

ТРАДЫЦЫЙНАЯ МУЗЫЧНАЯ ДЫДАКТЫКА І СУЧАСНАЯ ПРАФЕСІЙНАЯ ВЫШЭЙШАЯ АДУКАЦЫЯ

Палітыка-эканамічныя працэсы, навукова-тэхнічная рэвалюцыя ў другой палове XX – пачатку XXI стагоддзяў не толькі адбіліся на даследчым апарате гуманітарнай навукі, інфармацыйных тэхналогіях гуманітарнай адукацыі, але і істотна павялічылі поле шырокіх міжкультурных узаемадачынненняў [6].

Буйныя панадэтнічныя музычныя цывілізацыі (еўрапейская, бліжнесярэднеўсходняя, далёкаўсходняя) і шматлікія лакальныя этнічныя традыцыі, якія цягам стагоддзяў і тысячагоддзяў досыць аўтаномна развіваліся і сфарміравалі ўласную эстэтыку, сістэмы вобразнасці, прынцыпы структуравання, сёння ўваходзяць у самыя разнастайныя *ўзаемадачынненні і кантакты*. Гэтым кантактам безумоўна спрыяюць і сусветны рынак тавараў і паслуг, які няспынна пашыраецца, і ўвядзенне ў сусветны зварот дасягненняў розных лакальных культур – матэрыяльных і духоўных (у тым ліку мастацкіх артэфактаў і мастацкай адукацыі), і размах інфармацыйных рэсурсаў, мас-медыя, інтэрнэту, індустрыі турызму, фестывальнага руху [3].

Маладзё з Азіі, Афрыкі, Акіяніі едзе навучацца еўрапейскай навукі, эканоміцы, мастацтву ў краіны Еўропы, ЗША, Расію і дасягае значных вынікаў. Ёй у гэтым спрыяюць еўрапейскія педагогі, якіх ахвотна запрашаюць выкладаць у Карэю, Японію, Кітай, краіны арабскага свету.

Але і перад еўрапейцамі раскрываюцца перспектывы звароту да іншых мастацкіх сістэм. Гэты крок абумоўлены і вядомым крызісам у еўрапейскім мастацтве, а таксама ў мастацкай і, у прыватнасці, музычнай адукацыі, выкліканым не толькі эканамічнымі праблемамі, але перадусім – усё большым *эстэтыка-канцэптуальным разрывам* паміж масавым слухачом новага тысячагоддзя і колам практыкуючых музыкантаў з *акадэмічнай* адукацыяй, якое ўвесь час звужаецца [2], [7], [11].

Змяншэнне ўплыву музыкантаў-прафесіяналаў на фарміраванне музычнага складніка сучасных СМІ таксама не ў апошнюю чаргу выклікана іх непадрыхтаванасцю да арыентацыі ў пашыраным *інфармацыйным полі* міжэтнічнага, міжнароднага гукавага абмену і кангламерата *сусветных музык* (world musics) у эпоху глабалізацыі [2]. Такой непадрыхтаванасці шмат у чым спрыяе глыбокая *закрытасць* стандартнай музычнай навучальнай установы, «якая ахоўвае сваіх тубыльцаў» ад усяго, што нараджаецца па-за яе прасторавымі і часавымі межамі, а таксама *фрагментарызацыя*, расчлянненне (пры навучанні спецыялістаў рознага профілю) жывой сістэмы музыкі на складнікі: стварэнне, выкананне, асэнсаванне [8]. Выканаўцы – інструменталісты, вакалісты, дырыжоры і гукарэжысёры, пазбаўленыя магчымасці займацца кампазіцыяй, граюць, спяваюць і запісваюць музыку, не ўяўляючы пры гэтым працэсу яе стварэння. Кампазітары выключна тэарэтычна знаёмыя з інструментамі (ды і тое – у асноўным толькі сімфанічнага аркестра, аб народных маючы вельмі прыблізнае ўяўленне), для якіх пішуць музыку. Музыказнаўцы, якіх увогуле не вучаць ні першаму, ні другому, у выніку не здольныя даць новай музыцы адпаведную інтэрпрэтацыю.

Мы мяркуюем, што вельмі актуальным і перспектыўным у гэтым плане бачыцца ўлік музычнымі педагогамі вопыту падрыхтоўкі спецыялістаў-прафесіяналаў у этнічных музычных традыцыях, бо для апошніх заўсёды былі *актуальныя* як адзіства музычна-творчага працэсу, так і практыка міжкультурных кантактаў і ўзаемадзеянняў [9], [10], [6].

Развітыя формы *традыцыйнай музычнай педагогікі* знаходзім у культуры скамарохаў старажытнай Русі, *кабзароў і лірнікаў, дудароў* Украіны і Беларусі, вясельных музыкаў (у тым ліку *клязмераў*) Цэнтральна-Усходняй Еўропы, *гусанаў* у Арменіі – *ашугаў* і носьбітаў макамата – *дастгах, макомаў, макамаў, рагі* ў Азербайджане, Іране, на Блізкім і Сярэднім Усходзе, у Цэнтральнай Азіі, Індыі, арабскіх краінах, у творчасці *лэўтараў* у Румыніі і Малдове, *майстарзінгераў, мінезінгераў, трубадураў, трувераў, шпільманаў, жанглераў* у Германіі і Францыі, *качэўнікаў – койшы, жыршы, курайсы, кобызчы*, у розных напрамках дзейнасці *шаманаў, арэхта-ку* народаў Поўначы, у *грыётаў* краін Цэнтральнай Афрыкі і г.д. [8].

Да ліку вызначальных *структурна-функцыянальных* фактараў гэтай бяспрэчна *прафесійнай галіны* этнічнай музычнай культуры, якія паўплывалі на прынцыпы адбору кадраў будучай мастацкай эліты і саму сістэму прафесійнага навучання, адносім: 1) творчую асобу майстра-носьбіта традыцыі; 2) адпаведнасць яго аблічча характару дзейнасці цэласнай сістэмы асяроддзя, у якой ён функцыянуе; 3) інтэграцыю і каардынацыю *рознастыльвых* пластоў і нарматываў культуры ў свядомасці носьбітаў і практыцы традыцыйнага прафесійнага выканальніцтва-творчасці; 4) спалучэнне канону і імправізацыі, наватарскіх памкненняў і кансерватыўна-ахоўных кампанентаў творчай дзейнасці – як адлюстраванне натуральнага працэсу эвалюцыі этнічнага мастацтва; 5) непарыўнасць кампазіцыі, выканання, асэнсавання ў дзейнасці музыканта; 6) кантактная камунікацыя, успрыманне і перадача традыцыі ў непасрэдным творча-выканальніцкім кантакце: ад аднаго носьбіта да іншага, ад пакалення да наступнага пакалення [8].

Быць прафесіяналам у традыцыйнай культуры дадзена толькі *неардынарнай індывідуальнасці*, якая вылучаецца з асяроддзя дзякуючы таленту, веданню рэпертуару, густу і спадзяванняў аўдыторыі, артыстычнаму майстэрству, а нярэдка і валоданню *адмысловымі* сугестыўнымі (у тым ліку магічнымі) магчымасцямі *ўздзеяння* на людзей, прыроду, звышнатуральныя з'явы, здольная выступаць у фарпосце сіл, ад якіх залежыць *жыццё і будучыня* супольнасці [5], [9]. Гэтая асоба, якая заваявала давер атачэння і *атрымала*

права вядучага суб'екта апазіцыйнай пары: індывід і супольнасць, артыст і публіка, носьбіт і рэцыпіент мастацтва. Гэта, у сваю чаргу, не толькі патрабуе ад музыкаў *пастаяннага* (не толькі падчас вучобы!) *самаўдасканалення*, пашырэння і паглыблення ведаў традыцыі і *стылявых асаблівасцей* музыкі тых мясцін, дзе ім даводзіцца выступаць, але абумоўлівае асноватворнае значэнне *навучальнага працэсу*, развіцця выканальніцкага, мастацкага, *лакальна* і *сацыяльна* арыентаванага прафесіяналізму ў эпоху эстэтычных, функцыянальных, стылявых зменаў, шэсця моды, утварэння і знікнення жанрава-структурных стэрэатыпаў, – але выклікае таксама неабходнасць пошуку і ўдасканалення інстытута ўласнай а) мастацкай і б) сацыяльнай *самаабароны* [8]. У ролі першай выступае *мастацкая школа*, у межах якой выхаваны, у рамках традыцыі якой творыць музыкант. У ролі другой – разнастайныя формы *цэхавай арганізацыі*, карані якой як у Еўропе, так і на Блізкім і Сярэднім Усходзе можна знайсці яшчэ ў Сярэднявеччы [8].

Нарматывы дзейнасці (у тым ліку набор ведаў, уменняў, уступны і заключны экзамены пры прыёме на навучанне, абрады ўступлення ў цэх, тып і нават маральныя асновы паводзінаў) кабзара і лірніка скрупулёзна выконваліся (за невыкананне парушальнікі караліся – аж да пазбаўлення права выкладаць і граць перад публікай падчас грамадска значных мерапрыемствах); у Бухары і Самаркандзе – і сёння за выкананнем цэхавага статута ўважліва сочаць аўтарытэтныя і паважаныя народамі *устозы* або *уста* ў спецыяльных *раёнах згуртавання* музыкаў – *махала*. Адбіткі падобных згуртаванняў захоўваюцца аж да нашага часу на Гуцульшчыне, Падляшшы, Падоллі, на Палессі, Наўгародчыне (напрыклад, на адным з ускрайкаў мястэчак Рахова, Мазыра, Ціхвіна, вёсак Брустураў і Космачаў, гарадоў Бранск, Сямяцічы, Ямпаль, Баравічы і г.д.) [5], [8].

Варта падкрэсліць, што ў межах адной традыцыйнай *школы* выхоўваюцца юнакі *розных* псіхалагічных тыпаў, нярэдка рознага мікра-*лакальнага* і нават *этнічнага* паходжання (на беларускім Усходнім Палессі, у Падоллі, Славакіі, Закарпаці ў цыганскіх, габрэйскіх, венгерскіх музыкаў займаліся беларускія, украінскія, славацкія, польскія, румынскія вучні і наадварот). Прадстаўнікі *адной школы* працуюць на *розных тэрыторыях*. У межах *аднаго цэха* (у т.л. – часовай вясельнай капэлы, напрыклад) часам функцыянуюць рэпрэзентанты *розных творчых школ* (нават лепшы выхаванец і творчы лідар-паслядоўнік славутага Івана Гавэця Васыль Могур не раз граў у капэлі з Дмытрам Грыцанковым – прадстаўніком іншай (канкурэнтнай на Гуцульшчыне) школы Мінайлюкаў-Шкапаў) [5], [8].

Кожны з акрэсленых *вектараў уплыву* плюс агульныя акцэнтны ўздзеянні *інтэграваных, надлакальных і сусветных* музычных сістэм безумоўна адбіліся на творчай практыцы, стылістыцы твораў традыцыйных прафесіяналаў і абумоўленай ёю сістэме спецыяльнай адукацыі. Гэта адбілася і на *каардынацыі* і *адборы* прыёмаў, выразных сродкаў, спосабаў навучання [5].

Істотнай ўяўляецца *першая сустрэча* вучня з будучым педагогам. Настаўнік правярае не толькі музычныя здольнасці будучага спецыяліста (слых, памяць, рухальную свабоду і г.д.; пры гэтым рытм, успрымманне гукавышыннасці, тэмбру, кампазіцый даследуюцца ў непарыўным комплексе іх складнікаў), але і яго агульны тэзаўрус, маральна-этычнае аблічча, стаўленне да мастацтва, псіхалагічную гнуткасць. *Здольнасць да навучання* і творчага развіцця цэняцца вышэй за засвоены да бягучага моманту набор ведаў і ўменняў. Своеасаблівай канцэптуальнай сістэмай музычнага выхавання ў гэтым кантэксце валодалі выдатныя носьбіты этнічнай традыцыі скрыпачы-выкладчыкі Барыс Шумак (в. Лапці на Мазыршчыне) і Дмытро Грыцэнкіў (в. Ясэнніў Горішны на Верхавіншчыне).

Каардынацыя паміж кананічным і прыўнесеным выразна выяўляецца ў характэрнай для традыцыйнай педагогікі *квантавай* сістэме навучання прафесійнаму майстэрству. Набытае вучнем у перыяды яго *самастойнай* (у тым ліку *пошукавай*) *работы* паміж шматгадзіннымі і шматдзённымі навучальнымі *порцыямі-квантамі* заняткаў з педагогам (калі дасягаецца максімальнае *паглыбленне* ў матэрыял, які засвойваецца) старанна карэктуюцца ў адпаведнасці з кананічнымі нормамаі традыцыі. У выніку, пры ўсёй разнастайнасці напрамкаў уплыву традыцыя-першакрыніца захоўваецца пры ўмове, што не былі разбураныя яе *фундаментальныя паказчыкі*: прафесіяналізм і адоранасць майстра, *гукаідэал, сістэма спараджэння* сродкаў выразнасці і самі творы мастацтва [5].

Будучы спецыяліст вучыцца ўспрымаць не толькі ўласна музычныя творы ў стылях, якія ён засвойвае (нарматыўна – некалькі стыляў), але і ўслухоўвацца ў *партытуру гучання* прыроды і культуры. Ён знаходзіць у ёй сваё месца, свой голас. Тут і з'явы т.зв. *фізічнай* (гоман ветру, грукат навалыніцы, бурленне вады і г.д.) і *біялагічнай* музыкі (свіст дзягіля, спева птушак, галасы-сігналы жывёл і т.п.). Вельмі важна само ўсведамленне *аўдыявізуальнага рытму* Сусвету, навакольнай прыроды (на яго звярнулі ўвагу яшчэ мысляры старажытнага свету) і чалавечай дзейнасці [9]. А таксама – адчуванне ўнутранага *біяпсіхалагічнага* рытму кожнага індывіда (пульс, выразна адчувальныя ім самім ўдары сэрца, рух думкі і змены пачуццяў і г.д.). Тут і пастаянна фіксаваная традыцыйным індывідам *цыклічнасць* года, дня, жыцця чалавека, асноўных форм яго дзейнасці. І спароджаныя гэтай цыклічнасцю сістэмы *ініцыяцый*, адпаведных абрадаў і рытуалаў.

Не з'яўляюцца выпадковымі і пастаяннымі пошукі ў працэсе развіцця камп'ютарных тэхналогій у напрамку набліжэння да «жывых» прыродных і інструментальных рэалій. Істотныя і навуковыя дасягненні, сугучныя традыцыйным уяўленням, што спрадзеква фарміруюцца ў чалавечай свядомасці аб навакольным свеце як аб пэўнага кшталту ўвасобленым аб'екце пазнання і, адначасова, *жывым* голасе і *аўдыявізуальным інструменце* пазнання Сусвету. У адпаведнасці з такімі ўяўленнямі чалавек *пазнае* свет, сябе і здольны *кіраваць* імі, ды і ва ўласным арганізме выяўляе закладзеныя ў цялеснасці *ўсе асноўныя тыпы музычных інструментаў*

(ідыяфоны рук і ног, мембранафоны жывата і шчок, хардафоны валасоў, аэрафоны – разнастайныя флейты зубнога і губнога свісту і т.зв. гарлавых спеваў, трубы губнога амбушура, шалмеі галасавых звязак і г.д.).

Падораную чалавеку магчымасць *ствараць* музыку і *свой* свет праз яе вучыць этнічная музычная дыдактыка – яна можа быць рэалізаванай у сваю чаргу шляхам яго прамых ці апасродкаваных *уласных* артыкуляцыйных намаганняў [7], [9], [10]. Ды і само ўсведамленне музыкі чалавекам усіх часоў заснавана на ўспрыманні яе сістэмы як *адзінства структуры і артыкуляцыі, задумы і ўвасаблення*. Няма музыкі па-за яе жывым вымаўленнем, няма музычнага выканальніцтва па-за ўяўленнем пра музыку як сістэмную з’яву!..

Разуменне ўзаемасувязі прыроды і дзейнасці важнае не толькі для ўдасканалення *эрганамічнага* боку аўдыявізуальных тэхналогій (пошуку ліквідацыі біяпсіхалагічнага дыскамфорту, разбуральнай супярэчнасці мабільнай агогікі чалавечага пульса, звязанай з ім тэмпарытмікай этнічнай музыкі, натуральным ансамбліваннем як узаемадзеяннем блізкіх, але *розных* суб’ектаў музіцыравання з механічнай статыкай аўдыяапаратуры, штучных накладанняў пад адзіную метраноміку і г.д.). Тут і *глыбінныя сувязі мабільнасці жывога музіцыравання, рытмікі, частотных, гучнасных* характарыстык, усведамленне *адзінства прасторы і часу, візуальнай і слыхавой камунікацыі* [2], [10]. Чалавек – са сваім унутраным рытмам і *музыкай мыслення і пачуццяў* уваходзіць ва ўзаемадзеянне з *музыкай прыроды і культурай грамадства*.

Праблема захавання і перадачы жывой прыроды этнічнай музыкі вось ужо колькі гадоў з’яўляецца сталай тэмай міжнародных канферэнцый і навуковых зборнікаў, якія фарміруюцца Беларускай дзяржаўнай універсітэтам культуры і мастацтваў [1]. Сёння ўжо можна казаць і аб першых, хай пакуль і нясмелых, цяжкіх у рэалізацыі (па прычыне супраціўлення рэтраградаў і чыноўнікаў у сістэме афіцыйнай адукацыі), але ўжо паспяховых досведах некаторых УВА Расіі [4]. Гэта ўключэнне ў праграму навучання гукарэжысёраў у Санкт-Пецярбургскім гуманітарным універсітэце курсаў арганалогіі і музычнага выканальніцтва; у навучанне этнамузыказнаўцаў Петравадскай і, збольшага, Саратаўскай кансерваторыі – тэарэтычных і практычных курсаў этнічнай музыкі і музычна-тэарэтычных сістэм народаў свету, этнасаляфеджы, кампазіцыі, стылізацыі, выканальніцтва і імправізацыі ў спевах і гульнях на нацыянальных інструментах, у розных музычных стылях [11]. Гэта і паспяховыя спробы кафедры народных інструментаў Санкт-Пецярбургскага ўніверсітэта культуры ў навучанні асновам кампазіцыі, арганалогіі, музычнай антрапалогіі, музыцы славянскіх народаў студэнтаў і магістрантаў-выканаўцаў. Гэта і досвед засваення вобразных і артыкуляцыйных асаблівасцей спеўнай і інструментальнай традыцый этнічнай музыкі ў Беларускай дзяржаўнай універсітэце культуры і мастацтваў у Мінску, Нацыянальнай акадэміі музыкі ў Кіеве, Ровенскім гуманітарным універсітэце (Украіна), Алмацінскай кансерваторыі (Казахстан), Клайпедскім універсітэце (Літва), Варонежскай музычнай акадэміі і некаторых іншых УВА [12], [13].

Досведам гэтым, зразумела, трэба як мага больш шырока абменьвацца, яго вынікі і праблемы варта абмяркоўваць і пашыраць. Неабходна таксама шукаць шляхі ўкаранення такога вопыту ў сярэдняе звязно прафесійнай музычнай адукацыі. Бо за такім падыходам – адраджэнне і развіццё сапраўднага Мастацтва і самога Чалавека, які гэта мастацтва стварае і ўспрымае.

Аднак, бяспрэчна сёння мы ўжо маем права казаць аб рэалізацыі і ўкараненні ў сучасны адукацыйны працэс пачатковай стадыі асваення і ўкаранення этнічнай музычнай дыдактыкі.

Спіс літаратуры:

1. Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання : зб. навук. прац міжнар. навук. канф. – Мінск : БДУКМ, 2009 – 2014. – (Сер. ежегод. изд. 2009–2014).
2. Голос в культуре. Артикуляция и тембр : сб. ст. / ред.-сост. И.А. Чудинова, А.А. Тимошенко. – СПб. : РИИИ, 2007.
3. Дарашэвіч, Э. Рэвіталізацыя фальклору / Э. Дарашэвіч // Аўтэнтычны фальклор : праблемы захавання, вывучэння, успрымання : матэр. VII Міжнар. навук. канф. / рэдкал. : В.Р. Языковіч (адказн. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БДУКМ, 2013. – С. 32–33.
4. Калацэй, В. Вышэйшая школа і этнапедагагічная накіраванасць адукацыі / В. Калацэй // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання : зб. навук. прац III Міжнар. навук.-практ. канф. / рэдкал. : Мажэйка М.А. (адказн. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БДУКМ, 2009. – С. 94–98.
5. Мацеевская, В.И. О роли лидеров в становлении исполнительских стилей и школ традиционной профессиональной скрипичной традиции Буковины и Прикарпатья / В.И. Мацеевская // Рах Sonoris : история и современность / гл. ред. Е.М. Шишкина. – Астрахань : Гос. фольклор. центр “Астраханская песня”, 2008. – Вып. 3. – С. 93–95.
6. Мацеевский, И.В. В пространстве музыки / И.В. Мацеевский. – СПб. : РИИИ, 2013. – Т. 2. – С. 122–157.
7. Мацеевский, И.В. Сравнительное искусствознание – XXI век / И.В. Мацеевский // Наследие Генриха Орлова и актуальные проблемы современного сравнительного искусствознания : сб. ст. и матер. / ред.-сост. О.В. Колганова, отв. ред. И.В. Мацеевский. – СПб. : РИИИ, 2014. – Вып. 1. – С. 6–23.
8. Мацеевський, І. Традиційний музичний професіоналізм на перехресті доцентрових тенденцій / І. Мацеевський // Проблеми етномузикології : зб. наук. ст. / упоряд. О.І. Мурзіна. – Київ : Нац. музич. акад., 2009. – Вип. 4. – С. 6–11.

9. Овчинникова, Ю.С. Музыкальное Миротворчество в контексте сравнительного изучения традиционных культур / Ю.С. Овчинникова // Наследие Генриха Орлова и актуальные проблемы современного сравнительного искусствознания : сб. ст. и матер. / ред.-сост. О.В. Колганова, отв. ред. И.В. Мациевский. – СПб. : РИИИ, 2014. – Вып. 1. – С. 89–101.
10. Фольклор и творческая личность : матер. круглого стола и науч. дискуссии / ред.-сост. А.В. Ромодин. – СПб. : РИИИ, 2014. – 240 с.
11. Этническая музыка и XXI век : матер. Всерос. науч. конф. / ред. В.Л. Калаберда и др. – Петрозаводск : Изд-во ПетрГУ, 2007. – 360 с.
12. Ярешко, А.С. К проблеме воспитания исполнителей традиционного музыкального искусства и этномузыкологии в современном образовательном процессе на примере Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова / А.С. Ярешко // Восток и Запад : этническая идентичность и традиционное музыкальное наследие как диалог цивилизаций и культур : сб. ст. и матер. Междунар. фольклор. конгресса / гл. ред. Е.М. Шишкаина. – Астрахань : Изд-во ОГОУ ДПО «АИПКП», 2008. – С. 217–221.
13. Vyžintas, A. Gyvianimas – liaudies muzikai / A. Vyžintas / Sudaritojas V. Tetenskas. – Klaipėda : LKCS, 2010. – P. 65–91.

Галіна Кутырова-Чубаля

СПЕЎНЫ СТЫЛЬ І ЭТНАГРАФІЧНА-БЫТАВЫ КАНТЭКСТ: З НАЗІРАННЯЎ НАД ПРЫРОДАЙ ВЫКАНАЛЬНІЦТВА НА БЕЛАРУСІ

У спеўнай традыцыі беларусаў традыцыйна існуе стылістычна-выканальніцкае – свядомае ці падсвядомае, успрынятае ад продкаў, – адрозніванне «манеры» спеву тых ці іншых песень у залежнасці ад іх жыццёвай функцыі, бытавога прызначэння, абрадавай прыналежнасці, абставін выканання. Этнаграфічны кантэкст, абставіны (час, месца), склад спевакоў / спявачак, іх сямейны, узроставы статус, гендэрны падзел – усё гэта фактары, якія істотна ўплываюць на характр выканання песень нават у межах адной жанравай групы, унутры асобнай арэальнай, або больш вузка занальнай, або проста вясковай традыцыі. Для сучасных фалькларыстаў-практыкаў улік адзначаных фактараў асабліва важны ў сувязі з праблемай дасягнення ўласцівага спосабу гуказадабывання для кожнага асобнага твору. Менавіта гэта прадвырашае якасны вынік рэалізацыі фальклорнай праграмы ва ўмовах канцэрту або фесту.

У беларускіх традыцыях, асабліва ў некаторых усходніх і паўднёваўсходніх (Магілёўшчына, Гомельшчына) адзначаецца гранічна кантрастнае па якасці выкананне песень на адкрытай прасторы – вулашных, палявых, лугавых – і тых, што спяваліся ў хаце, іншым лакальна абмежаваным месцы (у карчме). Трэба ўлічваць таксама бытавыя абставіны спявання: адна і тая ж абрадавая песня па-рознаму спяваецца гуртам падчас калектыўных абрадавых дзеянняў – і гуртам жа паза абрадам, інакш у пары і зусім інакш сам-насам, «для сябе». Спеўна-выканаўчы комплекс мяняецца адпаведна пералічаным абставінам.

Найбольш яркая ўспрымаюцца на слых кантрасты высотна-дынамічныя – громкасныя, тэсітурна-тэмбральныя, фактурныя. У гэтым сэнсе тыповым прыкладам могуць служыць песні са складовым рытмам «страла» (умоўна суадносна кароткіх і доўгіх склада нот, выражаная ў морах, 11211, г.зн. з зацягваннем сярэдняга складу). У абразе *ваджэння / провадаў / пахавання Стралы* песня можа выконвацца у стылю сугестыўна-заклінальным з вельмі напружанай дынамікай – у высокай тэсітуры, фарсіравана громкімі галасамі (гарлавы спеў) з рэзкімі нахшлагамі напрыканцы строф, у жорсткай гетерафонна-дысанантнай фактуры. Класічны ўзор такога выканання вядомы нам па традыцыі вёскі Стаўбун Веткаўскага раёну. Афектыўнасць спеву ўзмацняецца тут і антыфонным выкананнем, з тыповым перакрываннем строф. Пасожжа наогул з'яўляецца цэнтрам такога стылю выканання «Стралы».

Аднак стаўбунскія спявачкі з рытмам тыпу «страла» спяваюць і цалкам іншыя па вакальнай стылістыцы песні. Напрыклад, у веснавы пост тут гучаць песні ў прыглушанай, камернай манеры, з іншым тыпам гуказадабывання, кантрастуючым абрадавай «Страле». Са слоў стаўбунскіх спявачак вынікае, што падчас вялікага поста, калі жанчыны прадуць разам у хаце, тая ж песня «страла», з сюжэтам пра забітага маланкай («стралой») молайца, выконваецца інакш – прыглушанымі галасамі. Гучанне паставой «стралы» пазбаўлена экзатычнай экспрэсіі. Яно выражае унутраную засяроджанасць, рэфлексію на тэма зместу песні. Адпаведны гэтаму ўвесь выканаўчы комплекс: умераны тэмп, размераны, роўны – без агогікі – рытм. З тыпаў фактуры паставым уласныя такія тыпы, як манодыя, *полірытмічная манодыя* (тэрмін Віктара Елатава, выкарыстоўваўся ў працах Зінаіды Мажэйкі), кансанантнае 2-х-/3-хгалоссе. Сказанае характарызуе апавядальна-спавядальны стыль паставых песень. У сувязі з гэтым, для эфекту распаўдальнасці, у шматлікіх варыянтах паставых рытм «страла» трансфармуецца, а менавіта – інтануецца з падоўжаным складам-фіналісам – лонгай (схематычна, без уліку фермат, моры 11212), адсюль наша рабочае пазначэнне такога 5-складовіка – «страла-лонга».

Манера інтанавання паставых наогул часткова пераклікаецца з тою, што ўласціва паставым псальмам. Псальмы ж, разам з характэрным стылем іх выканання: няспешным тэмпа-рытмам, спецыфікай