

Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь  
Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў

## ХОРАЗНАЎСТВА

*Рэкамендавана ВМА па адукацыі  
ў галіне культуры і мастацтваў у якасці курса лекцый  
для студэнтаў устаноў вышэйшай адукацыі  
па спецыяльнасці 1-18 01 01 Народная творчасць  
(па напрамках), напрамку спецыяльнасці 1-18 01 01-01  
Народная творчасць (харавая музыка), спецыялізацыі  
1-18 01 01-01 02 Харавая музыка народная*

Мінск  
БДУКМ  
2014

УДК [784.96.036(476)+784.01](042.4)  
ББК [85.314.1-73(4Бел)6+85.314.1-7]я7-2  
Г 242

Рэцэнзенты:

*І. К. Абразевіч*, галоўны хормайстар  
Нацыянальнага акадэмічнага народнага хору Рэспублікі Беларусь  
імя Г. І. Цітовіча, заслужаны дзеяч мастацтваў Рэспублікі Беларусь;  
*Т. В. Сярнова*, кандыдат мастацтвазнаўства,  
дацэнт кафедры харавога і вакальнага мастацтва  
факультэта эстэтычнай адукацыі БДПУ імя М. Танка

**Гаўрына, Л. М.**

Г242

Хоразнаўства : курс лекцый / Л. М. Гаўрына ; М-ва культуры  
Рэсп. Беларусь, Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў. –  
Мінск : БДУКМ, 2014. – 254 с.

ISBN 978-985-522-112-9.

Выданне ўключае лекцыі па гісторыі беларускага хору і тэорыі сучаснага хоразнаўства. Цікавасць выклікаюць нарысы аб жыцці і дзейнасці выдатных музыкантаў і даследчыкаў Р. Р. Шырмы і Г. І. Цітовіча. Курс лекцый дапаўняюць пытанні для самастойнай работы студэнтаў.

Рэкамендавана выкладчыкам, навучэнцам устаноў сярэдняй спецыяльнай адукацыі і студэнтам устаноў вышэйшай адукацыі ў галіне культуры і мастацтваў, а таксама кіраўнікам народных хароў і фальклорных ансамбляў.

УДК [784.96.036(476)+784.01](042.4)  
ББК [85.314.1-73(4Бел)6+85.314.1-7]я7-2

ISBN 978-985-522-112-9

© Гаўрына Л. М., 2014  
© Афармленне. УА «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў»

## ПРАДМОВА

Народная песня з'яўляецца своеасаблівым летапісам жыцця. На працягу шматвяковай гісторыі свайго развіцця яна заўсёды была звязана з бытам, працай і звычаямі народа. У песні народ выказвае свае думкі, таму цікавасць даследчыкаў і кіраўнікоў аматарскіх калектываў мастацкай творчасці да беларускай народнай песні вялікая.

Неабходнасць вывучэння народнай творчасці не патрабуе доказу, бо яе роля ў жыцці грамадства агульнапрызнаная. Таму невыпадкова беларускай народнай песні прысвечана не адно даследаванне. І тым не менш у кожнага, хто працуе з народнай песняй, заўсёды маецца штосьці сваё. Гэта натуральна. Фальклор увогуле і народная песня ў прыватнасці даюць базу для новых назіранняў, параўнанняў і тэарэтычных прагнозаў. Вывучэнне народнай песні, гутарка з выканаўцамі, ацэнка іх народнапесеннага майстэрства дазваляюць сачыць за тымі шляхамі, па якіх ідзе стварэнне і відазмяненне нацыянальнай беларускай народнапесеннай культуры.

«Хоразнаўства» з'яўляецца адной з важнейшых спецыяльных харавых дысцыплін. Змест курса ўтрымлівае тэарэтычнае і метадычнае абагульненне вопыту харавой творчасці, выканання і педагогікі. У ім разглядаюцца пытанні гісторыі харавой культуры, харавой тэорыі і метадыкі работы з хорам.

Курс «Хоразнаўства» вывучаецца на дырыжорска-харавых аддзяленнях ва ўстановах сярэдняй спецыяльнай і вышэйшай адукацыі. Ва УВА курс адрозніваецца не толькі пастаноўкай і распрацоўкай шэрага новых тэм, але і новым падыходам да іх вывучэння: тэмы разглядаюцца шырэй, падрабязней і больш глыбока.

Іншы і метады вывучэння матэрыялу курса. Ён звязаны з новымі і разнастайнымі формамі вучэбнай работы (тэарэтычнае вывучэнне, практычныя навыкі, аналіз і інш.), што патрабуе добрых спецыяльных ведаў, прадугледжвае значную самастойную работу студэнтаў.

У сувязі з гэтым неабходна адрозніваць:

а) хоразнаўства як элементарны курс, які вывучае структуру харавога калектыву (у сярэдніх навучальных установах);

б) хоразнаўства як шырокі курс, у працэсе засваення якога вывучаюцца ўсе бакі харавой работы і дырыжорска-харавой спецыялізацыі.

У дадзеным курсе лекцый, акрамя непасрэдна хоразнаўства, разглядаюцца пытанні, звязаныя з гісторыяй харавой культуры, дырыжываннем хорам, метадыкай харавой работы, харавой літаратурай і інш. Увесь цыкл спецыяльных харавых дысцыплін у той ці іншай ступені знаходзіць тут сваё адлюстраванне.

Змест і характар дысцыпліны вызначаюць яе сваясаблівае месца сярод іншых харавых дысцыплін («Харавы клас», «Пастаноўка голасу», «Аранжыроўка», «Расшыфроўка народнай песні», «Харавая літаратура», «Метадыка работы з народным хорам» і інш.). «Хоразнаўства» абагульняе ўсе бакі харавой работы, таму дадзены курс лекцый, выкарыстоўваючы дасягненні харавой педагогікі, на значнай навуковай і практычнай аснове дае шырокае ўяўленне аб харавым мастацтве ва ўсіх яго праявах: гістарычных, тэарэтычных і практычных. Яго асноўная задача – даць глыбокія і рознабаковыя веды па ўсіх пытаннях дырыжорска-харавой спецыялізацыі.

Важнай задачай з'яўляецца дапамога студэнтам у набыцці канкрэтных прафесійных навыкаў (па аналізе харавых партытур, распяванні хору і інш.). Таму ў працэсе навучання разглядаюцца разнастайныя формы і прыёмы народнага харавога выканання, аналізуюцца дзейнасць сучасных прафесійных хароў, асвятляюцца спецыфічныя праблемы развіцця жанру, прыёмы выканання і прынцыпы засваення на аснове рэгіянальных асаблівасцей песенных стыляў.

Работа вядзецца па наступных напрамках:

- 1) вывучэнне тэарэтычнага матэрыялу;
- 2) вывучэнне народнахаравой літаратуры;
- 3) выкананне практычных заданняў.

Праграмныя патрабаванні па «Хоразнаўстве» наступныя:

- 1) падрабязнае вывучэнне тэм курса;
- 2) шырокае прыцягненне музычных прыкладаў пры вывучэнні кожнай тэмы;

3) вивучэнне рэкамендаванай вучэбна-метадычнай літаратуры;

4) знаёмства з узорамі народнахаравога выканання;

5) выкананне неабходных практычных заданняў;

б) выкананне пісьмовай работы па аналізе харавой літаратуры на зададзеную тэму.

Вывучэнне курса «Хоразнаўства» папярэднічае самастойнай дырыжорска-харавой практыцы студэнтаў і падрыхтоўвае да яе ў метадычным плане. Практыка прадугледжвае:

а) работу з аднародным хорам;

б) работу са змешаным хорам;

в) падрыхтоўку да выпускнога экзамену.

Вывучэнне курса заканчваецца экзаменам.

Акрамя падрыхтоўкі канцэртнай праграмы з хорам і ведання дырыжорска-харавой работы, адным з важных складальнікаў выпускнога экзамену з'яўляецца калёквіум па галоўных пытаннях дырыжорска-харавой спецыяльнасці. Змест курса «Хоразнаўства» з'яўляецца асновай для гэтай часткі экзамену.

Дырыжорска-харавыя навыкі і веды па хоразнаўстве, замацаваныя і ўзбагачаныя ў працэсе дырыжорска-харавой практыкі, заняткаў па дырыжыванні, харавой літаратуры, харавой аранжыроўцы і іншых дысцыплінах, дазваляюць меркаваць аб спецыяльнай падрыхтоўцы дырыжора хору.

# Раздзел 1

## ХАРАВОЕ ВЫКАНАЛЬНІЦТВА

### Лекцыя 1. Станаўленне і развіццё народнахаравога выканальніцтва ў Беларусі

#### *План лекцыі*

1. Агульны стан нацыянальнай культуры Беларусі XIX–XX стст.
2. Фарміраванне аб'ектыўнага погляду на беларускую народную песню.
3. Пошукі нацыянальнага зместу ў харавых апрацоўках.
4. Асаблівасці развіцця харавой музыкі Беларусі ў 20–30-х гг. XX ст.
5. Формы бытавання песеннага харавога мастацтва ў гады Вялікай Айчыннай вайны.
6. Асаблівасці развіцця народнахаравога выканання ў пасляваенны перыяд.
7. Сучаснае развіццё народнахаравой творчасці.

#### *Мэта*

Азнямленне студэнтаў з этапамі гістарычнага развіцця народна-песеннай творчасці Беларусі XIX–XX стст., яе жанравымі разнастайнасцямі, стылявымі выканальніцкімі асаблівасцямі.

#### *Ключавыя паняцці*

Харавая творчасць, народная песня, фальклор, народныя калектывы, рэпертуар, формы народнахаравога выканання.

Народныя спевы – вялікае багацце беларускай музычнай нацыянальнай культуры. Карані гэтага дзіўнага мастацтва ў глыбокай старажытнасці. Шматвяковая цяга чалавека да народных харавых спеваў, народнай песні, вялікі яго талент стварылі дзіўны і непаўторны мастацкі свет. І ў гэтым свеце нязменна пануе народная песня. Народная песня – гэта зыходны матэрыял, аснова народнага харавога мастацтва.

У сваім развіцці народнахаравое мастацтва Беларусі прайшло некалькі этапаў. Беларускі народ разам з іншымі народамі

з'явіўся спадчыннікам багатай культуры старажытнарускай дзяржавы. Адным з найвялікшых дасягненняў гэтай культуры была народная песня. Яна адлюстроўвае жыццё і быт яе стваральнікаў: паўсядзённую працу з шырокім колам абрадаў, сямейныя ўзаемаадносіны, народныя святы і інш. Характэрнай рысай беларускага музычнага фальклору з'яўляецца разнастайнасць жанраў. Гэта песні каляндарнага цыкла, вясельныя песні, калыханкі, гістарычныя песні і інш.

У XVII ст. пачынае фарміравацца беларуская народнапесенная класіка. З канца XVIII ст., калі Беларусь увайшла ў склад Расійскай імперыі, пачынаецца новы перыяд у развіцці культуры беларускага народа, таму што ўзмацніўся ўплыў рускай культуры. Як і ў папярэднія часы, усе гістарычныя падзеі знаходзяць сваё адлюстраванне ў народнай песні. Першая публікацыя беларускай народнай песні адносіцца да 1817 г. Гэта песня «Купала на Івана», змешчаная ў «Віленскім дзённіку», які выдаваўся ў Варшаве. Запіс належыць польскай даследчыцы М. Чарноўскай, якая пры апісанні народных абрадаў Беларусі ў якасці прыкладу прыводзіць гэту песню.

У 1867 г. у Вільні адкрываецца Паўночна-Заходняе аддзяленне Рускага геаграфічнага таварыства, якое праіснуе да 1876 г. Дзякуючы яму пачалося актыўнае вывучэнне культуры беларускага народа, пачалі збірацца і выдавацца ўзоры песеннага фальклору з нотамі. У ліку іх «Беларускія песні Мінскай губерні» М. Янчука, «Матэрыялы для вывучэння быту і мовы рускага насельніцтва Паўночна-Заходняга краю» П. Шэйна. Апошняе выданне складалася з трох тамоў і выходзіла з 1887 г. па 1902 г. Асабліваю цікавасць у ім уяўляюць запісы напеваў М. Рымскага-Корсакава з голасу П. Шэйна. Гэта працяжная «Ай, пасею канпельку» і «Былі ў бацькі тры сыны».

Беларускія народныя песні выдавалі таксама польскія і чэшскія даследчыкі. А. Чэрні ў Кракаве ў 1894 г. выпусціў зборнік «Песні беларускія», куды ўвайшлі многія зараз шырокавядомыя песні. Л. Куба ў 1887 г. у Празе апублікаваў навуковае даследаванне аб беларускім фальклору «Беларускія народныя песні». Гэта першае даследаванне музычнай мовы беларускай народнай песні.

У канцы XIX ст. беларускія народныя песні збіраў і апрацоўваў украінскі кампазітар і этнограф П. Сакальскі. У прыватнасці, ён апрацаваў беларускую народную лірычную песню

«Каля рэчанькі» і салдацкую «Ах ты, зорка мая», якія былі змешчаны ў зборніку «Маларасійскія і беларускія песні» (1903).

У 1905–1907 гг. у Беларусі адкрываюцца школы, у якіх навучанне вядзецца на роднай мове. У 1910 г. аднаўляе сваю дзейнасць Паўночна-Заходняе аддзяленне Рускага географічнага таварыства. Яно выдае шэраг новых песенных зборнікаў. У 1886–1912 гг. Е. Раманаў падрыхтаваў і выдаў дзевяць выпускаў «Беларускага зборніка», своеасаблівай энцыклапедыі побыту і культуры беларусаў дарэвалюцыйнага часу. У сёмым выпуску гэтай працы змешчаны 53 беларускія народныя мелодыі ў апрацоўцы М. Чуркіна.

У 1910–1912 гг. у Пецярбургу былі выдадзены зборнікі беларускіх народных песень, яркія і па вобразна-паэтычным змесце, і па меладычнай мове, іх аўтары З. Радчанка і І. Бычко-Машко.

У гэты час адным з самых папулярных відаў мастацтва былі харавыя спевы. У некаторых гарадах адчыняюцца пеўча-рэгенцкія курсы. У 1914 г. у Мінску ствараецца народны хор. Беларуская народная песня прыцягвае ўвагу многіх кампазітараў, фалькларыстаў і музыкантаў Расіі, Польшчы, Украіны.

Беларуская народная песня ўпершыню прагучала са сцэны ў канцы XIX – пачатку XX ст. Некалькі беларускіх народных песень былі ўключаны ў рэпертуар хору Д. Агранёва-Славянскага. Беларускія народныя інструменты і танцы ўпершыню паказаны ў пачатку XX ст. І. Буйніцкім, заснавальнікам беларускага прафесійнага тэатра, які выступаў з невялікім народным ансамблем.

Хаця, як мы адзначылі вышэй, беларуская народная песня ў пачатку XX ст. прыцягвала ўвагу многіх дзеячаў культуры і даследчыкаў, аднак шырокай грамадскасці яна не была вядома і амаль не выходзіла за межы вёскі.

У мэтах папулярызацыі беларускага музычнага фальклору ў 20-я гг. у Беларусі пачынаецца праца па вывучэнні і прапагандзе народнай музычнай творчасці. Збіралі беларускія народныя песні М. Чуркін, М. Аладаў, Р. Пукст, М. Мацісон і інш. У сваёй працы яны абапіраліся на вопыт дарэвалюцыйнай фалькларыстыкі. Вялікую работу ў гэты час праводзіў таленавіты хормайстар У. Тэраўскі, аўтар шматлікіх харавых апрацовак беларускіх народных песень, многія з якіх увайшлі ў рэпертуар харавых калектываў.



Прафесійнае музычнае мастацтва Беларусі ў разглядаемы час знаходзілася ў стане зараджэння. У першыя паслярэвалюцыйныя гады адкрываюцца народныя кансерваторыі: у 1918 г. – у Віцебску, у 1919 г. – у Гомелі, у 1920 г. – у Мінску. У 1919 г. у Магілёве адкрываецца першая ў Беларусі дзяржаўная музычная школа, затым пачынаюць працаваць некалькі музычных школ у Гомелі, Віцебску, Мінску і іншых гарадах. У 1922 г. быў адкрыты першы ў Беларусі музычны тэхнікум на базе Віцебскай народнай кансерваторыі. У 1924 г. адкрыты музычны тэхнікум у Мінску. Народная кансерваторыя ў Гомелі таксама была рэарганізавана ў музычны тэхнікум. У Беларусі пачынае весціся сістэматычная праца па падрыхтоўцы прафесійных музычных кадраў.

30-я гг. з’явіліся перыядам найвышэйшага ўздыму беларускай культуры. У 1932 г. у Мінску адкрываецца Беларуская кансерваторыя, якая пачынае падрыхтоўку музыкантаў з вышэйшай адукацыяй. У 1937 г. арганізавана Беларуская дзяржаўная філармонія. У яе ўвайшлі сімфанічны аркестр (галоўны дырыжор І. Мусін), аркестр народных інструментаў (галоўны дырыжор К. Сімяонаў), харавая капэла (галоўны хормайстар І. Бары), ансамбль беларускай народнай песні і танца (галоўны дырыжор І. Любан, хормайстар Н. Сакалоўскі).

З другой паловы 30-х гг. XX ст. асаблівая ўвага надаецца беларускай народнай песні. Кампазітары Н. Сакалоўскі, Р. Пукст, І. Любан, фалькларысты Г. Цітовіч, Р. Шырма збіраюць і запісваюць народныя песні. Для правядзення сістэматычнай работы па вывучэнні беларускага фальклору ў 1925 г. пры Інстытуце беларускай культуры ствараецца спецыяльная секцыя.

Пашырылася праца па падрыхтоўцы да выдання зборнікаў народных песень і іх апрацовак. З’яўляюцца песенныя зборнікі і апрацоўкі народных песень А. Грыневіча, В. Вераўскага, М. Гарэцкага. Песні, запісаныя ў экспедыцыях, увайшлі ў фальклорны зборнік «Песні беларускага народа», складзены М. Грынблатам. Вялікі ўклад у вывучэнне беларускага фальклору ўнеслі З. Эвальд і Я. Гіпіус. Быў выдадзены зборнік «Беларускія народныя песні» пад рэдакцыяй Я. Гіпіус. Гэта садзейнічала развіццю мастацкай самадзейнасці, арганізацыі хароў і ансамбляў народнай песні. Атрымалі вядомасць хор вёскі Азершчына (Гомельская вобласць) пад кіраўніцтвам Таццяны Лапацінай, хор Прысынкаўскай хаты-чытальні (Мінская

вобласць) пад кіраўніцтвам П. Шыдлоўскага. У 1939 г. пасля ўз'яднання Заходняй і Усходняй Беларусі ў вёсцы Вялікае Падлессе ствараецца хор пад кіраўніцтвам Г. Цітовіча.

У час Вялікай Айчыннай вайны аснову песеннага мастацтва складала мастацкая самадзейнасць, яна пачала развівацца ў хуткім часе пасля ўзнікнення партызанскага руху. Самадзейныя гурткі і агітбрыгады не толькі прапагандавалі партызанскі фальклор, але і стваралі яго. На стацыянарных стаянках некаторых партызанскіх атрадаў былі абсталяваны спецыяльныя канцэртныя пляцоўкі, на якіх выступалі партызанскія хары. У 1943 г. амаль усе партызанскія атрады і брыгады мелі свае самадзейныя калектывы. Яны вялі шырокую і дзейсную прапаганду сярод жыхароў беларускіх вёсак.

Ад былых кіраўнікоў і ўдзельнікаў партызанскай мастацкай самадзейнасці сабрана шмат цікавага фальклорнага і аўтарскага матэрыялу. Аўтарамі музыкі і тэкстаў песень былі не толькі прафесійныя паэты, кампазітары, журналісты, але і ўдзельнікі партызанскіх атрадаў. Партызанскі паэт М. Балашоў з 1942 г. ваяваў у атрадзе «За Радзіму» брыгады імя С. М. Кірава Пінскага злучэння. Спецыяльнай музычнай і літаратурнай адукацыі ён не меў, але валодаў прыродным талентам. Свае песні «Па дарожкам, па кустам», «Здравствуй, Лань, река родная», «Ты, Палессе, ты, Палессе» М. Балашоў стварыў разам з сябрамі. Падставай для ўзнікнення той ці іншай песні былі падзеі самага рознага характару: помста гітлераўцам, партызанскія баі і інш. Шырокае распаўсюджанне атрымала на Палессі песня «Па дарожкам, па кустам». Некаторыя яе варыянты вядомы пад назвай «Пінская партызанская» і лічыліся народнымі, безыменнымі. Пазней у шматлікіх тэкставых і мелодычных варыянтах гэта песня пайшла ў народ і неаднаразова ў пасляваенны перыяд выконвалася ў канцэртах як «Песня пінскіх партызан», «Пінская партызанская» і пад іншымі назвамі.

Партызаны былі аўтарамі многіх песень. У некаторых выпадках новымі былі толькі паэтычныя тэксты, складзеныя на папулярныя напевы народных ці масавых песень. У іншых выпадках аўтары паэтычных тэкстаў пісалі адначасова і мелодыі да сваіх вершаў. Гэта П. Шыдлоўскі, І. Цярэшка, Д. Капыткоў, П. Ліпіла і інш. Назіралася таксама і садружнасць у працы паэтаў і музыкантаў.

## Па дарожкам, па кустам

*Умерана*

Па да-рож-кам, па кус-там го-лас раз-да-ец-ца,  
гру-па пін-скіх-пар-ты-зан е-дзе і смя-ец-ца!

The image shows two staves of musical notation in 3/4 time. The first staff is the melody, and the second staff is the accompaniment. The lyrics are written below the notes.

## Пінская партызанская

(з новым тэкстам)

*Умерана*

Ка-ля ле-су з-падра-кі па па-лях га-ры-  
стых ішлі да на-ша-га ся-ла во-ра-гі фа-шы-сты.

The image shows two staves of musical notation in 3/4 time. The first staff is the melody, and the second staff is the accompaniment. The lyrics are written below the notes.

Разам з аўтарскімі творамі вялікае месца ў мастацкай творчасці гэтага перыяду займалі песні калектыўныя, аўтары якіх былі невядомыя. Прыкладам з яўляецца песня «Із далёкіх, із краёў».

Асобна трэба вылучыць групу песень, створаных партызанамі на паэтычныя тэксты нацыянальных беларускіх паэтаў Я. Купалы, М. Танка, К. Крапівы, Я. Коласа і інш. Сярод іх песні «Беларускім партызанам», «Балада пра партызанку Галіну», «Песня пра Заслонава», «Мы йшлі на справу ночкай цёмнай» і інш.

Партызанскія песні ўзніклі ў выніку пераасэнсавання любімых народных і масавых песень.

Многія арыгінальныя тэксты песень і частушак выконваліся на папулярныя мелодыі. Гэта садзейнічала хуткаму распаўсюджанню новых песень, узмацняла іх уздзеянне.

Небывалага росквіту песенная творчасць дасягнула ў пасляваенныя гады. У самадзейных харавых калектывах нараджаліся новыя народныя песні. Калектыўная творчасць ярка праявілася ў стварэнні частушак на аснове народных напеваў, што бытавалі ў пэўнай мясцовасці. На мелодыі частушак часта спяваліся і вершы беларускіх прафесійных паэтаў.

Вялікая ўвага надавалася збіранню і даследаванню беларускага фальклору. Сярод збіральных такіх вядомых фалькларысты, як Р. Шырма, Г. Цітовіч, М. Чуркін, В. Ялатаў, Л. Му-

харынская, С. Нісневіч і інш. Акадэмія навук БССР пачынае выпуск 30-томнай «Анталогіі беларускай народнай песні», дзе пэўнаму музычнаму жанру прысвячаецца асобны том.

Масавасць творчасці пасляваеннага перыяду выявілася ў разнастайных формах народнахаравога выканання. Шырокае развіццё атрымаў новы від народнай творчасці – кампазітарская самадзейнасць. Лепшыя песні самадзейных кампазітараў П. і А. Шыдлоўскіх, П. Шаўко, І. Маціна, М. Шуміліна, П. Касача, Г. Галавасцікава сталі вядомымі па ўсёй Беларусі. Многія кампазітары-аматары стваралі песні на свае тэксты, але многія, такія як В. Табатоўскі, В. Журовіч, Я. Ціхановіч і іншыя, выкарыстоўвалі творы паэтаў А. Русака, А. Дзеружынскага, А. Астрэйкі і інш.

Фалькларызуюцца і блізкія да народнага стылю лепшыя песні кампазітараў-прафесіяналаў. У некаторых калектыўных апрацоўках гэтыя песні становяцца народнымі ў поўным сэнсе слова. Да іх можна аднесці «Лясную песню» У. Алоўнікава, «Бывайце здаровы» І. Любана, «Вясельную» І. Кузняцова. Усе яны напісаны на вершы А. Русака.

У гэты перыяд узрасла роля знаўцаў старых і складальнікаў новых песень, імёны якіх сталі шырокавядомымі. Гэта Т. Лапаціна, П. Шаўко, П. і А. Шыдлоўскія і інш. Большасць гэтых імён звязана з харавымі калектывамі, для якіх яны стваралі свае песні, а потым разам іх дапрацоўвалі. Адшліфаваныя ў працэсе работы з хорам, такія песні набліжаюцца да ўзораў сучаснага народнага мастацтва. У гэтым плане адзначым песні Т. Лапацінай «Сонцам расцвіла», П. Шыдлоўскага «Поле маё, поле», Г. Галавасцікава «Хороши вы, зори чистые».

Станоўчае ўздзеянне на фарміраванне беларускай народнахаравой выканальніцкай творчасці аказвалі руская народная песня і савецкая масавая песня. Бытавы рэпертуар хутка ўзбагачаўся лепшымі творамі гэтых жанраў.

Пачынаючы з 1945 г. рэгулярна сталі праводзіцца агляды мастацкай самадзейнасці. У дэкадзе мастацкай самадзейнасці, прысвечанай 40-годдзю БССР, прымалі ўдзел многія самадзейныя хары, рэпертуар якіх быў дастаткова складаным.

Вялікіх поспехаў у пасляваенныя гады дасягнулі харавыя калектывы. У 1952 г. ствараецца Дзяржаўны народны хор БССР, мастацкім кіраўніком яго стаў Г. І. Цітовіч. Гэты харавы калектыў стаў шырокавядомым не толькі ў рэспубліцы, у СССР, але і за мяжой.

Далейшае развіццё атрымала ў пасляваенны перыяд і самадзейная харавая творчасць. Пад канец 50-х гг. налічвалася некалькі тысяч самадзейных харавых калектываў. Лепшым самадзейным харавым калектывам сталі прысвойваць ганаровае званне народнага. Першымі гэта званне атрымалі хары вёсак Азершчына, Вялікае Падлессе, хор Тураўскага Дома культуры і інш.

Народныя калектывы па-ранейшаму застаюцца ініцыятарамі стварэння новых твораў. Гэта праяўляецца ў разнастайных песенных формах. З развіццём беларускай народнай кампазітарскай школы народнахаравое выкананне стала арыентавацца на аўтарскую кампазітарскую творчасць. Народныя песні ў прафесійных апрацоўках, а таксама аўтарскія сачыненні для народнага хору, якія абапіраюцца на агульнапрынятую класічную школу, выцясняюць з рэпертуару народнахаравых калектываў народнапесенны фальклор. Вялікай памылкай у гэты перыяд была недастатковая ўвага да сялянскай народнай песні, быццам бы ўстарэлай.

Значнае месца ў бытавым народным рэпертуары і ў канцэртных праграмах аматарскіх калектываў пачалі займаць песні самадзейных кампазітараў. Лепшыя іх узоры сталі своеасаблівым звязуючым звяном паміж традыцыйным музычным фальклорам і песеннай творчасцю кампазітараў-прафесіяналаў. Самадзейныя кампазітары выкарыстоўвалі ў сваёй творчасці лепшыя ўзоры народнай паэзіі і блізкія да іх народныя інтанацыі, ствараючы на іх аснове шмат яркіх, арыгінальных песень, якія ўзбагацілі сучасны фальклор. Да такіх песень належыць «Прывітальная» П. Шыдлоўскага.

Часам самадзейныя кампазітары карысталіся ў сваёй творчасці тэкстамі паэтаў-прафесіяналаў, падбіраючы для песень вершы, блізкія да народнай паэзіі як па стылі, так і вобразах, прычым гэта маглі быць творы як беларускіх, так і рускіх паэтаў. Адна з лепшых песень гэтага часу – песня П. Касача «Хорошо весною бродится», напісаная на верш М. Ісакоўскага. Песні самадзейных кампазітараў сталі ўваходзіць у рэпертуар як гарадскіх, так і сельскіх народных калектываў. Музыкальная творчасць гэтага перыяду развівалася ў пастаянных узаемазвязях з традыцыйным народнапесенным фальклорам, з масавымі жанрамі прафесійнай музыкі, з творчасцю беларускіх і рускіх паэтаў.

Бытавы народны рэпертуар папаўняўся за кошт лепшых савецкіх масавых песень. Нярэдка асобныя аўтарскія песні перарабляліся з мэтай набліжэння іх да мясцовых традыцый выканання. Большасць такіх твораў гублялі пры гэтым імёны сваіх аўтараў. Такое здаралася з творамі У. Алоўнікава, Н. Сакалоўскага, Ю. Семянякі, з тэкстамі Я. Купалы, А. Русака, А. Астрэйкі. Яркім прыкладам можа служыць «Лясная песня» У. Алоўнікава на словы А. Русака. Гэтую песню часта лічаць партызанскай, створанай у перыяд Вялікай Айчыннай вайны, хаця яна напісана ў пасляваенны час.

У 60-я гг. утварыўся разрыў паміж песнямі бытавога выканання і рэпертуарам харавых калектываў, дзе спяваліся ў асноўным аўтарскія творы, але не заўсёды якасныя. Збядненне рэпертуару, нівеліраванне беларускіх песенных традыцый прывялі да страты творчага аблічча народнахаравых калектываў, нацыянальных рыс. У народных калектывах часта ігнаруюцца і народная манера выканання, і пеўчыя навукі, і веды знаўцаў народнай песні, выхаваных на традыцыях сялянскай народнай песні і яе асаблівасцях. Штучна насаджалася чатырохгалоссе акордава-гарманічнага складу, таму многія народныя харавыя калектывы, не маючы школы захавання народных традыцый, хутка распадаліся.

У 70-я гг. аднавілася цікавасць да ўзораў народнапесеннай творчасці, фальклору. Колькасць народных хароў у Беларусі значна павялічылася. Больш за сто пяцьдзясят харавых калектываў насілі ганаровае званне народнага. З імі працавалі выдатныя знаўцы народнай песні, такія як Т. Нікіціна, К. Паплаўскі, С. Дробыш, А. Хаўхлянцаў, Л. Волчак і інш.

З развіццём народнахаравога выканання цікавасць да народнай песні атрымала адлюстраванне ў рэпертуары харавых калектываў. У гэтым была вялікая заслуга Акадэміі навук БССР, дзе разгарнулася работа па стварэнні сістэматызаванага зводу беларускага фальклору. Былі выдадзены кнігі «Песні савецкага часу», «Радзінная паэзія», «Дзіцячы фальклор», «Жніўныя песні», «Зімовыя песні, калядкі і шчадроўкі», «Балады», «Вясновыя песні», «Валачобныя песні», «Восеньскія і талочныя песні», «Купальскія і пятроўскія песні» і інш. Бліскучыя навуковыя дасягненні на гэтым шляху звязаны з працамі З. Мажэйкі. У яе манаграфіі «Песенная культура Беларускага Полесья», у музычных зборніках «Песні Беларускага Паазер'я»,

«Песні Беларускага Палесся», «Календарно-песенная культура Беларусі» набыў працяг актуальны для музычнага фальклорна-разнаўства напрамак шматаспектнага разгляду найбольш значных праблем беларускай песеннай спадчыны ў яе сувязях з гісторыяй і сучаснасцю. Вучоныя пачалі займацца збіральніцкай дзейнасцю, у якой прымалі ўдзел знаўцы і аматары народнай песні. Адметным стала тое, што харавыя калектывы пачалі ўключаць у свой рэпертуар традыцыйныя абрадавыя песні, зацікавіліся старажытнымі беларускімі песнямі, вясельнымі і каляндарнымі. У творчай рабоце калектывы імкнуліся да перадачы нацыянальнага характару, адраджэння стылявых нормаў сялянскай песеннай класікі, да жанравай разнастайнасці. Некаторыя жанры змяняюцца, фарміруецца жанр лірычнага гімна, у якім спалучаюцца лірычнае і эпічнае. З'яўляюцца песні з філасофска-лірычнай тэматыкай, песні аб родным беларускім краі. Адраджаецца жанр працяжнай лірычнай песні з новым зместам. Гэта сведчыць аб уздзеянні сялянскіх народна-песенных традыцый на сучасную народную песню. Вядзецца актыўны пошук новых сцэнічных вырашэнняў, узмацняецца драматургія канцэртаў, ствараецца сучасны рэпертуар, распрацоўваюцца буйныя сцэнічныя формы, павышаецца сцэнічная культура. У самадзейных калектывах пачала весціся сістэматычная мастацка-педагагічная работа, накіраваная на выхаванне ўдзельнікаў калектываў, комплекснае развіццё ў іх як творчых, так і высокіх маральных якасцей.

Аднак аналізуючы стан развіцця народнахаравых калектываў і фальклорных ансамбляў у разглядаемы перыяд, заўважаем супярэчнасці, якія склаліся паміж аб'ектыўнымі магчымасцямі народнапесеннай культуры ў фарміраванні эстэтычнай пазіцыі падростаючага пакалення і ўзроўнем іх рэалізацыі. Наспела неабходнасць паляпшэння і актывізацыі выкладання мастацкіх дысцыплін, у прыватнасці спеваў, у пачатковай і сярэдняй школе, разгортвання сеткі вячэрняга і завочнага мастацкага навучання, стварэння мастацкіх і музычных студый. У 1973 г. у Мінскім музычным, а ў 1976 г. у Мінскім культурна-асветным вучылішчы адкрыліся аддзяленні народнахаравых спеваў. У 1975 г. адкрыў свае дзверы Мінскі інстытут культуры, а з 1977 г. у ім пачынаецца падрыхтоўка студэнтаў па спецыялізацыі «кіраўнік самадзейнага народнага хору». У наступныя гады аддзяленні народных харавых спеваў былі

створаны ва ўсіх музычных і культурна-асветных вучылішчах рэспублікі. У 1987 г. у Беларускай дзяржаўнай кансерваторыі адкрылася аддзяленне па падрыхтоўцы кіраўнікоў народных хароў, але, на жаль, праіснавала яно нядоўга.

Сучасны стан народнапесеннай творчасці характарызуецца разнастайнасцю выканальніцкіх форм і жанраў харавых і ансамблевых спеваў. Сутнасць гэтай разнастайнасці выяўляецца ў натуральных формах бытавога музіцыравання, калі ўдзельнікамі пеўчага калектыву з'яўляюцца людзі адной сям'і, адной працоўнай установы. Колькасны склад бытавога пеўчага калектыву можа быць ад 2–3 чалавек да некалькіх дзясяткаў. У аматарскай харавой творчасці суіснуюць некалькі асноўных жанраў народна-пеўчага выканання, якія атрымалі шырокае прызнанне і распаўсюджанне.

*Ансамбль народнай песні і танца.* Такія калектывы, як правіла, складаюцца з трох груп: харавой, аркестравай, танцавальнай. Па форме творчай дзейнасці яны набліжаюцца да прафесійных народных хароў, часта прытрымліваюцца іх манеры і рэгіянальнага стылю. Шырокі дыяпазон творчасці, маляўнічасць і разнастайнасць канцэртных праграм выклікаюць нязменную цікавасць у глядачоў.

*Хор народнай песні.* Гэты жанр харавога выканання быў яшчэ нядаўна адным з найбольш распаўсюджаных. Народны хор сярод агульнай колькасці самадзейных калектываў займаў вядучае месца, але з-за цяжкасцей з фінансаваннем многія хары спынілі сваё існаванне. Лепшыя народныя хары фарміруюць рэпертуар на аснове мясцовай выканальніцкай традыцыі, актыўна прапагандуюць песенны фальклор свайго краю, выкарыстоўваючы яго традыцыі ў сучаснай аўтарскай песні.

*Фальклорныя ансамблі.* Гэтыя калектывы сталі з'яўляцца ў апошнія 20–30 гадоў і атрымалі за гэты час шырокае распаўсюджанне, у асноўным сярод моладзі, якая выявіла цікавасць да вывучэння і прапаганды фальклорнай спадчыны свайго народа ў яе сапраўдным, чыстым, спрадвечным гучанні. Шчырае захапленне народнымі спевамі, выкананне лепшых узораў народных песень, глыбокае вывучэнне народнай пеўчай манеры і ўсяго комплексу музычна-этнаграфічнага побыту народнай песні аказалі ўздзеянне на станаўленне гэтага жанру. Канцэрты такіх калектываў становяцца сапраўдным святам народнай творчасці.



*Дзіцячыя фальклорныя ансамблі.* Высакароднай справе эстэтычнага выхавання дзяцей, далучэнню іх да народнай музычна-песеннай творчасці надаецца ў цяперашні час вялікае значэнне. Вынікам гэтага стала шырокае распаўсюджанне дзіцячых народна-пеўчых калектываў. Формы іх дзейнасці самыя разнастайныя: невялікія пеўчыя ансамблі (да 12–15 чалавек), пеўчыя фальклорныя ансамблі з рознымі ўзроставымі групамі, дзіцячыя музычныя студыі, якія будуюць сваю работу на народна-пеўчай аснове, і нават музычныя школы фальклорнага напрамку. Усё гэта дае станоўчыя вынікі. Дзеці, якія ўключаны ў сферу народнай песеннасці, актыўна і творча ўдзельнічаюць у ёй, паступова набываюць пэўныя пеўчыя навыкі і ў далейшым часта ўжо не расстаюцца з народнай песняй.

Сёння назіраецца вялікая цікавасць да народнахаравога выканання. Найбольшае развіццё атрымліваюць такія формы народнахаравога выканання, як фальклорны ансамбль і дзіцячы фальклорны ансамбль.

Масавая цікавасць да фальклорных формаў творчай дзейнасці выражаецца ў росце колькасці фальклорных ансамбляў. Перад імі стаяць задачы творчага падыходу да асваення і захавання народнапесенных традыцый, лепшых іх узораў. Якім павінен быць фальклорны ансамбль? Што з фальклору павінна стаць асновай рэпертуару? У якой мастацкай форме і якімі музычна-выразнымі сродкамі ён павінен быць увасоблены? Гэтыя задачы вызначаюць вучэбна-выхаваўчую работу ансамбля. Разнастайнасць мастацка-выканальніцкіх стыляў залежыць ад мастацкага асэнсавання фальклору. Для адных кіраўнікоў важна захаваць гістарычную дакладнасць абрадаў, звычаяў; другія стараюцца авалодаць пеўчай манерай; трэція – перадаць змест сродкамі драматургіі.

Існуюць дзве супрацьлеглыя думкі, два пункты гледжання на выкарыстанне фальклору. Прыхільнікі першай думкі лічаць, што фальклор можа быць толькі крыніцай творчасці кампазітараў і яго можна выкарыстоўваць у апрацаваным выглядзе. Другія прызнаюць фальклор толькі ў яго першапачатковым выглядзе, як нешта недатыкальнае і не патрабуючае ніякага ўмяшання.

Аднак не трэба забываць, што фальклор выйшаў з рамак традыцыйнага музіцыравання на вялікую эстраду, фальклорныя творы слухаюць шырокія колы слухачоў. Ён знаходзіцца ў

пастаянным творчым развіцці, з'яўляецца жывой крыніцай для мастацкага выканання і ўзбагачае духоўныя каштоўнасці нашага грамадства.

Як адмоўную з'яву трэба разглядаць тое, што многія самадзейныя харавыя калектывы народнага плана, фальклорныя ансамблі фарміруюць свой рэпертуар на аснове найбольш папулярных твораў народнай песні, «збітых» (у асноўным танцавальных), «дзяжурных» нумароў, якія не заўсёды з'яўляюцца ўзорам сапраўднага народнага мастацтва. У гэтым ёсць віна і рэжысёраў канцэртных праграм, сродкаў масавай інфармацыі (асабліва тэлебачання), у якіх попытам карыстаецца толькі што-небудзь «кароценькае і вясёленькае». Між тым беларуская нацыянальная народнапесенная культура валодае вялікім музычным багаццем сялянскай працяжнай песні, у якой адлюстраваны быт і традыцыйны ўклад, гісторыя народа. Працяжныя песні нясуць у сабе высокую эмацыянальную нагрузку, іх музычная мова не прывычная для большасці слухачоў, але яны пранікаюць у душу, прымушаюць хвалявацца, выходзіць высокія маральныя якасці. У краіне нямала самадзейных народнахаравых калектываў, розных па сваіх творчых напрамках, якія ў поўнай меры выкарыстоўваюць лепшыя ўзоры беларускага народнапесеннага фальклору. Абапіраючыся на лепшыя народныя традыцыі харавога выканання, яны ствараюць цікавыя праграмы, прапагандуючы такім чынам беларускую народную песню.

Вялікая заслуга ў прапагандзе народнапесеннага мастацтва належыць Беларускаму дзяржаўнаму ўніверсітэту культуры і мастацтваў, у прыватнасці фальклорнаму ансамблю «Валачобнікі», створанаму пры кафедры народнапесеннай творчасці ў 1979 г. Першыя канцэртныя праграмы ансамбля былі складзены з беларускіх народных песень, даволі разнастайных па жанрах, добра вядомых і папулярных сярод слухачоў. Але паступова рэпертуар пачаў папаўняцца новымі песнямі, якія былі запісаны ў фальклорных экспедыцыях, калектывы распачаў працу над старажытнымі беларускімі абрадамі, асобнымі іх фрагментамі. Гэта спрыяла ўзбагачэнню рэпертуару. Складаюцца канцэртныя праграмы для выступлення ў любых сцэнічных умовах. Народныя песні выконваюцца як у арыгінале, так і ў апрацоўках сучасных кампазітараў. У час выканання ўсе песні прайграюцца. На сцэне адбываецца пастаяннае дзеянне з

абавязковым увядзеннем (асабліва ў народных гульнявых сцэнах ці абрадах) традыцыйных персанажаў, якія выконваюць ролю завадатараў. У склад ансамбля ўваходзіць група суправаджэння, яна віртуозна валодае беларускімі народнымі інструментамі і да таго ж мае сваю сольную праграму з пераважна беларускімі народнымі найгрышамі. Спевакі ансамбля з'яўляюцца адначасова і танцорамі ў карагодных песнях, а таксама акцёрамі ў ігравых сцэнах. Канцэртныя нумары будуюцца звычайна так, што на сцэне перадаецца маляўнічая карціна свята. Праграмы ў кожным выступленні ўзбагачаюцца новымі формамі сцэнічнага ўвасаблення і мастацкага перасэнсавання фальклорных твораў. Выступленні ансамбля заўсёды ўспрымаюцца вельмі эмацыянальна. Нярэдка ў час выступлення ў асобныя нумары ўключаюцца і гледачы, што стварае атмасферу поўнага ўзаемаразумення і ўзаемнага даверу, супрацоўніцтва.

За гады існавання фальклорны ансамбль «Валачобнікі» стварыў больш за 40 канцэртных праграм і даў звыш тысячы канцэртаў у розных гарадах нашай краіны. Апладзіравалі яму і ў многіх краінах свету: Германіі, Польшчы, Іспаніі, Францыі, ЗША і інш.

Ансамбль «Валачобнікі» з вялікім поспехам прымае ўдзел у міжнародных і нацыянальных фальклорных фестывалях, нярэдка становіцца лаўрэатам і дыпламантам. За выканальніцкае майстэрства і прапаганду беларускай народнай песні фальклорны ансамбль «Валачобнікі» неаднаразова ўзнагароджваўся ганаровымі граматамі і дыпламамі. Папулярнасць «Валачобнікаў» – у шчырасці выражэння пачуццяў, уласцівых маладосці, у высокім выканальніцкім майстэрстве, вакальнай і сцэнічнай культуры, у яскравым рэпертуары. Доўгі час мастацкім кіраўніком ансамбля «Валачобнікі» быў заслужаны дзеяч культуры Рэспублікі Беларусь прафесар С. І. Дробыш. Зараз калектыў носіць яго імя. Мастацкім кіраўніком з'яўляецца Л. Л. Ражкова.

Вядомыя ў краіне таксама фальклорна-этнаграфічны ансамбль «Неруш», ансамбль беларускай песні «Церніца» і інш.

Заслужаны фальклорна-этнаграфічны ансамбль «Неруш» Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта быў створаны ў 1980 г. са студэнтаў і выкладчыкаў. У 2009 г. калектыву было прысвоена ганаровае званне заслужанага. З першых дзён стварэння ка-

лектыў займаецца вывучэннем традыцый беларускай песні, музыкі і танца. За перыяд існавання было створана шмат праграм. Самыя значныя з іх «Калядная праграма», «Беларускае вяселле», «Беларускія канты», «Музыка двара Радзівілаў», «Веснавыя карагоды і абрад куста» і інш.

У гэтыя праграмы ўвайшлі больш за 120 музычных нумароў, якія былі сабраны і запісаны ў розных рэгіёнах Беларусі. У 1993 г. пры калектыве быў створаны дзіцячы фальклорны ансамбль.

Калектыў – неаднаразовы пераможца нацыянальных і міжнародных фестываляў і конкурсаў.

Шырокая і разнастайная гастрольная географія ансамбля. За час свайго існавання калектыў пабываў у Нарвегіі, Аўстрыі, Германіі, Балгарыі, Польшчы, Егіпце, на Тайвані, і ўсюды яго выступленні былі паспяховымі.

Амаль кожны год «Неруш» прадстаўляе новую праграму, узнаўляе абрады. Так, удзельнікі ансамбля ўжо паказалі глядачам, «Калядныя гульні», «Жніво», «Жаніцьбу Цярэшкі», «Вялікодны абрад», «Пахаванне стралы», «Цяганне калоды» і інш. Кожная праграма – своеасаблівыя інсцэніроўкі беларускіх традыцый і народнага быту. У гэтых інсцэніроўках – і песні, і танцы, і востры народны гумар, і элементы тэатра. Рэпертуар калектыву папаўняецца новымі фальклорнымі творамі, якія ўдзельнікі ансамбля прывозяць з этнаграфічных экспедыцый. Гэта – па-сапраўднаму народнае мастацтва.

Да 30-годдзя «Неруш» падрыхтаваў новую канцэртную праграму ў стылі фальк-мюзікла «Вяселле ў Стараселлі». Незвычайны канцэрт-мюзікл на тэму вясковага жыцця 70-х гадоў ХХ ст. атрымаў станоўчыя водгукі як ад прафесіяналаў, так і ад глядачоў. Таму нядзіўна, што ў 2014 г. з'явілася канцэртная праграма «Вяселле ў Стараселлі-2» – працяг мюзікла. У новай праграме раскрываецца змест вясельных традыцый цэнтральнай часткі нашай краіны.

За апошнія пяць гадоў ансамбль «Неруш» шмат выступаў, прымаў удзел у фестывалях, канцэртах, тэлевізійных праектах (тэлевізійны праект «Новыя голасы Беларусі», III Міжнародны студэнцкі фестываль фальклору ў Сербіі, свята, прысвечанае 130-годдзю з дня нараджэння Янкі Купалы, адкрыццё Мірскага замка пасля рэканструкцыі і інш.). 7 студзеня 2013 г. калектыў у прамым эфіры перадачы «Добрай раніцы, Беларусь!» павін-

шаваў усіх праваслаўных з Калядамі і паказаў калядны абрад. У 2014 г. калектыў удзельнічаў у канцэртах, прысвечаных святкаванню Дня Перамогі, а таксама ў канцэртах, што праходзілі падчас чэмпіянату свету па хакеі ў Мінску.

У 2013 г. мужчынская група ансамбля стварыла новы праект – фольк-бэнд «Неруш», які можна было пачуць на фестывалі «Славянскі базар ў Віцебску» і ў розных тэлевізійных шоу.

У дадзены момант у скарбонцы заслужанага калектыву «Неруш» тры дыскі. Туды ўвайшлі лепшыя беларускія народныя песні, а таксама інструментальная музыка. Час ад часу дыскі перавыдаюцца, бо карыстаюцца вялікай папулярнасцю.

Сёння «Неруш» – эталон, сімвал або, як кажуць, брэнд беларуская аўтэнтчная песні. Калектыў працягвае працу, бо народная песня – жывая істота, у яе ёсць мінулае, сучаснае і будучае. Крыніцы народнай песнятворчасці бяздонныя!

Галоўная мэта, якую калектыў ставіць на працягу ўсіх гадоў свайго існавання, – прапаганда беларускай народнай творчасці, нацыянальнай культуры, традыцый і абрадаў. І як вынік – арыгінальныя, непаўторныя канцэртныя праграмы, своеасаблівая манера выканання.

Нязменным кіраўніком ансамбля з'яўляецца выпускніца Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў заслужаны дзеяч культуры РБ В. Ф. Гладкая.

Заслужаны аматарскі калектыў Рэспублікі Беларусь ансамбль беларускай песні «Церніца» створаны ў 1984 г. У прамым значэнні слова «церніца» абазначае прыладу, якой труць лён, каноплі. У рэпертуары ансамбля ёсць танец «Церніца», назва якога вызначыла і назву ансамбля. Рэпертуар ансамбля сістэматычна папаўняецца лепшымі ўзорамі песеннага і танцавальнага мастацтва, якія беражліва збіраюць кіраўнікі і ўдзельнікі ансамбля, выязджаючы ў фальклорныя экспедыцыі. У выкананні калектыву гучаць задушэўныя беларускія песні «Ой, вецер вее», «Ой ты, сонейка яснае» і жартоўныя «Рукавічкі», «Цячэ вада ў ярок», карагодная «Па лужках» і гульнявая «Вазьму я казла», полькі, кадрылі, частушкі. Ёсць у праграме ансамбля вакальна-харэаграфічныя малюнкi і кампазіцыі: «Палескія гульні», «Вяселле Цярэшкі», «Сельскія вячоркі», якія надаюць выступленням «Церніцы» асаблівы каларыт і непаўторнасць.

Самадзейныя артысты вучацца не толькі добра валодаць голасам, але і займаюцца харэаграфіяй, акцёрскім майстэрствам, іграюць на розных народных музычных інструментах: ліры, дудзе, цымбалах, жалейцы, дудках, а таксама баяне, скрыпцы, гармоні, ударных і інш.

Ансамбль «Церніца» прымае ўдзел ва ўсіх гарадскіх і раённых святах Мінска. Яго ўдзельнікам апладзіравалі таксама ў іншых гарадах гледачы Беларусі. Цёпла прымалі калектыў у Маскве, Кіеве, Тбілісі, Калінінградзе, Архангельску. З поспехам прайшлі гастролі ў Польшчы, Германіі, Італіі, Францыі.

З дня заснавання ансамбля яго мастацкім кіраўніком з'яўляецца Г. Д. Несцяровіч, шчыра аддадзены народнаму мастацтву чалавек і таленавіты майстар. Аркестравай групай у калектыве кіруе І. Н. Несцяровіч.

Хор народнай песні «Жыцень» быў створаны ў кастрычніку 1975 г. За гады дзейнасці хор даў больш за тысячу канцэртаў. Ён з'яўляецца лаўрэатам многіх фестываляў самадзейнай мастацкай творчасці. У 1978 г. хору было прысвоена званне народнага, а ў 1979 г. ён атрымаў дыплом на VI Рэспубліканскім конкурсе народных харавых калектываў. У 1980 г. хор становіцца лаўрэатам гарадскога агляду-конкурсу, у гэтым жа годзе прымае актыўны ўдзел у культурнай праграме «Алімпіяда-80». У 1984 г. яму прысвоена званне лаўрэата рэспубліканскага тэлерадыёконкурсу самадзейнай мастацкай творчасці «Радасць». У 1985 г. хор стаў лаўрэатам Усесаюзнага конкурсу самадзейнай творчасці, прысвечанага 40-годдзю Перамогі.

У апошні час калектыў таксама працягвае ўдзел у фестывалях і конкурсах. Майстэрствам хору захапляліся многія жыхары як нашай, так і іншых краін. У Германіі яму было прысвоена званне «Выдатны народны калектыў» з узнагародай медалём.

На працягу ўсіх гадоў існавання народнага хору «Жыцень» ім кіруе заслужаны дзеяч культуры Рэспублікі Беларусь Л. А. Волчак.

Асэнсоўваючы шляхі развіцця народнахаравога выканання, мы бачым, што народная песня – гэта аснова народнага харавога мастацтва. Без вывучэння законаў яе гістарычнага развіцця, жанравай спецыфікі, асаблівасцей музычна-паэтычнага зместу немагчыма спасціжэнне яе мастацкага і музычнага ўвасаблення. Даследуючы народную песню, пераконваемся,

што яна цікавы і складаны «арганізм», які прайшоў шматвяковую эвалюцыю, валодае мастацкай дасканаласцю і высокаідэйным зместам, прасякнуты эстэтычнымі ідэаламі гуманізму і патрыятызму. Усё гэта робіць народную песню магутным сродкам выхавання людзей, нацыянальнай гордасцю нашага народа.

### **Пытанні і заданні для самастойнай падрыхтоўкі**

1. Раскажыце, як развівалася народнапесенная творчасць Беларусі.

2. Каго вы ведаеце з фалькларыстаў, што збіралі беларускія народныя песні? Ахарактарызуйце першыя надрукаваныя зборнікі беларускіх народных песень.

3. Як развівалася беларуская народная песня ў час Вялікай Айчыннай вайны?

4. Ахарактарызуйце працэс развіцця народнахаравога выканання ў пасляваенны перыяд.

5. Вызначце асаблівасці сучаснага развіцця народнахаравой творчасці.

## Лекцыя 2. Народнахаравая творчасць Рыгора Раманавіча Шырмы

### *План лекцыі*

1. Характарыстыка творчасці Р. Р. Шырмы.
2. Роля Р. Р. Шырмы ў развіцці харавога мастацтва Беларусі.
3. Першыя фальклорныя зборнікі Р. Р. Шырмы.
4. Значэнне чатырохтомнага і двухтомнага выданняў беларускіх народных песен і апрацовак Р. Р. Шырмы ў развіцці народна-песеннай творчасці Беларусі.

### *Мэта*

Пазнаёміць студэнтаў з фальклорна-харавой творчасцю Р. Р. Шырмы і паказаць яе ўплыў на развіццё песенна-харавога выканальніцтва Беларусі.

### *Ключавыя паняцці*

Фальклорная экспедыцыя, культурна-асветная арганізацыя, фальклорныя зборнікі, народны хор, рэпертуар, апрацоўкі народных песень.

Рыгор Раманавіч Шырма ўвайшоў у гісторыю беларускай культуры як фалькларыст, музыкант, педагог, стваральнік і кіраўнік Дзяржаўнай капэлы Беларусі, грамадскі дзеяч. З маладых гадоў Р. Р. Шырма захапляўся народнай песняй і стараўся яе запісваць, дзе толькі мог. За сваё жыццё Шырма сабраў да пяці тысяч узораў беларускіх народных песень, казак і прыказак, загадак і прымавак.

Нарадзіўся ён 21 студзеня 1892 г. у вёсцы Шакуны Пружанскага павета Гродзенскай губерні. У 1905 г. паступіў у Пружанскае гарадское вучылішча. У час вучобы займаўся вывучэннем літаратуры, замежных моў, захапляўся іграй на музычных інструментах, спевамі. У 1907 г. здзейсніў сваю першую фальклорную экспедыцыю ў мястэчка Белавеж. Закончыўшы вучылішча, у 1910 г. паступае на двухгадовыя педагогічныя курсы пры гарадскім вучылішчы ў Свянцяхах, дзе працягвае музычную і літаратурную адукацыю, а таксама працягвае запісваць народныя песні. Тут Р. Р. Шырма стварае хор. У 1918 г. скончыў Седлецкі настаўніцкі інстытут, які падчас Першай сусветнай вайны быў эвакуіраваны ў Яраслаўль з Польшчы. Там Шырма працуе выхавацелем, займаецца арганізацыяй харавога таварыства імя І. Глазунова, арганізоўвае студэнцкія хары, канцэрты. Так пачынаецца дзейнасць Рыгора Раманавіча Шырмы як дырыжора хору.



У 1922 г. Р. Р. Шырма вяртаецца з сям'ёй у г. Пружаны, які ў той час уваходзяць у склад Польшчы. Ён хоча займацца сваёй любімай працай, выкладаць літаратуру, музыку, але мясцовая ўлада не дае яму такой магчымасці па той прычыне, што ён беларус і не хоча змяніць сваю нацыянальнасць. У канцы таго ж года Шырма пачынае працаваць кіраўніком хору сабора Аляксандра Неўскага ў Пружанах. Адначасова ён арганізоўвае хор з пружанскай інтэлігенцыі, які выконвае творы кампазітараў-класікаў.

Грамадская дзейнасць Р. Р. Шырмы звязана ў першую чаргу з Таварыствам беларускай школы (ТБШ), культурна-асветнай арганізацыяй, якая існавала ў Заходняй Беларусі ў 1921–1937 гг. і сакратаром якой з'яўляўся Р. Р. Шырма. Гэтая арганізацыя адыграла значную ролю ў нацыянальна-вызваленчым руху Заходняй Беларусі. У 1928 г. 430 гурткоў ТБШ аб'ядноўвалі больш за 30 тысяч членаў – пераважна сялян і вясковую моладзь. Дзейнічалі 12 акруговых упраў ТБШ: у Баранавічах, Беластоку, Вілейцы, Гародні, Глыбокім, Косаве, Лідзе, Міры, Навагрудку, Слоніме, Свіслачы, Вільні.

Таварыства беларускай школы разгарнула шырокую культурна-асветніцкую работу. Яго ўдзельнікі арганізавалі збор заяў насельніцтва аб адкрыцці новых беларускіх школ, абаранялі існуючыя школы, дапамагалі ўтрымліваць беларускія гімназіі, адкрывалі клубы, бібліятэкі, хаты-чытальні, арганізавала гурткі мастацкай самадзейнасці, народныя хары.

Таварыства мела свае друкаваныя органы: «Бюлетэнь ТБШ», часопіс «Беларускі летапіс» і газету «Шлях». Арганізатарам, выдаўцом і актыўным аўтарам «Беларускага летапісу» быў Р. Р. Шырма. Ён напісаў шмат цікавых артыкулаў для часопіса, якія потым увайшлі ў зборнік публіцыстычных твораў «Песня – душа народа».

За час свайго існавання ТБШ арганізавала каля паўтары тысячы канцэртаў і спектакляў. Найлепшыя хары пры ТБШ былі ў Вілейцы, Навагрудку, вёсцы Заполле Навагрудскага павета, вёсках Ярэмчы і Новы Свержань Стаўбцоўскага павета, вёсцы Вялікія Грынкі Ваўкавыскага павета, Беластоку і мястэчку Гарадок Беластоцкі. У той час задачай кіраўнікоў хароў было ўзаемнае знаёмства, абмен думкамі праз часопіс «Беларускі летапіс», удасканалванне, абнаўленне свайго рэпертуару (новы рэпертуар друкаваўся ў кожным нумары часопіса) і падрых-

тоўка на месцах да арганізацыі агульнага свята беларускай песні.

Падрыхтоўка да свята беларускай песні ішла на працягу года. Гэта свята павінна было паказаць беларускую народную песню ва ўсёй яе прыгажосці, адлюстраваць глыбіню і мудрасць, яе эстэтыку.

Вельмі важнае значэнне Р. Р. Шырма надаваў арганізацыі народных хароў. Да гэтай справы ён заклікаў усіх працаўнікоў культурна-грамадскіх устаноў у вёсках і мястэчках. Прыкладам жа была Вільня – цэнтр, сэрца Заходняй Беларусі. Р. Р. Шырма з энтузіязмам займаўся любімай справай. У 1929 г. ён стварыў хор у сценах беларускай гімназіі ў Вільні. А праз два гады, у 1931 г., пачаў жыццё яшчэ адзін калектыў, кіраўніком якога стаў Рыгор Раманавіч, – хор Беларускага саюза студэнтаў. Гэты цудоўны калектыў, у склад якога, акрамя студэнтаў, увайшла рабочая і вучнёўская моладзь, існаваў да 1939 г. пры Віленскім універсітэце.

Трэба адзначыць, што хор працаваў у цяжкіх умовах сацыяльнага і нацыянальнага ўціску з боку ўлад тагачаснай Польшчы, і яго дзейнасць па прапагандзе беларускіх народных песень мела вялікае культурнае і палітычнае значэнне ў той час.

Рыгор Раманавіч гаварыў, што польскае радыё трымалася погляду, што народная беларуская песня – гэта нешта такое простае, мужыцкае, нецікавае, што «панам не выпадае гэтым нават займацца. Колькі дэлегацый хадзілі да дырэктара віленскай «розгаласні», пачынаючы з 1928 г., але ніякія довады і запрашэнні паслухаць беларускі хор не дапамагалі! Так справа цягнулася да 1934 г., калі першы раз быў дапушчаны да віленскага радыё наш хор. Лёд быў зламаны – хор зрабіў вялікае ўражанне. Але на гэтым справа спынілася зноў на цэлы год. Толькі ў 1935 г. хор быў запрошаны на радыё як дадатак да нейкай прадмовы аб песнях «нашага ладу», а не як самастойная культурная адзінка беларускага народа» [39].

Хор Беларускага саюза студэнтаў веў насычанае канцэртамі жыццё. Яго ўдзельнікі выступалі з сольнымі канцэртамі ў гуртках ТБШ, у Віленскай беларускай гімназіі, хор пастаянна ўдзельнічаў у святкаванні беларускай грамадскасцю юбілейных дат, у тым ліку 50-годдзя з дня нараджэння Я. Купалы і Я. Коласа, 25-годдзя заснавання Першай беларускай трупы

I. Буйніцкага, а таксама Дзён беларускай культуры, вечароў беларускай паэзіі і песні, этнаграфічных канцэртаў. Выступленні хору часта суправаджаліся лекцыямі. На этнаграфічным канцэрте ў Віленскім універсітэце з лекцыяй «Аб беларускай народнай песні» выступіў Р. Р. Шырма.

Рэпертуар хору быў вельмі цікавым і разнастайным. Аснову яго складалі беларускія народныя песні ў апрацоўках рускіх і беларускіх кампазітараў: Л. Рагоўскага, К. Галкоўскага, А. Грачанінава, А. Нікольскага, М. Аладава і інш.

Народныя песні з рэпертуару хору Беларускага саюза студэнтаў перыядычна публікаваліся ў «Беларускім летапісе». 15 песень былі ўключаны ў зборнік «Наша песня», апублікаваны Р. Р. Шырмам у 1938 г.

Хор не абмяжоўваўся выкананнем апрацовак народных песень. Пад кіраўніцтвам Р. Р. Шырмы калектыў выконваў складаныя творы рускіх кампазітараў (А. Архангельскага, В. Калінікава, Ц. Кюі, П. Чайкоўскага, П. Часнакова і іншых), што сведчыла аб яго высокім прафесійным узроўні.

Шырма добра разумеў, якое месца ў гісторыі народа займае мастацкая культура, у прыватнасці народная песня. Ён імкнуўся паказаць народную песню як форму праяўлення нацыянальнага характару.

Рыгор Раманавіч Шырма быў у ліку першых беларускіх дзеячаў, якія выступалі за адраджэнне народнай песні і мовы свайго народа. Свае намаганні ён накіроўваў на збіранне беларускіх народных песень і на стварэнне рэпертуару для аматарскіх і прафесійных харавых калектываў, а таксама на папулярызацыю беларускай народнай песні сродкамі харавога мастацтва.

З 1907 г. па 1937 г. Р. Р. Шырма сабраў і запісаў больш за 1000 народных песень. Ва ўсіх раёнах Заходняй Беларусі ён стараўся арганізаваць народныя хары, якія выконвалі б беларускія народныя песні ў высокамастацкіх апрацоўках, і гэтым садзейнічаў іх папулярызацыі. Да сваёй работы ён далучыў віленскіх педагогаў і кампазітараў К. Галкоўскага і Ф. Уладзімірскага. У 1932 г. Рыгор Раманавіч наладжвае творчыя сувязі з рускім кампазітарам А. Грачанінавым, а ў 1938 г. – з украінскімі кампазітарамі А. Кошыцам і М. Гайвароўскім.

Першы зборнік Р. Р. Шырмы «Беларускія народныя песні» выйшаў у 1929 г. у Вільні. У гэты зборнік увайшлі 34 апрацоўкі беларускіх песень, зробленыя К. Галкоўскім, А. Грачані-

навым, М. Анцавым і Ф. Уладзімірскім. У невялікай прадмове аўтар ахарактарызаваў гэтыя песні, адзначыў іх гістарычнае значэнне і мастацкую прыгажосць, ролю беларускай народнай песні ў духоўным жыцці народа. Выхад зборніка стаў з'явай у культурным жыцці заходніх беларусаў, з яго пачынаецца нотаграфія высокіх мастацкіх апрацовак беларускіх народных песень.

У тым жа 1929 г. у «Беларускім календары» Р. Р. Шырма друкуе шэсць тэкстаў песень гадавога круга – сваю першую фальклорную падборку, і ў нарысе «Народная песня» заклікае збіраць народныя песні.

За перыяд з 1928 г. па 1938 г. ён у розных часопісах змяшчае некалькі новых апрацовак беларускіх народных песень А. Грачанінава, А. Свешнікава, А. Нікольскага, М. Гайвароўскага, К. Паплаўскага і іншых кампазітараў.

У 1938 г. выйшаў новы зборнік, падрыхтаваны Р. Р. Шырмам. Зборнік меў назву «Наша песня», у яго ўвайшлі 15 апрацовак з рэпертуару хору, якім кіраваў аўтар. У 1939 г. горад Вільня адыходзіць у склад Літвы. Цэнтрам Заходняй Беларусі становіцца Беласток, куды пераязджае і Шырма.

У 1939 г. Р. Р. Шырму даручаюць стварыць першы ў яго жыцці прафесійны калектыў – Беларускі ансамбль песні і танца. Пры стварэнні гэтага калектыву Шырма выбраў адну з найскладанейшых формаў харавых спеваў – капэлу, паставіўшы перад сабой задачу дасягнуць сродкамі прафесійнага мастацтва тых жа вяршынь, да якіх узнялася беларуская народная песня ў мастацтве вуснай традыцыі.

У час вайны Р. Р. Шырма са сваім калектывам даў больш за тысячу канцэртаў.

У 1944 г., пасля вызвалення Беларусі, ансамбль пачаў працаваць у Гродне. У 1949 г. калектыў пад кіраўніцтвам Р. Р. Шырмы быў прызнаны лепшым харавым калектывам у ССРСР. У 1950 г. ансамбль песні і танца рэарганізуецца, цяпер ён Дзяржаўны хор БССР і праз два гады пачаў працаваць у Мінску. У 1952 г. калектыў атрымлівае званне акадэмічнага.

У 1949 г. Р. Р. Шырму прысвойваюць ганаровае званне «Народны артыст БССР», а ў 1959 г. – «Народны артыст ССРСР». Перыяд з 1950 г. па 1970 г. – самы яркі ў творчасці Шырмы. Капэла стала адным з вядучых харавых калектываў у ССРСР, майстэрства яе было надзвычай высокае, яна паступова стана-

вілася вядомай у свеце. За названы перыяд капэлай дадзена больш за пяць тысяч канцэртаў. У гэты перыяд запісана шмат песень на пласцінках, выдадзены фальклорныя зборнікі: «Беларускія народныя песні, загадкі і прымаўкі», «Двести белорусских народных песен», «Беларускія народныя песні» (у чатырох тамах); зборнікі апрацовак беларускіх народных песень: «Школьныя песні», «Беларускія народныя песні (для хору)» (у двух тамах). Зборнік «Беларускія народныя песні, загадкі і прымаўкі» з-за адсутнасці паліграфічнай базы, на жаль, быў выдадзены без нот. Ён уключае больш за 400 фальклорных запісаў тэкстаў, зробленых Шырмам. Зборнік цікавы і ў фальклорным, і ў лінгвістычным, і асабліва ў гістарычным плане з прычыны таго, што тут упершыню сабраны ўзоры народнай творчасці, у якіх адлюстроўваюцца розныя гістарычныя часы і падзеі з жыцця беларускага народа. Такіх зборнікаў да Р. Р. Шырмы ніхто не рабіў. Вось, напрыклад, у жніўнай песні «Зялёная дубравачка» адлюстравана эпоха татарскага нашэсця, у сямейнай «Цёмна ночка нябачная» – турэцкая няволя, а вясельная песня «А хто ў нас на зайцаў...» адыходзіць каранямі ў далёкія часы, калі існавалі абрады заклінання агню, калі зброяй былі лук і стрэлы.

Гаворачы пра публікацыю Р. Р. Шырмы, пра вялікае практычнае значэнне падрыхтаваных ім выданняў, нельга не назваць кнігу «Беларускія песні»; яна выйшла ў 1955 г. і складзена з мэтай паказаць лепшыя песенныя тэксты, якія сталі асновай традыцыйных і сучасных народных песень, а таксама твораў беларускіх кампазітараў. Акрамя народных тэкстаў у гэты зборнік увайшлі лепшыя вершы беларускіх паэтаў, атрымаўшыя новае музычнае жыццё ў народнай і прафесійнай песеннай творчасці.

Нельга не сказаць і пра такую працу Р. Р. Шырмы, як зборнік «Школьныя песні». Аўтар уключыў у яго каля 100 адна-, двух- і трохгалосых песень для хору а капэла. Гэты зборнік стаў своеасаблівым падручнікам для заняткаў па спевах. Шырма лічыў, што эстэтычнае выхаванне школьнікаў з'яўляецца найважнейшым фактарам у развіцці агульнай нацыянальнай культуры народа. У прадмове да зборніка ён указвае на значэнне песні ў гісторыі чалавецтва. Падкрэсліваючы яе месца і ролю ў рэпертуары дзіцячых харавых калектываў, Р. Р. Шырма адзначае, што школьны хор не толькі выходзіць музычны густ і

развівае музыкальныя здольнасці дзяцей, але з дапамогай песні прывівае любоў да свайго народа, яго нацыянальных каштоўнасцей.

У зборніку Шырма змясціў лепшыя ўзоры песень рускага, беларускага, грузінскага, славацкага і іншых народаў. Вялікае месца ў ім займаюць і аўтарскія творы для дзяцей. Гэта творы М. І. Глінкі, М. А. Рымскага-Корсакава, В. А. Моцарта, І. Брамса і іншых кампазітараў.

У канцы 50-х і ў 60-я гг. Р. Р. Шырма як складальнік і рэдактар выпусціў у свет яшчэ некалькі зборнікаў. Першы з іх – «Выбраныя песні з рэпертуару Дзяржаўнага хору БССР» – выйшаў у 1958 г. У яго ўвайшлі папулярныя творы беларускіх кампазітараў, апрацоўкі вядомых узораў беларускага фальклору, песні ўкраінскіх і польскіх аўтараў: «Отчизна моя дорогая» У. Алоўнікава, «Партизанские окопы» Р. Пукста, «Узник» А. Туранкова, «Вечерняя песня» К. Стэцэнкі, «Зорка Венера» ў апрацоўцы А. Копасава, «Кукушечка» Н. Зінчука і інш.

Другі зборнік – «Спявае Дзяржаўная акадэмічная харавая капэла БССР» – выйшаў у 1966 г. Ён уключае лепшыя творы з рэпертуару капэлы. Гэта «Пролетели ветры» А. Багатырова, «Гост» А. Ленскага, яскравыя апрацоўкі беларускіх народных песень, зробленыя М. Гайвароўскім, А. Грачанінавым, А. Пашчанкам, К. Галкоўскім і інш.

У 1958 г. у выдавецтве «Савецкі кампазітар» выйшаў фальклорны зборнік «Дзвесце беларускіх народных песень». У гэтым зборніку Р. Р. Шырма імкнуўся шырока паказаць песенную культуру беларускага народа. Зборнік складаецца з 16 раздзелаў: вясеннія, валачобныя, купальскія, жніўныя, асеннія, калядныя, вясельныя, любоўныя, сіроцкія, баладныя, бытавыя, рэкруцкія, казацкія, салдацкія, жартоўныя песні, песні пра жаночую долю. У яго ўключаны ўсе асноўныя жанравыя разнавіднасці беларускай народнай песні з мелодыямі. Зборнік стаў адным з першых выданняў народных песень з мелодыямі, у ім утрымліваюцца найбольш дасканалыя запісы.

Зборнік «Беларускія народныя песні» (у чатырох тамах, 1959–1976) стаў вяршыняй фалькларыстычнай дзейнасці Р. Р. Шырмы. Сюды ўвайшлі 1205 тэкставых і 888 меладычных запісаў.

Першыя тры тамы раскрываюць песенныя традыцыі Заходняй Беларусі, чацвёрты том уключае матэрыялы з Цэнтральнай Беларусі і Піншчыны. Разнастайны і жанравы склад песень.

У двух першых тамах змяшчаюцца пазаабрадавыя песні. Шыр-ма лічыў, што яны могуць шырока выкарыстоўвацца ў мастац-кай практыцы. Гэтыя тамы ўключаюць любоўныя, баладныя, бытавыя, жартоўныя, сіроцкія, казацкія, рэкруцкія, салдацкія, батрацкія, песні пра жаночую долю, няволю і барацьбу, запі-саныя вядомымі кампазітарамі і этнографамі, такімі як Н. Са-калоўскі, Г. Утовіч, Г. Галавасцікаў, П. Шыдлоўскі, М. Чуркін, У. Тэраўскі, А. Грыневіч, І. Здановіч, П. Шэйн і Р. Шырма. Апрацоўку гэтых песень зрабілі кампазітары А. Копасаў, Л. Шохін, В. Залатароў, А. Багатыроў, А. Фляркоўскі, Я. Ці-коцкі, А. Нікольскі, М. Гайвароўскі, А. Грачанінаў, А. Кошыц.

Трэці том прысвечаны каляндарна-абрадавым песням. Збор-нік змяшчае вясеннія, валачобныя, юр'еўскія, купальскія, пятроўскія, жніўныя і іншыя песні. Найбольш яскравыя песні пра жніво і дажынкi. Гэтыя песні сярод песень славянскіх на-родаў вылучаюцца сваёй вострай сацыяльнай накіраванасцю, дакладна перададзеным характарам пратэсту. У іх ярка назі-раецца арганічная сувязь чалавека з працай.

Асеннія песні Р. Шырма падаў у раздзеле «Яравое жніво». Ён падкрэсліў меладычную своеасаблівасць асенніх песень, выдзяляючы іх у песенным календары.

Завяршаюць том калядкі, шчадроўкі. Абрад масленіцы і пес-ні, што яго суправаджаюць, Р. Шырма лічыў не ўласцівымі беларускаму фальклору, аб чым сведчыць усяго адна песня «Наша масленка», і тая з відавочным уплывам аналагічнай рускай песні. Сярод калядак і шчадровак існуюць старажыт-ныя, захаваныя свой язычніцкі характар песні («Ці дома, до-ма сам пан-гаспадар», «Ой, рана, рана куры запелі», «Там за садамі трава-мурава») і больш познія, эпохі хрысціянства («Святая маці па свету хадзіла», «У Іардана»). Месцам іх най-большага распаўсюджання Шырма лічыў Палессе, асабліва яго цэнтральную і заходнюю часткі, адзначаючы агульнасць бела-рускіх калядак і шчадровак з украінскімі.

Трэці том зборніка, калі яго параўнаць з іншымі выданнямі каляндарна-абрадавых песень у Беларусі, з'яўляецца самым цікавым. Ён абвяргае думку аб адміранні традыцыйнага фальк-лору. Сапраўды, магічнае прызначэнне песень знікае, але эстэ-тычнае – застаецца. Шырма запісаў усе разнавіднасці беларус-кіх каляндарных песень, паказаў іх стылявыя асаблівасці і акрэсліў напрамкі класіфікацыі.

Чацвёрты том прысвечаны беларускаму вяселлю. Р. Шырма адным з першых звярнуў увагу фалькларыстаў на багацце вясельнай паэзіі беларускага народа і паказаў яе як у паэтычнай, так і меладычнай разнастайнасці. Кнігу пачынае цікавае апісанне вясельнага абраду знаўцам вясельных рытуалаў З. Хвораст. Цыкл вясельных песень падаецца Шырмам па функцыянальнай прымеце. Першымі ідуць заручынныя песні. Лепшай з іх з'яўляецца песня «Наляцела сівых галубоў поўны двор». Сярод песень, прысвечаных «вяночкам», вылучаецца «Зборная суботка» ў трох запісах. Песні першага дня вяселля Шырма падзяліў на групы: «Перад выездам да шлюбу», «Пасля шлюбу». Усе яны цесна звязаны з абрадам, раскрываюць і рэгламентуюць яго. Цікавыя песні «Ясная зорачка, «Зайграйце, музыкі, жалосна» і інш. Драматызм вяселля раскрываецца на прыкладзе песень, якія Шырма назваў «Вяселле ў маладой». Тэма іх – развітанне маладой з бацькоўскім домам. Глыбокім трагізмам выдзяляюцца песні нявесты-сіраты, якія Шырма адасобіў па прычыне іх яркай паэтычнай своеасаблівасці. Большасць такіх песень звязана з сюжэтам, дзе нявеста-сірата запрашае памерлую маці (радзей бацьку) на сваё вяселле.

Шчодрымі паэтычнымі фарбамі ствараецца вобраз жаніха ў песнях цыкла «Як выязджаюць па маладую». Сярод іх – «Сыпце пшаніцу ў новае карыта».

У асобную групу ён аб'яднаў песні, якія выконваюцца пры выпечцы і падзеле караваю. У іх адлюстроўваюцца рэгіянальныя асаблівасці вяселля. Песні, якія суправаджаюць падзел караваю, адрозніваюцца гумарам. Шырма ўводзіць сюды рэчытатыўныя запрашэнні, благаслаўненні, падзяку за дары, пажаданні маладым.

Маладой і яе перажываннем прысвячаюцца песні цыкла «Выязджаючы да маладога», напрыклад, «Ой, равуць коні, равуць», «Дае дзяўчына роднаму полю дабранач» і інш.

Прадстаўлены шматлікія песні заключнага этапу вяселля, які названы «Вяселле ў маладога». Гэта песні «А міленькі мой», «А дзе была вуціца», «Цёмнай хмаркай» і інш. Песні-паданні, якія спяваліся, калі сваякі маладой прыходзілі пасля вяселля яе праведаць, завяршаюць абрадавы цыкл.

Упершыню Р. Шырма паказаў поўнаасцю народны абрад. Пасля яго змясціў песні, жарты, прыпеўкі і танцы, не звязаныя з абрадам. Яны напоўнены весялосцю і гумарам. Заканчвае іх бяседная песня «Чарачка».



Выдаўшы «Беларускія народныя песні», працу ў чатырох тамах, Р. Шырма даў лепшы ў беларускай фалькларыстыцы збор народных песень, таму зразумела, чаму ён прыцягнуў да сябе ўвагу як паэтаў, так і кампазітараў. Сваімі выданнямі Шырма стварыў анталогію беларускай народнай песні, паказаў гісторыю развіцця беларускай песеннай творчасці.

Рыгор Раманавіч Шырма з'яўляўся мастацкім інтэрпрэтатарам беларускіх народных песень. Вялікую ўвагу ён надаваў сцэнічнаму ўвасабленню народнай песні. Харавая дзейнасць з'яўлялася натуральным працягам і мастацкім абагульненнем яго фалькларыстычнай практыкі. Ён стварыў якасна новую мастацкую школу харавога выканання народнай песні. Р. Р. Шырма змог пранікнуць у сутнасць народнай песні, раскрыць яе своеасаблівасць, выканаць яе так, як падказвалі яму інтуіцыя і разуменне народнай песні. Праца з капэлай патрабавала новага ўзроўню мастацкай апрацоўкі беларускай народнай песні. З гэтай мэтай яе кіраўнік прыцягнуў да супрацоўніцтва многіх беларускіх, рускіх, украінскіх кампазітараў і кампазітараў іншых краін.

Лагічным завяршэннем працы стаў выдадзены ў 1971–1973 гг. унікальны двухтомны збор харавых апрацовак беларускіх народных песень. У яго ўвайшлі 217 твораў, над якімі працавалі 44 кампазітары Беларусі, Расіі, Украіны, Польшчы і Літвы. У гэтых апрацоўках ён пастараўся захаваць не толькі прыгажосць і стыль беларускіх народных песень, прастату іх гучання, але і ўзняў беларускую народную песню на ўзровень высокай прафесійнай творчасці. Жанравая і музычная разнастайнасць уключаных у зборнік твораў зрабіла двухтомнік настольным дапаможнікам для музыкантаў.

Змест першага тома ахоплівае амаль усе жанры народнай песні, у іх адлюстраваны разнастайныя бакі жыцця беларускага народа. Гэта каляндарна-абрадавыя, валачобныя, купальскія, жніўныя, дажыначныя, калядныя, асеннія, любоўныя, вясельныя, сямейна-бытавыя і іншыя песні. Яны апрацаваны для хору а капэла з розным саставам галасоў. Толькі дзве песні апрацаваны для хору з інструментальным суправаджэннем. Гэта «Кукавала зязюлька ў садочку» – вясельная песня ў апрацоўцы Ф. Рубцова для жаночага хору, габоя, дзвюх скрыпак і салісткі-сапрана, а другая – славутая «Бульба» – для змешанага хору, саліста і фартэпіяна, апрацоўку якой зрабіў І. Дунаеўскі.

Акрамя песень, апрацаваных для змешанага хору, у зборніку ёсць апрацоўкі для жаночага і мужчынскага хароў. Ступень складанасці харавых апрацовак і іх выканаўчыя цяжкасці вельмі разнастайныя. Ёсць песні, апрацаваныя ў куплетнай форме, напрыклад «Мои серые гуси» (апрацоўка А. Кошыца), «Щукарыба в море» (апрацоўка А. Сапожнікава), песні, апрацаваныя ў варыяцыйнай форме: «Там за речкою, там за быстрою» (апрацоўка В. Залатарова), «Красная калина» (апрацоўка А. Пашчанкі). Склад хароў таксама разнастайны: ад гамафонна-гарманічнага да поліфанічнага. Усе запісы народных песень у гэтым зборніку зроблены такімі вядомымі збіральнікамі, як Р. Шырма, Г. Цітовіч, Н. Сакалоўскі, М. Чуркін, У. Тэраўскі, І. Здановіч, А. Грыневіч, В. Шашалевіч, Э. Ледаховіч і інш.

Сярод аўтараў апрацовак беларускія кампазітары, такія як Р. Пукст, Я. Цікоцкі, Н. Сакалоўскі, М. Зінчук, А. Багатыроў, П. Падкавыраў, і рускія: А. Нікольскі, М. Анцаў, В. Залатароў, В. Рубцоў, С. Палонскі, А. Трэганінаў, А. Фляркоўскі і інш. Багацце народнапесеннага зместу двухтомніка Р. Р. Шырмы, майстэрства аўтараў, прыцягнутых да стварэння харавых твораў, бездакорнасць гэтых твораў, разнастайнасць формаў і жанраў, якія выкарыстоўваюцца ў апрацоўках, робяць гэта выданне сапраўднай энцыклапедыяй беларускай харавой музыкі, памочнікам для кіраўнікоў хароў і аматараў беларускай народнай песні, даюць магчымасць кампазітарам выкарыстоўваць у сваёй творчасці музычны фальклор беларускага народа. Шырма вярнуў народную песню яе народу, узбагачаную прафесійнымі мастацкімі сродкамі, нічога не згубіўшую ў самабытнасці, захаваўшую нацыянальны каларыт.

Трыццаць гадоў Р. Р. Шырма быў кіраўніком Дзяржаўнай акадэмічнай капэлы БССР, пад яго кіраўніцтвам капэла стала нацыянальнай гордасцю беларускага народа.

Ён двойчы быў лаўрэатам Дзяржаўнай прэміі БССР (1964, 1974), а ў 1977 г. атрымаў званне Героя Сацыялістычнай Працы.

У 1978 г. Р. Р. Шырма пайшоў ад нас, але імя, справы яго жывуць. Працягваецца творчае жыццё Дзяржаўнай акадэмічнай харавой капэлы Беларусі, яна носіць імя свайго стваральніка, які ўсё жыццё, сілы, талент, натхненне аддаў служэнню роднай Беларусі і яе народу. Улюбёны ў беларускія народныя песні, ён рабіў усё магчымае, каб запісаць, апрацаваць і ўключыць іх у рэпертуар беларускіх народных хароў, якія ствара-

ліся ў Беларусі дзякуючы намаганням Р. Р. Шырмы, выдатнага дзеяча беларускай культуры.

### **Пытанні і заданні для самастойнай падрыхтоўкі**

1. Якая роля Р. Р. Шырмы ў даследаванні беларускай народнай песні?
2. Назавіце першыя фальклорныя зборнікі Р. Р. Шырмы.
3. Прааналізуйце чатырохтомнае выданне беларускіх народных песень Р. Р. Шырмы.
4. У чым своеасаблівасць двухтомнага выдання апрацовак беларускіх народных песень Р. Р. Шырмы?

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

## Лекцыя 3. Народнахаравая творчасць Генадзя Іванавіча Цітовіча

### *План лекцыі*

1. Характарыстыка творчасці Г. І. Цітовіча.
2. Першыя навуковыя публікацыі Г. І. Цітовіча і іх значэнне ў даследаванні беларускай народнай песні.
3. Характарыстыка асноўных публікацый і зборнікаў Г. І. Цітовіча

### *Мэта*

Пазнаёміць студэнтаў з фальклорна-харавой творчасцю Г. І. Цітовіча і паказаць яе ўплыў на развіццё песенна-харавога выканальніцтва Беларусі.

### *Ключавыя паняцці*

Фальклорная экспедыцыя, культурна-асветная арганізацыя, фальклорныя зборнікі, народны хор, рэпертуар, апрацоўкі народных песень.

Генадзь Іванавіч Цітовіч нарадзіўся ў 1910 г. у с. Новы Пагост Дзісенскага павета Віленскай губерні ў сям'і вясковых настаўнікаў. У 1924 г. ён паступае ў праваслаўную духоўную семінарыю ў Вільні, дзе знаёміцца з Р. Шырмам і становіцца ўдзельнікам харавога калектыву Віленскай гімназіі, якім кіраваў Р. Р. Шырма. Апошні, убачыўшы цікавасць юнака да народнай музыкі, пачаў вучыць яго запісу фальклорных песень, музычна-харавым навыкам, знаёміў з творчасцю рускіх і замежных кампазітараў, з навінкамі беларускай літаратуры. Для Г. Цітовіча гэта была своеасаблівая школа, дзе вучылі любіць свой народ і яго мастацтва, таму нядзіўна, што Г. І. Цітовіч лічыў Р. Шырму сваім настаўнікам і неаднаразова паўтараў, што менавіта Р. Шырма ўказаў яму шлях да прафесійнай музыкі. Сяброўства паміж дзвюма выдатнымі асобамі працягвалася ўсё жыццё. Пасля заканчэння духоўнай семінарыі Г. І. Цітовіч не стаў прадаўжаць заняткі ў духоўнай акадэміі. Перспектыва стаць святаром не прыцягвала яго, і, нягледзячы на шматлікія цяжкасці, ён паступае ў 1931 г. на біялагічнае аддзяленне прыродазнаўча-матэматычнага факультэта Віленскага ўніверсітэта імя Стэфана Баторыя. Вучоба не адарвала Цітовіча ад заняткаў музыкай, яна давала магчымасць знаёмства з новымі людзьмі.

Разам з Г. Цітовічам ва ўніверсітэце вучыліся некаторыя яго семінарскія сябры. Разам яны вырашылі стварыць вакальны

ансамбль і паспрабаваць выступаць на канцэртах. Паступова склаўся вакальны квартэт. Асновай яго рэпертуару сталі беларускія, рускія і ўкраінскія песні. Выконвалі студэнты і творы кампазітараў-класікаў. Ансамбль назвалі «Баян» у гонар легендарнага паэта-спевака.

Пры ўніверсітэце існаваў студэнцкі хор, кіраваць якім запрасілі Г. Цітовіча. Хор прымаў удзел у канцэртах студэнцкага клуба, і там Г. Цітовіч пазнаёміўся з прафесарам кансерваторыі Т. Шалігоўскім. Ён чытаў у студэнцкім клубе лекцыі для аматараў музыкі, вёў заняткі па тэорыі музыкі і сальфеджыя. Гэтыя заняткі стаў наведваць Г. Цітовіч. Малады чалавек задумваецца аб прафесійнай музычнай адукацыі, але кідаць універсітэт не збіраецца.

У 1932 г. Генадзь Цітовіч з выдатным польскім знаўцам славянскай песні Казімірам Машыньскім і вядомым украінскім фалькларыстам Філарэтам Калэсам упершыню выехалі на Палессе. Яны трапілі ў чароўную краіну шматгалосся. Гэта паездка канчаткова вырашыла лёс Г. І. Цітовіча, звязала яго з песняй і з Палессем. Паралельна з навучаннем ва ўніверсітэце ў 1934 г. ён паступае ў кансерваторыю на гісторыка-тэарэтычны факультэт. Некаторыя з выкладчыкаў кансерваторыі выкладалі ва ўніверсітэце на кафедры этнаграфіі. Загадаў кафедрай прафесар К. Машыньскі. Гэта быў вялікі спецыяліст па этнаграфіі славян. Яго лекцыі заварожвалі Цітовіча. Акрамя лекцый К. Машыньскага, Цітовіча прыцягваў курс музычных формаў, які чытаўся ва ўніверсітэце на кафедры этнаграфіі ў значна большым аб'ёме, чым у кансерваторыі. Былі і іншыя дысцыпліны, якія выклікалі цікавасць у Г. І. Цітовіча. У 1936 г. ён, працягваючы займацца ў кансерваторыі, становіцца студэнтам гуманітарнага факультэта Віленскага ўніверсітэта. Сяброўскія адносіны з прафесарам Машыньскім, іх сумесны творчы пошук, заняткі на кафедры этнаграфіі канчаткова вызначылі напрамак працоўнай дзейнасці Г. І. Цітовіча – гэта запіс народных песень, іх вывучэнне і даследаванне.

У час вучобы ў кансерваторыі і ва ўніверсітэце Г. І. Цітовіч шмат часу і сіл аддае збіранню беларускага фальклору. За час вучобы ён аб'ездзіў усю Заходнюю Беларусь, Польшчу, наведваў самыя глухія вёскі і хутары, збіраючы і запісваючы народныя песні, у мелодыі якіх захаваліся лепшыя ўзоры песеннага фальклору. Першай песняй, якую ён запісаў, была «Ды што ў

садзе лялейца». Гэту песню ён запісаў ад сваёй роднай бабулі, затым запісваў песні роднага краю ад сваіх землякоў.

Яшчэ да паступлення ў кансерваторыю Г. І. Цітовіч меў вялікую колькасць сабранага матэрыялу, сярод якога вялікае месца займалі беларускія народныя песні. Ён не толькі запісваў народныя песні, але і стараўся глыбока вывучыць прыёмы пабудовы той ці іншай песні, яе інтанацыйны і рытмічны склад, характэрныя асаблівасці.

Для аналізу нотных узораў ён распрацаваў спецыяльную схему з трынаццаці раздзелаў, адзінаццаць з якіх змяшчалі план структурнага аналізу мелодыі, яе інтэрвальны аналіз з указаннем напрамку меладычнага руху і метрычнага націску, колькасны аналіз інтэрвальнага складу мелодыі ва ўзыходных і сыходных рухах, лад, памер, колькасць тактаў, форму строф і перыядаў, складовую структуру вершаў, наяўнасць асаблівасцей у рытме, мелодыцы, характары меладычнага руху і інш. Аналіз народных песень, зроблены па адзінай метадыцы, даваў магчымасць выхаду на параўнальныя даследаванні, што было важна для выяўлення этнічнай спецыфікі беларускіх народных песень. Усё гэта дазволіла Г. І. Цітовічу ўжо на другім курсе кансерваторыі падрыхтаваць і апублікаваць даклад на тэму «Беларускія валачобныя песні», а ў 1936 г. у кракаўскім што-тыднёвіку «Кур'ер літаратурна-навуковы» друкуецца яшчэ адзін яго даклад – «Беларуская народная музыка». Гэты даклад выклікаў вялікую цікавасць, таму што быў прысвечаны малавядомаму боку этнаграфіі і дэталёва знаёміў з архітэктонікай беларускіх народных жаночых і дажыначных песень. Г. І. Цітовіч працягваў даследаванні беларускай народнай песні, увесь час пашыраючы арэал пошуку. Багаж сабранага матэрыялу павялічваўся ад экспедыцыі да экспедыцыі.

У Вільні Г. І. Цітовіч выступае з навуковымі дакладамі «Значэнне мелаграфіі для дыялекталагічнага даследавання», «Песні Віленшчыны», «Беларускія вытокі «Літоўскай рапсодыі» Карповіча». У розных выданнях апублікаваны яго артыкулы «Валачобнікі на Браслаўшчыне», «Купала в Белоруссии», «Белорусская народная музыка». Вялікую ўвагу ён надае падрыхтоўцы раздзела аб славянскай народнай музыцы ў сумеснай фундаментальнай працы з прафесарам К. Машыньскім «Народная культура славян», якая была выдадзена ў Кракаве ў 1939 г. У сваёй этнаграфічнай дзейнасці Г. Цітовіч не абмяжоўваўся

толькі збіраннем беларускіх народных песень. Яго заўсёды цікавілі праблемы ўзаемаўзбагачэння музычных культур розных народаў. У сваіх працах ён надаваў вялікую ўвагу ўзаемасувязі беларускіх, украінскіх, польскіх, літоўскіх, балгарскіх народных песень. Так, вывучаючы балгарскія народныя песні, ён прыйшоў да высновы, што ў іх пабудове ёсць шмат агульнага з беларускай народнай песняй. Не выклікалі ніякага сумнення і ўзаемасувязі беларускага фальклору з украінскім, рускім, польскім і літоўскім. Пазней свае назіранні і вынікі даследаванняў аб узаемаўздзеянні розных культур яе выклаў у артыкулах «Револуцыйнае народнае творчасце Западной Беларусі», «К вопросу о взаимосвязях белорусов и литовцев в области песенного фольклора», «Украинско-белорусские связи в народной музыке».

Акрамя непасрэдных запісаў беларускіх народных песень, Г. І. Цітовіч аналізуе і вывучае ўсе фальклорныя зборнікі беларускіх і польскіх этнографіў: А. Грыневіча, А. Зязюлі, М. Гарэцкага, А. Ягорава, М. Грынבלата і інш. У той жа час ён сабраў старадаўнія песні адной з вёсак Браслаўшчыны. Гэта былі песні не проста старадаўнія, а такія, якія яшчэ ніхто не запісваў. Яны дазволілі яму вывучыць развіццё народнай песні ў жыцці некалькіх пакаленняў адной мясцовасці. З гэтай мэтай ён даследаваў запісы, зробленыя О. Кольбергам сто гадоў таму, і параўноўваў іх з сучаснымі запісамі. Параўнальны аналіз паказаў, што песні, якія запісаў О. Кольберг, маюць шмат новых узораў песеннай творчасці дадзенай мясцовасці. Ён высветліў, што ўзоры, запісаныя О. Кольбергам, сведчаць аб далейшым развіцці народнай песні, яе змяненнях як у напевах, так і ў тэкстах. Вынікам гэтага даследавання стаў зборнік «Польскія народныя песні».

Г. І. Цітовіч жыў і працаваў у цяжкі перыяд. Польскі ўрад забараняў размаўляць і пісаць на беларускай мове, забараняў выконваць беларускія песні. І тым не менш Г. Цітовіч з вялікім захапленнем збіраў і запісваў новыя рэвалюцыйныя песні і вершы, якія складаў народ Заходняй Беларусі. А такіх песень і вершаў было нямала. Ён старанна хаваў іх і чакаў таго часу, калі можна будзе надрукаваць. На жаль, гэтыя запісы зніклі ў 1939 г.

Адначасова з вялікай працай па збіранні і вывучэнні беларускага песеннага фальклору Г. Цітовіч пачынае займацца

папулярызаванай беларускай народнай песні сродкамі харавога мастацтва.

У 1936 г. яго запрасілі ў вёску Вялікае Падлессе Ляхавіцкага раёна. Ён не разлічваў пачуць тут што-небудзь новае, з чым не сустракаўся б у іншых мясцінах Беларусі. Але калі пазнаёміўся з выканаўцамі, то зразумеў, што натрапіў на ўнікальнае месца. У гэтай вёсцы захавалася аўтэнтычная манера спеваў, захаваліся жанравыя і стылістычныя рысы старадаўняй народнай песні. Генадзь Іванавіч адразу ацаніў ступень мастацкага феномена дадзенай вёскі. Ён убачыў магчымасць злучэння сучаснага выканання з чысцінёй традыцыйнага песеннага арыгінала. Працуючы з гуртамі Вялікага Падлесся, Г. І. Цітовіч больш імкнуўся захаваць этнаграфічнасць гэтых калектываў, чым ствараць сучасны калектывы мастацкай самадзейнасці. Тут Г. Цітовіч запісаў шмат беларускіх народных песень, якіх не чуў у іншых мясцінах.

У 1939 г. Г. І. Цітовіч скончыў кансерваторыю. У гэтым жа годзе адбываецца аб'яднанне Заходняй Беларусі з Усходняй. Пачынаецца новы этап у жыцці Г. Цітовіча. Да пераломнага моманту свайго жыцця ён падшоў сфарміраваным прафесіяналам, поўным творчай энергіі, планаў і задум. У 1939 г. яму прапанавалі пасаду адказнага рэдактара музычнага вяснянства на радыё ў Баранавічах. Гэта пасада давала магчымасць Г. Цітовічу папулярываць беларускую народную песню. Ён арганізуе на радыё канцэрты беларускай музыкі, прыцягвае да ўдзелу ў іх лепшых артыстаў, рыхтуе радыёперадачы аб народнай музыцы, выступае ў ролі вядучага гэтых перадач. У эфіры пастаянна гучаць беларускія народныя песні ў выкананні сапраўдных яе знаўцаў. У гэты час Г. Цітовіч працуе са шматлікімі гурткамі народнай песні. Ён шчодро дзеліцца запісамі народных песень з кампазітарамі, музычнымі калектывамі, выканаўцамі. Песні, запісаныя Г. Цітовічам, сталі гучаць на канцэртных пляцоўках не толькі ў Мінску, не толькі ў Беларусі, але і ў іншых гарадах Савецкага Саюза.

Генадзь Іванавіч працягваў цікавіцца вёскай Вялікае Падлессе і стварыў там невялікі хор. У мясцовых спевакоў ён вучыўся палескай манеры спеваў, а іх вучыў тым песням, якія запісаў раней у іншых мясцінах. У гэтай вёсцы Г. І. Цітовіч знаёміцца з «падводкай» – славым палескім шматгалоссем.

Аснову хору складаў сямейны ансамбль сясцёр і братоў Федчык, якія спявалі ў чыста народнай манеры. Г. І. Цітовіч



зразумеў, што перад ім сапраўдная крыніца народнага мастацтва і што менавіта тут яго чакае найцікавейшая творчая праца. У 1940 г. хор з вёскі Вялікае Падлессе прымаў удзел у абласным аглядзе мастацкай самадзейнасці і заняў першае месца. Высокі мастацкі ўзровень выканання пацвердзіўся і на рэспубліканскім аглядзе. Хор атрымаў права ўдзельнічаць у Першай дэкадзе беларускага мастацтва ў Маскве, дзе выступіў з вялікім поспехам.

Паездка ў Маскву прынесла Генадзю Іванавічу ўпэўненасць у тым, што ён знаходзіцца на правільным шляху, займаецца справай, якой не шкада прысвяціць усё жыццё. Але пачалася вайна. Яна спыніла творчую дзейнасць Г. І. Цітовіча, аднак адразу пасля вызвалення Беларусі ён з новай энергіяй вяртаецца да любімай справы.

У 1945 г. калектыў з вёскі Вялікае Падлессе прымае ўдзел у абласным і рэспубліканскім аглядах мастацкай самадзейнасці і атрымлівае права зноў дэманстраваць сваё мастацтва ў Маскве.

Вядомы савецкі кампазітар М. Коваль у часопісе «Савецкае мастацтва» ў 1945 г. пісаў пра выступленне хору вёскі Вялікае Падлессе: «...жанчыны заспявалі лірычную песню «Ой, рэчанька, рэчанька». Надзвычай прыгожую песню яны спявалі ціха, як бы баючыся парушыць яе цудоўную мелодыю, спявалі з той артыстычнасцю, якая хвалюе і выклікае слёзы замілавання. Таленавіты кіраўнік хору Г. І. Цітовіч паказаў, на які мастацкі ўзровень можна ўзняць калгасны хор». Песня «Ой, рэчанька, рэчанька» стала музычным сімвалам спачатку хору вёскі Вялікае Падлессе, а потым і Дзяржаўнага народнага хору.

Пасляваенныя гады самыя напружаныя і самыя прадуктыўныя ў творчасці Г. І. Цітовіча. У ёй ярка вылучаюцца тры напрамкі: папулярызацыя і распаўсюджанне народнапесеннай творчасці сродкамі харавога мастацтва, сродкамі друку і радыё (зборнікі, нотныя запісы, выступленні на радыё і інш.); даследаванне і збіранне ўзораў народнай творчасці розных рэгіёнаў Беларусі; навуковае асвятленне пытанняў развіцця народнай творчасці. Самыя плённыя вынікі дала праца Г. Цітовіча з народнымі харамі розных рэгіёнаў краіны. Ён супрацоўнічаў з кіраўнікамі народных хароў, стымуляваў іх пошукі, вывучаў манеру народнага выканання, дапамагаў у вырашэнні розных пытанняў. Трэба падкрэсліць, што ў той час, з аднаго боку, назіраліся пад'ём і развіццё фальклорнай творчасці, а з другога,

народная творчасць абмяжоўвалася рамкамі пэўных забарон, што часам проста разбурала яе.

Імя Генадзя Іванавіча Цітовіча стала вядомым не толькі ў Беларусі, але і за яе межамі. З ім раяцца, запрашаюць на навуковыя канферэнцыі, агульнасаюзныя фальклорныя святы. Ён выступае ў Прыбалтыцы і Украіне з дакладамі «З вопыту творчага вывучэння сучаснай народнай песні» і «Украінска-беларускія сувязі ў галіне народнай музыкі». Вялікую навуковую каштоўнасць маюць і яго публікацыі ў гэты час: «Рэвалюцыйная народная творчасць Заходняй Беларусі», «З вопыту творчага вывучэння сучаснай народнай песні» і «Народная песня ў сучасным быццё беларусаў». Апошняя публікацыя – гэта выклад даклада на гэтую тэму. Першая частка даклада была прысвечана старадаўняму фальклору, другая – сучаснаму песеннаму фальклору. Г. І. Цітовіч стараўся ў сваёй рабоце прааналізаваць тое, што было характэрна для даўнейшых пластоў народнай творчасці і для сучасных, вылучыць тое, што ўласціва ўсім відам фальклору, таксама ён разглядаў пытанне ўзнікнення шматгалосся ў беларускай народнай песні. У гэты ж час выдаюцца першыя зборнікі беларускіх народных песень, сабраных і запісаных Г. Цітовічам. Гэта зборнік «Беларускія народныя песні. Для двух галасоў» і зборнік «Песни счастья».

Народная песня паступова заваёўвае сваё месца на прафесійнай сцэне. Яна гучыць у операх, сімфоніях, вялікае месца займае ў рэпертуары хароў, ансамбляў, салістаў. У той час у Беларусі існавала нямала самадзейных калектываў, асновай рэпертуару якіх была народная музыка. Жыццё падказвала неабходнасць стварэння прафесійнага музычнага калектыву, які б быў выканаўцам і прапагандыстам беларускай народнай песні і танца.

У 1952 г. ствараецца Дзяржаўны народны хор БССР. Кіраўніком новага калектыву стаў Г. І. Цітовіч, які меў вялікі вопыт работы з народнымі гуртамі і харамі. Паралельна з працай у Дзяржаўным народным хоры Г. Цітовіч працуе старшым навуковым супрацоўнікам у Акадэміі навук, музычным рэдактарам шматтомнага выдання «Вусна-паэтычная творчасць беларускага народа». Ён працуе над стварэннем «Анталогіі беларускай народнай песні».

Задума стварэння анталогіі з'явілася ў Г. Цітовіча яшчэ ў 1948 г. пасля выхаду зборніка «Беларускія народныя песні. Для

двух галасоў», асновай якога сталі песні Вялікага Падлесся. Першай спробай стварэння анталогіі стаў зборнік «Песні беларускага народа», які быў выдадзены ў 1959 г. Зборнік змяшчае 296 беларускіх народных песень, запісаных рознымі збіральнікамі, сярод якіх, акрамя беларускіх збіральнікаў, імёны вядомых кампазітараў, музычных дзеячаў, вучоных, такіх як М. Рымскі-Корсакаў, П. Сакальскі, Д. Агранёў-Славянскі і інш. Пры падрыхтоўцы зборніка Г. Цітовіч вывучыў больш за 5200 песень, змешчаных у зборніках беларускіх народных песень. Шмат песень ён узяў з асабістых архіваў Р. Шырмы, У. Алоўнікава, І. Чуркіна, К. Паплаўскага, Л. Мухарынскай і іншых беларускіх кампазітараў і этнографаў. Гэты музычны матэрыял рэальна адлюстроўваў музычна-паэтычную і жанравую разнастайнасць беларускіх народных песень. Асноўным крытэрыем пры выбары песень былі мастацкія якасці не толькі напева, але і паэтычнага тэксту. Г. І. Цітовіч імкнуўся як мага больш поўна раскрыць разнастайнасць музычнага фальклору Беларусі. У прадмове да зборніка даецца тэарэтычнае абгрунтаванне паслядоўнасці працэсаў развіцця народнапесеннай творчасці, раскрываецца паступовасць пераходу ад старой, традыцыйнай народнай песні да сучаснай, паказана яе меладычная і рытмічная эвалюцыя. Зборнік адлюстроўвае гістарычнае развіццё беларускай песеннай творчасці. Вялікае значэнне маюць каментарыі да гэтага зборніка. Аўтар не толькі класіфікуе матэрыял па раздзелах, дае звесткі, калі, дзе і ад каго запісана тая ці іншая песня, але і прыводзіць яе варыянты, называе зборнікі, дзе яна была надрукавана раней, якімі кампазітарамі і ў якіх творах выкарыстана. Г. Цітовіч тлумачыць этнаграфічнае паходжанне песень, дае параўнальны аналіз песенных тэкстаў, паказвае ўзаемасувязь беларускіх народных песень з рускімі, украінскімі, літоўскімі і песнямі іншых народаў, аналізуе апрацоўкі беларускіх народных песень.

Зборнік складаецца з двух раздзелаў: «Песні дасавецкага перыяду», «Песні савецкай эпохі». Першае выданне разышлося імгненна, што ўказвала на вялікую цікавасць да яго з боку кампазітараў, этнографаў, кіраўнікоў харавых калектываў. Г. Цітовіч пачаў працу па падрыхтоўцы другога выдання. Ён, захоўваючы структуру першага выдання, значна дапоўніў асобныя раздзелы. Так, больш чым у 20 песнях варыянты напеваў былі заменены на больш дасканалыя ў мастацкіх адно-

сінах, некаторыя песні былі выключаны. Выданне дапоўнена звесткамі пра асоб, ад якіх запісана песня. У прадмове да зборніка Цітовіч даў характарыстыку беларускага музычнага фальклору ў яго гістарычным развіцці, раскрыў найбольш тыповыя жанры і стылі народных песень таго ці іншага перыяду. Дадзена характарыстыка народнага інструментарыя і народнай інструментальнай музыкі, змяшчаюцца звесткі аб выкананні той ці іншай песні. Другое выданне выйшла ў 1975 г. Гэта кніга абагульніла паўвекавую працу Г. Цітовіча – музыканта, этнографа і выканаўцы народнай песні. Унікальная па каштоўнасці і разнастайнасці песеннага матэрыялу, яна стала памочнікам для дзеячаў беларускай культуры.

Значным укладам у развіццё нацыянальнага мастацтва з'яўляецца кніга Г. І. Цітовіча «О белорусском песенном фольклоре». У кнізе пяць нарысаў, прысвечаных розным напрамкам у даследаванні фальклору. У іх даецца характарыстыка беларускай народнай музыкі і яе гістарычнага развіцця, паказана ўзаемасувязь беларуска-ўкраінскага і беларуска-літоўскага песеннага фальклору, раскрыта рэвалюцыйная народная творчасць Заходняй Беларусі, адзначаны новыя стылявыя рысы традыцыйнай беларускай народнай песні. Для кнігі характэрна арганічнае ўнутранае адзінства, абумоўленае падыходам Г. І. Цітовіча да аналізуемага матэрыялу, да тэм, якія пастаянна хвалююць. У 1978 г. за стварэнне «Анталогіі беларускай народнай песні» і кнігі «О белорусском песенном фольклоре» Г. І. Цітовічу была прысуджана Дзяржаўная прэмія БССР.

У 1968 г. Г. І. Цітовічу за высокае выканальніцкае майстэрства, а таксама актыўную музыказнаўчую і этнаграфічную дзейнасць было прысвоена высокае званне «Народны артыст Савецкага Саюза».

Апошняя работа Г. Цітовіча стаў зборнік беларускіх народных і аўтарскіх песень «Добры вечар», які быў выдадзены ў 1986 г., апошні год яго жыцця.

Жыццё Г. І. Цітовіча, яго ўклад у развіццё беларускай музычнай культуры, дзейнасць па адраджэнні нацыянальнай самабытнасці беларускага мастацтва вывучаюць і будуць вывучаць музыказнаўцы, фалькларысты, аматары народнай песні.

## Пытанні і заданні для самастойнай падрыхтоўкі

1. Вызначце асноўныя этапы ў творчасці Г. І. Цітовіча.
2. Што вы ведаеце аб першых фальклорных экспедыцыях Г. І. Цітовіча?
3. Ахарактарызуйце сістэму запісаў фальклору, якую выкарыстоўваў Г. І. Цітовіч.
4. Якія вы ведаеце навуковыя публікацыі Г. І. Цітовіча? Раскрыце іх значэнне ў даследаванні беларускай народнай песні.
5. Ахарактарызуйце працу Г. І. Цітовіча «Анталогія беларускай народнай песні».

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

## Лекцыя 4. Нацыянальны акадэмічны народны хор Рэспублікі Беларусь імя Г. І. Цітовіча

### *План лекцыі*

1. Асноўныя этапы стварэння і развіцця Нацыянальнага акадэмічнага народнага хору імя Г. І. Цітовіча.
2. Стваральнікі хору і значэнне іх творчасці ў развіцці народнахаравога выканання Беларусі.
3. Сучасны стан развіцця творчасці народнага хору.

### *Мэта*

Пазнаёміць студэнтаў з гісторыяй станаўлення і развіцця Нацыянальнага акадэмічнага народнага хору Рэспублікі Беларусь імя Г. І. Цітовіча.

### *Ключавыя паняцці*

Народны хор, аркестр, апрацоўкі, аўтарскія творы, народная песня, народнае выкананне.

Нацыянальны акадэмічны народны хор Рэспублікі Беларусь імя Генадзя Іванавіча Цітовіча карыстаецца вялікай папулярнасцю і павагай сярод творчых прафесійных калектываў, музыкантаў і аматараў народнага харавога мастацтва. Нядаўна калектыву адзначыў 60-годдзе з дня заснавання (1952). Ініцыятарам яго стварэння і шматгадовым мастацкім кіраўніком быў выдатны дырыжор, музыкант, фалькларыст і этнограф Генадзь Іванавіч Цітовіч. Галоўную задачу дзейнасці калектыву ён бачыў у прапагандзе беларускай народнай песні. Генадзь Іванавіч аб'ездзіў усю Беларусь у пошуках песень і яскравых самабытных талентаў. Шмат песень, запісаных Г. І. Цітовічам, увайшлі як у рэпертуар Нацыянальнага акадэмічнага народнага хору, так і ў рэпертуар іншых прафесійных і самадзейных калектываў краіны. Ён лічыў, што народная песня – вялікая духоўная каштоўнасць. Яна аб'яднала ў сабе і прыгажосць напеваў, і непасрэднасць пачуццяў, і чысціню маральнага ідэалу. Г. Цітовіч лічыў, што трэба змяніць распаўсюджанае ўяўленне аб беларускай народнай песні быццам бы толькі аднагалосай, неабходна паказаць разнастайныя формы народнага шматгалосся, яго разнавіднасці. Ён імкнуўся як мага шырэй раскрыць узнікненне новага пласта народна-музычнай творчасці ў Беларусі, які адлюстроўвае з'явы сучаснай рэчаіснасці з усімі яе нацыянальнымі асаблівасцямі і ў той жа час працягвае традыцыйную практыку класічнай сялянскай песеннасці.

Неабходнасць стварэння прафесійнага народнага хору па-трабавала само жыццё. Такі калектыў мог стаць не толькі выканаўцам і прапагандыстам нацыянальнай народнай песні, музыкі і танца, але і своеасаблівай творчай лабараторыяй для беларускіх кампазітараў. І вось у 1952 г. мара Цітовіча аб такім калектыве здзейснілася. Савет Міністраў рэспублікі прымае пастанову аб арганізацыі Дзяржаўнага народнага хору БССР, яго мастацкім кіраўніком быў прызначаны Г. І. Цітовіч.

Знаёмства Цітовіча са шматлікімі народнапесеннымі калектывамі Беларусі, з таленавітымі народнымі спявачкамі і спевакамі дапамагло пры стварэнні новага хору. Ён імкнуўся, каб у хоры былі прадстаўлены ўсе галоўныя лакальныя традыцыі беларускай народнай творчасці. Але ўсё ж такі некаторую перавагу атрымалі цэнтральныя і паўднёвыя вобласці, творчасць якіх характарызуецца разнастайнасцю формаў народнага шматгалосся: гетэрафоннага (рознагалосся), контрапунктычнага з высокай падводкай, акордавага і двухрэгістравага «стужачнага». А шматгалоссе пастаянна цікавіла Г. Цітовіча.

Хор ствараўся не толькі для прапаганды лепшых узораў народнай песні, але і як творчая лабараторыя беларускіх прафесійных і самадзейных кампазітараў.

Быў аб'яўлены конкурс выканаўцаў і танцораў для набору ў народны хор, вялася самая шырокая перапіска з дамамі народнай творчасці, абласнымі і раённымі ўстановамі культуры. Так паступова складаліся групы будучага калектыву: харавая, танцавальная і аркестравая.

Аркестр у складзе 14 музыкантаў арганізавалі хутка. Для стварэння харавой групы праслухалі больш за тысячу выканаўцаў. Большасць з іх прынялі па рэкамендацыях кіраўнікоў самадзейных калектываў. Сярод іх былі Ганна Аўдзеенка, Галіна Дзямкова, Марыя Адамейка, Уладзімір Кавальчук, Зінаіда Бычкова. З хору вёскі Вялікае Падлесце Ляхавіцкага раёна ў новы калектыў прыйшлі тры чалавекі.

Выканаўцы першага набору на доўгія гады вызначылі мастацкае аблічча хору, яго непаўторнасць. Аднак асновай стылю і рэпертуару новага калектыву стала творчасць выканаўцаў з вёскі Вялікае Падлесце.

Усяго ў хор прынялі 18 мужчын і 20 жанчын, каля 30 чалавек – у танцавальную групу. У станаўленні танцавальнай групы хору актыўны ўдзел прыняў народны артыст СССР І. Май-

сееў. Ён дапамог паставіць танец «Юрочка» і вакальна-харэаграфічную замалёўку «Як той Зосі давялося».

Пець пачыналі са зладжанага ўнісону. Вывучалі нотную грамату па праграме музычнай школы, паступова пераходзілі на двух- і шматгалоссе. Вялікую ўвагу звярталі на рэпертуар, імкнуліся, каб ён быў цікавы. Першай песняй, якую развучылі, была вядомая «Рэчанька», простая, але на дзіва прыгожая.

Вызначылася і група кіраўнікоў малых груп і памочнікаў Генадзя Іванавіча: хормайстраў Канстанціна Паплаўскага і Анатоля Бальцэвіча, саліста танцавальнай групы Юрыя Сляпнёва і дырыжора невялікага аркестра Георгія Жыхарава.

Пачалася напружаная планамерная праца. Мастацкі кіраўнік новага калектыву заўсёды быў гатовы выслухаць заўвагі, прыняць каштоўную параду, прыслухацца да думак і вопытных музыкантаў, і гарчай, няўрымслівай моладзі.

Працаваць было цікава, прыемна, лёгка, і кожны новы дзень, кожная рэпетыцыя набліжалі ўдзельнікаў да заветнай мары – выступлення перад глядачамі. У верасні 1952 г. новы калектыў упершыню паказаў сваё мастацтва беларускім кампазітарам, кіраўнікам народных калектываў, музыкантам. Народны хор атрымаў пуцёўку ў жыццё.

З самага пачатку творчага шляху калектыву Г. Цітовіч стараўся ўключыць у рэпертуар хору творы розных жанраў і стыляў. Але асновай выканальніцкага стылю хору стала палеская песня з яе традыцыямі і шматгалоссем. Рэпертуар будаваўся на запісах Г. Цітовіча, яго апрацоўках народных песень і аўтарскіх харавых творах.

Летам і восенню 1953 г. калектыў аб'ездзіў значную частку Беларусі, быў ў многіх гарадах РСФСР, Украіны, Малдавіі. Вясной 1954 г. калектыў прымаў удзел у святочных канцэртах, прысвечаных 300-гадоваму юбілею аб'яднання Украіны з Расіяй, і наведаў Кіеў, Адэсу, Херсон, Нікалаеў, Вінніцу і шмат іншых гарадоў.

Але самай значнай падзеяй у творчым жыцці зусім яшчэ маладога калектыву быў удзел у канцэртах Другой дэкады беларускага мастацтва і літаратуры ў Маскве ў лютым 1955 г. Дэкадныя канцэрты далі шмат цікавага і карыснага маладому калектыву. Паспех, які суправаджаў яго выступленні, не супакойваў артыстаў і кіраўніка, а толькі сцвярджаў правільнасць абранага шляху, прымушаў яшчэ больш патрабавальна адно-



сіцца да сваёй творчасці, умацоўваў жаданне працаваць. За ўдзел у Другой дэкадзе беларускага мастацтва і літаратуры многія артысты хору атрымалі высокія ўрадавыя ўзнагароды, а Генадзь Іванавіч Цітовіч разам з ордэнам Працоўнага Чырвонага Сцяга атрымаў і ганаровае званне «Народны артыст Беларускай ССР».

Праз некалькі месяцаў пасля дэкады, летам 1955 г., хор прыняў ўдзел у V Міжнародным фестывалі дэмакратычнай моладзі свету, які праходзіў у Польшчы. Падрыхтоўка да фестывальных канцэртаў патрабавала ад калектыву напружанай творчай працы. У час фестывалю харавыя калектывы не ўдзельнічалі ў конкурсах, аднак у святочных канцэртах харавая музыка займала значнае месца.

Калектывы даволі часта бываў у Маскве, паўтараў свае гастрольныя маршруты па Беларусі і іншых рэспубліках Саюза. А наведваць гарады двойчы з адной і той жа праграмай Генадзь Іванавіч не мог. Вось і даводзілася шукаць новыя песні, шмат разоў пераглядаць фальклорныя запісы, зноў і зноў звяртацца ў пошуках рэпертуару да беларускіх кампазітараў, сачыць за музычнай літаратурай.

Г. І. Цітовіч – аўтар 12 арыгінальных песень, больш за 60 апрацовак народных песень. Многія з яго апрацовак увайшлі ў фонд беларускага музычнага мастацтва і прызнаны беларускай музычнай класікай. У іх ліку «Жавароначкі, прыляціце», «Ой, рана на Ёвана», «Рэчанька».

Эстэтычны густ ніколі не падводзіў Цітовіча, пры выбары песні для апрацоўкі ён заўжды знаходзіў той варыянт, які быў найбольш яркім і лаканічным. Усе музычныя ўзоры, дзякуючы кампазітарскім знаходкам, фантазіі, пададзены ў паступовым развіцці ад арыгінала мелодыі. Мастацкі кіраўнік хору не абмяжоўваўся толькі апрацоўкамі беларускіх народных песень. У яго нямала апрацовак рускіх, украінскіх, літоўскіх, польскіх народных песень. Свае апрацоўкі Г. І. Цітовіч змог падняць да мастацкага ўзроўню арыгінала. Актыўная творчая работа па апрацоўцы песень прымусіла Генадзя Іванавіча ўспомніць пра свае кампазітарскія спробы.

Ва ўласных аўтарскіх творах Г. Цітовіч стараўся захавць характэрныя асаблівасці беларускіх народных песень, у прыватнасці паступовае развіццё мелодыі, голасавядзенне, гарманічную мову, цесную сувязь паміж тэкстам і напевам. Часта ён

выкарыстоўваў пераменныя памеры, чым падкрэсліваў непарыўнае адзінства сваіх арыгінальных харавых твораў з народнымі традыцыямі. Яго арыгінальныя харавыя творы сталі гордасцю беларускага нацыянальнага народнахаравога мастацтва: «Калгасны вальс», «Як той Зосі давалося», «Добры вечар», «Велічальная», «Беларусь мая» на словы А. Русака, «Калгаснае вяселле» на словы Р. Сабаленкі і інш.

Летам 1957 г. хор прыняў удзел ва Усесаюзным, а потым і ў VI Міжнародным фестывалі ў Маскве. Назаўжды засталіся ў памяці ўдзельнікаў хору святочныя канцэрты беларускай дэлегацыі ў тэатры ім. К. Станіслаўскага і У. Неміровіча-Данчанкі, сустрэчы з дэлегацыямі Індыі, Італіі, Польшчы, Кубы, Бирмы, Туніса, Цейлона. Але галоўнай для калектыву была перамога ў двух фестывальных конкурсах. На Усесаюзным конкурсе ў намінацыі «Народны танец» мастацтва танцавальнай групы было адзначана бронзавым медалём, а група атрымала званне лаўрэата трэцяй ступені. А ў намінацыі «Народныя спевы» вакальны жаночы актэт хору атрымаў залаты медаль і званне лаўрэата першай ступені. Праз некаторы час актэт яшчэ раз пацвердзіў сваё права на залаты медаль. У конкурсах Міжнароднага фестывалю ўдзельнічалі больш за 3000 выканаўцаў з 47 краін. Вялікая была радасць усіх удзельнікаў беларускай дэлегацыі, калі сярод 945 імён лаўрэатаў конкурсу быў названы і жаночы вакальны актэт Беларускага дзяржаўнага народнага хору. Залатыя медалі і дыпламы першай ступені атрымалі ўдзельнікі актэта Г. Аўдзеенка, М. Адамейка, В. Андрыенка-Пальвінская, Н. Барбышава-Траян, Г. Дзямкова-Чорная, Л. Загаруйка, М. Марозава, В. Прыдатчыная і іх мастацкі кіраўнік Г. І. Цітовіч.

У 1959 г. хор наведаў Румынію, у 1961 г. – Венгрыю, яшчэ двойчы пабываў у Польшы, а ў 1967 г. танцавальная і аркестравая групы хору атрымалі запрашэнне прыняць удзел у Днях беларускай культуры ў Францыі.

У шматбаковай творчай дзейнасці Генадзю Іванавічу Цітовічу дапамагалі яго паплечнікі. Сярод іх – Канстанцін Юсіфавіч Паплаўскі. У 1952 г. ён разам з Генадзем Цітовічам стварыў Беларускі дзяржаўны народны хор, у якім адпрацаваў 23 гады. Канстанцін Паплаўскі – выдатны беларускі хормайстар, старанны збіральнік і добры знаўца народнай песні, кампазітар, які пакінуў значны след у развіцці беларускай народнапесен-

най творчасці. Па словах народнага артыста БССР прафесара Міхася Дрынеўскага, Паплаўскі быў музычным мозгам хору. Увесь песенны і аркестравы матэрыял з 1952 г. па 1975 г. быў апрацаваны, аранжыраваны і падрыхтаваны ім. Выключная чысціня гучання, светлая, лірычная песеннасць, мяккая трактоўка твораў былі характэрнымі рысамі ваканання песень калектывам.

К. Паплаўскі – аўтар многіх арыгінальных твораў. Ім напісаны песні «Край беларускі» (словы А. Васілеўскага), «Песня дружбы» (словы А. Грачанінава), інструментальныя творы «Чэрвеньскія росы», «Беларуская полька», «Беларускія малюнкi», «Беларускія напевы», вакальна-харэаграфічная кампазіцыя «Гуканне вясны», «Дажынкi», цыкл беларускіх народных вясельных песень і танцаў. У скарбніцу беларускай народна-песеннай творчасці ўвайшлі яго апрацоўкі песень «Закаці, закаці ты, яснае сонейка», «Туман пры даліне», «Ой, павей, буйны веяроцак», «Куды ляціш, зязюленька?», «Ой, там на гары».

Усё жыццё збіраў К. Паплаўскі народныя песні. У выступленнях перад самадзейнымі кампазітарамі, хормайстрамі, выканаўцамі, на занятках са студэнтамі кансерваторыі і проста ў час размоў ён не раз гаварыў пра фальклор, пра народную песню, адзначаў яе патрыятычную, сацыяльную, этычную, эстэтычную значнасць для выхавання чалавека. Народную песню ён добра ведаў і ўмеў так яе падаць, так гарманічна ўпрыгожыць, што фальклорная тэма набывала новыя фарбы. Народны артыст Рэспублікі Беларусь Віктар Роўда падкрэсліў празрыстасць, крынічную чысціню гармоніі ў песнях Паплаўскага. Ён лічыў іх простымі і адначасова багатымі. Гэтыя мелодыі лёгка выконваць, яны захапляюць слухача. Дзецішчам Паплаўскага з'яўляецца вядомы і ў нашай краіне, і за мяжой квартэт «Купалінка». Квартэт быў створаны ў 1966 г. пры Дзяржаўным народным хоры БССР, і яго справядліва называлі лабараторыяй Паплаўскага. У 1968 г. на IX Сусветным фестывалі моладзі і студэнтаў ансамбль «Купалінка» быў узнагароджаны залатым медалём. З 1973 г. па 1975 г. К. Паплаўскі ўзначальваў калектыў, быў яго мастацкім кіраўніком.

У 1975 г. галоўным дырыжорам і мастацкім кіраўніком Дзяржаўнага народнага хору стаў Міхась Дрынеўскі, цудоўны дырыжор, які меў багаты вопыт работы з прафесійным хорам акадэмічнага напрамку і адначасова быў знаўцам беларускай

народнай песні. З 1968 г. ён працаваў побач з Г. І. Цітовічам і пад яго кіраўніцтвам. Дзякуючы гэтаму ў кіраванні калектывам была дасягнута арганічная пераемнасць, якая дазволіла захаваць лепшыя традыцыі беларускага народнага хору і прымяняць наватарства.

Жыццё М. Дрынеўскага непарыўна звязана з песняй. Нарадзіўся ён у палескай вёсцы Тонеж і ўжо ў 12 гадоў самавучкай іграў на акардэоне і баяне, пазней кіраваў хорам у роднай вёсцы. Затым скончыў Гомельскае музычнае вучылішча, дырыжорска-харавы факультэт Беларускай дзяржаўнай кансерваторыі ў дацэнта А. Зелянкавай, асістэнтуру-стажыроўку ў прафесара В. Роўды. Вялікі ўплыў на фарміраванне М. Дрынеўскага як музыканта аказалі сустрэчы з народным артыстам ССРСР, мастацкім кіраўніком Дзяржаўнай акадэмічнай капэлы БССР Р. Шырмам.

У Беларусі, як вядома, існуюць некалькі традыцый народных спеваў. У прыватнасці, адрозніваюцца паміж сабой традыцыі шматгалосага выканання народных песень на Палессі і аднагалосага ў Паазер'і (на Віцебшчыне). Для М. Дрынеўскага, дзяцінства якога прайшло на Палессі, з'яўляецца блізкай манера спеваў яго землякоў, багатая і прыгожая, з вельмі выразным гучаннем верхняга голасу, які дапаўняецца мноствам падгалоскаў. Але самае галоўнае, што імкнецца развіць М. Дрынеўскі ў выканаўцаў, – мастацкае ўспрыманне рэчаіснасці. Ён увесь час дамагаецца, каб яны не проста выконвалі песню, а стваралі яскравыя мастацкія вобразы, перадавалі ўсю гаму пачуццяў, іх прыгажосць і глыбіню. У гэтым артыстам дапамагаюць выдатныя якасці М. Дрынеўскага як дырыжора. У кожным творы ён адчувае драматургію, умее канкрэтна знайсці кульмінацыю, выразна падкрэсліць яе кантрастным гучаннем. Дастаткова ўспомніць некалькі твораў, напрыклад, песні «Сядят в обнимку ветераны», «Берегите матерей» і інш. Пад яго кіраўніцтвам хор спявае як бы на адным дыханні, таму што артысты заўсёды разумеюць свайго дырыжора. Міхась Паўлавіч доўга і ўпарта працуе над кожнай фразай, чысцінёю інтанацыі.

Можна вызначыць некалькі напрамкаў, па якіх развіваюцца мастацкія пошукі хору. Першы – раскрыццё народнай песні ў яе натуральным выглядзе, ва ўсёй яе спрадвечнай чысціні і прыгажосці. Прыкладам могуць быць песні «Вол бушуе», «Да пшанічанька яра», «З-пад горкі буйны вецер вее», «Няхай бу-

дзе пагодачка». Другі напрамак – раскрыццё ўласнага харавога прафесійнага майстэрства ў акапэльным выкананні (з выходам на сцэну дырыжора), у харавых апрацоўках народных і сучасных аўтарскіх песень, такіх як «Ой ты, грушка мая», «Ой, у полі туманочак», «Ночы мае, ночушкі». Трэці напрамак – паказ на сцэне народнага мастацтва ў сцэнічным адзінстве спеваў, інструментальнай музыкі, танца. Тут усе тры групы, якія ўваходзяць у склад калектыву (харавая, танцавальная, аркестравая), выступаюць адначасова, ствараючы яскравыя народныя гулянні, песні-карагоды, невялікія жанравыя замалёўкі або вакальна-харэаграфічныя кампазіцыі («Край, ты мой квяцісты», «Свята ўраджаю», «Беларусь – мая песня», «Беларускія веснавыя абрады, гульні, карагоды»).

М. Дрынеўскі ўзнавіў у Нацыянальным акадэмічным народным хоры традыцыі мужчынскай працяжнай песні, унёс шмат новага ў манеру выканання мужчынскай групы хору, зрабіў больш разнастайным выкананне народна-абрадавых цыклаў мужчынскага песеннага фальклору.

Аднаўляець народнае харавое мастацтва, старанна захоўваючы яго вытокі, дапамагаюць М. Дрынеўскаму хормайстар І. Абразевіч, кіраўнік аркестра П. Глушчук і балетмайстар Ю. Паўлішын.

Доўгі час кіраўніком аркестра быў М. Сірата, выдатны музыкант. З імем М. Сірата звязаны і значныя поспехі народнага хору, і развіццё народна-інструментальнай творчасці ў нашай краіне. Ён знаёмы нам як аўтар многіх арыгінальных п'ес – вакальных, харавых, інструментальных, апрацовак народных песень і танцаў. Вядомы ён і як выканаўца-баяніст, удзельнік аркестра і ансамбля.

З дзяцінства М. Сірата захапляўся народнымі песнямі і танцамі, любіў народныя інструменты. Ён хутка навучыўся іграць на слых на баяне і пачаў іграць на святах, вечарынках, часта складаў сам песні і нават танцы. Скончыў Гомельскае музычнае вучылішча. Яшчэ падчас навучання ў музвучылішчы, у 1961 г., прымаў удзел у Рэспубліканскім конкурсе маладых талентаў, дзе заняў першае месца.

Пасля заканчэння вучылішча М. Сірата паступіў у Беларускаю дзяржаўную кансерваторыю (клас Э. Азярэвіч). На таленавітага юнака звярнуў увагу І. Жыновіч, мастацкі кіраўнік і галоўны дырыжор Дзяржаўнага народнага аркестра БССР,

і запрасіў яго працаваць у аркестры. Працуючы ў аркестры, М. Сірата адначасова шмат піша, робіць апрацоўкі беларускіх, украінскіх, рускіх народных песень і танцаў. Але ў поўную моц творчы талент М. Сіраты раскрыўся з прыходам на пасаду музычнага кіраўніка Дзяржаўнага народнага хору БССР. Яго творчасць аказала вялікі ўплыў на рэпертуар гэтага калектыву. Для Нацыянальнага акадэмічнага народнага хору ім створаны вакальна-харэаграфічныя кампазіцыі «Беларусь – мая песня», «Родныя песні» на словы Янкі Купалы, «Украінская вакальна-харэаграфічная сюіта», «Вяночак беларускіх вясенніх песень», «Вяночак беларускіх жніўных песень», у якія арганічна ўплятаюцца народныя інтанацыі рознага характару і настрою. Ім напісаны песні «Прывітальная», «Добры вечар» на словы беларускага паэта У. Карызны. Самае значнае месца ў творчасці М. Сіраты займаюць апрацоўкі народных песень, у якіх яскрава адлюстроўваюцца творчая праца майстра, пошук новых творчых вырашэнняў і ў той жа час жаданне захаваць душу народнай песні. Для сваіх апрацовак М. Сірата выбірае найбольш яскравыя фальклорныя ўзоры, старанна іх вывучае і творча апрацоўвае. Аркестр хору, якім кіруе М. Сірата, іграе эмацыянальна, выкарыстоўвае яркія музычныя фарбы і гукавыя кантрасы. Самабытны каларыт выкананню надае і старанна прадуманы народны інструментарый: цымбалы, альт, дудкі, жалейкі, ліры, скрыпкі, кларнет, флейта, балалайкі, баян. Адчуваецца ўменне кіраўніка ў творах, розных па характары і вобразнасці, знайсці тонкія, толькі яму вядомыя характэрныя музычныя асаблівасці. Яго творы часта выконваюць многія салісты і народнахаравыя калектывы Беларусі. Гэта і квартэт «Купалінка», і ансамбль «Крупіцкія музыкі», і ансамбль «Валачобнікі», і інш. За творчую дзейнасць і майстэрства М. Сіраце прысвоена ганаровае званне «Заслужаны дзеяч мастацтваў БССР». Гэта справядлівае прызнанне заслуг музыканта, які сваё жыццё прысвяціў беларускай народнай музыцы.

Арыгінальнасцю, уменнем беражліва захаваць народную аснову вылучаліся пастаноўкі былога галоўнага балетмайстара Нацыянальнага акадэмічнага хору, заслужанага дзеяча мастацтваў БССР В. Варановіча. Яго пастаянныя творчыя пошукі далі магчымасць узбагаціць і дасканалы вывучыць беларускую народную харэаграфію. Пастаўленыя ім танцы служаць узорам адносін да фальклору.

Народнае выкананне па сваёй прыродзе шматпланавое, гэта і песня, і танец, і музыка. Песня суправаджаецца рухам, танец часта нараджаецца з песні, а абрад – гэта тэатралізаванае завяршэнне ўсяго дзейства. Прыгажосць галасоў, дакладны падбор аркестрантаў, высокая прафесійная харэаграфічная падрыхтоўка танцораў, надзвычайны густ пры падборы касцюмаў – усё гэта дазваляе паказаць самабытную нацыянальную прыроду народнай песні, раскрыць непаўторны каларыт беларускай народнай творчасці розных рэгіёнаў Беларусі. Таму кожнае выступленне Нацыянальнага акадэмічнага народнага хору ўспрымаецца не як канцэрт, а як яскравы маляўнічы спектакль.

Калектыў, якім кіруе народны артыст, лаўрэат Дзяржаўнай прэміі БССР, прафесар М. Дрынеўскі, наведаў многія краіны. Яго сардэчна сустракалі ў Францыі, Фінляндыі, Польшчы, Венгрыі, Германіі і многіх іншых краінах. Беларускія артысты атрымалі прызнанне, якое прынеслі ім талент выканаўцаў, пастаянны творчы пошук і дасканалае майстэрства. У 1983 г. калектыву прысвоена ганаровае званне акадэмічнага, а ў 1987 г. – імя Г. І. Цітовіча. У 2002 г. хору прысвоен статус нацыянальнага. Звыш 7000 канцэртаў дадзена хорам на розных канцэртных пляцоўках нашай і іншых краін. Хор з'яўляецца лаўрэатам многіх сусветных і нацыянальных конкурсаў.

У сувязі з адраджэннем духоўнай музыкі ў рэпертуары Нацыянальнага акадэмічнага народнага хору з'явіліся харавыя творы духоўнага зместу. У гэтым напрамку народны хор стаў працаваць больш за дзесяцігоддзе таму. За гэты час зроблена вельмі шмат. У рэпертуары з'явіліся творы П. Касалапава «Утверди, Боже», П. Часнакова «Свет превечный», В. Кваснеўскага «Молитва», «Херувимская песнь» з песнапеннай Літургіі Святога Іаана Златаўскага, «Аве Марыя, Божая маці» тэкст і мелодыя М. Трапашкі і інш. У 1997 г. хор прымаў удзел у Міжнародным фестывалі «Магутны Божа», дзе заняў першае месца, у фестывалі духоўнай музыкі, прысвечаным Дням славянскай пісьменнасці і культуры.

Нацыянальны акадэмічны народны хор імя Г. І. Цітовіча працуе многа і плённа, ні адна падзея культурнага жыцця Беларусі не праходзіць без удзелу ў ёй народнага хору. Мяняюцца канцэртныя залы, канцэртныя праграмы, у рэпертуары хору з'яўляюцца ўсё новыя і новыя песні, танцы, аркестравыя творы, але нязменным застаецца майстэрства калектыву. Яно ста-

новіцца ўсе больш дасканалым, вытанчаным. З кожнай новай праграмай Нацыянальны акадэмічны народны хор Рэспублікі Беларусь імя Г. І. Цітовіча заваёўвае яшчэ адну вяршыню ў народнахаравым выкананні.

### **Пытанні і заданні для самастойнай падрыхтоўкі**

1. Якія перадумовы садзейнічалі стварэнню Нацыянальнага акадэмічнага народнага хору?

2. Назавіце стваральнікаў Нацыянальнага акадэмічнага народнага хору. Ахарактарызуйце творчасць аднаго з іх (па выбары).

3. У чым выяўляецца ўплыў Нацыянальнага акадэмічнага народнага хору на развіццё народнахаравога выканання ў Беларусі?

4. Ахарактарызуйце сучасны стан развіцця творчасці Нацыянальнага акадэмічнага народнага хору імя Г. І. Цітовіча.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



## Раздел 2 ТЭОРЫЯ ХОРАЗНАЎСТВА

### Лекцыя 5. Жанры і віды харавой музыкі. Харавая фактура

#### *План лекцыі*

1. Класіфікацыя харавых жанраў:
  - а) харавая песня;
  - б) харавая мініяцюра;
  - в) хор буйной формы;
  - г) аратарыяльна-кантатны жанр;
  - д) оперна-харавы жанр, звязаны са сцэнічным дзеяннем;
  - е) харавая апрацоўка народнай песні і яе віды;
  - ж) харавое пералажэнне.
2. Харавая фактура.

#### *Ключавыя паняцці*

Фальцэт, глісанда, запаўненне, алеаторыка, меладэкламацыя.

#### *Мэта*

Пазнаёміць студэнтаў з жанрамі харавой музыкі. Даць характарыстыку тром групам прыёмаў харавога выкладу.

Па агульнай жанравай класіфікацыі ўся музыка падзяляецца на вакальную і інструментальную. Вакальная музыка можа быць сольнай, ансамблевай, харавой. Харавое мастацтва, у сваю чаргу, мае разнавіднасці, якія называюцца *харавымі жанрамі*.

Да харавых жанраў адносяцца:

- 1) харавая песня;
- 2) харавая мініяцюра;
- 3) хор буйной формы;
- 4) аратарыяльна-кантатны жанр;
- 5) оперна-харавы жанр, звязаны са сцэнічным дзеяннем;
- 6) харавая апрацоўка;
- 7) харавое пералажэнне.

1. *Харавая песня* (народныя песні, песні для канцэртнага выканання, харавыя масавыя песні) – найбольш дэмакратычны жанр, адрозніваецца нескладанай формай, пераважна, куплетнай, прастатой музычна-выразных сродкаў.

2. *Харавая мініяцюра* – найбольш распаўсюджаны жанр, для якога характэрна багацце і разнастайнасць форм і сродкаў музычнай выразнасці. Асноўны змест такіх твораў – лірыка, перадача пачуццяў і настрою, пейзажныя замалёўкі.

3. *Хор буйной формы*. Для твораў гэтага жанру характэрна выкарыстанне складаных форм (санатнай, поліфаніі, трохпяцічасткавых ронда). Асноўны змест – драматычныя калізій, філасофскія разважанні, лірыка-эпічныя апавяданні.

4. *Аратарыяльна-кантатны жанр* – гэта араторыя, кантата, сюіта, паэма, рэквіем, меса і інш.

5. *Оперна-харавы жанр* – хоры з розных опер, самастойныя харавыя нумары ці харавыя сцэны.

6. *Харавая апрацоўка* – гэта апрацоўка народнай песні для харавога канцэртнага выканання. Існуе некалькі тыпаў апрацоўкі:

а) куплетна-варыяцыйны тып – найпрасцейшы тып апрацоўкі песні для хору з захаваннем мелодыі і жанру песні;

б) разгорнуты тып апрацоўкі дазваляе пры нязменнай мелодыі ярка выяўляць аўтарскі стыль;

в) свабодны тып апрацоўкі прадугледжвае змяненне жанру, мелодыі.

7. *Харавое пералажэнне* ўключае:

а) пералажэнне з аднаго складу хору на іншы (са змешанага хору на жаночы або мужчынскі і г. д.);

б) пералажэнне сольнай песні для хору з салістам;

в) пералажэнне інструментальнага твора для хору.

Работа ў хоры патрабуе разумення паняцця **харавой фактуры** – спосабу выкладу харавой музыкі.

У харавой музыцы прынята вылучаць наступныя тыпы фактуры: манадыйны (меладычны), падгалосачны, поліфанічны, гарманічны, гамафонна-гарманічны, змешаны.

Паняцце «харавая фактура» адлюстроўвае спецыфіку харавога выкладу, асаблівасці якога выяўляюцца:

– у складзе хору і выканальніцкіх магчымасцях харавых партый;

– у вакальна-харавой тэхніцы, звязанай як са спецыфічнымі элементамі харавой гучнасці (ансамблем, ладам, дыкцыяй), так

і з агульнымі выканальніцкімі сродкамі (агогікай, дынамікай, артыкуляцыяй);

– у прыёмах і стылі харавога выкладу.

У залежнасці ад функцыянальнага значэння прыёмы харавога выкладу падзяляюцца на тры групы. Да **першай групы** адносяцца прыёмы, звязаныя з выкарыстаннем асноўных тэмбравых сродкаў хору.

*Агульнахаравы выклад (tutti)* – гучанне ўсяго хору, для якога напісаны дадзены твор (С+А+Т+Б). Звычайна tutti выкарыстоўваецца ў творы разам з іншымі прыёмамі. Часам сустракаюцца творы, у якіх гэты прыём з'яўляецца адзіным ад пачатку да канца (так званая харальная фактура).

*Выклад для няпоўнага складу:* С+А+Т; С+А+Б; С+Т+Б; А+Т+Б. Часцей выкарыстоўваецца спалучэнне суседніх партый (С+А+Т), якое дае палегчаную гучнасць. Спалучэнне А+Т+Б нараджае больш масіўнае, шчыльнае гучанне.

*Выклад харавымі групамі:* жаночай (С+А) і мужчынскай (Т+Б). У гэтым выпадку неабходна адрозніваць аднародны хор у творах, напісаных для гэтага складу, і адпаведны прыём выкладу ў змешаным хоры.

*Выклад пры асаблівым спалучэнні харавых партый:* С+Т, С+Б, А+Т, А+Б. Пры гэтым пажадана выкарыстоўваць тэсітурна роднасныя С+Т, А+Б або суседнія А+Т.

*Выклад асобнымі харавымі партыямі* («чыстыя тэмбры»): С, А, Т, Б.

*Падзел партый (divisi)* у асобных варыянтах: падзелы пастаянныя і часовыя; падзелы на два, тры і нават большую колькасць галасоў; падзелы, якія ўзнікаюць адначасова ва ўсіх партыях або толькі ў некаторых з іх. Гэты прыём звязаны са свабоднымі характарам выкладу, дазваляе больш поўна выкарыстоўваць выразныя магчымасці харавога складу.

Да **другой групы** адносяцца прыёмы, якія вызначаюцца суадносінамі харавых партый або харавых груп.

*Выклад мелодыі рознымі партыямі хору.* Магчымы выклад мелодыі ў верхнім голасе (С), у адным з сярэдніх галасоў (А, Т) і ў ніжнім голасе (Б). Нярэдка выкарыстоўваецца перадача мелодыі з адной партыі ў іншую, што абумоўлена тэсітурна-тэмбравымі асаблівасцямі. Пры гэтым найбольш характэрным з'яўляецца ўзаемадзеянне суседніх партый: С-А, А-Т, Т-Б.

*Паступовае ўключэнне ў выклад харавых груп ці партый.* Гэта шырока распаўсюджаны прыём, які мае мноства варыян-

таў. Ён асабліва характэрны для поліфанічнай фактуры, часта з'яўляецца варыянтам паступовага накладання размешчаных побач харавых галасоў.

*Паступовае выключэнне харавых груп або партый* выкарыстоўваецца радзей.

*Адасабленне харавых партый або груп* праводзіцца ў залежнасці ад іх функцыянальнага значэння (выкананне мелодыі, акампанементу, вытрыманых гукаў і г. д.). Разнавіднасцю гэтага прыёму з'яўляецца супастаўленне, г. зн. розначасовае гучанне харавых груп або партый, нярэдка з элементамі дынамічнага, меладычнага кантрасту.

*Дубліраванне* ўжываецца ў выглядзе падваення  $C+A=T+B$ .

*Накладанне* ўяўляе сабой асаблівы выпадак дубліравання пры наяўнасці іншых, недубліраваных галасоў  $(C=A)+T+B$ ;  $C+(A=T)$  і г. д.

*Харавая педаль* (арганны пункт) – працяглыя вытрыманыя гукі, часцей за ўсё ў партыі баса (магчымыя і ў іншых галасах), а таксама разнастайныя іх спалучэнні.

*Перакрыжоўванне* – прыём, які характэрны для поліфанічнай фактуры. Часцей за ўсё ўзнікае паміж суседнімі партыямі  $C*A$ ;  $T*B$ ), асабліва ў сярэдніх галасах  $(A*T)$ , магчымы і іншыя варыянты.

*Акружэнне* – гэта рэдкі выпадак перакрыжоўвання, калі адна партыя як бы ўкліняецца ў гучанне іншай:  $C1+A+C2$ .

Да **трэцяй групы** адносяцца каларыстычныя прыёмы.

*Спяванне басоў-актавістаў* (актаўнае падваенне).

*Спяванне з закрытым ротам*. Выкарыстоўваецца як у самастойным выкладзе, так і ў якасці харавога акампанементу саліруючым галасам, а таксама ў спалучэнні са словамі ў іншых галасах.

*Спяванне на галосны гук «а», «о», «у» і інш.* – асаблівы від вакалізацыі. Дазваляецца адначасовае спалучэнне розных галосных у разнастайных партыях хору.

*Спяванне на шматразова паўторны склад* ці злучэнне складоў, якое не мае пэўнага сэнсу («ля», «тра-ля-ля» і інш.). Гэты прыём дазваляе паказаць нацыянальныя асаблівасці песеннага матэрыялу.

*Спяванне на пэўнае шматразова паўторнае словазлучэнне* ці нават фразу, што стварае своеасаблівае «тэкставае асціната», нярэдка ў спалучэнні з музыкальным. Да гэтага прыёму можна

аднесці і выкарыстанне выклічнікаў і воклічаў, у тым ліку смех і г. д.

*Гукаперайманне* – вобласць харавой каларыстыкі, звязаная з выкарыстаннем у спевах спецыяльна адабраных літарных і складовых спалучэнняў, якія імітуюць характэрнае гучанне (тэмбр) музычных інструментаў, звонаў, гукаў прыроды (спяванне птушак), руху (тупату, ходу, бегу), шумоў (груку, ходу гадзінніка і інш.).

*Фальцэт* прымяняецца у мужчынскім хоры, часцей за ўсё ў партыі тэнараў.

*Глісанда* – гэта рух уверх і ўніз адной партыяй, групай, усім хорам.

*Фаршлаг* і іншыя віды мелізмаў.

«*Рэха*» – своеасаблівы тып канона выяўленчага, нярэдка жартаўлівага характару.

*Запаўненне* (кластэр) – адначасовае гучанне ўсіх гукаў пэўнага адрэзка гукарада, звычайна шляхам яго паступовага запаўнення (сустракаецца ў сучаснай музыцы).

*Алеаторыка* – свабодны меладычны рух у межах пэўнага адрэзка гукарада.

*Меладэкламацыя* – выкананне гукаў маўленнем, шэптам, крыкам і г. д. на пэўнай інтанацыйнай вышыні, без інтанавання.

*Выкарыстанне шумавых эфектаў*: воплескаў, тупаў і інш.

Многія каларыстычныя прыёмы адносяцца да вобласці харавой санарыстыкі, якая атрымала распаўсюджанне ў сучаснай харавой музыцы. Названыя прыёмы выкладу ўласцівыя любому віду харавой творчасці – як а капэла, так і з суправаджэннем.

У гістарычным аспекце можна казаць аб двух асноўных накірунках у харавым мастацтве, якія звязаны з рознымі тыпамі харавога выкладу. Тыпы выкладу, у сваю чаргу, адрозніваюцца па характары голасавядзення, структуры харавога шматгалосся. Існуюць два тыпы харавога напісання: **класічны і свабодны**.

*Класічны тып* харавога напісання – выклад са строгай нарматыўнай структурай харавога шматгалосся. Асноўнымі прыметамі такога выкладу з’яўляюцца:

- склад хору (лік харавых партый) вызначаецца з самага пачатку твора. Кожнаму голасу адводзіцца асобны радок партытуры;
- павелічэнне і памяншэнне ліку галасоў, якія гучаць, ажыццяўляецца толькі за кошт іх уключэння і выключэння;

- агульнахаравы выклад (tutti) па сваім складзе (колькасці галасоў) супадае з агульнай колькасцю харавых партый;
- перавага вакальна-меладычнага пачатку.

Найбольш ярка прыметы класічнага тыпу напісання выяўляюцца ў поліфанічных партытурах.

Класічны тып харавога напісання сустракаецца пры любым складзе шматгалосся. Асабліва паказальная ў гэтым сэнсе творчасць майстроў эпохі Адраджэння. У класічным тыпе напісана значная частка харавой музыкі.

*Акордава-гарманічны* склад, які таксама адносіцца да класічнага тыпу выкладу, часцей за ўсё сустракаецца ў чатырохгалосым харавым складзе, асабліва ў творчасці прадстаўнікоў рамантызму.

*Свабодны тып* харавога напісання. Да яго адносіцца выклад з пераменным, ненарматыўным характарам харавога шматгалосся. Свабодны тып харавой фактуры – заваёва рамантызму. Але, безумоўна, галоўная роля ў фарміраванні харавога выкладу свабоднага тыпу належыць рускім кампазітарам. І тлумачыцца гэта, перш за ўсё, асаблівай прыродай рускіх харавых спеваў, падгалосачных у сваёй аснове. Рускія кампазітары развівалі прынцыпы свабоднага харавога шматгалосся, рабілі іх вядучымі на пэўным этапе развіцця харавой культуры.

### **Пытанні і заданні для самастойнай падрыхтоўкі**

1. Якія харавыя жанры вы ведаеце?
2. Якія тыпы апрацоўкі народных песень вы ведаеце?
3. Якія тыпы харавой фактуры вы ведаеце?
4. Назавіце прыёмы харавога выкладу.
5. Ахарактарызуйце каларыстычныя прыёмы харавога выкладу.
6. Вызначце жанравую прыналежнасць харавога твора.
7. Знайдзіце прыклады свабоднага і класічнага тыпаў харавой фактуры.
8. Прааналізуйце прыёмы харавога напісання ў харавых творах.

## Лекцыя 6. Народнае гукаўтварэнне, пеўчы голас і яго састаўныя элементы

### *План лекцыі*

1. Вакальныя асаблівасці і ўласцівасці голасу спевака.
2. Гукаўтварэнне, тыпы пеўчых атак, пазіцыя гуку.
3. Пеўчае дыханне, віды дыхання, пеўчая ўстаноўка.
4. Пабудова галасавога апарату.
5. Выканальніцкія магчымасці спевака, дэфекты голасу.

### *Мэта*

Даць характарыстыку пеўчаму голасу і яго састаўным элементам (дыханню, пазіцыі гуку, відам атак і г.д.).

### *Ключавыя паняцці*

Народнае гукаўтварэнне, фанетыка, тэмбр, дыяпазон, рэгістр, тэсітура, пазіцыя гуку, атака гуку, дыханне.

Пад народным гукам разумеюць той гук, якім спяваюць сяляне ў полі, гараджане ў час сямейнага свята, маці ля калыскі дзіцяці, салдаты ў страі. Іх спевы адрозніваюцца, але адначасова яны маюць і шмат агульнага, што дыктуецца ўласцівасцямі неапрацаванага голасу. Галасавыя магчымасці выкарыстоўваюцца народамі найбольш даступнымі спосабамі (у плане прымянення рэгістраў, дыяпазону, тэмбру). Як вядома, народнае гукаўтварэнне прымяняецца народнымі спевакамі ў розных варыянтах, але мае і агульныя ўласцівасці: моўнае, не вельмі акругленае фарміраванне гуку; звонкае, блізкае гучанне; густое гучанне ў грудным рэгістры, выключэнне – фальцэт у мужчын, а ў жанчын – «тонкія» галасы; адрозненне рэгістраў па тэмбры, меншы дыяпазон аднатэмбраванага гучання; адсутнасць выражанага прыкрыцця верхніх гукаў у мужчын.

Блізкасць да моўнай фанетыкі – найбольш характэрная ўласцівасць народнага гукаўтварэння. Пры гэтым трэба мець на ўвазе падабенства, але не тоеснасць моўнага і пеўчага гучання. Існуе розніца ў працягласці галосных, у ступені іх роўнасці. Вядома, што характар і тэмбр кожнай галоснай звязаны з наяўнасцю ў спектры яе гучання асаблівых абертонаў, так званых фармантаў галосных. Такім чынам, чысціня і выразнасць галосных, якія выяўляюцца ў іх тэмбры, адбываюцца на вакальнай мове. У пеўчым гучанні больш зычнасці, палётнасці. Спевы будуюцца на іншым вышынным узроўні гартані ў параўнанні з бытавой мовай.

У людзей розных нацыянальнасцей, якія маюць роднасныя мовы, назіраецца і падабенства пеўчай манеры. Агульнасць пеўчай манеры існуе ў беларусаў, украінцаў, рускіх, балгар, палякаў і інш.

Народнае гукаўтварэнне абумоўліваецца прыродай неапрацаваных галасоў. У гукаўтварэнні беларускага і іншых народаў пры ўсёй разнастайнасці ёсць агульнае, гэта успрымаецца на слых. Агульнае дыктуецца рэгістравай прыродай голасу, агульнафізіялагічнымі ўласцівасцямі галасавога апарату. Адрозненне ж тлумачыцца ўплывам фанетычных асаблівасцей мовы, выканаўчымі традыцыямі, характэрнай тэсітурай і меладычнымі асаблівасцямі народных песень. Колькі дыялектаў у мове, столькі і мясцовых асаблівасцей народнага пеўчага гукаўтварэння.

Манера народных спеваў нарадзілася з жывой народнай мовы. Моўная інтанацыя абумоўлівае характэрныя выканальніцкія прыёмы: слізгаценне, спады, прыгукі, народныя фаршлагі, маляўнічую гульню са словам (расцягванне слоў на дадатковыя галосныя, паўтарэнне складоў, разрыў слоў, устаўныя выклічнікі і інш.).

Народная манера спеваў, у першую чаргу, звязана з выканальніцкімі традыцыямі, з музычнай мовай. У розных рэгіёнах ёсць свае традыцыі фарміравання пеўчага гуку, але няма адрозненняў у пабудове галасавога апарату. У пабудове галасавога апарату могуць быць перадумовы, якія садзейнічаюць авалоданню той ці іншай манерай спеваў. Калі верхні рэгістр голасу ад прыроды мае цяжкасці, то выканаўца вымушаны спяваць толькі ў аб'ёме груднога рэгістра, падобна спевакам народнага плана. У асноўным прыстасоўванне спевакоў да народнага гукафарміравання адбываецца ў залежнасці ад слыхавай і вакальнай звычкі. Калі спевакі слухаюць пераважна народных выканаўцаў, якіх стараюцца імітаваць (часцей гэта адбываецца ў сельскай мясцовасці), то яны адпаведна фарміруюць і гук. Зразумець прыроду народнага гукаўтварэння вельмі важна. Асаблівасці народнага фарміравання гуку выкарыстоўваюць у сваёй практыцы многія самадзейныя калектывы і спевакі.

У гутарковай мове, як і ў вакальнай, можна распазнаць тэмбр, павышэнне і паніжэнне інтанацыі, рэгістр і дыяпазон голасу, таму гэтыя паняцці характэрныя як для гутарковай мовы, так і для спеваў.



**Тэмбр** – гэта ўласцівасць голасу, дзякуючы якой галасы адрозніваюцца адзін ад аднаго. Тэмбры галасоў вельмі разнастайныя. Тэмбр з’яўляецца галоўнай музычнай якасцю голасу. Найважнейшымі тэмбравымі ўласцівасцямі голасу з’яўляюцца яго палётнасць і гучнасць. Акустычна гэта звязана з прысутнасцю ў спектры голасу групы высокіх абертонаў (высокай пеўчай фарманты). Пры наяўнасці гэтай якасці голас лепш гучыць і больш свабодна рухаецца. Розныя спалучэнні абертонаў па вышыні, моцы, колькасці ствараюць фон гучання, афарбоўку голасу, ці яго тэмбр. Індывідуальны тэмбр голасу абумоўлены анатамічнымі асаблівасцямі галасавога апарату, ён залежыць ад зладжанай работы галасавых звязак і дыхання, рэзанатараў. Таму ў час работы да некаторай ступені можна ўздзейнічаць на якасць тэмбру. Гэта выпраўленне насавога гучання ці гарлавога прыгуку і некаторых іншых недахопаў.

У залежнасці ад тэмбру і вышыні гукаў пеўчыя галасы падзяляюцца на жаночыя, мужчынскія і дзіцячыя. Кожная з гэтых груп, у сваю чаргу, дзеліцца на высокія і нізкія галасы. Да высокіх жаночых галасоў належыць сапрана, да нізкіх – альт. Сапрана – голас з добра развітым верхнім рэгістрам. Альт – гэта голас са шчыльным гучаннем сярэдніх і нізкіх рэгістраў.

Мужчынскія галасы падзяляюцца на высокія, сярэднія і нізкія. Да высокіх належаць тэнары, да сярэдніх – барытоны, да нізкіх – басы. Тэнар – гэта высокі мужчынскі голас, які мае шмат разнавіднасцей. Барытоны належаць да групы сярэдніх мужчынскіх галасоў з добра развітым верхнім і мілагучным нізкім рэгістрамі. Басы – нізкія мужчынскія галасы з моцным верхнім рэгістрам, шчыльнай сярэдзінай і моцнымі ніжнімі нотамі.

Дзіцячыя галасы дзеляцца на высокія і нізкія. Да высокіх належаць дысканты, сапрана, да нізкіх – альты. Дысканты – высокія дзіцячыя галасы хлопчыкаў, сапрана – высокія галасы дзяўчынак. Альты – нізкія дзіцячыя галасы хлопчыкаў і дзяўчынак. Дзіцячыя галасы маюць асаблівы серабрысты тэмбр, гучаць пяшчотна, але не валодаюць вялікай сілай гуку і насычанасцю тэмбру.

Тэмбр народных галасоў характарызуецца вялікай разнастайнасцю. У народных галасах асноўныя паказчыкі тэмбру аднолькавыя як у грудным, так і ў галаўным рэгістры, што аб’ектыўна гаворыць пра цэласнасць народнага голасу, г. зн. аб

аднолькавай значнасці яго рэгістраў. Розныя па тэмбры галасы спевакоў хору пры адзіным прынцеце гукаўтварэння, гукавядзення, дыкцыі ў час спеваў зліваюцца ў агульны тэмбр хору. Аднак гэты тэмбр, які застаецца роўным для ўсяго хору, можа змяняцца ў адпаведнасці з музычна-вобразным зместам твора. У спевакоў, якія не маюць пеўчага вопыту, у працэсе харавых заняткаў абавязкова павінна скласціся ўяўленне аб тэмбры свайго голасу, яго музычных магчымасцях, характары і афарбоўцы гуку.

Нягледзячы на тое, што ўсякі голас мае свой пэўны тэмбр, выканаўца можа мець унутры тэмбру вялікі дыяпазон фарбаў у залежнасці ад пачуццяў, перажыванняў, якія ён выражае ў той ці іншы момант.

На жаль, не ўсе спевакі ўмеюць выкарыстоўваць тэмбравыя фарбы свайго голасу, іншы раз іх выразныя фарбы вельмі абмежаваныя. Разам з тым менавіта тэмбр і дынаміка з'яўляюцца асноўным матэрыялам для выхавання музычнасці і выразнасці. На тэмбр голасу можна ўздзейнічаць, змяняючы форму рота, міміку, сілу падачы гуку. У спевакоў, музычна і эмацыянальна адораных, голас сам прымае тую афарбоўку і тыя адценні, якія дыктуе змест тэксту. Развітыя тэмбравыя ўяўленні спевакоў дапамагаюць ім унутраным слыхам уявіць і мысленна аднавіць тыя ці іншыя гукавыя фарбы. Уздзеянне на слухача тэмбру, як і дынамікі, непасрэднае і моцнае. Тэмбр можа супакойваць, раздражняць, успрымацца як цёплы ці халодны, ласкавы ці суровы, звонкі ці глухі. Такім чынам, тэмбр з'яўляецца катэгорыяй у асноўным якаснай, што дае выканаўцу вялікі прастор у творчасці.

У харавой практыцы пад тэмбрам часцей за ўсё разумеюць пэўную афарбоўку галасоў, харавых партый і ўсяго хору, пэўную пастаянную якасць гуку, пеўчую манеру. У харавой практыцы існуюць і больш тонкія азначэнні тэмбру ў залежнасці ад характару вобраза, зместу, настрою паэтычнага і музычнага тэксту і, у канечным выпадку, ад пачуцця, якое закладзена ў тэксце і якое патрабуецца выразіць. Гэту ўзаемасувязь пачуцця і афарбоўкі голасу добра разумелі славытыя спевакі. Напрыклад, Ф. Шаляпін стварыў цэлую сістэму скарыстання тэмбру. У яго выканальніцкім майстэрстве тэмбр выступае не як пастаянная якасць голасу, а як якасць, што з'яўляецца свядомым выбарам спевака.

Вялікае значэнне мае магчымасць спевакоў хору змяняць свой тэмбр у залежнасці ад агульнага гучання, у якім прыгажосць і гучнасць кожнага голасу павінны прыстасоўвацца да адзінага тэмбру. Спецыфіка харавога выканання ў тым, што прыгажосць тэмбру кожнай партыі, як і дынаміка, заключаецца ў цэласнай якасці гуку і сілы.

Адзіную афарбоўку гуку, адзіны тэмбр-вобраз можна стварыць толькі ў выніку псіхалагічнага спалучэння ўсіх удзельнікаў народнахаравога калектыву, пры дакладным фарміраванні патрэбнага тэмбру кожным спеваком. Такім чынам, кіраваць тэмбравым гучаннем пеўчага голасу – гэта значыць кіраваць рэгістрамі, а рэгістравае гучанне залежыць ад некалькіх фактараў: тэсітуры, гучнасці, віду атакі і спосабу гукавядзення, тыпу галоснага гуку і спосабу артыкуляцыі, а таксама эмацыянальнага настрою, звязанага з мастацкім вобразам выконваемага твора.

**Рэгістр** – частка дыяпазону голасу, партыі хору, хору цалкам, інструмента, аб'яднаная аднолькаваасцю гуказдабывання і падабенствам яго афарбоўкі.

Для народнай манеры спеваў характэрным з'яўляецца карыстанне двума асноўнымі рэгістрамі: грудным і галаўным, пры вяршэнстве груднога. Грудны і галаўны рэгістры вельмі кантрасныя па тэмбравай афарбоўцы. Тлумачыцца гэта асаблівасцямі груднога і галаўнога рэзаніравання.

Грудны рэгістр сустракаецца пераважна ў народнай пеўчай практыцы. Гэта рэгістр, у якім гучыць гутарковая мова. Грудны рэгістр валодае большай гучнасцю і афарбаванасцю, ён вельмі сакавіты, гучны, адзначаецца яркасцю тэмбравай афарбоўкі.

Пры грудным гучанні галасавыя звязкі змыкаюцца шчыльна і вібрыруюць усёй масай. Пры галаўным – яны разамкнутыя і вібрыруюць тонкімі краямі.

Галаўны рэгістр больш слабы па гучанні, менш выразны. Ён мае некалькі інструментальнае гучанне. Вялікую ролю ў такім гучанні адыгрываюць галаўныя рэзанатары. Уменне карыстацца імі пашырае выразныя магчымасці спевака.

Сустракаюцца выканаўцы, якія спяваюць у галаўным рэгістры, карыстаючыся галаўным рэзанатарам. Голас такіх спевакоў гучыць інструментальна-«жалеечна», менш маляўніча, а пры гучных спевах – напружана.

Па прычыне кантраснасці і ізаляванасці рэгістраў спевакі звычайна ў адной і той жа песні не карыстаюцца і грудным, і галаўным рэгістрамі адначасова. Калі мелодыя ахоплівае больш за адзін рэгістр, то спевакі пры імправізацыйным стылі выканання ўмела перадаюць частку мелодыі іншаму голасу.

Галаўны рэгістр дае новыя тэмбравыя фарбы і, такім чынам, пашырае выразныя магчымасці і дыяпазон народнага хору. Дыяпазон народных галасоў нярэдка індывідуальны. Гэта залежыць ад умення карыстацца галаўным рэгістрам. Часта спевакі з высокім жаночым голасам не ўмеюць карыстацца галаўным рэгістрам, а спевакі з нізкімі галасамі свабодна валодаюць голасам у галаўным рэгістры. Таму не дыяпазон вызначае характар голасу, а яго асноўная тэмбравая афарбоўка.

Межы груднога рэгістра таксама залежаць як ад характару песні, так і ад характару гуку. У песнях лірычных, працяжнага характару ад груднога рэгістра да галаўнога будзе *до-рэ* другой актавы, а ў песнях хуткага, живога характару, з яркай дынамікай пераход ад груднога рэгістра да галаўнога можа быць вышэй.

Паміж двума асноўнымі рэгістрамі гукаў, якія натуральна гучаць, у спевакоў ёсць некалькі гукаў, якія ў пеўчай практыцы называюцца змешаным рэгістрам, ці мікставым. У гэтым рэгістры спявак адначасова карыстаецца і груднымі рэзанатарамі, і галаўнымі.

У межах аднаго рэгістра пераход ад гуку да гуку плаўны, пры пераходзе з аднаго рэгістра ў іншы – рэзкі. Мікставы рэгістр стварае рэжым пераходу з аднаго рэгістра ў іншы. Працягласць рэгістраў і пераходныя ноты ад аднаго рэгістра да іншага ў высокіх і нізкіх жаночых галасах неаднолькавыя. У жанчын мікставыя гукі падзяляюць дыяпазон голасу амаль пасярэдзіне, ахопліваюць 5–6 гукаў па паўтонах ад *ля-дыез* першай актавы да *рэ-дыез* другой актавы і рэзка аддзяляюць ніжні рэгістр ад верхняга. Пераходныя мікставыя гукі слабыя, ціхія, калі спявачка карыстаецца галаўным рэгістрам, і рэзкія, напружаныя пры карыстанні грудным. Нямногія спевакі валодаюць мастацтвам спеваў у мікставым рэгістры.

У мужчынскіх галасах мікставыя гукі знаходзяцца ў верхняй частцы дыяпазону голасу і ахопліваюць 3–4 гукі.

Пераход ад груднога рэгістра да галаўнога ў мужчынскіх галасах заўважаецца толькі як пераход ад адкрытага гучання

верхніх гукаў пры некаторым вызваленні голасу да груднога рэзаніравання.

У вакальна-метадычнай літаратуры пытанне аб пеўчых рэгістрах вельмі забытанае. Адна з прычын гэтага – разнастайнасць пеўчых манер, якія існуюць на практыцы. Да таго ж рэгістры вызначаюцца на слых, а такое вызначэнне не можа быць дасканалым. У сувязі з неаднолькаваасцю спеваў народнага і акадэмічнага плана існуе розніца і ў вызначэнні рэгістравых межаў. Фалькларысты лічаць, што ў жанчын мікставыя ноты толькі «рассякаюць» дыяпазон голасу, ахопліваючы некалькі гукаў (не больш кварты). Думка аб вузкасці і малой прыгоднасці мікставага ўчастка дыяпазону склалася таму, што пры пашырэнні груднога рэгістра ў бок сярэдняга (мікставага) ён захоўвае толькі некалькі тонаў, на якіх адбываецца перабудова работы гартані. Гэта стварае напружанасць і абмяжоўвае гукі мікставага рэгістра.

Спявачкі, якія развіваюць голас у бок акадэмічнага гучання, наадварот, лічаць вялікі (каля актавы) мікставы ўчастак дыяпазону найбольш зручным. Менавіта з яго нібыта вырастае гучанне ўсяго голасу.

Памылкова было б сцвярджаць, што народныя спявачкі зусім не апрацоўваюць голас у пеўчай практыцы, абсалютна не ўмешваюцца ў яго рэгістравую пабудову. Народныя спявачкі часта нібы пашыраюць грудны тэмбр на тым участку дыяпазону, дзе цалкам магчыма мікставае гучанне. Народным спевам наогул не ўласцівы згладжванне рэгістраў і выкарыстанне змешанага гучання.

Рознатэмбравыя спевы прымяняюцца ў народным выкананні хутчэй як выключэнне, чым правіла. Рэзкі пераход ад груднога гучання да галаўнога (фальцэта) сустракаецца ў мужчынскім хоры ў выглядзе падгалоскаў. Прымяняецца такі спосаб у народным выкананні спевакоў Арменіі, Расіі, Грузіі, Іспаніі, Мексікі і інш. Асновай жа народных спеваў з'яўляецца гучанне ў грудным рэгістры. У грудным рэгістры спяваюць рускія, беларусы, украінцы, балгары, палякі і інш.

У народным хоры ў грудным рэгістры спяваюць усе мужчынскія і нізкія жаночыя галасы. Прыстасаваўшыся да спеваў толькі ў адным рэгістры, народныя спевакі знаходзяць натуральны і лепшы спосаб спеваў у ім. Гэты спосаб не прыгодны пры пераходзе да гукаў іншага рэгістра. Часам народныя

спевакі, як правіла салісты, прымяняюць у адной песні і грудное, і галаўное гучанне. Прыкладам можа быць творчасць Л. Зыкінай.

У мужчынскіх неапрацаваных галасах звычайна адрозніваюць два рэгістры: грудны і галаўны, ці фальцэтны, якія рэзка размежаваны, асабліва ў нізкіх галасах. Пераходныя ноты паміж рэгістрамі ў высокіх і нізкіх галасах розныя. Пры пераходзе ад аднаго рэгістра да іншага галасавы апарат народнага спевака пачынае працаваць па-новаму. Гэта перамена выклікае змяненне тэмбру гуку. Чым ніжэй голас, тым больш бачныя змяненні. У баса розніца паміж грудным і фальцэтным гучаннем асабліва значная, тут пераход больш рэзкі, чым у тэнара. У мужчынскіх галасоў розніца паміж грудным гучаннем і фальцэтам большая, чым у жаночых галасоў, у альтоў больш бачная, чым у сапрана. Мужчынскія галасы гучаць на актаву ніжэй жаночых. Высокае сапрана часцей гучыць у сярэднім ці галаўным рэгістры. Такім чынам, рэгістравая прырода галасоў многае тлумачыць у прынцыпах народнага гукаўтварэння.

Паколькі народныя выканаўцы пазбягаюць спяваць у розных пеўчых рэгістрах, а карыстаюцца адным, то гэта вызначае і невялікі дыяпазон іх голасу, таму становяцца меншымі і рэпертуарныя магчымасці народных выканаўцаў. Выкарыстанне толькі груднога рэгістра ў спевах звужае дыяпазон голасу. Пры гэтым і тып голасу як бы мяняецца: пры змешаным гукаўтварэнні (акадэмічным) выканаўца быў барытонам, пры грудным становіцца басам. У народных спевах выкарыстанне толькі груднога рэгістра нібы адводзіць ад змешанага гучання ў галаўным рэгістры, і выканаўцы пачынаюць прытрымлівацца аднаго рэгістра. Некаторыя з іх прадузята ставяцца да іншага гукаўтварэння, не вераць у яго вартасць. А бывае, што і выканаўцы акадэмічнага плана зняважліва адносяцца да гучання народных спеваў. Аднак усялякая манера мае свае добрыя якасці. Нельга не прымаць пад ўвагу шматвяковы вопыт народнай пеўчай культуры.

Народныя спевакі адрозніваюцца самабытнай афарбоўкай галасоў, выканальніцкай своеасаблівасцю, натуральнасцю выражэння пачуццяў, чаго няма ў акадэмічным выкананні, дзе спевакі часта губляюць свой натуральны тэмбр, выканальніцкую індывідуальнасць і шчырасць. Асаблівая цэннасць народнай манеры гукаўтварэння ў тым, што ёю можна авалодаць

пры выкананні бытавых песень. Народ спявае так, як яму зручна. Народная манера гукаўтварэння найбольш простая, а таму агульнадаступная. Пры навучанні народным спевам выканаўцы інтуітыўна знаходзяць натуральнае гучанне свайго голасу. Натуральнае прыстасаванне да карыстання адным рэгістрам ахоўвае прыроду народнага голасу спевакоў, аберагае яго ад перанапружання і зносу.

Найбольш характэрную афарбоўку ў народным хоры маюць жаночыя галасы, іх спецыфічны тэмбр пажадана захоўваць. З мужчынамі можна займацца як з «акадэмістамі», прывіваючы ім светлае, блізкае гучанне, якое дазваляе злівацца з народнымі жаночымі галасамі. Спецыяльна выяўляць у мужчын «народнае» (адкрытае) гучанне не трэба, бо гэта разрывае рэгістры іх галасоў, псуе галасы і робіць іх гучанне вельмі характэрным. Асаблівыя цяжкасці ў народным хоры часам паўстаюць перад сапрадна. Паколькі народным спевам уласцівы грудны тэмбр, то часам яго ўводзяць і ў высокія жаночыя галасы. Для сапрадна падкрэсліванне груднога тэмбру бывае шкодным, таму што губляюцца яго звонкасць, палётнасць. Голас садзіцца і гучыць рэзка і напружана.

**Дыяпазон у музыцы** – гукавы аб’ём голасу, харавой партыі, хору або інструмента ад самага нізкага да самага высокага гуку. Ён адрозніваецца ва ўсіх пеўчых галасах. Нягледзячы на наяўнасць агульных рыс, дыяпазон голасу залежыць ад індывідуальных здольнасцей спевака і можа вагацца ў бок яго пашырэння ці звужэння. Дыяпазон голасу спевака-аматара індывідуальны і больш залежыць ад яго прыродных здольнасцей. Ён таксама залежыць і ад валодання спеваком галаўным рэгістрам, правільным пеўчым дыханнем, уменнем спяваць у высокай пеўчай пазіцыі.

Вось «умоўна сярэднія» дыяпазоны галасоў спевакоў-аматараў народнай песні:

бас – ад *ля*, *сі-бемоль* вялікай актавы да *до*, *рэ* першай актавы;

тэнор – ад *до*, *рэ* малой актавы да *рэ*, *мі* першай актавы;

альт – ад *соль*, *ля* малой актавы да *ля*, *сі* першай актавы;

сапрадна – ад *сі-бемоль*, *сі* малой актавы да *до-дыз*, *рэ* другой актавы.

Дыяпазон жаночых галасоў у народным хоры выглядае так.



У мужчынскіх галасах пераважае тэнарова-барытонавае гучанне. Нізкія (басовыя) галасы сустракаюцца радзей.



Дыяпазон голасу народных спевакоў пры выкананні ў грудным рэгістры складае актаву ў жанчын і нон-дэцыму ў мужчын, калі спевакі карыстаюцца галаўным рэгістрам. Грудныя спевы пры выхадзе за межы актаўнага дыяпазону патрабуюць замены груднога рэгістру на галаўны, гэта фальцэт у мужчынскіх галасах, «тонкі голас», ці фістула, у жаночых. У межах адной песні народны спявак карыстаецца ці грудным, ці галаўным рэгістрам. У актаўным дыяпазоне спявак мае абсалютна чыстую прыродную інтанацыю. Яна дасягаецца натуральнай сувяззю паміж уяўленнем вышыні і ўвасабленнем яе голасам, які гучыць у звычайнай моўнай манеры. Гэта чысціня інтанацыі, як правіла, з'яўляецца пастаяннай ва ўсім гукавым аб'ёме ад «pp» да «FF».

**Тэсітура** — вышыннае становішча гукаў мелодыі, харавой партыі, хору, інструмента адносна дыяпазону гэтага голасу, харавой партыі, хору, інструмента.

Тэсітура бывае высокая, нізкая і сярэдняя.

Калі гукі мелодыі размяшчаюцца пасярэдзіне дыяпазону дадзенага голасу, то такая тэсітура называецца сярэдняй (зручнай). Голас у сярэдняй тэсітуры гучыць свабодна і натуральна, без напружання. Ён у поўнай меры можа праявіць усе свае магчымасці.



## Край мой

Словы С. Панізніка

Музыка В. Войціка

Музыкальный фрагмент для голоса и альты. Сопрановый голос (С.) поёт: "Край мой, ма\_ ё ма\_ лен\_ не". Альт (А.) поёт: "Род\_ ны край,". Музыка в тональности ми-бемоль мажор, 3/4 метра.

У прыкладзе партыя альтоў размяшчаецца паміж гукамі *сі-бемоль* малой актавы і *фа* першай актавы. Адносна дыяпазону гэтай партыі тэсітура альтоў будзе сярэдняй (зручнай).

Калі гукі мелодыі размяшчаюцца ў верхняй частцы дыяпазону дадзенага голасу, то такая тэсітура называецца высокай (нязручнай).

## З-пад белага камушка

Беларуская народная песня

Апрацоўка А. Раішчынскага

Музыкальный фрагмент для сопрано I (С. I), сопрано II (С. II) и альты (А.). Сопрано I поёт: "Е\_ дзе, е\_ дзе мой мі\_ ле\_ н(і)\_ кі дый на сі\_ вы\_ м(ы)". Сопрано II поёт: "Е\_ дзе мі\_ лень\_ кі на". Альт поёт: "Е\_ дзе, е\_ дзе мой мі\_ лень\_ кі дый на сі\_ вы\_ м(ы)". Музыка в тональности ми-бемоль мажор, 2/4 метра.

Спяваць у высокай тэсітуры нязручна. Голас гучыць напружана, стамляецца ад працяглых спеваў. Лягчэй у ёй спяваць на *f*. Пры народнай манеры спеваў у высокай тэсітуры абавязкова патрэбен пераход на галаўное рэзаніраванне, бо інакш не пазбегнуць крыклівага, плоскага, рэжучага гуку.

Асоба трэба сказаць аб спевах у высокай тэсітуры на *p* мужчынскімі галасамі. У такіх выпадках спевакі карыстаюцца як галаўнымі рэзанатарамі, так і фальцэтам. Галасы гучаць мякка, лёгка, па-жаночы. Пры высокай тэсітуры на *p* жаночыя галасы

абавязкова павінны спяваць з дапамогай галаўнога рэзанатара. Тады галасы будуць гучаць мякка, нібы фальцэтна.

Калі гукі мелодыі размяшчаюцца ў ніжняй частцы дыяпазону голасу, то такая тэсітура называецца нізкай (нязручнай).

### А мама ждет

Слова Н. Шолоховой

Музыка В. Букына

Ma\_ ма на\_ ша сов\_ сем по\_ ста\_ ре\_ ла

Голас у нізкай тэсітуры гучыць няярка, мае меншую рухомасць, хутка стамляецца. У ёй цяжка, а часам і немагчыма спяваць на *f*. Больш зручна ў нізкай тэсітуры спяваецца на *p*.

Працяглыя і частыя спевы ў нязручнай тэсітуры могуць прывесці да хуткага зносу голасу, да яго «зрыву». Таму хормайстры з вопытам у час рэпетыцыйнай работы звяртаюцца да транспанавання мелодыі ў зручную для спевакоў танальнасць. Калі тэсітура высокая, то мелодыю транспануюць у больш нізкую танальнасць, а калі тэсітура нізкая – у больш высокую.

Транспанаванне адбываецца часцей за ўсё на M2, B2.

Спецыфікай народнай манеры гукаўтварэння з’яўляюцца як высокая пазіцыя гуку, так і яго акругленне ў самай нязначнай ступені на ніжніх гуках. Гэта акругленне павялічваецца з пад’ёмам голасу, але яго трэба кантраляваць, таму што, па меркаванні Н. Мяшко, у народных спевах неабходна захоўваць прынцып апоры на адкрытыя грудзі [22].

**Пазіцыя** (лац. *positio* – ‘становішча’) – пасыл гуку ў пэўную вобласць рэзанатараў. Пеўчая пазіцыя бывае высокая і нізкая.

Высокая пеўчая пазіцыя (правільная) характарызуецца гучам, арганізаваным верхнімі рэзанатарамі з удзелам грудных. Яна надае голасу гібкасць, выразнасць тэмбру, інтанацыйную дасканаласць.

Нізкая пазіцыя гуку (няправільная) звязана з няўмелым карыстаннем рэзанатарамі, з няправільным пеўчым дыханнем (яго перагрузкай), фарсажам гуку, вялымі спевамі. Як правіла, пазіцыйна нізкія спевы бываюць інтанацыйна недасканалымі.

Каб выпрацаваць у спевакоў пазіцыяна правільныя спевы, хормайстры выкарыстоўваюць настройку хору на сярэдніх (або вышэй за сярэднія) гуках дыяпазонаў галасоў. Вакальныя практыкаванні ўключаюць рухі гукаў зверху ўніз і патрабуюць захоўваць пазіцыю верхняга гуку, выкарыстоўваюць блізкія галосныя *i, e*.

Правільнае пеўчае гукаўтварэнне залежыць ад атакі гуку.

**Атака** (італ. *estaccare* – ‘прымацоўваць’) у вакальнай методыцы – пачатак гуку. Атака бывае цвёрдая (пры якой галасавыя звязкі шчыльна змыкаюцца да пачатку спеваў), мяккая (звязкі змыкаюцца менш шчыльна з пачаткам выдыху), прыдыхальная (звязкі змыкаюцца няшчыльна пасля пачатку выдыху)<sup>1</sup>.

У практычнай рабоце над вакалам выкарыстоўваецца мяккая атака гуку. Пры ёй звязкі змыкаюцца без напружання, павольна, адначасова з пачаткам спеваў. Гук атрымліваецца мяккі, гібкі, свабодны. Важна, каб у гэты момант спявак не рабіў «пад’ездаў». Неабходна адразу браць патрэбную ноту<sup>2</sup>.

Прыдыхальная і цвёрдая атакі гуку пры спевах ужываюцца як сродак выразнасці выканання. Напрыклад, эмацыянальны стан гора, страху, адчаю часта падкрэсліваецца цвёрдай атакай.

**Пеўчае дыханне** – адзін з самых важных фактараў пеўчага голасу, яго якасці.

Пеўчае дыханне адрозніваецца ад фізіялагічнага і размоўнага тым, што патрабуе ад спевака эканомнага яго размеркавання і «апоры» пры выдыху. Удых павінен быць кароткім, а выдых – доўгім. Механізм пеўчага дыхання наступны: удых, кароткая затрымка дыхання, доўгі і эканомны выдых.

Распазнаюць тры тыпы пеўчага дыхання: ключычнае (клявікулярнае, верхнярэбернае); грудное (кастальнае, сярэднярэбернае); дыяфрагмальнае (абдамінальнае, брушнае). Трэба помніць, што ў пеўчай практыцы гэтыя тыпы дыхання ў чыстым выглядзе не сустракаюцца. Яны часцей за ўсё існуюць у змешаных варыянтах (грудабрушнае, ніжнярэберна-дыяфрагмальнае і г. д.). Пры спевах патрэбна выпрацоўваць правільнае, найбольш прадуктыўнае дыханне, адкінуўшы малапрадуктыўныя (ключычнае, пры якім у момант удыху паднімаюцца плечы, і грудное, што не дазваляе цалкам запаўняць паветрам

<sup>1</sup> Романовский Н. Хоровой словарь. Л., 1980. С. 12.

<sup>2</sup> Краснощеков В. Вопросы хороведения. М., 1969. С. 168.

лёгкія). Аптымальным пеўчым дыханнем з'яўляецца ніжня-рэберна-дыяфрагмальнае (грудабрушнае) пры ўдзеле мышцаў жывата. Гэта дыханне дае магчымасць выкарыстоўваць лёгкія ў іх поўным аб'ёме, спрыяе правільнаму гукаўтварэнню, чысціні інтанацыі, прыгожай тэмбравай афарбоўцы голасу.

У рабоце над пеўчым дыханнем неабходна прытрымлівацца правільнай пеўчай устаноўкі: удых павінен быць кароткім і бязгучным, праз рот–нос, аб'ёмным, але каб пры гэтым ён не перапаўняў лёгкія; выдых – працяглым, раўнамерным, эканомным. Трэба працаваць над тым, каб пры выдыху спявак не карыстаўся апошнім (рэзервовым) дыханнем.

Надзвычай важнай умовай правільнага выдыху з'яўляецца «апора дыхання», пры якой адбываецца «актыўнае тармажэнне выдыху»<sup>3</sup>. Значыць, майстэрства дыхання – майстэрства выдыху, а ад майстэрства дыхання залежыць майстэрства спеваў.

Дыханне спевака мае паўнату, глыбіню, хуткасць, што цесна звязана з характарам, тэмпам, дынамікай твора. Валоданне пеўчым дыханнем дазваляе выканаўцы выкарыстоўваць багатыя магчымасці голасу, спрыяе паляпшэнню тэмбрава-каляровай якасці гуку, якасці выканальніцкага майстэрства.

Некалькі практыкаванняў для выпрацоўкі пеўчага дыхання:

1. У момант удыху рукі спевака знаходзяцца на ўзроўні ніжніх рэбраў, бліжэй да жывата. Кароткі ўдых, імгненная затрымка, паступовы і эканомны выдых.

2. Удых, затрымка, эканомны выдых праз шматразовае вымаўленне штуршкамі гуку *ф* або *с*, магчыма чаргаванне.

3. Удых, затрымка, эканомны выдых без штуршкоў пры вымаўленні гуку *ф* або *с*, магчыма чаргаванне.

**Будову галасавога апарату** чалавека неабходна разглядаць у сувязі з механізмам гукаўтварэння.

Гукаўтварэнне ажыццяўляецца пры ўдзеле дыхання, гартані, галасавых звязак, рэзанатараў, артыкуляцыйнага апарату.

У механізме дыхання ўдзельнічаюць: поласць носа і рота, насаглотка, гартань, дыхальнае горла, трахея, бронхі, лёгкія. А таксама мышцы, якія ажыццяўляюць працэс дыхання (дыяфрагма, удыхальныя і выдыхальныя мышцы).

Месцанараджэннем, вытокамі гуку з'яўляецца гартань з галасавымі звязкамі, размешчанымі ўнутры яе. Знізу гартань далучаецца да трахеі, а зверху – да глоткі.

<sup>3</sup> Павлицева О. Методика постановки голоса. М.; Л., 1964. С. 25.

Галасавыя звязкі ўяўляюць сабой дзве мышачныя складкі, таўшчыня і даўжыня якіх змяняюцца ў залежнасці ад скарачэння мышцаў. Сіла (гучнасць) гуку залежыць ад амплітуды вагання звязак і іх моцы. Вышыня гуку залежыць ад даўжыні звязак і частаты іх вагання.

Даўжыня і таўшчыня звязак вызначаюць тып голасу. Звычайна звязкі вагаюцца ў дыяпазоне ад 2 мм у высокіх жаночых галасоў (сапрана) да 5 мм у нізкіх мужчынскіх галасоў (басоў).

Табліца даўжыні галасавых звязак па Цымерману<sup>4</sup>

Голас	Даўжыня звязак (у мм)
Бас	24–25
Барытон	22–24
Тэнар	18–22
Мецца-сапрана	18–21
Сапрана	14–19

Прасвет паміж звязкамі называецца галасавой шчылінай.

Вельмі важнымі ў працэсе гукаўтварэння з'яўляюцца **рэзанатары**.

«*Рэзанатар* (лац. *resonare* – 'даваць водгук') – сістэма (або цела), у якой можа быць узбуджаны рэзананс»<sup>5</sup>.

Рэзанатары ўмацоўваюць і афарбоўваюць спеўны гук, дадаюць яму характэрны тэмбр.

Да рэзанатараў належаць: глотка, рот, нос, гаймаравы поласці, асноўныя і лобныя пазухі, трахея, бронхі, грудная клетка.

Адрозніваюць верхнія і ніжнія рэзанатары. Верхнія рэзанатары (галаўныя) размяшчаюцца вышэй гартані са звязкамі. Гэта: глотка, рот, нос, гаймаравы поласці, асноўныя і лобныя пазухі. Ніжнія рэзанатары знаходзяцца ніжэй гартані са звязкамі. Да іх адносяцца: трахея, бронхі, грудная клетка.

Яшчэ адной часткай галасавога апарату з'яўляецца артыкуляцыйны (маўленчы) апарат. Да яго належаць: ніжняя сківіца, губы, зубы, язык, мяккае нёба.

У працэсе спеўнага гуказдабывання галасавы апарат, дыханне і рэзанатары ўзаемадзейнічаюць. Струмень паветра прыводзіць у дзеянне звязкі, накіроўвае гукі ў вобласць рэзанатараў,

<sup>4</sup> Дмитриев Л. Голосообразование у певцов. М., 1962. С. 14.

<sup>5</sup> Словарь иностранных слов. М., 1988. С. 425.

дзе яны мацнеюць, набываюць тэмбравую афарбоўку і з дапамогай артыкуляцыйнага апарату пераўтвараюцца ў словы.

Спеўны голас – гэта вельмі тонкі, крохкі выканальніцкі «інструмент», які патрабуе ўвагі і клопату. Няўважлівыя адносіны да яго могуць прывесці да пагаршэння голасу або яго страты. Існуюць правілы, якія спявак павінен ведаць і выконваць.

Галоўнай умовай правільнай пеўчай устаноўкі з’яўляецца поўная фізічная і ўнутраная свабода спевака. Неабходна працаваць над натуральнасцю позы пры спевах: прамы, але не напружаны і не вялы корпус; апушчаныя плечы; прамое, натуральнае палажэнне галавы (не адкінутая назад і не звешаная на грудзі); свабодныя мышцы твару, шыі. Правільная пеўчая ўстаноўка патрабуе, каб працэс спеваў быў такі ж натуральны, як і працэс размовы. Пры спевах седзячы нельга развальвацца, згінацца ці класці нагу на нагу.

Есці трэба не пазней чым за дзве гадзіны да спеваў. Нельга есці сланечнікавае масла, сланечнікавыя семачкі, арэхі, вострую ежу (але і на галодны страўнік нельга спяваць). Трэба пазбягаць рэзкіх тэмпературных ваганняў, не фарсіраваць спевы. Асабліва трэба памятаць, што размовы паміж спевамі вельмі стамляюць голас, зношваюць яго. Таму кожную свабодную ад спеваў хвіліну трэба маўчаць, даваць голасу адпачынак. Нельга спяваць падчас хваробы органаў галасавога апарату. Жанчыны ў першыя два–тры дні жаночых недамаганняў павінны або зусім не спяваць, або значна паменшыць інтэнсіўнасць спеваў. Адмоўна дзейнічае на голас стомленасць, нервовае напружанне. Безумоўна, веданне і выкананне гэтых правіл удзельнікамі хору дапаможа кіраўніку правільна арганізаваць вакальную работу калектыву.

Вакальнае майстэрства народных спевакоў прыйшло да нас са старажытных часоў. Яно сфарміравалася ў выніку працяглай і сістэматычнай пеўчай практыкі.

Асновай гукаўтварэння народнага голасу з’яўляецца размоўны пасыл гуку, карыстанне гукамі груднога рэгістра, у якім гучыць гутарковая мова. «Як гаворым, так і спяваем», – гаворыць Н. Калугіна ў кнізе «Асновы методики работы с русским народным хором», характарызуючы народную манеру спеваў [17].

«Моўны характар артыкуляцыі пры народных спевах дапамагае, па-першае, стабілізаваць натуральны аб’ём рота, падоб-

на яго спакойнаму стану; па-другое, дабіцца папераджальнага дзеяння мовы ў сінтэзе слова і напеву» піша Л. Шаміна [37]. Такі рэжым спеваў надае гуку натуральную грудную афарбоўку.

Для народнага спевака характэрным з'яўляецца натуральны, блізкі гук з нязначнай вібрацыяй або без яе; выкарыстанне аднаго рэгістра (часцей за ўсё груднога), некаторая абмежаванасць дыяпазону (з пачаткам сістэматычных заняткаў спевамі, з авалоданнем іншымі рэгістрам, дыяпазон пашыраецца). Тэмбр голасу народнага спевака не павінен быць крыклівым, або «белым», «плоскім».

Добраму голасу ўласцівы гучнасць, густата, мяккасць, светласць, лёгкасць (у залежнасці ад тэмбру голасу, характару песні, якая выконваецца). Голас знаходзіцца «на губах». Спявак абавязкова павінен захоўваць высокую пазіцыю гуку.

Асобна трэба вылучыць такія тыповыя «ўпрыгожванні» гуку ў народнай манеры спеваў, як фаршлагі, «слізганні», «скаты», «узлёты», што звязана з характарам, жанрам песні. Пры выкананні народных песень спевакі могуць разрываць словы дыханнем, паўтараць склады слова, трансфармаваць словы, «агаласоўваць» зычныя літары.

«Слізганне»:

**Ой, дзе ж тыя кавалі**

*Беларуская народная песня*



«Скаты»:

**Ой, да туман**

*Русская народная песня*



«Узлёты», фаршлагі:

**Ой, гула пчолка**

*Беларуская народная песня*



Трансфармацыя слова:

**А ў нашага свата**

*Беларуская народная песня*



«Агаласоўка» зычных:

**Ой, там на гарэ**

*Беларуская народная песня*



Выканальніцкія магчымасці спевака народнай песні вялікія і разнастайныя. Багатая тэмбравая маляўнічасць галасоў, іх выразнасць у спалучэнні з вакальным майстэрствам дазваляюць уздзейнічаць на слухачоў, прымушаюць іх узрушвацца, хвалявацца, суперажываць разам з выканаўцам песні.

Але не трэба забываць тое, што спявак-аматар можа мець дэфекты голасу.

Вось найбольш распаўсюджаныя з іх:

- «белы», «плоскі», рэзкі гук; ён узнікае ад няправільнага карыстання рэгістрамі;
- глотачны гук; цяжкі, глухі, цьмяны, нібы выціснуты з грудзей; узнікае часцей за ўсё з-за няправільнага карыстання пеўчым дыханнем і рэзанатарамі;
- сіплае, слабае гучанне з-за дрэннага дыхання і вялага пеўчага апарату;
- гугнявыя спевы ўзнікаюць з-за пасылу гуку ў нос;



– гайданне, або трэмаляцыя («баранчык») голасу, пры якой церпіць страты інтанацыя.

Каб выкараніць гэтыя і іншыя дэфекты галасоў спевакоў-аматараў, хормайстар павінен індывідуальна працаваць з кожным з іх. Трэба дасканала вызначыць недахопы голасу ў кожным канкрэтным выпадку і знайсці практыкаванні, якія дапамогуць іх выправіць.

Каб вызначыць голас, патрэбна індывідуальнае праслухоўванне спевака. Ён можа выканаць добра вядомую песню або некалькі, пажадана, рознахарактарных. Потым хормайстар павінен праверыць дыяпазон голасу спевака, прапануючы яму праспяваць невялікую па аб'ёме папеўку на рознай вышыні, у кантрастных тэмпах, з рознай сілай гуку.

Пры вызначэнні голасу спевака неабходна абавязкова ўлічваць не толькі дыяпазон, але і яго тэмбравую афарбоўку. Калі голас у сярэднім рэгістры гучыць натуральна светла, натуральна лёгка, звонка, палётна, спявак лёгка бярэ верхнія гукі дыяпазону, а ніжнія гукі гучаць цёмна і ціха, то голас гэтага спевака можна аднесці да высокіх пеўчых галасоў (сапрана, тэнор).

Калі голас спевака ў сярэднім рэгістры гучыць натуральна глыбока, натуральна сакавіта, натуральна плотна, спявак без цяжкасці бярэ нізкія гукі дыяпазону, а верхні рэгістр гучыць крыкліва, напружана, рэзка, то гэты голас можна аднесці да нізкіх пеўчых галасоў (альт, бас або барытон). Трэба памятаць тое, што голас кожнага спевака індывідуальны; яго дыяпазон можа вагацца як у бок пашырэння, так і ў бок звужэння. Зразумела, што пры правільнай рабоце над вакалам голас спевака-аматара абавязкова будзе змяняцца ў лепшы бок, пашырацца па дыяпазоне, набываць прыгожую афарбоўку.

Народнае пеўчае мастацтва ўспрымаецца па-рознаму. Мастацкая каштоўнасць народнай творчасці – гэта ўсім зразумелая ісціна, але часта на фальклорнае выкананне глядзяць як на нешта музейнае. Уключаючы ў рэпертуар любыя народныя песні, кіраўнік іншы раз не думае пра іх змест. Тэксты многіх песень бываюць незразумелымі для слухача па той прычыне, што напісаны на мясцовым дыялекце. Да падобных недахопаў многія кіраўнікі ставяцца вельмі стрымана, баючыся замяніць няправільны націск у слове ці ўстарэлае слова. Песні часта бываюць беззмястоўнымі, маюць дрэнную паэтычную рыфму,

але пад шыльдай народнасці ўсё гэта лічыцца недатыкальным шэдэўрам, пры гэтым часта кажуць, што з песні слова не выкінеш. Задача кіраўніка народнага харавога калектыву – дасканалае вывучэнне музычнага і этнаграфічнага матэрыялу, дыферэнцыраваны падыход да песеннага матэрыялу, аналіз зместу песні, яе мастацкай каштоўнасці, выяўленне магчымасці выканання на сцэне, пошукі сродкаў і спосабаў выканання. Народных выканаўцаў трэба вучыць музычнай культуры, прывіваць ім мастацкі густ. Аднак бывае так, што кіраўнікі рэдка займаюцца пошукам рэпертуару, мала вывучаюць асаблівасці свайго рэгіёна. Часта адна і тая ж песня выконваецца ў многіх калектывах без уліку асаблівасцей пеўчага саставу, яго творчых магчымасцей. Гэта прыводзіць да аднастайнасці песеннага рэпертуару, «капіравання» твораў і, нарэшце, нівеліроўкі творчага аблічча ўдзельнікаў калектыву.

У цэлым, у жанрах народнахаравога выканання сёння назіраецца ажыўленне, галоўным чынам дзякуючы раўнавазе выканальніцкіх формаў, разнастайнасці саставаў выканаўцаў, іх творчай самастойнасці, маляўнічасці, відовішчнасці і амалажэнню саставу. лепшыя харавыя калектывы дэманструюць глыбокае пранікненне ў прыроду вакальных магчымасцей чалавечага голасу, уменне найбольш поўна і выгодна раскрыць яго выразныя здольнасці, стварыць на аснове існуючага выканальніцкага саставу сваю манеру, свой стыль, якія абапіраюцца на мясцовыя народныя традыцыі.

### **Пытанні і заданні для самастойнай падрыхтоўкі**

1. Як вы разумееце паняцці «народнае гукаўтварэнне» і «народная манерапеваў»?
2. Што вы ведаеце аб тэмбры голасу?
3. Ахарактарызуйце галасы ў народным хоры і раскрыйце іх асаблівасці.
4. Назавіце віды рэгістраў, ахарактарызуйце іх.
5. Як вы разумееце паняцці «вакальная атака», «вакальная пазіцыя гуку»?
6. Што вы ведаеце аб вакальным дыханні?

## Лекцыя 7. Вакальна-харавая структура народнага хору

### *План лекцыі*

1. Народны хор, яго склад, тыпы і віды народных хароў.
2. Характарыстыка пеўчых галасоў у народным хоры, паняцце аб харавой партыі.
3. Рэгістры, дыяпазоны, тэсітуры ў народным хоры.
4. Вакальна-харавая структура народнага хору.
5. Акадэмічныя і дзіцячыя хары і іх асаблівасці.

### *Мэта*

Паказаць асаблівасці народнага хору. Даць характарыстыку пеўчым галасам як акадэмічнага, так і народнага хору.

### *Ключавыя паняцці*

Школа народнахаравых спеваў, манера выканання, харавыя партыі, тэмбры, запявала, народны танец, народная партытура, інструмент, тып хору, від хору.

Школа народнахаравых спеваў развівалася як частка мастацкага быту народа, цесна звязанага з песеннай творчасцю. Бытавы песенны рэпертуар бесперапынна мяняўся. Кожнае пакаленне рабіла свой уклад у скарбніцу народнай творчасці і пераасэнсоўвала атрыманае ў спадчыну ад бацькоў і дзядоў. Разам з цікавасцю да народнай песні ўзрастала ўвага і да народнага харавога выканання. Беларуская народная песня ўпершыню загучала з канцэртнай эстрады на мяжы XIX–XX стст. Некалькі беларускіх народных песень былі ўключаны ў рэпертуар хору, якім кіраваў Д. Агранёў-Славянскі. Прапагандыстам беларускай народнай песні быў І. Буйніцкі, які вывеў народную песню на сцэну свайго тэатра.

У асноўным жа народная песня развівалася ў бытавым асяроддзі. У ёй яскрава адлюстраваны працоўная дзейнасць, сацыяльныя і бытавыя адносіны. Яна перадае пачуцці, думкі і жаданні народа. У шматлікіх песнях апаэтызавана навакольная прырода. Значная група песень мінулага звязана з народнымі абрадамі. Абрадавыя песні па ўсёй тэрыторыі Беларусі выконваліся, за рэдкім выключэннем, аднагалоса, а для пазаабрадавых песень характэрна развітое шматгалоссе. Менавіта з іх у другой палове XX ст. атрымаў развіццё беларускі шматгалосы выканальніцкі стыль.

Аднагалоссе да цяперашняга часу характэрна для выканальніцкай манеры спевакоў старэйшага і сярэдняга пакаленняў. Нават там, дзе трывала прывілося і развіваецца двухгалоссе, аднагалоссе аказвае значны ўплыў на двухгалосае выкананне і існуе побач з ім.

Двухгалоссе (шматгалоссе) – параўнальна новая з’ява для Беларусі, яно найбольш распаўсюджана ў паўднёвых, усходніх і цэнтральных раёнах. Але парасткі шматгалосся здаўна існуюць у некаторых традыцыйных беларускіх народных песнях, менавіта з іх атрымала далейшае развіццё беларускае шматгалоссе.

У другой палове XIX ст. на поўдні і ўсходзе Беларусі пачаў распаўсюджвацца новы від шматгалосся – спевы з «падводкай» (падгалоскам). Пець у два галасы пачалі мужчыны, выконваючы «прыносныя песні». Сплаўляючы лес на Прыпяці, Бярэзіне, Дняпры, ад’язджаючы з абозамі ў расійскія гарады, ідучы на адыходныя промыслы, у салдаты, яны на доўгі час выключаліся з кола мясцовых музычных традыцый. У новым асяроддзі ўспрымалі новыя песні, новую манеру выканання. Такім чынам яны добра засвоілі падгалосачнае шматгалоссе некаторых раёнаў Расіі і Украіны і прынеслі яго на радзіму. Жанчыны адгукаліся на новае менш ахвотна, але, засвоіўшы новы музычны стыль, пераносілі яго ў мясцовы традыцыйны рэпертуар і канчаткова сцвярджалі ў сваёй мясцовасці. Манера падгалосачных спеваў усталявалася ў пачатку XX ст. на поўдні, а пазней у цэнтры краіны. З цягам часу двухгалоссе найбольш трывала ўсталявалася у жаночых харах (гуртах), якія складаліся з 4–15 чалавек. Усе ўдзельніцы хору, акрамя аднаго голасу, спявалі ва ўнісон традыцыйную аднагалосую мелодыю, над якой гучаў падгалосак. Песню звычайна пачынаў адзін голас – альт (запявала), затым пасля паўрадкоўя ці радка тэксту (часам нават з паўслова) уступаў увесь хор.

У 30-я гады XX ст. у вёсках узнікаюць самадзейныя хары, якімі кіруюць настаўнікі, музыканты–самародкі. Хор стаў дзяліцца на групы – першыя і другія галасы, а партыя падгалоску перайшла ў першыя галасы. Традыцыі народных гуртавых спеваў працягваюць шматлікія фальклорныя ансамблі. Традыцыйнае беларускае двухгалоссе будзецца па прынцыпе тэрцыевай пабудовы і падгалосачнай поліфаніі. У беларускай народ-

най песні ёсць і трохгалоссе. Трэці голас часцей за ўсё з'яўляецца пры запаўненні пустой квінты.

У паслякастрычніцкі перыяд у Беларусі адбываецца хуткае развіццё шматгалосых спеваў. Шматгалоссе, раней характэрнае для паўднева-ўсходніх і паўднёвых раёнаў нашай краіны, распаўсюджваецца па ўсёй Беларусі. Распаўсюджанню шматгалосся ў паўночных і паўночна-ўсходніх раёнах дапамагае сённяя мастацкая самадзейнасць, але ў большасці выпадкаў гэта ўжо агульнапрынятая манера спеваў, калі на змену традыцыйнаму саліруючаму падгалоску прыходзіць група першых галасоў, якія спяваюць у змешаным рэгістры.

Новыя з'явы можна назіраць і ў раёнах з традыцыйным шматгалоссем. Там, дзе раней бытаваў стыль з адкрытым грудным падгалоскам, распаўсюджваюцца харавыя спевы ў агульнапрынятай манеры, выканаўцы пачынаюць спяваць у змешаным рэгістры.

У Беларусі побач з развітым аднагалоссем, двухгалоссем і трохгалоссем ёсць песні, якія нясуць у сабе рысы глыбокай старажытнасці і захоўваюць характэрны стыль выканання. Калі ў 30-я гады ХХ ст. бытаваў адзін выканальніцкі стыль, то ў цяперашні час – іншы. Раней падгалосак, а ён адзін выконваў у хоры верхнюю партыю, за рэдкім выключэннем не выходзіў за межы *до* другой актавы. Зараз дыяпазон першых жаночых галасоў, якія замянілі падгалосак, пашырыўся да *соль* другой актавы.

Да 40-х гадоў мінулага стагоддзя ў музычным быцце нашага народа амаль не практыкавалася спяванне змешаным хорам. Характэрным быў жаночы, радзей мужчынскі хор. Гэта тлумачыцца тым, што мужчынскім галасам было цяжка спяваць у нізкай тэсітуры, якая дыктавалася жаночымі галасамі. У наш час бытавыя спевы змешаным хорам сустракаюцца ўсё часцей і часцей.

І па складзе, і па прапарцыянальных суадносінах галасоў народныя хары вельмі разнастайныя. Вакальна-харавае арганізацыя народных хароў заўсёды заснавана на мясцовых пеўчых традыцыях, таму суадносіны жаночых і мужчынскіх галасоў, падзел на партыі ці групы прымае ў розных народных харах разнастайныя формы.

Харавы калектыў – гэта складаны «музычны інструмент», група спевакоў, якія валодаюць вакальна-харавой тэхнікай і аб’яднаныя агульнымі задачамі мастацкага выканання харавых твораў.

У практыцы харавога выканання прынята адрозніваць хары па тыпах і відах, класіфікаваць іх па манеры спеваў на акадэмічныя, народныя.

Гаворачы аб хоры як аб творчай адзінцы, можна назваць наступныя яго разнавіднасці:

- харавыя капэлы;
- камерныя хары;
- ансамблі песні і танца;
- оперныя хары;
- вучэбныя хары;
- хары народнай песні.

**Тып хору** – гэта характарыстыка харавога калектыву або харавога твора па тыпах складаючых яго галасоў.

Існуюць наступныя тыпы харавых калектываў і твораў, напісаных для іх: жаночыя, мужчынскія, дзіцячыя, змешаныя.

Хары, якія складаюцца з галасоў аднаго тыпу, называюцца аднароднымі. Да аднародных хароў адносяцца жаночыя, мужчынскія і дзіцячыя хары (галасы дзяўчынак і хлопчыкаў маюць роднасную тэмбравую афарбоўку і дыяпазон) або адпаведныя харавыя творы.

Змешаны хор – гэта хор або харавы твор, у склад якога ўваходзяць жаночыя і мужчынскія галасы разам, а таксама харавы калектыў, складзены з галасоў мужчын і хлопчыкаў (галасы хлопчыкаў па тэмбры і дыяпазоне роднасныя жаночым галасам).

**Від хору** – гэта характарыстыка выканальніцкага калектыву або твора па колькасці самастойных харавых галасоў.

Хары і харавыя творы бываюць аднагалосыя, двухгалосыя, трохгалосыя, чатырохгалосыя і г. д.

Ёсць поўныя і няпоўныя харавыя калектывы і творы. Поўным хорам лічыцца такі хор, у якім прысутнічаюць усе партыі, характэрныя для дадзенага тыпу хору:

- у жаночым хоры – сапрана і альты;
- у мужчынскім хоры – тэнары і басы;
- у змешаным хоры – сапрана, альты, тэнары, басы.

Няпоўным хорам лічыцца такі харавы калектыў або твор, у якім адсутнічаюць адна або дзве харавыя партыі, што адносяцца да дадзенага тыпу хору.

### Ворон к ворону летит

Слова А. Пушкина

Музыка А. Даргомыжского

**Allergo moderato**

А.  
Т.  
Б.

Во\_рон к во\_ро\_ну ле\_тит, во\_рон во\_ро\_ну кри\_чит

Трэба ведаць, што на практыцы няпоўныя хары не ствараюцца. Харавыя партытуры, напісаныя кампазітарамі для няпоўнага хору, з'яўляюцца сродкам іх мастацкага адчування музыкі. Выконваюцца такія партытуры поўнымі харамі з выключэннем тых партый, якія адсутнічаюць у партытуры.

Па колькасным складзе хор народнай песні падзяляецца на тры віды: малы хор (15–25 чалавек); сярэдні хор (25–40 чалавек); вялікі хор (40–80 чалавек). У народным хоры жаночая партыя часцей за ўсё большая, чым мужчынская, таму ў ёй сустракаецца вялікая колькасць *divisi* (падзел партый).

Ва ўрачыстых і святочных канцэртах на сцэне можна бачыць зводныя хары, якія налічваюць 100–120 (і болей) чалавек. Яны складаюцца з некалькіх самастойных харавых калектываў. Выступленне зводнага хору абмяжоўваецца выкананнем аднаго-двух харавых твораў. Вялікія зводныя хары, што збіраюцца на святах песні, могуць выконваць поўную харавую праграму, якую кожны харавы калектыў развучыў паасобку. Такія хары не маюць стабільнага існавання і расфарміроўваюцца адразу пасля выступлення.

Прыкладам гэтага служаць харавыя масівы на святах песні ў Прыбалтыцы, на фестывалі «Пеўчае поле» на Нарачы, на харавых святах школ г. Мінска.

Размяшчэнне хору народнай песні на сцэне можа быць разнастайным, але часцей за ўсё яно паўтарае прынцып размяшчэння акадэмічнага хору:

тэнары басы  
сапрана альты

Усе спевакі ўтвараюць шырокі паўкруг, часцей у два рады.

Яны могуць стаяць уперамежку, што звязана з традыцыйнай народнай спевакоў спяваць з кім зручна. Хор можа быць падзелены на роднасныя па дыяпазонах і тэмбрах групы. Такое размяшчэнне хору на сцэне часта звязана з тым, што спевакі павінны абыгрываць песню або рухацца па сцэне. Але ва ўсіх выпадках калектыў павінен размяшчацца так, каб спевакі маглі добра чуць і бачыць адзін аднаго, мець зрокавы і музычны кантакт паміж сабой. Ад гэтага залежыць якасць выканання, тым больш што народны хор часцей за ўсё спявае без дырыжора.

Хор, у тым ліку і народны, складаецца з харавых партый.

**Харавая партыя** – гэта група спевакоў хору, галасы якіх належаць да аднаго пеўчага тыпу, маюць аднолькавыя тэмбравую афарбоўку і дыяпазон.

Харавая партыя, у сваю чаргу, падзяляецца на два і больш галасоў. Такое раздзяленне называецца *divisi* (іт. *divisi* – ‘падзяленне’).

Склад галасоў і іх дыяпазон вызначаюцца асаблівасцямі мясцовых народных спеваў. У сувязі з тым, што дыяпазон у асобных народных спевакоў складаецца індывідуальна і часам выходзіць за межы дадзенай галасавой групы, фіксацыя дыяпазонаў галасоў розных партый народнага хору ўскладняецца. Некаторыя спевакі з аднолькавай лёгкасцю выконваюць партыі высокага і нізкага голасу. У двухгалосай песні яны нярэдка чаргуюць выкананне нізкім і высокім голасам. Невялікія народныя хары складаюцца часам толькі з аднародных галасоў. Суадносіны гэтых галасоў бываюць самыя разнастайныя. Могуць пераважаць як жаночыя галасы, так і мужчынскія, адсутнічаць як высокія галасы (сапрана), так і нізкія (басы).

У народным хоры звычайна харавыя партыі неаднолькавыя па колькасці галасоў. Гэта тлумачыцца тым, што асноўны го-



лас песні выконваецца большасцю галасоў, а асобны падгалосак – адным голасам, радзей – двума ці трыма галасамі. У народным хоры амаль заўсёды не захоўваецца адзіная колькасць галасоў на працягу ўсёй песні. Яна бесперапынна мяняецца. Галасы то сыходзяцца ва ўнісон, то разыходзяцца ў двух-, трох-, чатырохгалосае сугучча, дасягаючы часам вялікай колькасці (да дванаццаці).

У большасці выпадкаў народны хор дзеліцца на высокія, сярэднія і нізкія галасы. Мужчынскія галасы часам падзяляюцца толькі на дзве групы – высокія і нізкія (тэнары і басы). З высокіх жаночых галасоў часта ўтвараецца асобная група, якой у песні даручаюцца высокія падгалоскі. Дзяленне жаночага і мужчынскага хароў толькі на дзве групы – высокія і нізкія галасы – на практыцы не апраўдвае сябе, бо стварае цяжкія тэсітурныя ўмовы і для нізкіх, і для высокіх галасоў. Таму ў большасці народных хароў спевакоў падзяляюць на харавыя партыі, ці групы. Агульнае ў структуры народных хароў – дзяленне жаночага і мужчынскага саставаў не на чатыры групы, як гэта прынята ў харах акадэмічнага тыпу, а на тры. Дзяленне галасоў на партыі ў народным хоры выклікана выканальніцкай практыкай народнахаравых калектываў. Гэта стала неабходнасцю, бо дазваляе хутчэй засвоіць новы рэпертуар, зрабіць замену ў складзе спевакоў у сувязі з новымі ўмовамі дзейнасці народных хароў.

Суадносіны галасоў у партыях народнага хору іншыя, чым у акадэмічным. Калі для акадэмічных хароў амаль абавязковая прапорцыя галасоў адзін да аднаго, то ў народных харах пры васьмі-дзевяці альтых дастаткова двух-трох звонкіх сапрана. У мужчынскім складзе народнага хору пры васьмі-дзевяці басах і барытонах дастаткова мець тры-чатыры высокія тэнары. У змешаных харах жанчын бывае больш, чым мужчын. У жаночай групе хору сустракаецца двухгрупавое (нізкія, высокія галасы) і трохгрупавое дзяленне (нізкія, сярэднія і высокія галасы). У большасці выпадкаў жаночыя галасы народных хароў дзеляцца на высокія, сярэднія і нізкія. Мужчынскія галасы дзеляцца на высокія і нізкія, тэнары і басы. Вядома, што харавая партыя некалькі абмяжоўвае свабоду імправізацыі, але затое дае магчымасць замацаваць музычную форму, хутчэй вывучыць музычны матэрыял, хутчэй выканаць песню ў завершаным выглядзе.

У апошні час у народных харах відавочна тэндэнцыя да ўраўнаважвання мужчынскіх і жаночых груп у колькасных суадносінах. Гэта адбываецца таму, што не кожная песня добра гучыць пры няроўным складзе харавых груп.

У музычнай практыцы вылучаюць два асноўныя віды народных хароў. Першы характарызуюць цеснае размяшчэнне галасоў, невялікі дыяпазон, нізкі строй жаночых і высокі строй мужчынскіх галасоў. Другі адрозніваюць шырокае размяшчэнне галасоў, высокае гучанне жаночых (падгалоскі гучаць у другой актаве), наяўнасць басоў, прычым галоўная мелодыя падвойваецца басамі, а мужчынскі хор дубліруе жаночы. Такі тып у цяперашні час з'яўляецца характэрным для многіх змешаных народных хароў.

Звычайны склад хору 15–20 чалавек. Удзельнікі яго заўсёды добра «спетыя», іх партытуры цікавыя па сваім шматгалосці. Кіраўніку не варта імкнуцца да колькаснага росту харавога калектыву.

Галоўную ролю ў народным хоры выконваюць тэмбры альтоў у жаночай групе і тэмбры тэнараў і барытонаў у мужчынскай групе, таму што на гэтых галасах будзецца ў асноўным харавая партытура народнага хору. Толькі пасля таго як удаецца сфарміраваць адзіныя па сваім гучанні альтовую, тэнаровую і барытонавую групы, магчыма думаць аб пашырэнні харавога дыяпазону крайнімі галасамі: высокімі сапрана і нізкімі або сярэднімі басамі.

Тэмбры галасоў у першых альтоў павінны быць звонкімі, яскравымі, свабоднымі ад вібрацыі ці матавай афарбоўкі. Галасы першых альтоў вельмі падобныя па тэмбры на галасы хлопчыкаў. Галоўная адметная рыса жаночай альтовай групы – гэта звонкасць з апорай на грудны рэзанатар. Верхні галаўны рэзанатар альтовых галасоў у хоры амаль не выкарыстоўваецца. Другія альты ў жаночай групе (нізкія галасы) адрозніваюцца густым, сакавітым тэмбрам.

Галасы сапрана ў жаночай групе па тэмбры павінны быць блізкімі да тэмбру хлапчуковых галасоў, але асноўная іх рыса – гэта поўная адсутнасць вібрацыі, гук павінен быць інструментальнага характару. Роля сапрана – дубліраванне на актаву вышэй партыі нізкіх альтоў ці выкананне падгалосачнай партыі да мелодыі, якая гучыць у першых альтоў.

Інакш спалучаюцца галасы ў мужчынскім хоры. Тут галоўнае месца займаюць тэнары і барытоны – звонкія, моцныя, з ярка выяўленым тэмбрам. Барытоны, як першыя альты ў жаночым хоры, нясуць асноўную нагрузку ў выкананні мелодыі песні. Такая ж задача ўскладаецца і на асноўную групу тэнараў, за выключэннем двух-трох самых высокіх тэнараў, якія выконваюць у мужчынскім хоры падгалоскі і часта гучаць, як хлапчуковыя альты. Басы – сярэднія і нізкія – звычайна выконваюць асноўны напеў мелодыі ці яе ўтору (калі песня двухгалосая) ва ўнісон з сапранавымі падгалоскамі. Пры спяванні ў цесным размяшчэнні галасоў з цэнтрам гучання ў альтоў і тэнараў (без сапрана) басы спяваюць фальцэтам тэнаровую партыю ці прымыкаюць да барытонаў, палягчаючы гучанне свайго голасу, падводзячы яго пад тэмбравую афарбоўку барытонаў.

**Дыяпазон партый** хору народнай песні індывідуальны і залежыць ад мясцовых пеўчых традыцый, пеўчых традыцый дадзенага народа, валодання спевакамі вакальнымі навыкамі, іх прафесіяналізму. Напрыклад, Нацыянальны акадэмічны народны хор Рэспублікі Беларусь імя Г. І. Цітовіча мае даволі шырокі дыяпазон. У ім сапрана лёгка спяваюць *соль*, *ля* другой актавы, а басы ў сваім дыяпазоне маюць гукі *до* вялікай актавы, *сі-бемоль* контрактавы. Некаторыя расійскія хары таксама маюць вельмі шырокі дыяпазон, напрыклад Дзяржаўны акадэмічны Паўночны рускі народны хор.

Дыяпазон аматарскага хору народнай песні грунтуецца на мясцовых традыцыях спеваў і залежыць ад вакальных магчымасцей спевакоў, іх вакальнай падрыхтоўкі.

Вось сярэднія дыяпазоны галасоў аматарскага хору:

сапрана – ад *сі-бемоль*, *сі* малой актавы да *до*, *мі* другой актавы;

альты – ад *соль*, *ля* малой актавы да *сі-бемоль*, *сі* першай актавы;

тэнары – ад *до*, *рэ* малой актавы да *рэ*, *фа* першай актавы;

басы – ад *ля*, *сі* вялікай актавы да *до*, *рэ* першай актавы.

Вакальна-мастацкія магчымасці хору народнай песні вялікія і разнастайныя. Ён можа выконваць уласна народныя песні, песні ў апрацоўцы кампазітараў, харавыя творы, напісаныя кампазітарамі для яго. Хор народнай песні можа выконваць творы для народнага хору роднасных нацый.

Напрыклад, Нацыянальны акадэмічны народны хор Рэспублікі Беларусь імя Г. І. Цітовіча пад кіраўніцтвам М. Дрынеў-

скага паспяхова выконвае рускія і ўкраінскія народныя песні, творы кампазітараў гэтых народаў. Калектыў можа спяваць як а капэла, так і ў суправаджэнні аркестра народных інструментаў.

Характэрнымі рысамі **партытуры** народнага хору з'яўляюцца: цеснае размяшчэнне галасоў, прычым мужчынскія галасы змяшчаюцца тэсітурна вышэй жаночых; партытура запісваецца часцей за ўсё на двух радках, але сустракаюцца трох- і чатырохрадковыя запісы; пачатак і заканчэнне партытур часцей за ўсё ва ўнісон; маецца частае дубліраванне галасоў і іх тэрцыевае злучэнне; гамафонна-гарманічны склад пісьма спалучаецца з імітацыйна-падгалосачным шматгалоссем; гарманічная мова ясная, часцей за ўсё нескладаная.

Партытура народнага хору можа быць як не вельмі вялікая па памеры, так і вялікая, калі гэта харавая кампазіцыя ці блок народных песень аднаго жанру як а капэла, так і з суправаджэннем.

У партытуры сучаснага хору можна бачыць ускладненне фактуры, гарманічнай мовы, ужыванне разнастайных сродкаў музычнай выразнасці.

Вакальная работа з харавым калектывам адыгрывае велізарную ролю ў набыцці добрых навываў харавых спеваў.

Голас з'яўляецца «інструментам» спевака-харыста, з дапамогай якога ён, у сваю чаргу, удзельнічае ў другім вялікім «інструменце», імя якому – хор.

Зразумела, што вакальнае выхаванне мае надзвычай важнае значэнне ў харавой справе, патрабуе сістэматычнай і ўважлівай работы.

Першая і асноўная задача вакальна-выхаваўчай работы ў хоры – выпрацоўка адзінай манеры спеваў, што з'яўляецца абавязковай умовай любога харавога калектыву (як акадэмічнага, так і народнага). Яна надае гучанню хору злітнасць і зладжанасць, не дапускае яго стракатасці.

Адзіная манера спеваў – гэта адзіная манера гуказадабывання ў кожнага ўдзельніка хору. У хоры народнай песні патрэбна дбайна працаваць над гэтым навывам, улічваючы мясцовыя пеўчыя традыцыі, традыцыі пеўчай спадчыны народа, рэгіёна.

Асобна у сувязі з гэтым трэба сказаць аб аматарскіх народных харах. Практыка работы паказвае, што яны часта камплектуюцца галасамі, рознымі не толькі па якасці, але і па манеры спеваў. Перад кіраўніком стаіць задача: выраўняць гук, як

кажуць, «прычасаць» яго, абапіраючыся пры гэтым на лепшых харыстаў, якія валодаюць народнай манерай спеваў і ведаюць яе традыцыі.

Сучасны падыход да народнахаравога выканальніцтва патрабуе развіцця вакальнага майстэрства на аснове пастаноўкі голасу, развіцця яго якасцей і магчымасцей. Тут і плаўнае гукавядзенне, і апорнае дыханне, і пашырэнне дыяпазону, і аб'яднанне рэгістраў, і развіццё гібкасці і рухавасці голасу, – і ўсё гэта на аснове народнай манеры спеваў з яе моўным пасылам гуку, адкрытым гукаўтварэннем, «выкананнем своеасаблівых прыёмаў і штрыхоў народнага інтанавання, перадачай дыялектычных асаблівасцей мовы», як піша ў сваёй рабоце Л. Шаміна [36]. Наяўнасць у ўдзельнікаў хору вакальнага ўнутранага слыху і ўмення папярэдне пачуць (перадчутнасць) у спалучэнні з развітым вакальным слыхам адыгрываюць важную ролю ў паспяховай рабоце.

На рэпетыцыях хормайстры адводзяць шмат часу рабоце над гэтымі навыкамі. Хормайстарскія прыёмы залежаць у кожным канкрэтным выпадку і ад падрыхтоўкі хору, і ад яго магчымасцей, і ад партытуры, якая знаходзіцца ў рабоце, і ад індывідуальнасці і майстэрства кіраўніка.

Вось некаторыя з прыёмаў:

1. Хор спявае акорд на ланцуговым дыханні. Хормайстар прапануе ўдзельнікам хору выслухаць і вылучыць з агульнага гучання тую партыю, да якой ён звяртаецца (тут адбываецца выхаванне вакальна-тэмбравага слыху).

2. З гарманічнага гучання акорда, які спяваецца на ланцуговым дыханні, хормайстар «выключае» тую ці іншую партыю хору, потым паказвае ёй жа ўступ, «уключае» партыю ў агульнае гучанне гэтага акорда на той жа гук, з якога адбылося зняцце (гэты прыём выходзіць як унутраны слых, так і ўменне папярэдне пачуць).

3. Хормайстар ставіць перад спевакамі задачы: у момант гучання ўсяго хору слухаць яго ў цэлым або сваю партыю асобна, аналізаваць спеваў, знаходзіць памылкі і недахопы, быць гатовымі да іх выпраўлення. Гэты прыём дапамагае выпрацаваць як вышэй адзначаныя навыкі, так і многія іншыя, а таксама добра актывізуе рэпетыцыйны працэс.

Харавы калектыў можна параўнаць з жывой істотай, якая мае сваё аблічча, свой стыль, свае станоўчыя і адмоўныя рысы

характару, свае хваробы. Рэпетыцыйная работа з'яўляецца адной з найважнейшых частак яго існавання. Будуецца яна ў залежнасці ад тых мэт і задач, якія стаяць перад калектывам, і ад канкрэтных вивучаемых партытур. У час рэпетыцыі развучваюцца харавыя творы, адбываецца работа над строем, ансамблем, дыкцыяй, выразнасцю выканання, набываецца і ўдасканальваецца вакальная тэхніка.

Неабходнай часткай вакальнай работы ў харавым калектыве з'яўляецца распяванне.

**Распяванне ў хоры** – гэта шэраг вакальных практыкаванняў, якія маюць пэўныя мэты і задачы ў вакальна-тэхнічным выхаванні хору, рыхтуюць спеўны апарат да работы.

Падбіраючы харавыя распеўкі, вопытны хормайстар улічвае наступныя фактары: магчымасці дадзенага харавога калектыву, вакальна-харавыя выхаваўчыя мэты, момант правядзення распявання.

Зразумела, што ў маладым хоры, які дрэнна валодае вакальна-харавой тэхнікай і мае абмежаваны дыяпазон, распяванне павінна адпавядаць магчымасцям. Падбіраюцца практыкаванні з вузкім дыяпазнам, тэхнічна нескладаныя. Па меры авалодання хорам вакальна-харавой тэхнікай ускладняюцца і распеўкі. Пры падборы распевачнага матэрыялу хормайстар абавязкова павінен улічваць рэальную неабходнасць практыкаванняў. Так, з дапамогай распевак можна працаваць над усімі вакальна-харавымі навыкамі. Вось некаторыя распеўкі, з дапамогай якіх можна працаваць з хорам:

- 1) над народнай манерай спеваў і ладавым адчуваннем;

<b>Актыўна</b>	<b>Мягка</b>
<p>Ё - лі - ё - лі - ё, ю - лі - я - лі - ю.</p>	

- 2) над пашырэннем дыяпазону;  
З пачуццём

<p>Шы_ ро_ ка_ е по_ ле ма_ ё.</p>	

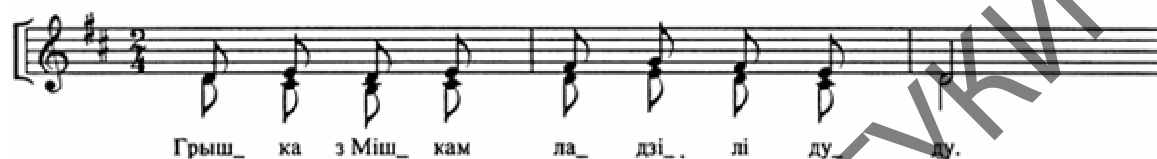
3) над спеўным дыханнем;

**Павольна**



4) над дыкцыяй;

**Хутка**



5) над выпрацоўкай высокай пеўчай пазіцыі.

**Legato**



У момант распявання магчыма ўдасканалваць строй хору, працаваць над авалоданнем ансамблевым спяваннем і г. д. Вопытны хормайстар падчас распявання хору працуе над развіццём некалькіх навыкаў адначасова: дыханнем і гукам; дыханнем, гукам і дыкцыяй; строем і ансамблем; гукам і адзінай манерай спеваў і г. д.

Спецыфіка распявання ў народным хоры ў тым, што распевачны матэрыял ў асноўным грунтуецца на народнай песні. Таму практыкаванні для распеву хору часцей за ўсё падбіраюцца або ствараюцца пад партытуру, якая вывучаецца.

Заняткі хору пачынаюцца з распявання.

Першае практыкаванне падбіраюць нешырокае па дыяпазоне і спяваюць яго ў спакойным нюансе і зручнай тэсітуры па паўтонах уверх і ўніз. Працягваецца распяванне звычайна 10–15 мінут. Работа над ім павінна быць не менш актыўнай, чым работа над харавым творам.

Асоба трэба сказаць аб распяванні хору перад канцэртным выступленнем. У гэтым выпадку распяванне выконвае не толь-

кі ролю падрыхтоўкі галасавога апарату да спеваў: часцей за ўсё хормайстар з дапамогай распевак праслухоўвае залу на прадмет акустыкі. Перад канцэртамі хормайстар можа паўтарыць найбольш складаныя месцы твораў, можа «прагнаць» усю праграму (у залежнасці ад яе аб'ёму можна праспяваць усе творы, можна – толькі іх пачатак), абавязкова дае эмацыянальна-творчы штуршок настрою ўдзельнікаў. Працягласць распявання – каля 20 мінут.

Сумнявацца ў неабходнасці вакальнай работы ў хоры не прыходзіцца, як і ў тым, што поспехі ў такіх занятках садзейнічаюць добрай якасці гучання харавога калектыву.

Сучасны народны хор – з'ява складаная. У ім, акрамя асноўнай пеўчай групы, некалькі самастойных: харэаграфічная, інструментальная і інш. Гэта не проста хор, а хутчэй своеасаблівы тэатр з народнымі песнямі, народнымі танцамі, народнай інструментальнай музыкай. Адною з асноўных прымет народнага мастацтва – музычнага, харэаграфічнага, драматычнага – з'яўляецца строгае наследаванне традыцый, якія перадаюцца з пакалення ў пакаленне.

Народны хор, як правіла, выступае без дырыжора, таму паміж спевакамі павінна быць своеасаблівая ўзаемасувязь і ўзаемазалежнасць, пры гэтым вялікае значэнне маюць адносіны спевакоў паміж сабой, і перш за ўсё ўменне чуць і бачыць партнёра, перадаваць эмацыянальны стан, які закладзены ў песні, другому спеваку. Знешняя выразнасць спевакоў павінна быць натуральным вынікам эмацыянальнага перажывання, якое перадаецца ў песні. Гэта могуць быць пэўная міміка, пераглядванні, яны ажыўляюць выкананне і задаюць адпаведны тон песні.

Звычайна народны хор размяшчаецца паўкругам у два рады, у першым – жанчыны, у другім – мужчыны. Якіх-небудзь правіл размяшчэння партый і груп для ўсіх народных хараў не існуе. У большасці выпадкаў спевакі размяшчаюцца па партыях і толькі зрэдку становяцца «ўперамежку». Такая расстаноўка хору стварае кампактнасць харавога гучання і ставіць спевакоў у спрыяльныя ўмовы пры выкананні шматгалосых народных песень. Але падобная расстаноўка можа быць толькі ў тым хоры, дзе спевакі маюць вопыт ансамблевых спеваў і творчую самастойнасць кожнага голасу. Іншы раз хор дзеляць на невялікія ансамблі (па тры-чатыры чалавекі), у такіх ан-



самблях, як правіла, злучаюцца роднасныя па тэмбры і дыяпазоне галасы (нізкія і высокія).

Вялікая роля ў народным хоры запявалы, ён задае тэмп, характар народнай песні, яе музычнае і эмацыянальнае развіццё. Запявала павінен быць музычна адораным чалавекам, з добрым голасам і слыхам. Запеў адыгрывае важную ролю ў выкананні песні, без добрага запеву няма песні, ён арганізуе і эмацыянальна настрайвае хор. У народным хоры можа быць некалькі запявал, таму што кожнай песні ў залежнасці ад яе характару і жанру ўласцівы пэўныя фарбы голасу. Калі песня выконваецца з запявалам, то ён павінен стаяць так, каб яго маглі бачыць крайнія спевакі хору, ад іх імпульс перадаецца спевакам, якія стаяць у цэнтры, ад цэнтра – на край і г. д. Зладжанасць у выкананні дасягаецца як загадзя прадуманым і адрэпеціраваным планам выканання песні, так і адносінамі спевакоў у час выканання. Асабліва цесныя адносіны паміж выканаўцамі неабходныя ў час танцавальных, карагодных і ігравых песень.

Калі песня выконваецца без запявалы, актыўная роля належыць аднаму з вядучых спевакоў, часцей крайняму, якога добра бачаць усе спевакі. Ён можа паказваць дыханне, тэмп, характар выканання, робячы ледзь бачныя знакі ў пачатку і ў канцы песні. Размяшчэнне на сцэне народнага хору вызначаецца задачай абавязковых зрокавых і музычных зносін паміж выканаўцамі. Калі песня выконваецца адначасова з танцам, то ў непасрэдным кантакце знаходзяцца танцавальная і харавая групы. Толькі пры іх арганічнай сувязі выкананне становіцца жывым, яскравым і ўражальным.

Пры выкананні карагодных, ігравых і танцавальных песень народны хор рухаецца, разыгрывае змест песні. У гэтым выпадку спевакі мяняюцца месцамі, у выніку чаго хор распадаецца на маленькія вакальныя ансамблі, якія аказваюцца побач, але спяваюць кожны сваю партыю. У добрых харах вакальны ансамбль не распадаецца. Гэтаму садзейнічаюць спетасць, пачуццё ансамбля, асабліва развітае ў народных спевакоў.

Вялікае месца ў рэпертуары народнахаравых калектываў займаюць танцы. Харэографы называюць больш за 100 беларускіх танцаў, якія выконваюць харавыя калектывы. Гэта карагоды, полькі, кадрылі, але, на жаль, многія з іх не вывучаны па той прычыне, што перасталі бытаваць і не адноўлены ў канцэртным выкананні.

Характэрнай асаблівасцю беларускага народнага танца з'яўляецца яго масавасць. Парныя танцы сустракаюцца толькі эпізодычна, як частка агульнага танца, у час якога той ці іншай пары даецца магчымасць паказаць сваё мастацтва. Індывідуальны танец, звычайна жаночы, – гэта пераважна прыпевачныя падтанцоўкі. Дыяпазон танцавальных мелодый, як інструментальных, так і песенных, значна шырэйшы, чым дыяпазон іншых песенных жанраў. Выключэнне складаюць толькі карагоды.

Многія беларускія народныя танцы («Лянок», «Бульба») адлюстроўваюць працоўныя працэсы, адносіны чалавека да прыроды («Мяцеліца», «Зязюля»). Тэма адносінаў чалавека да прыроды асабліва яркая адлюстравана ў жаночых карагодах. Значнае месца ў рэпертуары народных хароў займаюць сюжэтныя танцы: «Юрочка», «Лявоніха» і інш. Танцавальным мелодыям, не толькі харавым, але і інструментальным, уласцівы выразныя (двухдольныя) памеры, хуткі ці змешаны тэмп.

У выканальніцкай практыцы народных хароў вялікае месца займаюць народная харэаграфія і пантаміма. Карагоды і карагодныя песні можна падзяліць па іх змесце на ігравыя і танцавальныя. У першых развівалася і набывала больш вострую сюжэтную накіраванасць драматычнае мастацтва (пантаміма), у другіх – народная харэаграфія.

У выкананні песень у карагодах-гульнях вядучую ролю выконвае запявала, які пачынае кожную страфу песні, а хор яе працягвае. Запявала нібы расказвае змест песні, а хор спявае прыпеў і паўтарае словы запеву. Тэмп такіх песень умераны ці павольны. Змест заўсёды вельмі разнастайны, але часцей за ўсё перадаецца жанравая сцэнка з народнага быту.

Карагоды-гульні ўявляюць сабой невялікія закончаныя музычна-драматычныя сцэнікі і разыгрываюцца ўдзельнікамі карагода. Салісты хору разыгрываюць дзеянне пад спева астатніх удзельнікаў, якія стаяць кругам. Дзеянне адбываецца ў сярэдзіне круга. Галоўнае для гэтых карагодаў – змест, бо ўсё, аб чым спяваецца ў песні, павінна быць паказана дзеючымі асобамі ў выглядзе маленькай драматычнай п'есы.

У карагодах звычайна ўдзельнічае шмат людзей. Усе яны спяваюць песню і імкнуцца ў такт песні выконваць танец, дакладна і выразна захоўваючы рытм устаноўленага руху. У карагодах-танцах змест песень звычайна жартаўлівага ці лірычнага характару. Запявала пачынае песню, задаючы тон і ўстанаўліваючы тэмп, хор падхоплівае песню і працягвае яе да канца.

У карагодах-гульнях з заканчэннем песні заканчваецца і карагод, а ў карагодах адну песню змяняе другая, але карагод не спыняецца.

Існуюць яшчэ так званыя песні-танцы. Яны ад карагодаў адрозніваюцца своеасаблівасцю выканальніцкага майстэрства, віртуознымі прыёмамі, даступнымі толькі нямногім удзельнікам. Галоўнае тут – адносіны з партнёрам і незалежнасць ад астатніх удзельнікаў танца. У песнях-танцах змест звычайна жартаўлівы ці лірычны. Спяваюць песню толькі ўдзельнікі хору, якія стаяць вакол танцуючых, тыя ж, хто танцуе, песню не спяваюць. Тэмп танцаў тут больш хуткі, чым у карагодах. Своеасаблівасць танцавальных песень у тым, што мелодыя іх даволі простая, абмяжоўваецца аб'ёмам квінты, з яркім адчуваннем ладу.

Ад песень і карагодаў аддзяліліся ў самастойны жанр танцы і песні, якія іх суправаджаюць, вакальныя і інструментальныя. Іх належыць разглядаць як самастойную групу.

У народным хоры ўзаемасувязь харавой і танцавальнай груп абавязковая. Гэта абумоўлена народнай традыцыяй, дзе танец, ігра нібы нараджаюцца з самой песні. Адна са спецыфічных рыс народнага хору ў тым, што ён уяўляе аб'яднанне трох выканальніцкіх груп – харавой, танцавальнай і аркестравай, – арганічна ўзаемазвязаных паміж сабой. Хор ніколі не павінен заставацца раўнадушным да танцавальнага нумару, нават калі танец выконваецца без песні. Хор павінен абавязкова рэагаваць на дзеянне, якое адбываецца на сцэне. Ён прымае ўдзел у карагодах, абыгрыванні песні, развіцці сюжэта і драматургіі дзеяння.

У музычнай культуры беларускага народа дамінаючае месца займалі вакальная творчасць і выкананне без суправаджэння. Аднак народны бытавы інструментарый аказваў вялікі ўплыў на развіццё ладу, мелодыку і шматгалоссе ў беларускім песенным фальклоры. Акрамя труб, рагоў, дудак, жалеек, у старадаўнім беларускім інструментарыі былі струнныя – гуслі; з XVI ст. упамінаюцца ліра, цымбалы, дудкі, з XVII ст. становіцца вядомай балалайка, якую завезлі на ўсход і поўнач Беларусі перасяленцы-раскольнікі. На мяжы XIX і XX стст. да нас прыйшоў гармонік. Узоры народнай інструментальнай музыкі з'явіліся ў друку толькі ў пачатку XX ст.

Роля інструментальнага суправаджэння ў народным хоры адметная. Пры вывучэнні традыцыі бытавання і выкарыстання

музычных інструментаў мы бачым, што характэрна для той ці іншай мясцовасці.

Шырока распаўсюджаны ў Беларусі гармонікі і скрыпка. Беларускі народны інструментарый дапаўняюць ударныя – бубен і невялікія барабаны, духавыя – дудка, жалейка. Папулярная ў недалёкім мінулым дуда (валынка) у нашы дні рэдкасць. Да знікаючых з быту інструментаў адносіцца і ліра. Але ліра пасля значнага ўдасканалення ўведзена ў Нацыянальны акадэмічны народны аркестр Рэспублікі Беларусь імя І. Жыновіча.

Гістарычныя крыніцы паведамляюць, што калісьці ў Беларусі былі распаўсюджаны гуслі і гудок. У сучасным быццё беларускага народа шырока прадстаўлена балалайка, хоць гэта рускі народны інструмент, а на поўдні краіны можна сустрэць украінскую бандуру. У наш час шырокае распаўсюджанне атрымала гітара.

Бытавыя песні звычайна выконваюцца без суправаджэння. Толькі частушкі і некаторыя жартоўныя песні спяваюцца пад двухрадны гармонік ці баян (радзей цымбалы ці балалайку і нават бубен). Інструментальная народная музыка, як правіла, суправаджае танцы.

Найбольш распаўсюджаным беларускім народным інструментам з'яўляюцца цымбалы. У народным быццё цымбалы не маюць строга ўстаноўленага гукарада. Ёсць цымбалы з дыятанічнай, цэлатонавай настройкай. Дыяпазон гучання такіх цымбалаў не перавышае 1,5 актавы. Сучасныя цымбалы больш дасканалыя, дыяпазон іх складае тры актавы, уведзена храматычная настройка. Існуюць тры віды цымбалаў: цымбалы-прыма, цымбалы-альт, цымбалы-бас.

Усталяванню ў традыцыйнай беларускай народнай песні сучаснага мажору і меладычнага мінору садзейнічала шырокае распаўсюджанне ў музычным побыце беларускага народа гармоніка, а ў апошнія гады – баяна, акардэона, гітары. Гэтыя змены ў ладах найбольш ярка праявіліся ў тых песенных жанрах, якія выконваюцца ў суправаджэнні гармоніка ці баяна (частушкі, жартоўныя песні, песні танцавальнага характару). Узростаючы ўплыў на песню гэтых музычных інструментаў з гатовымі акордамі не заўсёды трэба разглядаць як станоўчую з'яву. Арыгінальная традыцыйная народнапесенная поліфанія ва ўсходніх славян развівалася як від акапэльнага народнага выканання, таму вопытныя спевакі часта адмаўляюцца спяваць у суправаджэнні гарманіста.

У народным побыце многія музычныя інструменты выкарыстоўваюцца як саліруючыя, так і ў ансамблі. Бытавое назначэнне асобных інструментаў заўсёды дакладна адпавядае жанру і характару народнай песні.

Найбольш распаўсюджанымі інструментальнымі ансамблямі з'яўляюцца тыя, якія складаюцца з цымбалаў, гармоніка (баяна), бубна; скрыпкі, цымбалаў, бубна; скрыпкі, цымбалаў, гармоніка, бубна. Часам да такога ансамбля далучаецца дудка ці кларнет. Склад інструментальнага ансамбля залежыць як ад колькаснага, так і ад якаснага складу спевакоў. Тут улічваецца, ці гэта спявае жаночы народны хор, ці мужчынскі, ці змешаны, вакальны дуэт ці сола якога-небудзь голасу. Вакальныя ансамблі лепш за ўсё суправаджаць малымі інструментальнымі групамі, разнастайнымі па складзе. Склад гэтых груп вызначаецца музычна-паэтычнымі вобразамі, зместам, жанрам і характарам кожнай народнай песні. Вялікае значэнне маюць інструменты, якія саліруюць у суправаджэнні вакальных нумароў. Музычныя і тэмбравыя магчымасці народных інструментаў раскрываюцца перш за ўсё ў песнях-танцах, прычым у песнях-танцах хуткіх, дзе прымае ўдзел, як правіла, уся інструментальная група. У такіх песнях-танцах цалкам зліваюцца ў адзіным творчым працэсе ўсе групы народнага харавога калектыву: харавая, танцавальная і інструментальная.

Да жанравых прымет народнага хору можна аднесці спецыфіку выканання песень, якія не толькі спяваюцца, але і як бы прайграюцца. Адсутнасць дырыжора дае свабоду выканаўцам, дазваляе ім ствараць вобраз песні адпаведна свайму ўспрымання. Народны спявак – гэта перш за ўсё акцёр, у песні ён выражае свае перажыванні, сваё ўспрыманне свету, адносіны да падзей. Песня – гэта праўда, і выкананне яе павінна быць вельмі дакладным, пераканаўчым, уражальным. Тут выкарыстоўваюцца самыя розныя выразныя сродкі: спевы, пластыка, танец, драматургія, рэчытатыў, размова са слухачом і іншыя музычна-выразныя сродкі, якія служаць яскраваму ўвасабленню мастацкага зместу народнай песні.

З пакалення ў пакаленне перадаецца ў Беларусі традыцыя народных харавых спеваў. У народнай харавой практыцы знайшлі яркае адлюстраванне рысы нацыянальнага характару. Зараз назіраецца рост колькасці народных харавых калектываў. Прычым яны ўзнікаюць не толькі як самадзейныя, але і ўпер-

шыню ў гісторыі народнага харавога выканання выходзяць на шлях прафесійнага мастацтва.

Прафесійныя народнахаравыя калектывы – новая форма беларускай музычнай культуры. Гэтыя калектывы выраслі на аснове самадзейных і сталі прафесійнымі, таму што па ўзроўні выканальніцкага майстэрства і маштабнасці музычна-прапагандысцкай дзейнасці яны перараслі самадзейнасць. Блізкасць да народа – аснова жыццёвасці гэтых калектываў. Свой песенны рэпертуар, выканальніцкія навукі і прыёмы яны чэрпаюць з практыкі народнага музіцыравання, па-новаму інтэрпрэтуючы народную песню і яе фальклорныя ўзоры. Беларускія народныя спевы разнастайныя па сваёй музычнай мове. У разнастайнасці мясцовых варыянтаў і стыляў выканання раскрываецца багацце беларускай народнай песні. Выявіць і данесці да слухачоў самабытныя ўзоры песенна-танцавальнай народнай творчасці – адна з галоўных задач народнахаравых калектываў. Вывучэнне мясцовага фальклору і асаблівасцей яго бытавання ў сучасных умовах дазваляе выяўляць лепшыя яго ўзоры. Сёння ў многіх раёнах Беларусі сфарміраваўся абагульнены народнахаравы пеўчы стыль. Працэс асіміляцыі пеўчых стыляў працягваецца. Гэта звычайны працэс. Абагульненыя традыцыйныя формы не застаюцца нязменнымі. Перамены ў канкрэтнай рэчаіснасці вядуць да фарміравання і развіцця новых формаў у народнахаравым мастацтве. Новыя музычныя традыцыі нараджае новая рэчаіснасць. Па-новаму асэнсоўваюцца і традыцыі народнахаравога выканання. Творчае развіццё традыцый народнага харавога мастацтва – адна з важнейшых задач народнахаравых калектываў. Творчасць гэтых калектываў аказвае вялікае ўздзеянне на развіццё музычнай мастацкай культуры Беларусі, выконвае місію культурнага, грамадзянскага і патрыятычнага выхавання народа.

Перш чым гаварыць аб **акадэмічных харах**, трэба сказаць аб акадэмічных галасах, з якіх складаюцца харавыя партыі.

Высокія жаночыя галасы:

- каларатурнае сапрана (у хор не ўключаецца);
- лірыка-каларатурнае сапрана;
- лірычнае сапрана;
- лірыка-драматычнае сапрана;
- драматычнае сапрана.

Нізкія жаночыя галасы:

- лірычнае мецца-сапрана;
- драматычнае мецца-сапрана;
- кантральта.

Высокія мужчынскія галасы:

- тэнар альціна (рэдка голас);
- лірычны тэнар;
- лірыка-драматычны тэнар;
- драматычны тэнар;
- характэрны тэнар (рэдка голас, у хор не ўключаецца).

Нізкія мужчынскія галасы:

- лірычны барытон.

Сярэднія галасы паміж тэнарамі і басамі:

- драматычны барытон;
- высокі бас.

Самыя нізкія мужчынскія галасы:

- нізкі бас;
- бас актавіст (рэдка голас).

Акадэмічныя галасы маюць шырокі дыяпазон (да дзвюх актаў) і вялікія выканальніцкія магчымасці. Яны прыгожыя і разнастайныя па тэмбрах.

Змешаны акадэмічны хор складаецца з чатырох харавых партый: сапрана, альтоў, тэнараў, басаў. Колькасны склад яго вагаецца ад 24–40 чалавек (камерны хор) да 60–90 чалавек (вялікі хор). Размяшчаецца хор часцей за ўсё па партыях у некалькі радоў.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ  
тэнары басы  
сапрана альты

Акадэмічныя хары абапіраюцца на прынцыпы музычнай творчасці і існуюць па законах вакальнага мастацтва, выпрацаваныя музычнымі ўстановамі (акадэміямі, музычнымі вучылішчамі і інш.). Яны маюць аднолькавую манеру спеваў, для якой характэрна прыкрытае, акруглае гучанне пры шырока адкрытым роце.

Дыяпазоны харавых партый акадэмічнага хору:

- сапрана – ад *до* першай актавы да *до* трэцяй актавы;
- альт – ад *фа*, *соль* малой актавы да *мі*, *фа* другой актавы;

тэнар – ад *до* малой актавы да *до* другой актавы;  
бас – ад *мі, фа* вялікай актавы да *мі, фа* першай актавы.

Акадэмічны хор можа выконваць харавую музыку розных эпох, музычных жанраў і напрамкаў. Яму падудадныя і вытанчаныя харавыя мініяцюры, і буйныя вакальна-сімфанічныя творы (кантаты, араторыі, харавыя паэмы і інш.), і апрацоўкі народных песень. Ён з’яўляецца дзеючай асобай у операх.

Акадэмічны хор павінен валодаць вялікім арсеналам вакальна-тэхнічных прыёмаў. Партытура для такога хору як аднарадковая (у аднародным хоры), так і двух-, трох-, чатырох- і многарадковая (у двухорных харах).

Гарманічная мова разнастайная: ад яснай і простаў да вельмі складанай, асабліва ў творах сучаснай харавой музыкі.

Фактура можа быць як лёгкай і празрыстай, так і насычанай, густой з *divisi* ва ўсіх галасах і агульным дыяпазнам каля чатырох актаў.

Стыль пісьма харавых твораў часта звязаны з эпохай, жанрам, кампазітарскімі задачамі па раскрыцці вобразнага строю партытуры: ад гарманічнага і гамафонна-гарманічнага да простых і складаных відаў поліфаніі.

Дзіцячыя галасы, з якіх складаецца дзіцячы хор, маюць асаблівасці, якія залежаць ад узросту спевакоў. Дыяпазон, тэмбравая афарбоўка, сіла гуку, вакальныя магчымасці змяняюцца са сталасцю дзяцей.

Дзіцячыя хары падзяляюцца па ўзроставых групам: малышковы хор (5–7 год); малодшы хор (7–12 год); сярэдні хор (12–15 год); старэйшы хор (15–18 год).

У малышковага хору вузкі дыяпазон у межах актавы (ад *до, рэ* першай актавы да *ля, сі* першай актавы), слабае гучанне, аднолькавыя па тэмбры галасы. Такі хор – аднагалосы.

Малодшы хор мае больш шырокі дыяпазон, чым малышковы; можа эпізадычна падзяляцца на дысканты (высокія дзіцячыя галасы) і альты. Галасы ўдзельнікаў хору набываюць тэмбравую афарбоўку і моц. Дыяпазоны галасоў малодшага хору:

дыскант – ад *до, рэ* першай актавы да *рэ, мі* другой актавы;  
альт – ад *сі-бемоль, сі* малой актавы да *до* другой актавы.

Сярэдні хор мае дастаткова моцнае гучанне, падзяляецца па тэмбрах; можа спяваць на тры галасы; мае даволі шырокі дыяпазон галасоў:

дыскант – ад *до, рэ* першай актавы да *мі, фа* другой актавы;



альт – ад *ля, сі-бемоль* малой актавы да *сі-бемоль* першай актавы, до другой актавы.

Старэйшы хор (дзявочы) мае блізкае да жаночага хору гучанне, канкрэтнае падзяленне па тэмбрах, шырокі дыяпазон галасоў, вялікія вакальна-харавыя выканальніцкія магчымасці. У ім высокія галасы называюцца сапрана.

Дыяпазоны галасоў:

сапрана – ад *до, рэ* першай актавы да *соль, ля* другой актавы; альт – ад *соль, ля* малой актавы да *до, рэ* другой актавы.

Асобна трэба сказаць аб юнацкім хоры, які складаецца з дзяўчат і юнакоў. Такі хор па тыпе адносіцца да змешанага, мае даволі аб'ёмнае гучанне, немалыя мастацка-выразныя магчымасці. Аднак неабходна памятаць, што галасы юнакоў яшчэ добра не сфарміраваліся па тэмбрах і дыяпазонах (магчыма мутацыя), таму іх часцей за ўсё аб'ядноўваюць у адну харавую партыю (партыя юнакоў) або прымяняюць эпізадычнае *divisi*.

Дыяпазоны галасоў:

сапрана – ад *до, рэ* першай актавы да *соль, ля* другой актавы; альт – ад *соль, ля* малой актавы да *до, рэ* другой актавы;

партыя юнакоў – ад *ля, сі* вялікай актавы да *до, рэ* першай актавы.

У сучасным харавым мастацтве Беларусі назіраецца ўзлёт цікавасці да народнапесеннай спадчыны і народнага выканання. У сувязі з гэтым пачалі стварацца дзіцячыя народныя харавыя калектывы і фальклорныя ансамблі.

Кіраўнік павінен улічваць асаблівасці і вакальныя магчымасці дзіцячага голасу і клапатліва да яго ставіцца, разумна падыходзіць да падбору песень, выпрацоўваць у дзяцей народную манеру спеваў.

### Пытанні і заданні для самастойнай падрыхтоўкі

1. Адзначце жанравыя асаблівасці народнага хору.
2. Дайце характарыстыку харавых груп у народным хоры.
3. Якую ролю выконвае харэаграфічная група ў народным хоры?
4. Раскрыйце значэнне інструментальнай групы ў народным хоры.
5. Якія асаблівасці ўласцівыя сучаснаму этапу развіцця народнага хору?
6. У чым адрозненні народных хароў ад акадэмічных?

## Лекцыя 8. Тэкст і яго значэнне ў народным хоры

### *План лекцыі*

1. Музыкальная мова, яе важнасць пры рабоце ў народным калектыве.
2. Дыкцыя ў беларускім народным хоры:
  - а) работа над галоснымі гукамі;
  - б) работа над зычнымі гукамі.
3. Арфаэпія ў беларускім народным хоры:
  - а) вымаўленне галосных;
  - б) вымаўленне зычных;
  - в) дыялекты.

### *Мэта*

Ахарактарызаваць асаблівасці музыкальнай мовы, яе дыкцыю і арфаэпію. Паказаць асаблівасці выкарыстання дыялектаў у народнахаравой творчасці.

### *Ключавыя паняцці*

Музыкальная мова, дыкцыя, галосныя і зычныя гукі, арфаэпія, артыкуляцыя, дыханне.

Народныя спевы як форма прафесійнага выканальніцкага мастацтва сталі развівацца зусім нядаўна. У народных спевакоў спевы падобны агучанай гутарковай мове, для якой характэрна натуральнасць вымаўлення слоў. Вось чаму народных спевакоў-пачаткоўцаў перш за ўсё трэба вучыць правільнай гутарковай мове.

Беларуская літаратурная мова пачала фарміравацца ў першай палове XIX ст., а канчатковае станаўленне яе скончылася ў 20-я гады XX ст. Як кожная нацыянальная мова, яна характарызуецца адметнымі рысамі. Перш за ўсё, гэта агульнанародная мова. Яна ўключае мясцовыя гаворкі і літаратурную мову, якія аб'ядноўваюцца агульнасцю асноўнага слоўніка, граматычнай і фанетычнай сістэм.

Засваенне народнай музыкальнай мовы – абавязковы складальнік вакальнай работы ў народнахаравым калектыве, што тлумачыцца арганічным адзінствам музыкі і слова ў народнай песні. Збіральнікі і даследчыкі народных песень звяртаюць увагу на сур'ёзныя адносіны народных спевакоў да слова. Добрая, правільная мова, якая перадае пэўную думку і тыя ці іншыя пачуцці, заўсёды інтанацыйна выразная. Перадача выразнай інтанацыі залежыць ад дыкцыі. Памылковыя сэнсавыя акцэнты скажаюць змест твора.

Класічная вакальная школа надавала вялікае значэнне асэнсаванаму вымаўленню тэксту, інтанацыйнай выразнасці слова ў спевах. Несумненна, што пры навучанні народным спевам трэба ўлічваць вопыт акадэмічнай школы, паколькі акадэмічныя і народныя спевы аб'ядноўвае шмат агульнага: прынцып работы органаў дыхання, натуральнасць і свабода пры спяванні, разуменне пеўчай культуры і інш. Разам з тым народныя спевы маюць сваю спецыфіку – асаблівую пеўчую манеру. Гэта спецыфіка выражаецца не толькі ў адкрытым характары гучання голасу, але і ў спосабе вымаўлення слоў, манеры іх інтанавання, фанетычнай своеасаблівасці мясцовых дыялектаў. Народная мова заўсёды эмацыянальна афарбавана. Яна насычана рознымі інтанацыямі, якія перадаюць перажыванні чалавека. Інтанацыйная выразнасць складае аснову мастацтва народных спеваў. У народных спевакоў песенная мова падобна агучанай гутарковай мове, якая адрозніваецца натуральнасцю вымаўлення слоў. Таму народных спевакоў неабходна спачатку вучыць дыкцыі, гэта значыць вымаўленню.

Прынята адрозніваць тры віды вымаўлення: пеўчае, бытавое і сцэнічнае. Пеўчае вымаўленне бліжэй да сцэнічнага, аднак паміж імі ёсць істотная розніца. Голас у мове характарызуецца хуткім глісанда (плаўны пераход ад гуку да гуку), няўстойлівасцю асобных гукаў. У спевах найбольшая ўвага надаецца пеўчаму тону, вымаўленне рытмічна строга арганізавана, дыханне больш працяглае, чым у мове, і падпарадкавана законам музыкі. Гэта абумоўлена тым, што голас спевака адначасова выконвае функцыі вакалізацыі і выразнага вымаўлення тэксту.

Вакальна-харавая дыкцыя адрозніваецца ад бытавой і сцэнічнай тым, што словы пры спевах маюць рытмічную арганізацыю, тэмп, вышыню гуку (інтанацыю), галосныя распяваюцца, а зычныя вымаўляюцца коратка.

Спецыфіка пеўчай дыкцыі – у нейтралізацыі галосных, працяглым утрыманні гуку на галосных, вымаўленні іх з меншай ступенню рэдуцыравання, чым у мове, у хуткім вымаўленні зычных з аднясеннем іх у сярэдзіне слова да наступнага галоснага.

Харавое мастацтва – гэта мастацтва, якое аб'ядноўвае музыку і паэзію. Данясенне да слухачоў паэтычнага тэксту ў значнай ступені залежыць ад дыкцыі хору.

Слова «дыкцыя» ў перакладзе з лацінскай мовы азначае ‘вымаўленне’.

Ад якасці дыкцыі залежыць вакальны бок выканання. Ад добрай дыкцыі ў хоры залежыць разуменне зместу твора, які выконваецца, таму што мелодыя ў творы непарыўна звязана з тэкстам. Калі ў харавым выкананні твораў немагчыма зразумець словы, то такое выкананне нельга лічыць мастацкім.

У аснове фарміравання правільнай дыкцыі ўдзельнікаў хору ляжыць добра арганізаваная работа над вымаўленнем галосных і зычных пры спевах.

Найважнейшым элементам пеўчай дыкцыі з’яўляецца актыўная артыкуляцыя. Галоўнае тут – якасць гуку, фанетычная чысціня і выразнасць вымаўлення. Усе ўдзельнікі хору карыстаюцца адзінымі прыёмамі артыкуляцыі. Артыкуляцыйная форма павінна быць аднолькавай ад пачатку гучання галоснага гуку і да канца. Яе не трэба мяняць, калі гэта не выклікана пэўнай мастацкай задачай. Для вымаўлення галосных і зычных у спевах не патрабуецца ўтрыманай артыкуляцыі. Аднак некалькі падкрэсленая артыкуляцыя зычных садзейнічае лепшаму разуменню тэксту слухачамі. Як правіла, словы распазнаюцца на слых, перш за ўсё, па комплексе зычных гукаў. Пры гэтым трэба ўлічваць, што зычныя гукі, нават самыя моцныя, заўсёды гучаць цішэй за галосныя больш чым у два разы.

Найбольш частым недахопам з’яўляецца невыразнае вымаўленне канчаткаў слоў, западанне зычных, якія заканчваюць слова. Недастатковая ўвага да сказанага ўскладняе разуменне тэксту. Другі недахоп – нізкае інтанаванне зычных, у выніку чаго пры выкананні з’яўляюцца «пад’езды» глісанда, а часам гэта становіцца і прычынай фальшывага інтанавання. У спевах зычныя трэба вымаўляць на вышыні галосных. Характар пеўчай дыкцыі пры нязменнай выразнасці вымаўлення залежыць ад асаблівасцей музыкі, яе зместу, вобразнасці. У драматычных творах словы вымаўляюцца пры больш актыўнай артыкуляцыі. У спакойных, распеўных песнях тэкст гучыць мякка, у маршападобных – скандзіруецца. Пры выкананні твораў у хуткім тэмпе неабходна паслабляць сілу гуку, словы вымаўляць лёгка, «блізка» і вельмі актыўна пры мінімальным руху артыкуляцыйнага апарату.

На якасць вымаўлення тэксту ўплываюць сіла гуку і тэсітура. Умова добрай дыкцыі – гэта ўмераная сіла гучання голасу ў

сярэдняй частцы дыяпазону. На высокіх гуках словы вымаўляюцца цяжэй. Голасаўтварэнне ў верхнім рэгістры больш складанае, патрабуе вялікага напружання і прыстасавання моўнага апарату, што адбываецца на якасці артыкуляцыі. Адметна заніжаюцца дыкцыённыя магчымасці голасу і ў ніжняй частцы дыяпазону на пераходных нотах.

Нялёгкая задача для хору – выкананне вершаванага тэксту ў творах поліфанічнага складу ва ўмовах неадначасовага вымаўлення слоў, наяўнасці славесных паўтораў і скарачэнняў у асобных галасах. Тут важна паслядоўна і выразна правесці поўны тэкст, каб не было выпадання асобных яго элементаў.

Выразнасць вымаўлення – гэта толькі першая неабходная ўмова перадачы паэтычнага тэксту.

У харавым мастацтве, якое з’яўляецца сінтэзам музыкі і слова, адбываецца ўзаемнае ўзбагачэнне: калі слова канкрэтызуе думкі, то музыка, эмацыянальна афарбоўваючы словы, можа ўмацоўваць, пашыраць і паглубляць думкі, заключаныя ў іх.

Паэтычнае слова ў вакальнай музыцы спрыяе найлепшаму выяўленню мастацкіх годнасцей твора. Таму праца над дыкцыяй з’яўляецца адной з найважнейшых частак у вакальна-харавым выхаванні спевакоў.

Вакальна-харавая дыкцыя падразумявае дакладнае, з захаваннем арфаэпічных норм вымаўленне зычных і галосных, культуру мовы і захаванне законаў і правіл логікі мовы. Якасная вакальная дыкцыя з дакладным вымаўленнем слоў тэксту дапамагае слухачу зразумець задуму кампазітара, робіць выкананне выразным.

### ***Работа над галоснымі гукамі ў беларускім народным хоры.***

У беларускай мове шэсць галосных гукаў. Для іх абазначэння ўжываюцца дзесяць літар: *a, o, y, ы, і, э, я, е, ю, ё*. Літары *я, ё, ю, е* абазначаюць ётаваныя гукі. Яны складаюцца з галосных, перад якімі дабаўляецца [й]. Гэты гук вымаўляецца вельмі каратка, пасля чаго дакладна артыкулюецца асноўнай галоснай.

Літары *я, ё, ю, е* ўжываюцца для абазначэння галосных гукаў [a], [o], [y], [э] пасля мяккіх зычных: *вяду, нясу, вёў, нёс, люблю, люстра, мерка, вецер*. Гэтыя ж літары могуць абазначаць два гукі – адпаведна галосны і зычны гук [й] у наступных выпадках:

а) у пачатку слова: ягада – йагада, ёмкі – йомкі, юркі – йуркі, ехаць – йэхаць;

б) пасля галосных: пояс – пояс, ругаем – ругайэм, гуляю – гул’айу, поезд – пойэзд;

в) пасля раздзяляльных знакаў (апострафа і мяккага знака): аб’ява – аб’ява, пер’е – п’эр’яэ.

Гук [й] належыць да разраду зычных і ў спевах падпарадкаваецца ўсім нормам іх вымаўлення.

Якасць вымаўлення галосных залежыць ад змены формы і аб’ёму поласці рота і рухаў языка і губ, г. зн. ад іх артыкуляцыі. Пры вымаўленні галосных гукаў галасавыя звязкі нацягнуты і збліжаны, выдыхаемае паветра прыводзіць іх у рух, дзякуючы чаму ўтвараецца музыкальны голас. Так, гукі [о], [у] утвараюцца, калі губы збліжаны і для выхаду струменю паветра застаецца невялікая круглая шчыліна. Пры вымаўленні гукаў [і], [э] спінка языка выцягваецца ўперад і ўверх, а яго кончык ляжыць унізе каля пярэдніх зубоў. Пры вымаўленні гукаў [а], [ы] спінка языка адцягнута назад і паднята ўверх у напрамку сярэдняй часткі нёба. Вядома, што [і], [э] стымулююць работу гартані, выклікаючы больш шчыльнае і глыбокае, у параўнанні з іншымі галоснымі, змыканне галасавых звязак.

Такім чынам, работа ў хоры над галоснымі спалучаецца з работай над якасцю гучання і заключаецца ў дасягненні іх чыстага вымаўлення.

Аднак пры спевах галосныя не заўсёды вымаўляюцца актыўна і ярка. Яркасць галоснага гуку залежыць ад пабудовы музычнай фразы. Пад націскам у словах ці пры кульмінацыі музычных фраз галосныя гучаць найбольш ярка.

**Работа над зычнымі гукамі ў беларускім народным хоры.** Сучасны беларускі алфавіт мае 32 літары: 10 галосных – а, о, у, ы, э, і, е, ё, ю, я; 21 зычную – б, в, г, д, ж, з, й, к, л, м, н, п, р, с, т, ў, ф, х, ц, ч, ш; мяккі знак – ь.

Пры ўтварэнні зычных на першы план выступае шумавае крыніца гукаў, хаця маюць месца і выключэнні, паколькі ёсць зычныя, у якіх шум не назіраецца зусім або існуюць вельмі слабыя шумаваыя састаўляючыя. Менавіта гэтым абумоўліваецца падзел зычных на шумныя і санорныя.

Паколькі артыкуляцыйнай умовай утварэння шуму з’яўляецца ўзнікненне пэўнай перашкоды, якая затым хутка змяняецца

свабодным праходам, дзе рухаецца паветра з пэўнай скорасцю, то агульная рыса зычных – узнікненне звужэння або поўнай змычкі. Гэтая рыса ўласціва амаль ўсім зычным.

Як і пры вымаўленні галосных, вялікую ролю адыгрываюць велічыня і форма рэзанатараў, якія ствараюцца ў ротавай поласці з-за рухаў языка. Пры ўтварэнні раду зычных у беларускай мове ў якасці актыўнага рэзанатара падключаецца і насавая поласць.

Да губных зычных адносяцца гукі, якія ўзнікаюць праз актыўныя рухі губ. Гэта гукі [б], [б'], [п], [п'], [м], [м'], [в], [в'], [ў], [ф], [ф'].

Пры артыкуляцыі глухога [п] і звонкага [б] моцна змыкаюцца губы. У час змычкі язык сваёй задняй часткай злёгка падымаецца ў напрамку да мяккага паднябення, а кончык яго далёка адцягваецца ад пярэдніх зубоў унутр ротавай поласці. Мяккае паднябенне закрывае праход у поласць носа. Размыканне губ адбываецца рэзка. У час змычкі пры вымаўленні [б] гук утвараецца галасавымі звязкамі. Пры вымаўленні [п] галасавыя звязкі не працуюць.

Пры вымаўленні гукаў [в] і [ф] ніжняя губа сваім унутраным бокам змыкаецца з верхнімі зубамі па краях, а спераду паміж ёю і двума пярэднімі цэнтральнымі зубамі застаецца шчыліна. Верхняя губа пры гэтым нейтральная. Язык, як і пры вымаўленні іншых губных цвёрдых, адцягваецца ад зубоў у глыбіню ротавай поласці і прыметна ўздываецца ў напрамку ад мяккага паднябення. Гук [в] утвараецца з удзелаў галасавых звязак і з'яўляецца звонкім. У артыкуляцыі [ф] галасавыя звязкі ўдзелу не прымаюць, гэта глухі гук.

Становішча губ пры ўтварэнні [ў] аналагічна іх становішчу пры галосным [у]. Але язык адцягнуты назад і падняты ўверх значна больш, чым пры [у].

У залежнасці ад таго, якой часткай язык выконвае асноўную работу, зычныя ў беларускай мове падзяляюцца на пярэднеязычныя (*д, дз' т, ц', з, з', с, с' дж, ц, ц', л, л' н, н' р, ж, ш, ч*), сярэднеязычны (*й*), заднеязычныя (*г, г' х, х', к, к'*).

Уся артыкуляцыйная работа пры вымаўленні [д] і [т] адбываецца ў ротавай поласці. Спераду з зубамі змыкаюцца не толькі кончык языка, але і краі спінкі языка.

Гук [д] утвараецца з удзелаў галасавых звязак. Пры вымаўленні [т] галасавыя звязкі ўдзелу не прымаюць, таму [д] – звонкі зычны, а [т] – адпаведны яму глухі.

Пры артыкуляцыі [з] і [с] бакавыя краі языка шчыльна прыціснуты да бакавых верхніх зубоў і краёў цвёрдага паднябення. Гукі [дз] і [ц] утвараюцца, як і папярэднія, шляхам змыкання языка з верхнімі зубамі. У вымаўленні [дз], як і [д], прымаюць удзел галасавыя звязкі.

Гук [н] утвараецца пры апушчаным мяккім паднябенні, у выніку чаго паветра свабодна праходзіць у поласць носа. Праход для яго з ротавай поласці цалкам перакрыты ў выніку ўтварэння змычкі кончыка языка з пярэднімі зубамі, а яго краёў – з бакавымі, як гэта назіраецца пры вымаўленні [д].

Утварэнне гуку [л] таксама адбываецца пры змычцы языка з зубамі. Кончык языка прыўзняты і прыціснуты да верхніх пярэдніх зубоў.

Зычны [р] адносіцца да дрыжачых. Пры яго артыкуляцыі кончык языка падымаецца вышэй узроўню верхніх зубоў. У той жа час кончык языка робіць рухі, то збліжаючыся з паднябеннем, то аддаляючыся ад яго. У момант, калі кончык языка знаходзіцца на адносна вялікай адлегласці ад паднябення, вымаўляецца такі ж моцны гук, як і суседнія галосныя. У час набліжэння яго да паднябення ўтвараецца слабы гук. У звычайным вымаўленні без асаблівага выдзялення такое памяншэнне назіраецца толькі адзін, зрэдку два разы. Пры выдзяленні адбываецца два-тры такія памяншэнні. Чаргаванне больш моцнага элемента з больш слабым і ўспрымаецца намі як дрыжанне гуку.

Напрыклад, у беларускай народнай песні «Ой, вяцёр вее» (апр. М. Сіраты) трэба абавязкова звярнуць увагу выканаўцаў на вымаўленне гуку [р]. Гэты гук павінен быць добра падкрэслены ў словах «вяцёр», «угаворвае», «праехаў», «другое», «трэцяму», «на правы», «двор».

Ва ўтварэнні шыпячых зычных [ж], [ш], [дж], [ч] пярэдняя частка языка таксама прымае актыўны ўдзел.

Шум пры ўтварэнні [ш] і [ж] узнікае ў шчыліне паміж пярэдняй часткай языка і паднябеннем. Гэты шум нагадвае шыпенне, таму гукі [ш] і [ж] называюць шыпячымі.

Ва ўтварэнні гуку [ж] прымаюць удзел галасавыя звязкі, шум атрымліваецца менш інтэнсіўным, чым пры ўтварэнні [ш]. Пры вымаўленні зычных [ч] і [дж] язык кончыкам і пярэдняй часткай спінкі змыкаецца з цвёрдым паднябеннем.



Гук [й] – сярэднеязычны зычны гук. Пры яго вымаўленні бакавыя часткі спінкі языка прыціскаюцца да паднябення і да карэнных зубоў.

Да заднеязычных у беларускай мове адносяцца гукі [к], [х], [г], [к'], [х'], [г'].

Пры вымаўленні [к] задняя частка спінкі языка шчыльна змыкаецца з мяккім паднябеннем, якое паднята і закрывае праход у поласць носа.

Толькі ўдзелама галасавых звязак пры вымаўленні адрозніваецца ў беларускай мове [г] ад [х]. У астатнім пры іх вымаўленні моўныя органы займаюць аднолькавае палажэнне.

Найбольш буйныя класы зычных выдзяляюцца на аснове ўдзелу ў іх утварэнні шумавой або галасавой крыніцы гуку. Зычныя, якія ўтвараюцца пры дапамозе шуму, адносяцца да глухіх, а тыя, якія складаюцца з шуму пры ўдзеле голасу, называюцца звонкімі. Зычныя гукі, што ўтвараюцца пры актыўным удзеле голасу, называюцца санорнымі. Санорнымі ў беларускай мове з'яўляюцца [м],[м'],[л],[л'],[н],[н'],[р].

Многім цвёрдым зычным у беларускай мове адпавядаюць парныя мяккія. Адрозніваюцца 14 пар гукаў: [п]-[п'], [б]-[б'], [м]-[м'], [в]-[в'], [ф]-[ф'], [т]-[т'], [д]-[дз'], [с]-[с'], [з]-[з'], [н]-[н'], [л]-[л'],[к]-[к'],[г]-[г'],[х]-[х'].

Некаторыя зычныя ў беларускай мове не маюць адпаведных парных мяккіх. Да іх належаць [ж], [ш], [дж], [ч], [ц], [р]. Гэтыя гукі на пэўным гістарычным этапе былі толькі мяккімі, але пазней зацвярдзелі. Таму ў беларускай мове за імі замацавалася назва зацвярдзелых.

Асноўныя правілы дыкцыі пры спевах – хуткае і актыўнае фарміраванне зычных і максімальная працягласць галосных. Скарачэнне вымаўлення зычных і хуткая змена іх галоснымі патрабуюць імгненнай перабудовы артыкуляцыйных органаў. Таму павінна быць поўная свабода ў рухах языка, губ, ніжняй сківіцы і мяккага паднябення. Для дасягнення выразнасці дыкцыі трэба работаць над развіццём кончыка языка, пасля гэтага і ўвесь язык робіцца больш гібкім. Таксама неабходна працаваць над рухомасцю ніжняй сківіцы. Для яе поўнага фізічнага вызвалення можна рэкамендаваць практыкаванні на склады *ба, ма, да*. Пры гэтым губныя зычныя [б] і [м] будуць садзейнічаць актыўнасці губ. Санорныя зычныя [л], [м], [н], [р] ужываюцца для дасягнення правільнага пасылу гуку ў галаўныя рэзана-

тары, а губны зычны [б] і зубны [д] дапамагаюць у рабоце над так званым «блізкім» гучаннем. У якасці практыкавання ў вымаўленні глухіх зычных, якое спалучае ў сабе рухі губ і кончыка языка, можна выкарыстоўваць скарагаворкі, напрыклад:

Гаварыў, гаварыў, не дагаварыў, дагаворваў, дагаворваў ды загаварыўся.

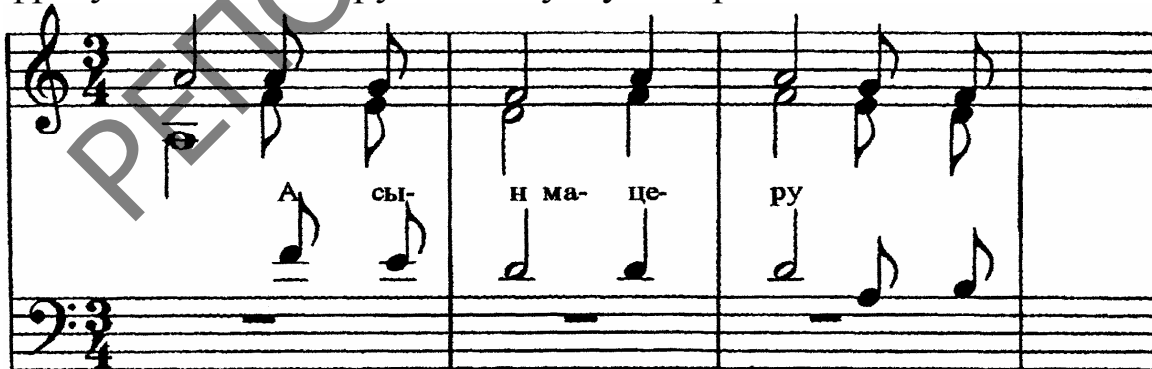
Рапартаваў, рапартаваў ды не дарапартаваў, стаў дарапартоўваць ды зарапартаваўся.

Чацвер, чацвёртае чысло, чатыры чорненькія, чумазенькія чарцёначкі чарцілі чорным чарнілам чарцёж.

Вакальная дыкцыя залежыць ад характару твора. Можна гаварыць аб «буйной» (пры павольных тэмпах ці актыўным характары твора) і «дробнай» дыкцыі (пры хуткіх тэмпах ці мяккім, лірычным характары музыкі), якая знаходзіцца нібы на «кончыку языка».

Трэба адзначыць таксама, што ад характару твора залежыць цвёрдасць і мяккасць вымаўлення слоў. Як у музыцы могуць спалучацца розныя тэмпы, характары, настроі, так і характар дыкцыі павінен змяняцца адносна іх. Спецыфічным законам спеўнай дыкцыі з'яўляецца наступнае правіла: калі слова ўнутры музычнай фразы або склад слова заканчваецца на зычны гук, то гэты гук далучаецца да наступнага слова або склада, напрыклад: дарма – да-рма, аб'ектыў – а-б'е-ктыў; рускае осмысливать – о-смы-сли-вать; гуляў наш хлопчык – гу-ля-ўна-шхло-пчык; рускае едем мы до-мой – е-де-ммы-до-мой і г. д.

Напрыклад, у беларускай народнай песні «Ой, вяцёр вее» фразу «А сын мацэру не паслухаўся» трэба выконваць так:



Менавіта гэты закон адрознівае вакальную дыкцыю ад астатніх.

Вакальная дыкцыя залежыць ад прыёмаў гукавядзення. Словы на стаката будуць спявацца па складах: дарма – дар-ма; найгоршы – най-гор-шы; гуляў наш хлопчык – гу-ляў наш хлоп-чык.

Да цяжкасцей дыкцыі адносяцца:

1. «Цяжкія» словы з некалькімі зычнымі разам: дзёрзкасць, прадсмяротны, адбітак, спаборніцтва; рускія: мягкосердечный, ввязать і г. д.

2. «Цяжкія» словазлучэнні, калі два або болей слоў заканчваюцца і пачынаюцца з зычнай літары: пярэдадзень святочных канікул; пясняр беларускіх палёў, лясоў і г. д.

3. Трэба падзяляць паміж сабой цэзурай словы з пачаткам і канчаткам на галосныя літары *a, i, ы, o*, напрыклад: ехала 'Алена, ішлі' імгненні і г. д., а таксама словы з *ў і у*: быў 'у лесе, піў' уволю і г. д.

Гаворачы аб асаблівасцях харавой дыкцыі, неабходна ведаць, што яна патрабуе ад харыстаў аднолькаваці артыкуляцыі і вымаўлення слоў, каб пазбегнуць стракатасці гуку.

Як ужо гаварылася раней, дыкцыя ў хоры звязана са спевамі, а гэта значыць – з мелодыяй, якая мае і рытмічную, і інтанацыйную, і тэмпавую арганізацыю. Гэта яе асаблівасць мае ўплыў на якасць вымаўлення тэксту. Так, заўсёды цяжка праходзіць работа над дыкцыяй у партытурах са складаным рытмам, хуткім тэмпам, цяжкімі па інтанацыі харавымі партыямі, асабліва калі складанасць рытму, тэмпу і інтанацыі спалучаюцца разам.

У рабоце з аматарскімі харавымі калектывамі назіраюцца недахопы ў дыкцыі. Вось некаторыя з іх:

- незразумелае вымаўленне слоў;
- вялая работа артыкуляцыйнага апарату;
- разрыў слова дыханнем;
- няправільнае вымаўленне слоў з-за няведання правіл арфаэпіі;
- спевы бяздумныя, з-за гэтага малавыразныя;
- вялае, незразумелае вымаўленне канчаткаў на зычныя гукі;
- «агаласоўка» зычных гукаў (пад'езд – падыезд; сват – сыват).

Каб пераадолець недахопы, кіраўнік можа выбіраць падыходзячыя для кожнага выпадку практыкаванні; прагаворваць тэкст у розных тэмпам з захоўваннем неабходных арфаэпічных правіл; прагаворваць тэкст у павольным або хуткім рытме без інтанацыйнай дакладнасці; спяваць тэкст з інтанацыяй, але без рытмічнай арганізацыі, і інш.

Працуючы над дыкцыяй, хормайстар павінен патрабаваць ад спевакоў дакладнага і кароткага вымаўлення зычных; не даз-

валяць браць дыханне там, дзе не патрэбна, пасярэдзіне слова; працаваць над усвядомленым, выразным выкананнем літаратурнага тэксту; патрабаваць сумеснага вымаўлення зычных гукаў у канчатках слоў; не дапускаць «агаласоўкі» зычных (акрамя выпадкаў, калі яна прымяняецца аўтарам партытуры); дабівацца аднолькавай артыкуляцыі; выконваць правілы арфаэпіі.

**Арфаэпія** (грэч. orthos – ‘правільны’, epos – ‘маўленне’) – раздзел лінгвістыкі, у якім вивучаюцца нормы літаратурнага вымаўлення. Змест арфаэпіі складаюць правілы вымаўлення галосных і зычных гукаў, а таксама спалучэнняў гукаў.

Нормаў арфаэпіі павінен валодаць кожны чалавек, але, ў першую чаргу, яны неабходны людзям педагагічных прафесій, спевакам, артыстам і інш.

Адхіленні ад літаратурных нормаў вымаўлення выкліканы рознымі прычынамі. Адна з іх – уплыў дыялектных асаблівасцей. Для народных гаворак характэрны такія рысы, якія не супадаюць з фанетычнымі рысамі літаратурнай мовы. Напрыклад, жыхары паўднёва-заходняй часткі Беларусі вымаўляюць ненаціскны гук [o] на канцы слоў: мало, добро, а літаратурныя нормы дыктуюць вамаўляць – мала, добра; у літаратурнай мове не дапускаецца вымаўленне постфікса -са ў зваротных дзеясловах (абуўса, мыўса).

Другая прычына адхіленняў – уплыў двухмоўя. Так, пад уплывам рускай мовы магчыма вымаўленне [к] на месцы [х]: [сток], [рок] замест [стох], [рох]; мяккага зычнага гуку [ч'] на месцы зацвярдзелага [ч]: [ч'увац'], [ч'ужы] замест [чувац'], [чужы].

**Вымаўленне галосных.** Гук [і] пасля цвёрдага зычнага, якім заканчваецца папярэдняе слова, вымаўляецца, як [ы]: ён [ы]граў, з [ы]гнатам, дуб [ы] бяроза – брат [ы] сястра. У складаных словах, першая частка якіх заканчваецца на цвёрды зычны, гук [і] таксама вымаўляецца, як [ы]: спорт[ы]нвентар, пед[ы]нстытут.

Галосныя [o], [э], [a] пасля цвёрдых і зацвярдзелых зычных ва ўсіх ненаціскных складах пераходзяць у гук [a]:

к[o]лас – к[a]ласы,

р[э]чка – р[a]чны,

тр[э]сці – тр[a]су.

У словах іншамоўнага паходжання ненаціскны [э] вымаўляецца выразна: [э]кран, т[э]атр, [э]мігрант, р[э]корд.

**Вымаўленне зычных і іх спалучэнняў.** Асаблівасцю вакальнай дыкцыі ў беларускай мове з’яўляецца тое, што яна цесна звязана з правіламі правапісу: як пішаш, так і спяваеш.

У беларускай мове сустракаюцца злітныя зычныя (афрыкаты) *дж* і *дз* (дажджы, дзякуй) і падоўжаныя зычныя, якія на пісьме абазначаюцца дзвюма аднолькавымі літарамі (ралля, зелле, ламачча, узвышша) або пры дапамозе трох літар – *ддз* (стагоддзе, мелкаводдзе).

Правілы арфаэпіі (літаратурна правільнае вымаўленне слоў, адзінае вымаўленне гукаў) патрабуюць наступнае:

- гук [р.] а таксама шыпячыя гукі вымаўляюцца цвёрда;
- гук [дж] вымаўляецца як адзін непадзельны гук і цвёрда (гляджу, джала);
- гук [дз] вымаўляецца як адзін непадзельны гук і мякка (дзьень, дзьверы);
- звонкія зычныя аглушаюцца ў сярэдзіне слова перад глухімі (дзежка– дзешка), на канцы слова (плуг – плух, зуб – зуп);
- свісцячыя гукі перад шыпячымі вымаўляюцца як шыпячыя (разносчык – разношчык, мужчына – мушчына) і наадварот (на крышцы – на крысцы, карыстаешся – карыстаеся);
- спалучэнні зычных *дс, тс, чс, кс* вымаўляюцца як гук [ц] (завадскі – завацкі, братскі – брацкі);
- спалучэнні *дч, тч* вымаўляюцца як падоўжаны гук [ч] (разведчык – развеччык, лётчык – лёччык);
- спалучэнні *дц, тц, чц* – як падоўжаны [ц] (лодцы – лоццы, на печцы – на пеццы);
- свісцячыя *з, с* перад мяккімі зычнымі змягчаюцца (зьвер, сьніць, сьвет);
- *д* і *т* перад мяккімі губнымі *в* і *м* змякчаюцца (Дзвіна – Дзьвіна, цвёрды – цьвёрды, подзвіг – подзьвіг);
- мякка вымаўляюцца падоўжаныя зычныя *з, н, л, с, ц, дз* (калоссе – калосьсе, насенне – насеньне, жыццё – жыцьцё).

Зычны [г] у беларускай літаратурнай мове працяжны: узгорак, гэты, багаты. На канцы, а таксама ў сярэдзіне слова перад наступным глухім зычным гэты гук вымаўляецца, як [х]: сне[х], паро[х], лё[х]кі.

Гукі [ж], [ч], [ш], [дж], [р] у беларускім літаратурным вымаўленні заўсёды цвёрдыя: жоўты, жыццё, чакаць, чысты, шапка, шосты, хаджу, дажджы, радасць, парадак.

Асаблівасцю беларускай мовы з'яўляецца наяўнасць афрыкат [дз], [дж]. Яны, напрыклад, маюцца ў словах дзынкаць, адраджэнне.

Свісцячыя [з], [с] перад мяккімі зычнымі вымаўляюцца мякка: сьнедаць, посьпех, карысьць.

Спалучэнні [жск], [шск] вымаўляюцца, як [ск]: варонескі, белавескі, латыскі. Спалучэнне [чн] у беларускай мове вымаўляецца нязменна: малочны, яечны, мучны, ручнік.

Такім чынам, толькі тады, калі актыўнае вымаўленне слоў з'яўляецца абавязковай умовай харавага выканання, яго можна лічыць па-сапраўднаму мастацкім.

Арфаэпія пеўчая некалькі адрозніваецца ад арфаэпіі моўнай. Гэта звязана з асаблівасцямі пеўчай мовы. Галосныя гукі складаюць меладычную аснову мовы, зычныя ж гукі трэба падпарадкоўваць галосным. Для гэтага неабходна навучыцца чуць галосныя гукі пры спяванні. Зычныя як бы падпарадкоўваюцца галосным і не перашкаджаюць іх гучанню. Галосныя адрозніваюцца такімі якасцямі, як сіла, вышыня, працягласць гуку. У спевах важна не толькі сфарміраваць галосны, але і захаваць яго нязменным да канца гучання.

Некалькі правіл, якімі неабходна карыстацца пры выкананні народных харавых твораў:

- націскныя галосныя заўсёды павінны гучаць ясна;
- ненаціскныя галосныя гучаць больш слаба, вакальна няярка, іх фанетычная яснасць нібы прыглушаная;
- два галосныя гукі, якія стаяць побач ці на стыку слоў, пры спяванні трэба раздзяляць;
- ётаваныя галосныя вымаўляюцца па прыкладзе зычных;
- усе галосныя трэба фіксаваць у аднолькавай пазіцыі;
- фіксацыя галосных залежыць ад характару і метрычных асаблівасцей народнай песні.

Арфаэпічная недакладнасць выклікае фальш, пры гэтым парушаецца рытмічная структура мелодыі. Неабходна навучыцца фарміраваць усе галосныя ў аднолькавай пеўчай пазіцыі. Так, пры спяванні галоснага [а] трэба арыентаваць выканаўцу на спяванні гэтага гуку ў высокай пазіцыі [іэ], каб гучанне было больш сабраным.

Галосны [і] павінен фарміравацца па ўзоры [йу], гэта дазваляе дасягнуць больш высокай дасканалай вакальнай пазіцыі. Галосны [йэ] выконваецца нібы з мяккім знакам. Галосны [э]

добра спяваць як [йэ], а галосны [ы] нібы [і], гэта дапаможа наблізіць і сфарміраваць гук.

Ётаваныя гукі вымаўляюцца мякка і вузка. Пры гэтым трэба звяртаць увагу не на пачатак гуку, а на яго працяг, бо гук [й] належыць да разраду зычных гукаў.

Зычныя гукі пры спевах і ў маўленні не адрозніваюцца. Гэтыя гукі нібы перапыняюць гучанне голасу, таму іх неабходна вымаўляць хутка і выразна. Асаблівую ўвагу трэба звярнуць на свісцячыя і шыпячыя гукі [с], [з], [ж], [ш], якія трэба вымаўляць як мага карацей. Звонкія і санорныя зычныя [м], [л], [н], [р] інтануюцца на вышыні галоснага, які стаіць пасля іх.

Зычныя ў канцы склада ў сярэдзіне слова далучаюцца да наступнага склада. Зычныя, якія заканчваюць слова, далучаюцца да наступнага слова. У выпадку, калі два зычныя гукі стаяць побач і пасля другога стаіць ётаваны галосны, першы зычны спяваецца нібы з мяккім знакам. У дзеясловах *-аць, -аць* пры спяванні не змяняюцца. Не змяняецца таксама часціца *-ся* (змяняць яе на *-са* нельга). У канцы слова зычны не ўтрыруецца.

Існуюць словы, пры вымаўленні якіх выпадаюць асобныя зычныя. Гэта правіла застаецца для іх і пры спевах. У песенным фальклоры часта выкарыстоўваецца прыём «агалошвання», агучвання зычных, якія злучаюцца ўстаўным, нібы праслізнутым паміж імі галосным.

Прыём агалошвання надае спевам большую напеўнасць, але карыстацца ім трэба вельмі асцярожна. Галосныя ў дадзеным выпадку прапяваюцца як бы непрыметна, між іншым, на манер скорагаворкі.

У практыцы харавых спеваў мы часта бачым, што у рэпертуары беларускіх хароў ёсць рускія песні. Таму нельга абысці ўвагай пытанні дыкцыі ў рускай мове:

– канкрэтнасць, дакладнасць вымаўлення зычных гукаў у словах і ў канчатках слоў;

– звонкія зычныя на канцах слоў вымаўляюцца як адпаведныя ім глухія;

– у спалучэнне *стн, здн* зычныя *т і д* не вымаўляюцца: грусно, позна;

– у спалучэнні *вств* не вымаўляецца першая літара *в*: здраствуй, чувство;

– спалучэннях *сч* вымаўляецца як *ш*; спалучэнне *тс* – як *ц*; спалучэнне *тся* – як *цца*;

– канчатак *-его/-ого/* вымаляецца як *-ево/-ово/*.

Такім чынам, можна сказаць наступнае: дыкцыя з’яўляецца адным з важных кампанентаў харавой гучнасці. Ад яе якасці залежыць успрыманне слухачамі сэнсу і зместу паэтычнага тэксту. Таму хормайстар павінен добра разабрацца ў вывучаемым творы і ў рабоце над ім дабіцца, каб словы, дыкцыя актыўна садзейнічалі раскрыццю вобразнага зместу і строю партытуры.

Пры выкананні таго ці іншага твора недастаткова толькі правільна вымаўляць словы. Для раскрыцця зместу тэксту важнае значэнне мае правільная расстаноўка націскаў.

Ад спевакоў патрабуецца ўменне змякчаць ненаціскныя склады, асабліва ў выпадках, калі ненаціскны склад выпадае на больш высокі гук, чым націскны. Часта спявак пры выкананні твора актыўна прапьявае кожны склад тэксту, не выдзяляючы сэнсавыя склады. Голае спяванне па складах з’яўляецца невыразным, аднастайным і не заўсёды зразумелым.

Другі недахоп – гэта адсутнасць логікі мовы, няўменне спевака падкрэсліць, выдзеліць галоўную думку, паказаць сэнс кожнай музычнай фразы. Ад лагічнага вырашэння залежыць змест песні. Выдзяляючы якое-небудзь слова ці групу слоў, спявак можа выразіць шматлікасць музычных адценняў, пачуццяў, думак. Лагічны націск у песні – гэта не столькі вылучэнне галоўнага слова, колькі яго выразнае інтанаванне.

Лагічны націск ставіцца ў большасці выпадкаў на назоўніках. У спалучэннях з двух назоўнікаў націскным будзе той, які стаіць у родным склоне. На дзеяслоў націск ставіцца ў тым выпадку, калі ён з’яўляецца галоўным сэнсавым словам, а таксама ў выпадках, калі замест назоўніка ўжываецца займеннік. На словах, якія адносяцца да іншых часцін мовы, націск ставіцца тады, калі гэтага патрабуе сэнс.

Пры выкананні тэксту трэба ўважліва адносіцца да знакаў прыпынку. Пры гэтым неабходна ўлічваць, што ў паэтычных творах пунктуацыя выконвае не толькі граматычныя функцыі, але і мастацка-выразныя. Пры дапамозе пунктуацыі перадаюцца эмацыянальныя адценні мовы. Шматзначнасць косак, кропак, шматкроп’я і іншых знакаў прыпынку патрабуе ў кожным выпадку пэўнага ўвасаблення ў спевах.

Коска, калі яна раздзяляе думку ў супрацьпастаўленнях, набывае характар цэзуры, а пры пералічэннях канцэнтруе ўвагу і



патрабуе павышэння дынамікі голасу. Пастаўленая пры звараце ў дзеепрыметных і дзеепрыслоўных словазлучэннях коска не адзначаецца паўзай, у такіх месцах неабходна мяняць інтанацыю.

Кропка з коскай устанаўліваюць мяжу паміж дэталімі апавядання. У вялікіх перыядах кропка з коскай дапамагаюць аб'яднаць дэталі ў адну пабудову, захоўваючы кантраснасць вобразаў.

Шматкроп'е можа перадаваць усхваляванасць, эмацыянальна насычаную паўзу, раптоўны пераход да новай тэмы, рэзкую перамену характару.

Працяжнік перарывае думку, падрыхтоўвае да новага дзеяння. Паўза, якая пры гэтым утвараецца, нясе псіхалагічную нагрузку. Нават кропка патрабуе рознага выканання.

Для лагічнага развіцця ў спевах прымяняюцца дынамічныя спосабы: выдзяленне лагічнага націску крэшчэнда ці дымінуэнда і тэмпава-сэнсавае выдзяленне, калі лагічны націск робіцца тэмпавай адцяжкай і сэнсавай значнасцю інтанацыі. Кіраўніку хору трэба імкнуцца да таго, каб у працэсе выканання твора былі асэнсаваны розныя яго бакі: вобразны, музычны, пунктуацыйны. Супастаўляючы, а затым спалучаючы разам паэтычныя і музычныя вобразы, усебакова асэнсоўваючы мастацкую форму абодвух тэкстаў, кіраўнік хору фарміруе свае творчыя ўяўленні і адначасова вызначае той комплекс выразных сродкаў, якія будуць адыгрываць рашаючую ролю ў выкананні. Уменне прафесійна асэнсаваць (прааналізаваць) мастацкія асаблівасці мовы паэтычнага тэксту і знайсці неабходныя сродкі выразнасці з'яўляецца важнай састаўляючай працэсу кіравання народным хорам.

Асобна трэба гаварыць аб дыкцыі фальклорнага калектыву. Фальклорны калектыў, як увасабленне ўсіх народна-пеўчых традыцый, павінен беражліва ставіцца да сваёй дыкцыі. Трэба дбайна захоўваць усе асаблівасці дыялекту, а гэта значыць, спяваць песню так, як яе спяваюць у гэтай мясцовасці; не перарабляць дыялектызмы з улікам правіл арфаэпіі. У гэтым выпадку зразумелым і апраўданым з'яўляецца карыстанне спевакамі такімі яе асаблівасцямі, як «агаласоўка» зычных (туманы, ярамы, матушыка); узяцце дыхання пасярод слова (а ў нашага сват-та; хат-та); трансфармацыя слова (саломная хата; варыў каш; бель бяліла і г. д.); словы з уплывам мясцовага дыялекту (хліб, бацько, м'ясо, цяцюхна і інш.).

Пытанне аб выкарыстанні дыялектаў у народных спевах вельмі складанае. Выкарыстанне дыялектаў пры выкананні народных песень, несумненна, узбагачае сучасную выканаўчую практыку, падымае яе на больш высокі ўзровень. Дыялекты надаюць выкананню ярка выражаны мясцовы каларыт, падкрэсліваюць асаблівую характэрнасць твора і набліжаюць выкананне да арыгінала. Гэта вельмі цэнна, бо захаванне песні ў яе першапачатковым выглядзе з'яўляецца абавязковай умовай пры выкананні фальклорнага твора. Часам за выкананне народных песень бяруцца спевакі, не знаёмыя з асаблівасцямі дыялекту той мясцовасці, дзе нарадзілася і бытвала песня, а гэта вядзе да скажэння твора. Тады паўстае пытанне, ці патрэбна спяваць песні, выкарыстоўваючы мясцовыя дыялекты. Захаванне дыялектаў у народных спевах трэба разглядаць як прымету пеўчай культуры выканання. Важна, як гэта выканае спявак. Для знаёмства з асяроддзем, у якім жыве і бытуе тая ці іншая песня, вялікае значэнне маюць фальклорныя экспедыцыі.

У апрацоўках і аўтарскіх творах дыялект выкарыстоўваецца толькі ў тых выпадках, калі на гэта існуюць указанні аўтара або калі спявак усю сваю выканальніцкую работу будзе на дыялекце. Калі пеўчы калектыў недастаткова валодае навыкамі спявання на дыялекце, то больш правільным будзе выкананне фальклорнай песні на літаратурнай мове. З дыялектам трэба абыходзіцца асцярожна, каб выкананне не выглядала пародыяй на народную песню.

Няпростое і разнастайнае народнае вершаскладанне. У музычна-паэтычных творах народнага мастацтва існуюць самыя розныя суадносіны музыкі і слова. У адных выпадках слова з'яўляецца вядучым і адпаведна нясе ў сабе асноўны змест. Так, тэкст пераважае над музыкай у гераічным эпасе. У іншых выпадках меладычны распеў вызначае сувымернасць славеснага тэксту. А бывае, што музычны рытм падпарадкоўвае і мелодыю, і тэкст.

У аснове народнай лірычнай песні ляжыць плаўная, шырокая мелодыя. Тэкст часта складаецца з невялікай колькасці вершаў, а песня адрозніваецца развітой мелодыяй. Цяга да падгалосачна-поліфанічнага распеву ўласцівая лірычнай працяглай песні ў народзе. Надаючы значную ўвагу перадачы зместу песні, спевакі выяўляюць яго, галоўным чынам, музычнымі сродкамі. Перавага гуку над словам адбіваецца і на пра-

цяглых распевах асобных складоў, і ў папаўненні тэксту дапаможнымі словамі, і ў прыпынках на паўслове з наступным вяртаннем да папярэдняга тэксту, і ў падхватах.

Пад уздзеяннем напеву, рытму музыкі ў словах часам свабодна перамяшчаюцца акцэнты. Выкарыстоўваюцца скарачэнні і падваенні галосных, агучванне зычных, у выніку чаго ўтвараецца дадатковы склад. Выразнае выкананне музычнага тэксту з'яўляецца галоўным у інтэрпрэтацыі народных песень дадзенага тыпу. Аднак і славесны тэкст патрабуе пастаяннай увагі, бо праз яго праходзіць асноўны сюжэт песні. Кіраўніку хору неабходна ведаць абазначэнні цэлага рада сімвалаў, якія найбольш часта сустракаюцца ў народнай творчасці. Так, зяюля амаль заўсёды звязана з вобразам сумнай дзяўчыны. Каліна ў песнях часта з'яўляецца сімвалам дзявоцкай прыгажосці (могучь сустракацца і іншыя абазначэнні каліны: таптаць каліну – любіць дзяўчыну, каліна зламана – дзяўчына выйшла замуж, калінавы мост – сімвал шлюбнага аб'яднання). Шмат значэнняў у народнай песні надаецца яблыку. Ён бывае сімвалам дзяўчыны-нявесты, малойцы-жаніха, азначае дастаток, вяселле, шчасце. Палын звычайна звязваецца са здрадай, горам; вінаград – з дастаткам, вяселлем; ігруша – з маркотай, журбай і г. д. Веданне народнай сімволікі дазваляе дакладней раскрыць вобразны змест песні.

### **Пытанні і заданні для самастойнай падрыхтоўкі**

1. Як вядзецца работа над тэкстам у народнахаравым выкананні?
2. Раскрыйце сутнасць дыкцыі ў беларускім народным хоры.
3. Якое значэнне маюць вобразы-сімвалы ў народных песнях?
4. Назавіце асноўныя правілы арфаэпіі, якіх трэба прытрымлівацца пры выкананні беларускіх народных песень.
5. Што вы ведаеце аб правілах пунктуацыі і лагічнага развіцця ў народнапесенным выкананні?
6. Як трэба адносіцца да дыялектных асаблівасцей у народных спевах?

## Лекцыя 9. Строй і інтанацыя ў народным хоры

### *План лекцыі*

1. Паняцце «строй» і яго значэнні.
2. Віды строю і яго характарыстыкі:
  - а) меладычны, або гарызантальны строй і яго асаблівасці;
  - б) гарманічны, або вертыкальны строй і яго асаблівасці;
3. Сістэмы інтанавання.
4. Залежнасць строю ад тэсітурных умоў, дынамікі і тэмпу выканання.
5. Сродкі музычнай выразнасці.

### *Мэта*

Пазнаёміць студэнтаў з сістэмай строю ў музыцы. Ахарактарызаваць гарманічны і меладычны строй і расказаць пра іх уплыў на харавое інтанаванне. Паказаць залежнасць строю ад тэсітуры, дынамікі і тэмпу харавога твора.

### *Ключавыя паняцці*

Харавы строй, унісон, інтанаванне, дысануючыя акорды, а капэла, партытура, музыка, мастацкая выразнасць.

Паняцце «строй» у музыцы мае некалькі значэнняў:

- частата настройкі эталона вышыні (камертона);
- настройка гукарада па тым ці іншым прынцыпе дакладных суадносін па вышыні;
- чысціня інтанавання.

Сёння эталонам вышыні для першай актавы прынята лічыць 440 ваганняў у секунду (440 герц). За шматвяковую гісторыю музычнага выканання норма вышыні паступова змянялася ў бок яе павышэння. За апошнія два-тры стагоддзі яна павялічылася больш чым на цэлы тон. Такім чынам, старажытная музыка сёння агучваецца ў больш высокай танальнасці. Эталонная перыядычнасць вагання ля першай актавы вызначаецца камертонам. Яго вынайшоў у 1711 г. Д. Шор (Англія). Існуюць камертоны ў выглядзе металічнага відэльца, трубачкі і інш., яны выкарыстоўваюцца для настройкі хору.

У гісторыі выканання было мноства музычных сістэм. Вялікае значэнне ў еўрапейскай музыцы меў піфагораўскі строй, гукарад якога быў пабудаваны па квінтах. У XVI ст. уводзіцца тэмпераваны строй, а ў XVIII ст. замацоўваецца раўнамерна тэмпераваны строй, гукарад якога пабудаваны з 12 ступеней з роўна паўтонавай адлегласцю паміж гукамі.

У песні і гульні на інструментах з нефіксаванай вышыняй гуку выканаўцы карыстаюцца зонавым ладам. Яны індывідуалізуюць інтэрвалы, адыходзячы ад іх тэмперыраванай вышыні і падкрэсліваючы выразнасць музычных інтанацый. Інтэрвал у зоне  $7/3$  паўтона ў абодва бакі ад тэмперыраванага захоўвае сваю якасную адпаведнасць. Яго змяненні ў межах гэтай зоны дэманструюць шматлікія інтанацыйныя адценні, якія з'яўляюцца выразнымі сродкамі. У аснове адхіленняў ад тэмперыраванага строю ляжаць, перш за ўсё, заканамернасці гэтага ладу. Абвастрэнне ўнутрыладавых прыцягненняў надае строю асаблівую выразнасць.

Упершыню ў хоразнаўстве вопыт работы над строем а капэла абагуліў П. Р. Часнакоў. Да харавога ладу П. Р. Часнакоў адносіў правільнае інтанаванне інтэрвалаў (гарызантальны строй) і правільнае гучанне акорда (вертыкальны строй). Наступныя хормайстры (К. К. Пігроў, В. І. Краснашчокаў) захоўвалі азначэнне строю як правільнага інтанавання гукаў, як чысціню інтанавання ў спевах.

Выкарыстоўваючы папярэдні вопыт, сучаснае хоразнаўства вызначае строй як працэс інтанавання ў харавых спевах, звязаны з адсутнасцю тэмператрыі. Строй з'яўляецца адным з асноўных элементаў харавой гучнасці. Без чысціні інтанавання складана ўявіць харавое гучанне, асабліва ў харах а капэла. У харах а капэла, калі хор гучыць як самастойны музычны інструмент, важнае значэнне маюць настройка хору ў цэлым, і ўменне кожнага спевака трымаць і карэкціраваць строй у розных тэмпах, рытмах, дынаміцы і фактуры. Строй – адна з галоўных умоў харавога гучання. Па тым, наколькі стройна (чыста) спявае хор, можна меркаваць аб узроўні валодання вакальна-харавой тэхнікай.

Паняцце «харавы калектыў» пачынаецца са стройнага гучання хору, стройных спеваў яго ўдзельнікаў. Харавы строй – гэта чысціня спеваў, інтанацыйна дакладнае выкананне гукаў кожным спеваком паасобку і харавымі партыямі разам, чысціня гучання ўсяго хору. Паняцце «строй» у харавым выкананні мае два значэнні: меладычны і гарманічны.

**Меладычны, або гарызантальны строй** характарызуецца чысціняй інтанавання кожнай харавой партыі паасобку або ўсім хорам, калі ён спявае ва ўнісон. Унісон – аснова харавога гучання. Работа над навыкам строю пачынаецца з выпрацоўкі дасканалы ва ўнісону ў кожнай партыі і ва ўсім хоры.

Інтанаванне ў харах народнай песні асноўваецца на ладавых сувязях. Таму вельмі важна навучыць спевакоў запамінаць мелодычную лінію сваёй партыі як самастойную мелодыю, адчуваць яе ладавую напраўленасць і інтанацыйную перспектыву. Але нельга недаацэньваць і ўменне чыста спяваць інтэрвалы. У сучасных партытурах народнага хору сустракаецца ўскладненне ладавай асновы, што патрабуе ад спевакоў умення інтанаваць, абаяраючыся на інтэрваліку. Сістэму ўзаемаадносін ступеней мажорнай і мінорнай гамы, а таксама класіфікацыю інтэрвалаў па іх цяжкасці для інтанавання распрацаваў у сваёй кнізе «Хор и управление им» вядомы рускі кампазітар і харавы дзеяч П. Р. Часнакоў.

Мелодычны строй з'яўляецца важным састаўным элементам мастацкага выканання твора. Ад яго залежыць якасць харавога гучання, гарманічнага строю.

Да цяжкасцей мелодычнага строю адносяцца:

1. Спевы на адным гуку на працягу некалькіх тактаў.

### Ой, у полі азярэчка

*Беларуская народная песня*

*Апрацоўка М. Сіраты*

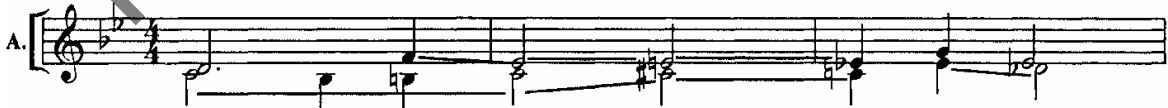


2. Інтанаванне запар некалькіх В2 або М2 уверх ці ўніз.

### Пойдем, дзевачкі

*Беларуская народная песня*

*Апрацоўка У. Зяневіча*



### Пороша

*Слова С. Есенина*

*Музыка А. Ушкарева*



3. Скачкі ў партыі (інтэрвалы В6, М6, В7, М7 уверх ці ўніз).

### Балада пра маці

Словы В. Шымука


Музыка І. Кузнецова

С.   
А... А... Ча\_ ка\_ е ма\_ ту\_ ля

### Ой, ты, поле Куликово

Слова Е. Карасева

Музыка Н. Кутузова

Т.   
каж\_ дый во\_ ин, каж\_ дый во\_ ин

4. Інтанаванне павялічаных і паменшаных інтэрвалаў.

### Закукуй, зязюлька

Беларуская народная песня

Апрацоўка М. Сіраты

С.   
як бра\_ ла - за\_ дра\_ ма\_ ла

### Моя Россия

Слова Г. Лющина

Музыка В. Голикова

Т.   
Мо\_ я Рос\_ си\_ я всег\_ да чу\_ дес\_ на

5. Танальныя адхіленні, мадуляцыі, супастаўленні.

### Степь да степь кругом

Русская народная песня

Обработка В. Захарова

  
Ям\_ щик у\_ ми\_ рал, он то\_ ва\_ ри\_ шу на\_ ка\_ зы да\_ вал

На чысціню інтанацыі ўплывае даўжыня спеваў у высокай тэсітуры, што часцей за ўсё вядзе да пагаршэння інтанавання з-за стомленасці галасавога апарату.

**Туман, туман, матушка**  
*Беларуская народная песня*

*Апрацоўка А. Раішчынскага*

c.

Цяжкімі для меладычнага строю з'яўляюцца такія партыі хору, у якіх скачковае голасавядзенне спалучаецца з хуткім тэмпам выканання твора. Спевакі могуць «не паспяваць» чыста інтанаваць.

**Ой, думаю я**  
*Беларуская народная песня*

*Апрацоўка К. Паплаўскага*

*Allegretto*  
 c.   
 А.

**Песня хлеборобов**

*Слова Г. Георгиева*

*Музыка Н. Кутузова*

c.

Тут патрэбна валоданне вакальнай тэхнікай. У рэпетыцыйнай рабоце хормайстры карыстаюцца рознымі прыёмамі пераадольвання інтанацыйных памылак. Вось некаторыя хормайстарскія прыёмы, пры дапамозе якіх дабіваюцца чыстага меладычнага строю ў харавым гучанні:

1. Фальшывыя спевы на адным гуку можна выправіць, калі прапанаваць спяваць кожны гук з тэндэнцыяй да павышэння ў высокай пазіцыі і на добрым дыханні.



2. Фальшывае інтанаванне скачкоў выпраўляецца пры спяванні ў павольным тэмпе, з паўторамі, з прыпынкамі на фальшывых гуках.

3. Чыстае інтанаванне секунд выпрацоўваецца на аснове ладавых прыцягненняў.

4. Партыі з высокай тэсітурай магчыма вивучаць у другой тэсітуры, ужываючы транспанаванне ў зручную танальнасць.

Такім чынам, можна зрабіць наступны вывад: меладычны строй – першааснова і важная частка работы па дасягненні добрага гучання хору.

Для правільнага інтанавання розных ступеней ладу, альтэрацыі, храматызмаў і энгарманізмаў вялікае значэнне мае ўяўленне пабочных тонавых сувязей, адчуванне пабочных тонавых утварэнняў.

Адчуванне пабочных тонавых узаемаадносін гукаў садзейнічае пабудове строю ў храматычных паслядоўнасцях. Так, храматычная гама ў хоры звычайна ўстанаўліваецца па прынцыпе ўтварэння пабочных тонаў у дыятанічнай гаме. З гэтага вынікае правіла, якім звычайна карыстаюцца ўсе хормайстры: храматычныя (аднайменныя) паўторы інтануюцца шырока (*фа-фа-дыез*), а дыятанічныя (рознаіменныя) – вузка (*до-рэ-бемоль*). Ва ўзыходным руху храматычныя паўтоны павінны інтанавацца з тэндэнцыяй да павышэння, а дыятанічныя – да паніжэння, у сыходным руху – наадварот. У харавой музыцы сустракаецца таксама храматычная гама нейтральная ў ладавых адносінах як паступовая (глісандуючая) паўтонавая паслядоўнасць, якая часам выкарыстоўваецца ў мэтах гукапераймання. У гэтых выпадках арыенцірам для інтанавання з’яўляюцца кароткія тоны гукарада ці яго частак.

Усе інтэрвалы ў харавым творы звычайна ўспрымаюцца і ўзнаўляюцца з адчуваннем і асэнсаваннем ладавага прыцягнення. У залежнасці ад становішча інтэрвалу ў мелодыі харавой партыі і ад наяўнасці ў яго складзе або акружэнні няўстойлівай або ўстойлівай ступені, можа змяняцца як характар пабудовы інтэрвалу, так і спосаб інтанавання.

Напрыклад, вялікая тэрцыя (*до-мі*), з’яўляючыся тонікай у *до мажоры*, будзе выконвацца даволі ўстойліва, а ў *фа мажоры* яна мае дамінуючую функцыю, таму будзе выконвацца з аднолькавым пашырэннем.

Характэрнымі рысамі меладычных інтэрвалаў з'яўляюцца гукавысотная гібкасць, гукавысотная расцягнутасць, якія вынікаюць з прынцыпаў інтанацыйнай варыяцыйнасці і ладавых узаемаадносін.

Непасрэдны ўплыў строю на інтанаванне – гэта дзеянне закона кампенсацыі велічынь інтэрвалаў. Сутнасць гэтага закону заключаецца ў наяўнасці шчыльнай узаемасувязі гукаў, якія складаюць той ці іншы інтэрвал, з папярэднім і наступным гукамі мелодыі. Калі інтэрвал пад уплывам нейкага фактара пашырыцца або звужыцца, то іншы, суседні з ім, павінен абавязкова адпаведна звужыцца або пашырыцца. Дзеянне гэтага закону можна назіраць амаль на ўсіх інтэрвалах. Заўважана, што ў мінорных творах драматычнага характару адзначаецца тэндэнцыя да звужэння ўсіх інтэрвалаў, у тым ліку вялікай тэрцыі і чыстай квінты. У мінорных жа творах светлага характару гэтага не назіраецца.

У мажорных творах адзначаецца некаторае адхіленне ад тэмперацыі ў бок пашырэння. Хормайстры адзначаюць, што ў мажоры малыя секунды інтануюцца некалькі вузей, чым у міноры, вялікія ж секунды, наадварот, – некалькі шырэй.

Падчас развучвання харавых партый спевакам дапамагае адчуванне перспектывы меладычнага руху музычнай фразы, таму рэкамендуецца пры развучванні паказваць спевакам усю фразу або цэлы сказ. Хормайстар павінен ведаць, што на этапе развучвання ўсе складаныя меладычныя хады неабходна патлумачыць і дапамагчы спевакам асэнсаваць усе ладава-гарманічныя спалучэнні. Для гэтага часам патрабуецца выканаць на інструменце ўсю партытуру, іншыя галасы і ключавыя акорды.

**Гарманічны, або вертыкальны строй** – гэта правільнае інтанаванне сугуччаў акордаў у іх паслядоўным руху, якое ўтвараецца ў гучанні ўсяго хору або яго галасавых груп. Практыка паказала, што прымяняць правілы меладычнага строю ў адносінах да гарманічнага не заўсёды магчыма: гэта можа прывесці да парушэння харавога строю (з'ява дуалізму інтэрвалаў). Хормайстры звярнулі ўвагу на тое, што наяўнасць добрага меладычнага ладу яшчэ не забяспечвае гарманічны лад, таму пры спалучэнні харавых галасы павінны акустычна падладжвацца. Пры пабудове гарманічных інтэрвалаў трэба імкнуцца дасягнуць максімальнага зліцця чыстых інтэрвалаў як найбольш адчувальных да дакладнасці настройкі. Гарманіч-

ныя інтэрвалы па дакладнасці інтанавання падзяляюцца на *стабільныя* (чыстыя кварты, квінты, актавы), якія патрабуюць значнай дакладнасці інтанацыі і маюць вузкую зону інтанавання, і *варыяцыйныя* (секунды, тэрцыі, сексты, септыммы), якія дапускаюць большую свабоду інтанавання, магчымасць вар'іравання ў мэтах выразнасці выканання. А ў рабоце над меладычным ладам на першы план выходзіць інтанацыйнае развіццё мелодыі. Мелодыя будуецца на аснове ладавых узаемасувязей гукаў, таму што гукі інтануюцца не адначасова.

Гарманічны інтэрвал хоць і дазваляе пэўную гібкасць, але ўсё ж у параўнанні з меладычным інтануецца больш жорстка, стабільна, падпарадкоўваецца прынцыпу кансаніравання (максимальнага зліцця). Падчас выканання мелодыі назіраецца агульная тэндэнцыя да індывідуалізацыі інтэрвалаў шляхам пашырэння большых інтэрвалаў і звужэння малых. У гарманічных спалучэннях гэта тэндэнцыя часцей стрымліваецца прынцыпам кансаніравання.

Прынцып кансаніравання абмяжоўвае магчымасць пашырэння або звужэння інтэрвалаў, якія ў яго ўваходзяць. Менавіта ў гарманічных інтэрвалах адчуваецца нястройнасць.

Пры перадачы гарызантальны строй павінен карэкціравацца вертыкальным строем. Пры пабудове сугуччаў хормайстар павінен зразумець іх ролю і значэнне ў гарманічным руху. У залежнасці ад ладавага значэння акорды могуць мець статычны, нерухомы характар (танічнае трохгучча) або дынамічны характар (стан працягу руху, як у дамінантных сугуччах). Статычны акорд звычайна патрабуе спакойнай, устойлівай інтанацыі, а дынамічны акорд (звычайна функцыянальна неўстойлівы, як П7, VII7) патрабуе больш вострай інтанацыі, якая вымагае далейшага вырашэння.

Пры пабудове гарманічных акордаў хормайстр павінен ведаць асноўныя правілы:

1. Танічнае мажорнае трохгучча будуецца з арыентацыяй на ўстойлівае інтанаванні I і V ступеней з павышэннем III ступені, якая надае трохгуччу мажорнае гучанне.

2. Танічнае мінорнае трохгучча будуецца з тэндэнцыяй да некаторага павышэння I і V ступеняў, а тэрцыевы тон – з аднабаковым звужэннем з мэтай надання мінорнай афарбоўкі.

3. D7 (дамінантсептакорд) інтануецца па правіле мажорнага трохгучча, а септыма спяваецца з некаторай тэндэнцыяй да паніжэння.

4. П7 (септакорд) інтануецца па правіле мінорнага трохгучча, дзе асноўны і квінтавы тоны спяваюцца з тэндэнцыяй да павышэння, а тэрцыевы і септыма – да паніжэння.

5. У паменшаным трохгуччы VII ступені (VII7) асноўны тон інтануецца з тэндэнцыяй да павышэння, а тэрцыевы і квінтавы – з тэндэнцыяй да паніжэння.

Работа над строем у хоры заўсёды звязана з работай над элементамі музычнай выразнасці, таму трэба памятаць:

- пры паніжэнні строю на этапе развучвання твора карысна крыху паскорыць тэмп, павялічыўшы эмацыянальную напружанасць выканання, а пры павышэнні строю крыху запаволіць тэмп, даць спевакам магчымасць кантраляваць строй хору;

- пры наяўнасці нязвыклай тэсітуры твора трэба выкарыстоўваць транспазіцыю;

- уключаць фрагмент вывучаемага твора ў працэс распявання хору з мэтай шліфоўкі строю ў спалучэнні з іншымі элементамі харавой гучнасці (ансамбль, дыкцыя) і сродкамі музычнай выразнасці.

Гарманічны, або вертыкальны строй – гэта строй, звязаны з чыстым гучаннем акордаў, якія ўтвараюцца ад сумесных спеваў усіх харавых партый разам. Гарманічны строй – акордавы строй, строй усяго хору, ён называецца яшчэ агульным строем. Натуральна, што гарманічны строй знаходзіцца ў цеснай сувязі з меладычным строем і цалкам залежыць ад яго. Калі меладычны строй грунтуецца ў асноўным на інтанацыйна-ладавых сувязях з апорай на ўстойлівыя ступені, то гарманічны строй уключае як ладавую, так і акустычную арганізацыю акорда. Усе галасы гучаць разам, спалучаюцца ў акорды, і ад таго, наколькі гэтыя акорды гучаць чыста, без фальшу, залежыць не толькі прыгажосць гучання хору, але і высокамастацкае ўспрыманне твора, які выконваецца.

Работа над гарманічным строем звязана з патрабаваннем чыстага гучання акордаў. Найбольш лёгкія і простыя для інтанацыі акорды кансаніруючага тыпу: мажорныя або мінорныя трохгучча, сектакорды, квартсектакорды. Але не трэба забываць пра тэрцыю акорда, бо ад яе залежыць яго ладавая прыналежнасць.

У рабоце над гарманічным строем вялікую складанасць ствараюць:

1. Дысануючыя акорды (септакорды і іх абарачэнні, павялічаныя і паменшаныя трохгучнасці і іх абарачэнні).

### Балада пра маці

Словы В. Шымука

Музыка І. Кузняцова

Musical score for 'Балада пра маці' (Ballad about Mother). It consists of two staves: C. (Cantata) and A. (Accompaniment). The music features complex chordal structures and melodic lines, with some notes circled to highlight specific harmonic elements.

2. Заканчэнне ва ўнісон, унісоны паміж партыямі.

### Чапурушка

Беларуская народная песня

Апрацоўка М. Корсака

Musical score for 'Чапурушка' (Chapushka). It consists of three staves: C. (Cantata), A. (Accompaniment), and T. B. (Tenor/Bass). The lyrics are: А ма\_ я ча\_ пу\_ руш\_ ка не за\_ дум\_ лі\_ ва\_ ла. The score includes a unison ending for the vocal parts.

3. Заканчэнне на Ч5 або Ч4.

### Закукуй, зязюлька

Беларуская народная песня

Апрацоўка М. Сіраты

Musical score for 'Закукуй, зязюлька' (Cuckoo, Zyzulka). It consists of three staves: C.I (Cantata I), C.II (Cantata II), and A. (Accompaniment). The lyrics are: Па\_ гна\_ ла ка\_ роў\_ кі у дуб\_ роў\_ кі. The score includes a unison ending for the vocal parts.

4. Пераход ад унісону да акорда ці наадварот.

### Чапурушка

Беларуская народная песня

Апрацоўка М. Корсака

Musical score for 'Чапурушка' in 2/4 time, featuring a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: не за\_дум\_ лі\_ва\_ла. Ой, да\_ла

5. Разгорнуты танальны план (адхіленні, мадуляцыі, супастаўленні).

### Карагод

Беларуская народная песня

Апрацоўка М. Сіраты

Musical score for 'Карагод' in 2/4 time, featuring a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: Шэ\_ры гу\_сі пла\_ва\_лі, пла\_ва\_лі. 3. А на во\_зе\_ры

6. Нязручная тэсітура.

### Ой, ты, поле Куликово

Слова Е. Карасева

Музыка Н. Кутузова

Musical score for 'Ой, ты, поле Куликово' in 7/4 time, featuring a vocal line and piano accompaniment.

Над то\_ бой свер\_ ка\_ ли стре\_ лы мол\_ ний

7. Уступ пасля паўзы.

**Закукуй, зязюлька**

*Беларуская народная песня*

*Апрацоўка М. Сіраты*

Музыкальная партытура для галасоў (С. А., Т., Б.) і сола. Тэкст: Як кра\_ сач\_ кі бра\_ ла, - за\_ дра\_ ма\_ ла. Як бра\_ ла, - за\_ дра\_ ма\_ ла.

8. Дысануючыя сугучнасці, якія ўтварыліся ад самастойнага руху галасоў.

**Ой, пойдзем, сястрыца**

*Беларуская народная песня*

*Апрацоўка В. Малых*

Музыкальная партытура для галасоў (С. I, II і А. I, II). Тэкст: І\_ грай сон\_ ца і за ро\_ ю.

Асобна трэба сказаць аб сувязі гарманічнага строю з рытмічнымі цяжкасцямі вывучаемага твора. Недакладнае выкананне рытмічнага малюнка можа прывесці да «накладак» гуку, якія не маюць дачынення да дадзенага акорда (гармоніі), і да фальшу.

## Ой, ты, поле Куликово

Слова Е. Карасева

Музыка Н. Кутузова

The image shows a musical score for the song 'Oy, ty, pole Kulikovo'. It consists of two staves: a vocal line (Soprano/Alto) and a piano accompaniment line (Tenor/Bass). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The vocal line features a melody with various note values, including quarter and eighth notes, and rests. The piano accompaniment provides a harmonic foundation with chords and moving lines.

Зразумела, гарманічны строй становіцца асабліва складаным, калі некалькі цяжкасцей злучаюцца разам.

Для выпрацоўкі чыстага гарманічнага строю можна ўжываць наступныя прыёмы:

1. Будаваць акорд па прынцыпе «нарошчвання».

The diagram shows a sequence of chords on a single staff, illustrating the 'growth' principle. It starts with a C major chord (C1), followed by a C major chord with a second degree (C2), then an A major chord with a first degree (A1), and finally an A major chord with a second degree (A2). The chords are connected by a curved line, indicating a progression or relationship between them.

2. Заканчэнні на Ч4, Ч5, унісон і актаўны ўнісон будуюцца з дапамогай прыпынку на іх.

3. Пераход ад унісону да акорда ці наадварот будуюць з дапамогай прыпынку на гэтых акордах, са шматразовым іх паўторам.

4. Пры мадуляцыях, адхіленнях, супастаўленнях трэба дакладна знайсці тое месца (акорд), адкуль пачынаецца новая танальнасць, тую партыю (або партыі), ад якой у большай ступені залежыць новае гучанне, і старанна адпрацаваць гэты «стык» паміж дзвюма танальнасцямі.

5. Уступ пасля паўз адпрацоўваецца пры паўтарэннях на аснове ладава-танальнага адчування, з апорай на першаасноўнае гучанне ўсяго хору або партыі.

Зразумела, што немагчыма прывесці ўсе прыёмы работы над мелодычным і гарманічным строем. Валоданне гэтымі прыёмамі і іх ужыванне ў кожным канкрэтным выпадку залежыць ад вопыту хормайстра, майстэрства харавога калектыву, складанасці твора, які вывучаецца. Ужываць іх патрэбна, бо гэта дапаможа хутчэй дабіцца дакладна выверанага гарманічнага строю. Якасць строю залежыць ад валодання спевакамі вакальнай тэхнікай. Кіраўнік павінен выхоўваць у харыстаў навык папярэдне пачуць гук, працаваць над развіццём унутранага музычнага слыху і яго ладавым выхаваннем. У практычнай



дзеясці хормайстра работа над меладычным і гарманічным строем часцей за ўсё адбываецца адначасова. Нельга недацэннаваць ці перацэннаваць той ці іншы строй, надаючы больш увагі аднаму з іх. Часцей за ўсё гарызантальны і вертыкальныя строі з'яўляюцца раўназначнымі і аказваюць узаемны ўплыў.

Работа над строем у аматарскім хоры патрабуе ад самога хормайстра вельмі тонкага музычнага слыху і дыктуе выпрацоўваць добры музычны слых і чысціню інтанацыі ў спевакоў. Нельга прапускаць фальш (дэтанацыю) на ўсіх этапах развучвання твора. Кіраўнік павінен высветліць прычыну фальшывых спеваў (як урач устанаўлівае не толькі дыягназ, але і прычыны захворвання). Фальш можа ўзнікнуць ад недакладнай каардынацыі паміж слыхам і голасам, спеваў на дрэнным дыханні, кепскага валодання вакальнай тэхнікай, неразумення правіл інтанацыі, зморанасці ці хваробы галасавога апарату спевакоў, няправільнай пеўчай пазіцыі, пры фарсіраваным гучанні і нават ад дрэннага эмацыянальнага стану спевакоў.

Пасля высвятлення канкрэтнай прычыны фальшу трэба дабівацца чыстага строю хору з дапамогай таго ці іншага практыкавання, прыёму, патрэбнага ў кожным канкрэтным выпадку. Найлепшай умовай развіцця музычнага слыху з'яўляюцца спевы *а капэла*. Таму работу над строем у харавым калектыве лепш за ўсё праводзіць без суправаджэння на інструменце. Гэта мабілізуе слых спевакоў, дапамагае выпрацаваць упэўненасць у сабе, што добра адаб'ецца на чысціні інтанацыі, строі харавога калектыву. У рабоце з хорам хормайстар сутыкаецца з асаблівасцямі строю пры спевах *а капэла* і з суправаджэннем. Строй *а капэла* (нетэмпераваны строй) залежыць ад добрага музычнага слыху і дакладнай інтанацыі спевакоў.

Тэорыя зоннага строю грунтуецца на ладавых суадносінах гукаў, асаблівасцях гарманічных абаротаў, заканамернасцях акустыкі, «зоннай прыродзе музычнага слыху», – так піша аб строі *а капэла* С. Казачкоў [48]. Веданне гэтых асаблівасцей дазваляе хормайстру карэкціраваць інтанацыю ў залежнасці ад канкрэтных гукавышынных умоў. Так, напрыклад, гук *сі* ў гаме *до мажор* будзе інтанавацца абвострана высока з прыцягненнем да тонікі *до*. А гэты ж гук у дамінантсептакордзе *до-дыез, мі-дыез, соль-дыез, сі* інтануецца без абвастрэння, атупляецца.

Неабходна сказаць аб строі хору з суправаджэннем (тэмпераваным строі), пры якім інтэрвалы інтануюцца выраўнена.

З аднаго боку, суправаджэнне дапамагае харавому калектыву пераадолець цяжкасці строю. Яно стварае гарманічную аснову, можа дубліраваць харавую фактуру, надае ўпэўненасць спевакам у іх інтанаванні. З іншага боку, суправаджэнне можа яшчэ больш падкрэсліць фальш хору, таму што на фоне стройнага гучання суправаджэння гэты фальш будзе асабліва выразным.

Пэўную цяжкасць для строю прадстаўляюць такія хары, у якіх спевы *а капэла* чаргуюцца са спевамі з суправаджэннем. У такіх выпадках трэба выпрацаваць у спевакоў уменне запамінаць асноўны тон дадзенай танальнасці.

Вывад: харавы калектыў, каб авалодаць добрым харавым строем, павінен прайсці праз доўгую і старанную рэпетыцыйную работу, што патрабуе як ад кіраўніка, так і ад спевакоў сістэматычнасці, скрупулёзнасці, педантызму, цярплінасці і абавязкова натхнення.

Музыка – мова эмацыянальнага стану чалавека. Яна кранае ўсе самыя патаемныя струны яго душы, настрою. Па глыбіні і сіле ўздзеяння на слухача харавыя спевы не параўнальныя ні з якімі іншымі музычнымі жанрамі. Спалучэнне слова і музыкі з выразнасцю выканання, яркая вобразнасць і эмацыянальнасць гучання хору надаюць гэтаму віду мастацтва асаблівую прывабнасць. Падчас работы з партытурай хору хормайстар павінен разабрацца ў змесце і характары літаратурнага тэксту, зразумець, якімі сродкамі музычнай выразнасці карыстаўся кампазітар для адлюстравання ў музыцы зместу гэтага тэксту, і знайсці аптымальны варыянт выканання твора. Мастацкая выразнасць патрабуе ад удзельнікаў хору валодання ўсім комплексам вакальна-харавой тэхнікі, харавой гучнасці. Каб дабіцца высокага майстэрства выканання, неабходна дакладна ведаць, што ў музыцы адносіцца да сродкаў мастацкай выразнасці.

Як і гутарковая, музычная мова (музычны матэрыял) складаецца з фраз. Музычная фраза ў харавой партытуры дзеліць музычны тэкст на адрэзкі, якія маюць поўную або адносна поўную музычна-сэнсавую завершанасць. Ад таго, як будзеца фразіроўка ў партытуры, залежаць расстаноўкі агульнахаравога, ланцуговага дыхання па харавых партыях. Відавочна, што ад разумнай фразіроўкі ў харавым творы (а гэта значыць, і расстаноўкі дыхання) залежыць цэласнасць гучання і ўспрымання.

Патрэбна сказаць аб спецыфічным харавым сродку выразнасці – ланцуговым дыханні. Пры ім спевакі бяруць дыханне

не разам, а па чарзе, як бы ланцугом. Такое дыханне ў харавых спевах мае вялікую выразнасць. Прымяняецца яно ў тых выпадках, калі трэба падаць адну доўгую літаратурна-музычную думку, калі неабходна аб'яднаць дзве (або больш) літаратурныя фразы з адной музычнай думкай, калі яно выступае як неабходны для гэтага твора, жанру сродак мастацкай выразнасці.

У сувязі з гэтым трэба сказаць аб выкананні народнымі харамі карагодных песень. Яны, як правіла, выконваюцца на ланцуговым дыханні. Фразавае дыханне залежыць ад сэнсу і логікі развіцця літаратурнай і музычнай фраз і ад іх супадзення.

Гаворачы аб сродках музычнай выразнасці, абавязкова трэба ўзгадаць сілу гучання: нюансіроўку, дынаміку. Нюансіроўка і дынаміка ў харавых спевах цалкам і поўнасьцю залежаць ад характару, зместу, жанру твора, які выконваецца. Яны надаюць гучанню гібкасць, выразнасць, непаўторнасць, калі правільна і з добрым густам ужыты.

Музычнасць, выразнасць выканання звязваюцца і падначальваюцца вываду кульмінацыі. Кульмінацыя, якая адпавядае будове літаратурна-музычнай фразы, называецца прыватнай. Яна падкрэслівае галоўную думку кожнай фразы, надае асэнсаванасць выкананню. Галоўная думка ўсяго твора, самая вяршыня яго напружання, называецца агульнай кульмінацыяй, якая рыхтуецца прыватнымі і, часцей за ўсё, знаходзіцца ў канцы партытуры або блізка да яго. Падкрэсліваецца (выводзіцца) яна за кошт гучнай дынамікі выканання. Адрозніваюць таксама сэнсавую і дынамічную кульмінацыі. Сэнсавая кульмінацыя мае дачыненне да літаратурнага тэксту. Пры выкананні харавога твора сэнсавыя кульмінацыі могуць як падкрэслівацца, так і не падкрэслівацца больш гучнай дынамікай.

Дынамічная кульмінацыя адносіцца да гучнасці спеваў, заўсёды выводзіцца за кошт моцнага гучання і ўзнікае ад супадзення з сэнсавай. У такіх выпадках дынаміка выканання бывае асабліва яркай.

Вялікае значэнне ў выканальніцкім майстэрстве маюць тэмпы і агогіка. Яны садзейнічаюць раскрыццю музычных вобразаў і зместу, падкрэсліваюць характар музыкі. Майстэрства хормайстра заключаецца ў тым, каб знайсці тэмп, які адпавядае жанру, стылю, характару твора, абпіраючыся на метрарытмічную пульсацыю з яе арганізацыйнай выразнасцю, што дапамагае зразумець тэмп. Трэба разумна, тактычна ўжыць адхіленне ад тэмпу, калі гэта апраўдана жанрам, формай твора, яго

характарам і зместам літаратурна-музычнага тэксту. Магчыма ўжыванне *tempo rubato*, які зробіць выкананне яшчэ больш выразным.

Немалаважнае значэнне маюць ферматы, якія патрабуюць такту ў адчуванні іх працягласці. Абавязковай умовай мастацкага выканання харавой партытуры з'яўляецца розны характар гуку, які поўнасьцю залежыць ад музычнага настрою твора, яго вобразнасці. Палітра гукавых фарбаў вельмі разнастайная. Хор можа спяваць мякка, цёпла, светла, густа, аксамітна, драматычна, змрочна, злобна, радасна, святочна – немагчыма пералічыць усе фарбы харавога гучання. Адно трэба ведаць і ўлічваць: пры рабоце над гукам неабходна ўпарта дабівацца эмацыянальных спеваў усіх ўдзельнікаў калектыву, а таксама іх адзінай эмацыянальнай настроенасці.

Велізарнае значэнне для раскрыцця мастацкіх вобразаў твора мае веданне законаў музычнай формы. Яно дае магчымасць хормайстру пры рабоце над партытурай ужываць тыя або іншыя сродкі музычнай выразнасці, нават не абазначаныя ў нотным тэксце. Форма партытур хору народнай песні часцей за ўсё не вельмі складаная: куплетная, куплетна-варыяцыйная або куплена-варыяцыйная з трохчасткавымі элементамі.

Пры **куплетнай форме** песні ў нотах абазначаюцца тэмпы і нюансы толькі для аднаго куплета. Хормайстар добра ведае законы куплетнай формы і ўжывае розныя сродкі музычнай выразнасці, змяняючы іх ад куплета да куплета ў залежнасці ад зместу кожнага з іх. Такім чынам, у вырашэнні куплетнай формы дазваляецца выкарыстанне ў кожным куплеце разнастайных нюансаў, змена тэмпу, ужыванне агогікі, змена характару гуку, штрыхоў і іншых сродкаў выразнасці.

Падыход да трактоўкі **куплетна-варыяцыйнай формы і куплетна-варыяцыйнай з трохчасткавымі элементамі** такі ж, як і да трактоўкі куплетнай формы. Ёсць і традыцыйнае ўжыванне сродкаў музычнай выразнасці пры куплетнай або куплетна-варыяцыйнай форме твора. Гэта датычыцца выканання некаторых вандроўных або армейскіх песень апавядальна-маршавага характару.

Выразна гучыць і добра ўспрымаецца слухачамі прыём «прыбліжэння – аддалення». Ён дасягаецца за кошт нарастання сілы гучання кульмінацыі ад *p* да *f* у адным з куплетаў і аслаблення гучання ад *f* да *p* пасля кульмінацыі да апошняга куплета ўключна пры нязменным, роўным тэмпе марша ( $p < f > p$ ).

Прыкладам таму можа служыць традыцыйнае выкананне беларускай народнай песні «Із далёкіх із краёў», дзе нібы перад вачыма слухачоў разгортваецца дзеянне, у якім воіны ідуць у вёску, праходзяць яе і знікаюць удалечыні. Такім чынам, дасканаласць і выразнасць выканання патрабуюць ад кіраўніка хору глыбокага пранікнення ў літаратурна-музычны тэкст партытуры, выканання ўсіх аўтарскіх указанняў, раскрыцця аўтарскай задумкі ў спалучэнні з асабістым успрыманням твора. Хормайстар павінен памятаць, што залішня перанасычанасць сродкамі выразнасці можа прывесці да безгустоўнага выканання і выклікае ў слухачоў пачуццё здзіўлення ці раздражнення. Ад прафесійнай адукаванасці кіраўніка калектыву залежыць дасканаласць, асэнсаванае ўжыванне разнастайных сродкаў мастацкай выразнасці, а значыць, самабытнасць, індывідуальнасць, каларытнасць у выкананні твораў харавым калектывам.

Сучасныя навуковыя даследаванні і практыка выканаўцаў паказалі, што чыстая інтанацыя ў харавым выкананні – велічыня пераменная. Строй хору можа рэгулявацца і карэктывавацца. Строй залежыць ад розных элементаў музыкі (ладавай сістэмы, гукавышыннага малюнка, накірунку руху, мелодыі, дынамічных і метрарытмічных акцэнтаў, формы твора).

### **Пытанні і заданні для самастойнай падрыхтоўкі**

1. Паняцце «строй» у харавой музыцы.
2. Якія віды строю вы ведаеце?
3. Дайце характарыстыку меладычнаму і гарманічнаму строям.
4. Якая сувязь існуе паміж строем і харавой партытурай?
5. Якую ролю адыгрывае пеўчая інтанацыя ў рабоце над строем?
6. Выкананне якіх правіл неабходна для добрага строю ў творах?
7. Дайце азначэнне зонавага строю.
8. Назавіце правілы інтанавання ў зонавым строі мажорнай і мінорнай гамы, а таксама асобных меладычных інтэрвалаў.
9. Назавіце правілы інтанавання ў гарманічным строі мажорных і мінорных трохгуччаў, септакордаў.
10. Хто з аўтараў-хормайстраў займаўся праблемай харавога строю?
11. Выкананне якіх правіл неабходна для добрага строю ў творах а капэла?

## Лекцыя 10. Ансамбль і яго віды

### План лекцыі

1. Паняцце «харавы ансамбль» (прыватны і агульны).
2. Неабходныя ўмовы для стварэння выдатнага ансамбля ў хоры.
3. Фактурны ансамбль.
4. Тэмпавы ансамбль.
5. Дынамічны ансамбль.
6. Тэмбравы ансамбль.
7. Метрарытмічны ансамбль.
8. Ансамбль хору з салістам і ансамбль хору з суправаджэннем.

### Мэта

Пазнаёміць студэнтаў з паняццем «харавы ансамбль» і яго разнавіднасцямі.

### Ключавыя паняцці

Віды ансамбля (прыватны, агульны), паняцце «харавы ансамбль», дынамічны ансамбль; штучны, натуральны ансамблі, рытмічны, тэмпавы ансамблі.

Слова «ансамбль» даволі часта сустракаецца ў паўсядзённым жыцці: архітэктурны ансамбль, ансамбль у адзенні, акцёрскі ансамбль, вакальна-інструментальны ансамбль, ансамбль песні і танца, фальклорны ансамбль. Аб ансамблі кажуць, калі маюць на ўвазе адзінства, злітнасць, зладжанасць асобных частак.

Ансамбль хору – гэта найважнейшы паказчык выканальніцкага майстэрства і культуры харавога калектыву, адзін з самых важных кампанентаў харавога гучання.

Паняццю «харавы ансамбль» (фр. *ensemble* – ‘разам’) найбольш адпавядае значэнне ‘зладжанасць’, ‘узгодненасць’ або ‘садружнасць’, саюз галасоў, іх узгодненая сукупнасць» [48].

Ансамбль хору – паняцце шматзначнае, якое ўключае яго разнастайныя праявы: фактурную, метрарытмічную, тэмпавую, дынамічную, тэмбравую і г. д. Ансамбль – гэта найбольш істотны элемент харавой гучнасці. Ён з’яўляецца, з аднаго боку, крытэрыем зладжанасці і гібкасці харавога выканання, а з другога боку, своеасаблівым каардынатарам усіх элементаў харавой гучнасці ў іх узгодненасці і падпарадкаванасці.

Ансамбль хору прадстаўляе сабой арганічнае зліццё індывідуальнасцей, якія ўмеюць чуць сваю партыю і хор у цэлым, прыраўноўваць свой голас да агульнага гучання, хутка пера-

ключацца з вядучага меладычнага голасу да суправаджальнага. Гэтыя ўменні і навыкі фарміруюцца ў працэсе працяглых спеваў у хоры і складаюць аснову майстэрства спевакоў. Сярод кампанентаў ансамбля аўтарамі тэарэтычных прац па харазнаўстве вылучаюцца дынамічныя, метрарытмічныя, тэмповыя, агагічныя, тэсітурныя, фактурныя, тэмбравыя і іншыя суадносіны гучання. Навукоўцы даказваюць, што ў харавой практыцы ўзнікаюць больш складаныя і разнастайныя тэмбравыя, дынамічныя, фактурныя суадносіны, якія часта прад'яўляюць супрацьлеглыя ансамблевыя патрабаванні.

Зладжанасць, узгодненасць гучання павінны датычыцца дынамікі, рытму, тэмпу, дыкцыі, тэмбру, штрыхоў і г. д. спяваючага хору.

У харавой практыцы вылучаюць два віды ансамбля: прыватны і агульны. **Прыватны** ансамбль, па азначэнні В. І. Краснашчокава, гэта ансамбль аднатыповы па складзе ўнісоннай групы спевакоў хору, ці ансамбль партыі.

Прыватны ансамбль (або няпоўны) – гэта зладжаныя, узгодненыя, злітныя спевы ўнутры кожнай асобнай харавой партыі.

Працуючы над ансамблем якой-небудзь харавой партыі, трэба дабівацца ад удзельнікаў адзінай манеры спеваў і вымаўлення слоў, ураўнаважанай сілы гуку кожнага спевака (нельга дапускаць, каб чый-небудзь голас «тарчаў»). Трэба памятаць, што ад якасці прыватнага ансамбля залежыць агульны ансамбль.

**Агульны** ансамбль – гэта ансамбль усяго хору, ансамбль спалучэнняў унісонных груп. Агульны ансамбль знаходзіцца ў прамой залежнасці ад камплектацыі харавых партый па колькасці галасоў і іх якасці. Ансамбль лічыцца забяспечаным, калі галасы спевакоў раўнацэнна якасныя па тэмбрах, моцы, дыяпазону, валоданню вакальнай тэхнікай, а таксама тады, калі харавыя партыі маюць прыкладна аднолькавы лік спевакоў. Пры гэтым трэба помніць, што жаночых галасоў можа быць больш, чым мужчынскіх.

Агульны ансамбль (або поўны) – гэта зладжанасць, злітнасць, узгодненасць гучання ўсяго хору.

Добры ансамбль у хоры можа быць створаны толькі ў тым выпадку, калі хор правільна скамплектаваны. Неабходна, каб усе галасы партыі былі падобныя па тэмбры і маглі ўтвараць злітае ўнісоннае гучанне. На ансамбль харавой гучнасці ўплывае расстаноўка хору. У харавой практыцы сустракаюцца

розныя спосабы расстаноўкі хору. Часта мы бачым хор у выглядзе паўкруга, таму што пры гэтым ствараецца найбольш канцэнтраванае гучанне. Сустрэкаюцца і такія спосабы, як квартэтная расстаноўка хору. На практыцы элементы харавога ансамбля (фактурны, метрарытмічны, тэмпавы, дынамічны, тэмбравы) фарміруюцца пры поўнай узгодненасці такіх бакоў і якасцей харавой гучнасці, як мелодыка, гармонія, поліфанія, рытм, тэмп, дынаміка, тэмбр.

С. А. Казачкоў вылучае два тыпы ансамбля: маналітны і дыферэнцаваны. Яны, у сваю чаргу, падзяляюцца на віды: вышынна-інтанацыйны, тэмпава-рытмічны, тэмбравы, артыкуляцыйны, поліфанічны і іншыя. Для маналітнага ансамбля характэрны гранічная злітнасць харавых галасоў і раўнавага партый у акордзе, а для дыферэнцаванага ансамбля – разнастайнасць гукавых планаў, тэмбравая і дынамічная разнастайнасць ліній і галасоў як па гарызанталі, так і па вертыкалі.

**Фактурны ансамбль.** Харавы ансамбль залежыць ад фактурных асаблівасцей твора. Роля асобных харавых партый пры вакананні твора можа быць неаднолькавай і залежыць ад ступені важнасці выконваемага музычнага матэрыялу. Партыя, якая выконвае найбольш значны музычна-тэматычны матэрыял, павінна быць у дынамічных адносінах больш яскравая, чым партыя, якая выконвае ролю акампаменту.

Існуюць наступныя віды фактурнага ансамбля:

1. Ансамбль як адносна поўная дынамічная раўнавага гучнасці паміж харавымі партыямі. Гэты від ансамбля тыповы для твораў гамафонна-гарманічнага складу (акордава-гарманічная фактура).

2. Ансамбль пры супастаўленні розных музычна-тэматычных элементаў. Гэты від ансамбля характэрны для твораў з поліфанічным складам напісання.

3. Ансамбль у гучнасці паміж саліруючым голасам і акампаментарам хору. У творах такога тыпу акампамент хору павінен выконвацца адным нюансам цішэй саліруючага голасу. Калі ў саліста *f*, у хору – *mf*; калі у саліста *p*, у хору – *pp*.

Акрамя гэтага хормайстар павінен асабліва ўважліва сачыць за той партыяй, да якой па характары голасу належыць саліст. Суадносіны сілы гуку залежаць ад розных абставін: вакальных даных саліста і дынамікі яго выканання, колькаснага складу хору і нават адлегласці на сцэне паміж хорам і салістам.



4. Ансамбль у гучнасці паміж хорам і інструментальным суправаджэннем. Пры выкананні твораў з суправаджэннем патрэбна разабрацца ў фактуры не толькі харавой, але і інструментальнай часткі і вызначыць іх функцыі. Яны могуць быць рознымі. У адным выпадку музычны інструмент выконвае акампануючую (суправаджальную) функцыю. Тут узнікае ансамбль з пераважным гучаннем хору. Пры гэтым неабходна ўлічваць і адрозненні акустычнай прыроды музычных інструментаў і хору. У выпадку раўнацэннага мастацкага значэння хора і музычнага суправаджэння (груп інструментаў, аркестра) узнікае ансамбль ураўнаважанага тыпу. Калі асноўны тэматычны матэрыял знаходзіцца ў аркестравым суправаджэнні, узнікае ансамбль пераважнага гучання. Найбольш тыповыя віды суадносін ансамбля з харавой і інструментальнай часткамі партытуры наступныя:

– харавая частка партытуры у тэматычных адносінах больш значная, чым змест інструментальнай часткі; у гэтым выпадку хор павінен гучаць на першым плане, на нюанс ярчэй, а інструментальнае суправаджэнне выконвае ролю акампанементу – на нюанс цішэй;

– хор і інструментальная частка партытуры ў тэматычных адносінах маюць аднолькавае значэнне; хормайстар павінен у дадзеным выпадку знайсці ў агульнай гучнасці некалькі іншыя суадносіны – дынамічна наблізіць гучнасць аркестра да хору;

– хор мае другаснае значэнне, у той час як ў інструментальнай частцы знаходзіцца найбольш значны тэматычны матэрыял; у дадзеным выпадку дырыжор павінен адасобіць тэму ў аркестры, у дынамічных адносінах перамясціць харавую гучнасць на другі план.

Такім чынам, пры выкананні харавога твора з інструментальным суправаджэннем неабходна старанна прааналізаваць партытуру, знаходзячы ў ёй усе асаблівасці перадачы і знаходжання асноўнага тэматычнага матэрыялу.

**Тэмпаваы ансамбль.** Тэмп (ад лац. *tempus* – ‘час’) – значны мастацкі сродак у харавым творы. Адхіленні ад верхняга тэмпу вядуць да скажэння музычнага вобраза, настрою, эмацыянальнай сферы твора. Невыпадкова большасць тэрмінаў, якія абазначаюць тэмпы, толькі ўскосна ўказвае на хуткасць і перадае ў асноўным той ці іншы стан, выяўлены музыкай.

Павольныя тэмпы звязаны з адлюстраваннем спакою, урачыстасці, велічнасці; хуткія – парывістасці, жывасці, усхваляванасці.

Пры пабудове тэмпавага ансамбля ў творы хормайстар павінен знайсці аптымальную хуткасць выканання. Калі ў нотным тэксце тэмп не фіксуецца з дапамогай метранома, належыць кіравацца тэмпавай зонай, а таксама ўласнымі пачуццямі, зыходзячы з характару твора. Належыць памятаць, што на выбар тэмпу ўплывае шмат фактараў: форма, мелодыка, рытміка, фактура, гармонія, літаратурны тэкст твора і г. д. Заўважана, што шчыльная фактура патрабуе больш павольнага тэмпу, чым лёгкая і празрыстая. У поліфанічных творах тэмп вызначаецца па ясным правядзенні тэматычнага матэрыялу ў розных харавых партыях. Тэмпавыя змяненні могуць быць звязаны з кантраснасцю або паўторнасцю формаўтваральнага матэрыялу. Калі меладычны малюнак насычаны шырокімі скокамі, храматызмамі, затрымкамі, то для яго ўспрымання спатрэбіцца запаволены рух.

Найбольш частыя тэмпавыя парушэнні ў хоры звязаны з паскарэннем пры спевах на крэшчэнда і запавольваннем пры спевах на дымінуэнда. Да цяжкасцей можна аднесці і шматразовае вяртанне да першапачатковага тэмпу, працяглае паскарэнне і запавольванне, змяненне тэмпу і метру.

Пры супастаўленні тэмпаў трэба ведаць:

- недапушчальныя якія-небудзь скарачэнні ці падаўжэнні канчаткаў першай пабудовы;
- новы тэмп павінен быць цалкам арганізаваны ўжо пры ўступленні новай пабудовы; паступовае ўваходжанне ў новы тэмп недапушчальна.

З тэмпавым ансамблем цесна звязаны **агагічны**. Агогіка (ад грэч. *agoge* – ‘рух’) азначае ледзьве ўлоўныя адхіленні ад тэмпу, якія абумоўліваюць выразнасць музычнага выканання.

Агогіка мае свае заканамернасці:

- імкненне да кульмінацыі можа суправаджацца паскарэннем;
- у завяршальных кадансах магчымы запавольванні;
- паскарэнне, як правіла, ураўнаважваецца наступным запавольваннем;
- значныя па сэнсе словы могуць быць падкрэслены некаторым «адцягваннем» тэмпу.

Агогіка звязана з усімі сродкамі выразнасці музычнага твора. Агогіка залежыць ад жанру і характару сачынення, стылю кампазітара, выканаўцы. Устойлівая па тэмпе звычайна харавая музыка маршавага і танцавальнага характару. Строга ў

адзіным тэмпе выконваецца музыка старых майстраў-поліфаністаў. Сачыненні кампазітараў-рамантыстаў выконваюцца тэмпава даволі свабодна. У сучаснай харавой музыцы назіраецца імкненне да строга вытрыманых тэмпаў.

**Дынамічны ансамбль.** Адным з самых складаных навыкаў выканальніцкага майстэрства харавога калектыву з'яўляецца добры дынамічны ансамбль, г. зн., ураўнаважанасць па сіле галасоў унутры харавой партыі і ўзгодненасць па гучнасці харавых партый у агульным ансамблі.

Трэба сказаць, што якасць дынамічнага ансамбля асабліва залежыць ад таго, якімі галасамі ўкамплектаваны хор: добрымі ці дрэннымі, моцнымі ці слабымі, з шырокім ці вузкім дыяпазонам. Вялікае значэнне ў стварэнні добрага ансамбля мае таксама колькасць раўнавага галасоў кожнай харавой партыі.

Чым багацейшая палітра дынамічных фарбаў хору, тым большыя яго магчымасці ў стварэнні разнастайных мастацкіх вобразаў. Хормайстру належыць ведаць, што яскравасць дынамікі не павінна сумяшчацца з выкарыстаннем фарсіраванага гучання. Пашырэнне дынамічных магчымасцей павінна дасягацца за кошт фарміравання прыгожага піянісіма (*pp*), гучнага фортэ (*f*).

Падчас работы над такім ансамблем хормайстар патрабуе адпевакоў злітнасці, зладжанасці ў выкананні як нерухомай дынамікі (піянісіма (*pp*), піяна (*p*), мецца-піяна (*mp*), мецца-фортэ (*mf*), фортэ (*f*), фартысіма (*ff*), так і рухомай нюансіроўкі (*крэшчэнда*, *дымінуэнда*).

Работа над дынамікай у хоры звычайна пачынаецца з нерухомых нюансаў, якія садзейнічаюць выраўноўванню розных па сіле і гучнасці галасоў, стварэнню ансамбля ў харавой партыі.

Рухомыя нюансы ўяўляюць больш складаную форму дынамічнага ансамбля і патрабуюць пэўнага майстэрства па рэгуляванні дыхання і гучнасці.

Выкарыстанне дынамічных нюансаў адпавядае натуральнай прыродзе гучання партый на дадзенай вышыні, стварае спрыяльныя ўмовы для ансамблевага гучання.

У залежнасці ад тэсітурных умоў харавых партый адрозніваюць наступныя тры віды харавога ансамбля:

а) *натуральны ансамбль* (натуральная дынаміка пры аднолькавых або неаднолькавых тэсітурных умовах);

б) *штучны ансамбль* (штучная дынаміка пры аднолькавых або неаднолькавых тэсітурных умовах);

в) змешаны ансамбль, або дыферэнцыраваны (наяўнасць штучнай і натуральнай дынамікі пры аднолькавых або неаднолькавых тэсітурных умовах харавых партый – змешванне прымет натуральнага і штучнага ансамбляў).

Часцей за ўсё цяжкасці выклікае штучны ансамбль. Ён ўзнікае ў наступных выпадках:

- пры недастатковай укамплектаванасці харавых партый;
- пры выкарыстанні *divisi* ў асобных партыях, якое ўтварае аслабленыя галасавыя групы;
- пры падваенні галасоў, якія могуць вылучацца на фоне непадвоеных;
- калі ў дадзеных тэсітурных умовах магчымасці ўсяго ансамбля ляжыць за межамі вакальных магчымасцей асобных галасавых груп.

Асноўным метадам работы з тэсітурным ансамблем (штучным, натуральным і змешаным) з’яўляецца метады дынамічнай карэкцыі. Метады дынамічнай карэкцыі звычайна выкарыстоўваецца ў сачыненнях, у якіх нюансы перавышаюць выканаўчыя магчымасці харавых партый, а таксама ў выканаўчай практыцы хароў з абмежаванымі тэхнічнымі магчымасцямі. «Пытанне аб ужыванні натуральнага або штучнага ансамбля трэба вырашаць з улікам той формы раўнавагі галасоў (абсалютнай або адноснай), якая патрабуецца ў дадзеным канкрэтным выпадку», – піша В. Краснашчокаў [19].

*Натуральны ансамбль* – гэта дынамічны ансамбль хору пры спевах у аднолькавай тэсітуры з ураўнаважанай дынамікай.

Натуральны ансамбль залежыць ад тэсітурных умоў харавых партый.

### Ой, там, на гарэ

Беларуская народная песня

Апрацоўка А. Раішчынскага

The musical score is written for three voices: Soprano I (C.I.), Soprano II (C.II), and Alto (A.). It is in 3/4 time and consists of two measures. The lyrics are: "Ой! Ё\_ н(ы) скла\_ няў\_ ся. Ох (ы) да най\_ ні\_ жай ох (ы) скла\_ няў\_ ся." The melody is simple and folk-like, with a mix of quarter and eighth notes.

Трэба памятаць, што асаблівасцю партытуры змешанага народнага хору з'яўляецца тое, што мужчынская група часта мае тэсітуру больш высокую, чым жаночая (гэта з'яўляецца адной з асаблівасцей гучання народнага хору). У такіх выпадках часцей за ўсё ужываецца натуральны ансамбль.

### Вясёлая старонка

Словы народныя

Музыка М. Сіраты

The musical score for 'Вясёлая старонка' is written for three voices: Soprano (С.), Alto (А.), and Tenor/Bass (Т. Б.). It is in the key of D major and 4/4 time. The lyrics are: *f* Ой, там, ка\_ ля млы\_ на, ой, там, ка\_ ля бро\_ ду.

*Штучны ансамбль* – гэта дынамічны ансамбль, пры якім адбываецца рэгуляванне дынамікі спеваў нейкай партыі (або некалькіх партый) у бок дынамічнай раўнавагі гучання ўсяго хору. Рэгуляванне ажыццяўляе хормайстар у залежнасці як ад мастацка-выканальніцкіх задач харавога твора, так і ад індыўідуальных асаблівасцей дадзенага харавога калектыву. Зразумела, што яго якасць залежыць ад вопыту, густу, музычнай адукаванасці, таленту хормайстра.

Вось некаторыя прыклады ўмоў, пры якіх узнікае штучны ансамбль:

1. Штучны ансамбль ужываецца, калі харавыя партыі маюць розныя тэсітурныя ўмовы, а мастацкія задачы выканання патрабуюць ураўнаважанага гучання хору.

### А мама ждет

Слова Н. Шолоховой

Музыка Н. Букина

The musical score for 'А мама ждет' is written for Soprano (С.) and Alto (А.) voices. It is in the key of D major and 4/4 time. The lyrics are: Ты ле\_ жишь под бе\_ ре\_ зо\_ ю бе\_ лой.

## Ветрык

Беларуская народная песня

Апрацоўка М. Корсака

Музыкальная партытура для двух партыяў (С. і А.) у 2/4 тактавым рытме. Пачатак партытуры пазначаны *p*. Сопранавы партыя (С.) пачынае з ноты G4, а альтавы партыя (А.) з ноты E3. Тэкст песні: Шэп\_ ні жаў\_ ру\_ ноч\_ ку, як вя\_ сё\_ ла дзе\_ цям. Пад партытурай альтавы партыі паказана *Мм...*

2. Штучны ансамбль неабходны пры *divisi* ў асобных харавых партыях.

## Каля майго церама

Беларуская народная песня

Апрацоўка Ю. Смялкоўскага

Музыкальная партытура для двух партыяў (С. і А.) у 2/4 тактавым рытме. Сопранавы партыя (С.) пачынае з ноты G4, а альтавы партыя (А.) з ноты E3. Тэкст песні: Се\_ дзя\_ чы у це\_ ра\_ ме Дзеў\_ ка крас\_ на\_ я.

У такіх выпадках, каб дабіцца злітнага, ураўнаважанага гучання хору, хормайстар можа ўжываць наступныя прыёмы:

– пры розных тэсітурных умовах партый хормайстар павінен разабраць кожны канкрэтны выпадак, добра ведаць магчымасці і асаблівасці кожнай харавой партыі і ў залежнасці ад гэтага працаваць над выраўноўваннем гучнасці, памяншаючы ці павялічваючы моцнасць гуку той ці іншай партыі;

– пры *divisi* ў партыі трэба працаваць над тым, каб яе не заглушалі харавыя партыі без *divisi*.

Штучны ансамбль патрэбен у харавым калектыве, які мае недастатковую камплектацыю харавых партый па колькасці галасоў, і калі харавыя партыі ў камплектаванні нераўнацэннымі па дыяпазоне, сіле, валоданні вакальна-харавой тэхнікай галасамі. Тут хормайстар павінен патрабаваць і дабівацца ад удзельнікаў хору карэктнасці спеваў, працаваць над тым, каб партыі не «перакрывалі» адна адну.

Дагэтуль мы гаварылі аб дынамічным ансамблі з ураўнаважаным гучаннем хору (натуральным ці штучным). Але ў

практыцы выканання харавых твораў вельмі часта сустракаюцца партытуры, у якіх не ўвесь час ужываецца ўраўнаважанасць дынамікі паміж партыямі. Яна можа быць непатрэбна з-за мастацка-выканальніцкіх асаблівасцей твора або калі патрабуецца дынамічнае вылучэнне нейкай асобнай харавой партыі (дуэта партый).

Дыферэнцыраваны ансамбль (ад лац. *differentia* – ‘рознасць’) – гэта дынамічны ансамбль з адрознай сілай гучання нейкай харавой партыі (або некалькіх партый), у залежнасці ад якіх-небудзь індывідуальных умоў харавой партытуры. Гэта ансамбль, пры якім адбываецца рэгуляванне гуку ў бок вылучэння нейкай харавой партыі (некалькіх партый) з агульнага гучання ўсяго хору; ансамбль, які залежыць ад шматлікіх асаблівасцей харавых твораў. Вось некаторыя з іх:

1. Вылучэнне, «высвятленне» прыгожага тэматычнага матэрыялу.

### Якая ты цудоўная, Радзіма

Словы У. Карызны

Музыка Ю. Семянкі

The musical score for 'Якая ты цудоўная, Радзіма' is presented in a two-staff format. The upper staff is for the vocal line (Soprano/Alto) and the lower staff is for the piano accompaniment (Tenor/Bass). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The vocal line begins with a melodic phrase marked 'A...' and continues with a series of notes. The piano accompaniment provides a harmonic foundation with chords and moving lines. A second 'A...' marking appears in the piano part towards the end of the excerpt.

2. Вылучэнне, праслухоўванне партыі (або партый), ад якой залежыць каларыт гучання хору.

### Закукуй, зязюлька

Беларуская народная песня

Апрацоўка М. Сіраты

The musical score for 'Закукуй, зязюлька' is in a three-staff format. The upper staff is for the vocal line (Soprano/Alto), the middle staff is for the Tenor part, and the lower staff is for the Bass part. The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is 2/4. The vocal line starts with a triplet of eighth notes. The lyrics are: 'То й за\_ сну\_ ла, вя\_ ноч\_ кі ві\_ ла, то й за\_ сну\_ ла'. The piano accompaniment consists of a steady bass line with chords.

3. Вылучэнне, праслухоўванне нейкага гуку ў акордзе, які надае акорду асаблівасць ці прыгажосць гучання.

### Ой, рана на Івана

Беларуская народная песня

Апрацоўка М. Дрынеўскага

С.  
Ой, ра\_ на на йва\_ на

А.  
Ой, ра\_ на на йва\_ на

Т.  
Ой, ра\_ на на йва\_ на

Б.

Зразумела, што ўмелае выкарыстанне дыферэнцыраванага ансамбля ў хоры надае выкананню твораў непаўторную прыгажосць, натхнёнасць.

Асобна трэба сказаць аб стылі пісьма ў дынамічным ансамблі. Пры гамафонна-гарманічным стылі пісьма галоўная ўвага надаецца голасу, у якім знаходзіцца мелодыя. Астатнія галасы як бы «хаваюцца» за ім, спяваюцца цішэй.

Што датычацца поліфанічнага стылю пісьма, то ў партытурах народнага хору ён сустракаецца часцей за ўсё ў выглядзе падгалосачнай, імітацыйнай, імітацыйна-падгалосачнай поліфаніі.

Пры імітацыйнай поліфаніі абавязковай умовай з'яўляецца «праслухоўванне», вылучэнне з агульнага гучання хору партыі, у якой знаходзіцца тэма.

Пры падгалосачнасці неабходна, каб падгалосак не дамінаваў, але і не губляўся ў агульным харавым гучанні. Рэгуляванне ансамбля ў гэтым выпадку залежыць як ад адукаванасці і вопыту хормайстра, так і ад умення ўдзельнікаў хору слухаць і чуць харавое гучанне ў момант спеваў.

Дынамічны ансамбль з'яўляецца паказчыкам выканальніцкага ўзроўню харавога калектыву. Ужо з першых рэпетыцый хормайстар павінен вучыць удзельнікаў хору ўмець слухаць і



чуць сваю партыю і сябе ў партыі, чуць, як спяваюць другія харавыя партыі і ўвесь хор. Гэты навык прыходзіць не адразу. Але калі спевакі зразумеюць яго важнасць і будуць старацца ім авалодаць, то харавы калектыў даб'ецца поспеху ў сваёй рабоце.

Разглядаючы віды дынамічнага ансамбля, мы будзем мець на ўвазе хор, які добра ўкамплектаваны галасамі як па якасці, так і па колькасці. Мы будзем памятаць, што віды дынамічнага ансамбля могуць змяняцца пры выкананні харавога твора шмат разоў (нават унутры аднаго такта). Мы будзем ведаць, што дынамічны ансамбль залежыць ад шматлікіх мастацка-выканальніцкіх задач харавога твора.

Відавочна, што работа над дынамічным ансамблем – найважнейшы момант у харавой гучнасці. Немагчыма прывесці ўсе прыклады ўжывання дынамічнага ансамбля. У кожным канкрэтным выпадку від ансамбля выкарыстоўваецца ў залежнасці ад мастацкіх патрабаванняў партытуры, магчымасцей канкрэтнага харавога калектыву, а прыёмы работы над ім залежаць ад майстэрства і таленту хормайстра.

**Тэмбравы ансамбль.** Паняцце *tembre* у перакладзе з французскай мовы азначае 'пазнака', 'адметны знак'. У музыцы – гэта афарбоўка гуку, уласцівая дадзенаму голасу або музычнаму інструменту. У харавой практыцы пад тэмбрам часцей за ўсё разумеюць пэўную афарбоўку галасоў, харавых партый і ўсяго хору. Яркасць тэмбравых фарбаў залежыць як ад прыродных даных пеўчых галасоў, так і ад вакальнай працы, якая праводзіцца ў хоры.

У харавых партыях звычайна прысутнічаюць галасы з мноствам розных індывідуальных тэмбравых адценняў, якія ўмоўна можна падзяліць на цёплыя і халодныя, лёгкія і цяжкія, звонкія і скрыпучыя, светлыя і цёмныя і г. д. У хоры работа над тэмбравым ансамблем накіроўваецца на ліквідацыю тэмбравай стракатасці ў харавых партыях і стварэнне цэласных тэмбравых спалучэнняў. Хормайстру належыць ведаць, што гэта праблема вырашаецца толькі пры ўмове выпрацоўкі ў партыях адзінай манеры фарміравання вакальнага гуку. Заўважана, што якасць тэмбру здольна паўплываць на ўспрыманне пеўчай інтанацыі. Калі галасы спевакоў гучаць глыбока без дастатковай яркасці, ствараецца ўражанне фальшу. Вывядзенне пеўчага гуку ўперад дазваляе асвятліць тэмбр і палепшыць інтанацыю.

Тэмбравы ансамбль харавой партыі падзяляюць на аднатэмбравы (аднародны) і шматтэмбравы (змешаны). Работа над аднатэмбравым ансамблем ажыццяўляецца або шляхам адбору ў партыю спевакоў з падобнымі тэмбрамі, або шляхам нівеліроўкі тэмбравых асаблівасцей галасоў. Моцны ўплыў на якасць тэмбру спевакоў аказвае наяўнасць у галасах вібрата (з італ. *vibrato* – ‘ваганне’). Яно ўпрыгожвае харавы тэмбр, надае яму эмацыянальнасць, дынамічнасць. Хор, пазбаўлены вібрата (так званы прамы гук), можа быць ужыты толькі абмежавана як своеасаблівая фарба. Прамы гук як недахоп знішчаецца з дапамогай практыкаванняў, якія здымаюць залішняе напружанне з гартані. Занадта частая вібрацыя (трэмаляцыя) або празмерна рэзкае пампаванне голасу разбурае ансамбль. Вельмі частая вібрацыя, у асноўным, прыродная якасць голасу і паддаецца выпраўленню. Пампаванне голасу назіраецца часцей за ўсё ў пажылых спевакоў, гэта звязана з паслабленнем цягліц, і выправіць гэты недахоп немагчыма.

Тэмбр галасоў цесна звязаны з артыкуляцыяй, мімікай, уменнем спевакоў праяўляць эмацыянальнасць або, наадварот, стрымліваць яе. Адзначаецца, што гукамі адкрытымі, яркімі выяўляецца ў спевах радасць, а гукамі прыглушанымі – нясмеласць, затоенасць. Калі спявак выконвае твор з усмешкай, голас набывае светлыя фарбы, а калі з напружаннем, голас становіцца рэзкім і злым. Праяўленне артыстызму, эмацыянальнасці дапамагае спевакам найбольш актыўна выкарыстаць тэмбравую выразнасць галасоў. Тэмбравы ансамбль – адзін з найбольш тонкіх і мала вывучаных элементаў. Ён цесна звязаны з іншымі элементамі харавога ансамбля.

Вакальна-тэмбравы ансамбль – гэта адзіная манера спеваў, адзіная афарбоўка гуку ў залежнасці ад характару твора. Хор, у якім добры вакальна-тэмбравы ансамбль, гучыць роўна, не страката. Удзельнікі павінны спяваць у адзінай манеры, злівацца па тэмбры ўнутры сваёй партыі, спяваць з той афарбоўкай гуку, якую патрабуе характар, жанр, стыль твора.

**Метрарытмічны ансамбль.** Работа над метрарытмічным ансамблем звычайна пачынаецца з развіцця ў спевакоў адчування пульсацыі, чаргавання моцных і слабых доляў, а працягваецца выпрацоўкай адзінага адчування тэмпу, метра і рытму.

Кожны твор мае сваю метрычную арганізацыю. Маладым харам даступная музыка ў простых велічынях. Складаныя і

асабліва змешаныя велічыні, дзе няма раўнамернай пульсацыі (5/4, 7/4, 11/4), уяўляюць сабой некаторую цяжкасць. Яшчэ большую цяжкасць уяўляюць творы, напісаныя ў складаных велічынях з нераўнамернай групіроўкай у такце (3/4, 6/8, 5/8). Фарміраванне метрарытмічнага ансамбля у хоры цесна звязана з выхаваннем ў спевакоў навыкаў адначасовага ўзяцця дыхання, пачатку спеваў (уступлення) і зняцця гуку (заканчэння), з авалоданнем розных метраў і рытмічных груп. Найбольш характэрныя парушэнні рытму, якія сустракаюцца ў харавым выканальніцтве: спяванне не да канца працяглых даўжынь пры з'яўленні кароткіх нот, і празмернае зацягванне іх пры змене кароткіх нот на доўгія; недачуванне нот з кропкай, паскарэнне дробных працягласцей і запавольванне буйных.

Неабходнай умовай калектыўнага выканання з'яўляецца рытмічнасць. Арыентаванне ў рытмічных структурах, сувярэнне і адрозненне розных па працягласці даўжынь – гэта той навык, які павінен быць уласцівы кожнаму музыку. У харавых спевах яму належыць асноўная роля, заснаваная на ўзгодненым, сінхронным выкананні мелодыі ўсімі спевакамі.

У рабоце над метрарытмічным ансамблем хору могуць быць выкарыстаны наступныя прыёмы:

1. Прахлопванне рытмічнага малюнка вакальных партый.
2. Прагаворванне нотнага тэксту рытмаскладамі.
3. Спяванне з адстукваннем унутрыдольнай пульсацыі.
4. Сальфеджыраванне з дзяленнем асноўнай метрычнай долі на больш дробныя даўжыні.
5. Спяванне ў павольным тэмпе з драбленнем асноўнай метрычнай долі, або ў хуткім тэмпе – з узбуйненнем метрычнай долі.

*Рытмічны ансамбль* – гэта сумеснае выкананне рытмічнай будовы, рытмічнага малюнка партытуры; дасканалы пераход з акорда на акорд пры спевах.

Рытмічны ансамбль з'яўляецца адным з важных відаў ансамбля. Работа над ім патрабуе дасканалата выканання рытму і ад кожнага спевака асабіста, і ад кожнай харавой партыі, і ад усяго хору.

Некаторыя цяжкасці рытмічнага ансамбля:

1. Складаныя рытмічныя фігуры (дробныя працягласці, сінкопы, трыёлі і інш.).

## Жураўлі на Палессе ляцяць

Словы А. Ставера

Музыка І. Лучанка

С. А.

ма\_ ю мі\_ лу\_ ю трэ\_ ба ў роз\_ ных кра\_ ях па\_ бы\_ ваць

The musical score is written for Soprano (С.) and Alto (А.) voices. It features a melody with eighth and sixteenth notes, and rests. The lyrics are written below the notes.

### 2. Рытмічныя розначытанні ў партыях.

## Туман, туман, матушка

Беларуская народная песня

Апрацоўка А. Раішчынскага

С. I  
С. II  
А.

Гэй, да гэй, па\_ с(ы)\_ вя\_ ці па  
Ой, па\_ с(ы)\_ вя\_ ці, со\_ н(ы)\_ ц(ы)\_ ка, гэй, да  
Гэй, да гэй, па\_ с(ы)\_ вя\_ ці па

The musical score is written for Soprano I (С. I), Soprano II (С. II), and Alto (А.) voices. It features a melody with eighth and sixteenth notes, and rests. The lyrics are written below the notes.

### 3. Пераменныя і несіметрычныя размеры.

## Туман, туман, матушка

Беларуская народная песня

Апрацоўка А. Раішчынскага

А.

За\_ ра па\_ д(ы)\_ ні\_ ма\_ ец\_ ца, со\_ н(ы)\_ ца вы\_ ка\_ та\_ ец\_ ца

The musical score is written for Alto (А.) voice. It features a melody with eighth and sixteenth notes, and rests. The lyrics are written below the notes.

Яшчэ адна складанасць – вельмі хуткія тэмпы, калі харысты не паспяваюць правільна выконваць рытм і адстаюць адзін ад аднаго; або вельмі павольныя тэмпы, калі працягласці гукаў скарачаюцца, не спяваюцца да канца.

Вось некаторыя самыя распаўсюджаныя прыёмы работы над пераадольваннем рытмічных цяжкасцей выканання:

1. Кіраўнік адпляскае ў далоні або прастукае цяжкую рытмічную пабудову.

2. Спёвакі адпляскваюць у далоні цяжкую рытмічную пабудову.

3. Прагаварыць тэкст у рытме, без спёваў.

4. У рабоце над вельмі павольнымі па тэмпе творамі выкарыстоўваецца прыём «пульсацыі», калі ў момант спёваў хор-майстар стучыць па сталё, раўнамерна падлічваючы працягласці (эфект метранома).

Прадугледзець усе памылкі, якія могуць узнікнуць у працэсе работы над рытмічным ансамблем, гэтак жа немагчыма, як і даць усе «рэцэпты» іх выкаранення. Працаваць над гэтым відам ансамбля трэба сістэматычна, бо ад яго якасці залежыць якасць харавога гучання.

**Дыкцыйны ансамбль** – гэта як сумеснасць, зладжанасць вымаўлення слоў, так і аднолькавасць вымаўлення слоў з іх арфаэпічнымі і дыялектычнымі асаблівасцямі. Напрыклад, вымаўленне мяккага беларускага *г* не павінна пранікаць у рускія словы з ўзрыўным цвёрдым *г*, і наадварот.

**Штрыхавы ансамбль** – гэта сумеснасць і зладжанасць у выкананні прыёмаў гукавядзення. Асноўным прыёмам гукавядзення пры спёвах з’яўляецца легата (*legato*). Добрае валоданне спёвакамі гэтым штрыхам надае гучанню хору злітнасць і прыгажосць.

У партытурах харавых твораў сустракаюцца і іншыя штрыхі (*нон легата*, (*non legato*), *стаката* (*staccato*), *марката* (*marcato*)), якія патрабуюць сумеснасці, аднолькавасці выканання і добрага валодання вакальнай тэхнікай.

Трэба таксама сказаць аб **ансамблі хору з салістам, хору з суправаджэннем**.

Тут адбываецца ансамбліраванне некалькіх самастойных выканальніцкіх адзінак.

Пры рабоце над партытурай хору неабходна ўлічваць «сілавая» магчымасці салістаў, дабівацца такіх спёваў, пры якіх была б добра чутна партыя саліста. Хор з’яўляецца нібы «харавай падушкай» для яго, выконвае ролю гарманічнай асновы. І таму сіла гучання хору павінна быць суразмернай (не надта ціхай і не надта гучнай), знаходзіцца ў цесным кантакце з выканальніцкімі задачамі і магчымасцямі саліста.

Ансамбль хору з суправаджэннем цалкам залежыць ад ролі суправаджэння ў кожнай канкрэтнай партытуры. Хор і суправаджэнне могуць гучаць раўназначна, калі музычны матэрыял іх аднолькава важны ў раскрыцці вобразаў твора.

Суправаджэнне можа падпарадкоўвацца гучанню хору, быць менш яркім, калі ў хоры знаходзіцца галоўны музычны матэрыял.

Хор можа гучаць цішэй, чым суправаджэнне, калі партыі суправаджэння даручаны галоўны музычны матэрыял.

Ансамбль хору і саліста, хору і суправаджэння знаходзіцца ў цеснай сувязі з характарам, вобразным зместам, асаблівасцямі твора, які выконваецца.

Як бачым, ансамбль – гэта найважнейшы элемент харавой гучнасці, паказчык культуры і прафесійнага ўзроўню харавага калектыву.

Поспех у рабоце над харавым ансамблем залежыць ад прафесійнай падрыхтоўкі кіраўніка хору, яго вопыту, індывідуальнасці і таленту.

Завяршаючы размову аб строі, ансамблі, дыкцыі, аб гэтых «трох кітах» харавых спеваў, аснове харавой гучнасці, можна зрабіць наступны вывад: назіраецца ўзаемапранікненне, узаема сувязь, узаемадзеянне гэтых элементаў.

Хормайстарская практыка сведчыць, што адсутнасць або дэфекты аднаго з гэтых кампанентаў прыводзяць да парушэння цэласнасці, выразнасці, дасканаласці гучання твора. І на самай справе: нявывераны, дрэнны строй (калі спевакі той ці іншай партыі спяваюць баязліва, няўпэўнена) прыводзіць да парушэння дынамічнага ансамбля. Калі хор дрэнна спявае ў ансамблі, то гэта часта неспрыяльна ўздзейнічае на гарманічны строй. Па-першае, партыя, якая ціха спявае або якую заглушылі іншыя партыі, часцей за ўсё не чуе сябе і не адчувае сваёй ролі, значэння ў арганізацыі гарманічнага гучання партытуры. Па-другое, гэта «згінуўшая» партыя, нават інтанацыйна чыстая, не дае запаўнення гучання акорда, што можа прывесці да парушэння гарманічнага строю. Ёсць хормайстарскі прыём, які дапамагае пераадолець гэты дэфект: кіраўнік хору прапануе харыстам спяваць так, каб пачуць «згінуўшую» партыю, як кажуць, «схавацца» за ёй.

Складаная дыкцыя можа прывесці да дэфектаў строю: спевакі стараюцца дасканала вымаўляць словы і не паспяваюць чыста інтанаваць, асабліва, калі патрэбен хуткі тэмп выканання. І наадварот, складаны меладычны строй часта прыводзіць да няяснай дыкцыі: спевакі клапацяцца аб чысціні інтанацыі і не паспяваюць ясна прагаворваць словы.

Невыразнае, розначасовае вымаўленне слоў адбіваецца на дакладнасці рытмічнага ансамбля.

Дрэнны рытмічны ансамбль прыводзіць да парушэнняў дыкцыі, яе някаснасці, уплывае на строй. А парушэнні тэмпава-агагічнага ансамбля могуць прывесці да збою дыкцыі і нават строю рытмічнага ансамбля.

Нельга прадбачыць і прадказаць усе выпадкі узаемасувязей, узаемапранікненняў відаў ансамбля. Цяжка пералічыць усе варыянты ўплыву іх як адзін на аднаго, так і ў сувязі з іншымі кампанентамі вакальна-харавой тэхнікі.

У хоры народнай песні ўзнікаюць спецыфічныя цяжкасці строю, ансамбля і дыкцыі, звязаныя з асаблівасцямі выканання песень з элементамі руху або тэатралізацыі. Зладжанасць, стройнасць гучання ў такіх выпадках залежаць ад якасці спеваў кожнага ўдзельніка хору, яго ўмення слухаць увесь хор і сябе ў ім, умення добра і трывала спяваць сваю партыю. Таксама на якасць гучання ўплывае развіты ўнутраны слых і ўменне папярэдне пачуць.

Хормайстарская работа над строем, ансамблем і дыкцыяй часцей за ўсё адбываецца адначасова, ва ўзаемасувязі. Гэта вельмі складаная, працаёмкая, цяжкая частка комплексу хормайстарскай справы. Яна дыктуе неабходнасць карыстання рознымі прыёмамі, індывідуальнага падыходу да кожнага канкрэтнага выпадку, ставіць мэты ўсвядомленага засваення спевакамі вакальна-харавых навыкаў. Па якасці валодання строем, ансамблем, дыкцыяй можна гаварыць аб узроўні майстэрства харавога калектыву.

### **Пытанні і заданні для самастойнай падрыхтоўкі**

1. Якія віды ансамбля вы ведаеце?
2. Якая сувязь існуе паміж партытурай і асаблівасцямі ансамбля?
3. Дайце характарыстыку рытмічнаму, дынамічнаму і тэмпаваму ансамблям.
4. Ахарактарызуйце ансамбль у партытуры з суправаджэннем, у партытуры з салістам і хорам і ў партытуры а капэла.

## Лекцыя 11. Сродкі мастацкай выразнасці ў народным хоры

### План лекцыі

1. Паняцце нюанс і яго віды.
2. Значэнне рухомых і нерухомых нюансаў у музычным развіцці харавога твора.
3. Характарыстыка, звязаная з нюансіроўкай.
4. Выканальніцкія цяжкасці ў сферы нюансіроўкі.
5. Асноўныя правілы дынамічнай нюансіроўкі.
6. Значэнне тэмпу ў харавым выкананні.
7. Значэнне метра, рытму і дыкцыі ў харавым выкананні.

### Мэта

Пазнаёміць студэнтаў са сродкамі мастацкай выразнасці. Даць характарыстыку рухомым і нерухомым сродкам мастацкай выразнасці. Паказаць сувязь нюансіроўкі з тэмпам, дыкцыяй, рытмам і формай народнай песні і спосабамі іх выканання.

### Ключавыя паняцці

Нюанс, акселеранда (*accelerando*), крэшчэнда (*crescendo*), рытарданда (*ritardando*), дымінуэнда (*diminuendo*), агоніка, цэзура, фразіроўка.

Французскае слова нюанс (*nuance*) перакладаецца як ‘адценне’. Моцная, магутная ці ціхая і цішэйшая гучнасці хору, паступовае нарастанне сілы ці яе затуханне і заміранне – усё гэта нюансы, ці адценні.

Пад нюансамі трэба разумець розныя ступені сілы гуку, ці дынамічныя адценні (ад грэч. слова *dynamis*), што азначае ‘сіла’, ‘магутнасць’. Гэтыя тэрміны ўзаемазвязаныя і дапаўняюць адзін аднаго. Выразнасць дынамікі і нюансаў у выканаўчым працэсе залежыць ад шэрагу прычын і мае адносны характар. Асноўныя дынамічныя абазначэнні, прастаўленыя аўтарам у харавых творах, з’яўляюцца тым апорным матэрыялам, паказчыкам, на аснове якога дырыжор-хормайстар будзе дынамічную структуру выканання. Але выкананне твора патрабуе больш шырокай палітры дынамічных адценняў. Таму межы дадзеных нюансаў распаўсюджваюцца ад больш пясчотнага піянісіма (*pp*) да сакавітага фартысіма (*ff*). Для дасягнення найбольш ціхага гучання і, наадварот, надзвычай гучнага часта прастаўляюцца чатырохлітарныя і нават пяцілітарныя абазначэнні (*ffff*, *pppp*). У харавой практыцы найбольш пашыранымі



з'яўляюцца нюансы *p*, *mf* і *f*, а *pp* і *ff* – гэта памежныя вобласці сілы гуку. Як харавыя нюансы, яны з'яўляюцца найбольш складанымі для выканання, а таму і менш пашыраныя.

Асноўных ступеней сілы гуку пяць: цішэйшая, ціхая, сярэдняя, моцная і наймацнейшая. Гэтым ступеням адпавядаюць нюансы: *pp*, *p*, *mf*, *f* і *ff*. Гэту групу нюансаў мы называем нюансамі нерухомымі. Што датычыцца памежных нерухомых нюансаў (*ppp*, *pppp* ці *fff* і нават *ffff*), то яны выкарыстоўваюцца, каб падкрэсліць крайнія межы гучнасці.

Варта адзначыць, што жывое пачуццё выразнасці, закладзенае ў нас самой прыродай, не можа доўга пераносіць нерухомыя нюансы з іх аднастайнасцю ў сэнсе выражэння. Таму нерухомыя нюансы павінны выкарыстоўвацца зрэдку.

Рухомыя нюансы больш складаныя за нерухомыя. У нерухомых адзін элемент, ён нерухомы (сілавы). У рухомых два элементы – дынамічны і агагічны (т.зв. элемент руху). Адсюль, крэшчэнда (*cresc*) – асабліва доўгае – патрабуе адпаведнага паскарэння акселеранда (*accelerando*); інакш у ім, акрамя першага з двух элементаў – прырашчэння гуку – не будзе другога – памкнення, у чым і заключаны сэнс крэшчэнда.

Такім жа чынам дымінуэнда (*dim*) – асабліва доўгае – патрабуе адпаведнага запавольвання рытарданда (*ritardando*); інакш у ім акрамя першага з двух элементаў – скарачэння гуку – не будзе другога – адходу да спакою, дзе і схаваны сэнс дымінуэнда. Значыць, рухомыя нюансы, ці *cresc* і *dim*, складаюцца з двух элементаў: дынамічнага – павелічэнне, ці памяншэнне сілы, і агагічнага – паскарэнне, ці запавольванне руху.

Да гэтых асноўных тэрмінаў часта дадаюцца іншыя словы-паняцці, якія з'яўляюцца паказчыкамі ступені працягласці ўзмацнення або памяншэння гучнасці. Напрыклад:

*poco a poco crescendo* – паступова ўзмацняючы;

*poco a poco diminuendo* – паступова затухаючы;

*senza crescendo* – без ўзмацнення гучнасці, роўна;

*sempre piano* – увесь час ціха;

*sempre forte* – увесь час гучна;

*subitu forte* (sb. f.) – раптоўна моцнае гучанне;

*subitu piano* (sb. p.) – раптоўна ціхае гучанне;

*simile p i f* – з той жа сілай, з тым жа адценнем;

*morendo* – заміраючы, паступова паслабляючы гучнасць.

Для больш кароткіх музычных адрэзкаў, асобных фраз, тактаў існуюць графічныя абазначэнні памацнення або скарачэння гучнасці – «вілкі», якія пашыраюцца або звужаюцца. Часта ў пачатку і ў канцы такіх абазначэнняў прастаўляюцца літарныя знакі сілы гучання:

- > – затухаючы акцэнт;
- ^ – не затухаючы акцэнт;
- – падкрэсліваючы;
- sb.p – раптоўна ціха;
- sp.f – раптоўна гучна і інш.

Разнастайнасць дынамічных адценняў ажыўляе музычны твор, ён успрымаецца як больш яркі, эмацыянальны.

У партытурах народных песень нюанс звычайна не выстаўляецца. І гэта зразумела. Калі ў аўтарскім творы *нюанс* – гэта адносіны да выканання кампазітара ці дырыжора, то народная песня – гэта працэс калектыўнай творчасці, калектыўнага выканання. У такім выпадку кіраўніку калектыву трэба прадумаць увесь твор цалкам, ад генеральнай кульмінацыі да прыватных вяршынь маленькіх фраз.

Трэба адзначыць, што дэталёвая нюансіроўка па музычных фразах не характэрная для побытавага выканання. Наадварот, часта адносіны да песеннага вобразу, да яго ўнутранага зместу адлюстроўваюцца ў адзіным нюансе. Безумоўна, мае значэнне і спрошчанаць самой формы песні.

Як правіла, у народным музіцыраванні ў кожнай песні ўсталяваецца адзіны асноўны ўзровень гучнасці. Яго дынаміка залежыць, перш за ўсё, ад зместу песні, а таксама ад яе жанру і абставін, у якіх гэта песня выконваецца.

Адзначым і тое, што характар і гукавы, дынамічны вобраз заўсёды вызначаюцца зместам песні. Слова – адзін з самых выразных сродкаў народнага песеннага майстэрства. Арыентуючыся на гэта, спевакі знаходзяць дынамічныя фарбы.

Перад развучваннем твора трэба зрабіць лагічны разбор тэксту. Тут неабходна вылучыць галоўнае слова, асноўную думку фразы. Калі спевакі не разумеюць сэнсу слоў, а толькі дакладна выконваюць нотную схему, пра іх кажуць, што яны спяваюць «па складах». Такое адчуванне часцей за ўсё з'яўляецца, калі выканаўцы імкнуцца аднолькава выразна праспяваць кожную ноту фразы.

Распаўсюджаная памылка – дакучлівыя выразныя спевы паўторных нот і ўсіх моцных долей тактаў.

Работа над дынамікай павінна быць звязана з работай над дыханнем і гукаўтварэннем, таму што рэзанатары забяспечваюць палётнасць, яскравасць і сілу гуку.

Важна навучыцца пераадолюваць фізіялагічную інэрцыю голасу. Выразнасць выканання заўсёды звязана з жывымі, эмацыянальнымі адносінамі выканаўцаў да зместу песні і дасягаецца дакладнай расстаноўкай фразеалагічных акцэнтаў.

Для фразіроўкі выкарыстоўваюцца розныя сродкі музычнай выразнасці:

- агогіка;
- дынаміка;
- тэмбр;
- дыханне;
- цэзура.

Калі ў межах адной песні сустракаюцца нюансавыя змяненні, то яны выкліканы неабходнасцю данесці слова, думку да слухача, і ні ў якім разе не вызначаюцца толькі музычным вобразам.

У народным хоры нюансіроўка будзецца па трох асноўных прынцыпах:

1.  $p < f > p$ ;
2. выкананне  $f$  або  $p$ ;
3. ад  $f > p$  і наадварот ад  $p < f$ .

Узровень асноўнай гучнасці песень можа змяняцца ў залежнасці ад складу выканаўцаў. Звычайна песню пачынае саліст (запявала), а да яго паступова далучаюцца іншыя галасы – утора, бас, падгалоскі. Такім чынам, гучанне, дынаміка песні атрымліваюць сваё натуральнае развіццё, насычанасць.

Нярэдка няспыннае ўзмацненне дынамікі адлюстроўваецца ў змесце песні. Напрыклад, твор «*Смутны вечар*» пачынаецца вельмі ціха, апавядальна, задумліва. Такі настрой песні закладзены ў яе сэнсе:

*Смутны вечар, смутная рання,  
Дзесь паехаў мой каханьня...*

Паступова раскрываецца змест: туга дзяўчыны па каханым, які надоўга паехаў у далёкі край і вярнуўся з маладой жонкай.

Песня пачынаецца ўнісонам сапраўнай партыі, затым далучаюцца іншыя галасы. У самым пачатку песня гучыць на  $p$ .

У залежнасці ад таго, як раскрываецца змест, дынаміка нарастае, галасоў становіцца ўсё больш, назіраецца адыход ад асноўнай танальнасці. Кульмінацыя дасягае апагея – *ff*. Прычым дынамічнае нагнятанне суправаджаецца паскарэннем тэмпу.

Пасля драматычнай кульмінацыі на словах:

*rit. sb. p*

*Ён смяецца, а я плачу...*

выкарыстоўваецца рэзкае паніжэнне гучнасці і тэмпу. І *sb. p* тут да месца. Такі дынамічны прыём сімвалізуе адчуванне ўнутранага болю галоўнай гераіні песні. Апошні куплет выконваецца на нюансе *p* і вяртае слухача да пачатковага настрою твора. Такім чынам, адзінства характару першага і апошняга куплетаў звязвае ўсю песню.

Гібкая, дробная нюансіроўка ў народных спевах назіраецца падчас характэрнай «гульні голасу». Пры гэтым інтанацыя мелодыі і інтанацыя слова самі з'яўляюцца выразнымі нюансамі.

Так званую «гульні голасу» нельга дакладна перадаць сродкамі прынятага нотнага запісу, таму што выразны нюанс у слове і фразе ўзнікае і за кошт характэрных для народнага вакалу мелізмаў – фаршлагаў, мардэнтаў і своеасаблівых «пераліваў» у інтанаванні слова, якія толькі ўмоўна можна перадаць крэшчэнда і дымінуэнда.

Яскравым прыкладам дробнай нюансіроўкі з'яўляецца песня «Кучарочкі шчэй малыя». У прыпеве песні выкарыстоўваецца гібкая нюансіроўка для таго, каб быў зразумелы яго тэкст:

*Ку-варыве-чаро-варыво-чкі*  
*Шчэй-варыві малы-варыві-я*  
*Го-варыво-няць ко-варыво-ней*  
*Да вады.*

Кожная нюансіроўка ў народным выкананні абавязкова тлумачыцца зместам тэксту песні, а песня разумеецца як адзіны, арганічна злучаны музычна-паэтычны вобраз. У выкананні народных песень няма дэталнай, шматслойнай фразіроўкі, яны вызначаюцца толькі дынамічным, эмацыянальным дыханнем.

Хормайстар, працуючы над творам, прадумвае план выканання. І каб песня не стала шэрай і пэўным чынам паўплывала на слухача, кіраўнік выкарыстоўвае дынамічныя матывы, падзяляючы твор на сказы, фразы, і кожная з частак утрымлівае сваю сэнсавую кульмінацыю.

Выканаўца твора абавязкова прапрацоўвае ўсю партытуру. Неабходна вылучыць галоўную думку ўсяго твора і вяршыні

ўсіх сказаў і фраз. Такім чынам, у творы можа быць некалькі кульмінацый:

- 1) кульмінацыя ўсяго твора – агульная;
- 2) кульмінацыя фразы, матыву, сказа – прыватная.

Пры рабоце з новым творам кіраўнік складае дынамічны план, дзе ўлічвае нюансіроўку сказа, фразы, а таксама дынаміку развіцця ўсяго твора. Хормайстар дэтална аналізуе партытуру з пункту гледжання формы, таму што музычная фразіроўка ў большай ступені залежыць ад структуры твора, яго падзелу на перыяды, сказы, фразы, матывы. Вызначыць іх унутранае развіццё і сузалежнасць важна для кіраўніка, таму што праз гэта дасягаецца не толькі выразнасць спеваў, але і ахоп усёй музычнай формы твора.

У кожнай музычнай фразе заключана свая логіка меладычнага руху, якая аб'ядноўвае асобныя гукі ў адзінства.

Музычную фразіроўку можна параўнаць з выразным маўленнем, у аснове якога знаходзіцца сэнсавая логіка. Дастаткова паслухатъ такое маўленне, як уся ўвага скіроўваецца на ўменне прамоўцы адрозніць адну думку ад іншай, зрабіць акцэнт на галоўным, падкрэсліць лагічны націск і г. д. Валодаць фразіроўкай – значыць умець асэнсавана выконваць асобныя музычныя канструкцыі (матыў, фразу, сказ, перыяд), звязваючы іх у адзінае цэлае, у закончаную думку.

Калі падчас выканання існуе сузалежнасць музычных фраз, сказаў, логікі іх унутранага развіцця і развіцця агульнага плана твора, то музыка ўспрымаецца як адзінае цэлае, як завершаны мастацкі вобраз.

Складаней за ўсё наладзіць дынаміку ў творах куплетнай формы, у песнях, дзе ў аснове ляжыць прыём паўторнасці. Каб пазбегнуць аднастайнасці, кіраўнік часта выкарыстоўвае дынамічны адценні, гэта ажыўляе музыку. Тут магчымы розныя варыянты: паступовае крэшчэнда ад першага куплета да апошняга, спалучэнне прыёму крэшчэнда і дымінуэнда. Але ва ўсіх выпадках варта зыходзіць з сэнсу тэксту.

Пры даследаванні пытання правільнага прымянення нюансаў неабходна закрануць тыя сродкі, якія ўдасканальваюць, адточваюць іх, без якіх правільна знойдзеныя нюансы нават знешне будуць усё ж такі недастаткова дакладнымі. Такімі сродкамі з'яўляюцца рытм, тэмп і дыкцыя.

Роля і значэнне гэтых сродкаў у харавым выканальніцкім мастацтве вялікія. Недакладны рытм, няправільны тэмп, невы-

разная дыкцыя згубна ўплываюць на сачыненне і на яго выразнасць. Не можа быць, напрыклад, абсалютнага крэшчэнда, калі пры гэтым няма прагрэсуючага рытму, правільнага, адпаведнага нюансу тэмпу і дакладнай дыкцыі. Незалежна ад унутранага зместу, якім бы мы напаўнялі такое крэшчэнда, яно ўсё ж будзе недастаткова мастацкім, не будзе мець дакладнасці, рухомасці і адпаведнай прагрэсуючай хуткасці-паскарэння, яно не будзе мець адпаведнага бляску. Толькі той нюанс будзе па-мастацку дакладны, які насычаны зместам і дакладны тэхнічна. Удасканальваюць нюанс менавіта тыя выразныя сродкі, пра якія ідзе гаворка.

Рытм часам называюць душой музыкі. Гэта мае свае перадумовы: адніміце ад мелодыі рытм – і яна рассыплецца на асобныя гукі. Разам з гэтым паспрабуйце выканаць нейкую мелодыю недастаткова рытмічна, і вы ўбачыце, што яна хоць і не знікне, не загіне, але якасна зменіцца ў адмоўны бок. Таму больш правільна называць рытм сэрцам твора як цэльнага мастацкага арганізма.

Дакладная рытмічнасць выканання ў поўным сэнсе гэтага слова абавязковая толькі пры нерухомах нюансах; пры рухомах жа неабходны прагрэсіруючы рытм, без якога гэтыя нюансы становяцца безжыццёвымі. Пры адчуванні мастацкай меры рытмічныя змяненні, якім спадарожнічаюць тыя ці іншыя нюансы, паведамляюць ім здаровую жыццёвую пульсацыю, бо рытм – гэта сэрца нюанса.

Калі сэрцам нюанса з'яўляецца рытм, то душой выканання называюць тэмп. Тэмп – гэта рухаючая сіла выканання.

Ад нармальнага тэмпу магчымы некаторыя адхіленні. Адхіленні нязначныя, калі вельмі малыя; небяспечныя, калі вялікія; згубныя, калі празмерныя. Адхіленні залежаць ад тэмпераменту выканаўцы.

Неабходна таксама звярнуць увагу на спосабы выканання сачыненняў, напісаных у розных тэмпях. Недостаткова пазнаць тэмп сачынення – трэба ведаць і растлумачыць хору тыя спосабы, з дапамогай якіх можна дасягнуць патрэбнага характару выканання ў вядомым тэмпе. Нярэдка мы чуем, што сачыненне выконваецца павольна, але гучыць усё ж няпоўна, нешырока: у павольным тэмпе няма ўласцівага для яго характару. Дакладна гэтак жа сачыненне можа выконвацца хутка, але нежвава, і хуткі тэмп страчвае свае характэрныя рысы.

Сачыненні, напісаныя ў павольным тэмпе, патрабуюць паўнаты, шырыні і плаўнасці ў выкананні. Для дасягнення гэтага неабходна пашырэнне рытмічных адзінак ці, карацей, ператрымка, ледзь заўважнае адцягванне кожнага гуку. Крыху ператрыманы, пашыраны ў сваёй даўжыні гук набывае паўнату, у выніку ўся мелодыя, складзеная з такіх поўных гукаў, атрымліваецца поўнай і шырокай. Пры выкарыстанні такога спосабу выканання ўзмахі рук дырыжора павінны быць запаволеныя, плаўныя і спакойныя.

Плаўнасць у выкананні патрабуе здзяйснення дзвюх умоў:

- 1) асцярожнага пераходу ад аднаго гуку да іншага, улівання аднаго гуку ў іншы;
- 2) стараннага выпявання толькі галосных гукаў у складах, затушоўвання зычных.

Пытанне спосабаў выканання сачыненняў, напісаных у вельмі павольных тэмпах, звязана з пытаннем дыхання. У добрых харах пры выкананні сачыненняў у вельмі павольных тэмпах мы назіраем нібы бесперапыннасць гуку. Хор спявае шырока, поўна, плаўна. Здаецца, што спевакі зусім не бяруць дыханне, а бясконца спяваюць на адным дыханні, якое было ўзята ў пачатку выканання. Карацей, назіраецца тое, што можна назваць бясконцым харавым дыханнем. Гэта бясконцасць дыхання, бесперапыннасць у спевах дасягаецца выключна дзякуючы счাপленню дыханняў.

Пры выкананні сачыненняў ў вельмі павольных тэмпах спевакі павінны абвастрыць пачуццё ансамбля, кожны спявак павінен чуйна прыслухоўвацца да сваіх суседзяў па партыі: заўважыўшы, што ў суседа дыханне вычэрпваецца, ён павінен, узяўшы новае дыханне, вельмі асцярожна і зусім непрыкметна далучыцца да яго, працягваючы такім чынам яго гук і счاپляючы сваё новае дыханне з яго затухаючым. Таго, хто ўступіў, павінен чуйна слухаць наступны сусед, і ў момант заканчэння яго дыхання таксама незаўважна счাপіць з ім сваё. Калі ў кожнай харавой партыі спевакі будуць розначасова браць дыханне, вельмі асцярожна счاپляючы яго, то і атрымаецца тая бесперапыннасць спеваў, якую мы назвалі бясконцым харавым дыханнем.

Сачыненні, напісаныя ў хуткім тэмпе, патрабуюць для свайго выканання сцісласці, імклівасці і выразнасці. Для дасягнення гэтага неабходна скарачэнне рытмічных адзінак або, кажу-

чы прасцей, недатрыманне, ледзь заўважнае памяншэнне працягласці кожнага гуку. Гук, ледзьве недатрыманы, скарочаны ў сваёй працягласці, згубіўшы паўнату, набывае лёгкасць, а ўся мелодыя, складзеная з такіх лёгкіх, скарочаных гукаў, становіцца рухомай, імклівай, хуткай. Справа дырыжора, захоўваючы тэмп, дапамагчы гэтаму паскарэннем сваіх рухаў.

Выразнасць пры хуткіх тэмпях дасягаецца дакладным вымаўленнем складоў з моцным падкрэсліваннем зычных, асабліва шыпячых і свісцячых. Гэтыя спосабы выканання твораў, напісаных у хуткім тэмпе, забяспечваюць адпаведныя характары гэтых тэмпаў уласцівасці – хуткасць, імклівасць, бляск і выразнасць. Сачыненні, напісаныя ў сярэдніх тэмпях, не патрабуюць ні пашырэння рытмічных адзінак, ні іх скарачэння, а толькі дакладнасці.

Што датычыцца дыкцыі, то ад дасканаласці яе залежыць выразнасць у перадачы тэксту харавога сачынення. Гэта само па сабе вызначае велізарную і істотную ролю дыкцыі для харавога выканання. Якім бы дасканалым ні было музычнае выкананне, калі змест тэксту не зразумелы слухачу, то ўся вартасць выканання абясцэньваецца, выкананне становіцца мёртвым. Дырыжор і хор нярэдка здзіўляюцца, чаму сачыненне, якое добра спета, успрымаецца слухачамі холадна. Адказ прасты: слухачы не зразумелі таго, аб чым ім з такім натхненнем распавядаў хор, яны не зразумелі слоў і не зразумелі сэнсу тых нюансаў, якія так віртуозна выканалі харысты.

Дырыжор павінен увесь час сачыць за дыкцыяй і дамагацца выканання хорам наступных элементарных правілаў:

1. Яскравае вымаўленне галосных з правільным для кожнай літары становішчам і рухам роту, вуснаў і языка.

2. Падкрэсліванне зычных, якія ўтвараюць разам з галосным склад.

3. Вымаўленне канчаткаў, якія ўтвараюць і акругляюць слова.

Моцныя нюансы (*f*, *ff*) патрабуюць выразнай, дакладнай, падкрэсленай дыкцыі. Інакш яны становяцца млявымі, губляюць свае характэрныя рысы. Ціхія нюансы (*p*, *pp*) пры павольных тэмпях патрабуюць змякчэлай дыкцыі, вельмі асцярожнага падкрэслівання зычных і мяккага вымаўлення канчаткаў, інакш *p* і *pp* становяцца грубымі.

Выпрацоўвайце дыкцыю – без яе нават добрае выкананне губляе сэнс. Раствлумачце гэту думку спевакам, каб яны асэнса-



валі неабходнасць набыцця навыкаў, патрэбных для яснага вымаўлення слоў. Паказвайце на сваім прыкладзе становішча рота для кожнай галоснай. Спявайце цэлыя фразы з трохі ўтрыраваным рухам вуснаў. Часцей напамінайце спевакам, што нерухомя вусны – смерць для дыкцыі.

Такім чынам, дакладны рытм, правільны тэмп і ясная дыкцыя робяць натуральна-мастацкі нюанс жывым.

Жывыя нюансы даюць выраз. Выраз – душа выканання.

### **Пытанні і заданні для самастойнай падрыхтоўкі**

1. Якія нюансы вы ведаеце?
2. Якія акцэнтныя вы ведаеце?
3. Якія сродкі музычнай выразнасці вы ведаеце?
4. Вызначце сувязь тэксту з нюансамі.
5. Дайце характарыстыку сродкам музычнай выразнасці і іх сувязі з тэмпам, рытмам і дыкцыяй.

## Лекцыя 12. Музыкана-паэтычныя формы народных песень

### *План лекцыі*

1. Сістэмы вершаскладання (музычна-моўная, моўная акцэнтная).
2. Тры асноўныя тыпы моўнага верша (сілабічны, танічны, сілаба-танічны), іх характарыстыка.
3. Разнастайныя песенныя формы і іх асаблівасці (нестрафічная, аднаматыўная, аднарадковая, страфічная, куплетная).
4. Аналіз народнай песні і яе апрацоўкі.

### *Мэта*

Ахарактарызаваць сістэму вершаскладання, тры асноўныя віды моўнага верша (сілабічнага, танічнага і сілаба-танічнага). Разгледзець асноўныя музычныя формы (аднаматыўныя, аднарадковыя, страфічныя, куплетныя).

### *Ключавыя паняцці*

Тыпы вершаў, песенныя формы, ямб, харэй, дактыль, амфібрахій, анапест.

Народная песня з'яўляецца ўзорам арганічнага адзінства музыкі, паэзіі, гуку, які свабодна льецца, і жывога слова. На ўсім шляху шматвяковага развіцця народнапесеннага мастацтва слова і напеў цесна ўзаемадзейнічалі. Народны спявак перадае мелодыю ў працяжнай музычнай мове. Паэтычнае слова стаіць у рытмічным радзе верша. Гэта надае кожнаму асобнаму слову, любому словазлучэнню, усёй структуры народнай песні дадатковае сэнсавое напеўненне. Названая традыцыя, якая з даўніх часоў склалася ў практыцы народных спеваў, не толькі не знікае, але працягвае развівацца ва ўсіх формах народнага пеўчага мастацтва. Важнае месца ў рабоце кіраўніка народна-харавога калектыву па засваенні народнапесеннага матэрыялу займаюць асэнсаванне логікі развіцця фальклорнага твора, яго кампазіцыі, умённе вызначыць часткі (раздзелы) формы, падабенства і адрозненне частак, структуру музыкана-паэтычнай страфы. Кіраўніку неабходна ведаць прынцыпы рытмічнай арганізацыі верша, умець правільна і поўна выяўляць выразныя асаблівасці рытмічна-фанетычнага руху ва ўзаемасувязі з іншымі кампанентамі паэтычнай мовы і музыкай.

У літаратуразнаўстве прынята адрозніваць дзве сістэмы вершаскладання: музыкана-моўную і моўную акцэнтную. У народ-

напесенным мастацтве сустракаюцца разнастайныя ўзоры вершаў, якія адпавядаюць той ці іншай сістэме вершаскладання, і некаторыя з іх можна ацэньваць з пункту гледжання розных сістэм. Прынцып музычна-моўнай сувымернасці ўласцівы народнаму вершаскладанню.

*Музычна-моўнае вершаскладанне* характарызуецца тым, што ў аснове яго ляжаць і моўныя, і музычныя элементы. У народных песнях існуюць самыя розныя суадносіны музыкі і тэксту. У адных выпадках слова з'яўляецца вядучым і адпаведна нясе асноўны сэнс, мелодыя ў такіх песнях бывае вельмі простая, галоўная ўвага спевака і слухача засяроджваецца на змесце (напрыклад, быліны). У іншых выпадках меладычны распеў і славесны тэкст роўныя па важнасці.

У аснове лірычнай песні ляжыць плаўная, шырокая мелодыя, спяванне на доўгім, часта бесперапынным дыханні. Тэкст, як правіла, складаецца з невялікай колькасці слоў, а песня адзначаецца надзвычай развітай мелодыяй. Шырокі меладычны распеў, любаванне чалавечым голасам уласцівы выкананню лірычнай песні. Перавага мелодыі над словам назіраецца ў працяглых распевах асобных складоў і ў папаўненні тэксту дапаможнымі словамі, у прыпынках на паўслове з наступным вяртаннем да спетых слоў у «падхопах». Пад уздзеяннем музычнага рытму ў словах часам свабодна перамяшчаюцца акцэнтны, выкарыстоўваецца скарачэнне ці падваенне галосных, агучваюцца зычныя, у выніку чаго ўтвараецца дадатковы склад, але з'яўленне новага складу не скажае вусны тэкст. Падкрэсліваючы агучаныя галосныя мяккімі рытмічнымі акцэнтамі, народныя спевакі нібы выносяць іх за межы слова. Выразнае выкананне музычнага тэксту з'яўляецца галоўным у выкананні народных песень дадзенага тыпу.

Аднак і вусны тэкст патрабуе вялікай увагі, таму што праз яго раскрываецца сюжэтнае развіццё песні. Калі аддзяліць вершаваны тэкст лірычнай песні ад музыкі, то ён у значнай меры страціць і сваю выразнасць, і структурную характэрнасць, але ўсё ж такі не стане прозай. Своеасаблівая вершаваная лексіка, вобразнасць, мернасць – усё сведчыць пра сапраўднае паэтычнае тварэнне.

У некаторых выпадках характэрны музычны рытм падпарадкоўвае сабе структуру і мелодыі, і тэксту. Гэта танцавальныя, ігравыя песні. Тут усё падпарадкоўваецца рытму, тэмпу, руху.

У такіх песнях мы часта бачым перанясенне акцэнтаў у словах, дабаўленне выклічнікаў і інш. У народных вершах няма стоп і пэўнага размеру, але рытмічная арганізацыя існуе. Яна грунтуецца на сувымернасці колькасці і сілы асноўных націскаў. У народных спевах вымаўленне складоў характарызуецца не ступенню іх працягласці, а націскным ці ненаціскным станам. Таму ў аснову рытмічнага строю народнага верша і быў пакладзены прынцып сувымернасці колькасці націскаў у вершах.

Рытмічны строй народнага верша вызначаецца пэўнымі асаблівасцямі. Па-першае, у якасці яго асновы бярэцца аднолькавая колькасць націскных складоў (два, тры, чатыры). Па-другое, вакол асноўных націскных складоў групуюцца астатнія склады. Па-трэцяе, нароўні з асноўнымі націскнымі складамі ў словах з галоўнай сэнсавай нагрузкай з няменшай сілай гучаць склады ў другіх словах. Па-чацвёртае, народны верш характарызуецца паўтарэннем некаторых асобных слоў, вызваленнем асобных слоў ад націскаў і частым увядзеннем выгукаў. Усё гэта стварае своеасаблівыя рытмічна-сэнсавыя групы, сэнсавыя стопы, якія становяцца асновай сувымернасці вершаў. Пры гэтым іншы раз утвараюцца складаныя словы: *мацьсыразямля, полечыстае, вятрыбуіныя*.

Тлумачыць узнікненне складаных слоў толькі рытмам было б памылкова. Тут рытмічна-сэнсавая сувязь. Злучаючы назвы прадметаў з эпітэтамі, народныя спевакі нібы адухаўляюць іх. Прадмет становіцца бачным, чутным, адчувальным. Усё гэта дазваляе гаварыць аб тым, што ў народнай паэзіі за вобраз прымаецца не толькі слова, але і цэлае паняцце, а таксама злучэнне самастойных слоў, звязаных агульнай думкай, своеасаблівыя рытмічна-сэнсавыя групы, якія становяцца асновай народных вершаў.

*Моўны акцэнтны верш* ствараецца, як правіла, без сувязі з музыкай. Ён будзецца на аснове элементаў і выразных сродкаў мовы, а яго рытмічная арганізацыя абумоўліваецца чаргаваннем націскных і ненаціскных складоў. У залежнасці ад размяшчэння націску адрозніваюць тры асноўныя тыпы моўнага верша: сілабічны, танічны і сілаба-танічны.

*Сілабічнае вершаскладанне* характарызуецца аднолькавай колькасцю складоў у вершах. Яны звычайна аб'яднаны парнай рыфмай і больш ці менш падобным размяшчэннем націскаў у сярэдзіне радкоў. Гэтай сістэмай вершаскладання карысталіся

паэты XVIII ст. Паказальна, што падобныя формы вершаў распаўсюджаны і ў народным мастацтве.

*Танічны верш* грунтуецца на захаванні ў вершаванай форме аднолькавай колькасці націскаў у радках. У танічным вершы адсутнічае ўласцівая сілабічнаму вершаскладанню аднолькавая колькасць складоў у радку. Танічны верш сустракаецца ў народнай паэзіі: былінах, галашэннях, працяжных лірычных песнях і некаторых іншых фальклорных жанрах. Такі верш атрымаў распаўсюджанне ў паэзіі XX ст. Але найбольшае распаўсюджанне ў паэзіі XIX–XX стст. атрымала сілаба-танічнае вершаскладанне. У *сілаба-танічным вершы* ўлічваецца як колькасць складоў, так і колькасць націскаў, месца іх размяшчэння.

У сілаба-танічным вершаскладанні вылучаюць пяць асноўных размераў:

– ямб – двухскладовы размер, дзе чаргуюцца ненаціскныя і націскныя склады;

– харэй – двухскладовы размер з чаргаваннем націскных і ненаціскных складоў;

– дактыль – трохскладовы размер з чаргаваннем націска і двух ненаціскных складоў;

– амфібрахій – трохскладовы размер з чаргаваннем ненаціска, націска і ненаціска складоў;

– анапест – трохскладовы размер з чаргаваннем двух ненаціскных складоў з націскным.

Каб вызначыць размер верша, неабходна прасачыць парадак чаргавання націскных і ненаціскных складоў на працягу некалькіх радкоў.

У працэсе развіцця народнапесеннага мастацтва ўтварыліся *разнастайныя песенныя формы*. На іх фарміраванне аказалі ўплыў час стварэння той ці іншай песні, жанр, мясцовы песенны стыль. Формаўтваральныя элементы ў паэзіі і музыцы роднасныя. Найбольш агульнымі з іх з’яўляюцца прынцыпы паўтору і кантрасту, тэндэнцыя дзялення на роўныя пабудовы, перыядычнасць, сіметрыя. Для ўсіх песенных формаў характэрна структурная перыядычнасць. Яна ўзнікае на аснове паўторнасці строф і куплетаў. Само паўтарэнне можа быць дакладным ці вар’іраваным. Кампазіцыйныя адрозненні песенных формаў заключаюцца ў рознай пабудове музычна-паэтычных строф ці куплетаў, у іх структуры. Для дэталёвай фіксацыі структурных асаблівасцей уведзены літарныя абазначэнні. Формы песень звычайна запісваюцца ў выглядзе дробу:

напеў АБВ...

тэкст АБВ...,

дзе элементы, якія паўтараюцца, абазначаюцца аднолькавымі літарамі, а варыянтнасць – аднолькавымі літарамі з лічбавымі абазначэннямі А<sup>1</sup> Б<sup>1</sup> В<sup>1</sup> і г. д. Вялікія музычныя пабудовы абазначаюцца вялікімі літарамі, дробныя – малымі, літарай «П» – прыпевачная частка, літарай «R» – рэфрэн.

Важнай стылістычнай прыметай большасці беларускіх календарна-абрадавых, у тым ліку жніўных песень з'яўляецца прысутнасць у іх рэфрэна. Рэфрэны бываюць пастаянныя і непастаянныя (іншы раз проста паўтараецца пачатковая фраза). Рэфрэны падключаюцца да строф па-рознаму. Сустракаюцца рэфрэны-абрамленні – RABR:

Музыкальная ноты ў трылінійнай сістэме, 4/4 такт. Тры лініі ноты з беларускімі тэкстамі пад імі.

Ра да, ра да, ра да пе ра пёл ха;

што ле та да жда ла, ра да, ра да.

рэфрэн-заклучэнне — ABR:

Музыкальная ноты ў трылінійнай сістэме, 4/4 такт. Тры лініі ноты з беларускімі тэкстамі пад імі.

Як на на шай ніў цы ся гон ня

па жы кі. Дзі ва, дзі ва.

рэфрэн-уклучэнне — ARB:

Музыкальная ноты ў трылінійнай сістэме, 4/4 такт. Тры лініі ноты з беларускімі тэкстамі пад імі.

♩=120

1. А з ка ша га по ля да жы нач кі ра на,

ле люш кі, ле лі, да жы вач кі ра..

2. Да\_жы \_ нач \_кі ра\_на, га\_рэ \_ лач\_ка п'я\_на,  
 лё \_ люлі\_кі, лё \_ лі, га\_рэ \_ ла\_чка п'я..

Існуюць тры асноўныя віды народнапесеннага формаўтварэння: нестрафічнае, страфічнае і куплетнае.

Песенныя формы, заснаваныя на паўтарэнні і варыяцыйным развіцці аднафразавых ці аднаматыўных музычных пабудов, называюцца *нестрафічнымі*. Адна з рысак такой формы з'яўляецца тое, што яе паэтычны тэкст змяшчае не больш аднаго паэтычнага радка.

*Адноматыўная форма* – прасцейшая і найбольш старажытная з усіх песенных формаў. Яна заснавана на бесперапынным паўтарэнні кароткай мелодычнай інтанацыі з двух, трох, чатырох гукаў. Структуру яе можна паказаць у выглядзе формулы:

$$\frac{\text{напеў}}{\text{тэкст}} = \frac{\text{аааа...}}{\text{абвг...}}$$

Такая форма характэрная для каляндарных песень, калыханак, старажытных карагодных песень, земляробчых, працоўных, дзіцячых (гульнявых, лічылак).

Лю-лі-лю-лі-лю-лі, усе дзе-ці па-сну-лі.  
 Ма-рыль-ка не спіць я-шчэ, бо руч-ка-мі ўсе пле-шча.

Ой-йй-йй-йй, ой-йй-йй-йй, хо-дзіць ко-цік па ба-ло-це.

Наступнай у развіцці музычна-песенных форм стала *аднарадковая форма*. Яна з'явілася дзякуючы развіццю найпрас-

цейшай аднаматыўнай формы ў бок разгорнутай меладычнай фразы. Аднарадковай формай называецца такая песенная структура, у якой аднаму радку паэтычнага тэксту адпавядае адна меладычная фраза напеў. Музыкальная фраза можа паўтарацца ці вар’іравацца:

$$\frac{\text{напеў}}{\text{тэкст}} = \frac{A+A+A+A}{A+B+B+G} \quad \text{ці} \quad \frac{\text{напеў}}{\text{тэкст}} = \frac{A+A+A_2+A_3}{A+B+B+G}$$

Паэтычны тэкст у такой форме развіваецца паслядоўна. Аднарадковую форму нельга аднесці да разраду страфічных. Прымета будучай страфічнасці праяўляецца толькі ў паўтарэнні меладычнай пабудовы кожны раз з новым тэкстам. Для страфы неабходна наяўнасць хаця б двух паэтычных радкоў. У аднарадковай форме напеў у адносінах да тэксту выконвае важныя структурныя функцыі:

- а) садзейнічае злучэнню вершаваных радкоў у адзінае цэлае;
- б) выраўноўвае працягласць асобных строф, не заўсёды аднолькавых па колькасці складоў.

Меладычны радок у аднарадковай форме можа быць нерасчлянёны ці расчлянёны. Форма меладычнай пабудовы залежыць ад формы рытмічнай арганізацыі верша – танічнай ці сілабічнай. Для аднарадковай формы ўласцівыя менавіта гэтыя два віды верша. Такая форма сустракаецца сярод каляндарна-абрадавых песень.

$\text{♩} = 48-54$

1. Ярка сонца за бор, за бор,

ярка сонца за бор, за бор. 2. Пусці, ніўка, у

двор, уд(ы)вор, пусці, ніўка, уд(ы)вор, уд(ы)вор.



Паступова аднарадковая форма перарастае ў двухрадковую. Падзел на дзве фразы адбываецца шляхам увядзення прыпевачных пабудоў ці музычна-тэкставай паўтаральнасці. Пераход ад адной формы да другой адбываецца за кошт увядзення кароткага запеву, які будзе на інтанацыях харавога падхопу. У запеве часта выкарыстоўваюцца элементы паэтычнага тэксту кожнай папярэдняй музычна-паэтычнай пабудовы. У выніку гэтага злучэнне песенных строф адбываецца нібы па ланцужку і таму называецца ланцуговым. Гэты від з'яўляецца прамежным паміж аднарадковай формай і страфічнай двухрадковай формай.

Не спяшаючыся  $\text{♩} = 69$

Ой, ра-на-ра-на ку-ры па-пе-лі, до-бры ве-чар!

Музыкальная ноты на п'яцілінійнай лінійцы. Тэмпа і метр:  $\text{♩} = 69$ . Пачаток ноты мае тэмпа-метравае пазначэнне  $\text{♩} = 69$ . Над нотамі ўказаны тэрміны "Соль" і "Хор".

Ой, рана-рана куры папелі,  
 Добры вечар!  
 А яшчэ раней дзеўчына ўстала,  
 Добры вечар!  
 Дзеўчына ўстала, хату прыбрала,  
 Добры вечар!  
 Хату прыбрала, косу часала,  
 Добры вечар!

*Страфічная* музычная форма з'яўляецца асновай народнапесеннага мастацтва. Гэта форма грунтуецца на паўтарэнні структурна закончанай пабудовы. Яна складаецца з частак-раздзелаў, якія адпавядаюць раздзелам-строфам паэтычнага тэксту. Такая форма ўласціва каляндарным песням, у прыватнасці жніўным:

$$\frac{\text{напеў}}{\text{тэкст}} = \frac{\text{AA}_1\text{B}}{\text{AAB}}$$

Moderato

(i) Ма\_ё жы\_та рэ\_дзі\_нка,  
 ай, ма\_ё жы...\_та рэ\_дзі\_нка,  
 ба\_ліць мне ся\_рэ\_дзі\_нка,

Розніца паміж страфічнасцю ў паэзіі і страфічнасцю ў музыцы заключаецца ў тым, што, якой бы закончанай ні была страфа паэтычнага тэксту, у далейшым паўтараюцца толькі яе некаторыя структурныя элементы: памер радкоў, сістэма рыфмоўкі, тыя ці іншыя лексічныя і інтанацыйныя часткі. Галоўнае ў тым, што вобразны змест у кожнай страфе іншы. У музычнай страфічнай форме паўтараюцца ўсе элементы страфы. Для песеннай паэзіі абавязковым з'яўляецца падзел тэксту на радкі, адпаведна ім дзеліцца і музычны напеў, утвараючы фразы і матывы.

Страфічная структура мае свае разнавіднасці. Яны адрозніваюцца па колькасці музычных фраз і паэтычных радкоў, якія ім адпавядаюць. Страфічныя структуры бываюць двухрадковыя (двухфразавыя), трохрадковыя (трохфразавыя), чатырохрадковыя (чатырохфразавыя) і г.д.

Двухрадковая музычна-паэтычная структура – гэта такая форма, у якой двум радкам вершаванага тэксту адпавядаюць дзве мелодычныя фразы напеву:

$$\frac{\text{напеў} \quad \text{АБ АБ}}{\text{тэкст} \quad \text{АБ ВГ}} = \frac{\text{АБ АБ}}{\text{АБ ВГ}}$$

*J-100*

Ой, жа\_ла я жы\_цей\_ ка пры да\_ро\_ зе,  
па\_ве\_сі\_ла ка\_лы\_ сач\_ху на бя\_ро\_ эе.

У двухрадковай форме як найбольш раннім відзе страфічнасці ярка выступаюць два тыпы злучэння песенных строф: ланцуговы і паслядоўны. Ланцуговы від адрозніваецца ад паслядоўнага частковым паўтарэннем паэтычнага тэксту папярэдняй страфы ў пачатку наступнай. Такая форма часта выкарыстоўваецца ў лірычных песнях.

*Moderato*

Ой, я ра\_да, ра\_да, што з ро\_дам зы\_шла\_ся,  
што з ро\_дам зы\_шла\_ся, трош\_кі на\_пі\_ла\_ся.

На змену двухрадковым музычна-паэтычным формам прыйшлі трохрадковыя. Трехрадковая страфічная структура – гэта такая песенная форма, у якой тром вершаваным радкам адпавядаюць тры меладычныя фразы напеву, дзве з іх могуць быць падобнымі. Першапачаткова трохрадковая форма з’явілася на аснове паўтаральнасці аднаго з элементаў двухрадковай формы:

$$\frac{\text{напеў} \quad \text{АББ} \quad \text{ААБ}}{\text{тэкст} \quad \text{АБВ} \quad \text{ААБ}} = \text{ці}$$

♩=76

Ше-раз рэ-чэнь-ку, це-раз бы-стру-ю гіб-ка  
кла-дэч-ка ля-жыць, гіб-ка кла-дэч-ка ля-жыць.

Такія формы характэрныя для беларускіх жніўных і сямейна-абрадавых песень.

Трохрадковыя формы маюць некалькі разнавіднасцей, якія залежаць ад меладычнай і вершаванай пабудовы.

Найбольшае распаўсюджанне атрымала такая трохрадковая форма, у якой тэкст будзецца па прынцыпе паўтарэння першага элемента, а напеў з'яўляецца паўтарэннем аднарадковай формы:

$$\frac{\text{напеў} \quad AA_1A_2}{\text{тэкст} \quad AAB}$$

*Andante*

А я ў по-лі жы-та жа-ла,  
а я ў по-лі жы-та жа-ла,  
пры-шла да-моў-бя да ста-ла.

Распаўсюджанне атрымала і трохрадковая форма:

$$\frac{\text{напеў} \quad ABB}{\text{тэкст} \quad ABB}$$

*Moderato*

Вол бу - шу - е - вяс - ну чу - е, вол бу - шу - е -  
вяс - ну чу - е, во - ран кра - ча - сы - ра хо - ча.

Трохрадковая форма больш позняга паходжання сустракаецца ў жанры лірычных песень, меладычна яна больш развітая.

*Allegretto con grazio*

Там ка - ля млы - на цві - ла ка - лі - на. Дзе ж та - я дзяў - чы - на,  
што мя - не лю - бі - ла? Дзе ж та - я дзяў - чы - на, што мя - не лю - бі - ла?

Чатырохрадковая страфічная структура – гэта такая песенная форма, у якой чатыром радкам паэтычнага тэксту адпавядаюць чатыры меладычныя фразы песні. Як і трохрадковая форма, яна вырасла з двухрадковай шляхам паўтаральнасці абедзвюх музычна-паэтычных пабудоў. Мае два віды:

сумежная  $\frac{\text{напеў}}{\text{тэкст}} = \frac{\text{ААББ}}{\text{ААББ}}$

перакрыжаваная  $\frac{\text{напеў}}{\text{тэкст}} = \frac{\text{АБАБ}}{\text{АБАБ}}$

Гэтыя віды з'яўляюцца найбольш простымі і найбольш раннімі па ўзнікненні.

*Allegro*

Пай - шоў Ясь наш на лу - жок, пай - шоў Ясь наш на лу - жок,  
на - ка - сіў а - та - вач - кі ён ста - жок, на - ка - сіў а - та - вач - кі ён ста - жок.

Не менш распаўсюджана ў вясельных і карагодных песнях чатырохрадковая форма (АБВВ), якая ўтварылася з трохрадковай (АБВ) за кошт паўтарэння трэцяга музычна-паэтычнага радка:

напеў	АБВВ
тэкст	АБВВ

♩ = 8c

1. Цяк\_ ла рэ\_ чань\_ ка, цяк\_ ла быст\_ ра\_ я  
з кры\_ ні\_ шы да ў\_ зе\_ ра, з кры\_ ні\_ шы да ў\_ зе\_ ра.

Вельмі складаная страфічная форма лірычных песень. Лірычныя песні часта выходзяць за межы чатырохрадковай формы. У лірычных песнях даволі складана распяваецца тэкст. Часам адзін-два вершаваныя радкі распяваюцца на працягу 5–6 музычных фраз. У такіх песнях формаўтваральны пачатак належыць напеву. Многія лірычныя песні з цяжкасцю паддаюцца ўнутранаму члянэнню. Гэта тлумачыцца тым, што цэзуры ў тэксце і напева не супадаюць. Форма аказваецца моцна спянай. У структуры лірычных песень мала тыповага. Каб правільна вызначыць форму, неабходна абавірацца на «чысты» верш, апускаючы паўторы, распевы, словаабрывы, і адначасова сачыць за структурным члянэннем напева.

♩ = 12c

За\_ ба\_ ле\_ ла ды мо\_ я га\_ ло\_ вань\_ ка, за\_ ба\_ ле\_ ла  
га\_ ла\_ ва, Гэй! Гэй! Гэй!

Паступова прасцейшыя страфічныя структуры перарастаюць ў больш складаныя – дзвюх- і трохчасткавыя. Напачатку гэта праяўляецца ў сямейна-бытавых і карагодных песнях, затым лірычных позняга паходжання. Як правіла, кожная частка такой формы мае страфічную структуру. Гэта форма ў народнай музыцы звязана з характэрным для яе прынцыпам супастаўлення дзвюх частак: запеву і прыпеву, сольнага запеву і агульнага прыпеву. Для карагодных і танцавальных песень двухчасткавая форма з’яўляецца традыцыйнай.

Музыкальная партытура з тэкстам:

Як я ў мам - кі жы - ла, дык ра - бот - ні - цай бы - ла. Ой,  
ду - ды, ду - ды, ду - ды, дык ра - бот - ні - цай бы - ла. Ой, / ра - бот - ні - цай бы - ла.

Адной з разнавіднасцей двухчасткавай формы з’яўляецца *куплетная* форма, якая характэрна для песень гарадскога стылю позняга паходжання. Куплет (перакладаецца з французскай мовы як ‘страфа’) – раздзел, частка песні, якая ўключае адну страфу паэтычнага тэксту і адно меладычнае правядзенне мелодыі (напеў). Куплет складаецца з дзвюх частак – напеву і прыпеву – і ўяўляе сабой або простую двухчасткавую форму, або перыяд паўторнай пабудовы. Першы сказ – гэта запев, другі сказ – прыпев. Тэкст і музыка прыпеву звычайна паўтараюцца двойчы без змяненняў. Куплетная форма мае перыядычную музычную структуру з тэкстам, які пастаянна абнаўляецца ў запеве.

Упершыню найбольш ярка куплетная форма праявілася ў жанры гарадскіх народных песень, якія традыцыйна звязаны з сялянскім песенным мастацтвам. Але ў межах гарадскога стылю куплетная форма нарадзілася не адразу. Адной з асаблівасцей гарадскай песеннай творчасці было стварэнне новых напеваў на паэтычны тэкст, загадзя напісаны аўтарам. Трэба адзначыць, што пачынаючы з канца XVIII ст., народнапесеннае мастацтва развіваецца ва ўзаемадзеянні прафесійнай і самадзейнай творчасці. На фарміраванне песенных структур уздзейнічае рыфмаваны сілаба-танічны верш. У гарадскіх песнях

ранняга паходжання часта сустракаецца традыцыйная чатырохрадковая страфічная форма з двойчы паўтораным трэцім і чацвёртым радкамі. Ужо ў гэтай структуры намячаецца некаторае падабенства да куплетнасці за кошт з'яўлення прыпеўнай часткі, прычым паўтараецца найбольш важная па сэнсе частка. Асноўная форма наступная:

напеў АБВД і яе варыянты напеў ААВВ АБАБ  
 тэкст АБВД тэкст АБВД АБВД і г.д.

*♩* = 114

А на гары цырыліца сама тра, в да мя ше  
 дзе віца сама йдэ. Цырыліца, цырыліца  
 сама тра, дзе віца, дзе віца сама йдэ

З цягам часу ў куплетных формах стала назірацца тэндэнцыя да ўскладнення і пашырэння структур, так званая пяцічасткавая форма:

напеў А Б А<sub>1</sub> Б<sub>1</sub> А<sub>1</sub>  
 тэкст А Б В Д Д

Гэта форма ўтвараецца за кошт паўтарэння чацвёртага радка тэксту. Ёсць формы і больш складанай кампазіцыі.

*Куплетная форма* з'яўляецца традыцыйнай для сучасных песень як народных, так і аўтарскіх.



Гарні, гарні буль-бу з пе-чы у тор-бач-ку ды на пле-чы,  
у тор-бач-ку ды ня-сі, ска-жаш дзя-куй, як з'я-сі.  
*Прыпеў*  
Трам-там-там, та-ра-та-та-та-там, ска-жаш дзя-куй, як з'я-сі.  
Трам-там-там, та-ра-та-та-та-там, трам-там, ці-рам, та-ра-ра-рам.

Гарні, гарні бульбу з печы

У торбачку ды на плечы,

У торбачку ды нясі, –

Скажаш дзякуй, як з'ясі.

Прыпеў: Трам-там-там, та-ра-та-та-та-там,

Скажаш дзякуй, як з'ясі.

Трам-там-там, та-ра-та-та-там,

Трам-там, ці-рам, та-ра-ра-рам.

З выкладзенага ў гэтай лекцыі можна зрабіць наступныя вывады:

а) народнапесеннае мастацтва прайшло доўгі шлях развіцця;

б) розным гістарычным эпохам і песенным стылям (сялянскаму, гарадскому) уласцівы свае асаблівыя песенныя структуры;

в) песенныя формы развіваліся ад прасцейшых да больш складаных;

г) у аснове народнапесеннага формаўтварэння ляжаць наступныя песенныя структуры: нестрафічныя, страфічныя, куплетныя, кожная з іх мае свае разнавіднасці;

д) акрамя дакладна арганізаваных песенных структур народная творчасць захавала і прамежныя, пераходныя віды з адной структуры ў другую;

е) куплетная форма як найбольш позняя працягвае развівацца ў творчасці прафесійных кампазітараў.

Супастаўляючы, а затым спалучаючы ў адзінае цэлае ўсе элементы народнай песні, усебакова асэнсоўваючы мастацкую

форму абодвух тэкстаў, кіраўнік народнахаравога калектыву фарміруе свае творчыя ўяўленні і адначасова вызначае той комплекс выразных сродкаў, якія будуць адыгрываць вырашальную ролю ў выкананні той ці іншай народнай песні.

Аналізуючы народную песню і яе апрацоўкі, неабходна:

– пазнаёміцца з ёй цалкам і не рабіць вывадаў па адной страфе;

– прачытаць тэкст і ўмець выдзеліць «чысты» верш без паўтораў, устаўных выклічнікаў, словаабрываў;

– вызначыць структуру верша;

– прапець песню са словамі і расчляніць напеў адпаведна вершу;

– знайсці падабенства і розніцу частак, вызначыць варыянтнасць;

– запісаць структуру верша і напеву ў выглядзе формулы;

– выявіць жанравыя і стылістычныя асаблівасці песні (сялянскай або гарадскоў);

– вызначыць месца народнай песні ў развіцці народнапесеннай культуры Беларусі, спецыфіку яе сацыяльна-гістарычнага развіцця, характэрныя рысы, форму твора: страфічная, адначасткавая, двухчасткавая, двухчасткавая з рэпрызай, трохчасткавая і г.д.;

– ахарактарызаваць ладатанальны план:

а) ладавыя асаблівасці народнай песні,

б) ладавая пераменнасць (паралельная, секундная, аднайменная, кварта-квінтавая),

в) натуральныя лады (міксалідыйскія, лідыйскія, дарыйскія, фрыгійскія, натуральны мажор або мінор),

г) спецыфічныя лады (тэтрахорд, пентахорд, 6-ступеньчаты гукарад з павялічаным чацвёртым, пятым гукам і г. д.);

– ахарактарызаваць фактуру выкладання харавой партытуры:

а) гарманічная (акордава-гарманічная, гамафонна-гарманічная),

б) поліфанічная (падгалосачная, імітацыйная і інш.),

в) змешаная;

– вызначыць выканальніцкі тып хору:

а) колькасць галасоў,

б) аднагалоссе (простае, функцыянальнае),

в) двухгалоссе (кантраснае, стужкавае),

г) трохгалоссе (поліфанічнае, гарманічнае);

– вызначыць склад хору (жаночы, мужчынскі, змешаны, дзіцячы):

- а) суадносіны тэмбраў галасоў,
  - б) тэмбравае адзінства і тэмбравая афарбоўка,
  - в) перавага альтоў,
  - г) перавага галасоў сапрана,
  - д) у якіх галасах праводзіцца асноўная тэма песні (у верхніх, сярэдніх, нізкіх),
  - е) якія галасы вядуць падгалоскі,
  - ж) характар падгалоску (актаўны, вытрыманы, арнаментальны);
- выявіць моц гучання хору (прамы ўнісон, актаўны ўнісон, гучанне ў тэрцыю, сексту да асноўнага напева, сугучча з трох і больш гукаў), характар рухаў галасоў (паралельнае, ускоснае, процілеглае);
- ахарактарызаваць рэгістравыя асаблівасці партытуры і асаблівасці падтэкстоўкі:

- а) спяванне зычных,
- б) скорагаворка,
- в) словаабрывы,
- г) устаўныя склады і выклічнікі.

Аналізуючы песню, трэба помніць, што:

- у песнях з танічным вершам тактавая рыса ставіцца ў першую чаргу перад асноўным націскам;
- у песнях з сілабічным вершам тактавая рыса раздзяляе паўрадкоўі з іх рытмічнымі формуламі;
- у беларускіх народных песнях з сілаба-танічным вершам тактавая рыса ставіцца перад націскным складам.

### **Пытанні і заданні для самастойнай падрыхтоўкі**

1. Назавіце віды народнага вершаскладання і пакажыце іх сувязь з народнай песняй.
2. Ахарактарызуйце танічнае, сілабічнае і сілаба-танічнае вершаскладанне.
3. Што вы ведаеце аб нестрафічных і страфічных формах беларускіх народных песень?
4. Раскрыце будову страфічных формаў беларускіх народных песень.
5. У чым сутнасць куплетнай формы беларускай народнай песні?

## Лекцыя 13. Сцэнічнае ўвасабленне народнай песні

### *План лекцыі*

1. Работа над тэкстам народных песень.
2. Значэнне сімволікі ў народнай песні.
3. Значэнне паняццяў «ідэя», «тэма», «кампазіцыя», «тэмп» і «рытм» у драматургіі народнай песні.
4. Этапы работы над харавым творам і канцэртнай праграмай.
5. Арганізацыйна-выхаваўчая работа ў народным хоры.

### *Мэта*

Пазнаёміць студэнтаў з паняццямі «ідэя», «тэма», «кампазіцыя», «тэмп» і «рытм» у драматургіі народнай песні. Паказаць этапы работы кіраўніка хору над харавым творам і канцэртнай праграмай.

### *Ключавыя паняцці*

Значэнне паняццяў «ідэя», «тэма», «кампазіцыя», «тэмп» і «рытм» у драматургіі, сімволіка ў народнай песні, віды народных абрадаў, народная песня – сінтэз музыкі, танца, слова, жэста і т.д., інсцэніроўка абраду, імправізацыя.

Для музычнага побыту сучаснай Беларусі тыповымі з’яўляюцца дзве формы спеваў: традыцыйная і канцэртная. Карні традыцыйных народных спеваў у глыбокай старажытнасці. У шматвяковай пеўчай практыцы яны выкрышталізаваліся ў своеасаблівую мастацкую школу меладычных спеваў а капэла. У працэсе гэтых спеваў складаліся і характэрныя стылявыя асаблівасці і асаблівасці мясцовых пеўчых традыцый. Творчасць беларускага народа данесла да нас дзіўныя паэтычныя свет народнай песні, танца, гульні, народную музыку. Усе гэтыя кампаненты з’яўляюцца неад’емнай часткай народных абрадаў, гульняў, свят, якія, у сваю чаргу, складаюць частку духоўнай культуры беларускага народа. Абрады, гульні, святы з’яўляюцца першаснай формай мастацтва. З самага зараджэння мастацтва было цесна звязана з працоўнымі працэсамі. Напрыклад, адны песні садзейнічалі арганізацыі калектыўнай працы, іншыя – яе суправаджалі. Са старажытных часоў да нас дайшлі элементы і іншых відаў абраднасці – бытавой і сямейнай.

Розныя падзеі ў жыцці людзей абрасталі цэлымі сістэмамі абрадаў, гульняў і дзеянняў. Са старажытных абрадаў лепш за ўсё захаваліся вясельныя. Розныя сцэны гэтага абраду складаюць змест многіх народных песень, нездарма ў народзе кажуць «гуляць песню».

Усе віды народных абрадаў, гульняў, свят маюць тэатралізаваны характар і ўключаюць элеметы тэатралізаваных дзеянняў.

У апошні час значна ўзрасла цікавасць да народнага мастацтва і гэта выклікае ў спевакоў жаданне пазнаёміць слухачоў з лепшымі ўзорамі народнай творчасці. Сітуацыя садзейнічае з'яўленню такой формы народнапесеннага мастацтва, як канцэртна арганізаваная. У параўнанні з традыцыйнымі спевамі, канцэртнае народнахаравое выкананне носіць аўтарскі характар. Яно не мае глыбокіх традыцый, і адсюль яго мастацкая стракатасць. А гэта, у сваю чаргу, патрабуе глыбокай і ўсебаковай падрыхтоўкі кіраўнікоў народнахаравых калектываў. Уменне аналізаваць, ацэньваць мастацкую каштоўнасць народнай песні з'яўляецца неабходнай якасцю кіраўніка, таму што ад разумення сутнасці народнай песні, абраду залежаць як музычны бок выканання, так і вобразная трактоўка і кампазіцыя ўсёй харавой праграмы.

Працуючы над сцэнічным увасабленнем народнай песні, кіраўнік народнага калектыву выконвае не толькі хормайстарскія функцыі. Разам з ведамі, якія характарызуюць яго як музыканта-хормайстра, яму неабходны педагогічныя здольнасці, артыстычны дар, інакш ён не зможа перадаць свае веды іншым членам калектыву, наогул займацца канцэртнай дзейнасцю. Кіраўнік народнага калектыву павінен быць добрым арганізатарам і выдатна ведаць народную музычную творчасць, гісторыю музычнага мастацтва. Сфера ведаў, якія патрэбны кіраўніку народнапесеннага калектыву, вельмі шырокая. Але выкананне фальклорнага твора на сцэне патрабуе не толькі спецыяльных музычных ведаў, але і разумення законаў сцэны і спецыфікі сцэнічнага мастацтва. Сцэнічнае ўвасабленне народнай песні прадугледжвае яе ідэйна-вобразнае тлумачэнне, выяўленне драматургіі, выбар «прапанаваных абставін», вызначэнне тэмпарытму сцэнічнага дзеяння і паводзін персанажаў, сцэнічнае вырашэнне ў прасторы (мізансцэніраванне, планіроўка, харэаграфія), мастацкае афармленне, якое ўключае касцюмы, бутафорыю, дэкарацыі, светлавае і шумавое афармленне.

Спынімся на праблеме сцэнічнага ўвасаблення народнай песні. Народная песня – гэта сінтэз музыкі, слова, жэстаў, мімікі, танца. Таму творчая дзейнасць кіраўніка пеўчага калектыву прадугледжвае веды ў сферы музыкі, літаратуры, харэаграфіі,

жывапісу, тэатральнага мастацтва. Усе гэтыя веды накіроўваюцца на стварэнне цэласнага твора. Кіраўнік, які мае толькі кваліфікацыю музыканта і не валодае спецыяльнымі ведамі і навыкамі ў іншых відах мастацтва, і перш за ўсё ў драматычным, звычайна абмяжоўваецца музычным выкананнем песень. Ён не заўсёды можа знайсці сцэнічнае ўвасабленне і часта ўсё вырашае толькі вакальнымі сродкамі. Каб па-сапраўднаму прывабіць, усхваляваць слухача народнай песняй, кіраўніку харавога калектыву неабходна самому выявіць выказаныя ў ёй пачуцці і думкі, а затым вызначыць і выбраць тыя формы і сродкі музычнага выканання, якія б задавальнялі слухачоў з самым патрабавальным густам. Увасабленне народнай песні на сцэне патрабуе і разумення законаў сцэны, спецыфікі сцэнічнага мастацтва.

Работа над сцэнічным увасабленнем народнай песні – працэс творчы і індывідуальны, але ў ім ёсць агульныя палажэнні, уласцівыя розным этапам работы над песняй.

Першы этап – гэта перыяд вывучэння народнай песні. Пачатковая работа па раскрыцці зместу песні пачынаецца са знаёмства з новай песняй, праслухоўвання музычнага матэрыялу, чытання паэтычнага тэксту. На гэтым этапе засваення музычна-паэтычнага матэрыялу з’яўляюцца агульныя ўяўленні аб характары песні: вяселая яна ці сумная, хуткая ці павольная, гучная ці ціхая. Праяўляюцца тыя грані вобразаў, якія ляжаць як бы на паверхні. Гэта тэкст песні, тэмп, дынаміка і інш. Але не заўсёды наяўнасць музычна-паэтычнага матэрыялу з’яўляецца дастатковай умовай для стварэння паўнацэннага музычна-сцэнічнага твора. Літаратурны змест харавога твора часта становіцца першаасновай музычна-паэтычных вобразаў. Знаходзячыся ў складаных сувязях з іншымі элементамі, паэтычны змест аказвае глыбокае і шматбаковае ўздзеянне на эмацыянальна-сэнсавую структуру і форму твора. Вось чаму аналіз паэтычнага тэксту з’яўляецца галоўным звяном у яго засваенні.

Часта тэкст народных песень выклікае пэўныя цяжкасці. У ім бывае нямала ўстарэлых слоў, значэнне якіх не заўсёды зразумела. Сустрэкаюцца прыёмы псіхалагічнага паралелізму, шырока выкарыстоўваюцца метафары, параўнанні, традыцыйная сімволіка. Сустрэкаюцца парныя вобразы: месяц і зорка, месяц і сонейка. Гэтыя вобразы заўжды адыгрывалі важную ролю не толькі ў саміх песнях, але і ва ўсёй абраднасці. Воб-

разы-сімвалы надаюць асобы каларыт народнай паэзіі, дапамагаюць глыбей раскрыць яе змест. Пэўных прадметаў з тым ці іншым нязменным сімвалічным значэннем у народнай паэзіі няма. Няма такіх з'яў прыроды, дрэў, кветак, якія заўсёды сімвалізавалі б шчаслівыя ці сумныя перажыванні. Выключэнне складаюць толькі прадметы ці з'явы, якія маюць ад прыроды нязменныя станоўчыя ці адмоўныя якасці: горкі палын, пякучая крапіва і інш. Справа не ў самім прадмеце, а ў яго функцыі. Каліна можа быць сімвалам шчасця і маладосці, калі яна ў кветках, і сімвалам гора, калі яна зламана. Сонца – сімвал радасці, весялосці, калі яно ззяе, і сімвал гора, гневу, бяды, калі яго закрываюць хмары. Інакш кажучы, любы прадмет набывае ў песні сімвалічнае значэнне ў залежнасці ад таго, як ён суадносіцца з перажываннямі героя. Мастацкія прыёмы, што перадаюць прыгажосць і вобразнасць народнай песні, не вычэрпваюцца сімволікай, параўнаннямі і метафарамі. У народнай песні мы часта сустракаем разнастайныя лексічныя сродкі.

Як тэкст, так і музычная тканіна народных песень бываюць даволі скупымі. У песні можа не быць разнастайных нюансаў, тэмпаў, дынамікі. Усё гэта ўскладняе яе сцэнічнае ўвасабленне. Таму трэба глыбока прааналізаваць як музычную, так і паэтычную пабудову народнай песні, раскрыць і змест тэксту, і яго падтэкст, знайсці сэнс, закладзены ў той ці іншай народнай песні. Пры вывучэнні паэтычнага тэксту трэба ведаць, што ў любым паэтычным творы тэкст перадае толькі пэўную частку думак, пачуццяў, роздуму, якія закладзены ў ім. Усё астатняе рэалізуецца ў сістэме падтэксту. Работа над падтэкстам пачынаецца з аналізу матываў вымаўлення тых ці іншых слоў. Раскрыццё падтэксту дапамагае выканаўцам «мысліць словам», разумець, для чаго яно вымаўляецца, які настрой хаваецца за ім, каб праз гэта інтанаванае слова як мага праўдзівей і выразней перадаць патрэбныя эмоцыі.

Інтанацыя дапамагае больш дакладнаму асэнсаванню вуснай мовы, раскрывае падтэкст. Любое слова ў залежнасці ад інтанацыі можа набываць тыя ці іншыя фарбы, той ці іншы сэнс. Інтанацыйная выразнасць – аснова мастацтва народных спеваў. Так выконваюць песенны фальклор народныя майстры, чыё высокае мастацтва заснавана на праўдзівасці пачуццяў, натуральнасці і выразнасці іх перадачы.

Разуменне падтэксту абагачае пеўчую інтанацыю, адкрывае шлях да яркага, вобразнага выканання. Узаемасувязь фізічнага

і псіхічнага дзеянняў дапамагае больш хутка і дакладна адчуць тэмпарытм, падпарадкаваць гук сэнсу слова, напоўніць спевы ўнутраным актыўным рухам.

Аднак акрамя ўнутраных, выканаўцам неабходна выконваць і шэраг знешніх, фізічных дзеянняў. Знайсці, устанавіць іх у песні, сцэне для кожнага выканаўцы паасобку і для ўсіх разам – важная задача кіраўніка. Для гэтага неабходна вызначыць, што робіць у дадзенай сцэне кожны асобны персанаж, адрэпеціраваць з выканаўцам гэтыя дзеянні, дабіцца таго, каб яны сталі для яго натуральнымі.

Пэратварэнне слова ў дзеянне з'яўляецца найбольш дакладным адлюстраваннем падтэксту, закладзенага ў народнай песні. Асаблівасцю народнай песні з'яўляецца непарыўная сувязь паміж тэкстам і напевам, якія ўзаемадапаўняюць і раскрываюць адзін аднаго. У напева перадаюцца настрой, пачуцці, думкі спевака, якія знаходзяць сваё ўвасабленне ў паэтычным тэксце. Тэкст дапаўняе меладычны змест і канкрэтызуе меладычнае развіццё песні. Засвоіўшы меладычную пабудову песні і яе паэтычны тэкст, кіраўнік пачынае вывучаць песню з пункту гледжання драматургіі, якая заўсёды заключаецца ў песенным матэрыяле. Яна не толькі не супярэчыць народнай песні, а выцякае з самой яе прыроды. Вялікае значэнне для раскрыцця драматургіі маюць жанравыя асаблівасці народнай песні, якія нясуць у сабе шмат інфармацыі. Асноўныя прыметы любога жанру з'яўляюцца вынікам доўгага гістарычнага развіцця, таму яны характарызаваюцца ўстойлівасцю.

Пры вывучэнні жанравых асаблівасцей можна выявіць час і месца бытавання народнай песні, скласці для сябе больш яснае ўяўленне пра эпоху, быт, норавы і звычкі дзеючых асоб. Усё гэта дапаможа адчуць у песні рэальнасць таго, што адбываецца, падкажа каштоўныя дэталі, якія характарызаваюць вобразы песні. Калі няма звестак пра бытаванне канкрэтнай песні, трэба звярнуцца да іншых песень гэтага жанру. Менавіта жанравыя асаблівасці народных песень, іх функцыянальнае прызначэнне даюць магчымасць для выбару форм, сродкаў і прыёмаў іх сцэнічнай рэалізацыі, таму што кожнаму жанру народнай песні адпавядаюць спецыфічныя прыёмы мастацкага ўвасаблення.

Выяўленне схаванай шматграннасці народнапесеннага вобраза, узбагачанай жанравай прыродай, надае народнай песні такія рысы, якія адкрываюць магчымасць яе сцэнічнай пастаноўкі. Ствараючы пастаноўку народнай песні, кіраўнік калек-



тыву бярэ на сябе абавязкі сродкамі тэатральнага мастацтва раскрыць як ідэйны, так і мастацкі змест песні. Вядома, што стварэнне мастацкага вобраза любога твора залежыць, перш за ўсё, ад яго тэмы і ідэі. Слова «тэма» паходзіць з грэчаскай мовы і літаральна азначае 'тое, што пакладзена ў аснову твора'. **Тэма** – гэта кола з'яў рэчаіснасці, якія знайшлі сваё мастацкае ўвасабленне ў народнай песні. Тэма заўжды з'яўляецца канкрэтнай, яна частка жывой рэчаіснасці, яе аб'ектыўны бок.

**Ідэя** – паняцце абстрактнае і суб'ектыўнае. Яна ўяўляе сабой роздум наконт той рэчаіснасці, якая адлюстроўваецца, і ўтрымлівае вывад. Усякі твор мастацтва ў цэлым, як і асобны вобраз твора, – гэта адзінства тэмы і ідэі, г. зн. канкрэтнага і абстрактнага, прыватнага і агульнага, аб'ектыўнага і суб'ектыўнага, адзінства прадмета і таго, што пра гэты прадмет сказаў аўтар.

Вызначэнне тэмы з'яўляецца вельмі адказнай задачай. Памыліцца, няправільна вызначыць кола з'яў жыцця, якое творча адлюстравана, – значыць услед за гэтым няправільна вызначыць і ідэю твора. Не зразумеўшы разнастайнасці карціны жыцця, якая адлюстравана, мы не спасцігнем усёй складанасці твора.

Усякае пазнанне рэчаіснасці пачынаецца з успрымання фактаў, з набыцця запасу канкрэтных уражанняў. Але падобна таму, як у працэсе набыцця жывых уражанняў мы не спадзяёмся толькі на асабісты вопыт, а карыстаемся вопытам іншых людзей, так і ў працэсе аналізу мы не маем права спадзявацца толькі на асабісты вопыт і павінны выкарыстоўваць інтэлектуальны вопыт чалавецтва. Таму кіраўніку трэба добра ўяўляць тое асяроддзе, якое яму давядзецца адлюстроўваць, прагна набірацца неабходных для гэтага ўражанняў і ведаў.

Для кіраўніка народнага калектыву важнай з'яўляецца кожная дэталёвая песні, якая зможа ўзбагаціць уяўленне і дапаможа зразумець тую ці іншую залежнасць. Першакрыніцы, гістарычныя дакументы, мастацкая і навуковая літаратура, жывапіс, харэаграфія, паэзія, музыка, фальклорна-этнаграфічныя веды, асабліва ў свеце песеннага фальклору, дапамогуць кіраўніку разабрацца ў інтэрпрэтацыі народнай песні.

Толькі ў пошуку і ў працэсе аналізу матэрыялаў можна вызначыць тэму, пры гэтым трэба ведаць, што адну і тую ж тэму можна выразіць рознымі сцэнічнымі сродкамі. Мера набыцця фактычнага матэрыялу для кожнага кіраўніка розная. Аднаму

трэба назапасіць больш, другому – менш. Такой мяжой служыць той шчаслівы момант, калі кіраўнік раптам усвядоміць цэласную карціну. Працэс пазнання, такім чынам, пераходзіць ў новую фазу.

Наш розум за знешняй няскладнасцю ўражанняў, за мноствам асобных фактаў дазваляе ўбачыць унутраныя сувязі і адносіны, іх узаемадзеянне. Працэс набывае жывых уражанняў і канкрэтных фактаў завяршаецца тым, што мы міжвольна пачынаем выбіраць і абагульняць. Канчатковы вынік пазнання – гэта рацыянальна выражаная ідэя, а ўсякая ідэя – гэта абагульненне. Шлях пазнання ідзе ад знешняга да сутнаснага, ад канкрэтнага да абстрактнага. Такім чынам, нараджэнне ідэі завяршае працэс пазнання.

Кіраўнік, аналізуючы твор, збірае і вывучае матэрыял да яго, прадумвае музычнае вырашэнне, уяўляе, як усё будзе выглядаць на сцэне. Такая праца над творам, над яго ідэяй прыводзіць да асэнсавання сцэнічнай задумкі песні. Мастацкая глыбіня і цэльнасць задумкі залежаць ад таго, якім уяўляе сабе кіраўнік сцэнічнае дзеянне для перадачы зместу твора.

Узнікненне задумкі пастаноўкі вельмі складаны і самастойны творчы акт. Задумка – гэта пошук тых творчых вырашэнняў, якія дапамогуць зразумець твор і адлюстраваць яго на сцэне. У працэсе нараджэння задумкі асобныя яе кампаненты незаўсёды ўяўляюцца ў той паслядоўнасці, у якой яны будуць рэалізаваны потым. Задумка – гэта творчы арганізуючы пачатак у працы кіраўніка над творам, яна прыводзіць да цэласнасці і гармоніі музычнае выкананне, сцэнічныя паводзіны, работу харэографа, мастака і інш. У кожнага кіраўніка яго творчае ўяўленне працуе па-свойму. Асноўная задача – знайсці гармонію паміж часткамі, поўную і глыбокую адпаведнасць паміж ідэйным зместам песні і яе сцэнічным увасабленнем.

Творчая задумка прадвызначае асэнсаванне жанравых асаблівасцей народнай песні, характарыстыку вобразаў, выбар уяўляемых абставін, творчую інтэрпрэтацыю народнай песні, паводзін персанажаў, вырашэнне пастаноўкі народнай песні ў часе (тэмп, рытм) і прасторы (мізансцэны, планіроўка, харэаграфія), сцэнічнае афармленне (касцюмы, дэкарацыі) і музычнае суправаджэнне, светлавае і шумавое афармленне.

Вельмі важна, каб у працэсе рэалізацыі задумкі ў кіраўніка было адчуванне адзінага цэлага, каб усе элементы задумкі

вырасталі менавіта з яго. Сцэнічнае ўвасабленне народнай песні павінна быць звязана з усімі яе асаблівасцямі, выцякаць з іх. Тут усё мае значэнне: жанр песні, тэма і ідэя, рытм, стыль і інш. Народная песня – гэта своеасаблівае апавяданне, дыялог, абрадавыя дзеянні ці падзейны рад фактаў, з’яў, адносін людзей. Як твор вуснай паэтычнай творчасці, яна звычайна мае завязку, развіццё дзеяння, кульмінацыю і развязку, г. зн. складаецца з узаемазвязаных кампазіцыйных пабудоў-частак, у кожнай з якіх утрымліваецца якая-небудзь думка, раскрываецца якая-небудзь падзея, часам паказаная ў дзеянні, пачуццях персанажаў, часам – у якіх-небудзь фактах.

Кіраўніку неабходна дакладна выявіць кампазіцыю песні (**кампазіцыя** – ад лацінскага слова *componere* – ‘складаць’, ‘будаваць’) і правільна размясціць асобныя часткі па лініі нарастання дзеяння, выдзеліць неабходныя ў ідэйных і ў сюжэтных адносінах эпізоды, вызначыць дынаміку ўзаемаадносін персанажаў песні, уявіць зрокава-пластычны вобраз пастаноўкі. Кампазіцыя ўключае рытм і тэмп, якія адыгрываюць вельмі важную ролю ў сцэнічным вырашэнні. У музыцы рытм і тэмп вызначаюць хуткасць і характар руху і з’яўляюцца галоўнымі мастацка-выразнымі сродкамі.

**Тэмп** у сцэнічным мастацтве – гэта хуткасць руху сцэнічнага дзеяння.

**Рытм** – інтэнсіўнасць і размеранасць сцэнічнага дзеяння, чаргаванне галоўных і другарадных падзей, акцэнтаў і паўз, інтанацый і фізічных дзеянняў.

К. Станіслаўскі адзначаў, што рэжысёрскую задуму трэба арганізоўваць у часе, прасторы, логіцы і паслядоўнасці. Унутраная ўзаемасувязь тэмпу і рытму садзейнічала ўвядзенню ў навуковы слоўнік і мастацкую практыку тэрміна «**тэмпарытм**». Узаемасувязь тэмпу музычнага і сцэнічнага ў кожнай песні свая і праяўляецца па-рознаму: хуткі тэмп песні часцей за ўсё адпавядае і паскоранаму развіццю сцэнічнага дзеяння, і, наадварот, павольная песня прадвызначае запаволенае сцэнічнае дзеянне. Але бывае і так, што ў песні, напісанай у павольным тэмпе, ёсць эмацыянальны ўздым, драматызм. У такім выпадку тэмп і рытм могуць не супадаць. Усякае дзеянне ёсць акт псіхафізічны, таму што фізічны і псіхічны бакі непарыўна звязаны і ўтвараюць адзінства. Узаемасувязь фізічнага і псіхічнага дапамагае хутчэй і дакладней адчуць тэмпарытм, пад-

парадкаваць гук сэнсу песні, напоўніць яе ўнутраным актыўным рухам.

Праз тэмпарытм сцэнічнага дзеяння і паводзіны выканаўцаў выражаюцца характар і ступень канфлікту, закладзенага ў песні. Тэмп і рытм у сцэнічным дзеянні могуць супадаць і не супадаць. Гэта залежыць ад зместу песні і яе сцэнічнага вырашэння.

Сінкрэтызм народнай песні патрабуе ад кіраўніка народнахаравога калектыву пошуку выразнага прасторавага і пластычнага рашэння. Прынцып і характар падбору мізансцэніравання народнай песні дыктуюцца яе жанрам, умовамі бытавання і месцам. Роля мізансцэна вельмі важная, яны дазваляюць праз рад лагічных дзеянняў перадаць сюжэт. Рашэнне мізансцэна дазваляе пранікнуць у стварэнне мастацкага вобраза, у яго ўнутраную сутнасць. Мізансцэна дае магчымасць дзеючым асобам праз фізічныя праяўленні выразіць свае ўзаемаадносіны, пачуцці і дзеянні. Так, танцавальная песня знешне можа выяўляцца праз пластыку танца, замацаваную ў харэаграфічным малюнку; ігравая песня суправаджаецца дынамічным развіццём дзеяння па канкрэтным сюжэце; працяжная лірычная песня раскрываецца статычнай мізансцэнай. У аснове мізансцэны заўсёды ляжыць ясна ўсвядомленая выканаўцамі задача, якую яны вырашаюць як унутранымі, так і знешнімі дзеяннямі.

Для сцэнічнага ўвасаблення народнай песні неабходны паслядоўны пастановачны план работы. Ён уключае арганізацыю ўсіх відаў работ, як чыста творчых, так і афарміцельскіх. Да знешняга афармлення пастаноўкі падыходзяць па-рознаму. Адны – прыхільнікі поўнай свабоды ў выбары сродкаў. Іншыя стараюцца дакладна аднавіць месца дзеяння (дэталі пейзажу, рэчы і г. д.). Задача кіраўніка народнахаравога калектыву не ў тым, каб цалкам адлюстраваць пэўнае знешняе асяроддзе на сцэне, а ў тым, каб стварыць яго ў думках глядача. Сродкам для гэтага з'яўляецца правільна выбраная якая-небудзь дэталі, здольная шляхам асацыяцый абудзіць фантазію глядача і скіраваць яе ў патрэбным напрамку. Пастановачны план пачынаецца з першай рэпетыцыі і заканчваецца першым канцэртам.

Паняцце **драматургіі** народнага твора шматграннае. Яно аб'ядноўвае традыцыі бытавання народнай песні ў цэласную мастацкую сістэму. Пранікаючы ў драматургію кожнага канкрэтнага твора, інтэрпрэтатар асэнсоўвае культуру, час, падзеі,

якія абумовілі з'яўленне таго ці іншага твора. Раскрыццё драматургіі твора забяспечвае дакладнасць, стылістычную чысціню, аб'ёмістасць трактоўкі вобразаў, што разам з прафесійнымі тэхнічнымі навыкамі выканання дазваляе ператварыць фальклорны твор ў твор мастацкі.

Народная песня ў якасці мастацкага твора можа быць зразумелай толькі ў пэўнай, канкрэтнай мастацкай традыцыі. Пры гэтым драматургія ў адпаведнасці са спецыфікай вуснай традыцыі і шматварыянтнай прыродай народнай песеннай творчасці мае ўмоўны характар. У гэтай сувязі важна разгледзець такую з'яву, як традыцыя. Яна цяжка паддаецца паслядоўнаму і аб'ектыўнаму апісанню, мае шмат граняў і ўласцівасцей. Выканаўцу ж важна бачыць сярод іх тыя, якія адпавядаюць колу яго інтарэсаў, звязаных з трактоўкай зместу фальклору. Традыцыя адлюстроўвае, з аднаго боку, часавы працэс стварэння і бытавання мноства варыянтаў напеваў, а з другога боку, той адзіны варыянт, што выконваецца ў дадзены момант. Гэтыя два ўзаемазвязаныя бакі дапаўняюцца іншымі рысамі традыцыі: формамі грамадскага жыцця, адносінамі да абрадаў, асаблівасцямі дыялекту, прыкладнога мастацтва. Народная песня ніколі не існуе сама па сабе, яна з'яўляецца асноўнай часткай традыцыі, асобна ад традыцыі не можа быць яе правільнай трактоўкай. Патрэбна асэнсаванне правіл перадачы вуснай традыцыі як адзінай, жывой і арганічнай сістэмы, а не як асобна вылучаных з яе песень. Успрыняць драматургію цэласных комплексаў нацыянальнай культуры, такіх як вяселле, традыцыйнае маладзёжнае гулянне, вясенняе карагоднае абрадавае дзейства, вясчоркі, можна толькі з дапамогай этнаграфіі. Метад апісання і вывучэння вялікіх фальклорна-этнаграфічных комплексаў як цэласнай мастацкай з'явы, на жаль, мала вывучаны. І вельмі важна вызначыць гэты напрамак, бо ён даволі перспектыўны ў многіх аспектах, у тым ліку і ў выканальніцкай практыцы.

У апошні час мы назіраем спробы стварэння цэлых сцэнічных абрадаў, ігравых прадстаўленняў і кампазіцый народных песень.

Асаблівай прывабнасцю заўсёды вызначаўся вясельны абрад. Яго нярэдка пераносілі на оперную сцэну. Абрад выкарыстоўвалі такія рускія кампазітары, як В. Пашкевіч, А. Вярстоўскі, М. Рымскі-Корсакаў і інш. Яго таксама выкарыстоў-

валі М. Пятніцкі, Я. Лінёва ў якасці асновы сваіх некаторых канцэртных праграм.

Сёння інсцэніроўка вясельля займае важнае месца ў творчасці прафесійных народнахаравых калектываў і ў самадзейных этнаграфічных і фальклорных ансамблях. Праца над сцэнічным увасабленнем вясельнага абраду патрабуе глыбокага разумення яго фальклорна-этнаграфічнай спецыфікі, без чаго перанос з'явы традыцыйнай культуры ў іншую сістэму проста немагчымы.

Звяртанне да вясельнага абраду, гэтага складанага святочнага дзейства, дае магчымасць пераканацца ва ўзаемаабумоўленасці розных бакоў жыцця народа. Пры ўсёй разнастайнасці ўвасаблення абраду ўсё ж ён мае агульную сцэнічную аснову. Для нарочнай, цэнтральнай фігуры абраду, замужжа, якім бы жаданым і шчаслівым яно ні было, набывае міфалагічны сэнс. Няўдалы выбар жаніха, боязь непасільнай працы ў новай сям'і, сацыяльная няроўнасць, якая з'яўляецца прычынай пакут і прыніжэнняў, – усе гэтыя жыццёвыя сітуацыі адбіваліся на змесце абраду і дапамагалі зразумець стан нарочнай.

Своеасаблівае трагедыянае перажыванне ў тым, што другая частка абраду, у якой пануе святочная стыхія, не ўтрымлівае сюжэтнага працягу першай, але ўраўнаважвае яе. Змешванне розных форм, планаў вясельнага абраду адпавядае народнай традыцыі.

Дзеючыя асобы абраду самабытныя і па малюнку роляў. Нарочная то знаходзіцца ў сваёй дзювачай групе і цалкам належыць да яе, то супрацьпастаўляецца сваім незамужнім сяброўкам. Драматургія вясельнага абраду ад сватання нявесты і да развітання яе з роднай хатай, злучэння маладых і далейшага вясельнага свята – адзіная.

Музычную драматургію абраду таксама адрознівае абагульненне заканамернасці, рэалізацыя якой ў канкрэтных, мясцовых традыцыях бясконца разнастайная. Музыка ў вясельным абрадзе не столькі ўпрыгожвае яго, колькі дапамагае раскрыццю драматургіі дзейства. Музыка бок абраду заўсёды строга арганізаваны, але ў той жа час ён дастаткова свабодны. У ім могуць мяняцца колькасць удзельнікаў, склад спяваючых, песні і танцы, час гучання тых ці іншых песень і танцаў, іх колькасць, склад выканаўцаў інструментальнай музыкі. Але ў той

жа час ёсць і агульныя моманты. Гэта перш за ўсё абавязковая абрадавая сітуацыя, а таксама яе музычнае ўвасабленне.

Вясельны абрад будзецца на прынцыпах тоеснасці і кантрасту. У ім маюць месца як жанравы кантраст (галашэнні, песні, велічальныя прыпеўкі, інструментальныя мелодыі), так і агульныя напевы-формулы, якія гучаць з рознымі тэкстамі ў розныя моманты абраду, аб'ядноўваючы іх. Функцыю напеваў-формул могуць выконваць любыя ўзоры песень вясельных жанраў, што вызначаецца канкрэтнай песеннай традыцыяй. Напевы-формулы, як правіла, звязаны з канкрэтнымі вобразамі (нарачонай, дзяўчат-сябровкак, жаніха) або з пэўнымі рытуаламі. Драматургія вясельнага абраду залежыць ад мясцовых традыцый.

Некаторыя каляндарныя абрады, якія маюць ярка выражаную падзейна-сюжэтную лінію, таксама маюць разгорнутую драматургію. Архаічная аснова, што ўгадваецца толькі ў суме ўяўленняў, вераванняў схавана пад мноствам розначасовых насланняў, але яны не толькі не супярэчаць, а як бы растлумачваюць, дапаўняюць асноўны сэнс абраду.

У апошні час у многіх мясцовасцях увагу прыцягвае абрад «Ваджэнне і пахаванне стралы». Ён з'яўляецца адным з вясельных абрадаў, лепш за ўсё захаваны да нашых дзён на Гомельшчыне, асабліва ў Веткаўскім раёне. У аснове гэтага абраду ляжыць магічны пачатак – пахаванне стралы (маланкі), якое павінна пазбавіць вёску ад летніх навальніц. Аднак у розных песенных тэкстах вобраз стралы ўжываецца ў розных значэннях. У варыянтах песенных тэкстаў страла сустракаецца ў іншым значэнні – забіты маладзец ляжыць каля горада. У такім выпадку пачынае разгортвацца шэраг трымаў, з'яўляюцца дадатковыя значэнні, якія або паглыбляюць асноўны сэнс, або хаваюць яго. Абрад «Ваджэнне і пахаванне стралы» не мае сабе роўных па разнастайнасці песень, карагодаў і па абрадавых рытуалах. Ён уяўляе разгорнутае ў часе карагоднае дзейства з хаджэннем, арнаментальнымі карагодамі і кругамі. Музыка яго ўключае напевы-формулы і мноства іншых песень. Галоўнай магічнай песняй абраду з'яўляецца наступная:

Як пушчу стралу да па ўсем сялу,  
Ой і вой люлі, дай па ўсем сялу-у-у-у!  
Дай па ўсем сялу, удоль па вуліцы,  
Ой і вой люлі, дай па вулі...у-у-у.  
Ты не ўбі, страла, добра молайца,  
Ой і вой люлі, добра мола...у-у-у!  
Па том молайцу некаму плакаці,  
Ох і вой люлі, некаму плака...у-у-у!  
Маці старая, сястра малая,  
Ох і вой люлі, сястра мала...у-у-у!  
Жана малада каля горада,  
Ох і вой люлі, каля гора...у-у-у!  
Дзеткі дробныя, невыгодныя,  
Ох і вой люлі, невыгодны...у-у-у!

Драматургія абраду мае шмат варыянтаў. Мноства самых разнастайных карагодаў ствараюць маляўнічы спектакль, у якім удзельнічаюць цэлыя вёскі з ранку і да позняга вечара. Тут прысутнічаюць і розныя дзеючыя асобы, і розныя карагоды, такія як «Наша вуліца шырокая», «Як у нашых варочечках шырокае возера», «На вуліцы дзеўкі гулялі...» і інш. Фактычна, што ні новая вёска, то і новая форма «Ваджэння і пахавання стралы».

Поўнага апісання названага абраду пакуль няма. Ёсць невялічкае апісанне ў кнізе В. Ліцьвінкі «Святы і абрады беларусаў». Нашы ўяўленні пра гэты абрад заснаваны на экспедыцыйных матэрыялах.

Больш складанымі з'яўляюцца неабрадавыя традыцыйныя гулянні і святы. Структура гэтых свят і гулянняў падобная. Асаблівасці яе драматургіі вызначаюцца этнаграфічнай сістэмай, унутранай пабудовай, агульнымі функцыямі складаючых яе палаўзроставых груп, іх узаемаадносінамі. Але нават вядомыя па назвах і некаторых прыметах народныя святы і гулянні, такія як «На кірмашы», «Вясенні карагод», «Вячоркі» і іншыя, не маюць пакуль поўнага апісання. Як цэласныя з'явы традыцыйнай народнай драматургіі яны яшчэ не асэнсаваныя. Таму задача кіраўніка народнахаравога калектыву – знайсці аснову для канцэртнай праграмы і яе развіцця, пабудаваць канцэрт так, каб яго драматургія, абумоўленая чаргаваннем харавых нумароў, іх суадносінамі, была падпарадкавана агульнай мастацкай задуме. Патрабуецца знайсці дакладную экспазіцыю канцэрта, яго развіцце, кульмінацыю і фінал, г. зн. пабудаваць



канцэрт па прынцыпе музычна-драматургічнага дзеяння, асновай якога з'яўляюцца харавыя нумары. Нават не проста канцэрт, а своеасаблівае песеннае дзейства, дзе ў звычайнай атмасферы сялянскага свята з натуральным захапленнем выступаюць народныя спевакі. У спасціжэнні і ўвасабленні гэтых заканамернасцей праяўляюцца разнастайнасць і багацце нацыянальных беларускіх традыцый. Без вывучэння абрадавых традыцый народнапесеннай культуры і традыцый, якія не маюць абрадавай асновы, немагчыма арганічнае сцэнічнае ўвасабленне народнапесеннага мастацтва.

Вывучэнне традыцыйных гулянняў дае выхад да канцэртных нескэнічных формаў другаснага існавання твораў фальклору. Яны могуць служыць асновай фальклорных фестываляў, свят. Вывучэнне традыцыйных формаў святочнага быту і мясцовых тыпаў гулянняў дае аснову для стварэння свят, у якія актыўна ўключаюцца ўсе іх удзельнікі. Такім чынам, можна прыблізіць ўсё насельніцтва да традыцыйнай народнай культуры і пошуку шляхоў арганічнага прадаўжэння яе ў сучасным жыцці.

Адметнай рысай выканання ў сучасным хоры народнай песні з'яўляецца яго высокі прафесіяналізм і веданне нацыянальных пеўчых традыцый.

«Хор народны не толькі тым, што ён складаецца з народных спевакоў і танцораў... або апрануты ў нацыянальныя касцюмы, а таму, што, увабраўшы ў сябе мясцовыя народна-пеўчыя традыцыі... і развіваючы іх у новых умовах, ён мае яркую нацыянальную афарбоўку, якая выяўляецца ў рэпертуары, манеры выканання і асаблівасцях калектыўнай творчасці» [17].

Пры тым што гэтыя пеўчыя традыцыі народа (мясцовасці) маюць устойлівы характар, сучаснасць пакідае на іх свой адбітак.

Агульнавядома, што першыя прафесійныя народныя хары складаліся з лепшых спевакоў-аматараў, і гэта адгукнулася на якасці выканання. Сучасныя харавыя калектывы камплектуюцца як з таленавітых спевакоў-аматараў, так і з прафесійна падрыхтаваных выканаўцаў. Гэта не стыхійна ўзніклыя мастацкія адзінкі, а калектывы, якія пад кіраўніцтвам высокіх прафесіяналаў вядуць канцэртную дзейнасць. Спяваюць такія калектывы не толькі на слых. Харавыя творы вывучаюцца па галасах партытуры.

Яшчэ адной асаблівасцю сучаснага хору народнай песні з'яўляюцца адносіны да імпрывізацыі. Даўнейшыя народныя

хары, касцяк якіх стваралі лепшыя спевакі-аматары і праграма якіх складалася з народных песень, часта звярталіся да такога віду калектыўнай творчасці, як імправізацыя.

Сучасныя калектывы амаль не імправізуюць. А калі яны развучваюць складаныя харавыя творы кампазітараў або аўтарскія апрацоўкі народных песень, да імправізацыі не звяртаюцца наогул.

Іншая справа – фальклорныя калектывы. Тут імправізацыйная творчасць і апраўданая, і патрэбная. Імправізацыя даруеца лепшым спевакам. У рэпетыцыйнай рабоце над песняй спрабуецца некалькі яе варыянтаў (улічваючы мясцовыя спеўныя традыцыі). Лепшы варыянт – шліфуецца і завучваецца (каб у момант выканання песні на сцэне не ўзнікла непрыемных нечаканасцей). Песня, у якой імправізацыя зроблена тактычна, з густам, гучыць ярка, поўна, выразна, робіць уражанне на слухачоў.

Народнахаравое выкананне часта складаецца са спалучэння спеваў, танца, пантамімы, тэатралізацыі песні. Гэтыя народныя традыцыі выканання некаторых песень патрабуюць ад спевакоў харавых калектываў валодання элементарнымі навыкамі харэаграфіі і тэатральнага майстэрства.

Нельга забываць і тое, што ў сучасных народных харах існуюць фальклорныя групы (ансамблі), якія спяваюць песні нейкай канкрэтнай мясцовасці. Выкананне твораў гэтымі творчымі групамі абавязкова грунтуецца на пеўчых традыцыях дадзенай вёскі, раёна, вобласці, а таксама ўлічваюцца асаблівасці дыялекту, танца, адзення.

Сучасныя аматарскія хары народнай песні, асабліва лепшыя з іх, валодаюць вакальна-харавой тэхнікай на высокім узроўні. Выкананне лепшых харавых калектываў адзначаецца прафесійным майстэрствам, самабытнасцю. Ім пад сілу складаныя творы, яны добра рухаюцца па сцэне, могуць «сыграць» песню.

У рабоце з аматарскім хорам вялікая ўвага надаецца развіццю сцэнічнай актыўнасці ўдзельнікаў.

Не трэба многа гаварыць аб значэнні гэтай выканальніцкай асаблівасці ў глыбіні раскрыцця вобразнага строю песні. Але тут кіраўнік хору павінен дакладна ведаць і разумець дзе, калі і як можна ўжываць элементы руху або тэатралізацыі. Існуе шэраг песень, выкананне якіх звязана са спевамі без элементаў руху (песні пра каханне, калыханкі, песні аб жаночай долі,

сіроцкія і г. д.). А вось да спеваў карагодных, ігравых, многіх каляндарных песень, прыпевак абавязкова далучаюцца элементы руху. Рабіць гэта трэба з вялікім тактам і густам, улічваючы асаблівасці жанру песні, яе выканальніцкія традыцыі. Майстэрства руху ўдзельнікаў хору шліфуецца ад песні да песні. Яны павінны трымацца на сцэне натуральна, свабодна і ў карагодзе, і ў прытанцоўках, і ў абыгрыванні роляў песні.

Валодаючы сродкамі народнага выканальніцтва, увасабляючы спеўныя традыцыі, аматарскія калектывы маюць яркую нацыянальную афарбоўку пры захаванні індывідуальнасці кожнага з іх.

Як ужо вядома, прафесійны хор народнай песні складаецца з трох груп: харавой, харэаграфічнай, інструментальнай. Кожная група мае сваю спецыфіку выканання і свайго кіраўніка. Зразумела, што гэтая асаблівасць – тры ў адным – накладвае адбітак на ўсю работу калектыву. Узнікае ўзаемазалежнасць: ад прафесійнасці і дасканаласці выканання кожнай групы залежыць яркасць успрымання агульнага цэлага, напрыклад вакальна-харэаграфічнай замалёўкі. Гэта і з'яўляецца першай асаблівасцю творчай працы ў такіх калектывах.

Падрыхтоўка вялікіх пастановак да канцэртнага выступлення праходзіць спачатку паасобку ў кожнай групе (пры першапачатковай выпрацоўцы кіраўнікамі, так сказаць, «генеральнага плана» нумара: змест, сюжэт, характар музыкі, працягласць, тэмп і г. д.), а потым – сумесна. Такія яркія, маляўнічыя пастаноўкі робяць уражанне на глядачоў.

Другой асаблівасцю творчай работы з'яўляецца тое, што кожная група можа быць самастойнай выканальніцкай адзінкай. Як правіла, у канцэртную праграму ўключаюцца самастойныя нумары харэаграфічнай групы. На базе аркестра часта ствараецца інструментальная група, выступленні якой карыстаюцца поспехам.

Трэцяй асаблівасцю з'яўляецца тое, што з лепшых артыстаў хору (харэаграфічнай групы, аркестра) ствараюць ансамблевая і фальклорныя групы. Уключаюць сольнае выкананне.

Чацвёртая асаблівасць – гэта стварэнне «свайго» рэпертуару: збор песень і іх апрацоўкі для дадзенага калектыву. Так, у выкананні Нацыянальнага акадэмічнага народнага хору Рэспублікі Беларусь імя Г. І. Цітовіча можна пачуць апрацоўкі песень, зробленыя менавіта для гэтага хору яго кіраўніком М. Дрынеўскім і былым кіраўніком аркестра М. Сіратой.

Такім чынам, агульнай асаблівасцю творчай работы ў прафесійным хоры народнай песні з'яўляецца мабільнасць як цэлага калектыву, так і кожнай яго групы паасобку.

Што датычыцца аматарскіх народных хароў, то можна сказаць наступнае: у іх склад часцей за ўсё ўваходзіць хор з суправаджэннем баяна (баянаў) або невялікага аркестра (ансамбля) народных інструментаў. З лепшых спевакоў часта ствараюцца вакальныя ансамблі. Можна чуць выступленні салістаў. У апошні час (з пашырэннем цікавасці да фальклору) пры харах сталі з'яўляцца фальклорныя групы.

У аматарскіх харах вельмі часта існуюць розныя вакальныя ансамблі (дуэты, трыа, квартэты і г. д.). У іх склад уваходзяць лепшыя спевакі. Ствараючы такія ансамблі, трэба ўлічваць якасць галасоў спевакоў, імкнуча, каб галасы былі падобнымі па сіле гуку, манеры спеваў, валоданню вакальнай тэхнікай. Работа з ансамблямі праводзіцца з той жа адказнасцю і прафесійнасцю, што і з харавым калектывам. Творчая работа ў аматарскіх харах абмяжоўваецца індывідуальнымі ўласцівасцямі і магчымасцямі кожнага калектыву.

Канцэртная дзейнасць народных хароў атрымала роўныя з акадэмічнымі харами правы, што патрабуе ад іх прафесійнага выканання. «Народныя спевы дазваляюць у цяперашні час разглядаць іх як самастойны від сучаснага вакальнага мастацтва, як новы стылявы напрамак са сваімі спецыфічнымі прыёмамі і сродкамі выразнасці, мастацка-тэхнічнымі магчымасцямі», – піша Л. Шаміна [37].

Высокае выканальніцкае майстэрства калектыву пачынаецца з вакальна-харавай работы, а работа кіраўніка з хорам – з вывучэння партытуры.

Каб зразумець хараваю песню, разабрацца ў яе асаблівасцях, хормайстру патрэбна яе выразна сыграць; праспяваць і прааналізаваць асаблівасці і цяжкасці ўсіх галасоў; разабрацца ў асаблівасцях і цяжкасцях гарманічнай мовы, метрарытмічнай структуры; зразумець змест і характар паэтычнага тэксту, вызначыць яго дыкцыйна-арфаэпічныя асаблівасці, расставіць дыханне, цэзуры ў залежнасці ад літаратурна-музычных фраз; вызначыць нюансіроўку, фразіроўку, кульмінацыі ў залежнасці ад літаратурна-музычнага тэксту і характару музыкі; прадумаць выканальніцкі план твора.

Рыхтуючыся да рэпетыцыйнай работы, хормайстар павінен знайсці прыёмы пераадолення тых ці іншых цяжкасцей парты-

туры. Гэтыя прыёмы павінны быць эфектыўнымі і адпавядаць вакальна-тэхнічным магчымасцям дадзенага калектыву.

Рэпетыцыйная работа ў аматарскім хоры ажыццяўляецца ў залежнасці ад таго, на якой стадыі развучвання знаходзіцца партытура, і ад асаблівасцей і магчымасцей хору.

Пачынаецца рэпетыцыя з распявання. Пры першапачатковай рабоце над партытурай вельмі карысным з'яўляецца якасны яе паказ. Гэта дае ўдзельнікам магчымасць атрымаць цэласнае ўяўленне аб творы, абуджае цікавасць да яго. Непасрэдна развучванне – працэс, які залежыць і ад узроўню вакальна-тэхнічнай падрыхтоўкі калектыву, і ад цяжкасцей твора. Немагчыма прывесці ўсе прыёмы, якія выкарыстоўваюць хормайстры пры развучванні твора.

Вось прыкладны план, якім можна карыстацца пры рабоце з пачатковым хорам (двухгалосы варыянт):

1. Паказ твора.

2. Развучванне першай музычнай фразы па партыях. Кіраўнік яе спявае, прайграе, вывучае спачатку з адной партыяй, потым з іншай. Вывучаць партыі трэба трывала.

3. Аб'яднанне двух галасоў у першай музычнай фразе. Неабходна дабівацца, каб удзельнікі хору спявалі без памылак, упэўнена.

4. Развучванне другой музычнай фразы (на прыкладзе развучвання першай).

5. Аб'яднанне дзвюх музычных фраз.

Такім чынам вывучаецца ўся партытура. Кіраўнік павінен не прапускаць ніводнай памылкі, дабівацца трывалага засваення музычнага тэксту. Вопытны хормайстар адначасова спалучае развучванне з работай над адзінай манерай спеваў, дыханнем, гукам, дыкцыяй, строем, ансамблем, выразнасцю спеваў.

Калі партытура спяваецца ўпэўнена, надыходзіць час работы над выразнасцю яе выканання. Гэтая эмацыянальна-творчая частка работы абавязкова грунтуецца на выразнасці спеваў кожнага спевака паасобку і ўсяго хору; на добра прадуманым, цікавым выканальніцкім плане партытуры.

Хормайстар павінен улічваць асаблівасці партытуры: жанр, характар музыкі і змест паэтычнага тэксту; асаблівасці музычнай мовы і г. д., падпарадкоўваць гэтым асаблівасцям партытуры сродкі музычнай выразнасці і складаць выканальніцкі план. Зразумела, што такі план не з'яўляецца ўласна выканан-

нем. Увасобіць яго ў жыццё – вось галоўная і цяжкая задача як для кіраўніка, так і для калектыву.

Добра і правільна падабраны рэпертуар мае вялікае значэнне з пункту гледжання вакальна-харавога, мастацкага, эстэтычнага выхавання ўдзельнікаў харавога калектыву.

У праграму хору пажадана ўключыць партытуры, якія маюць высокамастацкую каштоўнасць і адпавядаюць магчымасцям дадзенага калектыву. Зніжаная складанасць праграмы можа прывесці да таго, што хор згубіць цікавасць да спеваў. Занадта складаная праграма (а гэта значыць, цяжкая пры развучванні) не дасць псіхалагічнага задавальнення ад спеваў, можа вызваць пачуццё незадаволенасці і раздражнёнасці.

Падбіраючы матэрыял, кіраўнік павінен імкнуцца да яго рознахарактарнасці, улічваць перспектыву развіцця вакальна-харавых навыкаў хору. Крыніцай рэпертуару аматарскага хору народнай песні з'яўляюцца лепшыя творы кампазітараў, цікавыя апрацоўкі народных песень, лепшыя ўзоры старажытнай і сучаснай народнай песні як *а капэла*, так і з суправаджэннем.

Канцэртная дзейнасць аматарскага хору народнай песні з'яўляецца як сродкам мастацкага выхавання слухачоў, так і сродкам развіцця, удасканалення выканальніцкага майстэрства калектыву, стымулам у рабоце. Нічога так не дысцыплінуе калектыву, як канцэрт, які хутка адбудзецца.

Пачынаць канцэртную дзейнасць трэба тады, калі калектыву дастаткова падрыхтаваны да харавога выканання, мае рэпертуар, якім добра валодае.

Колькасць канцэртаў павінна адпавядаць падрыхтоўцы і магчымасцям калектыву. Дрэнна, калі калектыву вельмі рэдка або залішне часта выступае.

Праграма канцэрта складаецца з рознахарактарных твораў. Будаваць яе лепш па прынцыпе «нарастання». Трэба памятаць пра пачатак выступлення (так званую «шапку») і заканчэнне, якое можа выклікаць «бісоўку».

Артыстызм і культура паводзін удзельнікаў на сцэне з'яўляюцца абавязковай умовай выступлення. Каб арганізаваць канцэртнае выступленне, трэба:

- загадзя спланаваць выступленне;
- аб'явіць удзельнікам аб будучым канцэрце;
- падрыхтаваць канцэртныя касцюмы (або, калі іх няма, вырашыць, як будуць апрануты ўдзельнікі);

– скласці праграму канцэрта з гатовых, добра падрыхтаваных твораў з улікам характару або тэматыкі канцэрта.

Каб правесці канцэрт, хору трэба:

- правесці генеральную рэпетыцыю («прагон» праграмы);
- праверыць, апрабаваць акустыку памяшкання да пачатку выступлення (калі гэта магчыма);
- правесці распяванне калектыву;
- адрэпеціраваць уваход і выхад калектыву або расставіць хор на сцэне (адпаведна яе ўмовам);
- стварыць творчую атмасферу ў спалучэнні з высокай сцэнічнай дысцыплінай і ўпэўненасцю ў сабе.

Пасля выступлення вельмі карысна наладзіць яго абмеркаванне з аб'ектыўнай ацэнкай як творчых поспехаў, так і няўдач.

Для стварэння харавога калектыву кіраўніку патрэбны навыкі арганізацыйнай дзейнасці.

Каб стварыць харавы калектыў, трэба правесці шырокую агітацыйна-прапагандысцкую работу, выкарыстоўваючы ўсе магчымыя сродкі інфармацыі: апавяшчэнні па мясцовым радыё, аб'явы ў мясцовай газеце, аб'явы на прадпрыемствах, у школах і г. д. Маюць добры эфект асабістыя гутаркі з тымі, хто мае нейкі вопыт у спевах. Станоўчы вынік даюць лекцыі аб харавых спевах з музычнымі прыкладамі (або асабістым выступленнем кіраўніка) і з далучэннем аўдыторыі да спеваў папулярных песень.

Добра, калі пры арганізацыі хору кіраўнік абапіраецца на ўжо існуючы вакальны ансамбль або на спевакоў-салістаў.

Пры стварэнні калектыву трэба супрацоўнічаць з адміністрацыяй прадпрыемстваў, школ, сельскіх гаспадарак – з усімі, хто валодае інфармацыяй і можа дапамагчы ў арганізацыі хору.

Фарміраванне харавога калектыву адбываецца не адразу. Часцей за ўсё ў хор прыходзяць тыя, хто жадае спяваць, хто хоча проста паглядзець, што з гэтага атрымаецца, выпадковыя людзі. Тут перад кіраўніком паўстае нялёгкая задача: зацікавіць гэтых людзей, утрымаць колькасны састаў будучага хору. Па меры далучэння ўдзельнікаў да харавых спеваў можна ўжо вылучаць з іх найбольш таленавітых, з добрымі спеўнымі галасамі. Такім чынам, першапачатковая работа ў хоры мае сваёй мэтай стварэнне творчай абстаноўкі і пераход да сур'ёзнай творчай вакальна-харавой дзейнасці.

Як вядома, харавы калектыў складаецца з харавых партый. Таму наступны этап фарміравання хору – праверка галасоў.

Каб вызначыць голас спевака, праводзіцца яго індывідуальнае праслухоўванне. Як гэта робіцца, ужо гаварылася ў шостаі лекцыі «Народнае гукаўтварэнне, пеўчы голас і яго састаўныя элементы». Пры гэтым трэба не толькі вызначыць голас, але і праверыць другія музычныя даныя: слых, рытм, памяць. Каб праверыць рытм, трэба папрасіць удзельніка прастукаць ці адпляскаць у далоні прапанаваную кіраўніком нескладаную рытмічную фігуру. Памяць правяраюць з дапамогай простаі незнаёмай мелодыі, якую павінен паўтарыць будучы харыст. Праслухоўванне магчыма рабіць як індывідуальна (без прысутнасці ўсіх удзельнікаў), так і ў прысутнасці ўсяго хору.

Умовамі прыёму ў хор з'яўляюцца:

- добры, натуральнага гучання голас (без дэфектаў);
- наяўнасць музычнага слыху, памяці, рытму.

Пасля праслухоўвання галасоў хормайстар падзяляе іх па партыях. Патрэбна ўлічваць колькасць і якасны састаў галасоў у харавых партыях, імкнуцца да іх ураўнаважанасці.

Вялікае значэнне ў існаванні аматарскага хору мае самакіраванне. З ліку лепшых і актыўных спевакоў вылучаецца савет хору. Яго выбіраюць на агульным сходзе ўдзельнікаў. Ён складаецца з 3–5 чалавек. Паміж яго членамі размяркоўваюцца абавязкі (гэта можа быць адказнасць за наведванне, за культурна-бытавыя справы і г. д.). Савет павінен быць першым памочнікам кіраўніка ў стварэнні добрых традыцый калектыву (святкаванне юбілеяў, сумесны адпачынак і г. д.), апарай у стварэнні творчай дысцыпліны і арганізацыйным кіраванні хорам.

Неабходнай часткай работы ў аматарскім хоры з'яўляецца вядзенне журнала наведвання заняткаў. У гэты журнал уносяцца асноўныя звесткі аб удзельніках хору: імя і імя па бацьку, прозвішча, год нараджэння, месца працы або вучобы, дамашні адрас і тэлефон. Яны патрэбны для таго, каб пры неабходнасці можна было аператыўна звязацца са спевакамі.

Улік наведвання дае магчымасць кіраўніку бачыць, хто з удзельнікаў мае прабелы ў веданні сваёй партыі з-за пропуску заняткаў, прыняць адпаведныя меры.

Кіраўнік хору павінен клапаціцца аб правільным і добрым абсталяванні харавога класа, каб ён быў утульным, светлым, цёплым, з дастатковай колькасцю крэслаў. Добра, калі ў ім стаіць піяніна або раяль. Клас для заняткаў народнага хору павінен быць прасторным, таму што многія з развучваемых песень будуць выконвацца з элементамі руху.



Касцюмы ўдзельнікаў павінны адпавядаць мясцовым традыцыям у адзенні. А пакуль хор не апрануты ў аднолькавыя (шытыя) касцюмы, можна дамовіцца з удзельнікамі аб нейкім агульным напрамку ў адзенні.

Вялікае значэнне ў выхаванні харавога калектыву мае павышэнне яго музычнага і культурнага ўзроўню. Для гэтага ўдзельнікам хору прапануюцца калектыўныя наведванні канцэртаў, спектакляў; лекцыі і даклады аб музыцы, творчыя сустрэчы з прафесійнымі калектывамі, майстрамі мастацтваў, аматарскімі харамі. Зразумела, што ўсе формы выхаваўчай работы павінны ўваходзіць у штодзённую работу калектыву і арганічна злучацца з ёю.

Не трэба баяцца праводзіць са спевакамі музычна-тэарэтычную работу, захоўваючы даступнасць, паслядоўнасць, цесную сувязь з рэпертуарам. Добра, калі элементы музычнай граматы і сальфеджыя вывучаюцца ў працэсе работы над партытурай, а атрыманыя веды адразу ж ужываюцца на практыцы. Усе вядучыя аматарскія калектывы рэспублікі развучванне твораў праводзяць па партыях. Гэта дапамагае хуткаму і трываламу засваенню музычнага матэрыялу.

Наогул, арганізацыйна-выхаваўчая работа ў аматарскім харавым калектыве залежыць ад абстаноўкі, у якой існуе гэты калектыў; ад адносін да калектыву мясцовай адміністрацыі; ад трываласці спеўных традыцый; ад арганізатарскіх і прафесійных здольнасцей кіраўніка.

Не выклікае сумнення тое, што ад асобы хормайстра залежыць «твар» калектыву.

Сучасны кіраўнік хору павінен быць усебакова адукаваным чалавекам, добрым арганізатарам усіх спраў калектыву. Пад яго кіраўніцтвам праводзіцца падрыхтоўка канцэртных праграм хору, удзел у канцэртах і аглядах, работа з салістамі і вакальнымі ансамблямі. Высокаадукаваны кіраўнік хору абавязкова павінен стаць для ўдзельнікаў магнітам, да якога цягнуцца людзі.

### **Пытанні і заданні для самастойнай падрыхтоўкі**

1. Ахарактарызуйце народнахаравое выкананне як від сцэнічнай драматургіі.
2. Назавіце асноўныя этапы вывучэння народнай песні.

3. Якое значэнне маюць тэкст і падтэкст у народных песнях?
4. Раскрыйце паняцці «тэма» і «ідэя» ў народнай песні.
5. Як вы разумееце паняцці «кампазіцыя» і «сцэнічная задума» ў народнай песні?
6. Якое значэнне маюць тэмп і рытм у сцэнічным увасабленні песні?
7. Як працаваць над сцэнічным увасабленнем абраду, народнай песні?

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

## ЗАКЛЮЧЭННЕ

Складаныя і нялёгка шляхі чалавека, які вырашыў далучыцца да сапраўднага мастацтва. Майстэрства кіраўніка народнага хору прадугледжвае пазнанне сусветнай культуры, культуры свайго народа і яго традыцый. Развіваючыся ў агульнай сям’і славянскіх народаў, музычная культура Беларусі з’яўляецца носьбітам не толькі агульнапрызнаных вакальна-харавых традыцый, але і ўносіць у мастацтва шмат самабытнага, характэрнага толькі для беларускага народа.

Працэс развіцця харавой народнай творчасці ў Беларусі цесна звязаны з адраджэннем і сцвярджэннем нацыянальнай свядомасці. Таму невыпадкова актыўнае асваенне народных выканальніцкіх традыцый стала галоўнай задачай развіцця народнай харавой творчасці. У прапанаваным курсе лекцый мы імкнуліся падаць матэрыял з улікам навуковых і практычных дасягненняў у вакальна-харавым мастацтве, харавой педагогіцы. Таму матэрыял курса разглядалі ў гістарычным, тэарэтычным і практычным аспектах. Гэта дае магчымасць студэнтам авалодаць неабходнымі ведамі па асноўных пытаннях дырыжорска-харавой дзейнасці.

Спадзяемся, што вопыт выкладання хоразнаўства і методыкі работы з народным хорам на працягу некалькіх гадоў дапамог нам падаць матэрыял курса такім чынам, што ён будзе цікавым тым, хто вырашыў прысвяціць сябе служэнню народнай песні.

## ТЭРМІНАЛАГІЧНЫ ВАКАЛЬНА-ХАРАВЫ СЛОЎНІК

### А

**Агогіка** – адзін з элементаў выразнага выканання музычнага твора. А. – невялікае адхіленне ад тэмпу (паскарэнне ці запавольванне), не прадугледжанае аўтарам.

**Аднародны хор** – хор, які складаецца толькі з мужчынскіх або толькі жаночых ці дзіцячых галасоў, чым і адрозніваецца ад змешанага хору, які аб'ядноўвае мужчынскія і жаночыя ці мужчынскія і дзіцячыя галасы.

**А капэла**, а capella (італ. ‘у стылі капэлы’) – харавыя (ансамблевыя) спевы без інструментальнага суправаджэння. Вышэйшы від харавога выканання, у якім хор выяўляе сябе з поўнай самастойнасцю і закончанасцю, распаўсюджаны ў народнай творчасці. Як стыль прафесійнага харавога мастацтва спевы выкарыстоўваліся ў культуры сярэднявечнай поліфаніі. Такія спевы дасягнулі росквіту ў эпоху Адраджэння, калі з'явіліся і свецкія харавыя жанры. Руская царкоўная музыка выкарыстоўвае толькі спевы А. к. Шырокае прымяненне А. к. мела ў кампазітараў XIX стагоддзя.

Вялікіх вышынёў спевы А. к. дасягнулі ў рускай харавой культуры XIX ст. (творы С. І. Танеева, А. Д. Кастальскага, С. В. Рахманінава, П. Р. Часнакова і інш.; дзейнасць хору Сінода, Прыдворнай пеўчай капэлы і інш.). У цяперашні час спевы А. к. распаўсюджаны ў многіх краінах; значнае месца займаюць у сучаснай харавой музыцы (творы А. А. Давідзенкі, М. В. Каваля, М. М. Шабаліна, Д. Д. Шастаковіча, Г. В. Свірыдава, В. М. Салманова і інш.), у праграмах прафесійных і лепшых аматарскіх хароў.

**Акцэнт** (лац. accentus – ‘націск’) – выдзяленне, падкрэсліванне гуку або акорда. Вылучаюць дынамічны, рытмічны (агагічны А.), тэмбравы. У вакальнай музыцы пад акцэнтам разумеюць таксама падкрэсліванне найбольш значнага па змесце слова ці складу пры вымаўленні тэксту.

**Альт** (ад лац. altus – ‘высокі’) – першапачаткова так называўся высокі ў параўнанні з тэнарам голас.

1. Нізкі жаночы голас. Натуецца ў скрыпічным ключы. Існуюць два віды альты: мецца-сапрана (лірычнае і драматычнае) і кантральта. Прыкладам лірычнага мецца-сапрана з'яўляецца партыя Вольгі ў оперы П. І. Чайкоўскага «Яўгеній Анегін»; драматычнае мецца-сапрана – партыя Марфы ў оперы М. П. Мусаргскага «Хаваншчына»; кантральта – партыя Вані ў оперы М. І. Глінкі «Іван Сусанін». У акадэмічным хоры партыя альты дзеліцца на першыя (мецца-сапрана) і другія (кантральта) з дыяпазнам: агульны  $G-G^1$ ; рабочы  $A-A^2$ . Як выключэнне ў харавых творах могуць быць выкарыстаны гукі, што выходзяць за межы агульнага дыяпазону, напрыклад: Г. Эрнесакс «Як чайка белая» – J; хор работніц з оперы Ж. Біза «Кармэн» –  $G^2$ . У аднародным хоры партыя другіх альты з'яўляецца ніжнім голасам, а партыя першых альты – гарманічным голасам. У змешаным хоры партыя альты у пераважнай большасці з'яўляецца гарманічным голасам. Іншы раз партыі альты даручаецца вядзенне асноўнай меладычнай лініі (сярэзіна ў «Татарскім палоне» М. Рымскага-Корсакава). У поліфанічных творах партыя альты – гэта звычайна самастойны голас.

2. Нізкі жаночы голас народнага хору. У народным хоры партыя альты дзеліцца на першыя і другія галасы. Першыя альты адрознівае звонкае, чыстае гучанне груднога рэгістра. Верхні галаўны рэзанатар у спевах гэтага голасу амаль не выкарыстоўваецца. Другія альты характарызуюцца густым, сакавітым, насычаным абертанамі тэмбрам. Дыяпазон – альт першы  $C^1-C^2$ , альт другі –  $F-H^1$ .

3. Нізкі дзіцячы голас. У адрозненне ад жаночых галасоў у гучанні дзіцячага альты амаль адсутнічае грудны рэгістр. Дыяпазон – агульны  $A-E^2$ , рабочы  $C^1-C^2$ . У дзіцячым хоры партыя альты звычайна выконваецца ва ўнісон, але могуць быць выпадкі падзелу на першыя і другія альты.

**Аматарскія хары** – хары, складзеныя з непрафесіяналаў.

**Аналіз харавой партытуры** – адзін з кампанентаў яе вывучэння дырыжорам, неабходная ўмова для паспяховай рэпетыцыйнай работы. Задача А. х. п. – адчуць і ўсвядоміць змест твора і сродкі, з дапамогай якіх ён выражаны. Практыкуецца як вусна, так і пісьмова ў выглядзе анатацыі ці падрабязнага разбору твора.

**Анатацыя** (лац. *annotatio* – ‘заўвага’) – сціслы пераказ зместу кнігі ці музычнага твора; уключае наступныя звесткі: поў-

ную назву твора, аўтараў музыкі і тэксту, даты іх жыцця, жанр, форму, фактуру, танальнасць, тэмп, метр, рытмічныя асаблівасці, дынаміку, гукавядзенне, састаў хору, дыяпазон кожнай партыі і агульны, тэсітуру, прыёмы харавога выкладання.

**Ансамбль** (фр. ensemble – літаральна ‘разам’) – група з двух або больш спевакоў, якія выконваюць сумесна музычны твор.

1. Калектыў выканаўцаў. Па колькасці могуць быць дуэты, трыя, квартэты і інш. Адрозніваюць калектывы вакальныя і інструментальныя.

2. Калектыў выканаўцаў, які аб’ядноўвае розныя жанры (ансамбль песні і танца).

3. Адзінства харавога гучання. Злітнасць па сіле і тэмбры асобных галасоў унутры партыі (прыватны ансамбль) і суадносіны ў гучанні паміж партыямі хору (агульны ансамбль). Існуюць таксама прамежныя ансамблі: палавінны (аднародных харавых груп), няпоўны (змешаны хор без адной з харавых партый: мужчынскі хор + альты, жаночы хор + тэноры, радзей мужчынскі хор + сапрана, жаночы хор + басы).

4. Выканальніцкі. Бывае часавы (рытмічны, тэмпавы, агагічны), гукавы (адзіная манера спеваў, злітнасць тэмбраў), дынамічны (раўнавага па сіле гуку), слоўны (адначасовасць вымаўлення тэксту).

5. Тэсітурны. Залежыць ад раўнамернасці выкарыстання ў харавой партытуры ўсіх партый па дыяпазоне ў дадзеным месцы або на працягу ўсяго твора. Агульныя тэсітурныя ўмовы для ўсіх партый у хоры з’яўляюцца прыметай натуральнага ансамбля. Як выключэнне ў харавых творах сустракаюцца выпадкі выкарыстання рознай тэсітуры харавых партый у асобных частках твора, што з’яўляецца прыметай штучнага ансамбля.

**Апора** – тэрмін, які выкарыстоўваецца вакалістамі для характарыстыкі якасці пеўчага гуку, яго ўстойлівасці, гучнасці, глыбіні, а таксама манеры гукаўтварэння (спяванне на «апоры»). Вылучаюць розныя азначэнні яшчэ не да канца вывучанага паняцця А. Напрыклад, у В. Паўлішчавай «апора гуку – гэта ўзаемадзеянне «апоры дыхання» з работай галасавога і артыкуляцыйнага апаратаў» [54]. А. дыхання звязана з максімальна плаўным, пругкім выдыхам. Такім чынам, паняцце А. ахоплівае ўсе бакі пеўчага працэсу (дыханне, дзейнасць звязак і рэзанатараў). Гэта таксама і эстэтычнае паняцце, якое азначае

мастацкі бок вакальнага гуку. Выпрацоўка «спявання на апоры» – неабходны элемент у вакальным выхаванні хору, садзейнічае ўстойлівасці інтанавання.

**Аранжыроўка** (фр. *arranger* – ‘упарадкоўваць’, ‘уладкоўваць’) – пераклад музычнага твора, напісанага для аднаго інструмента або саставу інструментаў (галасоў), у прымяненні да другога інструмента або другога саставу, пашыранага або зменшанага. Таксама спрошчаны выклад харавой партытуры (радзей – яе ўскладненне). А. нярэдка суправаджаецца транспанаваннем.

**Артыкуляцыя** (лац. ад *articulo* – ‘членароздзельна’, ‘ясна вымаўляю’) – выразнае вымаўленне слоў у час спявання і ў маўленні.

**Атака гуку** – пераход галасавога апарату ад дыхальнага стану да спявання, разглядаецца як фізіялагічна-акустычная з’ява, што характарызуе пачатак гучання і залежыць ад ступені збліжэння галасавых звязак у момант праходжання паветранага струменя.

Існуюць два віды атакі. Цвёрдая атака характарызуецца тым, што перад пачаткам вагання (гучання) звязак апошнія самкнутыя; пры мяккай атацы перад пачаткам гучання звязак апошнія не самкнутыя.

**Аўтафанія** (ад грэч. *autos* – ‘сам’, *phōnē* – ‘гук’) – у вакальнай методыцы адчуванне на слых спеваком свайго голасу. Яно не заўсёды правільна перадае характар рэальнага гучання (напрыклад, у адносінах тэмбру, дынамікі, часам чысціні інтанавання), па гэтай прычыне спявак можа памыляцца пры спевах, а таму адчувае патрэбу ў знешнім кантролі.

**Аўфтакт** (ням. *auftakt* – ‘затакт’) – папярэдзальны ўзмах, жэст-імпульс – спецыфічны дырыжорскі жэст, які папярэджвае і арганізуе выкананне з улікам тэмпу, рытму, дынамікі, штрыха, пачатку, заканчэння, фармату; у спевах таксама паказ перад атакай гуку. А. – найважнейшая састаўная частка дырыжорскай тэхнікі.

## Б

**Барытон** (др грэч. *barytonos* – ‘грубагалосы’).

1. Мужчынскі пеўчы голас, сярэдні паміж тэнорам і басам. Па тэмбры набліжаецца да баса, але верхнія гукі дыяпазону маюць характар тэноравага гучання. Натуецца ў басовым ключы. Адрозніваюць барытон лірычны (напрыклад, партыя

Анегіна ў оперы П. І. Чайкоўскага «Яўгеній Анегін») і барытон драматычны (напрыклад, партыя Дэмана ў оперы А. Р. Рубінштэйна «Дэман»). У акадэмічным хоры барытон уваходзіць у групу першых басоў з дыяпазнам: агульны А–F; рабочы с–с<sup>1</sup>. Як выключэнне ў харавых творах могуць быць выкарыстаны гукі, што выходзяць за межы агульнага дыяпазону, напрыклад гук *gis*<sup>1</sup> (Ф. Пуленк «Лік чалавечы»).

2. Мужчынскі голас народнага хору. У народным хоры барытон разам з тэнорам з’яўляюцца цэнтрам мужчынскай групы хору. Па якасці голасу барытоны ў народным хоры павінны быць звонкія, моцныя, высокія, з яркім тэмбрам, таму што яны нясуць асноўную нагрузку ў выкананні мелодыі песні. Дыяпазон – А–F, F–E<sup>1</sup>

**Бас** (іт. basso – ‘нізкі’).

1. Нізкі пеўчы мужчынскі голас. Натуюцца ў басовым ключы. Існуюць лірычны бас (напрыклад, партыя Мельніка ў оперы А. С. Даргамыжскага «Русалка»), драматычны (напрыклад, партыя Мефістофеля ў оперы Ш. Гуно «Фаўст»), цэнтральны бас (напрыклад, партыя Сусаніна ў оперы М. І. Глінкі «Іван Сусанін») і актавіст (выкарыстоўваецца толькі ў хоры).

У акадэмічным хоры вылучаюць тры басовыя партыі: першая (барытоны і лірычныя басы), другая (драматычныя і цэнтральныя басы), трэцяя (актавісты) з агульным дыяпазнам усіх партый G<sup>1</sup>–F<sup>1</sup>, рабочым G–D<sup>1</sup>. У аднародным мужчынскім хоры партыя першых басоў выконвае функцыю гарманічнага голасу, а партыі другіх і трэціх – функцыю ніжняга голасу. У змешаным хоры ў большасці выпадкаў уся партыя басоў з’яўляецца ніжнім голасам. Іншы раз партыі басоў даручаецца вядзенне асноўнай мелодычнай лініі (напрыклад, пачатак у творы А. Грачанінава «У зараве агністым»). У поліфанічных творах партыя басоў з’яўляецца самастойнай. Роля партыі трэціх басоў зводзіцца ў асноўным да спявання ў актаву партыі другіх басоў.

2. Нізкі мужчынскі голас народнага хору. У народным хоры басовая партыя выконвае дзве функцыі. Гэта выклікана існаваннем у народным выкананні двух тыпаў народных хароў. Першы мае абмежаваны дыяпазон (без сапрана і нізкіх басоў) і выконвае песні ў цесным размяшчэнні галасоў (з ахопам гукавой шкалы ў паўтары – дзве актавы). У гэтым выпадку басы спяваюць фальцэтам тэноравую партыю або прымыкаюць



да барытонаў, у значнай меры палягчаючы гучанне свайго голасу. Другі тып мае поўны аб'ём гукавой шкалы звычайнага змешанага акадэмічнага хору. У гэтым выпадку басы знаходзяцца ў тых жа ўмовах, што і ў акадэмічным хоры. Дыяпазон басы ў народным хоры G–C<sup>1</sup>.

**Белы гук** – тэрмін, які выкарыстоўваецца ў вакальнай практыцы для абазначэння так званага адкрытага пеўчага гуку; акустычна Б. г. абумоўлены ўзмоцненым гучаннем верхніх гармонік і недастатковым гучаннем ніжняй фарманты, якая надае гуку глыбіню, акругласць. Б. г. нярэдка сустракаецца ў спевах удзельнікаў народных хароў, а таксама ў спевакоў, якія не вучыліся спяваць. Выкарыстанне яго ў акадэмічным хоры недапушчальна (за рэдкім выключэннем, як спецыяльная афарбоўка).

## **В**

**Вакальная работа ў хоры** – абавязковая ўмова яго паспяховай дзейнасці. Выпрацоўка ансамбля, строю, нюансаў, дыкцыі, тэмбраў абавязваецца на «вакальны фундамент». В. р. у х. прадугледжвае ліквідацыю пеўчых недахопаў харыстаў і прывіццё ім навыкаў правільнага спявання. Сумесныя заняткі ствараюць нязручнасці у В. р. у х. (індывідуальныя недахопы цяжка заўважыць пры агульным спяванні), таму кіраўнік павінен добра вывучыць спевакоў, а для гэтага карысна практыкаваць спяванне групамі і па адным, індывідуальную праверку партый. В. р. у х. вядзецца сістэматычна і пастаянна. Яна адлюстроўвае кваліфікацыю дырыжора, яго вакальны слых і педагогічнае майстэрства.

**Вакаліз** (фр. vocalise ад лац. vocalis – ‘галосны’) – п’еса для спеву без слоў. Звычайна з’яўляецца практыкаваннем для развіцця вакальнай (пеўчай) тэхнікі. Як самастойны мастацкі твор сустракаецца радзей (Р. Гліер «Канцэрт для голасу з аркестрам», С. Рахманінаў «Вакаліз»).

**Вакалізацыя** – спевы з вымаўленнем не слоў, а асобных галосных гукаў, звычайна гуку [а]. У харавой практыцы эпизаднае выкарыстанне вакалізацыі ўжываецца даволі часта (Р. Шуман «Мроі»).

**Вібрацыя** (лац. vibratio – ‘хістанне’, ‘дрыжанне’) – перыядычная змена гуку па вышыні, моцы, тэмбры. Распазнаюць хуткасць В. (частату чаргавання перыядаў у секунду) і яе размах (ступень крайніх адхіленняў гуку). Хуткасць В. у 6–7

перыядаў узбагачае тэмбр гуку, надае яму эмацыянальнасць і дынамічнасць, з'яўляецца абавязковай прыметай добрага пеўчага голасу. Пры ўзрастанні хуткасці В. у голасе з'яўляецца трэмаляцыя («баранчык»), а пры зніжэнні, якое суправаджаецца большым размахам, – няўстойлівасць інтанацыі, хістанне гуку. Для выпраўлення недахопаў В. карысныя наступныя прыёмы: а) практыкаванні ў гучным спяванні (пры ўзмацненні гуку размах В. павялічваецца, таму хор цяжэй настройваць на *f*); б) практыкаванні з меладычным рухам; в) практыкаванні з закрытымі галоснымі [o] [y], а таксама спяванне з закрытым ротам.

**Выразнасць** – абавязковая якасць музычнага выканання, дзякуючы якой слухачы ўспрымаюць ідэйна-мастацкі змест твора, яго трактоўку. Сродкамі В. з'яўляюцца ўсе элементы формы, асновай – глыбокае адчуванне і асэнсаванне зместу твора выканаўцам (дырыжорам, удзельнікамі хору, аркестра). Пры калектыўным выкананні вядучая роля належыць дырыжору, які ўздзейнічае на хор (аркестр), разам з ім аднаўляе вобразы музычнага твора.

## Г

**Галасавы апарат** – сукупнасць анатамічных структур, з дапамогай якіх утвараюцца гукі, складаецца з наступных частак: а) гартань з галасавымі звязкамі (дзвюма мышачнымі складкамі) – месца нараджэння гуку; б) дыхальны апарат – поласці носа і рота, насаглоткі, гартань, дыхальнае горла – трахея, лёгкія, мышцы, якія кіруюць дыханнем (дыяфрагма, удыхальныя і выдыхальныя мышцы); в) рэзанатары, якія ўзмацняюць і афарбоўваюць пеўчы гук, што узнікае пры ўзаемадзеянні звязак і дыхання; г) артыкуляцыйны апарат, які фарміруе галосныя і зычныя гукі: ніжняя сківіца, губы, язык, мяккае паднябенне. У працэсе спеваў галоўны мозг забяспечвае адначасовую і ўзаемазвязанную работу ўсіх органаў Г. а.

**Гарлавы гук** (прыгук) – тэрмін, які часам прымяняецца для абазначэння памылковай манеры спеваў, якая надае гуку непрыемнае, здаўленае (гарлавое) адценне. Прычыны могуць быць розныя: празмерна высокае размяшчэнне гартані, ціск караня языка на гартань, перанапружанне і ўключэнне прылеглай мускулатуры (глоткі, шыі). Для выпраўлення Г. г. карысна спяванне практыкаванняў на нямоцнае гучанне з прыдыхаль-

най атакай («спяваць як бы стомлена»), з меладычным рухам, практыкаванняў на галосныя [y], [o].

**Генеральная рэпетыцыя** (лац. *generalis* – ‘усеагульны’, ‘галоўны’) – апошняя поўная рэпетыцыя перад канцэртамі (спектаклем), прагляд падрыхтаванай праграмы; праводзіцца ва ўмовах, максімальна набліжаных да канцэртных: размяшчэнне выканаўцаў (пажадана на эстрадзе), паслядоўнасць нумароў, спяванне харавых твораў у тых жа танальнасцях, што і на канцэрце. У асобных выпадках можа ўзнікнуць неабходнасць у правядзенні перад выступленнем яшчэ адной рэпетыцыі.

**Глісанда** (іт. *glissando* ад фр. *glisser* – ‘слізгаць’) – плаўны пераход ад гуку да гуку. У харавых спевах – прыём або спосаб гукавядзення. Запіс гэтага прыёму бывае двух відаў.



Глісанда можа быць у адным голасе, але сустракаецца адначасовае глісандзіраванне ў некалькіх галасах («Песня лавічанскіх дзяўчат», адр. А. Міхайлава).

**Голас** – сукупнасць гукаў чалавека або жывёлы з лёгачным дыханнем, утвораных з дапамогай галасавога апарату. У чалавека гэтыя гукі ператвараюцца ў членараздзельную мову або ў спевы. Голас у спевах патрабуе правільнага ўзаемадзеяння ўсіх асноўных частак, якія ўдзельнічаюць у працэсе спявання (дыхальны апарат, галасавы апарат і рэзанатары).

**Голасавядзенне** – 1. Рух кожнага голасу ў шматгалосым творы;

2. Суадносіны некалькіх рухомах галасоў, адсюль – розныя віды Г.: прамое (рух у адным напрамку), паралельнае (рух на аднолькавы па назве інтэрвал), ускоснае (рух, пры якім адзін з галасоў застаецца на месцы), супрацьлеглы (рух, пры якім адзін з галасоў рухаецца ўверх, а іншы – уніз).

**Гукавядзенне** – від выканання меладычных ліній асобнай харавой партыяй або ўсім хорам. Існуе чатыры віды гукавядзення: а) легата (*legato*) – звязаны, б) нон легата (*non legato*) – не звязаны, в) стаката (*staccato*) – адрывіста, г) марката (*marcato*) – вылучаючы, акцэнтуючы. Кожны з пералічаных

відаў сустракаецца ў харавой літаратуры. Умелае карыстанне імі надае хору выканальніцкую гібкасць.

**Гукаўтварэнне** – атрыманне пеўчага або моўнага гуку, вынік дзеяння галасавога апарату. Пеўчы гук, атрыманы ад ваганняў галасавых звязак, узмацняецца і тэмбрава ўзбагачаецца дзякуючы рэзанатарам. Згодна міаэластычнай тэорыі Гарсія, частата ваганняў галасавых звязак, а значыць, вышыня гуку рэгулююцца ступенню іх нацяжэння і сілай выдыхаемага паветра. Французскі фізіёлаг і спявак Р. Юсон прапанаваў новую тэорыю Г., згодна якой частата ваганняў звязак раўняецца частаце імпульсаў, якія перадаюцца цэнтральнай нервовай сістэмай галасавым мускулам, сіла ж выдыху на вышыню гуку не ўплывае. І першая, і другая тэорыі пакідаюць шэраг пытанняў, яшчэ не вырашаных навукай. Аднак несумненным з'яўляецца тое, што вядучая роля ў працэсе спеваў належыць цэнтральнай нервовай сістэме. Гэта павінны ўлічваць выкладчык спеваў, кіраўнік хору падчас работы з калектывам.

## Д

### Двайны хор

1. Хор, падзелены на дзве часткі, і кожная з іх выконвае адносна самастойную партыю; часткі могуць прадстаўляць як змешаны склад (поўны і няпоўны), так і аднародны (напрыклад, у творах І. С. Баха, Г. Гендэля, Д. С. Бартнянскага, С. І. Танеева і інш.). Трайны хор, адпаведна, складаецца з трох частак (напрыклад, у М. І. Глінкі, А. Р. Рубінштэйна і інш.) і г. д. Падзел хору на самастойныя часткі нярэдка сустракаецца ў операх.

2. Творы для хору, падзеленага на дзве часткі.

**Дзіцячы голас.** Па прычыне спецыфічнасці галасавога апарату (кароткія і тонкія галасавыя звязкі, маленькая ёмістасць лёгкіх і інш.) Дз. г. адрозніваецца ад голасу дарослых спевакоў: яму ўласцівыя высокае (галаўное) гучанне, меншы дыяпазон, характэрная мяккасць, «серабрыстасць» тэмбру (асабліва ў хлопчыкаў), абмежаванасць сілы гуку. Урач фаніятар І. Ляўцоў устанавіў наступныя стадыі развіцця Дз. г. (узрост указваецца прыблізна, таму што ў практыцы назіраецца зрушванне ўзроставых нормаў): а) чыста дзіцячая стадыя (ад самага малодшага ўзросту да 10–11 гадоў), галасы гэтай групы адрозніваюцца выключна фальцэтным (галаўным) гучаннем, невялікім дыяпазонам – максімум актава (до I – до II ці рэ I – рэ II); б) стадыя

фарміравання (ад 11–12 да 13–14 гадоў), тут намячаюцца элементы груднога гучання, індывідуальны тэмбр, дыяпазон некалькі пашыраецца (до I – мі, фа II); в) галасы ў пэўнай ступені ўжо сфарміраваныя (падлеткі 14–16 гадоў), у іх элементы дзіцячага гучання ў рознай ступені змешваюцца з элементамі дарослага (жаночага) голасу, пачынае выяўляцца індывідуальны тэмбр, дыяпазон пашыраецца да 1–2-актаўнага гучання мікставага (змешанага) рэгістра. У хлопчыкаў элементы груднога гучання больш прыметныя і выяўляюцца раней (асабліва ў альтоў). Тэмбрава сфарміраваныя галасы (2 і 3 груп) падзяляюцца на высокія – дысканты (дыяпазон до I – соль II, ля II) і нізкія – альты (ля малой актавы – рэ II, мі II). Праслаўленыя Дз. г. перакрываюць гэтыя нормы, галоўным чынам па напрамку ўверх. Як і ў галасах дарослых, у Дз. г. ёсць рэгістры: грудны, галаўны (межы паміж імі лёгка прыметныя) і мікставы. Спяванне выключна грудным гукам (што нярэдка назіраецца ў хлопчыкаў) неўласціва прыродзе Дз. г. і вядзе да яго псавання. Таксама дрэнна ўплывае на голас фарсіраванае спяванне. Асаблівай увагі патрабуюць галасы падлеткаў ў перыяд мутацыі.

**Дзіцячы хор.** Ва ўмовах школьнага спявання арганізуюцца розныя дзіцячыя хары. Хор малодшых школьнікаў складаецца з дзяцей з галасамі, якія адпавядаюць першай дзіцячай стадыі развіцця. Рэпертуар аднагалосы і двухгалосы, даступны дзецям па змесце і тэхнічных цяжкасцях. Галасы першыя і другія, як правіла, без ярка выражанай тэмбравай розніцы (гэта хутчэй першыя і другія дысканты). Хор вучняў сярэдніх класаў адрозніваецца вялікімі вакальнымі магчымасцямі; харавыя партыі набываюць адпаведную тэмбравую афарбоўку; рэпертуар двух–трохгалосы. Вучні старшых класаў могуць утвараць змешаны маладзёжны, юнацкі хор. Ствараюцца спецыяльныя Дз. х. вакальна адораных дзяцей, напрыклад хары хлопчыкаў пры харавых вучылішчах. Складаюцца сапевакоў ад 7–8 да 14–15 гадоў. Гэтыя хары здольныя выконваць (па дыяпазоне, тэсітуры) партыі жаночага хору, але адрозніваюцца ад яго большай лёгкасцю, мяккасцю, роўным, «прамым» гукам, характэрным тэмбрам. Царкоўныя змешаныя хары складаюцца з хлопчыкаў і мужчын; на такі склад разлічаны творы старажытнай культавай музыкі (Д. Палестрыны, І. С. Баха, Д. С. Бартнянскага і інш.)

**Дывізі** (італ. *divisi* – ‘падзеленыя’) – дзяленне харавых партый на некалькі груп у залежнасці ад будовы харавой партытуры. Кожная харавая партыя можа дзяліцца на дзве, радзей, тры групы (тры тэноры, тры басы ў творы Д. Кабалеўскага «Рэквіем»). Дзяленне харавых партый на некалькі груп – з’ява нярэдка. Яно выклікана імкненнем кампазітара выкарыстоўваць амаль увесь дыяпазон хору, а таксама імкненнем да павелічэння гамы абертонаў як сродку гукавой выразнасці. Гэтым тлумачыцца найбольш частае раздзяленне ў крайніх партыях (бас і сапрана), якія павялічваюць гукавы аб’ём харавога акорда. У сваю чаргу, з’яўленне Д. у партыі тэнараў (і радзей альтуў) выклікана неабходнасцю запаўнення акорда. Трэба мець на ўвазе, што Д. адмоўна ўплывае на цэласнасць гучання харавой партыі, яе гучнасць. Таму частае выкарыстанне Д. не рэкамендуецца.

**Дынаміка** (грэч. *dynamikos* – ‘моц’) – сукупнасць з’яў, звязаных з гучнасцю, сілай гучання.

**Дырыжыраванне** – мастацтва кіравання калектыўным выкананнем музыкі (аркестрам, хорам, ансамблем), ажыццяўляецца спецыяльнай асобай – дырыжорам (капельмайстрам, хормайстрам). Мастацтва Д. заснавана на гістарычна развітой сістэме жэстаў, якая базіруецца на агульнаразумелых рухах, што сустракаюцца ў жыццёвай практыцы. Найважнейшым спецыфічным дырыжорскім рухам, які забяспечвае адзінства выканання, з’яўляецца так званы аўфтакт. Сістэма аўфтактаў аформлена ў спецыяльных цыклічных рухах – дырыжорскіх схемах. Акрамя аўфтактавых (папераджальных, рытмічна аформленых) рухаў дырыжор карыстаецца і іншымі, напрыклад суправаджальнымі жэстамі, прымяняе розныя ўмоўныя жэсты.

Вялікае значэнне пры Д. маюць таксама позірк, міміка, поза і наогул увесь выгляд дырыжора. Сукупнасць дырыжорскіх сродкаў накіравана на ўвасабленне выканаўцамі мастацкага вобраза, які знаходзіцца ў свядомасці дырыжора. Паколькі Д. – спецыфічны від выканання (не непасрэдна, а праз іншых музыкантаў, спевакоў), вырашальнае значэнне набывае магчымасць уздзеяння дырыжора на выканаўцу (дырыжорская воля).

Спецыфіка Д. хорам заключаецца: а) у кіраванні ў пэўнай меры пэўным працэсам (дазіроўка дыхання, глыбіня ўдыху, нярэдка затрымка яго перад атакай, характар атакі, ступень прыкрыцця гучанню, яго апора); б) у кіраванні строем, галоўным

чынам пры дапамозе папераджальных жэстаў; в) ва ўплыве на вымаўленне тэксту (яго выразнасць, асэнсаванасць, яснае зняцце пры канчатках на зычныя). Д. хорам ажыццяўляецца звычайна без палачкі (некаторыя дырыжоры не карыстаюцца палачкай і пры кіраванні аркестрам).

**Дырыжор** (фр. *diriger* – ‘кіраваць’) – кіраўнік калектыўнага выканання музыкі. Ён праводзіць падрыхтоўчую (рэпетыцыйную, педагагічную) работу з калектывам, у час канцэрта ці спектакля творча арганізуе і натхняе калектыў, аднаўляе пры яго дапамозе музычна-мастацкія вобразы твораў. У час выканання ўказвае музыкантам (спевакам) тэмпы, нюансы, уступ, кіруе ансамблем, вымаўленнем тэксту (у хоры). Д. – музыкант-інтэрпрэтатар, які валодае тонкім слыхам, бездакорным рытмам, музыкальнай памяццю, пачуццём формы, мастацкім густам. З’яўляючыся выхавацелем калектыву, ён павінен быць усебакова адукаваным, перадавым чалавекам, мець арганізацыйныя і педагагічныя навыкі, ведаць спецыфіку галасоў і інструментаў. Воля, самавалоданне, валоданне дырыжорскай тэхнікай – якасці, неабходныя для ажыццяўлення мастацкіх намераў Д.

**Дыскант** – высокі голас хлопчыка. Да XIX ст. дыскант уваходзіў у склад змешанага хору (дзіцячы хор хлопчыкаў і мужчынскі хор складалі змешаны царкоўны хор). Пазней замена ў змешаным хоры дзіцячых галасоў на жаночыя прывяла да таго, што дыскант выкарыстоўваўся толькі ў дзіцячым хоры хлопчыкаў, выконваючы функцыю першага голасу. У цяперашні час дыскант уваходзіць у склад дзіцячага змешанага хору (складаецца з хлопчыкаў і дзяўчынак).

Дыяпазон дысканта – агульны  $C^1-G^2$ , рабочы  $E^1-E^2$ .

**Дыханне (пеўчае)** – у залежнасці ад напрамку расшырэння грудной клеткі дыханне можа быць трох відаў: а) ключычнае (верхнярэбернае), пры якім грудная клетка расшыраецца ў бок верхніх рэбраў; б) бакавое (сярэднярэбернае), калі грудная клетка расшыраецца ў бок сярэдніх рэбраў; в) дыяфрагмальнае (ніжнярэбернае), калі грудная клетка расшыраецца ў бок ніжніх рэбраў і брушных органаў. Найбольш правільным у спевах з’яўляецца дыяфрагмальнае дыханне, таму што выдыхаемае паветра абапіраецца на дыяфрагму, якая рэгульнае выдых (сілу гуку).

**Дыяпазон** (грэч. – ‘праз усе струны’) – частка гукарада, даступная дадзенаму голасу, або гукавы аб’ём дадзенага голасу. У

хоры вылучаюць два віды дыяпазону: агульны (усе гукі, дас-тупныя пэўнаму голасу), рабочы (частка агульнага дыяпазону, якая найбольш часта выкарыстоўваецца для дадзенага голасу ў тым ці іншым творы).

**Дэтанаванне** (фр. *detonner* – ‘фальшыва пець’) – нячыстае, фальшывае выкананне гуку, няправільнае яго паніжэнне ці павышэнне.

**Дэфекты пеўчага гуку** (ці манеры спеваў) – трэмаляцыя і хістанне, адкрыты гук (белы гук), фарсіраванне, гарлавы гук, фальшывая інтанацыя (дэтанацыя, дыстанцыя), гамзатасць, пад’езды, стракатасць гучання, недахопы вымаўлення. Некаторыя з Д. п. г. могуць быць прыроджанымі, ці арганічнымі (напрыклад, звязанымі з узростам), у большасці выпадкаў з’яўляюцца вынікам няправільнай пеўчай практыкі. Вакальная работа ў хоры павінна быць накіравана на ліквідацыю Д. п. г., папярэджанне іх узнікнення.

## Ж

**Жаночы хор** – хор, які складаецца з жаночых галасоў: сапрана, мецца-сапрана, кантральта, мецца-сапрана часцей за ўсё далучаецца да альтовай партыі (першыя альты). Трохгалосы Ж. х. звычайна складаецца з першых і другіх сапрана і альтоў; раздзяленне альтовай партыі сустракаецца радзей. У замежнай харавой літаратуры партыі Ж. х. часам абазначаліся як першыя і другія сапрана (напрыклад, у французскіх кампазітараў). Агульны дыяпазон Ж. х. – *фа* малой актавы – *до* III (звычайна *соль* малой актавы – *ля* II). Самастойны Ж. х. сустракаецца пераважна сярод аматарскіх, вучэбных, школьных калектываў, прафесійны Ж. х. – толькі сярод народных хароў (напрыклад, Дзяржаўны акадэмічны Паўночны рускі народны хор, украінскі ансамбль «Вяснянка» і інш.).

## З

**Задаванне тону** – папярэдзальны ціхі прапеў дырыжорам (а таксама прайграванне на інструменце ці пры дапамозе камертонаў аднаго ці некалькіх гукаў для настройкі хору ў танальнасці выконваемай п’есы. Звычайна гэта танічнае трохгучча; калі твор пачынаецца не з тонікі, то даецца пачатковы акорд. Для З. т. голасам прымяняецца камертон.

**Запеў** – пачатак харавой песні, які выконвае адзін або некалькі спевакоў (запявалаў), пасля чаго ўступае хор; звычайна



(у народных песнях) першая фраза або частка мелодыі, іншы раз – першая палова куплета.

**Запявала** – спявак, выканаўца запеву харавой песні, у народным харавым спяванні – вядучы спявак, які нярэдка арганізуе і накіроўвае выкананне калектыву.

**Закрыты рот.** Спяванне з закрытым ротам – вельмі распаўсюджаны каларыстычны прыём у харавым выкананні. Часта выкарыстоўваецца як акампанемент салісту, а таксама пры выкананні п'ес інструментальнага характару, харавых пералажэнняў («Мроі» Р. Шумана і інш.). У партытуры абазначаецца спецыяльным указаннем («з закр. ротам», *brumendo*), іншым разам скарачана (італ. *B.c*; фр. *B.f*, ад *bouche fermee*; крыжыкам над нотай, літарамі *m*, *mm...*, *gmm...*). Прыём карысны ў педагагічных мэтах, у працы над строем, ансамблем, вакальнымі навыкамі (дыханнем і інш.) Пры правільным спяванні з З. р. не павінна быць заціснутасці, ярка выражанага галасавога гуку (гнусавасці). Выкарыстоўваюцца некалькі спосабаў спявання з З. р. з розным па тэмбры гукам (найбольш распаўсюджана спяванне на *m*, рэдка на *n*, а таксама спяванне з ледзь прыадкрытым ротам, як бы на *eu*). Паколькі спяванне з З. р. выключае тэкст, карыстацца ім (у канцэртнай практыцы) належыць абмежавана.

**Змешаны хор** – пеўчы калектыў, які складаецца з разнародных (мужчынскіх, жаночых або дзіцячых) галасоў: сапрана, альтоў, тэнараў, басоў. У няпоўным З. х. адсутнічаюць партыі. Існуюць ансамблі з розным спалучэннем галасоў, якія могуць выконваць невялікія змешаныя творы («Пецяярбургскія серэнады» А. С. Даргамыжскага, ансамблі для мужчынскіх галасоў С. І. Танеева і інш.). З. х. багаты выразнымі магчымасцямі; у той жа час дасягнуць ансамбля і строю ў гэтым хоры цяжэй, чым у аднародных харах.

**Знак дыхання** (коска, «птушка») – у сачыненнях для спявання (харавых партытурах, партыях) абазначае змену дыхання. Такім знакам можа служыць і канчатак лігі, пастаўлены над музычнай фразай.

**Зняцце гуку** (у дырыжыраванні) – спыненне гучання (аднаго голасу, групы, усяго ансамбля) пры дапамозе спецыяльнага дырыжорскага жэста; звычайна выконваецца аўфтактавым рухам; у рэдкіх выпадках для дасягнення спецыяльнага музычнага эфекту можа быць выканана і без аўфтакта (напрыклад,

пры заканчэнні на падоўжанай фермаце ў спалучэнні з п'янісіма-марэнда (*pianissimo morendo*)). Дакладнае З. г. уяўляе для харавога дырыжора пэўную цяжкасць – небяспеку недатрымкі працягласці, неадначасовасць канчаткаў слоў (асабліва на зычны гук). Каб пазбегнуць гэтага іншы раз прымяняюць так званую перацяжку (зняцце долі на наступную), тады доля, якая знімаецца, некалькі падаўжаецца за кошт скарачэння наступнай паўзы ці цэзуры. Аднак рабіць правілам такое зняцце нельга: кожная перацяжка з'яўляецца рэдагаваннем аўтарскага тэксту.

Перацяжка ў партыі немагчыма пры пераменлівай гармоніі (у хоры, акампанемэнце).

## I

**Інтанацыя** (лац. *intonō* – ‘гучна вымаўляю’) – у спевах трэба разумець як дакладнае і ўпэўненае ўзнаўленне вышыні гуку голасам.

**Інтэрпрэтацыя** (лац. *interpretatio* – ‘тлумачэнне’) – тлумачэнне, якое дае выканаўца музычнаму твору. Правільнасць, глыбіня, яскравасць І. залежаць ад творчай асобы інтэрпрэтатара (яго музычнай адоранасці, ідэйнасці, адукаванасці, добрасумленнасці пры вывучэнні твора і яго стылю, творчага падыходу, тэхнічнай аснашчанасці), а пры харавым ці аркестравым выкананні – таксама ад магчымасці дырыжора перадаваць свае намеры калектыву, праводзіць з ім падрыхтоўчую работу.

## K

**Камертон** (ням. *Kammerton* – ‘пакаёвы гук’) – крыніца гуку (у выглядзе металічнай вілкі, трубачкі-тонара ці электроннага прыбора), якая служыць эталонам вышыні пры настройцы музычных інструментаў і спевае. Звычайна К. выкарыстоўваецца ў тоне *ля* I актавы, *мі* I актавы і *до* I актавы; спевакі і харавыя дырыжоры карыстаюцца таксама К. у тоне *до* II актавы. Маюцца і храматычныя К., здольныя выдаваць усе гукі гамы (пры дапамозе спецыяльных прыстасаванняў), а таксама К., здольныя выдаваць трохгучча.

**Кантар** (лац. *cantare* – ‘спяваць’) – пеўчы ў каталіцкай царкве, галоўны спявак; у сінагозе, у пратэстанцкай царкве – настаўнік і дырыжор хору, арганіст, у абавязкі якога нярэдка ўваходзіла і сачыненне музыкі для царквы.

**Кантылена** (лац. *cantilena* – ‘спевы’) – п’явучая мелодыя; п’явучасць музычнага выканання, голасу.

**Капельмайстар** (ням. *Kapellmeister* – ‘майстар капэлы’) – першапачаткова кіраўнік вакальнай і інструментальнай капэлы, пазней дырыжор тэатральнага, сімфанічнага, ваеннага аркестра. Да нядаўняга часу назва К. захоўвалася за дырыжорам ваеннага аркестра.

**Кульмінацыя** (лац. *culmen* – ‘вяршыня’) – найбольш напружаны момант у развіцці музычнай формы (фразы, сказа, перыяду, усяго твора). Усведамленне выканаўцамі К. і адпаведна выдзяленне яе дынамікай, зменай тэмпу, штрыхом, пры дапамозе тэксту і інш. з’яўляецца важнымі сродкамі выразнасці.

## Л

**Ланцуговае дыханне** – спецыфічнае харавое дыханне, пры якім спевакі змяняюць яго не адначасова, а нібы «ланцужком», падтрымліваючы бесперапыннасць гучання. Дзякуючы Л. д. у хоры магчыма злітнае, без цэзур, выкананне вялікіх музычных фраз і цэлай п’есы. Л.д. з’яўляецца адным са сродкаў харавой выразнасці, яно павінна прымяняцца без злоўжывання. Правілы для спевакоў пры Л. д. наступныя: не змяняць дыханне ў канцы слова, лепш – у сярэдзіне яго, на галосным гуку; пасля змены дыхання ўступаць на нюанс цішэй; мяняць дыханне натуральна і загадзя, не даводзячы яго да «знясілення».

**Легата** (італ. *legato* – ‘звязны’) – пераход ад аднаго гуку да другога без перарыву. У хоры гэта адзін з відаў гукавядзення. У харавой практыцы, як і ў інструментальнай, Л. абазначаецца асобным знакам-лічбай.

**Люфтпаўза** (ням. *Luftpause* – ‘паветраная паўза’) – невялікі перапынак гучання (не абазначаны знакам паўзы), які прымяняецца для выдзялення пачатку новай часткі ці фразы; часам абазначаецца коскай зверху нотнага тэксту; звычайна суправаджаецца неглыбокім уздыхам.

## М

**Манодыя** (грэч. *monōdia* – ‘спевы ці дэкламаванне ў адзіночку’) – аднагалосае ці групавое спяванне ва ўнісон або актаву без інструментальнага суправаджэння.

**Медыум** (лац. *medium* – ‘сярэзіна’) – тэрмін, які прымяняецца ў вакальнай педагогіцы для абазначэння сярэдняга

рэгістра дыяпазону жаночых галасоў (у сапрана *фа I – фа II* актавы; у мецца-сапрана – на малую тэрцыю ніжэй і г. д.).

**Мікст** (лац. *mixtus* – ‘змешаны’) – рэгістр пеўчага голасу, пераходны паміж грудным і галаўным (фальцэт) рэгістрамі; характэрны большай мяккасцю, лёгкасцю ў параўнанні з грудным рэгістрам і большай насычанасцю, гучнасцю, чым фальцэт. У добра пастаўленым голасе неабходна змешванне асноўных рэгістраў (груднога і галаўнога) на ўсім дыяпазоне, прычым па напрамку ўверх павялічваецца галаўное гучанне. У М. мужчынскага голасу пераважае грудны характар гучання, у М. жаночага – галаўны. М. адыгрывае асабліва важную ролю ў мужчынскіх галасах хору, у прыватнасці, у тэнараў гукі першай актавы павінны быць мікставымі.

**Мужчынскі хор** – хор, складзены з мужчынскіх галасоў: тэнараў (часам і тэнараў альтына), барытонаў, басоў (у тым ліку актавістаў). Дзякуючы дыяпазону ў тры актавы і больш, М. х. валодае значнымі выканальніцкімі магчымасцямі. Існуе багатая літаратура для М. х. (хары Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Мендэльсона, Э. Грыга, С. І. Танеева, савецкіх кампазітараў М. В. Каваля, М. М. Шабаліна, Д. Д. Шастаковіча і інш.). Трох-галосы М. х. можа быць двух варыянтаў: тэнары першыя (лірычныя), тэнары другія (драматычныя), басы ці тэнары, барытоны, якія выконваюць партыю першых басоў. Выдатныя прафесійныя М. х.: Эстонскі нацыянальны мужчынскі хор, хор Двойчы Чырвонасцяжнага Акадэмічнага ансамбля песні і танца Расійскай Арміі імя А. В. Аляксандрава, Хор мараўскіх настаўнікаў. Шмат аматарскіх М. х. у Прыбалтыцы.

## Н

**Народны хор** – вакальны калектыў, які выконвае народныя песні з уласцівымі ім асаблівасцямі (харавая фактура, голасавядзенне, вакальная манера, фанетыка). Неабходна адрозніваць Н. х. у натуральным бытавым выглядзе ад спецыяльна арганізаванага Н. х., прафесійнага ці самадзейнага, у якім выконваюць творы ў народным стылі. Ад акадэмічнага хору (хору агульнага тыпу) Н. х. адрозніваецца рэзкім размежаваннем рэгістраў, звычайна большай «адкрытасцю» гуку. Спяванне ў Н. х. нярэдка суправаджаецца танцамі, рухамі; прафесійны Н. х. звычайна ўключае танцавальную групу.

Прыклад прафесійнага Н. х. – Нацыянальны акадэмічны народны хор Рэспублікі Беларусь імя Г. Цітовіча, кіраўнік – М. Дрынеўскі.

**Нон легата** (італ. non – ‘не’, legato – ‘звязна’) – пераход ад аднаго гучаньня да другога пасля даволі нязначнага па часе перапынку ў гучанні. У хоры гэта адзін з відаў гукавядзеньня. Абазначаецца ў партытуры двума спосабамі: пісьмовае ўказанне – non legato; знакам над нотамі.

**Нюансы** (фр. nuance – ‘адценне’) – дынамічныя адценні змянення гучаньня. Згодна класіфікацыі П. Р. Часнакова, Н. падзяляюцца на рухомыя (крэшчэнда (crescendo), дымінуэнда (diminuendo)) і нерухомыя (устойлівыя, нязменныя). Нюансы служаць важным сродкам выразнасці, яны звязаны з музычнай формай, фразіроўкай, стылем твора, індывідуальнасцю выканаўцы. Найбольш цяжкія Н. у хоры фартысіма (fortissimo) і піянісіма (pianissimo) належыць выконваць з некаторым запасам голасу, таму што заўсёды ёсць небяспека фарсіравання гучаньня: у гэтых Н. цяжэй устанавіць ансамбль у выніку некаторага прытуплення слыху і інтанацыі. Піянісіма павінна быць гучным («не правальвацца»). Пры рухомах Н. неабходна прытрымлівацца іх паступовасці (у дымінуэнда – значна цяжэй) і захавання ансамбля. Н. таксама абзначаюць характар выканання, абзначэнні робяцца звычайна на італьянскай, але нярэдка і на роднай для кампазітара мове.

**Няпоўны хор** – змешаны хор без адной ці дзвюх (разнародных) партый (напрыклад, «Адэлі» С. І. Танеева – без басоў, тры рускія песні С. В. Рахманінава – без сапрана і тэнараў). У старой метадычнай харавой літаратуры змешаны хор без сапрана часам называюць манастырскім.

## П

**Падгалоскі** – 1. Варыянты-адгалінаванні асноўнага напева народнай песні.

2. Пабочныя верхнія галасы, якія процістаяць галоўнай мелодыі ніжняга голасу.

3. Пабочныя вытрыманыя гукі ў якім-небудзь голасе, якія процістаяць астатнім галасам. Імпровізацыйныя П. ствараюць поліфанічную фактуру беларускага народнага хору.

**Пазіцыя** (лац. positio – ‘становішча’) – тэрмін, які выкарыстоўваецца педагогамі-вакалістамі (высокая П., нізкая П.).

Пры высокай П. гук у выніку актывізацыі верхніх рэзанатараў набывае звонкасць, палётнасць, інтанацыйную дакладнасць (акустычна гэта звязана з наяўнасцю ў гуку так званай высокай фарманты). Нізкая, няправільная П. звязана з глухім, цяжкім гукам. Спевам на нізкай П. звычайна спадарожнічаюць перагрузка дыхання і фразіроўка. Часам нізкая П. псіхалагічна звязана з «лянівым» спяваннем, таму адпаведная эмацыянальная падрыхтоўка спевакоў, абуджэнне ў іх жадання пець садзейнічаюць авалоданню высокай П. Гэтаму дапамагаюць таксама настройка на сярэдніх (і вышэй сярэдніх) нотах дыяпазону; спяванне практыкаванняў зверху ўніз, захоўваючы на ніжніх нотах высокае гучанне; выкарыстанне ў практыкаваннях блізкіх галосных (*i, e, ə*) часам у спалучэнні з зычнымі (*м, л, н*); забарона гусціць гук; спяванне з закрытым ротам; практыкаванні на лёгкасць і рухавасць голасу; вымаўленне яснага, асэнсаванага слова, а таксама псіхалагічная афарбоўка гуку.

**Партытура (харавая)** (італ. *partitura* – ‘дзяленне’, ‘размеркаванне’) – від нотнага запісу харавой музыкі, калі вакальныя партыі размяшчаюцца адна пад адной, а ноты, якія адначасова выконваюць ўдзельнікі хору, знаходзяцца на адной вертыкалі. Парадак размяшчэння партый хору ў партытуры наступны: сапрана, альт, тэнор, бас.

**Партыя** (лац. *partio* – ‘падзяляю’) – у хоры група спевакоў, якія маюць галасы, прыблізна аднолькавыя па дыяпазоне і аднародныя па тэмбры. Кожная партыя мае самастойнае значэнне і ў той жа час з’яўляецца састаўной часткай усяго хору. Вылучаюць чатыры партыі: партыя сапрана, партыя альтоў, партыя тэнораў, партыя басоў.

**Пастаноўка голасу** – распаўсюджаны сярод вакалістаў выраз, які абазначае працэс індывідуальнага навучання спевам; заключаецца ў выпрацоўцы ў навучэнца рэфлекторных рухаў галасавога апарату, якія садзейнічаюць правільнаму гучанню. Паняцце добра пастаўленага голасу ўключае яго роўнасць на ўсім дыяпазоне (згладжанасць рэгістраў), гучнасць, прыкрыццё галосных, прыгажосць тэмбру, гібкасць. Добра пастаўлены голас характарызуецца прысутнасцю ў яго гучанні так званых пеўчых фармант.

**Пераходныя гукі** – гукі, якія знаходзяцца паміж рэгістрамі дыяпазону голасу. У сувязі з тым, што кожны рэгістр адрозніваецца спосабам гукаўтварэння, пераход з аднаго рэгістра да

іншага з'яўляецца найбольш цяжкім прыёмам спеваў. Правільнае і ўмелае выкананне пераходных гукаў згладжвае межы паміж рэгістрамі. Пераходныя гукі могуць быць вызначаны прыблізна: сапрана  $F^1-G^1$ ;  $C^2-G^2$ ; альт  $D^1-C^2$ ;  $C^2-D^2$ ; тэнор  $F-G$ ;  $C^1-G^1$ ; бас  $D-E$ ;  $H-D^1$ .

**Пеўчая ўстаноўка** – пазіцыя, якую спявак павінен прыняць перад пачаткам фанатыі (гукаўтварэння). П. у. пры становішчы стоячы: прама, сабраная пастава корпуса (не распушчаная, але і не навывышжку); раўнамерная апора на дзве нагі; рукі свабодна апушчаныя па баках ці злучаны кісцямі перад грудзямі ці за спіной; грудзі выпрастаныя, плечы злёгка адцягнутыя назад; галава трымаецца прама, ненапружана. Пры палажэнні сядзячы ногі павінны быць пастаўлены пад прамым вуглом (нельга падгінаць іх пад сябе ці сядзецц, палажыўшы нага на нагу, таму што гэта перашкаджае правільнаму дыханню). Вельмі важна прывучыць спевакоў прымаць у пэўны момант П. у., гэта дапамагае авалоданню правільнымі пеўчымі навыкамі.

**Праба галасоў** – выпрабаванне, якое праводзіцца перад залічэннем спевакоў у хор (ці перад навучаннем іх сольнымі спевамі). Мае на мэце вызначыць від голасу, яго прыгоднасць да якой-небудзь харавой партыі (у выніку высвятлення тэмбру, дыяпазону, тэсітурнай трываласці), вакальную падрыхтаванасць, дакладнасць інтанавання, музычную памяць, пачуццё рытму, стан дыкцыі, веданне сальфеджыя. Для П. г. прымяняюцца спяванне гам і гамападобных папевак, філіраванне (узмацненне і паслабленне) вытрыманых гукаў; практыкуюцца паўтарэнне голасам асобных гукаў і музычных фраз, якія выконваюцца на раялі (ці прапяваюцца), адбіванне музычнага малюнка, выкананне знаёмай песні (у зручнай танальнасці, а для вопытнага спевака – падрыхтаванага твора) і інш. Неабходна азнаёміцца з пеўчым вопытам будучага спевака (дзе вучыўся, дзе спяваў) і правесці з дапамогай урача даследаванне яго галасавога апарату. Вынікі выпрабаванняў карысна (а ў прафесійным хоры абавязкова) аформіць у пісьмовай форме, што будзе для дырыжора арыенцірам у далейшай працы з новымі спевакамі.

**Прымарны тон** – гук (або некалькі гукаў), які знаходзіцца ў сярэдзіне дыяпазону голасу, з характэрнымі для яго індывідуальнымі прыметамі – тэмбрам, яскравасцю, палётнасцю – і найлепш гучыць у дадзенага голасу. Перанясенне характару

гучання прымарнага тону на ўвесь дыяпазон – першачарговая задача педагога-вакаліста.

**Прыкрыццё гуку** – настройка галасавога апарату (галоўным чынам за кошт расшырэння ніжняй часткі глоткі і адпаведнага фарміравання поласці рота), якая надае пеўчаму гуку пэўную зацяжненасць, мяккасць, глыбіню. П. г. акустычна звязана з прысутнасцю ў ім так званай ніжняй фарманты. Прымяняецца ў вакальнай педагогіцы для згладжвання рэгістраў, дзякуючы чаму атрымліваецца як бы аднароднасць голасу на ўсім дыяпазоне. У акадэмічных спевах выкарыстоўваецца толькі прыкрыты гук (адкрыты прымяняецца як выключэнне ў спецыяльных выканальніцкіх мэтах). Аднак трэба асцерагацца празмернага зацяжнення («перакрывання») гуку, якое надае яму глухі тэмбр. Мэру П. г. устанаўлівае педагог ці дырыжор пры дапамозе свайго вакальнага слыху і эстэтычнага густу.

## Р

**Размяшчэнне (расстаноўка) хору.** Звычайна аднародныя галасы групуюцца па харавых партыях. У змешаным хоры злева ад дырыжора размяшчаюцца сапрана (аналагічна першым скрыпкам у аркестры), за імі – тэнары; справа – альты, за імі – басы; зрэдку для стварэння перакрываванага гучання за сапрана змяшчаюцца басы, за альтамі – тэнары. У рускіх царкоўных харах дыскантаў, а за імі – басоў, як правіла, ставілі справа ад рэгента (пад правую руку); другія басы і актавісты (як «падмурак» акорда) – у сярэдзіну мужчынскага хору. Пры Р. х. улічваецца найбольш выгаднае для гучання месца – у цэнтры, дзе звычайна змяшчаюцца першыя, вядучыя мелодыю галасы. Па прычыне таго, што ў хоры спявак дрэнна чуе сябе (інакш ён будзе выдзяляцца), карысна прымяняць больш шырокую расстаноўку харыстаў, прыблізна на паўкроку адзін ад аднаго. З гэтай жа мэтай, каб стварыць для спевакоў магчымасць лепш кантраляваць свае спевы і з большай свабодай выкарыстоўваць голас (ад чаго паляпшаецца строй і значна павялічваецца гучнасць), прымяняецца змешаная (ансамблевая) расстаноўка хору. У Сінадальны хор пад кіраўніцтвам В. С. Арлова чаргаваліся паміж сабой дысканты і альты, а таксама тэнары і басы; у амерыканскім хоры пад кіраўніцтвам Р. Шоў хор размяшчаецца паквартэтна. Змешаная расстаноўка назіраецца і ў іншых народных і акадэмічных харах. Такая



расстаноўка павышае адказнасць спевакоў, патрабуе ад іх дастаткова высокай кваліфікацыі. Пры выкананні шматхаравых твораў выканаўцы групуюцца па асобных харах. Часам змешаны хор размяшчаюць у выглядзе двух хароў – мужчынскага і жаночага – з мэтай большай выразнасці гучання ўсяго хору.

**Распяванне хору** – вакальна-слыхавая настройка спевакоў у пачатку заняткаў ці перад канцэртам; мае на мэце падрыхтоўку кожнага спевака і ўсяго хору да працы над рэпертуарам і да канцэртнага выканання. Можа працягвацца 10–15 хвілін і больш (калі Р. х. уключае работу над вакальнай тэхнікай). Задача Р. х. – спяванне на адзіным правільным гучанні (на дыханні, у правільнай пазіцыі), з чыстай інтанацыяй; выпрацоўка ансамбля, строю (праца над унісонам, спяванне вялікіх і малых секунд, меладычных і гарманічных трохгуччаў і іншых акордаў), актывізацыя артыкуляцыйнага апарату, практыкаванні ў нюансіроўцы і інш. Р. х павінна пачынацца са зручных практыкаванняў, на сярэдніх нотах дыяпазону харавых партый, на малой гучнасці; карысна спяванне практыкаванняў зверху ўніз для навіадзення на высокую пазіцыю, спяванне з закрытым ротам. Практыкаванні не павінны быць доўгімі і цяжкімі, іх не трэба часта мяняць. Першыя творы пасля Р. х. з’яўляюцца натуральным працягам распеўкі, яны не павінны быць цяжкімі ў вакальных адносінах.

**Рэгістр** – частка гукавога дыяпазону голасу, аб’яднаная характарам гукаўтварэння. Чалавечы голас дзеліцца на тры рэгістры: высокі, сярэдні і нізкі. Кожны з рэгістраў мае свой характар гучання: грудны, змешаны і галаўны. Гэта выклікана работай усяго голасаўтваральнага апарату ў розных адрэзках дыяпазону голасу.

**Рэзанатары** (лац. resonare – ‘даваць водгук’) – частка галасавога апарату, якая надае слабаму гуку, што ўзнікае на галасавых звязках, сілу, гучнасць, характэрны тэмбр. Р. падзяляюцца на верхнія, ці галаўныя, размешчаныя над звязкамі, (поласці глоткі, рота, носа, гаймаравы поласці, лобныя і асноўныя пазухі) і ніжнія, ці падзвязачныя (трахея, бронхі). Акрамя таго, Р. падзяляюцца на рухомыя, здольныя мяняць сваю форму і аб’ём, яны паддаюцца кіраванню (поласці глоткі і рота), і нерухомыя, на функцыянаванне якіх можна ўздзейнічаць толькі апасродкавана.

**Рэчытатыў** (італ. recitative ад лац. recitare – ‘чытаць уголос’, ‘расказваць’) – род вакальнай музыкі, які інтанацыйна і рытмічна ўзнаўляе бытавую ці дэкламацыйную мову; знаходзіць прымяненне, акрамя сольнай, таксама і ў харавой музыцы, у оперных сцэнах і асобных харах (напрыклад, у некаторых нумарах з «Дзесяці харавых паэм» Д. Д. Шастаковіча).

## С

**Сапрана** (італ. soprano – ад sopra – ‘над’, ‘зверху’).

1. Высокі пеўчы жаночы голас. Натуецца ў скрыпічным ключы. Існуюць пяць разнавіднасцей сапрана: каларатурнае, лірыка-каларатурнае, лірычнае, лірыка-драматычнае і драматычнае. Прыклад каларатурнага сапрана – партыя Шамаханскай царыцы ў оперы М. А. Рымскага-Корсакава «Казка аб залатым пеўніку»; лірыка-каларатурнае сапрана – партыя Людмілы ў оперы М. І. Глінкі «Руслан і Людміла»; лірычнае сапрана – партыя Таццяны ў оперы Н. І. Чайкоўскага «Яўгеній Анегін»; лірыка-драматычнае сапрана – партыя Яраслаўны ў оперы А. П. Барадзіна «Князь Ігар»; драматычнае сапрана – партыя Лізы ў оперы П. І. Чайкоўскага «Пікавая дама». У акадэмічным хоры партыя сапрана дзеліцца на першыя і другія галасы: лірыка-каларатурнае і лірычнае – першыя сапрана, лірыка-драматычнае і драматычнае – другія сапрана. Каларатурнае сапрана ў хоры не ўжываецца. Дыяпазон партыі сапрана: агульны  $C^1-C^3$ , рабочы  $G^1-G^2$ . Як выключэнне ў харавых творах могуць быць выкарыстаны гукі, якія выходзяць за межы агульнага дыяпазону. Партыя сапрана становіцца асноўным вядучым голасам як у аднародным, так і ў змешаным хоры. Звычайна партыі сапрана даручаецца вядзенне асноўнай мелодычнай лініі. У тых выпадках, калі мелодычная лінія праходзіць у іншай партыі, сапрана становіцца гарманічным голасам. У поліфанічных творах партыя сапрана мае самастойнае значэнне, як і ўсе астатнія партыі хору.

2. Высокі жаночы голас народнага хору. Сапрана ў жаночай групе павінен быць па тэмбры блізка да дыскантных галасоў хлопчыкаў. Але галоўная рыса гэтага голасу – амаль поўная адсутнасць вібрацыі, іншы раз прамы, некалькі рэзкі гук «жалеечнага» тыпу. Роля сапрана – дубліраванне на актаву ўверх партыі нізкіх альтоў або выкананне падгалосачных партый да мелодыі, якая гучыць у першых альтоў. Дыяпазон партыі сапрана –  $C^1-A^2$ .

3. Высокі дзіцячы голас (дзяўчынак). У адрозненне ад жаночых галасоў, у гучанні дзіцячага сапрана адсутнічае грудны рэгістр. Характэрнымі таксама лічацца значна меншы дыяпазон і меншая сіла гуку. У дзіцячым хоры сапрана (дзяўчынка) разам з дыскантамі (хлопчыкамі) складаюць адзіную партыю – сапрана. Дыяпазон – агульны  $C^1-G^2$ , рабочы  $E^1-E^2$ .

**Стаката** (італ. *staccato* – ‘адарваны’, ‘адзелены’) – адрывістае ўзнаўленне музычнага гуку ці гукаў. У хоры з’яўляецца адным з відаў гукавядзення і выкарыстоўваецца даволі рэдка. Прыкладамі могуць быць хор «Цішэй, цішэй» з другой дзеі оперы Д. Вердзі «Рыгалета», твор С. І. Танеева «Паглядзі, якая імгла».

**Строй хору** – адзін з элементаў харавой гучнасці, заключаецца ў правільным інтанаванні пры спевах. Да строю адносяцца правільнае інтанаванне інтэрвалаў і правільнае гучанне акордаў. Строй хору, як і ансамбль, бывае меладычны (строй адной партыі) і гарманічны (строй усяго хору). Ад чысціні меладычнага строю залежыць чысціня строю гарманічнага.

## Т

**Транспазіцыя** (транспанаванне) – перанос гукаў музычнага твора на пэўны інтэрвал уверх ці ўніз. Пры любой Т., за выключэннем Т. на актаву, мяняецца танальнасць твора. Часта прымяняецца пры развучванні тэсітурна цяжкіх п’ес (галоўным чынам транспазіцыя ўніз). Агульнавядомы таксама прыём спявання на рэпетыцыях у іншых танальнасцях, гэта садзейнічае таму, што на канцэрце спевакі больш упэўнена трымаюць аўтарскую танальнасць, якая ў гэтым выпадку ўспрымаецца імі больш свежа.

**Туці** (італ. *tutti* – ‘усе’) – выкананне музыкі усім саставам аркестра, хору. У партытурах Т. звычайна ўказваецца пасля сольных ці ансамблевых эпізодаў; у партытурах XVII–XVIII стст. часам абазначалася як *grieno*, адсюль назвы «туцісты» і «рыпіяністы».

**Тэмбр** (фр. *timbre* – ‘званочак’, ‘метка’, ‘знак адрознення’) – у хоры гэта своеасаблівая афарбоўка гуку, якая залежыць ад колькасці абертоноў, ад характару вагання галасавых звязак і настройкі рэзанатараў. Існуюць галасы, прыблізна падобныя па тэмбры, і гэту акалічнасць трэба ўлічваць пры расстаноўцы спевакоў у хоры. Аднародныя тэмбры павінны знаходзіцца побач.

**Тэнар** (італ. *tenore* – ‘трымаць’).

1. Высокі мужчынскі пеўчы голас. Натуецца ў скрыпічным ключы актавай вышэй за рэальнае гучанне. Калі партытура змешанага хору запісваецца ў двухрадковым выкладанні, партыя тэнараў натуецца ў басовым ключы. Існуюць тры віды тэнараў, напрыклад: тэнар-альтына (партыя Астролага ў оперы М. А. Рымскага-Корсакава «Залаты пеўнік»), лірычны тэнар (партыя Ленскага ў оперы П. І. Чайкоўскага «Яўгеній Анегін»), драматычны тэнар (партыя Германа ў оперы П. І. Чайкоўскага «Пікавая дама»). У акадэмічным хоры партыя тэнараў дзеліцца на першыя (тэнар-альтына, лірычны) і другія (драматычны) галасы. Дыяпазон – агульны  $C-C^2$ , рабочы  $G-G^1$ . Як выключэнне ў харавых творах могуць быць выкарыстаны гукі, якія выходзяць за межы агульнага дыяпазону (А – паланез з оперы «Іван Сусанін» М. Глінкі). У аднародным мужчынскім хоры партыі першага тэнару даручаецца выкананне асноўнай меладычнай лініі, а партыя другога тэнару выконвае функцыю гарманічнага голасу. Акрамя таго, тэнаровыя партыі выконваюць функцыю падгалоска асноўнага меладычнага голасу. У поліфанічных творах партыя тэнара мае самастойнае значэнне.

2. Высокі мужчынскі голас народнага хору. У мужчынскім хоры цэнтрам павінны быць барытоны і тэнары. Барытоны (падобны першым альтам у жаночым хоры) нясуць асноўную нагрузку ў выкананні мелодыі песні. Гэта ж задача кладзецца і на асноўную тэнаровую групу, за выключэннем двух-трох самых высокіх тэнараў, якія выконваюць у мужчынскім хоры падгалоскі з густой мелізматыкай каларатурнага характару. Дыяпазон тэнараў народнага хору –  $C-N^1$ .

**Тэсітура** (італ. *tessitura* – ‘тканіна’) – частка дыяпазону голасу, якая найбольш выкарыстоўваецца ў дадзеным творы або ў яго ўрыўку. Тэсітура можа быць высокай, сярэдняй або нізкай.

**У**

**Унісон** (італ. *unisono* ад лац. *unus* – ‘адзін’, *sonus* – ‘гук’) – адначасовае гучанне двух ці некалькіх гукаў аднолькавай вышыні (актаўны У. – спалучэнне аднолькавых гукаў у розных актавах). Указанае азначэнне датычыцца фізічнага У. У так званым фізіялагічным У. розніца ў ваганнях двух гукаў да  $1/6$  тону (у I актаве) дае адчуванне аднаго вібрыруючага гуку, які суправаджаецца перыядычнымі ўзмацненнямі і паслабленнямі.

Пры наяўнасці некалькіх гукаў шырыня (зона) інтэрвалу ўспрымаецца як прыма, можа даходзіць да 1/2 тону, а ў харавой партыі – да 140 цэнтаў (тэмпераваны паўтон = 100 цэнтам). Унісонная зона звужаецца па напрамку ўверх. Унісонны строй – зліццё спевакоў асобнай партыі ў адзіны харавы голас – складае аснову харавога строю і залежыць як ад вастрынні слыху спяваючых, так і ад аднолькавасці вакальных галосных; найбольш зручныя для гэтага закрытыя галосныя [y], [o].

**Уступ** – у дырыжорска-харавой практыцы гэта прыём дырыжора, які папярэднічае пачатку спеваў і садзейнічае адначасоваму пачатку выканання твора ў адзіным нюансе, характары і тэмпе. Ён складаецца з трох асноўных жэстаў: а) увага – падрыхтоўчы жэст, указвае на гатоўнасць да выканання твора; б) дыханне – жэст, які суправаджаецца набіраннем спевакамі паветра, неабходнага для выканання музычнага твора. У некаторых выпадках пасля жэста «дыханне» ўжываецца жэст, які паказвае на затрыманне дыхання для найбольш актыўнага ўступу; в) уступ – жэст, што вызначае момант пачатку спеваў. Трэба заўважыць, што ўсе гэтыя жэсты павінны адпавядаць характару, нюансам і тэмпарытму твора, які выконваецца.

## Ф

**Фальцэт** (італ. falsetto – ‘непраўдзівы’) – адзін з рэгістраў пеўчага голасу (пераважна мужчынскага), у якім выкарыстоўваецца толькі верхні (галаўны) рэзанатар: галасавыя звязкі змыкаюцца няшчыльна і вагаюцца па краях, у выніку чаго Ф. гучыць слаба, ён не афарбаваны. У сольных спевах Ф. выкарыстоўваецца зрэдку як своеасаблівая фарба; у харавых спевах, акрамя таго, Ф. прымяняецца пры развучванні высокіх нот на *pp* пры задаванні дырыжорам тону. Некаторыя тэнары, выконваючы высокія ноты, карыстаюцца агучаным Ф., які набліжаецца да мікста. Такія галасы для хору вельмі карысныя. Уменне карыстацца Ф. для спевакоў (з мэтай эканоміі голасу) і для дырыжора абавязкова.

**Фактура** (лац. factura – ‘апрацоўка’, ‘пабудова’) – спосаб выкладання музычнай думкі. Харавая фактура можа быць унісонна-актаўная, гамафонна-гарманічная, поліфанічная, змешаная.

**Фарманта** (ад лац. formans – ‘утвараючы’) – у акустыцы прыгук пэўнай частаты, які надае гучанню голасу і інструментаў характэрны для іх тэмбр (а таксама гукам мовы, дзякуючы чаму яны распазнаюцца). Добраму (прыроднаму ці

культываванаму) пеўчаму голасу ўласцівы дзве характэрныя Ф.: высокая (каля 3000 герц) і нізкая (500 герц). Пастаянная прысутнасць высокай і нізкай пеўчых фармант на працягу ўсяго дыяпазону робіць голас роўным па тэмбры. Палётнасць голасу залежыць ад наяўнасці ў ім добра выяўленай высокай пеўчай фарманты, якая надае гуку бляск і звонкасць. Акругласць, паўната, глыбіня і мяккасць тэмбру звязаны з наяўнасцю нізкай пеўчай фарманты.

**Фарсіраванне гуку** – напружанае, крыклівае спяванне, якое атрымліваецца ад празмернага напору паветра на галасавыя звязкі пры выкананні высокіх гукаў без «прыкрыцця». У выніку Ф. г. у голасе могуць з’явіцца трэмаляцыя, няўстойлівасць інтанацыі, а іншы раз і «зрыванне» голасу (кравазліццё ў галасавой звязцы). Фарсіраванае спяванне ў хоры разбурае ансамбль і строй. Для спевака павінна быць правілам спяванне з «запасам» голасу (нават на фартысіма), аб чым заўсёды трэба памятаць дырыжору.

**Фразіроўка** – выразнае мастацкае сэнсавое выдзяленне музычных фраз і іншых пабудоў пры выкананні музычных твораў. Ф. выкарыстоўвае размежаванне пры дапамозе цэзурнага аб’яднання праз лігі, артыкуляцыю, нюансіроўку. Пры выкананні вакальнага (харавога) твора вызначаецца як музыкай, так і літаратурным тэкстам. Ф. – важнейшы сродак выразнасці.

## Х

**Харавыя спевы** (харавое мастацтва) – калектыўнае выкананне вакальнай музыкі; належаць да старажытных праяўленняў музычнай культуры.

**Хары хлопчыкаў** – выканаўчыя прафесіянальна-вучэбныя калектывы, існуюць пры Акадэміі харавога мастацтва імя В. С. Папова (Масква); Харавым вучылішчы імя М. І. Глінкі (Санкт-Пецярбург); існуюць таксама дзіцячыя аматарскія хары, складзеныя з хлопчыкаў.

**Хор** (др.-гр. *chorós* – ‘толпа’). Першапачаткова гэтым словам абазначалася сукупнасць асоб, якія выконвалі ў час грамадскіх свят розныя песні з танцамі ці без іх. У наш час паняцце «хор» – гэта калектыў спевакоў, што выконваюць вакальна-харавыя творы, прычым у адрозненне ад вакальнага ансамбля кожная харавая партыя выконваецца не адным спеваком, а групай аднародных галасоў. Хары адрозніваюцца па чатырох прыметах.

1. Тып хору. Вылучаюць аднародныя хары, якія складаюцца з аднародных галасоў (мужчынскія, жаночыя, дзіцячыя); змешаныя, якія складаюцца з разнародных галасоў (мужчынскі+жаночы, мужчынскі+дзіцячы); няпоўныя, яны складаюцца з разнародных галасоў, у іх адсутнічае адна з партый (мужчынскі хор+альты, жаночы хор+тэнары і радзей мужчынскі хор+сапрана, жаночы хор+басы).

2. Від хору. Хары могуць быць аднагалосыя, двухгалосыя, трохгалосыя, чатырохгалосыя і іншыя ў залежнасці ад колькасці харавых партый. У харавой літаратуры сустракаецца выкарыстанне кампазітарамі двайнога хору. Такі від можа адносіцца да любога тыпу хароў, розніца толькі ў тым, што колькасць харавых груп павялічваецца ўдвая.

3. Колькасны склад хору. Хары адрозніваюцца па колькасці ўдзельнікаў. Існуюць тры саставы акадэмічнага хору: малы – 15–25 чалавек, сярэдні – 30–60 чалавек, вялікі – 60–120 чалавек. Акрамя гэтага існуюць масавыя (зводныя) хары, якія аб'ядноўваюць некалькі хароў. Колькасць іх не абмяжавана.

4. Профіль работы хору. Хары падзяляюцца на акадэмічныя (а капэла), тэатральныя (опера хары музычна-драматычных тэатраў), ансамбль песні і танца, хары музычна-навучальных устаноў, дзіцячыя і самадзейныя.

**Хоразнаўства** – спецыяльная дысцыпліна, якая вывучае тыпы і віды хароў, склад харавых партый, элементы харавой гучнасці і іншыя сродкі мастацкай выразнасці, рэпетыцыйны працэс, арганізацыйныя пытанні і інш. Курс X. першым стаў весці П. Р. Часнакоў (ён даў назву дысцыпліне).

**Хормайстар** – кіраўнік хору (опера, харавой групы ансамбля песні і танца), памочнік мастацкага кіраўніка харавога калектыву.

**Хор юнакоў** – калектыў са спевакоў 14–18 гадоў. У процівагу распаўсюджанай думцы, некаторыя педагогі лічаць магчымым займацца спевамі і ў перыяд мутацыі (пад уважлівым кантролем, выкарыстоўваючы адпаведны рэпертуар нешырокага дыяпазону, зручнай тэсітуры, не дапускаючы фарсіравання голасу). Станоўчы вопыт такіх заняткаў паказалі Р. І. Бяззубаў (хор юнакоў Ленінградскага Палаца піянераў), Лакшын, Нахімаўскі (маскоўскія змешаныя хары), хары Прыбалтыкі, Кіева і інш.

## Ц

**Цэзура** (лац. caesura – ‘сячэнне’) – у музыцы грань паміж асобнымі пабудовамі і часткамі музычнага твора; выконваецца ў выглядзе кароткай, ледзь прыметнай паўзы, якая часта суправаджаецца ў спевах зменай дыхання.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



## МУЗЫЧНЫЯ ТЭРМІНЫ, ЯКІЯ СУСТРАКАЮЦА Ў ХАРАВЫХ ПАРТЫТУРАХ

**А**    *A cappella* – абазначэнне вакальнага выканання без інструментальнага суправаджэння

*Accelerando* – паскараючы

*Adagio* – павольна, спакойна

*Ad libitum* – па жаданні

*A due* – удваіх, двухгалоса

*Affrettando* – паскараючы, паспешліва

*Agitato* – хвалюючыся, узбуджана

*Al fine* – да канца

*All, alla* – накшталт, у духу

*Allargando* – пашыраючы

*Allegretto* – менш жвава, чым *Allegro*

*Allegro* – хутка

*Al segno* – да знака

*Al tempo* – да ранейшага тэмпу

*Alto* – альт, нізкі дзіцячы ці жаночы голас

*Amoroso* – любоўна, пяшчотна

*Ancora* – яшчэ, яшчэ раз

*Andante* – няспешна, ідучы крокам

*Andantino* – крыху жвавей, чым *Andante*

*Animando* – натхнёна, паскараючы

*Animato* – натхнёна,

*A piacere* – па меркаванні выканаўцы, свабодна

*A piena voce* – у поўны голас

*Appassionato* – страсна

*Assai* – вельмі, дастаткова

*A tempo* – у ранейшым тэмпе

*Attacca* – неадкладны пераход

**В**    *Baritono* – барытон, сярэдні мужчынскі голас

*Basso* – бас, нізкі мужчынскі голас

*Ben tenuto* – добра вытрымліваючы

*Brillante* – бліскуча, натхнёна

- C** Calando – сціхаючы, памяншаючы сілу і запавольваючы  
 Cantabile – п'явуча  
 Canto – спевы  
 Capriccioso – капрызна, пераборліва  
 Colla destra – правай рукой  
 Colla parte – з партыяй  
 Colla sinistra – левай рукой  
 Coloratura – у спевах – упрыгожванне  
 Come prima – як раней  
 Coma sopra – як вышэй  
 Commodo, comodo – зручна, спакойна, свабодна  
 Con – з, са...  
 Con affetto – з пачуццём  
 Con amore – з любоўю  
 Con anima – з душой  
 Con bravura – з адвагай, смела  
 Con brio – з запалам  
 Con espressione – выразна  
 Con fermezza – з цвёрдасцю  
 Con forza – з сілай  
 Con fuoco – з агнём  
 Con moto – з рухам  
 Con tristezza – з сумам, журботна  
 Con tutta – з усёй  
 Con spirito – з натхненнем  
 Crescendo – паступова ўзмацняючы сілу гуку
- D** Da, dal, dalla – ад, да, з ....  
 Da capo – ад пачатку, спачатку  
 Diminuendo – паступова сціхаючы  
 Divisi – раздзеленыя, раздзельна  
 Dolce – п'яшчотна  
 Dolente – жаласна, сумна, засмучана  
 Doloroso – сумна, журботна, тужліва  
 Dopo – потым, пасля  
 Due – два
- E** E, ed – і  
 Energico – энергічна  
 Espressivo – выразна, з экспрэсіяй

- F** Falsetto – фальцэт, самы высокі рэгістр чалавечага голосу  
 Feroce – дзіка, бурна, раз’юшана  
 Filare – філіраваць гук, г.зн. ад ціхага гуку да больш  
 моцнага і наадварот  
 Flebile – жаласна, плаксіва  
 Funebre – пахавальна, панура
- G** Giocosо – жартаўліва  
 Giusto – дакладна  
 Glissando – слізгаючы  
 Grave – важна, цяжка  
 Grazioso – элегантна
- I** Imperioso – уладна, уладарна  
 Impetuoso – гарача, напорыста, імкліва
- L** Lamentabile – жаласна  
 Larghetto – не вельмі павольна, трохі рухавей, чым largo  
 Largo – шырока, вельмі павольна  
 Legato – звязна  
 Leggiero – лёгка  
 Lento – павольна  
 Lesto – хутка, бегла  
 Listesso tempo – у тым жа тэмпе  
 Lugubre – панура, злавесна  
 Lunga – доўгая  
 Lustig – весела
- M** Ma – але  
 Maestoso – урачыста, велічна  
 Marcato – падкрэсліваючы, выдзяляючы  
 Marciale – маршападобна  
 Marziale – ваяўніча  
 Meno – менш  
 Meno mosso – менш рухома  
 Mesto – сумна  
 Mezzo voce – упаўголаса  
 Mezzo soprano – мецца-сапрана, сярэдні жаночы голас  
 Misterioso – таямніча  
 Moderato – умерана

- Molto – надта, вельмі  
 Morendo – заміраючы, аслабляючы  
 Mosso – ажыўлена, жвава  
 Moto – рух
- N** Non – не  
 Non legato – не звязна  
 Non tanto – не настолькі, не столькі  
 Non troppo – не занадта
- O** Opus – сачыненне, твор  
 Ossia – ці, іначай  
 Ostinato – настойліва, упарта
- P** Parlando – гаварліва  
 Parte – партыя  
 Passionato – страсна, заўзята  
 Patetico – патэтычна, з пачуццём, усхвалявана  
 Pesante – цяжка, грузна  
 Più – больш  
 Più mosso – больш рухома  
 pochissimo – трохі, надзвычай мала, ледзь-ледзь  
 Poco – няшмат, мала  
 Poco a poco – мала-памалу, наступова, патроху  
 Pomposo – пышна, раскошна  
 Portamento – пераносячы (гук), слізгаючы  
 Portato – пакутуючы  
 Possibile – магчыма  
 Presto – вельмі хутка
- Q** Quasi – як бы
- R** Rabbioso – шалёна, раз’юшана  
 Rallentando – запавольваючы рух  
 Recitando – расказваючы, дэкламуючы  
 Refrain – прыпеў  
 Risoluto – рашуча  
 Ritardando – запавольваючы  
 Ritenuto – запаволіўшы  
 Rubato – свабодна (у адносінах тэмпу)

- S** Scerzando – жартаўліва, лёгка  
 Secco – суха, цвёрда  
 Semplice – проста  
 Sempre – увесь час, заўсёды  
 Senza – без  
 Senza ripetizione – без паўтарэння  
 Sforzando – раптоўнае, моцнае выдзяленне гуку  
 Simile – гэтак сама, такім жа чынам  
 Smorzando – заміраючы, згасаючы  
 Solo – указанне на вядучае значэнне партыі ці голасу  
 Sonore – гучна  
 Sotto voce – на паўголаса  
 Sostenuto – стрымана, засяроджана  
 Spianato – проста, гладка  
 Spiritoso – з натхненнем, жвава  
 Staccato – адрывіста  
 Stretto – сцісла, паскорана, імгненна  
 Stringendo – скарачаючы (час), паскараючы тэмп  
 Subito – раптоўна, адразу
- T** Tempestoso – бурна, усхвалявана  
 Tempo giusto – у дакладным, правільным тэмпе  
 Tempo ordinario – у звычайным тэмпе  
 Tempo primo – у першапачатковым тэмпе  
 Tenere ad libitum – трымаць па жаданні  
 Tenore – тэнор, высокі мужчынскі голас  
 Teneramente – пяшчотна  
 Timoroso – нясмела  
 Tranquillo – спакойна, ціхамірна  
 Tutti – усе (увесь хор)
- V** Veloce – хутка, лёгка  
 Vide – глядзі  
 Vigoroso – моцна, бадзёра, энергічна  
 Vivace – ажыўлена  
 Vivo – жвава  
 Voce – голас  
 Volta – раз  
 Volti subito – перавярні хутка  
 Vox – голас

## ЛІТАРАТУРА

### *Асноўная*

1. *Антаневіч, В. А.* Шляхі выкарыстання фальклору ў сучаснай беларускай музыцы (60–70-я гг.) / В. А. Антаневіч // Беларуская музыка : зб. – Мінск, 1978. – Вып. 3. – С. 62–71.
2. *Асафьев, Б. В.* О народной музыке / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1987. – 225 с.
3. *Барышев, Г. И.* Театральная культура Белоруссии XVIII века / Г. И. Барышев. – Минск : Наука и техника, 1993. – 293 с.
4. *Виноградов, К. П.* Работа над дикцией в хоре / К. П. Виноградов. – М. : Музыка, 1967. – 147 с.
5. Гісторыя беларускай савецкай музыкі / Г. С. Глушчанка [і інш.] – Мінск : Выш. шк., 1971. – 467 с.
6. *Дмитриевский, Г. А.* Хороведение и управление хором / Г. А. Дмитриевский. – М. : Музгиз, 1957. – 143 с.
7. *Доўнар-Запольскі, М. В.* Гісторыя Беларусі / М. В. Доўнар-Запольскі. – Мінск : Беларусь, 2005. – 680 с.
8. *Елатов, В. И.* Ладовые основы белорусской народной песни / В. И. Елатов. – Минск : Наука и техника, 1964. – 154 с.
9. *Елатов, В. И.* Мелодические основы белорусской народной музыки / В. И. Елатов. – Минск : Наука и техника, 1970. – 137 с.
10. *Журавлев, Д. Н.* Геннадий Цитович / Д. Н. Журавлев. – Минск : Беларусь, 1984. – 23 с.
11. *Земцовский, И. И.* О природе фольклора в свете исполнительского общения / И. И. Земцовский // Искусство и общение : сб. науч. тр. ЛГИТМиК. – Л. : ЛГИТМиК, 1984. – С. 18–29.
12. *Калугина, Н. В.* Беседы о хоре русской народной песни / Н. В. Калугина. – М. : Музгиз, 1957. – 39 с.
13. *Калугина, Н. В.* Вопросы формирования репертуара самодеятельного народного хора / Н. В. Калугина. – М. : Музыка, 1980. – 130 с.
14. *Калугина, Н. В.* Из опыта работы русского народного хора / Н. В. Калугина // Поет самодеятельный хор : сб. – М. : Музыка, 1965. – 87 с.
15. *Калугина, Н. В.* Методика работы с русским народным хором / Н. В. Калугина. – М. : Музыка, 1977. – 256 с.

16. *Калугина, Н. В.* Некоторые вопросы работы самодеятельного народного хора / Н. В. Калугина // Работа с хором : сб. – М. : Музыка, 1972. – 180–206 с.

17. *Калугина, Н. В.* Основы методики работы с русским народным хором : учеб. пособие для муз. вузов / Н. В. Калугина ; Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных, кафедра хорового дирижирования. – М. : Музыка, 1969. – 230 с.

18. *Калугина, Н. В.* Певческое воспитание народного хора / Н. В. Калугина // Клуб и художественная самодеятельность. – 1967. – № 21. – С. 17–24.

19. *Краснощеков, В. И.* Вопросы хороведения / В. И. Краснощеков. – М. : Музыка, 1969. – 195 с.

20. *Левандо, П. П.* Анализ хоровой партитуры / П. П. Левандо. – Л. : Музыка, 1965. – 55 с.

21. *Левандо, П. П.* Хороведение: основы вузовского курса / П. П. Левандо. – Л. : Музыка, 1971. – 280 с.

22. *Мешко, Н. К.* Вокальная работа с исполнителями русских народных песен / Н. К. Мешко // Клубные вечера : сб. – М., 1976. – С. 95–103.

23. *Мешко, Н. К.* Еще раз о народных хорах / Н. К. Мешко // Советская музыка. – 1974. – № 1. – С. 22–23.

24. *Мешко, Н. К.* Чтобы учить, нужно учиться / Н. К. Мешко // Клуб и художественная самодеятельность. – 1964. – № 20. – С. 15–19.

25. *Мухаринская, Л. С.* Белорусский государственный народный ансамбль песни и танца / Л. С. Мухаринская. – Минск : Госиздат БССР Ред. муз. лит., 1959. – 110 с.

26. *Мухарынская, Л. С.* Беларуская народная музычная творчасць / Л. С. Мухарынская, Т. С. Якіменка. – Мінск : Выш. шк., 1993. – 110 с.

27. *Мухаринская, Л. С.* Белорусская народная песня: историческое развитие / Л. С. Мухаринская. – Минск : Наука и техника, 1977. – 216 с.

28. *Мухаринская, Л. С.* Композитор, этнограф, хоровой дирижер / Л. С. Мухаринская // Советская музыка. – 1980. – № 12. – С. 17–20.

29. *Нисневич, Н. Г.* Г. Р. Ширма: очерк жизни и творчества / Н. Г. Нисневич. – Л. : Музыка, 1964. – 80 с.

30. *Попов, В. С.* Русская народная песня в самодеятельном хоре / В. С. Попов. – М. : Музыка, 1985. – 80 с. : нот. ил.

31. Руднева, А. В. Русский народный хор и работа с ним / А. В. Руднева. – М. : Музыка, 1960. – 120 с.
32. Смагін, А. І. Беларуска харава літаратура / А. І. Смагін. – Мінск : Выш. шк., 1998. – 232 с.
33. Цитович, Г. И. О белорусском песенном фольклоре / Г. И. Цитович. – Минск : Беларусь, 1976. – 127с.
34. Г. І. Цітовіч ва ўспамінах сучаснікаў : зб. – Мінск : Выд-ва муз. т-ва БССР, 1990. – 63 с.
35. Чесноков, П. Г. Хор и управление им / П. Г. Чесноков. – М. : Музгиз, 1961. – 240 с.
36. Шамина, Л. В. Исполнительская интерпретация в народном хоре / Л. В. Шамина // Работа дирижера над хоровой партитурой / сост. П. П. Левандо. – М. : Сов. Россия, 1985. – 175 с.
37. Шамина, Л. В. Народное пение как предмет профессиональной подготовки народно-певческих коллективов // Совершенствование хорового образования в сфере реформы высшей школы : сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1989. – Вып. 107. – С. 127–142.
38. Широков, А. С. Работа над песней в народном хоре / А. С. Широков // Художественная самодеятельность. – 1959. – № 7. – С. 17–28.
39. Шырма, Р. Р. Песня – душа народа / Р. Р. Шырма. – Мінск : Беларусь, 1976. – 110 с.

#### *Дополнительная*

40. Алексеев, Э. Музыкальный фольклор и музыкальная самодеятельность / Э. Алексеев // Народное творчество в культуре развитого социалистического общества / Э. Алексеев. – М. : Музыка, 1984. – С. 28–40.
41. Антипова, Л. Русский народный детский хор / Л. Антипова // Клуб и художественная самодеятельность. – 1971. – № 13. – С. 46–61.
42. Баранов, В. Русский народный хор. Сценическое воплощение песни / В. Баранов // Клуб и художественная самодеятельность. – 1971. – № 13. – С. 15–37.
43. Беляев, А. О музыкальном фольклоре и древней письменности / А. Беляев. – М. : Музыка, 1971. – 155 с.



44. Грибанова, В. Русский народный хор. Вокальная работа в народном хоре / В. Грибанова // Клуб и художественная самодеятельность. – 1971. – № 17. – С. 17–39.

45. Дмитриев, Л. Основы вокальной методики / Л. Дмитриев. – М. : Музыка, 1968. – 120 с.

46. Кабанов, А. Воспитательное воздействие музыкального фольклора на участников художественной самодеятельности / А. Кабанов // Художественная самодеятельность. Традиции, мастерство, воспитание : сб. науч. тр. – М. : НИИ культуры, 1985. – № 141. – С. 111–137.

47. Кабанов, А. Молодежное фольклорное движение в городах / А. Кабанов // Молодежь и культура. Проблемы досуга, художественного творчества, становления личности : сб. науч. тр. – М. : НИИ культуры, 1985. – № 137. – С. 137–155.

48. Казачков, С. А. От урока к концерту / С. А. Казачков. – Казань : Из-во Казанского у-та, 1990. – 343 с.

49. Кондратьев, С. Художественная самодеятельность и фольклор (к проблеме народного хора) / С. Кондратьев // Народное творчество. Вопросы музыкальной самодеятельности и фольклора : сб. науч. тр. – М. : НИИ культуры, 1974. – Вып. 20. – С. 24–32.

50. Красовская, Ю. Концертная жизнь народной песни / Ю. Красовская // Советская музыка. – 1971. – № 4. – С. 12–15.

51. Ливанова, Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века и ее связи с литературой, театром : в 2-х томах / Т. Н. Ливанова. – М. : Гос. муз. из-во, 1953. – 2 т.

52. Ломанова, Н. Русский народный хор. Вокально-хоровая структура / Н. Ломанова // Клуб и художественная самодеятельность. – 1971. – № 7. – С. 7–12.

53. Лукьянова, Т. Внимание исполнителю в фольклоре / Т. Лукьянова // Советская музыка. – 1973. – № 13. – С. 15–23.

54. Павлицева, О. П. Методика постановки голоса / О. П. Павлицева. – М. : Музыка, 1964. – 124 с.

55. Рубцов, Ф. А. Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов / Ф. А. Рубцов. – Л. : Музыка, 1962. – 120 с.

56. Рубцов, Ф. А. Русские народные хоры и псевдонародные песни / Ф. А. Рубцов // Статьи по музыкальному фольклору : сб. – Л. : Музыка, 1973. – № 6. – С. 14–27.

57. *Рубцов, Ф. А.* Современное народное песнетворчество / Ф. А. Рубцов // Вопросы теории и эстетики музыки. – М. : Музыка, 1965. – № 4 ; 1967. – № 5. – С. 41–56.

58. *Рубцов, Ф. А.* Хоровые коллективы русской народной песни / Ф. А. Рубцов // Проблемы музыкальной самодеятельности : сб. – М., 1965. – С. 45–69.

59. *Христиансен, Л.* Ладовая интонационность русской народной песни / Л. Христиансен. – М. : Сов. композитор, 1976. – 390 с.

60. *Христиансен, Л.* Псевдоревнители культуры звука в народном хоре / Л. Христиансен // Клуб и художественная самодеятельность. – 1964. – № 22. – С. 13–24.

61. *Христиансен, Л.* Работа с народными певцами / Л. Христиансен // Вопросы вокальной педагогики : сб. – М., 1976. – № 5. – С. 11–19.

62. *Чишко, О.* Певческий голос и его свойства / О. Чишко. – М. ; Л. : Музыка, 1966. – 48 с.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

# ЗМЕСТ

Прадмова .....	3
----------------	---

## Раздзел 1. ХАРАВОЕ ВЫКАНАЛЬНІЦТВА

Лекцыя 1. Станаўленне і развіццё народнахаравога выканальніцтва ў Беларусі .....	6
Лекцыя 2. Народнахаравая творчасць Рыгора Раманавіча Шырмы	24
Лекцыя 3. Народнахаравая творчасць Генадзя Іванавіча Цітовіча	36
Лекцыя 4. Нацыянальны акадэмічны народны хор Рэспублікі Беларусь імя Г. І. Цітовіча .....	46

## Раздзел 2. ТЭОРЫЯ ХОРАЗНАЎСТВА

Лекцыя 5. Жанры і віды харавой музыкі. Харавая фактура .....	57
Лекцыя 6. Народнае гукаўтварэнне, пеўчы голас і яго састаўныя элементы .....	63
Лекцыя 7. Вакальна-харавая структура народнага хору .....	83
Лекцыя 8. Тэкст і яго значэнне ў народным хоры .....	106
Лекцыя 9. Строй і інтанацыя ў народным хоры .....	124
Лекцыя 10. Ансамбль і яго віды .....	142
Лекцыя 11. Сродкі мастацкай выразнасці ў народным хоры .....	160
Лекцыя 12. Музычна-паэтычныя формы народных песень .....	170
Лекцыя 13. Сцэнічнае ўвасабленне народнай песні .....	188
<b>Заклучэнне .....</b>	<b>211</b>
<b>Тэрміналагічны вакальна-харавы слоўнік .....</b>	<b>212</b>
<b>Музычныя тэрміны, якія сустракаюцца ў харавых партытурах</b>	<b>241</b>
<b>Літаратура .....</b>	<b>246</b>

*Вучэбнае выданне*

ГАЎРЫНА Ларыса Мікалаеўна

## **ХОРАЗНАЎСТВА**

*Курс лекцый*

Рэдактар А. А. Ляўкевіч  
Тэхнічны рэдактар Л. М. Мельнік  
Дызайн вокладкі А. К. Ляховіч

Падпісана ў друк 02.10.2014. Фармат 60x84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>.

Папера пісчая № 2. Рызаграфія.

Ум. друк. арк. 14,65. Ул.-выд. арк. 11,57. Тыраж 100 экз. Заказ 279.

Выдавец і паліграфічнае выкананне:

УА «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў».

Пасведчанне аб дзяржаўнай рэгістрацыі выдаўца, вытворцы,  
распаўсюджвальніка друкаваных выданняў № 1/177 ад 12.02.2014.

ЛП № 02330/456 ад 23.01.2014.

Вул. Рабкораўская, 17, 220007, г. Мінск.