

В случае, когда в эпизоде, несущем смысловую нагрузку, используется не весь цирковой номер, а только трюк, помогающий разрешить ситуацию, заложенную в сюжете, трюк преподносится особенно выразительным благодаря либо легкому замедлению действия либо музыкальному и световому акцентированию [1]. В представлении В. Панина «Волшебное путешествие в Рождество», прошедшем во Дворце Спорта в 1991 году Щелкунчик подбрасывал орех Кракатук, а ловил уже две отдельные половинки. Действие, происходившее на первом плане, слегка замедлялось, благодаря замедляющейся музыке, имитирующей полет и раскол ореха, пушке, высвечивающей всю траекторию его движения [1.1]. В финале этого представления зритель мог наблюдать номер в жанре иллюзии с подменой: кукольный Дед Мороз превращался в настоящего. Персонаж переводился с третьего плана на первый за счет высвечивания его пушкой и затемнения остального пространства [1.1].

Цирковые номера, используемые в театрализованных елочных представлениях Беларуси 1990-х – начала 2000-х годов органично влились в структуру спектаклей, усилив их зрелищность. Трюковой характер цирковых номеров позволил более точно и выразительно раскрыть определенные образы, по-новому взглянуть на сущность актерского действия. Каждый цирковой номер в спектакле обыгрывался по-своему, в зависимости от его функции в структуре представления. Специфическая особенность использования цирковых номеров в театрализованных елочных представлениях – ограничение по жанрам: учитывая технические особенности сцены, самыми популярными стали воздушная гимнастика, акробатика и дрессура.

-
1. Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства.
 - 1.1 Фонд 456. – Оп. 2. – Д. 2 – 1991. Сценарий новогоднего представления во Дворце Республики «Волшебное путешествие в Рождество» 1991-1992 гг.
 - 1.2. Фонд 456. – Оп. 2. – Д. 3 – 2000. Сценарий новогоднего представления во Дворце Республики «Новогодние приключения Белоснежки» 2000-2001 гг.
 - 1.3. Фонд 456. – Оп. 2. – Д. 9 – 2001. Сценарий новогоднего представления во Дворце Республики «Новогоднее путешествие в компьютерную страну» 2001-2002 гг.
 2. Булгак, Л. Предчувствие спектакля / Л. Булгак // Советская эстрада и цирк. – 1983. – № 9 – С. 4–6.
 3. Ганешин, К. Где рама а где картина или границы театрализации / К. Ганешин // Советская эстрада и цирк. – 1989. – № 2 – С. 27–28.
 4. Новодворская, И. Скажите, цирк – это театр? / И. Новодворская // Советская эстрада и цирк. – 1985. – № 4 – С. 6–7.
 5. Шароев, И. Г. Режиссура эстрады и массовых представлений / И. Г. Шароев. – М. : Просвещение, 1986. – 464 с.

НАВАТАРСКІЯ ПРЫЁМЫ ЎЗБАГАЧЭННЯ ХАРАВОЙ ФАКТУРЫ Ў АПРАЦОЎКАХ БЕЛАРУСКІХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН КАМПАЗИТАРА А. Ф. ПАШЧАНКІ

Новік В. М.

*дацэнт кафедры харавога і вакальнага мастацтва Беларускага дзяржаўнага
ўніверсітэта культуры і мастацтваў (г. Мінск)*

Анотацыя. В статье рассматриваются хоровые сочинения русского композитора

А.Ф. Пащенко, через исполнение которых обогатился репертуар хоровой капеллы под управлением Г.Р. Ширмы. Главным фактором влияния послужили приемы инструментально-симфонического развития хоровой фактуры, впервые использованные композитором в обработках белорусских народных песен, и указавшие путь на дальнейшее развитие хоровой музыки.

Summary. In the article choral compositions by the Russian composer A. Pashchenko are considered. The performance of these compositions enriched the repertoire of the choral chapel under the guidance of G. Shirma. The methods of instrumental and symphonic development of the choral texture were used by the composer in arranging Belarussian national songs and will contribute to the further development of choral music.

Творчасць рускага савецкага кампазітара Андрэя Пашчанкі ў галіне беларускай музыкі прыйшла на пасляваенны перыяд. Ім былі напісаны дзве Беларускія рапсоды для сімфанічнага і аркестра народных інструментаў, кантата “Голас міра” на словы М. Танка (1952), хоры а сарпелла на словы Я. Купалы, М. Танка, П. Броўкі. Да апрацовак беларускіх народных песен кампазітар звярнуўся па просьбе Рыгора Шырмы, да гэтага маючы сталы вопыт супрацоўніцтва з Ленінградскай харавай капэлай (кір. М.Клімаў).

У 1960 г. А. Пашчанка стварае 22 апрацоўкі (па звестках Бел. энцыклапедыі ЛІМ) для змяшанага хору а сарпелла. Усе мелодыі апрацовак ўзяты з запісаў Р. Шырмы, які змясціў у сваім двухтомніку 16 апрацовак кампазітара. Па жанру гэта любоўныя, сямейна-бяседныя, лірычныя, жартоўныя, вызначаюцца апрацоўкі і рознай ступенню тэхнічных складанасцяў харавай фактуры. Апрацоўкі змяшчаюць найбольш уласцівыя рысы і прыемы кампазітарскага пісьма, якія ў 1960-я гады былі наватарскімі для беларускай харавай музыкі. Адною з такіх рыс быў прыём інструментальна-сімфанічнага развіцця харавай фактуры, які пазначаны ў апрацоўках разнастайнымі паліфанічнымі прыёмамі праз імітацыю, кантрапункт, асціната, супастаўленні харавых груп і саліруючых партый, *divisi*, рытмічныя, ладавыя, дынамічныя кантрасты і суцэльнае каларыстычнае гучанне. Сярод беларускіх кампазітараў ужо былі спробы ўвядзення такіх прыёмаў у харавую музыку. Гэта хары М. Аладава (“Дуб”, “Пушчы-бары”), Л. Абеліевіча (“Дзье харавыя паэмы”), асобныя інструментальныя прыёмы ўласцівыя некаторым харавым апрацоўкам Я. Цікоцкага, А. Туранкова, А. Багатырова, Аднак у А. Пашчанкі інструментальна-сімфанічныя прыёмы больш адкрытыя, выпуклыя, выразна акрэсленыя і па-своему садзейнічалі тэхнічнаму ўдасканаленню і росту майстэрства харавай капэлы. Яны яўлены ў беларускіх апрацоўках праз тэхніку матыўнай распрацоўкі, пашыраную форму, вытанчаную фактуру, аздобленую кантрастнымі штрыхамі і ньюансіроўкай і іншымі прыёмамі кампазітарскага пісьма.

Так, у апрацоўцы “Чырвоная каліна ў полі стаяла” (I том Р. Шырмы) названыя прыёмы кампазітар выкарыстоўвае праз актаўныя ўнісоны ў фактуры I-й і II-й строф, асцінатнае актаўнае рэха С і А на канцоўках фраз, храматызмы (IV і V стр.), матыўную распрацоўку ўсіх галасоў хору у IV страфе, кантрапунктуючую, інструментальную коду на “ой”, што надае гучанню усёй фактуры аб’ем і машабнасць. У V-й страфе, якая з’яўляецца драматычнай кульмінацыяй апрацоўкі, мадуляцыя з F-Dur у Des (VI), з насычэннем прыпеўнай часткі фактуры *divisi* праз тэрцовыя падваенні ў S і T, акцэнты, дынаміку (“*ff*”). У VI-й страфе каларыстычны эффект дасягаецца праз паслядоўнае гучанне септакордаў розных ступеняў.

У апрацоўцы “Ой, у бары зязюля кукавала”, галоўнымі выступаюць асцінатныя фігуры мужчынскіх партый, што суправаджаюць асноўную тэму ў партыі S і A. У I-й

страфе гэты выразны інструментальны характар выяўляецца за лік выканання іх на staccato восьмымі з *divisi* ў басоў (“кукавала”) і адначасовым падкрэсліваннем Т-Д функці А-Dur. З другой страфы роля інструментальнага гучання павялічваецца за лік распеўнага кантрапункта ў тэнараў (на “о”) і распеваў у альты. У III-й гетэрафоннаму гучанню жаночых галасоў (асн.тэма) кантрапунатуючым распевам зноў працістаяць мужчынскія галасы (Т-Б), якія пры завяршэнні страфы разыходзяцца на актаву.

У апрацоўцы “Ой, ляцелі гусі” (II том) інструментальна-сімфанічныя прыёмы адыгрываюць драматургічную функцыю. Так любоўнае прызнанне ў каханні гучыць адгалоскам на “р” у запеве III-й страфы ў гамафонна-гарманічным абрамленні трохгалоснага змешанага хору (С-А-Т) на фоне ўнісонна-актаўнага асціната ў басоў, прыпеўная ж частка больш рашучая, акцэнтаваная на “f”. IV страфа – развязка ва ўзаімаадносінах паміж каханымі, яна інструментальна – паліфанізаваная са штрыхом “марката”. У пятай, заключнай страфе актаўны “пратэсны” двухгалосны запеву жаночага хору пададзены на фоне асціната мужчын, а пры паўторы прыпева дынаміка ўзрушваецца да “*fff*”. Актаўныя і кварта квінтовыя рэплікі жаночых галасоў ураўнаважваюцца тэрцавымі распевамі мужчынскіх.

Апрацоўка “Гэй, высока, высока” адна з віртуозных харавых п’ес А. Пашчанкі. Існуюць варыянты апрацовак гэтай народнай песні і ў іншых кампазітараў. У паэтычным тэксе песні “клён” параўноўваецца з замужняй доляй маладзіцы ў чужой сям’і. Гетэрафоннаму тэрцаваму выкладу тэмы ў жаночых галасоў (С-А) сапастаўляецца аднагалоснае асціната басовай партыі, з апяваннем шаснаццатымі танічнага гука “фа”. Кантрапунктуючым падгалоскам да тэмы гучаць і тэнары ў тэрцавым падваенні з пераменнай VI ступенню (рэ \flat – рэ \natural) і міксалі дзійскай VII ступенню (мі \flat), ствараючы ладавы кантраст дыятанічнай мелодыі (F-Dur). На тым жа ладавым кантрасце пабудавана і другая страфа (B-Dur). Найбольш поліфанічна апрацавана 3-я страфа, ў якой апявдаецца аб цяжкай долі замужніцы (Росо meno mosso). Яна ўтрымлівае тэкставыя і рытмічныя імітацыі, рытмічныя кантрапункты шаснаццатымі, а таксама іншыя прыёмы, якія актывізуюць музычную тканіну апрацоўкі. Паўтор апошняй стракі ў IV страфе выдзелены кампазітарам харавым унісонам як кульмінацыя перажыванняў роднага бацькі (“і цяжанька ўздыхнец”). На прыпеўных словах “гэй, гэй” адхіленне ў As-Dur, як новы настрой ў дачыненні да невядомага лёсу замужніцы (ў чужой сям’і). Перажыванні бацькі выдзелены актаўнымі ходамі на “f” і вытрыманымі танічнымі актавамі басоў, на фоне якіх гучыць гетэрафонная тэма ў S і A і кантрапункт тэнараў з тэрцавымі распевамі на восьмых нотах. Пасля двухтактавага замацавання Д і вяртаннем у F-Dur на “р” гучаць жалобныя сентэнцыі ў жаночых галасоў. Іх гетэрафонія гучыць на фоне чатырохгалоснага рытмізаванага восьмымі з паўзамі акампаніента мужчынскіх галасоў, гарманічным кантрастам ў якім выступае партыя I тэнараў з храматызаванай VI ступенню. Заключная VII страфа пачынаецца з унісону трох партый (С-А-Б) на “f” разыходзячыся ў фактурным кантрасце на чатыры меладычныя лініі у I пал. страфы: жаночыя галасы (гетэрафонія), тэнаровы тэрцавы распеў восьмымі, рытмічнае асціната барытонаў і танічны арганны пункт басоў: “...Ды ёсць каму загадаць”. Заключная палова страфы больш фактурна аднародная – “...ды некаму спагадаць”. У якасці паўтору – коды выкарыстаны прыпеўныя словы на скандіруючым на восьмых Д да Т.

“Лучына, лучыначка” – вядомая апрацоўка з аналагічнай назвай і ў М. Анцава змешчаная ў I т. Р. Шырмы. У апрацоўцы А. Пашчанкі супастаўляецца саліруючы голас сапарана няпоўнаму трохгалоснаму зм.хору (А-Т-Б) з *divisi* ў (Т – Б) у *fis-moll*.

Усе чатыры страфы песні звар’іраваныя ладава і фактурна. У аснову вар’іравання кампазітарам пакладзены прыём тэрцавага асціната дапоўнены танічным арганым пунктам (Б), з далейшай дынамічнай кульмінацыяй. У другіх строфах гэта падгаласачная паліфанія акампаніруючых галасоў (у II-й стрф.), ладавая пераменнасць (A-Dur) і рух басоў у меладычным міноры (III-й стрф.), храматызмы і інструментальныя прыёмы праз спяванне зачыненым ротам у харавым акампаніменце (IV-й стрф.). Тэкставыя імітацыі ў канцы кожнай паўстрафы ўтвараюць своеасаблівыя вар’іраваныя рэфрэны з ферматамі. Усе пералічаныя прыёмы разам з кантрастнымі штрыхамі legato, staccato, і дынамікай (f – pp), садзейнічаюць больш глыбокаму ўвасабленню вобраза сумуючай маладой замужніцы.

Аналагічныя прыёмы сустракаюцца і ў іншых апрацоўках кампазітара, выяўляючы як яго яркую музычную індывідуальнасць, так і надаючы творам віртуознасць харавога гучання.

У артыкуле паказаны новы погляд на тып фактуры, які ўзнік у беларускай савецкай харавой музыцы ў 1950–1960-я гады. На прыкладзе асобных харавых твораў і апрацовак народнай песні створаных кампазітарам А.П. Пашчанкам, адбылося творчае пераасэнсаванне народна-выканаўчых спеўных і інструментальных прыёмаў, узбагачаных класічнымі прыёмамі, што прывяло да стварэння новага тыпу фактуры. Праз гэта стала магчымым значна пашырыць, ускладніць і тэхнічна узбагаціць творчы дыяпазон гучання Беларускай дзяржаўнай акадэмічнай харавой капэлы пад кіраўніцтвам Р.Р. Шырмы. У апрацоўках А. Пашчанкі, агучаных Дзяржаўнай капэлай, харавая фактура выявілася больш ярка, выпукла, тэатралізавана праз тэмбравыя пераўтварэнні, інтанацыйную дыферэнцыяцыю, самастойныя меладычныя гарызанталі, багатую гарманічную мову, варыянтнасць і кантрасты ў пераважна змешаным гучанні харавых галасоў.

1. Беларускія народныя песні : [для хору] / сабраў і ўпарад. Р.Р. Шырма. – Т. 1. – Мінск : Беларусь, 1971. – 328 с., 1973, с. 1-324, с. 3-451

2. Беларускія народныя песні : [для хору] / сабраў і ўпарад. Р.Р. Шырма. – Т. 2. – Мінск : Беларусь, 1973. – 456 с.

СТАНОВЛЕНИЕ ВИДЕОИГРЫ В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕНДЕНЦИЙ СЕРЕДИНЫ 1940 – 1970-х гг.

Пармон А. И.

*магістрант кафедры беларускай і сусветнай мастацкай культуры
Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтва (г. Мінск)*

***Анотацыя.** Асабнасці стыля і эстетыкі відэаігр сярод іншых відаў экраннай культуры найбольш моцна залежаць ад развіцця тэхналогій. Гісторычныя этапы фарміравання гэтага віду мастацтва непасрэдна звязаны з развіццём электронных тэхналогій. Ігры пастаянна развіваліся і шаг за шагом прайшлі свой шлях у культуры, пачынаючы з 1950-х гг.*

***Summary.** The stylistic and aesthetic features of videogames, among other types of screen culture, are most strongly dependent on technology. Historic stages of this kind of art are directly linked to the development of electronic technology. Games have been evolving step by step and have found their way in the culture since 1950s.*