць шматгалосных напеваў Панямоння вызначаецца ладавай аднапланавасцю і абмяжоўваецца рамкамі натуральных мажора і мінора (“гарманічная” сёмая ці “фрыгійская” другая ступені, якія зрэдку сустракаюцца, маюць меладычную прыроду), толькі ў групе напеваў з квартавай інтанацыйнай асновай стылявой нормай становіцца тэрцавы ладавы зрух, які ва ўмовах шматгалосся асацыіруецца з “адхіленнем” у танальнасць трэцяй ступені.

Шматгалоссе, натуральна, рассоўвае гукавы дыяпазон напеваў, даходзячы ў некаторых варыянтах да дэцымы, але звычайна ўсё ж не пераходзіць інтэрвалу ноны, які атрымліваецца пры апяванні верхняга гуку актаўнага ўдваення заключнага тону.

Позні тып харавога спеваў, пашыраны на Магілёўшчыне, можна вызначыць, як шматгалоссе “з падцягам”. У большай ступені гэты стыль распаўсюджаны ў паўднёвай частцы рэгіёна, які ў характары песеннай культуры мае шмат агульнага з традыцыямі падняпроўскай часткі суседняй Гомельшчыны. Значная частка ўзораў сумесных спеваў – гэта своеасаблівы слаў падгалосачна-поліфанічнага і гарманічна-кантрапунктычнага шматгалосся, дзе апошняе ўсёж-такі пераважае [5, с. 378, № 326].

Музычны і паэтычны кампаненты беларускіх пазаабрадавых песень суадносяцца па-рознаму, што ў самым агульным выглядзе раскрываецца ў трох формах каардынацыі: 1) адной мелодыі адпавядае толькі адзін паэтычны тэкст, 2) адзін паэтычны тэкст можа спявацца на некалькі мелодый, 3) да адной мелодыі можа быць прымацавана некалькі паэтычных тэкстаў.

Найбольш распаўсюджанай з’яўляецца першая форма. Напеваў гэтай групы песень вызначаюцца індывідуалізацыяй і складанасцю ўсіх асноўных музычных кампанентаў – ладавых, рытмічных, меладычных, кампазіцыйных. Утрымліваючы тыпавыя стылявыя характарыстыкі спеўнай традыцыі свайго рэгіёна, такія песні ў большай,

чым іншыя групы песень, ступені адлюстроўваюць узлёты і парыванні творчай фантазіі і выканаўцаў, якія ў самых разнастайных формах рэалізуюць вялікія патэнцыяльныя магчымасці, закладзеныя ў народным меласе.

Другая форма каардынацыі таксама значна пашырана ў беларускай традыцыі. Радзей сустракаецца трэцяя форма: адначым тут як тыпавыя лірычныя напевы “Зялёная (чырвоная) вішня”, “Ці свет, ці світае”, найбольш распаўсюджаныя па ўсёй Беларусі.

#### Спіс літаратуры:

1. Варфаламеева, Т. Б. Пазаабрадавыя песні // Традыцыйная мастацкая культура беларусаў. У 6 т. Т. 2. Віцебскае Падзвінне / Т. Б. Варфаламеева, А. М. Боганева, М. А. Козенка [і інш.]; склад. Т. Б. Варфаламеева. – Мінск : Бел. навука, 2004. – 910 с.
2. Варфаламеева, Т. Б. Пазаабрадавыя песні // Традыцыйная мастацкая культура беларусаў. У 6 т. Т. 3. Гродзенскае Панямонне. У 2 кн. Кн. 1 / В. І. Басько [і інш.]; аўт. ідэі Т. Б. Варфаламеева; агул. рэд. Т. Б. Варфаламеевай. – Мінск : Выш. шк., 2006. – 608 с.
3. Елатов, В. И. Ладовые основы белорусской народной музыки / В. И. Елатов. – Минск : Наука и техника, 1964. – 216 с.
4. Елатов, В. И. Ритмические основы белорусской народной музыки / В. И. Елатов. – Минск : Наука и техника, 1966. – 220 с.
5. Мажэйка, З. Я. Песні беларускага Паазер’я / З. Я. Мажэйка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1981. – 494 с.
6. Мажэйка, З. Я. Песні Беларускага Падняпроўя / З. Я. Мажэйка, Т. Б. Варфаламеева / Нац. акад. навук Беларусі. Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. – Мінск : Беларуская навука, 1999. – № 326. – 392 с.
7. Можейко, З. Я. Песенная культура Белорусского Полесья. Село Тонеж / ред. Е. В. Гиппиус. – Минск : Наука и техника, 1971. – 264 с.
8. Можейко, З. Я. Песни Белорусского Полесья / З. Я. Можейко. – Вып. 2. – М. : Советский композитор, 1984 – 151 с.
9. Мухарынская, Л. С. Беларуская народная музычная творчасць : вучэб. дапам. для муз. ВНУ / Л. Я. Мухарынская, Т. С. Якіменка. – Минск : Выш. шк., 1993. – 343 с.

*Ірына Грамовіч*

#### ПЕДАГАГІЧНЫЯ АСПЕКТЫ НАВУЧАННЯ НАРОДНАЙ МАНЕРЫ СПЕВАЎ У КЛАСЕ ПА ПАСТАНОЎЦЫ ГОЛАСУ

*У артыкуле закранаюцца праблемы навучання народнай манеры спеваў. Дзякуючы педагагічнаму вопыту работы са студэнтамі кафедры беларускай народна-песеннай творчасці, аўтар разглядае педагагічныя аспекты і прапануе метадычныя рэкамендацыі па пастаноўцы голасу і фарміраванні вакальнага ансамбля.*

*Irina Gromovich*

#### PEDAGOGICAL ASPECTS OF FOLK STYLE SINGING TEACHING IN THE CLASS OF VOICE TRAINING

*The article concerns issues of teaching of folk singing style. Due to the experience of the work with the students of the Chair of Belarusian folk music the author considers pedagogical aspects and offers guidelines on the voice training and vocal ensemble.*

Практычнае авалоданне асаблівасцямі народнапесеннага выканальніцтва спалучае працяглую работу над развіццём і ўдасканаленнем вакальнай тэхнікі і акцёрскага майстэрства з творчым падыходам да раскрыцця мастацкага вобразу. Асабліва ўвага ў навучанні звяртаецца на спосаб гукавыдзення, рэгіянальныя гаворкі, выканальніцкія прыёмы (гульня словам і гукам у народных выканаўцаў, спосабы перадачы мелізмаў, гукавых скатаў на заканчэнні фраз, агласоўка зычных і інш.), сродкі выразнасці (інтанацыйныя, тэмбравыя, дынамічныя).

Увесь працэс навучання накіраваны на развіццё творчага мыслення і беражлівых адносін да народнай песні. Разам з тым рашэнне вакальна-тэхнічных задач павінна ажыццяўляцца і суправаджацца бесперапынным назапашваннем слыхавага ўяўлення, якое фарміруе гукавы вобраз народнага твора. Сучасны выканаўца народнай песні павінен быць рознабакова адукаваным чалавекам, які глыбока разумее фальклор і працэс развіцця народнага выканальніцкага стылю.

Навучанне народнай манеры спеваў – гэта жывы і творчы працэс, які пастаянна развіваецца і абапіраецца на традыцыйныя вакальна-педагагічныя метады. Народная манера спеваў абумоўлена наступнымі асаблівасцямі гучання: натуральны, «блізкі» гук, артыкуляцыя, блізкая да гутарковага вымаўлення, наяўнасць груднога рэзаніравання. Народны голас характарызуецца гучнай, яскравай, мяккай, светлай афарбоўкай гучання. Увесь гук быццам сабраны блізка ў поласці рота, «на вуснах». Умельцы народныя выканаўцы ніколі не спяваюць рэзкім, крыклівым або глыбокім гукам (выключаючы спеы на адкрытым паветры) [2].

Пастаноўка народнага голасу і тэхніка вакальнага выканання складаюцца з наступных галоўных кампанентаў: песенная ўстаноўка, дыкцыя і работа артыкуляцыйнага апарата, песеннае дыханне, рэгістры голасу, атака гуку, элементы харавой гучнасці, адзіная манера гукаўтварэння.

Галоўныя ўмовы спеваў – гэта ўнутраная поўная фізічная свабода выканаўцы. Яна дасягаецца натуральнай позай спевака: роўны і свабодны корпус, распраўленыя плечы, роўнае становішча галавы, роўныя калені, ногі з апорай на пяткі, спакойна апушчаныя ўздоўж тулава рукі. Мышцы твару спакойныя, без напружання.

У самым пачатку навучання спявак пры дапамозе выкладчыка павінен замацаваць у свядомасці таксама і нервова-мышачныя адчуванні: найбольш натуральнае і зручнае становішча ротаглотачнай поласці і ўсяго галасавога апарату пры падрыхтоўцы да спеваў. Песенная ўстаноўка ўтвараецца пры імкненні да позеху. Пры гэтым мяккае паднябенне падмаецца, адкрываючы шлях у галаўны рэзанатар да высокай пазіцыі гуку, гэта надае голасу бляску і палётнасці. Корань языка прыціскаецца ўніз, павялічваючы прастору ротаглотачнага рупару. Гартань пры гэтым аўтаматычна апускаецца. Язык падаецца ўперад, упіраючыся ў ніжнія зубы, ніжняя сківіца (разам з языком) высоўваецца ўперад і апускаецца ўніз,