

В.І. Грамбіцкая

*Шляхі актывізацыі засваення музычнага фальклору ў дзіцячым народна-інструментальным калектыве*

Сучасны стан развіцця нашага грамадства вызначаны павышэннем інтарэсу да здабыткаў традыцыйнай культуры, у тым ліку і фальклору як найважнейшай яе часткі. Ідэі адраджэння фальклорнай спадчыны аб'ядналі яе прыхільнікаў у плённы грамадскі рух, які значна актывізаваўся ў апошнія дзесяцігоддзе. Пацвярджэннем таму з'яўляецца значнае павелічэнне колькасці аматарскіх мастацкіх калектываў, арыентаваных на засваенне фальклору, вялікая цікавасць грамадства да фальклорных фестываляў, якія праходзяць на Беларусі. Усё гэта пашырае разуменне неабходнасці асэнсавання фальклору і далейшага развіцця інтарэсу да яго ў розных сляях і ўзроставых групах насельніцтва, як вясковага, так і гарадскога. Бо не выклікае сумненняў вялікая мастацкая і этычная каштоўнасць народнай культуры, здольная супрацьпаставіць высокую духоўнасць, гуманізм і маральнасць дэструктыўным працэсам, якія, на жаль, назіраюцца сёння ў свеце. Таму значна ўзрос інтарэс і да выхаваўчых маг-

чымасцей народнай культуры, да этнапедагогікі, асноўным мастацкім матэрыялам якой з'яўляецца фальклор.

Этнапедагогіка, якая акумулявала шматвяковы вопыт кожнага народа, уабрала ў сябе лепшыя, выпрабаваныя часам узоры слоўнага і музычнага фальклору, стварыла цэласную і надзвычай арганічную сістэму далучэння да каштоўнасцей народнай культуры новых пакаленняў. Менавіта праз фальклор як мастацкую сістэму перадаваўся педагогічна-выхаваўчы вопыт, адбываліся навучанне і выхаванне дзіцяці — прадстаўніка пэўнага этнасу. Таму вывучэнне дасягненняў і выхаваўчых магчымасцей гэтай сістэмы, асэнсаванне спосабаў перадачы этнакультурнай інфармацыі могуць паказаць шляхі актывізацыі засваення фальклору сучаснымі дзецьмі.

Фальклор як мастацтва вуснае, не зафіксаванае ў пісьмовых крыніцах, зберагаўся шляхам непасрэднай перадачы "з вуснаў у вусны" малодшым пакаленням у межах таго сацыяльна-бытавога асяроддзя, дзе ён ствараўся і існаваў. У гэтай цеснай сувязі са штодзённым жыццём яго стваральнікаў былі жыццёвасць і моц фальклору. Менавіта сям'я на працягу часу, з пакалення ў пакаленне, з'яўлялася асноўнай захавальніцай і правадніцай традыцыйнага мастацтва. Сучасныя дзеці, асабліва гарадскія, па прычыне аб'ектыўных для нашага часу парушэнняў сувязі пакаленняў, аказаліся адарванымі ад традыцыйных шляхоў перадачы этнакультурнай інфармацыі. Таму з асаблівай вострынёй паўстала праблема пошуку новых шляхоў далучэння іх да каштоўнасцей народнай культуры.

Адным з напрамкаў гэтай дзейнасці, на наш погляд, з'яўляецца мэтанакіраваная арганізацыя працэсу засваення фальклору дзецьмі на базе сучасных сацыяльных інстытутаў: школ, пазашкольных і клубных устаноў. Найбольш прыдатнай сферай дзейнасці нам падаецца адпачынкавая, як найменш фармалізаваная, незалежная ад строга зацверджаных навучальных планаў, а найбольш прыдатнай формай — дзіцячы мастацкі калектыў. Гэта абумоўлена самой прыродай фальклору з уласцівай яму як мастацтву вуснай традыцыі сістэмай камунікатыўных сувязей і зносінаў.

Засваенне фальклору ў спецыяльна арганізаваным калектыве ідзе шляхам "пераводу" яго асобных узораў ці жанраў у іншую камунікатыўную сістэму. Гэта складаны і ўнутрана супярэчлівы працэс. Ён вызначаецца тэндэнцыяй да нарматыўнасці, створанай у рамках іншых камунікацый (напрыклад, пісьмовай), залішняй фармалізацыяй і заарганізаванасцю педагогічнага працэсу, апорай на рэпрадуктыўныя віды

дзейнасці, адсутнасцю ўмоў для творчых праяў дзяцей, развіцця іх фантазіі, крэатыўнасці, самастойнасці. Каб зняць гэтую супярэчнасць, неабходна вывучаць і актыўна ўводзіць у педагогічны працэс здабыткі этнапедагагікі камунікатыўнай сістэмы вуснай традыцыі.

Адзначаныя намі негатыўныя тэндэнцыі маюць месца і ў большасці дзіцячых народна-інструментальных калектываў фальклорнай арыентацыі (у далейшым у тэксце замяняецца абрэвіятурай НІКФА), якія арганізаваны і дзейнічаюць па ўсёй Беларусі. Праведзенае намі даследаванне сведчыць, з аднаго боку, аб вялікай цікавасці дзяцей да народных інструментаў і інструментальнага фальклору, з другога – аб недасканаласці педагогічнага працэсу, які мала скіраваны ў бок яго падтрымання і далейшага развіцця. Трывалы ж інтарэс дзяцей да традыцыйнага музычнага інструмента і народнай музыкі – гэта крок у бок цікавасці да народнай культуры, далучэнне да яе праз уласную творчую дзейнасць.

Спрыяльную глебу для творчай дзейнасці ствараюць такія псіхалагічныя асаблівасці дзяцей, як моцная ўражлівасць, непасрэднасць успрымання і ўяўлення, здольнасць да суперажывання. Пры распаўсюджанай метадыцы заняткаў сучаснага НІКФА гэтыя якасці дзяцей застаюцца незапатрабаванымі, а праз пэўны час і наогул знікаюць. Таму большасць гэтых калектываў становіцца проста "канцэртнымі адзінкамі", дзейнасць якіх накіравана толькі на ўдалае выступленне на сцэне, у конкурсе ці фестывалі. Стаўка ў такіх калектывах робіцца толькі на найбольш здольных дзяцей, а менш здольныя становяцца непатрэбнымі. Пытанні ж творчага развіцця дзяцей практычна выпадаюць з поля зроку кіраўніка.

У кантэксце праблем выхавання мы разумеем засваенне фальклору не як самамэту, а як сродак развіцця творчай асобы, здольнай на самастойныя дзеянні, думкі, рашэнні. А гэта неабходна для любога чалавека незалежна ад яго якасцей ці здольнасцей. Паказальна, што этнапедагагіка не падзяляла дзяцей па ступені іх здольнасцей, а стварала для ўсіх без выключэння высокадухоўнае культурнае асяроддзе. Кожнае дзіця набывала ў гэтым асяроддзі мастацкае выхаванне, а потым, падростаючы, становілася носьбітам сваёй культуры. Таму выхаваўчыя магчымасці фальклору ў справе эстэтычнага развіцця кожнага дзіцяці, фарміравання яго светапогляду, мастацкага густу, творчых здольнасцей паўстаюць сёння як надзвычай актуальныя. Ролю фальклору ў эстэтычным выхаванні дзяцей пад-

крэсліваў яшчэ Б.Асаф'еў, які абгрунтоўваў сваю думку не "сентыментальнымі спасылкамі на народнасць, на прыгажосць напеваў, не адзінай эстэтычнай перадумовай мастацкасі, а меркаваннямі педагогічнай неабходнасці ўздзеяння на слых і ўяўленне менавіта гэтай сферы музычнай творчасці, у якой маюцца рэальна адчувальныя імпульсы да развіцця ўспрымаючых яго людзей мастацка-музычнага ўсведамлення" (1).

Актыўнасць засваення фальклору дзецьмі ва ўмовах спецыяльна арганізаванага дзіцячага мастацкага калектыву і адпаведна яго выхаваўчае ўздзеянне значна залежаць ад таго, якія шляхі будуць абраны кіраўніком калектыву для ўвядзення дзяцей у свет традыцыйнай культуры. Таму праблема пошуку гэтых шляхоў падаецца нам сёння адной з важнейшых.

Гаварыць аб магчымасях поўнага, абсалютна дакладнага засваення сучаснымі дзецьмі, асабліва гарадскімі, традыцыйнай культуры, напэўна, немагчыма. Бо яны ўжо не ўключаны так натуральна і моцна ў цэласны кантэкст культуры свайго народа і таму адчуваюць уплыў мноства сучасных мастацкіх накірункаў, стыляў. Але ж, з'яўляючыся прадстаўнікамі поўнага этнасу, дзеці могуць спазнаць і засвоіць многія сутнасныя элементы традыцыйнай культуры народнага мастацтва. Засваенне фальклору з'яўляецца дзейнасцю, якая можа надаць з дзяцінства "культурныя арыенціры" на ўсё будучае жыццё. У гэты бок найбольш мэтазгодна накіроўваць педагогічны працэс у дзіцячых НІКФА, асабліва на першапачатковым этапе дзейнасці.

Неабходна падкрэсліць, што працэс засваення фальклору дзецьмі ў калектыве мае апасродкаваны характар па прычыне іх аддаленасці ад вытокаў традыцыйнай культуры, неактыўным бытаваннем яе ў горадзе. Таму пры спецыяльна арганізаваным засваенні фальклору ў групавых формах звязуючым звязом паміж дзецьмі і традыцыйнай выступае кіраўнік калектыву. А значыць, і ступень праўдзівасці, і якасць засваення ў многім залежаць ад умелай арганізацыі ім гэтага працэсу.

У мінулым у традыцыйнай культуры перад маленькім чалавекам не стаяла праблема: што і як спяваць ці танцаваць. Ён рабіў гэта так, як і ўсе людзі вакол яго. Педагогічны вопыт народа ўключаў трывалы механізм пераёмнасці, які сёння неабходна асэнсаваць кожнаму кіраўніку фальклорнага калектыву. У традыцыйнай культуры далучэнне дзяцей да мастацкай дзейнасці характарызавалася непадзельнасцю навучання і выка-

нальніцтва. Засваенне фальклору тут адбывалася спосабамі, адэкватнымі філагенетычнай форме навучання традыцыйнаму мастацтву (2). Дзіця завойвала фальклор непрыметна для сябе, як родную мову. Неінстытуцыйная форма навучання абумоўлівала міжасобасны характар зносін настаўніка і вучня на аснове партнёрства. Тут не было фармалізацыі, бо нарматыўнасць у межах вуснай камунікацыі на сваіх псіхалагічнай сутнасці і педагагічнай накіраванасці натуральна стварала ўмовы для творчых праяў дзяцей, іх уласных пошукаў і знаходак пры самастойным вырашэнні задач, ва ўласнай прадукцыйнай дзейнасці.

Фундаментальнае значэнне фальклору для выхавання абумоўлена яго сінкрэтычнай структурай і цэласнасцю. Па сваім функцыянальным і эстэтычным прызначэнні аўтэнтычная народная творчасць не палярызавала, а злучала быццё і культуру, жыццё і мастацтва, утылітарна-практычную і духоўна-эстэтычную каштоўнасці. Арганічнае спалучэнне жыцця і мастацтва стварала тое асяроддзе, у якім праз пераемнасць традыцый адбывалася набыццё дзецьмі грамадскага, духоўнага, эстэтычнага вопыту, што палягчала адаптацыю новых пакаленняў у соцгуме (3).

Гэтая сістэма стварала свосабадную гармонію чалавека і таго асяроддзя, у якім ён рос, якое з маленства прывык успрымаць як нешта сваё, уласнае, зразумелае. Абрады і звычкі, у якія чалавек быў уключаны практычна ад нараджэння, мелі глыбокі гуманістычны змест. Праз іх ён убіраў пачуццё непарыўнай сувязі з чалавечым асяроддзем, сваёй зямлёй, прыродай, сваімі родзічамі. Так у дзіцяці выходзіла адчуванне сябе часцінкай пэўнага этнасу – самасвядомасць. І роднае слова, і песня, і забава, і гульня былі моцнымі сродкамі эстэтызацыі і гуманізацыі дзяцей. Ужо першыя калыханкі, якія спявала маці, аказвалі вялікі становчы ўплыў на эмацыянальны стан дзіцяці. Потым былі забаўлянкі, папешкі, лічылкі, загадкі, прымаўкі, гульні, казкі. Гэта паступова ўводзіла дзіця ў свет прыроды і чалавечых адносін, узбуджала яго вобразнае мысленне, развівала эмацыянальна. "Усё рабілася дзеля таго, каб дзеткі атрымалі пэўнае ўяўленне аб свеце" (4), каб у іх выходзіліся трывалыя маральныя і эстэтычныя асновы. Можна сказаць, што дзіцячы фальклор і быў тым самым першым "рэпертуарам", які непрыметна для сябе завойвалі дзеці.

З ранняга ўзросту адбывалася ў дзяцей і знаёмства з народнымі інструментамі. Раніцай іх будзілі гукі пастухоўскай трубы, якая збірала жывёлу на выган. Калі ж дзеці дапамагалі пасвіць кароў, яны слухалі ме-

лоды дудкі або чароткі, на якіх гралі пастухі, і гэта скарачала доўгі летні дзень. Былі ў дзяцей і свае музычныя інструменты. Простыя па канструкцыі (дзеці і самі маглі іх вырабляць), даступныя ў асваенні, выразныя па тэмбры, цікавыя па сваіх гукавых магчымасцях, яны моцна вабілі дзяцей. Маленькіх асабліва прыцягвалі гукападражальныя магчымасці інструментаў, больш старэйшых – магчымасць падабраць і выканаць нескладаную мелодыю.

Вядомыя беларускія фалькларысты Е.Раманаў, М.Нікіфароўскі, М.Грынблат, П.Шэйн, І.Назіна зафіксавалі факты шырокага ужывання народных інструментаў у дзіцячым асяроддзі на Беларусі. Гэта былі духавыя інструменты: свісцёлкі, салоўка, жужалка, буркаўка, пісце дрэў, чаротка, саламяная жалейка, шчылінная дудачка.

Адной з любімых забаў дзяцей з'яўлялася ігра на лістку травы. Гэтую цікавую з'яву апісаў фалькларыст М.Нікіфароўскі ў канцы XIX стагоддзя ў сваім даследаванні "Очерки Витебской Белоруссии. Дударь и Музыка. Этнографическое обозрение" (5). Зафіксаваў такія факты і Е.Раманаў, назваўшы гэты музычны інструмент "пішчалкай" (5).

Любімым інструментам дзяцей была свісцёлка. Яна выраблялася з гліны ў выглядзе птушак, жывёл і мела мноства назваў – свісцёлка, свістулька, свістуха, а яшчэ пеунк, конік, вутачка, баранчык. Звычайна свісцёлка мела дзве ігравыя адтуліны і дазваляла атрымаць тры гукі. Свісцёлка вабіла дзяцей сваімі багатымі гукападражальнымі магчымасцямі. На ёй, па звестках фалькларыстаў, выконваліся і нескладаныя песенькі з маленькім дыяпазам. Аб гэтым сведчаць нават помнікі вуснай паэзіі і беларускія народныя песні. Дарэчы, "адсутнасць запісаў дзіцячай інструментальнай музыкі, на жаль, не дазваляе гаварыць аб ступені і характары выкарыстання меладычных магчымасцей гэтага інструмента" (6).

Вялікую цікавасць заўсёды праяўлялі дзеці да самагучальных інструментаў. Паўсюдна на Беларусі былі вядомыя калотка, трашчотка, званкі, лыжкі, бразготкі, кляшчоткі, драбінка, варган, рагулька. Многія з гэтых інструментаў лічыліся проста цацкамі. Граючы на іх, дзеці спасцігалі рытмічную аснову беларускай музыкі, развівалі свае музычна-рытмічныя здольнасці, набывалі цікавасць да музыцыравання. Авалодванне гэтымі інструментамі было першым крокам на шляху ўваходжання дзіцяці ў свет народнага інструментальнага мастацтва. Сёння, дзякуючы даследаванням вядомых псіхалагаў і педагогаў, мы ведаем велізарныя

магчымасці інструментаў у музычным і эстэтычным выхаванні дзяцей. Граючы на іх, дзеці "вучыліся адрозніваць характар музыкі, музычную форму, дынаміку гуку, рэгістры, рытмічны малюнак" (7). Выяўлена таксама, што ігра на такіх інструментах задавальняе кампенсатарныя магчымасці, асабліва ў дзяцей з невялікімі музычнымі здольнасцямі. Наогул, у працэсе ігры на такіх нескладаных аўтэнтчных прыладах дзеці рыхтуюць сябе да засваення больш складаных музычных інструментаў.

"Сапраўдныя інструменты", цымбалы і скрыпка, пачыналі засвойвацца, як правіла, у падлеткавым узросце. Добра вядомыя дзецям, шырока распаўсюджаныя ў традыцыйнай музычнай практыцы на ўсёй тэрыторыі Беларусі, гэтыя інструменты ўжываліся як сольныя, так і ансамблевыя. Гучалі яны ў абрадах, на вясельях, бяседах, святых і нават у народным лялечным тэатры батлейка.

Засваенне гэтых струнных інструментаў — справа нялёгкая. Яна патрабавала шматгадзінных, штодзённых трэніровак. Гэта было пад сілу толькі найбольш здольным дзецям, якія да таго ж мелі моцнае жаданне авалодаць мастацтвам ігры на цымбалах або скрыпцы. Аднак народная педагогіка стварала ўмовы для далучэння да свету музыкі дзяцей меншага ўзросту і меншых здольнасцей. Так, вядома пра наяўнасць на Беларусі дзіцячай скрыпкі: дошчачкі са струнамі з конскага воласу ці ільняных нітак. Яна "... была для дзіцяці не толькі забавай, але і першым струнным інструментам, які дазваляў выконваць нескладаныя мелодыі" (8). Гэта абуджала цікавасць дзяцей да ўласнай музычнай дзейнасці, умацоўвала жаданне па-сапраўднаму засвоіць музычны інструмент і адпаведны рэпертуар.

Фалькларысты адзначаюць наяўнасць спецыяльнага навучання ігры на народных інструментах у многіх мясцінах Беларусі. Вучылі дзяцей вядомыя музыканты, якія не толькі добра валодалі мастацтвам ігры, але часцей за ўсё і самі выраблялі інструменты. Для многіх з іх навучанне дзяцей з'яўлялася "адной са сфер прафесійнай дзейнасці. Бацькі на адну-дзве зімы аддавалі ў вучні сваё дзіця. Плата па дамоўленасці. Галоўная мэта — падрыхтоўка вясельнага музыканта, г. зн. навучанне рамяству" (9). Вучань засвойваў інструмент "з рук" (зрокава і на слых), а падчас вучобы часта дапамагаў майстру ў вырабе інструментаў, спасцігаў асновы выканальніцкай традыцыі, тэхнікі ігры на інструменце, засвойваў мясцовы рэпертуар. Аб наяўнасці такога навучання вядома ў Дзяржынскім, Пас-

таўскім, Чэрвеньскім, Асіповіцкім, Смаргонскім і некаторых іншых раёнах Беларусі.

Даволі частай з'явай было выхаванне музыканта ў сям'і. Сямейнае ансамлевае выканальніцтва здаўна было распаўсюджана на Беларусі, асабліва ў вядомых "музычных" рэгіёнах. Былі нават цэлыя вёскі, у якіх амаль што ў кожнай хаце на сцяне віселі цымбалы або скрыпка, а распадар хаты разам з бацькам і сынам "абслугоўваў" вяселлі. Прыкладам могуць быць вёска Груздава Пастаўскага раёна, вёска Лядзец Столінскага раёна, вёска Дзягільна Дзяржынскага раёна і іншыя. Не сакрэт, што менавіта з сямейных музычных дынастый і выходзілі тыя найвядомейшыя музыкі, якія склалі гонар беларускага народнага інструментальнага мастацтва. Бо ў такой сям'і дзіця з маленства не проста вучылася валодаць інструментам, але і выхоўвалася ў атмасферы творчасці, агульнай цікавасці і любові да народнага мастацтва. Юны музыкант непрымтна для сябе засвойваў мясцовую выканальніцкую традыцыю ва ўсёй яе чысціні і такім чынам сам становіўся яе носьбітам.

Традыцыйная методыка навучання дзяцей базіравалася на вусным (слыхавым) метадазе і складалася з выяўлення здольнасцей вучня і практычнага засваення ім інструмента (з характэрным для яго рэпертуарам) шляхам сумеснага музіцыравання з настаўнікам. Працягласць навучання ў сувязі з гэтым залежала ад здольнасцей вучня і творчага багажу настаўніка. Вучань засвойваў настройку інструмента, прыёмы гукавылучэння, аплікатуру, інструментальную тэхніку, спецыяльную тэрміналогію, асаблівасці лакальнай выканальніцкай традыцыі і інш. У непасрэдным кантакце з настаўнікам і жывой музыкай ён спасцігаў натуральны працэс інтанавання, на якім грунтуецца музычны фальклор, яго імправізацыйную сутнасць, правілы формаўтварэння. Праз сумеснае музіцыраванне, падражальнае на першым этапе, праз пэўны час вучань быццам бы пранікаў у творчую лабараторыю свайго настаўніка — носьбіта традыцыі, засвойваў яго творчы метады, своеасаблівыя інтанацыйныя строй, артыкуляцыю, мастацтва імправізацыі, спецыфіку выканальніцкіх зносін і паводзін.

Асноўным звязном, якое злучае ўвесь працэс фарміравання музычнага мыслення фальклорнага музыканта, з'яўляецца яго ўласная дзейнасць. Менавіта ў рэальнай практыцы, па меркаванні фалькларыстаў, магчыма зразумець і засвоіць такую складаную і дынамічную з'яву, як фальклор. Ён "спасцігаецца" толькі ў жывым, непасрэдным кантакце з ім. Зразумела,



шляхамі ўяўных эксперыментаў яго ва ўсёй глыбіні не спасцігнеш. Толькі ў практычным і тэарэтычным асэнсаванні канкрэтных музычных традыцый раскрываецца іх сутнасць, недаступная пабочнаму назіральніку" (10).

Даследчыкі фальклору сцвярджаюць: народная творчасць па-за выканальніцтвам немагчымая. Кожная з'ява была абавязкова звязана з дзейнасцю, з непасрэдным кантактам. Існанне гэтага кантакту і забяспечвала пераемнасць традыцый. На ім базіруецца галоўная канцэпцыя пераемнасці традыцыйнай музыкі: настаўнік-вучань, выканаўца-творца. Менавіта ў гэтай стагоддзямі сфарміраванай схеме этнапедагогікі былі вырацаваны і асноўныя механізмы фальклорнай інструментальнай традыцыі.

Як бачым, выканальніцтва стварала тую непаўторную адметнасць, якая заўсёды вылучала музыку-майстра. Яно з'яўляецца тым звяном, якое ажыўляе музыку, бо мастацка-выканальніцкія сродкі музыканта значна багацейшыя за сам фальклорны тэкст. Граючы на інструменце, музыка і падпяваў, і прытопваў, і ўзмацняў гучанне выкрыкамі ці ўздыхамі ў залежнасці ад музычнага вобраза і ўласнага настрою. Вялікую ролю адыгрывалі міміка выканаўцы, яго рухі, выканальніцкая манера, спосабы кантактаў з аўдыторыяй. Сапраўдна музыка быў заўсёды "душой" свята, людзі сыходзіліся не толькі паслухаць, але і паглядзець на яго ігру. А колькі знакамітых музыкантаў з народа, для якіх "выпрацоўка майстэрства, сілы, яскравасці і бойкасці ў мэтах максімуму выразнасці і прыгажосці інтанацый" (11) стала адметнай рысай іх выканальніцтва! І калі сёння мы імкнемся захаваць традыцыйны фальклор, менавіта гэтая адметнасць павінна нас цікавіць.

Захаванне народнай культуры адбываецца праз спасціжэнне народнай традыцыі. "Традыцыя — гэта механізм акумуляцыі, перадачы (трансмсіі) і актуалізацыі (рэалізацыі) чалавечага вопыту, г.зн. культуры" (12). Гэта сістэма сувязей сённяшняга часу з мінулым. У традыцыі замацаваная ўстойлівасць функцыяніравання формаў культуры, г.зн. тых фактараў, якія забяспечваюць яе стабільнасць і спазнанне. Зразумела, што без унаўлення няма і традыцыі, а яна абавязкова дапускае "актыўнасць, працягласць (кантынуйтэт), дзейнасць, шматкратнасць перадачы і ўзнаўлення" (13). Агульнапрызнана, што традыцыя — гэта калектыўная памяць. У аснове кожнай з іх закладзены вопыт таго сацыяльнага калектыву, які яго мае і падтрымлівае. Так вырацоўваюцца стэрэатыпы, якія замацоўваюць гэты вопыт у калектыўнай памяці. Аднак стэрэатыпы маюць важную

ўласцівасць — пластычнасць, якая з'яўляецца своеасаблівым полем варыятыўнасці. Неабходна падкрэсліць, што "традыцыя — гэта не выпадковы набор стэрэатыпаў... а іх узаемазалежнасць і ўзаемаразмязчэнне, якія забяспечваюць практычную магчымасць пераходу ад адной тыповай сітуацыі да другой. Такім чынам, гэта сістэма стэрэатыпаў, якія адлюстроўваюць структурна арганізаваны вопыт" (14).

Вельмі наглядна адбіваецца гэта ў народным строі (касцюме). Мноства жанчын з адной вёскі, якія збіраюцца на вясковае свята ці абрад, апрануты звычайна ў адзёны аднаго тыпу, але мы не знойдзем ніводнага камплекта, які б з абсалютнай дакладнасцю паўтараўся. Гэта і ёсць рэалізацыя аднаго стэрэатыпу, традыцыі, калі адзёны, кожны ўбор суадносяцца не як простыя копіі, а як варыянты. Прыкладам можа служыць выстава жаночага адзення Драгічынскага раёна Брэсцкай вобласці, якая была прадстаўлена ўдзельнікамі I Міжнароднага фестывалю фальклору ў Пінску летам 1994 г. Асабліва прываблілі ўсіх вышытыя фартухі амаль што аднаго фасону. Але ж якое багацце варыянтаў было ў гэтых сапраўды высокамастацкіх вырабах! Гэта і ёсць прыклад натуральнага ўвасаблення традыцыі ў рэальным жыцці народа.

Так і ў музыцы: традыцыя, якая ўвабрала ў сябе агульныя рысы, выпрацаваныя некалькімі пакаленнямі, давала шырокі прастор для новых варыянтаў. Традыцыя і варыятыўнасць існавалі ў фальклору заўсёды, і менавіта варыятыўнасць стала спосабам існавання традыцыі. Гэта дапамагае адказаць на бадай самае галоўнае пытанне, якое паўстае перад практыкамі: як скіраваць педагогічны працэс сучаснага дзіцячага НІКФА ў бок дакладнага і сапраўды творчага засваення фальклору? Адказ, на нашу думку, павінен вынікаць з разумення фальклору як спалучэння традыцый (стабільнасці) і варыятыўнасці (мабільнасці), дзе варыятыўнасць разумеецца як форма існавання фальклорнага тэксту і форма мыслення носьбітаў фальклору. Такое разуменне наблізіць кіраўнікоў дзіцячых НІКФА да асэнсавання неабходнасці ўвядзення ў педагогічны працэс тых спосабаў навучання (перадачы ведаў, уменияў і навыкаў), якія былі напрацаваны ў школе вуснай традыцыі, у этнапедагогіцы.

Фальклорная традыцыя ўяўляе сабой перадачу і ўспрыманне не толькі тэкстаў, але і спосабаў і сродкаў перадачы і ўзнаўлення гэтых тэкстаў. Шлях яе выпрацаваны стагоддзямі: фальклорны тэкст выконваецца — успрымаецца — трымаецца ў памяці — зноў выконваецца (узнаўляецца), але

Ўжо не як проста копія, а ў новым варыянце. У іншы час і ў іншай сітуацыі кожны новы музыкант мог выканаць твор інакш. Другі, трэці выканаўцы абавязкова ўзнаўлялі тэкст па-свойму. Кожны жанр фальклору мае ўласную сістэму правіл запамінавання і ўзнаўлення тэкстаў, свае механізмы вар'іравання, якія фалькларысты разумеюць як "вызначаны выбар магчымасцей" (15). У гэтым выбары носьбіт фальклору заўсёды ўлічвае сітуацыю выканання, склад аўдыторыі, тэкст, выбірае адпаведны спосаб яе перадачы. Засвоіць фальклорны ўзор азначае авалодаць не толькі тэкстам, але і ўсім комплексам прыёмаў, якія выпрацаваны традыцыяй і на якія трэба абапірацца ва ўласным вопыце. Бо сапраўднага народнага музыканта вызначалі не толькі арганічнае валоданне тэкстам, але і ўменне выканаць музыку заўсёды "да месца". Вядома, задача гэтая вельмі складаная, але спробы вырашэння яе падвядуць дзяцей да разумення важнай ролі музыканта ў народнай культуры, здолеюць выхаваць свабоду творчых праяў удзельнікаў НІКФА, артыстызм і разняволенасць у выкананні. Таму мы лічым вельмі важным навучыць дзяцей прыёмам выбару варыянта фальклорнага ўзору ў залежнасці ад усіх магчымых акалічнасцей.

Варыятыўнасць не павінна супрацьпастаўляцца традыцыі, бо гэта два бакі адной з'явы. Фальклорны ўзор вельмі дынамічны, яго нават цяжка назваць "творам", маючы на ўвазе нешта завершанае, рэальнае, накітат кампазітарскага опуса. "Адзіная прынцыповая рэальнасць у фальклору – гэта варыянтныя ўзаемаадносіны падобных твораў, якія суадносяцца паміж сабой, аднак не па прынцыпе першаснасці і другаснасці, а як больш ці менш раўнапраўныя "варыянты" на неіснуючую "тэму". Яны варыянты толькі ў адносінах адзін да аднаго" (16). Музыкант, напрыклад, даволі часта ўжывае наўмысную варыяцыю, каб расквеціць, узбагаціць выкананне. Тым больш што музыку ён часта засвойвае ад некалькіх выканаўцаў і, прыслухоўваючыся да іх ігры, выбірае для сябе суадносна густу і тэхнічным магчымасцям нейкі ўласны варыянт, часта заснаваны на элементах ігры гэтых выканаўцаў.

Каб выхаваць гэтае своеасаблівае мысленне, неабходным элементам навучання дзяцей павінны стаць непасрэдныя зносіны з традыцыйным музыкантам. Важнай формай такога навучання, на наш погляд, павінна стаць фальклорная экспедыцыя, якую можна разглядаць як асноўную жыватворную крыніцу існавання фальклорнага калектыву. У агульным плане экспедыцыі можна падзяліць на два тыпы: экспедыцыя-збіранне і экспе-

дыцця-навучанне. Першая – запіс пры дапамозе сучасных сродкаў фіксацыі (відэа-, аўдыёапаратуры) з далейшай расшыфроўкай і нагатаццяй узораў фальклору – справа, мала даступная дзецям з-за сваёй складанасці. Другая ж, экспедыцыйна-навучанне, можа стаць вельмі ёмістай формай самаразвіцця любога ўдзельніка дзіцячага НКФА. Яе перспектыўнасць – у магчымасці пошуку самых розных спосабаў і метадаў дзейнасці кожным удзельнікам. Гэта і выбар мелодый, якія найбольш спадабаліся, і перайманне цікавых прыёмаў ігры, і змаганне на хуткасць запамінання новай музыкі, і трэніроўка памяці, і пошук уласнага варыянта і інш.

Падчас экспедыцыйна-навучання адбываецца паступовае авалоданне дзедзьмі музычнай мовай аўтэнтычнага музыканта, які становіцца для яго настаўнікам. У сумесным музыцыраванні з ім вучань спасцігае тую выканальніцкую традыцыю, носьбітам якой з'яўляецца гэты музыкант. З этнаграфічнай праўдзівасцю ён авалодвае фактурнай, інтанацыйнай, тэмбравай, дыялектнай асаблівасцямі фальклору. Методыка засваення фальклору перш за ўсё заснавана тут на непасрэдных зносінах з носьбітам традыцыі. Гэта працэс, кожная новая ступень якога набліжае вучня да спасціжэння ўнутранай сутнасці фальклору, яго творчай варыятыўна-імправізаванай асновы ўласнага выканальніцкага майстэрства.

Натуральна меркаваць, што падобны вопыт мастацкай творчасці кожнага ўдзельніка НКФА значна развівае яго творчыя і музычныя здольнасці, мастацкі густ. Вопыт вуснага навучання выходзіць у дзяцей вуснае музычнае мысленне, адрацоўвае механізмы мастацкага ўспрымання, адчуванне музычнай мовы, яе інтанацыйнай, ладовай, рытмічнай пабудовы, што ў выніку значна актывізуе дзейнасць па засваенні фальклору на далейшых яго этапах.

На жаль, шматлікія гарадскія НКФА не маюць магчымасці арганізаваць непасрэдныя кантакты з аўтэнтычнымі музыкантамі. Гэта праблема сёння паўстала вельмі востра, бо грамадства нясе вялікія страты ў галіне народнага выканальніцтва. Адыходзяць у іншы свет старыя музыкі, забіраюць з сабою сакрэты свайго мастацтва, якое можа існаваць толькі праз пераемнасць і памяць пакаленняў. Таму найважнейшай задачай для кожнага кіраўніка дзіцячага НКФА сёння павінна стаць вывучэнне лакальнай выканальніцкай традыцыі праз творчасць асобных майстроў і данясенне фальклору да дзяцей пераважна вусным, кантактным спосабам. Ва ўмовах арганізацыйнай дзейнасці па засваенні фальклору менавіта

кіраўнік НІКФА сам становіцца носьбітам традыцыі, яе транслятарам. Ён актуалізуе фальклорны матэрыял і перадае яго каштоўнасці дзецям з абавязковым захаваннем усяго комплексу своеасаблівай культуры вуснай традыцыі. Асэнсаванне прынцыпаў фальклорнай творчасці, канцэнтрацыя ўвагі на выхаванні варыятыўнага мыслення дзяцей дазваляць скіраваць працэс засваення фальклору ў бок больш глыбокага і дакладнага яго спасціжэння.

Вядома, што якасць уздзеяння на вучня залежыць ад правільна пададзенай інфармацыі і яго ўласнага ўражання ад кантактаў з настаўнікам. Перавучваць заўсёды складаней, чым адразу навучыць правільна ў пэўнай традыцыі, з апорай на яе законы, з дакладным захаваннем яе прынцыпаў. У музыцы вуснай традыцыі цэннасныя арыентацыйныя асобы песна звязаны з мінулым: старое значыць добрае. І гэта не здзіўляе: толькі добрае, сапраўды значнае здолела прайсці праз стагоддзі і засталася ў актыўнай практыцы музычнага выканальніцтва. Спосабам існавання традыцыі з'яўлялася варыятыўнасць. А без яе традыцыя не магла існаваць, бо асобныя акты яе ўзнаўлення здзяйсняліся ў канкрэтных умовах, састаўныя элементы якіх зменлівыя. І гэтую спецыфіку спалучэння стабільнасці і дынамічнасці (варыятыўнасці), якая складае змест традыцыі, як найбольш правільную, адпаведную прыродзе фальклору трэба ўлічваць кожнаму кіраўніку пры распрацоўцы метадыкі засваення фальклору дзецмі.

Кантакты з народным майстрам (ці кіраўніком, які выступае ў яго ролі) спараджаюць і своеасаблівы стыль навучання ў дзіцячым НІКФА. Яго можна вызначыць як інтэнсіўны спосаб уваходжання ў традыцыю. Прапануючы такую метадыку, мы зыходзім з таго, што ў этнапедагогіцы, калі дзіця ў гурце засвойвала фальклор, не існавала рэпетыцыі у чыстым выглядзе. Рэпетыцыя як усвядомленая праца над тэхнікай, вобразам, трэніроўка выканальніцкага апарату ці развучванне партый супярэчыць самой прыродзе фальклору, у якім яго носьбіты натуральна існавалі. Калі ж работа над фальклорным узорам і ўзнікае, яна не манатонна-трэніровачная, а актыўна-творчая, якая ўзаемна ўзбагачае і вучня, і настаўніка. Найбольш эфектыўна і інтэнсіўна працэс навучання адбываецца менавіта ў момант сумеснага выканання, якое выключае актыўнае ўмяшанне настаўніка звонку. Неабходна стварыць у вучня ўражанне, што працэс засваення адбываецца быццам бы, "апрача" спецыяльнай працы, праз своеасаблівае ўбіранне знутры, непрыметна. лепшым спосабам, як

паказала практыка правядзення такога навучання ў дзіцячым НІКФА "Вясёлка" Мінскай СШ № 190, з'яўляецца "падыгрыванне ўслед" за майстрам, у ролі якога могуць выступаць як аўтэнтычны музыкант, так і кіраўнік калектыву, якія ўжо засвоілі лакальную традыцыю. Навыкі такога навучання, заснаваныя на вуснай камунікацыі, натуральна падводзяць кожнага ўдзельніка НІКФА да інтэнсіўнага ўспрымання і сумеснай творчасці як знаёмай, так і незнаёмай музыкі падчас любога рэальнага музыцыравання. Менавіта гэтыя навыкі прыводзяць да станаўлення музычнага мыслення маленькага музыканта, камфортнага адчування ў сістэме мастацтва вуснай традыцыі. У гэтым спосабе, які можна адзначыць як "ігра за мною", заключаецца, на нашу думку, і адметная рыса любога ансамбля, дзе падыгрываюць усе так, як вучань — настаўніку: бубен — гармоніку, гармонік — скрыпцы, скрыпка — цымбалам і інш. Менавіта так нараджаюцца калектыўная творчасць, супрацоўніцтва, заснаваныя на міжасобных кантактах. Гэты спосаб можна пазначыць як "саманавучанне" ў працэсе непасрэднага кантакту, якое нефармальна адбываецца ў час сумеснай ігры.

Выдзяляючы падыгрыванне ў асобны крок на шляху засваення фальклору дзецьмі, мы тым самым здымаем многія метадычныя пытанні, якія звязаны з нотнай граматай, партыямі, партытурай. Вусная трансмісія надае новыя арыенціры і прапануе іншыя шляхі ўводу дзяцей у музычную традыцыю. Але такі падыход не зніжае, а, наадварот, павышае значэнне іншых фактараў, і ў першую чаргу тых, якія звязаны з праблемамі асобнай і міжасобнай камунікацый. А гэта з усёй вострынёй ставіць пытанні аб стварэнні ў дзіцячым НІКФА адпаведных умоў, найбольш спрыяльных арганізацыі змястоўных зносін паміж людзьмі, у працэсе якіх магчыма чакаць узнікнення і стабілізацыі розных культурных элементаў. Гэтая вельмі важная праблема патрабуе асобнай гаворкі, але межы дадзенага артыкула не дазваляюць спыніцца на ёй больш падрабязна. Неабходна падкрэсліць, аднак, што падыгрыванне як акт сумеснай творчасці немагчымае без развіцця такіх якасцей асобы, як камунікабельнасць, даверлівасць, шчырасць, разняволенасць, здольнасць да суперажывання.

Вусны характар зберажэння, перадачы і развіцця фальклорнай традыцыі можна вызначыць як цэлы комплекс узаемна звязаных прынцыпаў яго жывога існавання. Яны цесна звязаны з натуральнымі заканамернасцямі жыцця, бо фальклор — гэта частка жыцця, спосаб мастацкіх зносін

людзей. Вынікі нашага даследавання паказалі, што вусны спосаб засваення фальклору дазваляе значна актывізаваць гэтую дзейнасць пры арганізаваным навучанні. Прычым не мае прынцыповага значэння, на чым іграюць дзеці: на "сапраўдных" народных інструментах ці на гукавых прыладах. Галоўнае, што пры дапамозе інструмента, падыгрываючы майстру ці ансамблю, яны адпаведна сваім узроставым магчымасцям уступаюць у працэс творчасці, спасцігаюць увесь комплекс сродкаў мастацкай выразнасці фальклору, асновы выканальніцкай традыцыі. Не рэгламентаваны нотным тэкстам, пададзены ў даступнай вобразна-гульнёвай манеры, такі метад, на нашу думку, актыўна стымулюе творчую дзейнасць дзяцей, набліжае іх да асэнсавання сутнасці фальклорнай творчасці.

Абагульняючы сказанае, можна акрэсліць пэўныя педагогічныя патрабаванні да арганізацыі дзейнасці дзіцячых НІКФА, якія будуць садейнічаць актывізацыі засваення фальклору дзецьмі. Навучанне фальклору павінна базіравацца на дакладным веданні законаў традыцыйнага выканальніцтва, выпрацаваных школай вуснай традыцыі, з абавязковым улікам асноўных, правяраных якасці, правілаў этнапедагагікі. Гэты працэс не павінен быць фармальным, відавочным. Яго мэтазгодна заснаваць на актыўным міжасобасным кантакце, на сумеснай творчасці. Навучанне павінна ўзбуджаць інтарэс, фантазію, базіравацца на даступным фальклорным матэрыяле, адпаведным узроставым магчымасцям дзяцей.

Асаблівую ўвагу трэба ўдзяляць спасціжэнню лакальных традыцый і характэрнаму для вуснай творчасці варыяцыйнаму спосабу засваення музыкі. З гэтай мэтай неабходна наладзіць непасрэдныя творчыя кантакты ўдзельнікаў дзіцячых НІКФА з аўтэнтычнымі музыкантамі. У выпадку, калі гэта немагчыма, іх ролю павінен выконваць кіраўнік калектыву, але пры ўмове дакладнага спасціжэння ім канкрэтнай лакальнай традыцыі.

Асноўным спосабам уваходжання дзяцей у народна-інструментальную традыцыю мэтазгодна абраць падыгрыванне (ігру вучняў услед за настаўнікам), у працэсе якога навучанне арганічна спалучаецца з выкананнем. Гэта забяспечвае больш інтэнсіўнае засваенне інструмента і выконваемай на ім музыкі, актыўна стымулюе творча-пошукавую дзейнасць дзяцей. Выбар музычных інструментаў для гэтай дзейнасці залежыць ад узросту і ўласнага жадання кожнага ўдзельніка: гэта можа быць і струнны, і духавы, і ударны, і нават нескладаная аўтэнтычная прылада. Галоўнае,

каб музычны інструмент быў даступны маленькаму музыканту, цікавы для яго, садзейнічаў разняволенаму, творчаму выкананню.

Такія падыходы да педагагічнага працэсу ў дзіцячых НІКФА маюць на ўвазе выкарыстанне ў сучаснай практыцы тых прынцыпаў, якія склаліся ў самой народнай музыцы. Неабходна "прасякнуць іх уздзеяннем навучальны працэс, засвойваць цэнтральныя для народнай культуры катэгорыі і паняцці не толькі ў тэарэтычным, але і ў практычным нападзенні" (17).

Засваенне фальклору дзецьмі ў НІКФА мы разглядаем і як найважнейшы фактар захавання народнай інструментальнай традыцыі, і як сродак творчага развіцця сучасных дзяцей, іх мастацкіх, музычных і камунікатыўных здольнасцей. Таму актывізацыя гэтага працэсу дапаможа вырашыць як шматлікія выхаваўчыя праблемы сучаснай педагагікі, так і найважнейшыя сацыяльныя праблемы, звязаныя з нацыянальным і культурным узнаўленнем Беларусі.

- 
1. Асафьев Б. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. — Л., 1973. — С. 96.
  2. Грица С. Многоуровневый анализ социального функционирования современного народного творчества // Музыкальное искусство и формирование нового человека. — Киев, 1982. — С. 210.
  3. Ситников В. Теоретико-методологические основы совершенствования подготовки руководителей коллективов фольклорной самодеятельности.: Автореф.; дис. ... канд. пед. наук. — СПб., 1992. — С. 7.
  4. Марціновіч А. Жывіць душы фальклор //Пралеска. — 1996.— №5.— С. 40.
  5. Никифоровский Н. Очерки Витебской губернии Белоруссии. Дудар и музыка// Этнографическое обозрение. — С. 172 — 173; Романов Е. Белорусский сборник. — Вып. 8. — Вильно, 1912. — С. 587 — 590.
  6. Назина И. Белорусские народные музыкальные инструменты. — Ч. I. — Мн., 1979. — С. 59.
  7. Метлов Н. Музыка — детям. Пособие для воспитателя и музыкального руководителя детского сада. — М., 1985. — С. 77.
  8. Назина І. Беларускія народныя музычныя інструменты. — Мн., 1997. — С. 218.
  9. Скорабатчанка А. Беларускі музычны фальклор: інструментальная традыцыя. — Мн., 1990. — С. 34.
  10. Алексеев Э. Методологические проблемы изучения музыкального фольклора // Вопросы художественной культуры в свете решений XXVII съезда КПСС. — М., 1986. — С. 61.
  11. Асафьев Б. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. — Л., 1973. — С. 36, 12.



12. Чистов К. Народные традиции и фольклор. Очерки теории. — Л., 1988. — С.108.
13. Там же. — С. 110.
14. Там же. — С. 113.
15. Земцовский И. Проблема инварианта в свете музыкальной типологии (опыт музыковедческой постановки вопроса) // Актуальные проблемы современной фольклористики. — Л., 1970.
16. Там же. — С. 38.
17. Фомин В. О способах и традициях обучения в культуре профессионального воспитания музыкантов // Актуальные проблемы музыкального образования. — Киев, 1986. — С.58.