Установа адукацыі
«Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў»

Факультэт мастацкай культуры

Кафедра рэжысуры

УЗГОДНЕНА
Загадчык кафедры
_____ Н.В. Петухова
«26» 10 2026

УЗГОДНЕНА
Дэкан факультэта
_____ А.В. Пагоцкая
«26» 10 2026 г.

ВУЧЭБНА-МЕТАДЫЧНЫ КОМПЛЕКС
ПА ВУЧЭБНАЙ ДЫСЦЫПЛІНЕ

МУЗЫЧНА-ШУМАВОЕ ВЫРАШЭННЕ СУЧАСНЫХ ВІДОВІШЧАЎ

па спецыяльнасці
6-05-0215-04 Рэжысура прадстаўленняў і свят

СКЛАДАЛЬНІК:
Н.В. Петухова, загадчык кафедры рэжысуры,
кандыдат педагагічных навук

Разгледжана і адобрана на пасяджэнні
Савета факультэта мастацкай культуры
(пратакол № 2 ад «26» 10 2026 г.)

РЭЦЭНЗЕНТЫ:
Я. Я. Фамбараў, начальнік гукарэжысёрскай службы дзяржаўнай тэатральна-відовішчнай установы «Заслужаны калектыў Рэспублікі Беларусь «Маладзёжны тэатр эстрады»;

І. А. Алексніна, загадчык кафедры тэатральнай творчасці ўстановы адукацыі «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў», кандыдат мастацтвазнаўства, дацэнт.

Разгледжана і абмеркавана на пасяджэнні кафедры рэжысуры
(пратакол № 1 ад «8» верасня 2026 г.)

Уводзіны

На сучасным этапе важнейшай задачай вышэйшай школы з'яўляецца павышэнне якасці адукацыі і ўдасканаленне вучэбнага працэсу. Гэта патрабуе перагляду стратэгіі навучання, пошуку новых рэзерваў і ракурсаў выкладання такой важнай у сістэме прафесійнай падрыхтоўкі рэжысёраў вучэбнай дысцыпліны, як «Музычна-шумавое вырашэнне сучасных відовішчаў».

Пры выкладанні дысцыпліны «Музычна-шумавое вырашэнне сучасных відовішчаў» трэба ўлічваць, што большасць студэнтаў не маюць музычнай падрыхтоўкі. Другая іх частка сустракаліся з маюць музычную падрыхтоўку ў аб'ёме музычнай школы, каледжа, аднак іх веды фрагментарныя, яны не маюць дакстатковага ўяўлення аб музычнай драматургіі сучаснага відовішча і арганізацыі самастойнай работы.

У сувязі з тым, што метадычнага дапаможніка па правядзенні практычных заняткаў па беларускаму музычнаму фальклору, музыцы, методыцы работы рэжысёра з фальклорнымі калектывамі няма, аўтар ВМК распрацаваў методыку практычных заняткаў з выкарыстаннем актыўных сродкаў навучання.

Выкладчык сам вырашае, як на лекцыях і практычных занятках будуць праводзіцца бліц-праверкі заданняў, практыкаванняў і тэстаў і на якім этапе – на пачатку заняткаў, у працэсе абмеркавання і вырашэння праблемнага пытання, ці на этапе завяршэння тэмы. Студэнтам папярэдне паведамляецца, якія заданні яны павінны выканаць да лекцыйных ці практычных заняткаў.

Дысцыпліна «Музычна-шумавое вырашэнне сучасных відовішчаў» займае важнае месца сярод іншых дысцыпліна па спецыяльнасці 6-05-0215-04 Рэжысура прадстаўленняў і свят. Музыка як мастацкі сродак у святе дапамагае рэжысёру ў вырашэнні разнастайных функцый: раскрыцці тэмы і ідэі свята, стварэнні нацыянальнага каларыта святочнай дзеі, падрыхтоўкі гледачоў да ўспрыняцця чарговага развіцця падзейнага раду, узмацненні канфлікта і актуалізацыі фінала. Асаблівае значэнне набывае музыка ў развіцці драматургіі свята, дапамагае сцэнарнай драматургіі рухацца без перапынкаў, узмацняючы галоўную падзею і прыводзячы яе да жыццесцвярджальнага фінала.

Музыка гучыць у святе 90-95%. Астатняе належыць моўнаму дзеянню, сцэнаграфіі, дэкаратыўна-прыкладному мастацтву і іншым сродкам мастацкай выразнасці.

Цяжка пераацаніць значэнне музыкі ў народным святе, у які выключную ролю набывае народная музыка, асабліва народная песня, у т.л. абрадавая. Яна заключае сімволіку і семантыку рытуальных дзей, персанажы і вобразы, сацыяльны і бытавы аспекты, дапамагае рэжысёру ў раскрыцці міфалагічнага мыслення старажытнага чалавека, нарэшце, сама выступае як "своеасаблівая рэжысура" жыццёвых падзей. Можна без перабольшвання сказаць: «Няма народнай песні – няма народнага свята!».

Музыка ў відовішчы – магутны сродак актывізацыі гледачоў, уцягванне іх у дзеянне, стварэння святочнай атмасферы, нарэшце, эстэтычнага выхавання ўдзельнікаў і гледачоў свята.

Адзначаныя вышэй асаблівасці музыкі як мастацтва, яе месцы і ролі ў відовішчы абавязваюць выкладчыка і студэнтаў вельмі ўдумліва, кампетэнтна, па творчаму супрацоўнічаць для вывучэння тэорыі і практыкі выкарыстання музыкі ў святе, авалодання студэнтамі навыкамі і ўменнямі ў падборы музыкі да сцэнічнай дзеі, набыцці прафесійных якасцей у выкананні народных песень, асэнсаванні метадычных падыходаў у рабоце з музычнымі калектывамі.

Тэорыя вывучэння дысцыпліны «Музычна-шумавое вырашэнне сучасных відовішчаў» мае на мэце авалоданне студэнтамі асновамі музычнага мастацтва ў галіне музычных форм і музычных жанраў, веданне сродкаў музычнай выразнасці, вывучэнне элементарнай тэорыі музыкі, сімфанічнага і народнага музычнага інструментарыя, фарміраванні высокага мастацкага густа і інш.

Практычны аспект вывучэння дысцыпліны накіраванны на набыццё студэнтамі прыёмаў і навыкаў ва авалоданні народнай манеры спеваў, уменняў аналіза музычных форм, падборы музычных твораў да канкрэтнага свята, характарыстыцы зместу музычнага вобраза і інш.

Метадычны змест дысцыпліны прадугледжвае асэнсаванне студэнтамі методыкі работы рэжысёра з музычнымі калектывамі, методыкі стварэння і работы з фальклорным дзіцячым калектывам, тэхнікай і методыкай работы над музычнай партытурай свята і інш.

МЭТА І ЗАДАЧЫ ВМК:

Мэта вучэбна-метадычнага комплекса (ВМК) – забяспечыць будучага рэжысёра грунтоўным матэрыялам па музычнаму мастацтву для кампетэнтнага выкарыстання яго ў святе пры распрацоўцы музычнай драматургіі, увасабленні рэжысёрскай задумы адлюстраванне нацыянальнага каларыта.

Галоўная задача ВМК – ітэграцыйнае аб'яднанне двух аспектаў вывучэння дысцыпліны – традыцыйнага інфарматыўна-змястоўнага і праблемна-аналітычнага, адаптацыя дысцыпліны да прафесійных, сацыяльных, узроставых асаблівасцей студэнтаў.

Задачы:

– стварыць спрыяльныя ўмовы для студэнтаў пры засваенні асноў музычнага мастацтва, розных жанраў і стыляў;

– пазнаёміць студэнтаў са зместам тэрміналагічных паняццяў дэсцыпліны;

– раскрыць студэнтам спецыфіку вобразнага адлюставання музыкай чалавечых пачуццяў і акаляючага асяродзя;

– развіць рэжысёрскія здольнасці ў распрацоўцы музычнай драматургіі відовішча;

– ажыццявіць індывідуальны падыход да кожнага студэнта пры правядзенні практычных заняткаў з мэтай эфектыўнага засваення імі методыкі работы з фальклорнымі калектывамі;

– накіраваць творчыя пошукі студэнтаў пры падборы музыкі да свята на фарміраванне мастацка-вобразнага мыслення і развіццё фантазіі на аснове канкрэтнага свята;

– фарміраваць ў студэнтаў высокі эстэтычны густ, ўменні і навыкі знаходзіць і ацэньваць прыгожае ў музыцы і іншых відаў мастацтва.

I. Тэарэтычны раздзел ВМК

ТЭКСТЫ ЛЕКЦЫЙ

РАЗДЗЕЛ I. МУЗЫЧНЫЯ СТЫЛІ, ЖАНРЫ І ФОРМЫ Ў ВІДОВІШЧЫ

Асаблівасці музычнага стылю
План

1. Жанрава-відавыя музычныя кампанеты свята.
2. Выхаваўча-ідэалагічная роля музыкі ў святе.
3. Манументальная музыка ў святе.
4. Раскрыццё рэжысёрам у святе дзеяння, заключанага ў музыцы.
5. Функцыі музыкі ў святе.
6. Прыёмы падбору рэжысёрам музыкі да свята.
7. Падрыхтоўка рэжысёрам тэатралізаванага канцэрта.

У сучаснасці ўзрастае значэнне тэатралізаваных прадстаўленняў, літаратурна-музычных кампазіцый, народных свят і г.д. Кожнае з названых форм святочнай культуры – сінтэтычнае мастацтва. Рэжысэр мае справу, працуючы над відовішчам, святам, з многімі кампанентамі, карыстаецца разнастайнымі выразнымі сродкамі. Наколькі аб'яднаны ўсе кампаненты, як яны раскрываюць вобразную задумку рэжысэра, залежыць у рэшце рэшт узровень усяго прадстаўлення. Адзін з кампанентаў відовішча – музыка. Створаная ў адзінстве з задумкай, яна становіцца магутным памочнікам драматурга, рэжысэра і акцёра ў яго рэалізацыі. "Які вялікі дапаможнік для драматычнага ўражання, -- пісаў А.М. Сяроў у артыкуле "Малоизвестное произведение М.И. Глинки", -- гук музычны! Чароўнаю сілаю сваёю, пранікаючы ў глыбіню душы, выказваючы яе настрой з такіх бакоў, якія недатыкальны ні слову, ні сцэнічнаму выкананню, музыка родзіць драму ў драме, адчыняе для паэтычнай думкі новыя, неабсяжныя гарызонты" [2, с. 847].

Вялікую ролю музыкі ў сцэнічным дзеянні падкрэсліваў і Ю.А. Завадскі. Ён казаў, што калі параўнаць магчымасці музыкі з магчымасцямі драмы, то прыйдзецца прызнаць, што выразныя сродкі слова, пластычнай формы, каларыта вельмі абмежаваны. У той час музыка мае бясконцую колькасць адлюстраванняў за межамі выразнасці слова, руху, каларыта і г.д. [1, с. 47]. У сучасным відовішчы музыка займае ўсё большае месца, становячыся важнейшым сродкам вобразнага вырашэння канфлікта, звышзадачы, скразнога дзеяння. Сама па сабе музыка па сэнсу (асабліва інструментальная) не зусім зразумелая. Але ж як кампанент тэатралізаванага прадстаўлення, яна набывае большую зразумеласць, выразныя і выяўленчыя магчымасці яе значна пашыраюцца. Калі мы выканаем інструментальны марш, то

спрэчкі аб яго ідэйным зместу могуць быць доўгімі. Калі ж гэты марш суправаджаецца словамі, то яго змест адразу становіцца больш зразумелым. У песнях тэкст і музыка быццам раўназначныя, раўнапраўныя. Але на самой справе музычны вобраз падпарадкоўвае сабе вобраз моўны, вершаваны. Тое ж самае можна сказаць і пра раманс. У балеце музыка адступае на другі план, тут пануе харэаграфія і пантаміма. Пра балет нездарма гавораць, што яго "глядзяць", а не "слухаюць". У оперы музыка выступае на першае месца. Моўны бок оперы не можа спаборнічаць з музыкай. Музыка ўздзейнічае на ўражанні чалавека, якія ён атрымлівае ад зносін з прыродай. Калі мы глядзім на нейкі рэальны пейзаж і слухаем музыку, якая быццам зліваецца са зрокавымі вобразамі, то музыка стварае тую або іншую эмацыянальную атмасферу адчування. Сонечны пейзаж становіцца больш сонечным пад гукі жвавай, жыццерадаснай музыкі. І наадварот, элегічная музыка яшчэ больш узмацняе смутак восені.Але ж магчыма і барацьба аднаго з другім: светлы дзень быццам меркне ад сумнай мелодыі. Кожны ведае, што сузіранне карцін або скульптур становіцца больш хвалюючым пры адначасовым слуханні музыкі (асабліва музыкі Баха, Вівальдзі і інш.). Усе вышэй адзначанае, можна аднесці і да музыкі, выкарыстоўваемай у святах. У іх музыка ўзаемадзейнічае з мноствам выразных сродкаў (слова, пластыка, мізансцэна, дэкарацыя, свет і г.д.). Музыка актыўна ўздзейнічае на характар свята. Сцэнічнае прадстаўленне становіцца больш уражлівым ад добра падабранай музыкі, а значыць, больш зразумелым становіцца і яго звышзадача і ідэйная накіраванасць.

Гаворачы аб спецыфіцы музыкі як мастацтва, нельга не сказаць аб яе выхаваўчай ролі. Уздзейнічаючы эмацыянальна, яна фарміруе маральны, духоўны свет чалавека. Выхаваўчае значэнне музыкі яскрава характарызуюць словы Г. Гендэля: "Я вельмі шкадаваў бы, калі б мая музыка толькі забаўляла маіх слухачоў, я імкнуўся зрабіць іх лепей". "Зрабіць лепей" і ёсць перш за ўсё выхаваць у іх маральныя якасці. Уздзейнічаючы эмацыянальна, музыка так або інакш прымае ўдзел у фарміраванні ідэйных перакананняў людзей. У масавым святе музыка займае важнае месца, але гэта месца другараднае. У святе ўсё падпарадкоўваецца ідэі, акцёру. Канечне, бываюць святы песні, дзе музыка выступае на першае месца. Удзельнічаючы ў святе, глядач атрымлівае ўздзеянне розных кампанентаў. Сваю ленту ў гэты працэс уносіць і музыка, якая фарміруе ўражанні, застаючыся "за кадрам". Не заўсёды, атрымліваючы эстэтычную асалоду, мы аддаем належнае музыцы. Калі ж мы будзем сачыць толькі за музыкай, то згубім дзеянне самаго свята. На тэатральным відовішчы галоўная ўвага гледача накіравана на зрокавы бок свята. Вонкавае ўспрыняцце свету належыць зрокавым ўражанням. На іх долю прыходзіцца 80 % усіх уражанняў і толькі 20 % на астатнія органы пачуццяў, разам узятыя. Гэта тлумачыцця тым, што гукавы вобраз, як правіла, характарызуе з'яву недастаткова поўна і дакладна.

Слухаючы гучанне прадмета, або голас чалавека, мы не можам скласці аб ім поўнае ўражанне, якое дае зрокавае, асабістае знаёмства. Таму музыка ў абрадзе і святе, дзе пануе драматургія, з'яўляецца адной са састаўных частак гэтага свята. Нават калі музыка займае вядучае месца ў святе, яго эпізодзе, то ў які-неўбудзь

момант уражанне яго выяўленчае. Ставячы да музыкі пэўныя патрабаванні, свята ў вядомай ступені абмяжоўвае яе выкарыстанне. Калі рэжысёр імкнецца паслядоўна развіць музычныя тэмы, то музыка можа ўступіць ў процівагу з дзеяннем.Таму музычны вобраз свята павінен быць лаканічным, змястоўным, каб некалькімі штрыхамі характарызаваць тыя або іншыя моманты дзеяння.

Яшчэ адно патрабаванне да музыкі ў святе – яе даступнасць, дэмакратычнасць, зразумеласць народу. Аднак, гэта не азначае абмежаванне сродкаў музыкай выразнасці. Даступнасці музыкі садзейнічае выкарыстанне ў святе песенных, танцавальных мелодый, фальклору. У дадзеным выпадку сінонімам даступнасці з'яўляецца эмацыянальная яскравасць, вобразная выпукласць. Менавіта такая музыка пакідае глыбокі след у сэрцы і свядомасці людзей. І, наадварот, эмацыянальна бедная, тэматычна бязлікая музыка ўспрымаецца раўнадушна. Яе не выратоўваюць ні песенныя інтанацыі, ні танцавальныя рытмы, ні знешнія эфекты. На жаль, на практыцы музычнаму афармленню тэатралізаванага прадстаўлення не надаецца неабходная ўвага. Бывае і так, што некаторыя рэжысёры ў дадзеных выпадках надаюць музыцы прамалінейную натуралістычную функцыю, у другіх – звужаюць яе прымяненне, абмяжоўваючы яго. Гэта адбываецца таму, што не ўсе рэжысёры добра ведаюць выразныя і выяўленчыя магчымасці музыкі, выкарыстоўваючы толькі нязначную частку іх. У асобных выпадках музыка супярэчыць асноўнай ідэі свята, няправільна арыентуе гледачоў.

Пры адборы музычнага матэрыялу да свята рэжысёры часцей звяртаюцца да жанраў эстраднай музыкі і радзей да буйнай музычнай формы, камернай, інструментальнай і вакальнай музыкі, якую яны не ведаюць зусім або ведаюць недастаткова. Гэта тлумачыцца тым, што так званая лёгкая музыка больш вядома, таму што болей прапагандуецца па розных каналах (радыё, тэлебачанне, эстрада і г.д.). Не змяншаючы ролю эстраднай музыкі ў святе, трэба адзначыць, што сімфанічная і камерная музыка валодае іншым разам больш шырокімі магчымасцямі выразнасці. Але ж, каб яе выкарыстоўваць, трэба мець пэўныя веды ў гэтай галіне.

Да недахопаў пры выкарыстанні музыкі ў святе трэба аднесці празмерную насычанасць яе па прынцыпу "абы нешта гучала". Адсюль непатрабавальнасць пры адборы музычнага матэрыялу, яго выкарыстанне больш меры, без сувязей паміж жанравымі, стылявымі, метрарытмічнымі асаблівасцямі музыкі і сцэнічнага дзеяння. У жанры літаратурна-музычнай кампазіцыі ўжо даўно склаўся стэрыятып: тут звычайна выкарыстоўваюцца творы "Песня о встречном" Д.Б. Шастаковіча або "Мы – кузнецы", "Сёмая сімфонія" Д.Б. Шастаковіча, "Свяшчэнная вайна" А.В. Аляксандрава. Такая трафарэтнасць прыводзіць да аднатыпнасці ўспрыняцця гэтых цудоўных твораў, да штампу мыслення гледачоў. У той жа час шмат цікавага ёсць пры выкарыстанні музыкі ў святе з пункту гледжання яе ўмелага, яскравага і арганічнага ўжывання. Таму нашай задачай з'яўляецца спроба абагульніць гэты вопыт, знайсці некаторыя заканамернасці выкарыстання музыкі ў святе, даць практыныя рэкамендацыі ў яе засваенні. Зразумець ролю і месца музыкі ў святе магчыма толькі пры веданні асноў самой музыкі, вывучэнні яе спецыфікі як самастойнага віду мастацтва. Таму нам неабходна разгледзіць тыя якасці і

асаблівасці музыкі, якія сталі неад'емным кампанентам свята, а таксама канкрэтныя функцыі музыкі, яе магчымасці, у прыватнасці, стварэнне эмацыянальнай атмасферы, нацыянальнага каларыту, духа эпохі, патрэбнага тэмпа-рытму дзеяння і г.д.'

Пытанні для самастойнай работы

1. Прывядзіце прыклады розных жанрава-відавых музычных твораў.
2. Абгрунтуйце выхаваўча-ідэалагічную ролю музыкі ў свяце.
3. Вызначыце музычныя творы манументальнай музыкі.
4. Пералічыце функцыі музыкі ў свяце на канкрэтных прыкладах.

СПІС ВЫКАРЫСТАНЫХ КРЫНІЦ:

1. Завадский, Ю. Будущее за музыкальным спектаклем / Ю. Завадский // Советская музыка. – 1969. – № 12.- С.41-50.

2. Серов А.Н. Малоизвестное произведение М.И. Глинки // Серов А.Н. Критические статьи: В 4 тт. СПб., (1892 – 1895). Т.2. С. 828 – 850.

Жанры музычнага мастацтва ў відовішчы

План

1. Жанрава-відавыя музычныя кампанеты свята.
2. Выхаваўча-ідэалагічная роля музыкі ў свяце.
3. Манументальная музыка ў свяце.
4. Раскрыццё рэжысёрам у свяце дзеяння, заключанага ў музыцы.
5. Функцыі музыкі ў свяце.
6. Прыёмы падбору рэжысёрам музыкі да свята.
7. Падрыхтоўка рэжысёрам тэатралізаванага канцэрта.

Мэта: пры падрыхтоўцы свята рэжысёру важна ўсведамляць і педагагічныя аспекты яго правядзення, у вырашэнні якіх важнае месца належыць музыцы, у прыватнасці, яе ролі ў выхаваўча-ідэалагічнай функцыі.

У масавым свяце музыка прадстаўлена ў самых розных аспектах. Амаль тры чвэрці матэрыялу свята звязана з музыкай.

Можна вылучыць наступныя жанрава-відавыя музычныя кампаненты, якія сустркаюцца ў драматургіі канцэртнага дзеяння:

1. Музыка, якая спецыяльна створана для данага свята, спектакля, прадстаўлення (Аптымальны варыянт).

2. Музыкальныя нумары:

а) інструментальныя (сімфанічны аркестр, духавы аркестр, аркестр народных інструментаў, джаз, эстрадна-сімфанічны аркестр, інструментальны ансамбль, салісты-інструменталісты);

б) вакальныя (салісты-вакалісты, эстрадныя выканаўцы, вакальныя ансамблі, ВіА, народныя спевакі-выканаўцы, народныя хоры, акадэмічныя хоры);

в) танцавальныя (музыка балетная, бальныя танцы, народныя танцы);

г) музыка ў моўных жанрах (музычна-літаратурная кампазіцыя, куплеты, музычныя фельетоны);

д) музыка арыгінальных жанраў (пантаміма: сольная, групавая, масавая, ілюзійны нумар, фізкультурна-акрабатычны нумар, клаунада).

Вось такімі музычнымі жанрамі і сродкамі валодае рэжысёр.

У сцэнарыі павінны быць вызначаны музычныя эпізоды, іх драматургія, функцыя. У гэтай рабоце патрэбны пачуццё меры, густу.

Удзельная вага музычна-драматычнага дзеяння павінна быць выверана, удакладнена яшчэ ў літаратуным сцэнарыі. Вось як пісаў вядомы кінарэжысёр А. Даўжэнка аб значэнні музыкі для работы рэжысёра: "Музыка як такая, музыка як суправаджэнне, музыка як рытм і як гучанне свету. Я лічу, што пытанні музычнага рытму... і пачуццё рытму ў рэжысёра і, нават, у сцэнарыста – таксама адно з выключна важных якасцей, без якіх я не мыслю сабе гэтых прафесій".

Іменна таму, пры складанні сцэнарыя трэба ўдзяляць пільную ўвагу распрацоўцы музычнай драматургіі, канкрэтнага вызначэння музычнага матэрыялу ў святе, прадстаўленні.

У многіх святах, прысвечаных юбілеям гарадоў, Дню перамогі музыцы адводзіцца значная як эмацыянальная, так і змястоўная роля. Успомнім народна-гераічныя спектаклі Мейерхольда, Ахлопкава, "Эпічны тэатр" Брэйхта. Па задумцы гэтых рэжысёраў музыка ў спектаклі павінна была праводзіць палітычную лінію.

Канечне, асабліва драматургічную функцыю музычны матэрыял выконвае ў святах, дзе музыка спецыяльна ствараецца для іх.

Іменна таму, пры складанні сцэнарыя трэба ўдзяляць пільную ўвагу распрацоўцы музычнай драматургіі, канкрэтнага вызначэння музычнага матэрыялу ў святе, прадстаўленні.

3. У масавым дзеянні характар музыкі павінен быць разнастайным, але абавязкова несці рысы манументальнасці.

Не выпадкова фрагменты з сімфоніі Д. Шастаковіча – амаль заўсёды неад'емны кампанент любога масавага дзеяння.

Дакладнае вызначэнне музыкі масавага дзеяння – гэта манументальная музыка. Гэта не азначае, што для яе не характэрны лірызм, сузіранне. Але ж драматычны момант, барацьба проціпастаўленняў у манументальнай музыкі выступае як вядучы прынцып.

4. Музыка-дзеянне. Раскрыць закладзенае ў музыцы дзеянне – галоўная задача рэжысёра. Музыка можа дапамагчы рэжысёру, калі ён яе адчувае, разумее. Яна будзіць творчую фантазію рэыжсёра.

5. Пачуць у музыцы дзеянне, перавесці яго ў дзеянне, сцэнічнае рашэнне – задача рэжысёра. У гэтым выпадку музыка можа быць не ілюстрацыяй (што часцей за ўсё бывае), а ператворыцца ў дынамічны кампанент, які нясе важную драматургічную функцыю.

Нельга не пагадзіцца са Станіслаўскім, які лічыў, што ў музычным спектаклі трэба знайсці кропку адпраўлення, якая абавязвае кампазітара пісаць свой твор, разгадваючы лінію творчасці рэжысёра, перадаючы яе ў сцэнічным адлюстраванні ў актыўным дзеянні акцёраў.

Канечне, самае аптымальнае для рэжысёра гэта, каб кампазітар працаваў разам з рэжысёрам. Але ж аб гэтым магчыма толькі марыць пакульт што. Працуючы разам з рэжысёрам, кампазітар ведая яго задумкі, планы, таму яму прасцей зразумець асноўны характар будучага прадстаўлення.

Функцыі музыкі ў святе розныя. То яна гучыць на ўрачыстых цырымоніях – вынасе сцягоў, ускладанні кветак да помнікаў, то ў паузах паміж нумарамі, то яна гучыць як акампанемент, і як самастойны нумар святочнага прадстаўлення.

Для ўспрыняцця музыкі трэба пэўная эстэтычная адукаванасць, псіхалагічная падрыхтоўка, асабліва дзяцей.

Каб зразумець музыку – яе трэба слухаць. Таму ўдзельнікаў трэба пазнаёміць з той музыкай, якая будзе выкарыстоўвацца яшчэ да самаго свята. Яны павінны ведаць, як гэта музыка ствараласа, якія перадыванні кампазітара навеялі гэту музыку.

Музыка выклікае ў людзей розныя асацыяцыі, дапамагае стварэнню значных вобразаў, рыхтуе прысутных да сустрэчы з персанажамі свята.

Вялікае захапленне выклікае, напрыклад, у дзяцей выступленне розных калектываў, якія выконваюць творы Моцарта, Вэрдзі, Кабалеўскага ў Дзень Ваенна-марскога флота ў памятніка Невядомаму матросу ў піянерскім лагеры !Артэк". Усклаўшы кветкі да помніка, дзеці застаюцца паслухаць музыку. Гэты канцэрт-рэквіем можа быць бліскучым аргументам супраць тых рэжысёраў, хто адводзіць музыцы ролю гукавога сігналу на святе, права запаўняць толькі пустоты сцэнарыя. Музыка павінна служыць ідэі свята, а не быць служанкай на ім.

Часцей за ўсё на святах рэжысёрам выкарыстоўваецца своеасаблівая музыка, якая будуецца на сінтэзе гатовых музычных твораў, напісаных рознымі кампазітарамі. Здаецца нескладанай задача падбору музыкі, якая адпавядае ідэі свята. Аднак гэта задача патрабуе ад рэжысёра ўмела манціраваць музычныя адрыўкі, яна патрабуе пэўнай музычнай эрудыцыі.

Выпадкова падабраная музыка да свята зацягвае тэмпа-рытм святочнага прадстаўлення, не надае яму неабходнай эмацыянальнай афарбоўкі.

Пераканаўчым прыкладам рэжысёрскага выкарыстання песні, ператварэння яе ў арганічны кампанент масавага дзеяння могуць служыць мітынгі-канцэрты, у прыватнасці мітынгі пратэсту, у якіх песня 'яўляецца асноўным выразным сродкам, рухаючым дзеянне.

Шмат удалых прыкладаў па выкарыстанню музыкі можна знайсці ў рабоце вядомага рэжысёра І.М. Туманава "Режиссура массового праздника и театрализованного концерта" (М., 1976).

Асаблівае натхненне выклікае музыка і песня ў фінале свята. Звычайна выступленне хора можа перарасці ў вялікую массавую акцыю, якая аб'ядноўвае ў

святочным дзеянні многія тысячы і дзесяткі тысяч людзей. Прыбалтыйскія святы песні з'яўляюцца яркім доказам гэтага.

Музыка ў святе стварае гукавыя вобразы. Вядома, што многія кампазітары сусветнага ўзроўню пісалі музыку для драматычных спектакляў. Бетховен напісаў музыку да "Эгманта" Гёте, Чайкоўскі да "Снягурачкі", Астроўскі, Балакіраў да "Караля Ліра", Грыг да драмы Ібсена "Пётр ".

Іншы раз да адкрыцця свята гучыць музыка, якая вызначае асноўную ідэю свята. Гэта музыка павінна адпавядаць стылю рэжысёра, афармленню мастака, ігры акцёраў.

Многія вядомыя музычныя творы, напісаныя для спектакляў, гучаць настолькі самастойна і закончана, што з поспехам выконваюцца як асобныя нумары ў канцэртных праграмах. Гэта, напрыклад, А. Хачатуряна да драмы Лермантава "Маскарад", песні Т. Хрэннікава з спектакля "Многа шуму з нічога" Шэкспіра.

Для драматычных тэатраў пісалі музыку Шэбалін, Шастаковіч, Шапорын, Кабалеўскі, Мурадэлі і інш.

Музыка ў святе не павінна быць разнастайнай (у сцэне з'яўлення мноства тэм). Кожнае з'яўлене новай тэмы часам адлучае гледачоў ад дзеяння. Лепей за ўсё, калі музыка ў святе лейтматыўна. Лейтматывы становяцца раўназначнымі ўдзельнікамі свята, яны дасягаюць адзінства гукавога вобраза.

Музыка не павінна быць звыклай, як шум. Мы вельмі хутка прывыкаем да гукавога асяроддзя, напрыклад, шуму маторaў самалётаў, калі жывём блізка ля аэрапорта. У святе музыка павінна хваляваць, быць дапаўненнем або кантрастам да дзеяння. Музыка павінна дзейнічаць. Калі ма ператвараем музыку толькі ў фон свята, мы не даём радасці гледачам, радасці потрясенія.

Вялікаму мастацтву музыкі не трэба прымітыўнае ілюстрыраванне. Яна сама падымае свята ў сферу вялікіх пачуццяў і думак.

Масавае свята – гэта сінтэз музыкі, драмы, гука і слова. Дзіцячае свята асабліва павінна быць яскравым. Дасягнуць гэтай мэты немагчыма без сінтэза усіх відаў і жанраў мастацтва. Дзіцячае свята характарызуецца выхаваўча-эстэтычнымі мэтамі, якім музыка надае эмацыянальную непасрэднасць.

Пры падборы музыкі да дзіцячага свята трэба памятаць аб стылявой адпаведнасці музыкі і зместу свята. Падпарадкоўваючы музыку ідэі свята, магчыма стварыць абагульненую ідэю свята, уздзейнічаць на яго тэмпа-рытм, падрыхтаваць гледача да эмацыянальнага ўспрымання.

Асноўныя прынцыпы падбору музыкі да свята наступныя:

а) сюжэт, які стварае музычную драматургію, яго асэнсаванне;

б) жыццёвая аснова свята, з якой выцякае неабходнасць падбору той або іншай музыкі;

в) музыка існуе ўжо ў кантэксце самаго сцэнарыя;

г) магчымасць выкарыстання музыкі ў святе па прынцыпу кантрасту з дзеяннем (прыклады Чэхава "Тры сястры", дзе пад марш уходзіць полк, а ў гэты час сёстры развітаюцца з сваёй – атмасфера ўрачыстасці і спасацельны крыг, на якім напісана "Цітанік";

д) творчая індывідуальнасць рэжысёра, яго адносіны да музыкі;

е) ідэйна-тэматычная і жанравая накіраванасць свята;

ж) праслухоўванне мноства раз той музыкі, якая падабрана для свята (будзе ў ім выкарыстоўвацца).

Тэатралізаваны канцэрт

Гэта адна з форм масавага свята, шчыльна звязаная з традыцыямі народнага свята. Драматургія тэатралізаванага канцэрта не магла не ўлічваць і творча ўнаследаваць увесь вопыт драматычнага мастацтва. Пэўны вопыт накоплены і ў жанры "Зборны канцэрт", папярэдніка тэатралізаванага канцэрта. Гэты вопыт зводзіцца ў асноўным да наступнага:

– нумары размяшчаюцца так, каб адзін аднаму не перашкаджаў і каб іх уздзеянне на гледача было як мага эфектыўным;

– выкарыстанне кампазіцыйных прыёмаў, распрацаваных тэатральнай традыцыяй: завязка, кульмінацыя і развязка;

– самы лепшы нумар ставіцца не ў пачатку, і не ў канцы праграмы, а ў самай галоўнай кульмінацыі, калі гледач не змарыўся яшчэ і ўвайшоў у атмасферу канцэрта;

– спалучэнне (прынцып), чаргаванне нумароў. Тут уступам у своеасаблівы канфлікт розныя жанры і эмацыянальныя фарбы, неабходнасць прытрымлівацца ў меру кантрастаў, каб розніца ў настроі блізка стоячых нумароў, не аказалася надта вялікай.

У чым жа канфлікт у тэатралізаваным канцэрце? Як аб'яднаць адзіным "скразным" дзеяннем асобныя нумары? Што лічыць у тэатралізаваным канцэрце дзеяннем і процідзеяннем?

Для жанра канцэрта-спектакля нехарактэрна сутыкненне "варожых" сіл, яны могуць з'яўляцца эпізадычна, яны быццам прысутнічаюць за "кадрам". У гэтым складаецца спецыфіка святочнаг дзейства – жыццёсцвярджальнага па характару.

Драматургія руху ідэй і вобразаў – вось асаблівасць тэатралізаванага канцэрта. У жанры тэатралізаванага канцэрта драматургія арганізацыя прадстаўлення ідзе па трох напрамках.

Першае – маналог, г.зн. спецыяльна напісаны тэкст, які гавораць вядучы або вядучыя (або сімфанічныя персанажы, героі таго або іншага часу: Краснаармеец, Рабочы, Будаўнік, Маці і г.д.). Такі тэкст працуе непасрэдна на тэму прадстаўлення, на яго звышзадачу.

Другі напрамак – драматургічнае чляненне тэкста ў пізодах і нумарах (г.зн. размеркаванне цэльнага тэксту паміж рознымі персанажамі: чтец, хор, салісты).

Трэці напрамак – увядзенне непасрэднага тэатральнага дзеяння, дзе тэкст мінімальны.

Вывады. Рэжысёр у святе абавязан выкарыстоўваць разнастайныя жанрава-відавыя музычныя кампаненты свята з трох пластоў: класічнай, народнай і сучаснай поп-музыкі. Для выхавання ўдзельнікаў і гледачоў свята ў плыні сучаснай

ідэалагічнай работы неабходна, каб музыка была накіравана на вырашэнне выхаваўчых маральных якасцей людзей: любові да Радзімы, роднага краю, працавітасці, мужнасці, сумленнасці і інш.

Асаблівае значэнне ў святе набывае манументальная музыка (фрагменты сімфанічнай музыкі, канцэрты, творы опернай музыкі і інш.). Менавіта яна найбольш адпавядае характару некаторых свят, у якіх заняты многія ўдзельнікі , выканаўцы і натоўпы людзей.

Ключавыя паняцці. Жанры і віды музычнага мастацтва. Манументальная музыка. Тэатралізаваны канцэрт.

Пытанні для самастойнай работы

1. Прывядзіце прыклады розных жанрава-відавых музычных твораў.
2. Абгрунтуйце выхаваўча-ідэалагічную ролю музыкі ў святе.
3. Вызначыце музычныя творы манументальнай музыкі.
4. Пералічыце функцыі музыкі ў святе на канкрэтных прыкладах.

Літаратура

Шароев, И.Г. Режиссура эстрады и массовых представлений / И.Г. Шароев. – М., 1986.

Сродкі музычнай выразнасці

План

1. Мелодыя, лад, гармонія, дынаміка, спосабы музычнай ігры і інш. перадаюць змест музычнага вобраза.
2. Падабенства слоўнай і музычнай мовы.
3. Часовая прырода музыкі, метр, такт, матыў, фраза, сказ.
4. Музычны рытм, сінкопа, музычны гук, мелодыя.
5. Музычны лад, мажор і мінор, тэмбр і рэгістр.
6. Поліфанія і гомафанія.
7. Музычная дынаміка, сродкі музычнай ігры, музычныя тэмпы.
8. Асаблівасці слухання музыкі.
9. Вызначэнне паняццяў "музычная форма".
10. Аднарадковая, страфічная, куплетная формы.
11. Пабудова перыяда, 2-х і 3-х часных форм, ронда і варыяцыі.
12. Поліфанічныя формы – канон, фуга.
13. Жанры вакальнай музыкі.
14. Жанры танцавальнай музыкі.
15. Жанры інструментальнай музыкі.
16. Вызначэнне паняцця "музычны жанр".

17. Пабудова санаты, яе падабенства з будовай свята.

Мэта: авалодаць ведамі ў галіне сродкаў музыкі, каб больш глыбока і кампетэнтна выкарыстоўваць яе ў святе.

Музычны вобраз – гэта комплекс выразных сродкаў, якія ўздзейнічаюць на слухача сваім канкрэтным чуццём. Асноўную думку, пачуцці музычнага вобраза перадае 1) мелодыя. Вобраз узбагачаецца і іншымі элементамі музычнай мовы – 2) ладам, 3) гармоніяй, 4) дынамікай, 5) прыёмамі ізлажэння музычнага матэрыялу, 6) структурай самаго твору.

Выразныя сродкі, якія ствараюць музычны вобраз, выклікаюць асацыяцыі са з'явамі жыцця, перажываннямі чалавека. Якое хвалюючае пачуццё выклікае, напрыклад, герой оперы Барадзіна князь Ігар, які імкнецца да свабоды, барацьбы ў імя сваёй радзімы! Або імклівая мелодыя, якая перадае амаль відавочна палёт шмеля з оперы "Сказка о царе Солтане" Рымскага-Корсакава! Зразумела, што злучэнне выразных сродкаў музыкі са словам (у песні, оперы), з сюжэтам (у праграмным творы), з дзеяннем (у спектаклі) робіць музычны вобраз больш зразумелым, канкрэтным. Але нават без сувязі з літаратурным тэкстам інструментальны твор, які не мае праграмы, назвы, дае магчымасць адчуць, уявіць змест музычнага вобразу.

Многія музыказнаўцы (Асаф'еў, Крэмлёў, Цюлін, Медушэўскі) гавораць аб падабенстве слоўнай і музычнай мовы. Гэтае падабенства і ў інтанацыі, і ў руху, і ў чляненні гэтага руху (паузы, фразы, сказы).

Музычную і слоўную мову яднае, інтанацыйная прырода музыкі, яе своеасаблівыя "пытанні" і "адказы", усхваляванае або спакойнае "апавяданне", "клічы" і інш. Непасрэдна з музычным вобразам звязаны паняцці выразнасць і выяўленчасць у музыцы.

"Не можа быць мастацкага ворбаза без вонкавай канкрэтызацыі яго зместу, які выступае ў фарбах, формах, лініях, гуках". Выразны змест твораў павінен быць "выяўлен" (паводле тэрміналогіі Крэмлёва), адлюстроўвацца ў пэўных інтанацыйных абаротах, матывах з уласцівай ім мелодыкай, рытмам, гармоніяй. Існуе шчыльная сувязь выразнай і выяўленчай функцыі мастацтва.

Асноўныя сродкі музычнай выразнасці

Музыка існуе ў часе, а адна з уласцівасцей гука – яго даўжыня. Гук заўсёды займае некаторы час.

З часовай прыродай музыкі звязана адна з прыкметных, хоць і самых агульных яе выразных сродкаў – хуткасць, тэмп. Разам з другімі сродкамі музыкі ён у многім вызначае яе аблічча, настрой, перадаючы тыя эмоцыі, думкі, пачуцці, якія закладзены ў творы.

Спакойная музыка ідзе ў павольным тэмпе, тады калі драматычны характар будзе патрабаваць хуткага тэмпу. У павольным тэмпе напісана музыка, у якой перадаецца стан пакою (раманс "Островок" Рахманінава), або ўзвышаныя эмоцыі ("Чакона" Баха), або гаротныя інтанацыі ("Мелодыя Глюка, першая частка "Луннай санаты" Бетховена).

Сярэдні тэмп – дастаткова нейтральны і сустракаецца ў музыцы розных настрояў.

Хуткі тэмп сустракаецца пры перадачы непарыўнага руху ("Полет шмеля" Рымскага-Корсакава, "Попутная песня" Глінкі, многія эцюды). Хуткая музыка перадае светлы, святочны настрой, кіпучую энергію і г.д.

Хуткі тэм выкарыстоўваецца і ў музыцы драматычнай, унутрана напружанай.

Адкуль жа бярэцца пачуццё тэмпа ў музыцы? Ці толькі ад змены гукаў аднаго другім? Мабыць нельга, таму што ў адной мелодыі могуць быць гукі рознай даўжыні.

У пачуцці тэмпа важныя не ўсе гукі, а толькі тыя, якія маюць акцэнты, больш "цяжкія". У любой музыцы перыядычна ўзнікаюць акцэнты, а паміж імі слабыя, які ў чалавечай мове ўдарныя склады чаргуюцца з безударнымі. І пачуццё тэмпу залежыць ад часу, які праходзіць паміж суседнімі акцэнтаванымі гукамі. Націскі арганізуюць час у музыцы, падзяляючы яго на пэўныя адлегласці.

Такая арганізацыя гукаў, пабудаваная на націсках на некаторых гуках называецца метрам. Другімі словамі, метр-пэўная паслядоўнасць акцэнтуемых і неакцэнтуемых гукаў. Метры бываюць строгія і свабодныя.

Адлегласць паміж дзвюма бліжэйшымі моцнымі гукамі называецца тактам (такты аддзяляюцца вертыкальнымі лініямі).

Невялікія, адносна самастойныя часткі мелодыі, у якіх вакол аднаго моцнага гука аб'ядноўваецца некалькі больш слабых, складаюць матыў. Моцны гук матыва можа быць як у пачатку, так і ў сярэдзіне і ў канцы (як у вершаванай стапе).

Вызначаюць розныя матывы харэічныя – з націскам на першай ноце, ямбічныя, якія пачынаюцца з затакта і ідуць да моцнай долі (тэма лёсу з Пятай сімфоніі Бетховена).

Аб'яднанне матываў па два, тры стварае больш шырокія пабудовы – фразы. Фраза ўтрымлівае два, а то і тры акцэнтуемых гукі.

Фраза дае магчымасць адчуваць не толькі тэмп музыкі, але і якасці метра, у прыватнасці размер. Велічыню такта ці яго размер складае моцная доля разам са слабымі долямі, напрыклад, у вальсе тры долі (першая моцная, другая – слабая).

Не заўсёды кожнай долі такта адпавядае адзіны гук мелодыі, звычайна мелодыя складаецца з гукаў рознай даўжыні, якія могуць быць як роўнымі долямі такта, так і большымі ці меньшымі.

Для выразнасці музыкі таксама істотны суадносіны доўгіх і кароткіх гукаў – музычны рытм. Рытмічных малюнкаў вялікае мноства ў параўнанні з размерамі.

Рытм просты сустракаецца часта, ён меньш індывідуальны. Індывідуальнасць уласціва толькі развітому і разнастайнаму рытмічнаму малюнку. Роўны рытм надае музыцы размернасць, ураўнавешанасць (дзіцячая песенька "Серенький козлик", павольная частка Чацвёртай сімфоніі Чайкоўскага). Простыя рытмы характэрны для хуткіх тэмпаў: "Perpetuum mobile" ("Вечное движение"), "Полет шмеля".

Больш складаны рытм – адзіны доўгі гук і два кароткія (хор "Слався" з оперы "Иван Сусанин" Глінкі). У гэтым прыкладзе мы назіраем спалучэнне суладзе метра і рытма.

Распаўсюджаны ў музыцы пункцірны рытм таксама спалучаецца з метрам. Гэты рытм характэрны для твораў маршавага і танцавальнага характару, ствараючы энергічную музыку. У маршах і творах маршавага складу часам слабыя долі (асабліва затакты) дробяцца, ствараючы пункцірную фігуру ("Прощание славянки" марш). Сустракаючы дадзены рытм, мы можам зрабіць выснову аб сувязі з жанрам марша. Гэты рытм сустракаецца ў мазурках, праўда ў гэтых творах драбіцца першая моцная доля ў такту.

Адзначанае дазваляе зрабіць заключэнне, што пэўныя музычныя жанры звязаны з пэўнымі рытмамі.

Калі апорныя моманты рытма і метра не супадаюць, ствараюцца так званая сінкопа, доўгі гук на слабай долі. Сінкопа, доўгі гук на слабай долі. Сінкопа характэрна для танцавальнай музыкі, але сустракаецца часта ў многіх творах лёгкай, эстраднай, джазавай музыкі.

Вышэйадзначаныя выразныя сродкі шчыльна звязаны з часавым бокам музыкі, таму што тэмп, метр і рытм арганізуюць музыку ў часе. Трэба адзначыць, што гэтыя сродкі выкарыстоўвае не толькі музыка. Тэмп і рытм прысутнічае ў спектаклі кінастужцы.

Асноўная якасць музыкі – гэта музычны гук, які мае пэўную вышыню, афарбоўку, адўжыню і сілу. Выпадковыя, шумавыя гукі маюць у музыцы дадатковыя функцыі.

Галоўную ролю ў музычным мастацтве мае мелодыя – аднагалоснае выражэнне музычнай думкі.

Мелодыя здольна сама па сабе ўвасабляць пэўныя думкі, эмоцыі, настроі. Мелодыя заключае ў сабе мастацкі вобраз. Аб тым, што ў мелодыі заключана галоўная сутнасць музычнага твору "гавная аснова", "душа" казалі Моцарт і Глінка, Шапэн і Рахманінаў.

Успамінаючы, праслухоўваючы твор, і мы ўспамінаем не рытмы альбо танцы, але і мелодыю. Інструментоўка, гармонія, кантрапункт толькі дамалёўваюць асноўную мелодыю, узбагачаючы яе.

У мелодыі заключаны разгледжаныя намі тэмп, метр, рытм, складаючы адну з яе важнейшых асаблівасцей – часовую. Другая якасць мелодыі – гукавысотная.

Чаргаванне пад'ёмаў, спадаў і руху на адной вышыні на адным меладычным узроўні стварае меладычную лінію.

Кожная мелодыя мае свае пэўныя, асаблівыя гукі, свой "набор" гукаў, якія ствараюць пэўны лад. Гэта не азначае, што ў адным ладу не могуць быць створаны розныя мелодыі, мелодый болей, чым ладоў. Кожны лад "абслугоўвае" многія мелодыі.

Выразнасць мелодыі залежыць ад таго, на колькіх гуках яна будуецца, якія з іх устойлівыя, а якія неўстоўлівыя, "цягнуцца" да ўстойлівых, карацей кажучы, выразнасць мелодыі залежыць ад таго, у якім ладзе яна гучыць?

У ладзе (а лад – гэта пэўная сістэма гукаў) асноўная супень (ніжэйшая) – тоніка, асноўны тон, астатнія – адносна ўстойлівыя або няўстойлівыя.

Найбольш распаўсюджаныя лады мажор і мінор, семіструнныя лады, яны называюцца дыятанічнымі, г. зн. непарыўнымі. Рух па ступеням мажора і мінора без пропускаў і паўтораў успрымаецца як плаўнае, непарыўнае.

У мажоры і міноры акрамя асноўнага (тонікі) устойлівага гука, ёсць яшчэ і меньш устойлівыя – III і V ступені – танічнае трохгучча. Устойлівасць і няўстойлівасць гукаў залежыць ад рознай паслядоўнасці таноў і полутаноў у мажоры і міноры (не будзем разглядаць інтэрваліку і танавую велічыню).

Мажор гучыць светла, мінор сумна.

Мажорная музыка часцей за ўсё ўрачыста-святочная, мінорная – сумная, элегічная, драматычная.

Лады мажор і мінор узніклі на аснове развіцця народнай музыкі, у ходзе паступовага гістарычнага развіцця, другія лады прыдумліваліся кампазітарамі.

Пэўнае палажэнне лада (вышэй, ніжэй) называецца танальнасцю.

Ладаінтэрвальная (высотная) і метрарытмічная (часовая) – асноўныя бакі мелодыі. Яны вызначаюць сэнс і характар мелодыі. Але ёсць і іншыя істотныя яе рысы.

Тэмбр – афарбоўка гука. Кожны інструмент мае сваю афарбоўку, тэмбр. У аркестровай музыцы склаліся свае традыцыі па выкарыстанню інструментаў. Трамбоны гучаць у трагічных кульмінацыях, валторны, калі малююцца спакойная прырода. Электрамузычныя інструменты ствараюць своеасаблівы тэмбр, іншы раз казачны (падводныя сцэны ў кінастужцы "Последний дюйм" Вайнберга).

Рэгістр – нізкія гукі больш цяжкія, верхнія – лёгкія, светлыя. Змена рэгістра змяняе характар музыкі.

У оперы "Декабристы" Шапорын выкарыстоўвае для характарыстыкі генерал-губернатара тэму Егерскага марша. Для стварэння карыкатуры на генерала ў высокім рэгістры гучыць флейта, а ў нізкім – толькі бас.

Тэмбр і рэгістры выковаюць разам з іншымі сродкамі важныя выразныя сродкі мелодыі.

Адна мелодыя характэрна для музыкі аднагалоснай. У наш час больш сустракаюцца шматгалосныя творы, якія патрабуюць некалькіх галасоў спевакоў ці некалькіх інструментаў.

Калі адзіны меладычны голас суправаджаецца акампанементам, то яна называецца гомафоніяй (гомо, грэч. адзін).

Калі кожны голас мае самастойнае значэнне – гэта поліфанія (полі па грэч. шмат). Поліфанія бывае падгалоснай (характэрная для народнай музыкі) і імітацыйнай, калі кожны ўступаючы голас паўтарае, іміціруе мелодыю папярэдняга.

Чатыры, шэсць стагоддзяў назад імітацыйная поліфанія была асноўным відам прафесійнай музыкі. Вяршыня гэтай музыкі – творчасць І.С. Баха. І сёння яго музыка хвалюе нас.

Нярэдка і сучасныя кампазітары звяртаюцца да музычных форм, якія склаліся ў тую пару: канону, рычэркару, фугі.

Сустракаецца і кантрасная поліфанія, калі сустракаюцца розныя мелодыі, якія адрозніваюцца адна ад другой ("Какой счастливый день" з оперы "Пиковая дама" Чайкоўскага.

Кантрасты ў прыродзе і жыцці мы сустракаем паўсямесна і паўсядзённа. Кантрастамі багаты розныя віды мастацтваў, з імі можна сутыкнуцца і ў высокай трагедыі (Ателло і Яго). Не выпадкова Станіслаўскі вучыў акцёраў: "Калі граеш злога, шукай, дзе ён добры". Сапраўды супрацьпастаўленне ўзбагачае наша ўспрыняцце.

Кантрасныя тэмы могуць гучаць у музыцы і адначасова ў поліфанічным спляценні.

Апошнія два-тры стагоддзі характэрны выкарыстаннем у музыцы не поліфанічнай, а гамафоннай фактуры. З некалькіх галасоў найбольш важны адзіны, які выковае галоўную мелодыю, а іншыя яго суправаджаюць. Суправаджэнне асноўнай мелодыі ажыццяўляецца выкарыстаннем гармоніі. Гармонія надае музыцы выразнасць.

Моцная і ціхая гучнасць складае дынаміку музычнага твору.

Нарастанне або спад гучнасці нясе выразны характар. Сустракаецца і вонкавы выяўленчы сэнс у паступовай змене гучнасці: ён асацыіруецца з набліжэннем або ўдаленнем (хор поселян з оперы Барадзіна "Князь Игорь", "Полюшко" Гніпера).

Да выразных сродкаў адносяцца і прыёмы ігры або штрыхі (легато, сткато). Яны надаюць музыцы асобныя адценні выразнасці, характарызуюць музычны вобраз.

Трэба адзначыць, што ніводнае з музычна-выразных сродкаў не выступае ў чыстым выглядзе. У творы шчыльна пераплецены метр і рытм у пэўным тэмпе, адзіная або некалькі меладычных ліній у пэўным ладу і тэмбры і г.д. Усе сродкі музыкі ўздзейнічаюць на наш слых адначасова і таму агульнае ўражанне, мастацкі вобраз узнікае ў нашай свядомасці з узаемадзеяння ўсіх сродкаў.

Як слухаць і разумець музыку

Прыгажосць і праўда – вось галоўны змест музыкі па вызначэнню Цэзара Кюі, аднаго з членаў "Могучей кучки".

Музыку трэба слухаць вельмі ўважліва, аддаючы ўсе душэўныя сілы. Тут не абавязкова мець асаблівы слых. Слых ёсць у кожнага чалавека, толькі ў адных ён развіты болей, а ў другіх – меней.

Першая асаблівасць музыкі ў тым, што яна ўлаўлівае эмацыянальныя станы чалавека, іх змену.

Другая асаблівасць у тым, што музыка непасрэдна звяртаецца да нашых пачуццяў. Перадаючы чалавечае пачуццё, музыка не перадае нам падрабязнасцей, але раскрывае абагульнены характар гэтага пачуцця.

Розныя творы патрабуюць да слухача розныя патрабаванні. Адну музыку можна праслухоўваць "паміж справай", другую – толькі сур'ёзна, з увагай, можа быць не адзін раз.

Музычны вобраз – гэта абагульненае адлюстраванне розных бакоў жыцця. Там кожны чалавек па-свойму ўспрымае канкрэтны твор. Такім чынам, слухаць музыку трэба ўважліва, толькі тады яна захопіць чалвечыя пачуцці, толькі ў гэтым выпадку магчыма зразумець яе змест.

Слухаць музыку трэба, імкнучыся зразумець, што адлюстровае музыка і якімі сродкамі. Толькі ўспрымаючы ў адзінстве гэтыя два бакі, магчыма па-сапраўднаму зразумець музыку.

Працэс слухання

Спачатку мы слухаем гукі рознай вышыні, акорды, розную моц музыкі, яе афарбоўку. Гэта – сродкі выразнасці, часткі формы твору. Яны перадаюць пэўны настрой, выклікаюць тыя або іншыя думкі. Выкліканыя эмоцыі ў сукупнасці з пазамузычнымі момантамі (назва твору, сюжэт, тэкст, праграма) падвозяць нас да ўяўлення зместу, асэнсаванню асноўнай ідэі твору. Такім чынам, разуменне музыкі не абмяжоўваецца толькі здольнасцю адчуць, усрпыняць характар твору, але прапаноўвае ўменне ўспрыняць яе выразныя сродкі, уменння слухаць музычную мову.

Музычныя формы і жанры

Форма музычнага твору – гэта канкрэтнае адлюстраванне яго вобразнага зместу, ажыццяўляемага характэрнымі спецыфічнымі сродкамі дадзенага віда мастацтва. У лік формы ўваходзяць: мелодыка, рытм, тэмбравая афарбоўка, ладавая арганізацыя, характар, дынаміка, агульная пабудова ўсіх частак, кампазіцыйны план размяшчэння ўсіх частак.

Народныя напевы, якія паўтараюцца, называюцца адначаснымі або аднарадковымі.

Народныя напевы страфічнай формы больш развіты, чым аднастрочныя. Яны складаюцца з некалькіх, не менеў чым двух песенных фраз (куплет характэрны для прыпевак).

Перыяд – гэта самастойная форма, якая характэрна для класічнай музыкі. Звычайна складаецца з двух сказаў.

Аб'яднанне двух перыядаў у адно цэлае складае двухчасную структуру ("Сурок" Бетховена, "Бульба" – беларуская).

Трохчасная форма. Ёсць таксама складаныя двухчасныя і трохчасныя формы.

Рондо – круг (італьян. і француз.), у якой паўтараецца (не меней трох разоў) асноўная форма.

Варыяцыі, тэма з варыяцыямі.

Поліфанічныя формы → канон круга

Жанры вакальнай музыкі: песня, хор, гімн, рэчытатыў, раманс, балада, арыя, арыэтта, арыозо, вакалізм, вакальны ансамбль.

Танцавальная музыка. Сапраўдная танцавальная сюіта (сюіта ад француз. "следовать"), вальс, мазурка, полька, кракавяк, тарантэла, маршы.

Жанры інструментальнай музыкі: прылюдыя, інвенцыя, эцюд, такката, экспромт, музычны момант, накцюрн, баркарона, серанада, скерца, гумарэска, капрыччыо, рапсодыя, балада, навелета.

Санатна-сімфанічныя цыклы: саната, сімфонія, канцэрт.

Жанр – гэта від музычнага твору, якому ўласцівы пэўныя рысы зместу, які звязаны з пэўным жыццёвым прызначэннем і тыпаж выканаўства.

Аснову "Могучей кучки" склалі пяць кампазітараў: Балакіраў, Кюі, Мусаргскі, Рымскі-Корсакаў, Барадзін.

Слова жанр паходзіць ад грэч. "генос" і лацінскага "генус" (род); франц. – род, від, манера, густ, звычай.

Паняцце жанр адказвае на некалькі пытанняў:

1) дзе выконваюць (вялкая зала, малая зала, вуліца, плошча, хатнія ўмовы);

2) хто выконвае (склад выканаўцаў);

3) для каго выконваюць (склад аудыторыі);

4) дзеля чаго выконваюць (прыкладнае значэнне – сігналізацыя, рух, у быту і г.д.);

5) што выконваецца (змест твору, кола яго вобразаў і г. д.).

Галоўнае ў жанры – змястоўны бок.

Пабудова музычнага твору на прыкладзе уверцюры з оперы Глінкі "Руслан і Людміла": пасля ўступа акордаў ідзе галоўная тэма – вобраз свету, радасці, багатырскай удалі, затым ідзе пабочная тэма – вельмі пявучая, таксама радасная. Першая тэма – вобраз Руслана, другая – вобраз яго каханная да Людмілы. Вось гэты ўступ (акорды), першая і другая тэмы – называюцца **экспазіцыяй** (г.зн. паказ асноўнага музычнага матэрыялу).

Пасля экспазіцыі ідзе **распрацоўка**. Ва уверцюры распрацоўваюцца ўсе тры тэмы экспазіцыі: уступ, галоўная і пабочная тэмы. **Паўторнае гучанне** ўсіх тэм, пачынаючы з уступу, галоўнай і пабочнай тэмы называюць **рэпрызай**. Нарэшце, тэмп яшчэ больш паскараецца, гучнасць нарастае, інтанацыя галоўнай тэмы быццам "наскокваюць" адна на другу. Гэта – **кода** – заключная частка уверцюры.

Форма, якая складаецца з экспазіцыі з двюма вобразамі (тэмамі), распрацоўкі і рэпрызы з тымі ж дзвюма вобразамі, якія дапаўняюцца часта ўступам і кодай, называецца санатнай формай. Яна ўзнікла ў далёкія часы, тры стагоддзі назад, у фартэпіянных (клавесінных) творах, якія называліся санатамі. Пазней, калі яна склалася ўстойліва, санатная форма перайшла ў сімфанічную і розныя віды камернай інструментальнай музыкі.

Асноўны прынцып санатнай формы – сутыкненне або супастаўленне дзвюх музычных вобразаў (дзвюх музычных тэм), якія кантрасціруюць паміж сабой, а ў некаторых выпадках дапаўняючых адна другую (як ва уверцюры "Руслан і Людміла"). Разнавіднасцей ванатнай формы столькі, сколькі твораў, напісаных у гэтай форме.

Вывады. Без ведання сродкаў музыкі, рэыжсёр не можа выкарыстаць яе кампэтэнтна, каб яна магла з'явіцца сродкам музычнай драматургіі, свята, перадаць

думкі персанажа, раскрыць тэму і ідэю свята і інш. Для знакамітых рэжысёраў мінулага і сучаснага (Мейерхольд, Станіслаўскі, Таіраў, Яфрэмаў, Табакоў, Завадскі і інш.) музыка была і ёсць прыкладам пабудовы спектакля па прынцыпу музычнай драматургіі. Вопыт лепшых рэжысёраў сцэны абавязан быць рэалізаваным у святах.

Ключавыя паняцці. Музычны лад. Гармонія. Поліфанія. Метр. Такт. Рэгістр. Тэмбр. Сінкопа. Саната.

Пытанні для самастойнай работы

1. Прывядзіце прыклады аналогій, калі музыка можа быць эталонам для пабудовы канкрэтнай сцэнічнай дзеі.
2. Вывучыць вызначэнні музычнай тэрміналогіі – музычныя тэмпы, музычная дынаміка, прыёмы музычнай ігры і інш.
3. Ведаць канкрэтныя творы розных жанраў музыкі.

Музыка ў драматычным спектаклі

План

1. Ю. Завадскі аб ролі музыкі ў спектаклі.
2. Асаблівасці музычнага акцёра.
3. Выразныя магчымасці музыкі ў драматычным тэатры.
4. Прынцыпы падбору музыкі да спектакля.
5. Роля кампазітара ў драматычным тэатры.
6. Работа рэжысёра з гукааператарам над выкарыстаннем музыкі і шумоў у спектаклі.
7. Спецыфіка музычнай творчасці ў тэатры.
8. Узаемасувязь сцэнаграфіі і музыкі ў драматычным спектаклі.

Мэта: паказаць, што ў залежнасці ад асаблівасці светапогляду і адносін да тэатра, яго ролі ў жыцці грамадства і ў сувязі з гэтым вырашэнне творчых задач рознымі рэжысёрамі ў адносінах да сцэнічнай дзеі з'яўляецца заўсёды своеасаблівым, падкрэслівае ўласна густы рэжысёра, выяўляе яго прынцыпы і метады выкарыстання музыкі ў канкрэтнай сцэнічнай дзеі.

Ю. Завадскі аб ролі музыкі ў спектаклі

Завадскі кажа, што музыка ў параўнанні з выразнымі магчымасцямі драмы, жывапісу, скульптурай мае болш магчымасцей за межамі выразнасцей слова, руху, каларыта і г.д. Музыка шматзначна.

Завадскі расказвае, што адзін кампазітар пытаўся ў яго: "Пад каго вам напісаць музыку? Пад Чайкоўскага ці пад каго-небудзь іншага?" Пры гэтым кампазітар ганарыўся, што ён можа напісаць такую музыку. Завадскі кажа, каб сааўтар-капазітар падыходзіў да рэжысёра ў творчых адносінах, г.зн. каб творчы пошук

кампазітара пераклікаўся з творчасцю рэжысёра (аднадумцы). Трэба, каб кампазітар пранікся творчым пошукам рэжысёра.

Асаблівасці музычнага акцёра

На прыкладзе творчасці Юрскага:

– уменне арганічна сплавіць сцэнічную і музычную вобразнасць у песні, у танцы, у разгорнутым вакальным нумары;

– валодаць музычнай культурай выконваць ролі, дзе трэба спяваць, іграць, танцаваць;

– уменне ўспрыняць музыку і перадаць гэта гледачу.

Выразныя магчымасці музыкі ў драматычным тэатры

Завадскі так падкрэсліваў выразныя магчымасці музыкі ў тэатры: "...музыка, па майму глыбокаму разуменню, – самае высокае мастацтва, і калі параўнаць магчымасці драмы, жывапісу, скульптуры, музыкі, – то прыдзецца прызнаць, што выразныя магчымасці слова, каларыта і пластычнай формы – гранічны, абмежаваны. Музыка ж мае бясконцы лік сродкаў адлюстравання за межамі выразнасці слова, руху, каларыта".

Музыка ў спектаклі можа дапамагчы выявіць адносіны стваральнікаў да тых або іншых падзей, паглыбіць характарыстыку вобразаў, стварыць неабходны эмацыянальны і сэнсавы падтэкст.

У многіх спектаклях мінулага (дамхатаўскага перыяду) ад музыкі не патрабавалася арганічнага зліцця з дзеяннем. Аркестр знаходзіўся ў "яме" перад занавесам, музычныя нумары падбіраў дырыжор аркестра, выконваліся яны перад пачаткам спектакля і ў антрактах у незалежнасці ад п'есы і яе зместу.

Сучасны тэатр патрабаваў удасканалення выкарыстання музыкі ў спектаклі: былі ліквідаваны хаос і выпадковасць музычных нумароў, адменены музычныя антракты, музыка перастала быць "давескам", "антуражам", знешнім сродкам. Яна стала ўключацца ў тэатральнае дзеянне, стала асэнсавана раскрываць ідэю драматычнага твору, ствараць атмасферу спектакля.

Музыка стала неабходным кампанентам спектакля, якія складаюць яго. Узнікненне музыкі павінна было быць падрыхтавана ўсім ходам развіцця дзеі,паскорыць псіхалагічныя моманты таго, што адбываецца ў жыцці персанажа, але не можа выявіцца другімі элементамі спектакля. "Музыка ў тэатры пачынаецца ў слове, прадаўжаецца ў руху, у рытме, у мелодыі мовы. Музыка складае сапраўдную сутнасць тэатральнага прадстаўлення. Я б сказаў, што калі спектакль немузыкальны, нерытмічны, значыць гэта дрэнны спектакль".

Недахопы пры выкарыстанні музыкі ў спектаклі:

– ілюстацыйнасць;

– гукавы фон;

– ва ўнісон з дзеяннем;

– адхіленне дзеяння на другі план.

У асобных выпадках музыку магчыма выкарыстоўваць "ва ўнісон" з дзеяннем дзеля ўзмацнення эмацыянальнага развіцця той альбо іншай сцэны, але трэба

сачыць, каб не было парадзійнасці або меладраматызма (калі гэта спецыяльна не задумана), каб не было "масла масленае".

Недахопы – паскарэнне або запаволенне тэмпу спектакля (калі ў гэтым няма неабходнасці).

Галоўная задача рэжысёра пры выкарыстанні музыкі ў свяце ў тым, каб музыка і драматургія былі арганічна аб'яднаны, каб музыка, не падмяняючы акцёраў, арганізавала ў нутраны рытм спектакля і сваімі спецыфічнымі сродкамі паўней раскрывала ідэю спектакля (разам з іншымі кампанентамі).

Прынцыпы падбору музыкі

Спачатку вызначым ты тыпы тэатральнай музыкі, якая выкарыстоўваецца ў спектаклі:

1. Службовая музыка, г.зн. музыка, якая загадзя вызначана аўтарам у яго рэмарках або ўведзеная рэжысёрам (голас, інтсрумент, аркестр, гучанне на сцэне або за сцэнай). Гэта можа быць падабраная або спецыяльна напісаная музыка, якая суправаджае спектакль, служыць фонам для пэўных сцэн, перадае атмасферу дзеяння, вызначае месца або час дзеяння. Яе мэта – узнаўленне каларыта эпохі драматычнага твору, характарыстыка сацыяльнага асяроддзя і месца дзеяння.

У любым выпадку музыка павінна арганічна ўключацца ў драматычную тканіну твору. Напрыклад, вальс Хачатурана да драмы Лермантава "Маскарад" нясе службовыя функцыі як неабходны атрыбут балю, але ён надзелены вялікімі выразнымі магчымасцямі ў раскрыцці свету герояў, іх настрою.

"Умоўная" музыка, якая не прадугледжвае бытавога выкарыстання і апраўдання (г.зн. абавязковай няўнасці ў час гучання голаса, інструмента аркестра на сцэне ці за спіной).

Пры выкарыстанні гэтай музыкі паўстае пытанне: ці дазваляе жанр твору і рэжысёрскае вырашэнне спектакля ў сукупнасці ўсіх элементаў увесці ў спектакль музыку ад тэатра або не. Калі гэта бытавое вырашэнне ўсіх кампанентаў, значыць увядзенне ўмоўнай музыкі ад тэатра можа парушыць адзіны вобраз спектакля. У гэтым выпадку прымяненне музыкі магчыма як спецыяльная задумка, рэжысёрскі прыём.

Умоўна-апраўданая музыка – гэта музыка, узнікненне якой апраўдвае бытавая крыніца: шум хваляў, дождж, стук вагонных колаў, гучанне якога-небудзь інструмента, які знаходзіцца на сцэне ці за сцэнай. З гэтых гукаў, якія рэальна існуюць, быццам выліваецца музыка ў сімфанічным або іншым гучанні.

Зыходзячы з задумкі рэжыссёра, у спектаклі музыка можа выкарыстоўвацца ў плыні наступных прыёмаў:

а) раскрыццё эмацыянальнай атмасферы дзеяння;

б) акцэнтаванне асобных момантаў дзеяння, выяўленне кульмінацый, калі рэжысёр нечаканым узнікненнем музыкі ці, наадварот, паузай хоча падкрэсліць той або іншы сцэнічны момант, выкарыстоўваючы музыку як сродак псіхалагічнага дапаўнення да драматычнага дзеяння, раскрыцця ўнутранага псіхалагічнага свету герояў;

в) прыём лейтматыўнасці, тэматычнага развіцця, паўтору музычных тэм, скразных тэм, якія ўзнікаюць на працягу ўсяго спектакля як сродак.

Гісторыя кіно паказвае, што нямое кіно немагчыма было паказваць без музыкі. Усе яны паказваліся ў суправаджэнні піяніста-імправізатара. Гэты акампанемент быў невысокага мастацкага ўзроўню: гэта адчувалі і гледачы, і адміністратары першых фільмаў.

У свой час Горкага вельмі ўразіла нямое кіно: "Страшэнна бачыць гэты шэры рух ценей, маўклівых і бязгучных". Таму музыка перадае перш за ўсё рух, які звязаны ў нашай свядомасці з гукам.

Некаторыя моманты выкарыстання музыкі ў кіно карысны рэжысёру, які працуе над спектаклем. Перанос гэтага вопыту не можа быць механічным. Дзеянне ў кіно лаканічнае, сціснутае ў часе. За 10 хвілін адбываецца мноства падзей. Таму, калі "падганялі" гатовыя музычныя творы да хутка змяняючыхся эпізодаў, то музыка толькі ад гэтага праігравала, таму што выкарыстоўвалі не цэлы твор, а толькі яго фрагмент.

Галоўнае патрабаванне да музыкі ў кіно – гэта лаканічнасць, сціснутасць музычнай мовы. Але калі імкнуцца паслядоўна ілюстраваць кожны эпізод кіно, то музыка будзе мазаічнай, урывачнай. У падрабязнасцях згубіцца галоўная якасць муызкі, яе абагулены характар. Таму трэба знайсці музычны вобраз, які змог бы перадаць асноўную ідэю яго, асноўны вобраз, прычым яго трэба ўключыць там, дзе ён зусім неабходны.

Самы просты спосаб для ўводзін музыкі ў кіно – гэта з'яўленне на экране спевака або музыканта. Успомнім фільмы "Веселые ребята", "Цирк", "Волга-Волга", пастаўленыя Аляксандравым з Дунаеўскім, які напіваў музыку для іх. Часам песня характарызуе зероя (Максім з трылогіі аб Максіме, "крутится, вертится, шар голубой").

Важная і музыка "за кадрам", якая выступае як падтэкст, які раскрывае ўнутраны змест таго, што адбываецца. Іншым часам яе называюць "фонавай" музыкай (не вельмі трапны тэрмін), напрыклад, "Семнадцать мгновений весны" – музыка Тарывердзіева – дзве песні "Мгновение" і "Где-то далеко". Гэтыя песні перадаюць мужнасць героя, яго любоў да Радзімы. "Маладая гвардия" – музыка Шастаковіча, калі гучыць "за кадрам" у час, калі герояў вядуць на смерць, перадае іх высокі маральны дух.

Прынцып кантрасту выкарыстання музыкі ў адносінах да дзеяння шырока распаўсюджаны ў кіно, напрыклад, "Судьба человека" і мелодыя "О, донна Клара", якая гучыць у час трагічнай сітуацыі, калі людзей сартыруюць на вакзале, якія трапілі ў плен. У гэтым жа фільме выкарыстоўваецца лейтматыў, які характарызуе вобраз галоўнага героя. Вобраз, дзякуючы гэтай музыцы, паўстае перад намі тады, калі мы яго і не бачым, напрыклад, лейтматыў Гамлета, прывіду бацькі Гамлета – сімвал помсты– музыка Шастаковіча.

Характарыстыкі дзеючых асоб. Трэба вельмі асцярожна падыходзіць да выкарыстання гэтага прыёма, таму што час гучання музыкі ў сцэнічным эпізодзе

абмед\жаваны і не дае магчымасці шырока развіць музычны матэрыял разам з развіццём сцэнічнага вобраза. Таму іншы раз прымяненне лейматываў застаецца знешнім прыёмам, нават у цікавых і ударных работах.

Сярод прыёмаў умоўнай тэатральнай музыкі трэба вылучыць увядзенне музыкі да асобных эпізодаў і музычных канцовак, якія непасрэдна выцякаюць з дзеяння і завяршаюць яго – тут музыка быццам завяршае тое, што не было сказана словамі.

Уступ да спектакля быццам уводзіць у яго атмасферу, як яго "эпіграф", або ўводзіны да пачатку таго або іншага акта.

Трэба адзначыць і прыём "чыстых змяненняў" (перамен), калі музыка ўзнікае ў выніку стварэння эмацыянальнай атмасферы папярэдняй карціны альбо ўводзіць у атмасферу наступнай. Музычны фінал спектакля часам выкарыстоўваецца як прыём абагульнення ў музыцы ўжо высказаных ў спектаклі ідэй.

Нярэдка музыка азначае якія-небудзь з'явы прыроды (гром, вецер, бура).

Іншы раз рэжысёр уводзіць шмат музыкі, якая наяўна перашкаджае дзеянню, існуе і дрэнная практыка, калі рэжысёр апрацоўвае ўвядзенне музыкі, не давяраючы акцёрам у раскрыцці ролі, не веруючы, што акцёр самастойна ппрадолее цяжкія месцы сваім талентам. Канешне, не трэба падмяняць акцёра ўвядзеннем музычнага матэрыялу.

Роля кампазітара ў драматычным тэатры

Зразумела, што пэўныя ўмовы тэатра патрабуюць ад кампазітара ведання законаў сцэны, разумення ролі ў спектаклі.

Кампазітар або тэатральны музыкант па сутнасці з'яўляецца музычным сарэжысёрам спектакля. Аднак ён павінен разумець, што яго мастацтва не можа мець першаступовага значэння. Шабанін падкрэсліваў, што ў оперы кампазітар – дыктатар, у драме музыка мае службовую ролю. Кампазітар, які працуе ў драматычным тэатры, павінен ведаць законы драматургіі.

Рэжысёр і кампазітар павінны быць аднадумцамі ў мастацтве тэатра.

Рэжысёр павінен мець элементарнае ўяўленне аб асновах тэорыі музыкі, разбірацца ў змесце музычнага твору, у тых прыёмах, якія выкарыстоўваюцца кампазітарам для вырашэння тых або іншых мастацкіх задач. Ён павінен ведаць сродкі музычнай выразнасці, асноўную тэрміналогі., мець элементарнае паняцце аб прынцыпах пабудовы музычных твораў, сродках выканання (аркестр), гісторыяй развіцця музычнай культуры, прынцыпамі выкарыстання музыкі ў тэатры. Мейерхольд казаў: "Сваё музычнае выхаванне я лічу высновай сваёй рэжысёрскай работы" [1, с. 14].

Работа з кампазітарам павінна пачынацца з папярэдняй размовы аб п'есе, яе рэжысёрскім вырашэнні.

Важна вызначыць характар музыкі, таму што тэатр патрабуе ад кампазітара стварэння яскравых і канкрэтных музычных вобразаў.

Рэжысёр павінен паставіць пры заданні кампазітару падабраць бытавую музыку канкрэтныя задачы: ці трэба дакладная перадача музыкі пэўнай эпохі, альбо гэта яе апрацоўка ці арыгінальны твор у стылі пэўнай эпохі. І, можа быць, рэжысёру

не трэба гнацца з арыгінальнасцю, і ў імя яе, скажам, замест выкарыстання сапраўднай народнай песні ці танца, зноў заказаць кампазітару іх напісанне.

Пры жаданні ўвесці ў спектакль "умоўную" музыку, неабходна высветліць перад кампазітарам ролю музыкі ў спектаклі, яе задачы, прыцыпы і прыёмы яе выкарыстання. Кампазітар павінен прымаць непасрэдны удзел у рэпетыцыйнай рабоце.

Пасля таго, як кампазітар атрымаў заданне ад рэжысёра, азнаёміўся з работай мастака спектакля і зрабіў на рэпетыцыях папярэднія эскізы музыкі, ён павінен азнаёміць рэжысёра з імі, а калі неабходна, то і акцёраў. Пры праслухоўванні музыкі, рэжысёр павінен разабрацца ў яе каштоўнасці, зразумець, як яна адпавядае заданню, пачуць магчымасці будучага гучання, растлумачыць кампазітару свае пажаданні. Пасля такой работы музыка ў фартэпіянным гучанні ўводзіцца ў рэпетыцыі, дзе яна многія разы вывяраецца рэжысёрам і кампазітарам, а потым інструментуецца апошнім.

Наступны этап – выкарыстанне музыкі ў яе аркестравым гучанні. Бываюць выпадкі, калі прыходзіцца перарабляць інструментоўкі, і не толькі па тэхнічным прычынам,а па прыцыповым паняццям стыля інструментоўкі.

Сумесна з рэжысёрам кампазітар высвятляе музычнае вырашэнне спектакля, яго інструментоўку. Можа гэта гучанне сімфанічнага аркестра, якое падкрэслівае патэтыку, героіку дзеяння ў п'есе, або гучанне народных інструментаў, або камернае, ансамблевае гучанне, ці сола аднаго інструмента, а можа аб'яднанне розных гучанняў ў адным спектаклі.

Рэжысёр плануе абавязкова музычныя рэпетыцыі, якія ўваходзяць у рэпетыцыйны план. Гэта рэпетыцыі з акцёрамі (развучванне песень, танцаў, хораў), рэпетыцыі ў фартэпіянным гучанні і, нарэшце, рэпетыцыі з аркестрам.

Іншым часам рэжысёр выкарыстоўвае на рэпетыцыях так называемую "рабочую" музыку, якая потым будзе заменена спецыяльна напісанай кампазітарам. Гэта непажаданая практыка, таму што акцёры прывыкаюць да гэтай музыкі, а потым па-новаму прыстасоўваюцца да музыкі, якую напісаў кампазітар.

Кампазітар кантралюе пытанні, звязаныя з шумавым афармленнем спектакля. І ў тых выпадках, калі шумы ўзнаўляюцца не музычнымі сродкамі і тады, калі шумы ўзнаўляюцца музычнымі сродкамі (званы, гудкі, удары молата і г.д.).

Магчымасць самастойнай работы кампазітара, калі тэатр не мае магчымасці запрашаць яго для стварэння арыгінальнай музыкі да спектакля.

Існуе шмат сімфанічных твораў рускіх і заходніх кампазітараў, напісаных на сюжэты драматычных твораў: Чайкоўскі – музыка да "Геозы" Астроўскага (Уверцюра), уверцюра-фантазія "Ромео и Джульетта", сімфанічная фантазія "Буря", сімфонія "Маскарад", уверцюра-фантазія і музыка да п'есы "Гамлет", сімфанічная балада "Ваевода", музыка да "Снегурачки" Астроўскага. Напраўнік – музыка да "Дон-Жуана"; Штраус – сімфанічная паэма "Дон-Жуан"; Ліст – сімфанічная паэма "Гамлет", Балакіраў – музыка да "Короля Лира"; Бехтовен – музыка да "Эгманта"; Грыг – музыка да "Пер-Грита"; Глазуноў – музыка да "Маскарада"; Мендельсон – "Сон в летнюю ночь" і г.д.

Але ж гэта музыка не тэатральная, таму што па сваёй структуры яна сімфанічная.

Цалкам яе выкарыстоўваць немагчыма ў спектаклі, таму што яна не можа ўкласціся ў рэжысёрскі план пабудовы спектакля. Падпарадкаваць замыслу рэжысёра таксама немагчыма, у гэтых творах свае законы ўспрыняцця. Выкарыстоўваць яе магчыма толькі ў выглядзе асобных эпізодаў, а не ў непарыўным сімфанічным гучанні.

Практыка паказвае, што ўвядзеннем поўнасцю падобнай музыкі ў спектакль (як гэта было ў мастацкім тэатры з "Пер-Гюнтам" Грыга да аднаіменнай п'есы Ібсена раздвойвае ўвагу гледача. Лепей гэту музыку слухаць у канцэртнай зале, настолькі яна геніяльна.

Прынцып падбору музыкі да спектакля, якая была напісана раней на інушю тэму выклікае пэрэчанне, таму што гэты прыём вядзе да пераасэнсавання музычнага матэрыялу і патрабуе вельмі ўдумлівага вырашэння.

Работа рэжысёра з гукааператарам
над выкарыстаннем музыкі і шумоў у спектаклі

Рэжысёр павінен ведаць тэхніку гуказапісу і гукаўзнаўлення музычнага матэрыялу ў спектаклі.

Пры ўводзінах "умоўнай" музыкі трэба пазбягаць выкарыстання вядомых твораў, таму што яны "пазнаюцца" гледачамі і адцягвае ўвагу іх ад сцэнічнага дзеяння. Пажадана выкарыстоўваць малавядомыя творы.

Кампаноўка асобных музычных эпізодаў з цэлага твору павінен быць адукавана расчленены. Тут не абыйсціся без кансультацыі спецыяліста-музыканта.

Трэба вызначыць час гучання эпізода, не трэба скарачаць ні прадаўжаць яго, таму што магчыма парушыць яго структуру. Лепей за ўсё будаваць сцэнічны эпізод у адпаведнасці з адабранай музыкай. Толькі ў крайнім выпадку магчыма скарачаць ці прадаўжаць гучанне.

Гукааператар павінен умець манціраваць стужку і рабіць, калі трэба, купюры.

Кожны музычны эпізод манціруецца на асобным роліку і мае парадкавы нумар. У спісу, апрача роліка, трэба адзначыць характарыстыку музычнага эпізода. Спіс павінен быць у рэжысёра і гукааператара. Такія меры даюць магчымасць хутка знайсці неабходны матэрыял на рэпетыцыі.

Пасля таго, як вызначылі паслядоўнасць музычных эпізодаў, робяць адпаведны мантаж гэтых эпізодаў праз ракорды на адзіны ролік і ўстанаўліваюць новы парадкавы нумар музычных эпізодаў.

Інструментальнае гучанне напісанай спецыяльна музыкі, калі яна не прадугледжваецца "ў жывым" выкананні, таксама запісваецца на стужку.

Апрача запісу ў тэатры, калі трэба запісаць вялікі хор ці аркестр, або складаныя шумы – гэтыя запісы робяць у спецыяльна абсталяваных студыях.

Запіс у памяшканні тэатра (зала рэпетыцыйная, файе, сцэна тэатра) павінна ўлічваць акустычныя ўмовы яго, колькасны склад выканаўцаў, сіла гучання ансамбля, які запісваецца (вялікі ансамбль у маленькім памяшканні гучыць

сапсавана, так як і запіс таго ж ансамбля ў вялікім, але не абсталяваным памяшканні. Трэба ведаць, як паставіць мікрафоны, дзе размясціць выканаўцаў і г.д.).

Гукааператар павінен валодаць прыёмамі ўзнаўлення гукавых эфектаў (гукавой перспектывы, панарамы гука). Гэты эфект дасягаецца пры паслядоўным або адначасовым гучанні некалькіх фанаграм з розных магнітафонаў або пры паслядоўным пераключэнні дынамікаў, якія размешчаны ў зале і на сцэне (гэты прыём стварае поўнае пачуццё руху: шум падыходзячага цягніку, конскі тупат, галасы натоўпу і г.д.).

Рэверберацыя – паўторы асноўнага гука-сігнала, якія імітуюць эха (голас акцёра, гучанне інструмента, голасу спевака, аркестра).

Змяненне гукавых частот (перастаноўка хуткасці запісу з 9,5 на 19, 05 ці 38). Пры гэтым запавольваецца і паскараецца тэмп, змяняецца танальнасць музычнага твору.

Выкарыстанне адначасовага гучання аркестра або голасу выканаўцы з фанаграмай, на якой запісана тое ж. Мэта эфекта – узмацніць "жывое" гучанне аркестра або выканаўцы.

Радыёімітацыя, калі з дапамогай гуказапісу ствараецца ілюзія спеваў акцёра або яго ігры на інструменце (г.зн. запіс падмяняе спевы акцёра). Гэтыя эфекты гуказапісу ўзбагачаюць палітру выразнасці драматычнага дзеяння. Гэтымі прыёмамі не абмяжоўваюцца гукавыя эфекты, іх трэба шукаць.

Трэба мець на ўвазе, што гаказапіс часта перашкаджае акцёру, вымагае падробку пад яе, звязвае яго сцэнічныя паводзіны. Таму ў кульмінацыях, дзе музыка вызначае характар, лепш выкарыстоўваць "жывое" гучанне аркестра або асобных інструментаў. Трэба разумна спалучаць "жывое" выкананне з гуказапісам з выкарыстаннем эфектаў.

Шумавое выкарыстанне ў спектаклі трэба разглядаць у агульным плане музычнага афармлення. Шумы выкарыстоўваюцца ў гуказапісу.

Выкарыстанне электронных інструментаў узбагачае тэмбравае гучанне музыкі (сінтэзатар, электраарган, электраклавесін, электрагітара і інш.).

Выкарыстанне мікрафонаў для ўзмацнення гука-голаса акцёраў, аркестра, асобных інструментаў.

Праверка музыкі і шумоў, адобраных для спектакля і запісаных на магнітафонную стужку ва ўмовах акустыкі глядзельнай залы, іх рэгуляроўка.

Разумнае размяшчэнне дынамікаў, каб яны не адцягвалі ўвагу ад сцэнічнага дзеяння, каб гук даносіўся ў залу ў адпведнасці з задумай рэжысёра.

Плаўнасць уключэння музыкі, нюансіроўка гука, пачуццё масштабнасці з улікам акустыкі залы – абавязковыя ўмовы для работы гукааператара.

Спецыфіка музычнай творчасці ў тэатры

Спецыфіка выкарыстання музыкі ў спектаклі фарміруецца пад уздзеяннем эстэтычнай прыроды тэатра. У кожным выпадку выкарыстанне музыкі ў тэатры вызначаецца шэрагам фактараў:

– драматургічным зместам п'есы;

– яе ідэйна-тэматычнай накіраванасцю;

– творчай індывідуальнасцю рэжысёра;

– яго адносінамі да музычнага акампанемента ўвогуле;

– асобай кампазітара;

– іншы раз асаблівасцямі акцёрскага складу або асобных выканаўцаў.

Музычнае вырашэнне п'есы можа быць, такім чынам, першапачаткова мацівіравана і вырашацца ідэйна-тэматычнай і жанравай накіраванасцю п'есы. У гэтым працэсе важная ступенька індывідуальна-асаблівыя якасці рэжысёра, яго прыродная музычнавць.

Спецыфіка творчасці кампазітара ў тэатры залежыць ад аб'ектыўных і суб'ектыўных фактараў. Да першых належаць тыя, якія не залежаць ад волі кампазітара, яго індывідуальнасці, якія прыўносяцца звонку.

Суб'ектыўныя моманты творчасці кампазітара ў спектаклі абумоўлены ступенню яго прыроднай музычнай адоранасці, мерай яго фантазіі і ўяўлення, асаблівасцямі яго жыццёвага і творчага лёсу. Але асабліва важна ў гэтым выпадку здольнасць кампазітара мысліць у вобразнай сістэме спектакля.

Такім чынам, спецыфіка выкарыстання музыкі ў спектаклі характарызуецца дастатковай ступенню зададзенасці.

Сінтэтычнасць тэатральнага мастацтва заключаецца не проста ў тым, што тэатр выкарыстоўвае розныя віды мастацтваў, а ў тым, што гэтыя мастацтвы з'яўляюцца неабходнымі кампанентамі сцэнічнага вобраза. Калі нават музыка не гучыць, але ў ім у вядомым сэнсе ўсёроўна прысутнічаюць сродкі музычнай выразнасці – у сапраўдных мастацкіх спектаклях і сама мова акцёра, і яго рухі быццам падпарадкоўваюцца музычным рытмам.

З даўніх часоў музыка выкарыстоўвалася ў спектаклі. Гісторыя выпрацавала апрабіраваныя практыкай правілы сімвалічнага вызначэння розных сцэнічных сітуацый з дапамогай музычных сігналаў пэўнага тэмбра і характару. Так, пры выхадзе караля або другой высокай асобы гучалі фанфары. Шум бітвы выяўлялі барабанным боем. Траўрныя маршы выконваліся на трамбонах або барабанах, музыка ў камічных эпізодах – на габоях. Вобраз палявання асацыіраваўся з гукам валторны, вяселля – на флейце і ўрачыстая цырымонія таксама.

У мінулым музычныя інструменты былі недасканалымі, таму вялікае значэнне меў голас спевака. Чалавечы голас, самы дасканалы ў музычных адносінах, вельмі ацэньваў Шэкспір. Амаль ва ўсіх яго п'есах прысутнічаюць песні. Але Шэкспір выкарыстоўваў спевы і музыку там, дзе яны сапраўды неабходны. Асабліва блізкія да шэкспіраўскай драматургіі з яе кантраснымі вобразамі, барацьбой такія музычныя формы, як санатнае алегро, сімфонія.

Для Шэспіра свер гукавы быў такім жа істотным, як і свет бачны. Не выпадкова ў "Гамлеце" перад сцэнай "Мышеловки" Шэкспір выкарыстоўвае слова "паслухаць", а не "паглядзець". Несумненна, што акцёры, якія выконваюць Шэкспіра, павінны быць музыкальнымі.

Ужо ў XIX ст. склалася прыблізная схема выкарыстання музыкі ў спектаклі: уверцюра, анранты, музычныя фіналы і ўстаўныя нумары, якія выконваліся па ходу

дзеяння (бытавая музыка – інструментальная і вакальная і музыка для стварэння фона). Па прыкладна такому плану напісаны ўзоры тэатраьнай музыкі XIX ст.: "Эгмонт" Бетховіна, "Розамунда" Шуберта, "Сон в летнюю ночь" Мендельсона, "Мандред" Шумана, "Арлезнанка" Бізе і інш. У некаторых выпадках музыка пераўзыходзіць драматычны твор.

Значэнне музыкі па-сапраўднаму было ацэнена ў XIX ст., асабліва Станіслаўскім. Ён лічыў спевы ў тэатры адным з важнейшых сродкаў мастацкай выразнасці. Ён выкарыстоўваў і народныя песні, асабліва ў п'есах Л. Талстога.

У час работы над "Снегурочкой" была арганізавана спецыяльная экспедыцыя для пошуку старадаўных музычных інструментаў: жалеек, свірэлей, ражкоў і г.д. Знойдзеныя ў вёсках гэтыя інструменты былі выкарыстаны ў спектаклях.

Станіслаўскі не быў прыхільнікам вялікага сімфанічнага аркестра ў драматычным тэатры. На яго думку такі аркестр аслабляў уражанне спектакля. Ён больш прыхіляўся да нечаканых для вуха тэмбраў і фарбаў, асабліва казачных спектаклей. У той жа час "Снегурочку" не толькі ігралі на народных інструментах, але здабывалі гукі з дапамогай скрыпучых дасак, кляшчонак, пішчыкаў і самаробных шумавых прыстасаванняў, якія выдавалі ўздохі, ахі, вой, візг.

Станіслаўскі не быў прыхільнікам абавязковага далучэння кампазітара да кожнага спектакля, які патрабуе музыкі. Да многіх пастановак музыка падбіралася. Так, усе чэхаўскія п'есы "Чайка", "Три сестры", "Иванов", "Дядя Ваня" і інш. выкарыстоўвалі падабраную музыку.

Толькі ў апошнія гады Станіслаўскі перагледзіў свае погляды па выкарыстанню музыкі ў спектаклі і прыйшоў да высновы, што ў драме павінна спалучацца слова і музычны гук.

Другія адносіны да тэатральнай музыкі былі ў Таірава. З самага пачатку ён разглядаў музыку не як элемент, які дапаўняе, спадарожнічае сцэнічнаму вобразу, а які з'яўляецца рытмічнай і граманічнай высновай спектакля. Таіраў імкнуўся надаць пластыцы акцёраў музыкальнасць, знайсці ў жэсце адлюстроўваў эмацыянальны стан. Ён быў перакананы, што для тэатра кампазітар таксама неабходны як паэт, драматург.

Таіраў казаў аб "аркестроўцы" і рытмічным вырашэнні спектакля. "Пара перастаць глядзець на той слоўны матэрыял, якім карыстаецца тэатр, толькі як на словы, якія адлюстроўваюць ідэю або думку. Пара паглядзець на яго, як мы глядзім на матэрыял пантамімы, з пункту гледжання таго рытма, які ў ім заключаецца, і ў тых гарманічных і слыхавых магчымасцей, якія ён сабою ўяўляе" [2, с. 123]. Так, п'еса "Принцесса Брамбилла" амаль уся была пабудавана на рытмах тарантэлы і ўключала 15 хвілін пантамімы, распрацаванай да падрабязнасцей.

Мейерхольд аснову сцэнічнага руху бачыў у музычным рытме. Так званая "біямеханічная сістэма" Мейерхольда патрабавала ад акцёра ўсебаковай музыкальнасці: "музычнага" валодання сваім целам, умення жыць у зададзеным рытме, творча выкарыстоўваць сцэнічную пляцоўку любой канфігурацыі – квадратны, прамавугольны, круглы і г.д.

У студыі Мейерхольда нават праводзіліся заняткі па музычнаму чытанню ў драме. Гэтыя заняткі вёў кампазітар Гнесін. Вучням прывівалася пачуццё рытмічнай арганізацыі, якія аб'ядноўваюць музыку і вершы. У некаторых спектаклях Мейерхольда характару ці рытму музыкі падпарадкоўвалася ўсё: жэсты, фарбы, словы і г.д.

Узаемасувязь сцэнаграфіі і музыкі

Мастак і кампазітар у спектаклі выступаюць як два ўзаемныя кампаненты, якія шчыльна звязаны з рытмам, каларытам, атмасферай спектакля.

Пытанне аб іх творчай ролі ў спектаклі былі пастаўлены Станіслаўскім і Неміровіч-Данчанкам у Маскоўскім Мастацкім тэатры. Крытык Эфрас пісаў аб спектаклі "Драма жизни" наступнае: "Дзеля пажара, да інсцэніроўкі якога нядаўна запрашалі брандсмейцераў, цяпер дастаткова адзінага чырвонага агеньчыка, значна; для Буры, ад якой не так даўно хадзілі хвалі і дыбіліся караблі – адной музычнай гамы, гукавога значка" [1, с. 27].

Многія спектаклі ў гэтым тэатры адрозніваліся адзінствам, сугучнасцю ў вырашэнні ідэі спектакляў пры дапамозе сцэнаграфіі і музыкі.

Прынцып адпаведнасці музыкі і сцэнаграфіі ў спектаклях строга кантраляваўся Станіслаўскім, які лічыў, што абавязковай умовай работы кампазітара з'яўляецца азнакамленне з макетам пастаноўкі, эскізамі дэкарацый, касцюмамі, вырашэннем грыма. У такім накірунку вялася работа над спектаклямі "Гамлет", "Анатема", "Мизерере" і інш.

Прынцып абавязковай сувязі, арганікі паміж сцэнаграфіяй і музыкай у спектаклі можна прасачыць у работах Вахтангава, у прыватнасці, над спектаклем "Принцесса Турандот". Мастак Нівінскі ў заданнях Вахтангава, што датычыць сцэнаграфічнага вырашэння гэтага спектакля, асаблівую ўвагу звярнуў на стварэнне "паветраных" дэкарацый, вельмі лёгкіх, дынамічных, яскравых, імправізаваных.

У час рэпетыцый ствараласяі адпаведная, своеасаблівая музыка, якая адпавядала касцюмам і грыму. Кампазітары Сізоў і Казлоўскі ў некаторых музычных эпізодах замянілі гучанне скрыпак ігрой на грабеньчыках, абцягнутых папіроснай паперай, якое адпавядала ўмоўнай стылістыцы ўсяго спектакля як вясёлай казкі, свята яскравай творчай фантазіі (так выконваўся, у прыватнасці, "Вальс-Пролог" у гэтым спектаклі).

У другой рабоце Вахтангава "Гадибук" – змрочнай, містычнай п'есе, рэжысёр таксама стылістычна строга аб'яднаў выяўленчыя і музычныя моманты спектакля. Прыглушаныя, цёмныя каляровыя таны гарманіравалі са змрочным гучаннем аркестра. Усё гэта разам з вытрыманай, запаволенай манерай акцёрскага выканання стварала містычны каларыт. І тут, як і ў " Принцессе Турандот", пры кантрасным адрозненні гэтых спектакляў, стылявая адпаведнасць музыкі і сцэнаграфіі дапамагла адлюстраванню рэжысёрскай задумкі.

На прынцыпе строгай узаемасувязі сцэнаграфіі і музыкі былі пабудаваны многія работы Мейерхольда. Як прыклад, можна прывесці спектакль "Командарм-2". Мейерхольд вырашаў яго як легенду, у якой няма месца трагедыям бытавізма. Мастак спектакля Пятроў-Водкін тонка стылізаваў шлемы, шынелі, бушлаты, папахі

пад старыну. Каляровая гама афармлення нагадвала старадаўнія фрэскі. Перад кампазітарам Шабаліным была пастаўлена задача стварэння эпічнай музыкі, якая б гучала патэтычна. Мейерхольд паставіў на сцэне паўкругам мужчынскі і жаночы склад тэатра, даў усім удзельнікам срэбраныя рупары і, хор, быццам пад сводамі сабора, гучаў вельмі мужна і ўсхвалявана, быццам гатовы да самаахвяры.

Сучасная практыка работы рэжысёра з кампазітарам над музыкай спектакля абавязкова прапаноўвае папярэдняе знаёмства кампазітара з эскізамі і макетам афармлення. Гэта неабходна дзеля таго, каб ствараемая музыка зліваласа са сцэнаграфічным вырашэннем, каб зрокавае і слыхавае ўспрыняцце сцэнічнага дзеяння было спаяна адзіным дыханнем мастацкага вобраза спектакля. Рэжысёру для забяспячэння гэтага адзінства трэба разбірацца ў школах і напрамках як сучаснага, так і мінулага выяўленчага і музычнага мастацтва.

Гісторыя тэатра ведае шмат выпадкаў, калі незахаванне прынцыпа стылістычнай узаемасувязі сцэнаграфіі і музыкі прыводзіла да творчых няўдач.

Так, у спектаклі тэатра Рэвалюцыі, калі вялася работа над спектаклем па п'есе Скрыба "Искусство карьеры" (1936 г.), кампазітару Шэбаліну не паказалі эскізы і макет афармлення (рэжысёр спектакля быў Штраух, мастак – Вільямс). Матэрыялам для афармлення быў цюль. Цюль абвалаківаў усю сцэну, ад каласнікоў да полу, прымаючы формы дзеля таго, каб вызначыць дзеянне: то будуар свецкай дамы, то дзелавы кабінет і г.д. Рэжысёр не вызначыў з кампазітарам вырашэнне інструментоўкі, і калі музыка была гатова, то ўсе ўбачылі, што вялікі аркестр, яго гучанне такое моцнае, што зусім не адпавядае лёгкаму, прыгожаму афармленню. Гэта несупадзенне перашкаджала рабоце акцёраў, уступала ў канфлікт з усёй атмасферай спектакля. Кампазітар зрабіў новую інструментоўку, пакінуўшы ў складзе аркестру толькі струнную групу, арфу і драўляныя інструменты (не ўключыў трубы, валторны, трамбон). І адразу светлае, празрыстае гучанне злілося быццам бы з афармленнем, арганічна ўвайшло ў дзеянне.

Прыкладна падобная гісторыя здарылася са спектаклем "Ромео и Джульетта", які аднавілі пасля вайны. Мастак Рындзін зрабіў больш лёгкія каланады, зніклі тэнт, башні, якія паварочваліся. Змянілася і сама манера акцёрскага выканання. І вось калі загучалі моцныя сімфанічныя тэмы, напісаныя ў свой час у строгай адпаведнасці з манументальным абліччам спектакля (кампазітар Крукаў) у яго першым сцэнічным увасабленні, то гэтая муызка ўступіла ў поўную дысгармонію і з афармленнем, і з самім дзеяннем. Кожны ўступ аркестра адцягваў увагу ад дзеяння. Урэшце рэшт частка музычных эпізодаў была адменена, а спектакль згубіў тую чароўнасць гарманічнага адзінства, якое было яму ўласціва ў першай рэдакцыі. Як бачыце, час, новая канцэпцыя рэжысёра, сучаснасць могуць уступаць у канфлікт з тым матэрыялам, які быў падрыхтаваны раней.

Вядомы выпадкі, калі гатовая музыка да спектакля патрабуе перагляду ў сувязі з рэжысёрскай канцэпцыяй і, у прыватнасці, яго вырашэнне сцэнаграфіі. Так, спектакль "Мамаша Кураж" Брэхта быў вырашаны ў чорна-белых танах графікі. Гэтаму адпавядаў і характар акцёрскага выканання, стрыманы, без яскравых эмацыянальных узрываў. У тэатры Рэвалюцыі (оэжысёр Штраух, мастак Куляшоў)

гэты спектакль вырашаўся як трагічны балаган, з яскравым лубачным афармленнем, яркімі фарбамі касцюмаў, імклівага дзеяння. Інструментоўка, зробленая кампазітарам Дессау для спектакля Брэхта, не ўкладалася ў тканіну спектакля, задуманага тэатрам Рэвалюцыі. Са згоды кампазітара была зроблена пераінструметоўка ўсяго музычнага матэрыялу. У аркестр былі ўведзены інструменты, якія дазваляюць стварыць яскравы тэмбравы каларыт, была абвострана гармонія і ў гэтай якасці музыка стала сродкам стварэння адзінага па стылю вобраза спектакля (у Дессау была музыка, разлічаная на камернае гучанне).

Творчасць многіх вядучых рэжысёраў пацвярджае неабходнасць стылёвага адзінства сцэнаграфіі і музыкі, таксама як і арганічнага адзінства ўсіх кампанентаў спектакля.

Таўстаногаў пісаў у артыкуле "Декорация и музыка спектакля": "Пластычныя, мастацка-ўраўнаважаныя, музычныя бакі спектакля існуюць не самі па сабе, а ў кантэксце агульнай задумкі, ва ўзаемадзеянні з жывым, дзейнічаючым чалавекам" [1, с. 34].

Ганчароў перад мастацкім і музычным афармленнем спектакля ставіў задачу не проста стварэння сцэнічнай атмасферы дзеяння, але і каб яны далі работу ўражанням гледача. Прынцыпам зліцця сцэнаграфіі і музыкі падпарадкаваны яго работы як рэжысёра "Дума о Британике", "Бег", "Банкрот", "Дети Ванюшина" і інш.

Рэжысёр Ганчароў, даючы мастаку заданне для спектакля "Леди Макбет Мценского уезда", казаў: "Выбраўшы для сябе ў якасці ідэала Кустоднева, я фантазірую ў пэўнай стылістыцы. Эмацыянальнае "зерне" задумкі – імкненне гераіні да кахання, да "ябланевага колеру"... І як антытэза – скажоныя чалавечыя пачуцці, страшэнныя іх формы ў свеце куплі-продажы" [1, с. 34].

У адпаведнасці з дзеяннем змяняюцца і тэмбравыя фарбы інструментоўкі ў аркестры, дзе казачна-паэтычнае, светлае гучанне пераходзіць спачатку ў парадзійнае, а потым у сумна-трагічнае ізлажэнне тэмы аб жанчыне, драматычны лёс якой разгарнуўся на фоне "темного царства" сярэдзіны мінулага века.

Вывады. Многія знакамітыя рэжысёры (Мейерхольд, Брэхт, Звадскі, Станіслаўскі і інш.) надавалі вялікае значэнне музыцы ў тэатры, лічылі, што "выразныя магчымасці слова, каларыта і пластычнай формы абмежаваны" (Завадскі), а музыка мае бясконцы лік сродкаў адлюстравання за межамі выразнасці слова, руху, каларыта.

Найбольш распаўсюджаныя прыёмы і метады выкарыстання музыкі ў тэатры: раскрыццё эмацыянальнай атмасферы дзеяння, акцэнтаванне асобных момантаў дзеяння, прыём лейтматыўнасці.

Пры рабоце рэжысёра і кампазітара важна ўзаемаразуменне па пытаннях раскрыцця тэмы і ідэі спектакля.

Работа рэжысёра з гукааператарам уключае шматлікія тэхналагічныя прыёмы, якімі абавязан валодаць гукааператар.

Ключавыя паняцці. Музычная творчасць. Сцэнаграфія. Гукарэжысура.

Пытанні для самастойнай работы

1. У чым заключаюцца выразныя магчымасці музыкі ў спектаклі?

2. У чым заключаецца прынцып адпаведнасці музыкі і сцэнаграфіі?

3. Вызначыце этапы работы кампазітара над музыкай да спектакля.

4. Якім чынам тэатральныя ўмовы дзейнічаюць на спецыфіку музычнай творчасці?

Выразныя і выяўленчыя асаблівасці музыкі

План

1. Тэатральныя рэжысёры і кампазітары аб значэнні музыкі ў тэатры.
2. Музыка як кампанент сінтэтычнага мастацтва ў святе.
3. Суадносіны мастацтваў у іх сінтэтычных відах.
4. Патрабаванні да музыкі ў святе.
5. Недахопы пры выкарыстанні музыкі ў святе.
6. Асноўныя якасці і асаблівасці музыкі.
7. Музычная драматургія – прыклад для драматургіі святочнай.
8. Выразныя магчымасці музыкі: пачуцці і настроі, іх асаблівасці.
9. Выяўленчыя магчымасці музыкі: спецыфіка адлюстравання ў музыцы розных аб'ектаў прыроды.

Мэта: высветліць адносіны рэжысёраў сцэны да ролі музыкі ў спектаклі і паказаць яе магчымасці для раскрыцця сцэнічнай дзеі.

Музыка ў масавым святе

У наш час узрастае значэнне розных тэатралізаваных прадстаўленняў, літаратурна-музычных кампазіцый, народных свят і г.д. Кожнае з названых форм святочнай культуры – сінтэтычнае мастацтва. Рэжысёр мае справу, працуючы над відовішчам, святам, з многімі кампанентамі карыстаецца разнастайнымі выразнымі сродкамі.

Наколькі аб'яднаны ўсе кампаненты, як яны раскрываюць вобразную задумку рэжысёра, залежыць урэшце рэшт узровень усяго прадстаўлення.

Станіслаўскі пісаў: "Сіла тэатра ў тым, што ён калектыўны мастак, які аб'ядноўвае ў адно гарманічнае цэлае творчую работу паэтаў, артыстаў, рэжысёраў, музыкантаў, танцораў, статыстаў, дэкаратараў, электрыкаў, касцюмераў і іншых дзеячоў сцэны. Гэта вялікая, аб'яднаная і добра ўзброеная армія ўздзейнічае адначасова, агульным націскам на цэлы натоўп гледачоў тэатра, застаўляючы біцца ва ўнісон тысячы чалавечых сэрцаў" [1, с. 254].

Адзін з кампанентаў прадстаўлення – музыка. Створаная ў адзінстве з задумкай, яна становіцца магутным памочнікам драматурга, рэжысёра і акцёра ў яго рэалізацыі.

"Які вялікі дапаможнік для драматычнага ўражання, -- пісаў А.Н. Сяроў у артыкуле "Малоизвестное произведение М.И. Глинки", -- гук музычны! Чароўнаю сілаю сваёю, пранікаючы ў глыбіню душы, выказваючы яе настрой з такіх бакоў, якія недатыкальны ні слову, ні сцэнічнаму выкананню, музыка родзіць драму ў драме, адчыняе для паэтычнай думкі новыя, неабсяжныя гарызонты" [2, с. 177].

Вялікую ролю музыкі ў тэатральным прадстаўленні падкрэсліваў і Ю.А. Завадскі. Ён казаў, што калі параўнаць магчымасці музыкі з магчымасцямі драмы, то прыйдзецца прызнаць, што выразныя сродкі слова, пластычнай формы, каларыта вельмі абмежаваны. У той час музыка мае бясконцую колькасць адлюстраванняў за межамі выразнасці слова, руху, каларыта і г.д. [3, с. 47].

У сучасным сцэнічным прадстаўленні музыка займае ўсё большае месца, становячыся важнейшым сродкам вобразнага вырашэння канфлікта, звышзадачы, скразнога дзеяння.

Музыка як кампанент сінтэтычнага мастацтва

Сама па сабе музыка па сэнсу (асабліва інструментальная) не зусім зразумелая. Але ж як кампанент тэатралізаванага прадстаўлення, яна набывае большую зразумеласць, выразныя і выяўленчыя магчымасці яе значна пашыраюцца.

Калі мы выканаем інструментальны марш, то спрэчкі аб яго ідэйным зместу могуць быць доўгімі. Калі ж гэты марш суправаджаецца словамі, то яго змест адразу становіцца больш зразумелым.

Суадносіны мастацтваў у іх сінтэтычных відах

Суадносіны мастацтваў у сінтэтычных яго відах неадназначны. У адных, напрыклад, у тэатральнай драматургіі роля літаратурных вобразаў першапачатковая. Мы можам не бачыць на сцэне "Гамлета" Шэкспіра, але мець правільнае ўяўленне аб драматургіі гэтага твору на аснове знаёмства з яго літаратурным тэкстам.

У песнях тэкст і музыка быццам раўназначны, раўнапраўны. Але на самой справе музычны вобраз падпарадкоўвае сабе вобраз моўны, вершаваны. Тое ж самае можна сказаць і пра раманс.

У балеце музыка адступае на другі план, тут пануе харэаграфія і пантаміма. Пра балет нездарма гавораць, што яго "глядзяць", а не "слухаюць".

У оперы музыка выступае на першае месца. Моўны бок оперы не можа спаборнічаць з музыкай.

Музыка ўздзейнічае на ўражанні чалавека, якія ён атрымлівае ад зносін з прыродай. Калі мы глядзім на нейкі рэальны пейзаж і слухаем музыку, якая быццам зліваецца са зрокавымі вобразамі, то музыка стварае тую або іншую эмацыянальную атмасферу адчування. Сонечны пейзаж становіцца больш сонечным пад гукі жвавай, жыццерадаснай музыкі. І наадварот, элегічная музыка яшчэ больш узмацняе мутак восені (Чайкоўскі, восень).

Але ж магчыма барацьба аднаго з другім: светлы дзень быццам меркне ад сумнай мелодыі.

Кожны ведае, што сузіранне карцін або скульптур становіцца больш хвалюючым пры адначасовым слуханні музыкі (асабліва музыкі Баха, Вівальдзі і інш.).

Усе вышэй адзначанае, можна аднесці і да музыкі, выкарыстоўваемай у святах. У іх музыка ўзаемадзейнічае з мноствам выразных сродкаў (слова, пластыка, мізансцэна, дэкарацыя, свет і г.д.). Музыка актыўна ўздзейнічае на характар свята. Сцэнічнае прадстаўленне становіцца больш уражлівым ад добра падабранай музыкі, а значыць, больш зразумелым становіцца і яго звышзадача і ідэйная накіраванасць.

Гаворачы аб спецыфіцы музыкі як мастацтва, нельга не сказаць аб яе выхаваўчай ролі. Уздзейнічаючы эмацыянальна, яна фарміруе маральны, духоўны свет чалавека.

Выхаваўчае значэнне музыкі яскрава характарызуюць словы Г. Гендэля: "Я вельмі шкадаваў бы, калі б мая музыка толькі забаўляла маіх слухачоў, я імкнуўся зрабіць іх лепей". "Зрабіць лепей" і ёсць перш за ўсё выхаваць у іх маральныя якасці. Уздзейнічаючы эмацыянальна, музыка так або інакш прымае ўдзел у фарміраванні ідэйных перакананняў людзей.

У масавым святе музыка займае важнае месца, але гэта месца другараднае. У святе ўсё падпарадкоўваецца ідэі, акцёру. Канечне, бываюць святы песні (у Прыбалтыцы), дзе музыка выступае на першае месца.

Нават геніяльная музыка да "Пер Гюнта" Грыга, якая суправаджае драму "Пер Гюнт" Ібсэна, перашкаджае ўспрыняццю драмы, таму што яна раздвойвае ўвагу гледача. Гэту музыку лепей слухаць у асобным канцэртным выкананні.

Удзельнічаючы ў святе, глядач атрымлівае ўздзеянне розных кампанентаў. Сваю ленту ў гэты працэс уносіць і музыка, якая фарміруе ўражанні, застаючыся "за кадрам". Не заўсёды, атрымліваючы эстэтычную асалоду, мы аддаем належнае музыцы.

Калі ж мы будзем сачыць толькі за музыкай, то згубім дзеянне самаго свята. На тэатральным відовішчы галоўная ўвага гледача накіравана на зрокавы бок свята.

Вонкавае ўспрыняцце свету належыць зрокавым ўражанням. На іх долю прыходзіцца 80 % усіх уражанняў і толькі 20 % на астатнія органы пачуцця ў, разам узятыя. Гэта тлумачыцця тым, што гукавы вобраз, як правіла, характарызуе з'яву недастаткова поўна і дакладна. Слухаючы гучанне прадмета, або голас чалавека, мы не можам скласці аб ім поўнае ўражанне, якое дае зрокавае, асабістае знаёмства.

Таму музыка ў абрадзе і святе, дзе пануе драматургія, з'яўляецца адной са састаўных частак гэтага свята. Нават калі музыка займае вядучае месца ў святе, яго эпізодзе, то ў які-неўбдзь момант уражанне яго выяўленчае.

Ставячы да музыкі пэўныя патрабаванні, свята ў вядомай ступені абмяжоўвае яе выкарыстанне.

Калі рэжысёр імкнецца ў святе паслядоўна развіць музычныя тэмы, то музыка можа ўступіць ў процівагу з дзеяннем.

Музычны вобраз масавага свята павінен быць лаканічным, змястоўным, каб некалькімі штрыхамі характарызаваць тыя або іншыя моманты дзеяння.

Яшчэ адно патрабаванне да музыкі ў свяце – яе даступнасць, дэмакратычнасць, зразумеласць народу. Аднак, гэта не азначае абмежаванне сродкаў музыкай выразнасці.

Даступнасці музыкі садзейнічае выкарыстанне ў свяце песенных, танцавальных мелодый, фальклору.

У дадзеным выпадку сінонімам даступнасці з'яўляецца эмацыянальная яскравасць, вобразная выпукласць. Менавіта такая музыка пакідае глыбокі след у сэрцы і свядомасці людзей. І, наадварот, эмацыянальна бедная, расплыўчатая, тэматычна бязлікая, аморфная музыка ўспрымаецца раўнадушна. Яе не выратоўваюць ні песенныя інтанацыі, ні танцавальныя рытмы, ні знешнія эфекты.

На жаль, на практыцы музычнаму афармленню тэатралізаванага прадстаўлення не надаецца неабходная ўвага. Недастаткова літаратуры і тэорыі гэтага пытання. адной з гэтых работ можна назваць работу Л.М. Марголіна "Музыка в театрализованном представлении" (М., 1981).

Бывае і так, што некаторыя рэжысёры ў дадзеных выпадках надаюць музыцы прамалінейную натуралістычную функцыю, у другіх – звужаюць яе прымяненне, абмяжоўваючы яго. Гэта адбываецца таму, што не ўсе рэжысёры добра ведаюць выразныя і выяўленчыя магчымасці музыкі, выкарыстоўваючы толькі нязначную частку іх.

У асобных выпадках музыка супярэчыць асноўнай ідэі свята, няправільна арыентуе гледачоў.

Пры адборы музычнага матэрыялу да свята рэжысёры часцей звяртаюцца да жанраў эстраднай музыкі і радзей да буйнай музычнай формы, камернай, інстументальнай і вакальнай музыкі, якую яны не ведаюць зусім або ведаюць недастаткова. Гэта тлумачыцца тым, што так званая лёгкая музыка больш вядома, таму што болей прапагандуецца па розных каналах (радыё, тэлебачанне, эстрада і г.д.).

Не змяншаючы ролю эстраднай музыкі з свяце, трэба адзначыць, што сімфанічная і камерная музыка валодае іншым разам больш шырокімі магчымасцямі выразнасці. Але ж, каб яе выкарыстоўваць, трэба мець пэўныя веды ў гэтай галіне.

Да недахопаў пры выкарыстанні музыкі ў свяце трэба аднесці празмерную насычанасць яе па прынцыпу "абы нешта гучала". Адсюль непатрабавальнасць пры адборы музычнага матэрыялу, яго выкарыстанне больш меры, без сувязей паміж жанравымі, стылявымі, метрарытмічнымі асаблівасцямі музыкі і сцэнічнага дзеяння.

У жанры літаратурна-музычнай кампазіцыі ўжо даўно склаўся стэрыятып: тут звычайна выкарыстоўваюцца творы "Песня о встречном" Д. Шастаковіча або "Мы – кузнецы", "Сёмая сімфонія" Д. Шастаковіча, "Свяшчэнная вайна" А. Аляксандрава. Такая трафарэтнасць прыводзіць да аднатыпнасці ўспрыняцця гэтых цудоўных твораў, да штампу мыслення гледачоў.

У той жа час шмат цікавага ёсць пры выкарыстанні музыкі ў свяце з пункту гледжання яе ўмелага, яскравага і арганічнага ўжывання.

Таму нашай задачай з'яўляецца спроба абагульніць гэты вопыт, знайсці некаторыя заканамернасці выкарыстання музыкі ў святе, даць практыныя рэкамендацыі ў яе засваенні.

Зразумець ролю і месца музыкі ў святе магчыма толькі пры веданні асноў самой музыкі, вывучэнні яе спецыфікі яе самастойнага віду мастацтва. Таму нам неабходна разгледзіць тыя якасці і асаблівасці музыкі, якія сталі неад'емным кампанентам свята, а таксама канкрэтныя функцыі музыкі, яе магчымасці, у прыватнасці, стварэнне эмацыянальнай атмасферы, нацыянальнага каларыту, духа эпохі, патрэбнага тэмпа-рытму дзеяння і г.д.

Асноўныя якасці і асаблівасці музыкі

Як вядома аснову музыкі ствараюць гукі. Менавіта гук перадае рэчаіснасць (яе гукавы бок). Непасрэдна ў музыцы, а астатнія яе праяўленні – апасрэдавана, г. зн. асацыятыўна, калі гукавыя ўражанні выклікаюць каляровыя, адчувальныя асацыяцыі.

Рэчаіснасць параўнальна небагата гукамі. Зрокавыя ўражанні ад рэчаіснасці больш разнастайныя і багатыя, чым слыхавыя. Мы бачым мноства прадметаў, а чуем толькі некаторыя з іх. Жывапіс, як мастацтва, мае ўсюды бачныя аб'екты. У музыцы няма такой бачнай сувязі. Мы чуем гукі, але гукі арганізаваныя пэўным чынам, рытмам, гармоніяй, тэмбрам. Гэтая сістэма ў музыцы дазваляе ствараць розныя музычныя формы, музычныя вобразы. Дзякуючы гэтай сістэме, музыка пераадольвае размежаванасць рэальных праяўленняў. Яна можа адлюстроўваць рэчаіснасць разнастайна, то пры дапамозе кансанансаў і дысанансаў, то праз гукавыя нарастанні і спады, паскарэнні і запавольванні. Музыка пераканаўча раскрывае кантрасты жыцця, іх рух.

Усе гэтыя асаблівасці раскрываюцца праз пачуцці самаго чалавека. Калі кампазітар піша музыку пра прыроду (поры года Чайкоўскага) ён не можа не адлюстроўваць у музыцы свае пачуцці, настроі.

Менавіта эмоцыі, настроі, пачуцці – галоўныя ў музыцы. Найбольш якасная асаблівасць музыкі, яе мацнейшы бок – адлюстраванне эмоцый, іх змена. Гэта не азначае, быццам музыка не можа адлюстроўваць вобраз спакою, аднак ён носіць умоўны характар, адносны.

Рысамі твораў, якія адлюстроўваюць спакой, з'яўляюцца ціхія гукі, невялкія адценні, паўторы гарманічных або меладычных абаротаў.

Асаблівасцю музыкі з'яўляецца і тое, што яна абапіраецца на інтанацыі чалавечай мовы. Музыка быццам гаворыць, але гэта толькі інтанацыі надаюць музыцы асаблівую эмацыянальнасць.

Дзякуючы сваёй эмацыянальнасці, музыка ў масавым святе можа псіхалагічна тлумачыць паводзіны героя, сама станавіцца сцэнічным вобразам, дзеючай асобай, выразнікам тэмы, ідэі. У святе перш за ўсё патрэбен высокі эмацыянальны накал, кантраснасць музыкі.

Асабліва адлюстроўвае музыка рэчытатыўная інтанацыі чалавечай мовы. Шмат прыкладаў рэчытатыва можна знайсці ў рускай оперы, у рускім рамансе, асабліва ў творах А.С. Даргамыжскага, М.П. Мусаргскага. У песні Даргамыжскага

"Стары капрал" выразна перадаюцца мужныя інтанацыі мовы старога салдата перад яго пакараннем.

Асобай псіхалагічнасцю адрозніваюцца рэчытатывы Мусарскага. У іх раскрываецца ўнутраны свет героя. Так, рэчытатыўныя інтанацыі Барыса ў оперы "Барыс Гадуноў" вельмі напружаныя, усхваляваныя і зусім стрыманыя і спакойныя ў летапісца Пімена.

У рэчытатыве мова ўжо амузыкалена. Але ж нельга дакладна раз'яднаць усе мелодыі на дэкламацыйныя і песенныя. Гэтыя віды спеваў вельмі звязаны, тым не менш дэкламацыйны і песенны прынцыпы складаюць сутнасць вакальнай музыкі. На ўзаемадзеянні гэтых прыёмаў заснаваны ўсе формы ад самых простых песенак да самых складаных твораў.

Мелодыя – важнейшы элемент музычнага мастацтва. Нездарма яе называюць "душой музыкі". Іменна таму эмацыянальнае ўздзеянне музыкі вельмі вялікае. Успомнім раманс Глінкі на вершы Пушкіна "Я помню чудное мгновенье", раманс Чайкоўскага на вершы А. Талстога "Средь шумного бала" і многія іншыя.

Усё гэта адчагалосыя вакальныя творы, але ж значна павялічыліся магчымасці музыкі, яе ўздзеянне на чалавека з узнікненнем шматгалосся, паяўленнем музычных інструментаў, а потым інструментальных ансамбляў і сімфанічных аркестраў. Музычныя інструменты не толькі ўзнаўляюць інтанацыі чалавечага голасу, але ствараюць і шырокія магчымасці адлюстраваннння рэчаіснасці.

Калі аднагалосая мелодыя заключае адну інтанацыйную лінію, то складаныя інструментальныя і вакальна-інструментальныя творы адлюстроўваюць рэчаіснасць аб'ёмна, шматпланава, у сутыкненні розных пачаткаў.

Давайце паглядзім, прасочым драматычную актыўнасць, канфліктнасць на прыкладах сімфанічнай музыкі.

Чацвёртая сімфонія Чайкоўскага пачынаецца ўступам фанфар. Але гэта не свята, у іх няма ўрачыстасці, ад іх вее холадам і пагрозай.

Аб пачатку сімфоніі Чайкоўскі пісаў: "Гэта фатум, гэта тая пагібельная сіла, якая перашкаджае імкненню да шчасця, дайсці да мэты".

Словы Чайкоўскага сведчаць аб тым, што фатум і пагібельная сіла, гэта не сімвал замагільны, а ўсё, што варожа для чалавечага шчасця.

Паступова фанфары рока заціхаюць і змяняюцца жалобнай мелодыяй, якая паўтараецца некалькі разоў. З гэтай тэмы вырастае, як бы ў процівагу ёй, наступная тэма.

Музыка становіцца больш ажыўлёнай, усхваляванай. У ёй ужо не толькі сум, але і чутны галасы пратэсту, імкненне скінуць яго, адчуць душэўную радасць.

Прыкладам шматпланавасці, драматургічнай ёмістасці, канфліктнасці можа быць Сёмая сімфонія Шастаковіча, створаная ў час блакады Ленінграда.

Першая частка сімфоніі складае драматычны вузел усяго твору. Спачатку музыка светлая, малюе мірнае жыццё і працу. Цэнтральны эпізод перадае "нашэсце" пад дробат барабана характарызуе фашызм. але потым нарастае кульмінацыя, узрыў, абурэнне. З вострай калізіі выходзяць узноўленымі светлыя і радасныя тэмы, якімі пачынаецца сімфонія.

Прыведзеныя музычныя прыклады могуць з'яўляцца ўзорам для выкарыстання музыкі ў святе (у сэнсе сваёй завершанасці).

Многія выдатныя рэжысёры будавалі свае сцэнічныя дзеянні па законах музычнай драматургіі (маюцца на ўвазе не толькі музычныя спектаклі, але і драматычныя, у якіх няма ніводнага такта музыкі).

"У музыцы ёсць узаконеныя высновы, на якія можна абапірацца, каб тварыць не на авось, як у нас. – пісаў Станіслаўскі, -- выпадковасці не могуць быць асновай, а без асноў не будзе сапраўднага мастацтва. Неабходны асновы нашага мастацтва. Перш за ўсё гэтых асноў трэба шукаць у музыцы" [3, с. 106 -- 107].

Як вядома Мейерхольд глядзеў на драматычны тэатр вачыма музыканта. Яму належыць ідэя будаваць сцэнічнае дзеянне па законах сімфанічнай формы. Ён казаў: "Калі б мяне запыталі, які галоўны прадмет на рэжысёрскім факультэце, я б адказаў – канешне музыка. Калі рэжысёр не музыкант, то ён не зможа пабудаваць сапраўдны спектакль, таму што сапраўдны спектакль можа пабудаваць толькі рэжысёр-музыкант".

Выразныя магчымасці музыкі

Музыка, я ніводзін від мастацтва, раскрывае пачуцці і настроі чалавека. Як вядома, псіхолагі вызначаюць некалькі відаў эмацыянальных станаў чалавека. Галоўная з іх – пачуцці і настроі.

Пачуцці прадметны, яны выклікаюць пэўным аб'ектам і накіраваны на яго. Па свайму характару яны розныя: **маральныя** – любоў, нянавісць, страх, зайздрасць, гонар; **інтэлектуальныя** – здзіўленне, імкненне пазнаць новае; **практычныя** – задавальненне, пачуццё няўдачы, якое ўзнікае ў працэсе працоўнай дзейнасці; **эстэтычныя** – хваляванне, захапленне, якія выклікаюць творы мастацтва.

У адрозненне ад пачуццяў настрой – гэта агульны эмацыянальны стан чалавека: весялосць, рашучасць, бадзёрасць, сум, задуменне. У настроі абагульняюцца многія эмацыянальныя ўражанні чалавека, яны вызначаюць адносіны яго да рэчаіснасці.

Пачуцці абавязкова звязаны з канкрэтнымі аб'ектамі, іх мухыка адлюстроўвае тады, калі слухач мае магчымасць зразумець, якія прадметы маюцца на ўвазе. Праўда, нярэдка прыгожую мелодыю ўспрымаюць як выражэнне тэмы кахання, таму што яна адпавядае інтанацыям, уласцівым яму, калі аб гэтым гавораць. Але ж бліжэй за ўсё музыцы характэрны настроі чалавека. Настроі больш багатыя адценнямі, гэта складаныя эмацыянальныя станы, якія носяць расплыўчаты характар. У музыцы ўлаўліваецца нешта агульнае, яе характар: радасная, бадзёрая, спакойная, ласкавая, журботная і г.д.

Другая група настрояў – гэта эмацыянальныя станы, якія перадаюць якасці асобы, яе інтэлектуальныя асаблівасці. Звычайна такія эмацыянальныя станы характарызуе мелодыя энергічная бо вялая, актыўная або інертная, рашучая або нерашучая.

Асаблівасцю музыкі з'яўляецца і тое, што яна адчыняе магчымасці асацыятыўнага ўспрыняцця. Любы нармальны чалавек сам як бы дадумвае,

дапаўняе свае ўражанні, дзякуючы свайму жыццёваму вопыту. Гэтыя асацыяцыі ў кожнага чалавека самыя розныя.

Выяўленчыя магчымасці музыкі

Музыка можа перадаваць як слыхавыя, так і зрокавыя ўражанні ад розных прадметаў і з'яў. Гэта не проста гукаперайманне, а розныя апасродкавыя асацыяцыі з гукамі і шумамі рэчаіснасці.

Гукаперайманне – гэта паўтарэнне натуральных шумоў і гукаў.

Музычная выяўленчасць – гэта ўвасабленне ў музыцы натуральных гукаў і шумоў (голас птушак, журчанне вады, рух поезда, чалавечыя галасы). Прыклад "Вясёлы поезд" Салаўёва-Сядога, дзе перадаецца рух поезда (кінастужка "Першая пальчатка").

Музыка можа ўключаць гукаперайманне як адзін з элементаў. але ж у музыцы выяўленчыя эфекты дасягаюцца асацыяцыямі. У музыцы рэдка сустракаецца гукаперайманне.

Лепей за ўсё ў музыцы адлюстроўваюцца аб'екты, якія гучаць: мора, рака, вецер, лес, птушкі, жывёлы. Можна прывесці шмат прыкладаў: музычныя вобразы лесу ў операх "Хаваншчына" Мусаргскага, "Зігфрыда" Вагнера, "Сказанне аб нябачным градзе Кіцяжы і дзеве Феўфроніі" Рымскага-Корсакава, "Повесці аб сапраўдным чалавеку" Пракоф'ева. Або музычнае адлюстраванне буры: ад Гайзна ("Поры года") і Бетховена ("Пастаральная сімфонія") да Дебюсі ("Мора") і Хачаруна ("Гаянэ").

Такім чынам, музыка адлюстроўвае тое, што рухаецца, тое, што гучыць (цягнік у "Папутнай песні" Глінкі).

Пераканаўчым прыкладам музычнага выяўленчага мастацтва з'яўляецца сімфанічная фантазія "Садко" Р. Корсакава. Мы чуем спакойныя гукі, якія малююць змену хваляў у моры, затым музычны эпізод адлюстроўвае апусканне Садко ў мора, а далей ідзе танец марскіх рыбак на піру ў марскога цара.

У музыцы адлюстроўваецца і чалавек, асаблівасці яго мовы, рытм яго рухаў. Гэта рамансы-партрэты Даргамыжскага і Мусаргскага. У наш час цудоўныя ўзоры музычных характарыстык-партрэтаў далі Пракоф'еў у операх, Свірыдаў – у цыкле песень на словы Бернса.

Пэўнае месца ў музыцы займае адлюстраванне і грамадскага асяроддзя. Грамадскі быт малюецца ў музыцы шляхам перадачы немузычных гучанняў практычнага жыцця. Гэта, напрыклад, гукавыя сігналы (пастуховыя і паляўнічыя рогі), гукі працы (удары молата, шум машын, стук колаў), абрадавыя гучанні (калакольны звон). Усе гэтыя гучанні ўзнаўляюцца ў музыцы, яны падобны рэчаіснасці, але поўнага падабенства з арыгіналам не маюць.

Найбольш поўна адлюстроўвае грамадскае жыццё народная і бытавая музыка, гэта голас і душа самаго народа.

Як адзначыў Чарнышэўскі ў рабоце "Эстэтычныя адносіны мастацтва да рэчаіснасці", калі народную песню спяваюць у рэальным жыцці і не для іншых, а для сябе, каб адлюстраваць све пачуцці, яна становіцца не толькі творам мастацтва, але і з'явай самаго жыцця.

Элементам рэальнага жыцця можа быць і бытавая музыка (песні-рамансы, танцы, маршы). Яе змест больш сціплы, у параўнанні з народнай музыкай, яна абслугоўвае паўсядзённыя задавальненні практычнага жыцця, але яна адлюстроўвае настроі людзей, якія спяваюць, танцуюць.

Такім чынам, народная і бытавая музыка можа выкарыстоўвацца ў гэтым выпадку выклікае па асацыяцыі ўяўленне аб тым асяроддзі і тых людзях, пра якіх ідзе гутарка.

Вывады. Тэатральныя рэжысёры надавалі музыцы вялікае значэнне ў вырашэнні сцэнарнай драматургіі спектакля. Іх думкі вельмі актуальныя і для рэжысёраў свята, таму што музыка, як від мастацтва, займае вядучае месца – гучыць 90 – 95 %. Музыка ў святе можа выканаць шматлікія функцыі: стварыць эмацыянальную атмасферу свята, ахарактарызаваць персанаж, падкрэсліць зломы дзеяння, вырашыць канфлікт, завяршыць фінал і г.д. Для рэжысёра музычная драматургія – прыклад драматургіі сцэнарнай. але для правільнага, таленавітага выкарыстання музыкі ў святе рэжысёрам, яму неабходна ведаць асаблівасці музыкі як мастацтва гукаў – яе выразныя і выяўленчыя магчымасці, яе спецыфіку, сродкі музычнай выразнасці.

Ключавыя паняцці. Музычная драматургія. Выразныя магчымасці музыкі. Выяўленчыя магчымасці музыкі.

Пытанні для самастойнай работы

1. Чаму музыка ў святе выступае як сінтэтычны кампанент разам з іншымі сродкамі мастацкай выразнасці?
2. Вызначыце дакладна розніцу паміж выразнымі асаблівасцямі музыкі, пачуццямі і настроямі і выяўленчымі.
3. Раскажыце пабудову музычнай драматургіі на прыкладзе санатнай формы.

ЛІТАРАТУРА

1. Станиславский, К.С. Сочинения / К.С. Станиславский. -- Т. 3. – М., 1955. – С. 254.
2. Серов, А.Н. Избранные статьи / А.Н. Серов. – Т. 1. – М., 1950 – С. 177.
3. Завадский, Ю.А. Будущее за музыкальным спектаклем / Ю.А. Завадский // Советская музыка. – 1969. -- № 12. – С. 47.
4. Марголин, Л.М. Музыка в театрализованном представлении / Л.М. Марголин. – М., 1981.
5. Станиславский, К.С. Работа актёра над собой / К.С. Станиславский. – Ч. 2. – М., 1951. – С. 106 – 107.
6. Творческое наследие В.Э. Мейерхольда. – М.: ВТО, 1978. – С. 344.

Музычны вобраз свята

План

1. Аб'ектыўнае і суб'ектыўнае ў змесце матсацкага вобраза.
2. Вызначэнне паняцця "музычны вобраз".
3. Гук як зыходны структурны элемент музычнага вобраза.
4. Спосабы канкрэтызацыі рэчаіснасці ў музычным вобразе.
5. Тры асноўныя сферы музыкі, іх характарыстыка.
6. Змест паняцця "выразнасць" у музыцы.
7. Змест паняцця "выяўленчасць" у музыцы.

Мэта: высветліць асаблівасці музычнага вобраза і прасачыць, якім чынам у музыцы канкрэтызуецца змест музычнага вобраза.

Музычны вобраз мае аб'ектыўныя і суб'ектыўныя бакі. Ён перадае сутнасць з'явы, яе тыповыя рысы. Музычны вобраз – спецыфічная форма абагульненага адлюстравання жыцця сродкамі музычнага мастацтва. Асновай музычнага вобраза з'яўляецца музычная тэма.

Музычны вобраз – гэта адзінства аб'ектыўнага і суб'ектыўнага пачаткаў. Зместам мастацкага вобраза ў музыцы з'яўляецца жыццё чалавека.

Музычны вобраз увасабляе найбольш істотныя, тыповыя рысы з'явы – гэта аб'ектыўнасць.

Другі бок вобраза суб'ектыўны, звязаны з эстэтычным аспектам. Вобраз перадае з'яву ў развіцці.

Суб'ектыўны фактар мае ў музыцы вялікае значэнне як у творчым працэсе стварэння музычнага твору, так і ў працэсе яго ўспрыняцця. Аднак у абодвух выпадках перабольшванне суб'ектыўнага пачатку прыводзіць да суб'ектывізма ў разуменні музыкі. Гаворачы аб адлюстраванні ў музыцы суб'ектыўнага і эмацыянальнага боку, нельга не звярнуць увагу на тое, што і абстрактна-абагульненае падуладна музыцы.

Музыка звернута перш за ўсё да чалавечых эмоцый, адлюстроўвае яго ўнутраны суб'ектыўны свет – "мова душы" – так вызначаў музыку вядомы рускі кампазітар і музычны крытык Сяроў.

Музычны вобраз – гэта заўсёды прапушчанае праз мастака адлюстраванне жыцця. Кожны музычны вобраз можна назваць жыццём, якое адлюстравана ў музыцы кампазітарам. Пры вызначэнні музычнага вобраза трэба мець на ўвазе не толькі сродкі, пры дапамозе якіх ён створаны кампазітарам, але і што хацеў ён увасобіць у ім. Пры гэтым важна, што нават самыя сціплыя па зместу і мастацкай форме музычныя вобразы абавязкова ўтрымліваюць хоць бы нязначнае развіццё.

Найбольш зыходны структурны элемент музыкі – гук. Ён адрозніваецца ад рэальнага гука ў яго фізічным разуменні.

Музычны гук мае вышыню, моцнасць, даўжыню, тэмбр.

Музыка як гукавое мастацтва меньш канкрэтна. Такая якасць, як нагляднасць, застаецца практычна за межамі музычнага вобраза. Музыка перадае свет рэчаіснасці і з'яў праз пачуццёва-эмацыянальныя асацыяцыі, г. зн. не прама, а апасродкавана. Найбольш моцны яе бок – выразны пачатак.

Вось чаму музыка – гэта мова пачуццяў, настрояў, станаў, а потым ужо мова думак.

Музычны вобраз перадае эмацыянальную рэакцыю на ўзнаўляемую з'яву, у той жа час эмоцыі ў ім абстрактны, дадзены як бы ў чыстым выглядзе і тым самым музычны вобраз дасягае абагульненасці.

Канкрэтнасць музычнага вобраза – праблема для музычна-эстэтычнай тэорыі. На працягу гісторыі свайго развіцця музыка па-рознаму імкнулася канкрэтызаваць музычны вобраз. Спосабы гэтай канкрэтызацыі былі розныя: 1) гуказапіс; 2) выкарыстанне інтанацый з яскрава выразнай жанравай прыналежнасцю (маршы, песні, танцы); 3) праграмная музыка і, нарэшце, пра 4) усталяванне разнастайных сінтэтычных сувязей.

Разгледзім названыя спосабы канкрэтызацыі музычных вобразаў. Вылучаюць два тыпы гуказапісу: – імітацыйны;

– асацыятыўны.

Імітацыя – падражанне рэальна існуючым гукам рэчаіснасці: спевы птушак (салавей, кукушка, перапёлка) у бетховенскай "Пастаральнай сімфоніі", званы калакалоў у фантастычнай сімфоніі Берліоза, узлёт самалёта і выбух бомбы ў Другой сімфоніі Шчадрына.

Асатыятыўны гуказапіс пабудаваны па здольнасці свядомасці нараджаць вобразы-уяўленні па асацыяцыі. Спектр такіх асацыяцый даволі вялікі: асацыяцыі 1) па руху ("Полет шмеля"). Асацыяцыі ўзнікаюць у слухача, дзякуючы 2) вышыні і якаснай афарбоўкі гучання (мядзведзь – нізкі рэгістр гучання і г.д.).

Асобную форму асацыяцый у музыцы прадстаўляюць сацыяцыі 3) па колеру, калі ў выніку ўспрыняцця музычнага твору ўзнікае ўяўленне аб колеры з'явы. Праўда, колерны слых – гэта прыродны феномен. Ім валодалі, як вядома, Рымскі-Корсакаў і Срабін.

Больш распаўсюджаны асацыятыўны гуказапіс, у параўнанні з імітацыйным.

Што датычыцца выкарыстання інтанацый з яскравай жанравай прыналежнасцю, то прыкладаў тут бясконцае мноства. Так, у Скерцо з IУ сімфоніі Чайкоўскага ёсць і маршавая тэма, і руская народная песня "Во поле береза стояла...".

Асаблівае значэнне для канкрэтызацыі музычнага вобраза мае праграмная музыка. Праграма ў асобных выпадках гэта 1) назва самаго твору або эпіграф. Іншым часам праграма прадстаўляе 2) разгорнуты змест музычнага твору. У моўных праграмах адрозніваюць карцінную і сюжэтную праграмы. У якасці карцінай можа служыць хрэстамацыйны прыклад "Времена года" Чайкоўскага, фартэпіянныя прэлюдыі імпрэсіяніста Дебсі "Девушка с волосами цвета льна". Самі назвы гавораць за сябе.

Да сюжэтнай праграмы адносяцца музычныя творы, у аснове якіх ляжыць антычны або біблейскі міф, народная легенда або арыгінальны твор – літаратурны жанр – ад лірычных твораў да драмы, трагедыі або камедыі.

Звяртаючыся да літаратурнай крыніцы, кампазітары вылучаюць у ім клічавыя моманты, не дэталізуючы іх, быццам шырокімі мазкамі. Так, кампазітара Чайкоўскага прывабіла ва уверцюры – фантазіі "Ромео и Джульетта" тэма барацьбы дабра і зла, кахання і нянавісці, жыцця і смерці.

Сюжэтныя праграмы могуць быць і паслядоўна развітымі. Зноў жа, чайкоўскі карыстаецца разгорнутым сюжэтам для сімфанічнай фантазіі "Франческа да Римини" па Дантэ. Гэты твор напісаны па матывах Пятай песні "Ада" з "Божественной комедии".

Іншы раз праграму ў музычным творы вызначае жывапісны твор ("Картинки с выставки" па малюнках Гартмана Мусарскага, "Остров мёртвых" па карціне Бекліна Рахманінава і г.д.). Некаторыя кампазітары выбралі скульптурныя або архітэктурныя творы для сюжэтаў сваіх музычных твораў (Ліст – фартэпіянныя творы "Часовня Вильгельма Гелля", "Мыслитель" цыкла "Годы странствий".

Праграмная музыка выклікала да жыцця жанры праграмна-інструментальнай і праграмна-сімфанічнай музыкі.

Калі слухач не знаёмы з праграмай, то яго ўспрыняцце не будзе адэкватным у дэталях, але асаблівых адхіленняў не будзе (характар будзе нязменным ва ўспрыняцці музыкі).

Канкрэтызацыя музычных вобразаў непраграмнай музыкі (інструментальнай) адбываецца на ўзроўні ўспрыняцця і залежыць ад суб'ектыўнага фактару. Не выпадкова ў розных людзей – розныя думкі і пачуцці – пры слуханні непраграмнай музыкі.

Сінтэтызм

1) са словам – у песні, у оперы;

2) злучэнне музыкі з тэатральным дзеяннем, робіць яе больш канкрэтнай;

3) з танцам у балеце;

4) з пантамімай, рухам, жэстам.

Тры асноўныя сферы музыкі – гэта песня, танец, марш. Да іх прыдатныя такія вызначэнні, як "галіна", "жанр", "форма", "тып", "характар".

Некаторыя лічаць іх найбольш простымі музычнымі формамі або жанрамі музыкі. Гэта памылкова. Дастаткова ўспомніць, што многія песні, танцы, маршы адносяцца да ліку складанейшых твораў сусветнага музычнага мастацтва: "Песни и пляски смерти" Мусаргскага, "Песни об умерших детях" Малера, "Симфонические танцы" Рахманінава, "Вальс" Равеля, траурны марш з Трэцяй сімфоніі Бетховена або Другой фартэпіяннай санаты Шапэна і многія іншыя.

Песня, танец, марш – гэтыя "тры кіты" – самыя масавыя і дэмакратычныя галіны музыкі. Ці знойдзецца хоць адзін чалавек, які за сваё жыццё не спяваў ніводнай песні альбо не станцаваў ніводнага танца, ці не прымаў удзелу ў шасці пад музыку, хоць бы пад рэтымічныя ўдары барабанаў?

"Тры кіты" пранізваюць усю класічную і сучасную музыку – сімфанічную і камерную, вакальную і інструментальную. Успомнім бясконцае мноства танцавальных твораў Баха і Шуберта, Шапэна і Грыга, Чайкоўскага і Пракоф'ева! Успомнім танцы і маршы амаль ва ўсіх класічных сімфоніях ад Гайдна, Моцарта, Бетховена да Мяскоўскага і Шастаковіча. Успомнім танцавальнасць у музыцы Равеля, Бартака, Хачатурана. Ад уздзеяння "трох кітоў" не засталіся свабоднымі такія кампазітары, як Вагнер і Скрабін. Дастаткова ўспомніць маршы і маршавасць, якія пранізваюць творы Вагнера, яго оперы, танцавальныя п'есы (мазуркі, вальсы, паланэзы) Скрабіна.

Слухаючы, напрыклад, песню з кантаты, танец з сімфоніі, марш з оперы, нават чалавек далёкі ад музыкі, будзе слухаць знаёмых "кітоў", вызначаць іх па адрозненню адзін ад аднаго і аб'ядноўваць па падабенству, разнастайнасці аднаго і таго ж "кіта". Прынцып "падабенства і розніцы" (па Асаф'еву) – "тоеснасць і кантраст") пранізвае ўсе сферы музычнага мастацтва, з'яўляецца "скразным" у стварэнні твора, у выканаўстве, і ва ўспрыняцці музыкі. Ён павінен быць вылучаны як важнейшы і для рэжысёраў, і для акцёраў у іх занятках музычнай творчасцю.

Запомніць у музыцы можна толькі тое, што зразумела і эмацыянальна перажыта. Гэта адносіцца і да самой музыкі, і да яе выканання, і да яе праслухоўвання (слухання).

Музыка складаецца з твора (кампазітар), выкананне (выканаўца), слуханне (Слухач).

Што перадае, адлюстроўвае музыка? Музыку стварае чалавек, і стварае яе для людзей, таму ў ёй адлюстроўваюцца перш за ўсё думкі і пачуцці чалавека, і не толькі аднаго, а часта многіх людзей, іншы раз цэлага народу, і нават чалавецтва. Калі б песня або марш перадавалі пачуцці аднаго чалавека, то іх бы не сталі спяваць або хадзіць пад іх многія людзі.

Як жа музыка перадае рысы характару чалавека: сілу і моц, пяшчоту і мяккасць, сур'ёзнасць і жартаўлівасць? Характар музыкі дапамагае нам зразумець характар чалавека, які ў ёй адлюстроўваецца, напрыклад, "Резвушка", "Плакса", "Злюка" – Кабалеўскага.

Музыка можа выяўляць лепей за ўсё рух: рух чалавека (шагі), конніцы, цягніка. Музыка можа выяўляць некаторыя гукі і шумы: спевы птушак, журчанне ручая, гразу і буру, калакольны звон, выстралы ружжа, арудыйныя залпы, гул матораў самалёта, грукат рухаючыхся танкаў і г.д.

Музыка можа выяўляць цягнік, які рухаецца, але выяўляць цягнік, які стаіць на месцы, яна не можа. Успомнім "Папутную песню" Глінкі, "Полюшко" Кніппера, "Веселый поезд" Салаўёва-Сядога з кінастужкі "Первая перчатка" і інш.

Музыка можа маляваць карціны прыроды: раніца (прасвятленне ў гучанні), дзень (яркая, светлая, сонечная мелодыя), вечар (змрочная гучнасць). Напрыклад, "Рассвет на Москве-реке" Мусаргскага або "Вечер в деревне" Бартока і інш.

Такім чынам, музыка адлюстроўвае свет чалавека, яго перажыванні, настроі, думкі і выяўляе знешнія рухі чалавека, яго крокі, паходку, скокі, танцавальныя рухі,

а таксама разнастайныя гукі і шумы навакольнага свету, які акружае чалавека, у тым ліку гукі і шумы прыроды.

Звычайна "выяўленчыя прадрабязнасці" ў музыцы маюць невялікую ролю, яны ўдакладняюць задумку кампазітара, робяць яе больш зразумелай для слухачоў. Таму "выразнасць" і "выяўленчасць" у музыцы звычайна існуюць не асобна, а разам. Так, у "Полюшке" хор спявае, адлюстроўваючы настрой байцоў, якія едуць на вайну, а аркестр выяўляе цокат капытоў, дзякуючы чаму мы ўяўляем конны атрад у руху. Аднак гэта не азначае, быццам у любым творы абавязкова існуе і выразнасць, і выяўленчасць. У многіх творах гэтыя два бакі музыкі нельга вылучыць нават умоўна.

З трох кітоў у музыцы (песні, танца, марша) ствараюцца тры важнейшых і каштоўных якасці музыкі – песеннасць – меладычнасць, канцілена, але не абавязкова для спеваў; танцавальнасць – калі музыка пранізана танцавальнымі рытмамі, але не абавязкова прызначаецца для танцаў; маршавасць, маршавыя рытмы, але не абавязкова прызначана для таго, каб пад яе маршараваць.

Інтанацыя. Мова слоўная і мова музычная хоць і самастойныя, але разам з тым маюць шмат агульнага (гэта паузы, а акцэнты найбольш важныя словы, гукі ў мелодыі, імкненне да кульмінацыі, слабыя і моцныя долі ў моўнай і музычнай мове). Музычная фраза, мелодыя, твор вырастаюць з аднаго, двух ці некалькіх "зярнят". Кожнае зерне мы называем інтанацыяй. У зерне інтанацыі змяшчаецца зародыш мелодыі, рытма і іншых элементаў музычнай мовы. Інтанацыя стварае мелодыю.

Музыка існуе толькі ў развіцці, гук за гукам, няма музыкі без развіцця. Нават паўторы, напрыклад, песенныя, выконваюцца кожны раз па-рознаму ў залежнасці ад зместу куплетаў. Мастак не можа выявіць у малюнку развіццё пачуцця ад жалобы да радасці, кампазітар, наадварот, выражае развіццё пачуццяў. Так, "В пещере горного короля" Грыга з першай сюіты "Пер Гюнт" цудоўна перадаецца развіццё руху ад павольнага да хуткага, ад ціхага – да моцнага.

Змена частак у музыцы заўсёды звязана з кантрастам.

Музыка і жыццё. Музыка ўздзейнічае на чалавека, параджае тыя або іншыя пачуцці, дцмкі, узбуджае ў ім смеласць, вылоўлівае ў ім высакароднасць, гуманнасць, дабрыню, але можа яго рабіць жорсткім, бессардэчным. Музыка ўздзейнічае на жыццё праз чалавека, праз яго адносіны да працы, свету, да людзей.

Сіла ўздзеяння музыкі на чалавека вызначаецца дзвюма якасцямі: прыгажосцю і праўдай. Гэтае складанае эстэтыка-філасофскае пытанне можна ставіць і проста: супроцьлегласць прыгажосці – уродлівасць, супроцьлегласць праўды – хлусня, мана.

Прыгажосць музыкі не толькі ў тым, што яна прыгожая сама па сабе, але ў тым, пра што яна расказвае (Сусанін).

Матыў – найменьшая музычная пабудова, якая ўтрымлівае звычайна адну моцную долю.

Інтанацыя – меладычны абарот, які мае выразнае значэнне.

Які ж змест паняцця выразнасць, выразнае? У прынцыпе ўсе, што звязана з псіхічнай, душэўнай дзейнасцю чалавека і што праяўляецца знешне магчыма

назваць выразным. Так, чалавечы твар адлюстроўвае яскравей усяго духоўнае жыццё яго ўладальніка. Таму мы кажам пра выразнасць чалавечых вачэй, рота, носа, бравей (прыклад замка з ГДР). Чалавечыя эмоцыі, характар адлюстроўваецца праз голас чалавека, які таксама называюць выразным.

У чалавека выразныя і іншыя часткі цела, напрыклад, рукі, ногі, таму мы гаворым аб выразнасці жэсту або паходкі, ці, скажам, спіны зморанага чалвека і г.д. Але выразнасць апошніх значна меньшая, таму што яны меньш адлюстроўваюць змест псіхічнай дзейнасці чалавека ў параўнанні з яго вачыма, голасам і іншымі.

Ці не азначае гэта, што за межамі чалавечай псіхікі нельга ўжыць паняцце выразнасці?

Ці можна гаварыць аб выразнасці раслін, лісцяў, кветак. Вядома, што паэты ўжываюць паняцце выразнасці да з'яў нежывой прыроды: "море в ярости стонало" (в саду костёр рябины красной). Супастаўляючы розныя віды выразнасці, мы прыходзім да высновы, што выразнасць шчыльна звязана з чалавечай дзейнасцю. У гэтым сэнсе мы разумеем здольнасць чалавека адлюстроўваць думкі, пачуцці, настроі.

Калі ж мы ўжываем паняцце выразнасць да жывёл, раслін ці нежывой прыроды, то ўкладаем у гэта паняцце чалавечыя крытэрыі, пераносячы іх у метафарычныя, пераносныя значэнні: кошка мяўкае жалобна, сцяблінка кветкі выгнута грацыёзна, завіруха плаа і г.д.

Чалавек, такім чынам, ачалавечвае рэчаіснасць і жывую і нежывую (можа, прырода гэтай з'явы бярэ пачатак ад язычніцтва, калі першабытны чалавек надзяляў душой нежывыя з'явы, рэчы прыроды?).

Што ж такое выяўленчасць, у чым яе асаблівасці?

Выяўленчасць характэрна для такой гурпы мастацтваў, як жывапіс, графіка, скульптура, адносна архітэктура.

Выяўленчасць шчыльна звязана з паняццем вобраза, г. зн. жывога ўяўлення аб ім.

Выяўленчасць – ёсць нагляднасць, вобразнасць, карціннасць, яна быццам зафіксавана.

Выразнасць – ёсць вонкавае, знешне адлюстраванне з'яў жыцця або мастацтва, ёсць змест, запазычаны з яго знешняга боку канкрэтнага ўвасаблення.

Мастацкі вобраз заўсёды звязаны з выразнасцю, таму што не можа быць мастацкага вобраза без яго зместу, які выступае ў фарбах, лініях, гуках.

Выразнасць і выяўленчасць знаходзяцца ў дыялектычным адзінстве ўнутранага і знешняга. Выразнасць ідзе ад унутранага да знешняга, выяўленчасць ад знешняга да ўнутранага.

Музыцы больш даступны выразныя магчымасці, свет чалавечых пачуццяў, выяўленчыя мастацтвы адлюстроўваюць прадметны свет. Аднак адрозненні паміж рознымі мастацтвамі не носяць абсалютнага сэнсу.

Што ж магчыма выразіць музыкай непасрэдна, а што апасрэдкавана. Музыка перш за ўсё перадае пачуцці, перажыванні. Галоўнае пры гэтым чалавечы голас, які можа перадаваць самыя разнастайныя чалавечыя пачуцці. Усе гэтыя адценні

пачуццяў перадаюцца ў іх развіцці. Музыка перадае гукі і птушак жывёл, ачалавечваючы іх: "Курица" Рамо, "Кукушка" Дантэ, рыканне львоў з "Карнавала животных" Сен-Санса. Але нярэдка вакалісты (італьянскага оперпага мастацтва) карысталіся інтанацыямі птушак (пра такіх спевакоў казалі – "спявае як птушка").

У музыцы ёсць і апасрэдкаваныя магчымасці. Яны абумоўлены асацыяцыямі, якія ўзнікаюць ў чалавека пры слуханні музыкі. Асацыяцыі залежаць ад суб'ектыўных асаблівасцей успрыняцця музыкі кожным чалавекам, яго вопыта, інтэлекту.

Высновы:

1) Выразнасць звязана з чалавечай псіхікай, але распаўсюджваецца па прынцыпу ачалавечвання на прадметы, з'явы, працэсы навакольнага свету.

2) Выяўленчасць таксама звязана з дзейнасцю чалвека і забяспечвае праяўленне ўнутранага ў знешнім, успрымаючыся як прадмет для органаў пачуццяў.

3) Выразнасць і выяўленчасць музыкі знаходзяцца ў дыялектычным адзінстве. Выразнасць рэалізуецца толькі ў вобразе, які выяўлены.

4) Раздзяленне мастацтваў на выразныя і выяўленчыя мае адносіны, але не абсалютны сэнс, паколькі мастацтваў толькі выразных або толькі выяўленчых не існуе.

4) Музыка як мастацтва ў асноўным выразнае, здольна адлюстроўваць непасрэдна ўсё тое, што выражаецца ў жыцці гукамі, а апасродкавана і многае іншае, -- пры дапамозе асацыяцый і аналогій.

Прыклады выяўленчай музыкі:

-- "Море" Рыскага-Корсакава ("Шехерезада", Ч. I);

-- "Шелест леса" Вагнера;

-- "В полях" Гліэра;

"Облака" Дебюссі;

"Рынок в Лиможе" з "Картинок с выставки" Мусаргскага;

"Карнавал" Шумана, дзе ёсць партрэты герояў традыцыйнай італьянскай камедыі Масак-Пьеро і Арлекіна і канкрэтных людзей – Паганіні і Шапэна, а таксама "аўтапартрэты" кампазітара ў двух "ракурсах" – Флорестана і Эвзебія.

І ўсё ж галоўнае ў музыцы не малюнкі прыроды і быта, а эмоцыі і думкі, якія ўзнікаюць у чалавека пры ўспрыняцці рэчаіснасці. Менавіта праз эмацыянальны пачатак, праз успрыняцце чалвека музыка адлюстроўвае навакольны свет.

Вывады. Музычны вобраз мае аб'ектыўны і суб'ектыўны пачаткі. Вядучым элементам музычнага вобраза выступае аб'ектыўны змест. Суб'ектыўнае ўспрыняцце залежыць ад асабістых якасцей кожнага чалавека – сферы яго пачуццяў, адукацыі, інтэлекту, музычнай падрыхтоўкі і інш.

Музыка па-рознаму канкрэтызуе змест: гуказапіс, праграмная музыка, выкарыстанне бытавой музыкі, сінтэз са словам, выяўленчым мастацтвам, тэатральным дзеяннем.

Выразнасць азначае непасрэднасць уздзеяння музыкі на эмоцыі, пачуцці чалавека.

Выяўленчасць – апасродкаванае адлюстраванне ў музыцы з'яў прыроды, гукаў машын, работа механізамаў. У музыцы выяўленчасць атрымлівае чалавечую сутнасць.

Ключавыя паняцці. Музычны вобраз. Выяўленчасць музыкі. Выразнасць музыкі. Аб'ектыўнасць і суб'ектыўнасць ва ўспрыняцці музычнага вобраза.

Пытанні для самастойнай работы

1. Што з'яўляецца вядучым ва ўспрыняцці музычнага вобраза-аб'ектыўнае альбо суб'етыўнае?
2. Назавіце музычныя творы, у якіх музычны вобраз канкрэтызуецца своеасабліва.
3. Прывядзіце прыклады "трох кітоў" у розных сферах музыкі.
4. Агульнае і спецыфічнае ў паняццях "выразнасць" і "выяўленчасць" у музыцы.

Музычная драматургія відовішча

План

1. Змест паняцця "музычная драматургія".
2. Сюжэтная музыка ў святе.
3. Умоўная музыка ў святе.
4. Адлюстраванне ў музыцы нацыянальнага каларыта свята.
5. Музыка і ўнутранае дзеянне ў святе.
6. Абагульненне праз музыку ў святе.
7. Музыка і тэмпа-рытм дзеяння ў святе.
8. Музычны лейтматыў і музычны вобраз свята.
9. Рэалізацыя рэжысёрам прынцыпа кантраста музыкі і дзеяння ў святе.
10. Шумы і гукавыя эфекты ў святе.
11. Музычныя ансамблі і музычныя інструменты ў святе.
12. Прынцыпы падбору рэжысёрам музыкі да свята.
13. Музычна-шумавая партытура свята.

Мэта: раскрыць змест паняцця "музычная драматургія", паказаць, што яна з'яўляецца вынікам сцэнарнай драматургіі, накіраванай на вырашэнне рэжысёрскай звышзадачы, тэмы і ідэі свята, выхаванне ўдзельнікаў і гледачоў свята ў эстэтычным накірунку.

Перш за ўсё трэба ўявіць сутнасць, змест паняцця "музыкальная драматургія".

Усякі сцэнічны твор змяшчае драматургію, г.зн. сутыкненне і ўзаемадзеянне розных характараў у іх развіцці.

У масавым святе ёсць дзве драматургіі. Першая – гэта сцэнарная драматургія, закладзеная ў літаратурным тэксце. У ім пабудаваныпэўныя сітуацыі, у якіх развіваюцца характары персанажаў. Гэтыя дзеючыя асобы, з'явы, сітуацыі масавага свята надзяляюцца і музычнымі характарыстыкамі. Некаторыя з іх, найбольш яскравыя, становяцца лейтматывам свята.

Музычная драматургія ствараееца як вынік сутыкнення розных музычных характарыстык у іх развіцці. Які не добры быў бы сцэнарый, калі ён не знойдзе яскравага адлюстравання ў музыцы, масавае свята не будзе пераканаўчым і цэлым. І, наадварот, часам звычайны сцэнарый, дзякуючы музыкі, атрымлівае незвычайную выразнасць.

Давайце прасочым сутнасць музычнай драматургіі на прыкладзе класічнай музыкі. Прынцыпы опернай драматургіі і драматургіі масавага свята ў многім параўнальны.

Опера Чайкоўскага "Пікавая дама", у якой каханню Лізы і Германа перашкаджаюць ракавыя абставіны, музыкай перадаюцца псіхалагічныя працэсы ў жыцці рускага грамадства канца мінулага века. У оперы прасочваецца кантраснае супрацьпастаўленне музычных тэм: з аднаго боку каханне, імкненне да шчасця, з другога – варожыя, ракавыя тайны старой графіні.

Іменна на развіцці і сутыкненні двух тэм – кахання і року – заснавана драматургія "Пікавай дамы".

У масавым святе, як і ў оперы, музыка – ад песні да сімфоніі, павінна станавіцца галоўным сродкам адлюстравання канфлікта. З дапамогай музыкі выражаецца падтэкст, унутраны стан персанажаў, яна сродак псіхалагічнага абаснавання іх паводзін.

Вось як выкарыстоўваецца музыка ў святе – тэатралізаваным прадстаўленні – "Уступленне ў песню" (аўтар сцэнарыя Ю. Шыкаў), прысвечанаму гераічнаму подзвігу камсамола ў гады Вялікай Айчыннай вайны. Аснова музычнай драматургіі – кантрасныя суадносіны музыкі жыццярадаснай з музыкай драматычнай.

... Праводзіны ў армію... Гучыць вальс, а потым паступова чуецца песня:

Ах, вайна, что ж ты сделала, подлая!
Стали тихими наши дворы,
Наши мальчики головы подняли,
Повзрослели они до поры.

Сюжэтная музыка

Гэта музыка, якая адпавядае сітуацыі масавага свята, гэта музыка дзеючых асоб. Сюжэтная муызка з'яўляецца арганічнай прыналежнасцю быта, сацыяльнага асяроддзя. Напрыклад, у фільме "Юнацтва Максіма" герой спявае песню "Крутится, вертится шар голубой", якая малюе вобраз піцерскага рабочага. Яго весялосць, адкрытасць характару перадаецца праз песню.

Псіхалагічны стан Чапаева напярэдадні бою перадае песня "Черный ворон" болей чым пластыка, мізансцэна і г.д.

У масавым святе сюжэтная музыка, напрыклад, лірычная песня перадае атмасферу сардэчнасці, ваенная песня або жартоўная, парадзійная музыка – адпаведны настрой і адносіны да таго, што дабываецца.

Сюжэтная музыка можа расказаць у масавым святе пра тую з'яву або дзеянне, якія падразумяваюцца за межамі, за "кадрам", сцэнічнай пляцоўкі. Гэта важна, таму што ў большасці выпадкаў сцэнарыі масавых свят адрозніваюцца каротказцю. Музыка дапамагае перадолець пракрустава ложа часу.

Расказваючы па-свойму пра дзеянне, якое адбываецца за межамі сцэны, музыка свята становіцца вонкавай прыкметай з'явы (паходны марш, калыханка, танцавальная музыка, якая даносіцца з рэстарана і г.д.).

Сюжэтная музыка адлюстроўвае ход часу, гісторыю. Напрыклад, у літаратурна-музычнай кампазіцыі "Наш паровоз, вперед лети", менавіта гэта песня становіцца вобразным адлюстраваннем важнейшых этапаў гераічнай гісторыі камсамолу.

Песні "Сямёра адважных", "Песня о встречном", "Лейся, песня, на просторе" і іншыя перадаюць вобразна гісторыю станаўлення і развіцця нашай краіны.

Умоўная музыка

У адрозненне ад сюжэтнай музыкі, умоўная музыка не матывіравана, таму і называецца ўмоўнай. У святе яна быццам не чутна. Дзеючыя асобы не звяртаюць на яе ўвагі. Разам з тым, яна актыўна ўдзельнічае на ўспрыняцце гледачоў.

Калі сюжэтную музыку можна параўнаць з павярхоўным цячэннем, то ўмоўную – з глыбінным.

Умоўная музыка не звязана з дзеяннямі персанажаў. Палітра яе музычных уздзеянняў шырокая. Паколькі ўмоўная музыка не звязана з сюжэтам, яе выкарыстанне павінна быць пераканаўчым і апраўданым.

Асабліва шмат зрабіла рэфарматарская дзейнасць Станіслаўскага ў выкарыстанні музыкі як тэатральнага выразнага сродка. Прыкладам удалага выкарыстання ўмоўнай музыкі можа быць спектакль "Аптымістычная трагедыя" ў пастаноўцы Ленінградскага тэатра імя А.С. Пушкіна – рэжысёр Таўстаногаў. "Тэма партыі" і "тэма палка" супрацьпастаўляюцца з тэмай "ворага" ў музычным развіцці, развіццё дзеяння становіцца больш дынамічным.

Уздзеянне музыкі на эмацыянальную атмасферу дзеяння

Будучы эмацыянальнай, музыка актыўна ўздзейнічае менавіта на эмацыянальную атмасферу масавага свята.

Адлюстраванне ў музыцы нацыянальнага каларыта, каларыта эпохі

Адной з функцый музыкі з'яўляецца стварэнне нацыянальнага каларыту масавага свята (часам, у беларускім святе гучыць шмат іншай музыкі, няма прыкмет нацыяльных). Нацыянальны каларыт музыкі ў гармоніі, рытмах, інтанацыях стварае і ўзмацняе ступень дакладнасці таго, што адбываецца ў святе.

Песні Дунаеўскага ствараюць атмасферу 30-х гадоў: "Песня про Волгу", "Веселые ребята", Захарава "Провожанье", Дж. і Д. Пакрас "Прощанье" і многія іншыя ствараюць дух эпохі.

Музыка як характарыстыка дзеючых асоб масавага свята

Перш за ўсё, музыка характарызуе чалавека, яго духоўны свет, тэмперамент і г.д. Музыка можа адлюстроўваць і рысы груп людзей, удзельнікаў або сведкаў розных з'яў і здарэнняў.

Музычныя характарыстыкі бываюць двух відаў:

Першы – гэта музыка, якая непасрэдна стварае вобраз, звязаны з тым або іншым чалавекам (напрыклад, Чайковскій "Шалунья").

Другі – гэта музыка, якая звязана з дзеяннем адносна, ускосна. Мы атрымліваем уяўленне аб персанажы па яго адносінах да музыкі, па рэакцыі на яе.

Першы від адчыняе магчымасці выкарыстання яе як сюжэтнай, так і ўмоўнай музыкай. Другі – умоўнай.

Наглядна роля музыкі ў характарыстыцы чалавека выяўляецца калі музычная пьеса або песня выконваецца самім героем. Музыка, яе мелодыя быццам атаясамліваецца з ім, успрымаецца як яго частка, як адна з яго якасцей. У гэтым выпадку праз музыку выражаецца не толькі насрой героя, але і яго ўнутраны свет, схільнасці, рысы характару, узровень яго эстэтычнага развіцця і г.д.

У свядомасці гледача музыка пераносіцца на дзеянне. Любы матыў, любая музыка на сяце становяцца яго характарыстыкай. Гэты прыём будуецца на аснове опернай драматургіі, дзе стан дзеючых асоб перадаецца галоўным чынам праз музыку.

Гэты прыём мае шырокае прымяненне. Так, Сіплы ў "Аптымістычнай трагедыі" спявае раманс "Асыпаюцца пышныя розы", а затым пасылае на растрэл двух непавінных людзей. Так, выкананне раманса адкрывае перад гледачом сентыментальнасці і звярынай жорсткасці.

Манера выканання таксама малюе рысы асобы персанажа. Іузыка ва ўсіх выпадках эмацыянальна афарбоўвае людзей свята.

Музыка Пракофьева ў "Егіпецкіх начах" малюе жорсткасць рымлян, іх грубасць. Крыклівая медзь аркестру, грохат ударных перадаюць асноўную ідэю.

У музыцы ствараецца і эфект камічнага. Шмат камічных і сатырычных элементаў заключаецца ў творах Мусаргскага, Пракофьева, Шастаковіча. Музычны гумар такі ж багаты і разнастайны, як чалавечы смех.

У музыцы Калманоўскага да спектакля "Голы кароль" у гімну ў гонар прынцэсы гучыць полька "Аўгусцін", гукі якой падобны на хруканне.

Камічнае ў музыцы можа ствараца і другімі метадамі, якія заснаваны на неадпаведнасці яе і дзеяння свята.

Музыка і ўнутранае дзеянне

...Здалёк даносіцца жалобная музыка, якая заглушае словы афіцэра, называючага прозвішчы прыгавароных. На яе фоне чуюцца спевы "Інтэрнацыянала" і выстралы: фашысты страляюць маладагвардзейцаў, прыводзяць у выкананне прыгавор. А перад гледачамі – Алег і яго маці (інсцэніроўка па раману Фадзеева "Маладая гвардыя"). Можна прывесці шмат прыкладаў з кіно, спектакляў. Як бачым, здольнасць музыкі адлюстраваць унутранае дзеянне мае асобную каштоўнасць, таму што паказвае часта няўлоўнае дзеянне.

Абагульненне праз музыку

Класічны прыклад: Чапаеў гіне. Траурнае гучанне, якое суправаджае яго смерць пераходзіць у валявую, дынамічную музыку, выражаючы асноўны сэнс эпізоду – герой памёр, але справа, за якую ён змагаўся, дасягнута – рэвалюцыя пераможа.

Пры абагульненні музыка з'яўляецца быццам рэзюмэ дзеяння, эмацыянальна-сэнсавым выражэннем галоўнага пачуцця.

Музыка і тэмпа-рытм

Любое дзеянне свята ідзе ў пэўным тэмпе-рытме, а музыка не можа існаваць без рытма. Без рытма наогул няма музыкі. Таму ўвядзенне музыкі ў свята дапаўняе сцэнічнае дзеянне.

Найбольш паказальным прыкладам прымянення музыкі для рытмічнай характарыстыкі – гэта суправаджэнне сцэн, якія маюць рытм руху: страявы шаг, танцавальныя нумары і г.д. Што датычыць тэмпу, то яго функцыя вельмі важная ў сцэнах, у якіх неабходна ўзмацніць дынаміку руху (пагоня, бег, спаборніцтва).

Музыка можа ствараць уражанне, быццам рух на сцэне адбываецца ўдвая, утрая хутчэй або павольней.

Лейтматыў – паўторнасць музычных тэм, скразнога іх гучання. Гэты прынцып запазычаны ў опернай драматургіі.

Лейтматыў, які паўтараецца на працягу масавага свята, нагадвае гледачам пра персанаж, з'яву. Разам з тым, ён становіцца сродкам выражэння скразнога сюжэту, яго развіцця.

Часцей за ўсё лейтматыўная тэма бывае адзіная. Яна быццам убірае ў сябе пабочныя лініі развіцця, выклікаючы асноўную драматургічную функцыю.

Вельмі эфектыўным з'яўляецца ўключэнне лейтматыва ў музычны ўступ. Ён рыхтуе слухачоў да музычнай тэмы, якая пасля ўспрымаецца як нешта знаёмае.

Злучэнне той жа музычнай тэмы з сітуацыяй, якая змянілася, робіць яе актыўным удзельнікам свята.

Адлюстроўваючы агульны дух масавага свята, лейтматыў разам з тым увасабляе яго асноўную ідэю.

Пры некалькіх лейтматывах галоўную ролю адыгрывае адзіны з іх, найбольш напрыжаны. Так, у кінастужцы "Волга-Волга" разам з галоўным лейтматывам (песняй пра Волгу) гучыць песня "Дарогай шырокаю, ракой галубой добра нам плысці з табой удвух". У гэтым выпадку два лейтматыва рознабакова адлюстроўваюць ідэю твора.

Прынцып кантарсту

Вельмі дзеючым прыёмам выкарыстання музыкі ў масавым святе з'яўляецца прынцып кантрасту. У гэтым выпадку музыка выступае ў процівагу дзеянню масавага свята. Эмацыянальна супрацьпастаўляючыся стану героя, музыка, па сутнасці, падкрэслівае яго з большай сілай, стварае большае ўражанне.

У спектаклі "Гамлет" пры паяўленні прывіду з троннай залы даносяцца вясёлыя гукі, трубныя сігналы, салюты гармат караля, які піруе. Музыка падкрэслівае трагічныя перажыванні Гамлета.

Музычны кантраст можа падкрэсліваць не толькі драматычнае, але і камічнае.

Таўстаногаў лічыў, што выкарыстанне музыкі ў спектаклі дасягае найбольшай эмацыянальнасці толькі ў кантрасце (прыклад з п'есы Чэхава "Тры сястры" – сёстры развітаюцца з сваёй марай у момант, калі гучыць марш, пад які ўходзіць полк) [1, с. 309].

Музыка можа ўступаць у кантраст з афармленнем свята або яго эпізода (калючая провалака фашысцкага лагера, гучыць Пастаральная сімфонія Бетховена).

Музыка кантарсціруе з самім дзеяннем (прыклад Тытаніка – вясёлы настрой і надпіс на выратавальным крузе "Тытанік", які азначае смерць).

Шумы

Бой гадзінніка, удары молата, шум станкоў, гудок цягніка – усё гэта стварае канкрэтны вобраз, які можа быць дзеяннем свята.

У тэатры распрацаваны розныя шумы: шумы і гукі прыроды і стыхійных няшчасцяў, транспартныя, вытворчыя, бытавыя, батальныя. У сваю чаргу кожны з іх мае свае разнавіднасці. Так прырода і стыхійныя няшчасці ствараюць: а) птушкі; б) хатнія жывёлы; в) драпежнікі; г) прыродныя з'явы (вецер, граза, абвал, вулкан і г.д.).

Моўная фанаграма ў масавым святе

Слова, якое гучыць з фанаграмы, можа быць вельмі выразным. Мы быццам чуем думкі персанажа.

Гукавыя эфекты

Калі гукі перамяшчаюцца ад аднаго дынаміка да другога, якія растаўлены ў розных месцах масавага свята. Гэтым дасягаецца ўражанне сапраўднасці таго, што адбываецца на сцэнічнай пляцоўцы (ляціць самалёт, едзе поезд, машына і г.д.).

Рэха і рэверберацыя

Гэта гучанне гукаў, якія зварочваюцца да гледача.

Рэверберацыя ўзнікае ў вялікіх памяшканнях (вакзалы, спартыўныя залы, цэрквы і г.д.), і на прасторы, калі гук натыкаецца на перашкоды (горы, высокія будынкі і г.д.). Пры гэтым адлюстраваны гук успрымаецца амаль адначасова з асноўным, разрыў паміж імі не болей сотых долей секунды. Калі болей, то атрымліваецца эха, тады чуцен добра асноўны гук, які паўтараецца, значыць розніца паміж рэверберацый і эхам заключаецца ў часе звяртання да слухача.

Гукавая перспектыва

Масавае свята абмежавана рамкамі сцэнічнай пляцоўкі незалежна ад таго, камернае яно або масштабнае. Аднак у адпаведнасці са сцэнарыем або рэжысёрскай задумкай дзеянне павінна адбывацца ў некалькіх планах. Вызначыць гэту многапланавасць, стварыць ілюзію прасторы дапамагае эфект гукавой перспектывы. Прыклад: сцэны бою, гукі снарадаў у розных месцах.

Выкарыстанне музычных ансабляў і музычных інструментаў у масавым святе

Рэжысёр павінен ведаць выразныя і выяўленчыя магчымасці музычных інструментаў, іх тэмбравыя, рэгістравыя характарыстыкі, тэхнічныя магчымасці. У гэтым выпадку іх выкарыстанне ў масавым святе будзе свядомым і мэтанакіраваным.

Усе інструменты па спосабу гукадабывання дзеляцца на групы:

– драўляныя духавыя: флейта, габой, кларнэт, фагот;

– медныя духавыя: труба, валтрна, трамбон, туба;

– струнныя смычковыя: скрыпка, альт, віаланчэль, кантрабас;

– ударныя, якія маюць высату: ксілафон, металафон, вібрафон, марімбафон, літаўры;

– ударныя, якія маюць вышыні: малы барабан, вялікі барабан, том-том, талеркі;

– электрамузычныя;

– фартэпіяна;

– эстрадныя: саксафон, альт, тенар, барынтон, у рэдкіх выпадках і бас;

– народныя.

Музычнае афармленне масавага свята

Першае патрабаванне да музыкі ў масавым святе заключаецца ў тым, каб музыка і дзеянне адпавядалі адзін аднаму. Але э гэты тэрмін нельга тлумачыць фармальна: іншы раз жанравая неадпаведнасць музыкі і дзеяння таксама можа служыць мастацкім прыёмам.

Можна вылучыць некаторыя прынцыпы да падбору музыкі ў святе: уменне рэжысёра ахапіць у цэлым усё дзеянне і на гэтай аснове вызначэнне канкрэтнай музыкі, якая патрбна.

Неабходнасць улічваць развіццё з'яў, характараў, скразное дзеянне музыка не павінна ілюстраваць дзеянне, гэта прыводзіць да сентыментальнасці (масла масленае). Уводзячы музыку ў дзеянне, рэжысёр павінен улічваць, што для адлюстравання той або іншай эмоцыі ў тэатры можна абыйсціся адным штрыхом – мімікай, жэстам, інтанацыяй.

Для перадачы ў музыцы гэтага неабходны пэўны час, каб на працягу яго была выражана ў гуках эмоцыя і ўспрынята нашай свядомасцю. Калі гэтага не ведае рэжысёр, то асобныя фрагменты гучаць настолькі кароткія, што не выконваюць ускладзенай на іх задачы (глядач не можа іх успрыняць).

У вызначэнні прадоўжанасці гучання неабходна дакладнасць. Вядома, што Мейерхольд, працуючы над музычным вырашэннем спектакля, вызначаў, колькі тэкстаў павінна гучаць музыка ў тым або іншым дзеянні.

Калі ёсць магчымасць выкарыстаць музыкантаў у святе, то яны павінны працаваць з самага пачатку над замыслам, ідэяй свята. Лепшы варыянт тады, калі над святам працуе музыкант, а яшчэ лепей – кампазітар, які піша спецыяльную музыку для свята (гэта ў прафесійным тэатры).

Музычнае афармленне масавага свята ажыццяўляецца з дапамогай магнітнай запісі. Спачатку запісваюць на адзіны ролік, пажадана ў неабходнай паслядоўнасці розны музычны матэрыял з грампласцінак, плёнак.

Фрагмент музычнага твору, які адабраны для эпізода свята, не павінен быць у гучанні больш, чым адну-дзве мінуты.

Лепей за ўсё (калі ёсць магчымасць) выкарыстоўваюць музыку, якая напісана для кінасюжэта і якая захоўваецца ў фондах Галоўнага Упраўлення па вытворчасці фільмаў Госкіно. Тут ёсць фрагменты музыкі працягласцю да двух мінут з падрабязнай характарыстыкай. Гэта фільматэка можа выканаць заказы на вытворчасць копій музычных фрагментаў.

У ходзе рэпетыцый фарміруецца план музычнага афармлення. Усё гэта кладзецца ў аснову так званай музычна-шумавой партытуры. У ёй адлюстраваны наступныя моманты:

1. Парадкавы нумар і нумар магнітафона, з якога ўзнаўляецца фанаграма музычнага або шумавога фрагмента.

2. Назва фрагмента (уверцюра, вальс, шум цягніка і г.д.).

3. Прадоўжанасць гучання.

4. Рэпліка на ўключэнне музыкі (рэплікай можа быць слова, фраза, рух персанажа, змена света, пачатак або канец руху паваротнага кола, занавеса і г.д.).

5. Гукавы план узнаўлення. Паколькі дынамікі, размешчаныя ў розных месцах сцэны і залы, пранумераваны, то ўказваюцца іх нумары.

6. Характар уключэння фрагмента (рэзка, плаўна і г.д.).

7. Узровень гучання (крэшчэнда, дімінуэнда, сфарцэнда і г.д.).

8. Рэплікі на зняцце гука (па аналогіі на ўключэнне).

9. Характар зняцця гука (плаўна, рэзка і г.д.).

10. Заўвагі. У іх указваецца парадак пераключэння дынамікаў, кірунак мізансцэніравання гука (напрыклад, з адкрыццем занавеса музыку плаўна перавесці ў глыбіню сцэны), асаблівасці гукавога суправаджэння кінафрагментаў, момант уключэння рэверберatара і іншыя дэталі гукавога суправаджэння.

Неабходна, каб усю гэту работу праводзіў адзін чалавек. Пажадана, каб у калектыве быў свой гукааператар. Уся апаратура павінна быць праверана. Трэба сачыць і за магнітнай лентай, каб усё было добра склеена.

Гукааператар павінен ведаць, што паміж момантам успрыняцця ім наступнай рэплікі і ўключэннем магнітафона праходзіць пэўны час. Таму трэба адчуваць сцэнічны час і ўключаць гук, быццам крыху раней рэплікі.

Вывады. Музычная драматургія – вынік сцэнарнай драматургіі свята, распрацаванай рэжысёрам. Функцыі сюжэтнай і ўмоўнай музыкі ў святе разнастайныя, разам з іншымі мастацкімі сродкамі свята ствараюць мастацкі вобраз свята. Музыка – важнейшы сінтэтычны кампанент свята, ніколі не выступае самастойна, а толькі ў суладдзі са сцэнічным дзеяннем.

Ключавыя паняцці. Музычная драматургія. Сюжэтная музыка. Умоўная музыка. Музычны лейтматыў. Музычны вобраз.

Пытанні для самастойнай работы

1. Падрыхтаваць прыклады сюжэтнай і ўмоўнай музыкі ў свяце.
2. Што азначае паняцце "музычны вобраз свята"?
3. Назавіце інструменты груп сімфанічнага аркестра.
4. Вызначыце музычныя тэмы да канкрэтнага свята.

Шматфункцыянальнасць музыкі ў відовішчы

План

1. К Станіслаўскі аб тэмпе-рытме сцянічнага дзеяння.
2. Музычны акцэнт у сцэнічнай дзеі.
3. Раскрыццё музычнымі сродкамі ўнутранага стану героя або групы персанажаў.
4. Стварэнне патрэбнай атмасферы музычнымі сродкамі.
5. Музыка, якая адлюстроўвае каларыт эпохі.
6. Раскрыццё сацыяльнага асэроддзя музычнымі сродкамі.
7. Вызначэнне месца дзеяння пры дапамозе музыкі.
8. Музыка, якая стварае ўяўленне аб дзеянні за сцэнай.
9. Шматзначнасць і шматфункцыянальнасць музыкі ў сцэнічным дзеянні.
10. Выкарыстанне музыкі па прынцыпу гармоніі са сцэнічным дзеяннем.
11. Выкарыстанне музыкі па прынцыпу кантраста з дзеяннем.

Мэта: паказаць, што музыка, як ніводнае з мастацкіх сродкаў, дапамагае рэжысёру ў яго рабоце над сцэнічнай дзеяй. Магчымасці музыкі ў ёй сапраўды шматфункцыянальныя – ад характарыстыкі дзеючых асоб да раскрыцця сцэнарнай пабудовы свята.

К. Станіслаўскі аб тэмпе-рытме сцэнічнага дзеяння

Тэмпа-рытм спектакля гэта:

-- чаргаванне галоўных і другасных з'яў у дзеянні;

-- акцёрскія інтанацыі – то яскравыя, то прыглушаныя;

-- фізічныя дзеянні – то бачныя, то нябачныя;

-- чаргаванне перамен у асвятленні;

-- музычнае гучанне – то моцнае, то ціхае;

-- трывожныя шумы чаргуюцца з ціканнем гадзінніка і г.д. З усіх гэтых кантрасных сродкаў і складаецца тэмп і рытм спектакля.

Станіслаўскі надаваў вялікае значэнне рытму і тэмпу ў спектаклі. На яго думку тэмп і рытм спектакля – гэта не адзіны, а цэлы рад вялікіх і малых комплексаў, разнастайных хуткасцей гарманічна злучаных у адзінае цэлае. Усе тэмпы і рытмы ў сукупнасці ствараюць або велічна-ўрачыстае, або лёгкі, вясёлы настрой.

Калі Станіслаўскі бачыў, што тэмп запавольваецца, ён прапаноўваў акцёру зрабіць у даны адрэзак часу большую колькасць задач-дзеянняў або наадварот. Такім чынам, паступова складаўся правільны тэмп ролі,а потым і ўвесь тэмпа-рытм спектакля.

У адным спектаклі пераважае спакойны рух з'яў і таму тэмпа-рытм свой, у другім – кантрасны, рэзкія пераходы , а значыць, нечаканы рытм і тэмп.

Таіраў лічыў, што галоўная задача пры пастаноўцы спектакля – "падчуць рытмічнае біенне п'есы, пачуць яе гучанне, яе гармоніі, а затым як бы аркестраваць яе".

Рытм, на думку Таіра, -- душа кожнага твора мастацтва. Калі рытм не звязвае ўсе часткі твора ў адно цэлае, такі твор непазбежна разбураецца. Не выпадкова, у п'есе "Принцесса Брамбилла" быў выбраны рытм тарантэлы і сальтарэллы – двух народных танцаў, у якіх адлюстравалася кіпучасць паўднёвага сонца, уся кіпучасць паўднёвай крыві. "Мы прыйшлі да высновы, што ў іх рытме трэба вытрымаць увесь спектакль," – пісаў Таіраў. Прычым гэты рытм рэалізаваўся не толькі праз вонкавыя праяўленні, але праз гук, мову, знешнія выяўленні – праз усё, што ўспрымаецца глядачом.

Рэжысёр Папоў, працуючы над п'есай "Давным давно" (аўтар Гладокў) адзначаў, што ў яго свядомасці адразу ўзнік музычны вобраз спектакля – гэта мазурка. Праводзячы рэпетыцыі пад акампанемент мазуркі, усе ўбачылі, што акцёры пачынаюць весела і гарэзліва размаўляць і рухацца пад мазурку. Спектакль атрымаў урачыстасць, грацыёзнасць, узрушанасць і дакладнасць. Так музыка арганізуе тэмпа-рытм дзеяння ў спектаклі.

Можна прывесці прыклад таго, як музыка арганізуе тэмпа-рытм дзеяння ў спектаклі "Гамлет" у пастаноўцы Ахлопкава. Сцэна дыялога караля і Лаэрта, сына забітага Палонія, адбываецца на фоне трэнала літаўр. Кожная кароткая рэпліка караля і Лаэрта падсцёбваецца рэзкім, як удары бізуна, акордам аркестра. Акорды быццам падымаюцца па крутой лесвіцы, ступенька за ступенькаю, узмацняючы напружанне. У канцы "пад'ёма", на вышыні, урываецца моцная музычная тэма-галасы труб і трамбонаў, падтрыманыя ўсім аркестрам. Потым гучнасць раптоўна падае і пачынаецца новы круты пад'ём. Музыка надае гэтай сцэне зусім скульптурную дакладнасць і выпукласць.

Музычны акцэнт у сцэнічнай дзеі

Ён прымяняецца, каб падкрэсліць асобныя моманты сцэнічнага дзеяння, гэтым самым завастыць увагу глядачоў на галоўным, яскравей падкрэсліць тую ці іншую сцэну. Падкрэсліць у спектаклі якую-небудзь важную з'яву можна лейтматывам, які ўжо гучаў раней і запомніўся глядачом. Пры дапамозе музычных акэцнтаў магчыма

падкрэсліць нечаканыя "зломы" дзеяння. Напрыклад, чалавек атрымлівае тэлеграму з дрэннай весткай і як толькі ён гэта ўсведамляе, чуецца рэзкі акорд (або некалькі). Такі прыём правамерны, калі ён апраўданы драматургічна і не супярэчыць агульнаму стылю музыкі спектакля.Кароткі, дысаніруючы акорд (які надагвае гук лопнуўшых струн) акцэнтуе галоўныя з'явы ў спектаклі "А зори здесь тихие" (па аповесці Васільева) у пастаноўцы Маскоўскага тэатра на Таганке.

Выразны прыём выкарыстання музыкі як рэжысёрскага акцэнта быў найдзены ў пастаноўцы "Короля Лира" Шэкспіра ў Еврейском театре Михоэлсем. У першай карціне пад гукі цэрэманіяльнага марша з'яўляюцца герцагі, прынцэсы і іх мужья, Кардэлія і шут. Але ў момант выхаду караля музыка замаўкае і ў поўнай цішыні непрыкметна і ціха ўваходзіць галоўны герой трагедыі – Лір. У апошнім акце паўтараецца той самы прыём. Пад гукі марша ўваходзяць пленныя, музыка абрываецца, і ў поўнай цішыні ўваходзяць звязаныя Кароль і Кардэлія.

Гэты ж прыём выкарыстаны ў кінастужцы "Балада о солдате". У фільме шмат музыкі, але ў вострай кульмінацыі эпізода сустрэчы маці з сынам – яна адсутнічае – і гэтая цішыня – своеасаблівы акцэнт.

Раскрыццё музычнымі сродкамі ўнутранага стану героя або групы персанажаў

Музыка можа зрабіць "бачнай", а дакладней "пачутай" для гледача ўнутранае дзеянне героя, складаны і супярэчлівы яго характар. Прыкладам перадачы душэўнага стану героя музыкай можа быць пастаноўка інсцэніроўкі аповесці Гогаля "Тарас Бульба" сцэна забойства Андрэя. Знешне стыманае дзеянне, лаканічны тэкст не выдаюць сапраўдных пачуццяў Тараса. Перад вачыма адважны суддзя, які выносіць смяротны прыгавор здрадніку Радзімы. А музыка, якая суправаджае гэту сцэну – поўная драматызму, раскрывае ўнутраны сэнс таго, што адбываецца – трагедыя бацькі, які забівае любімага сына. Музыка раскрыла другі план сцэны, дазволіла зазірнуць ва ўнутраны свет героя, яскрава выявіць трагізм сітуацыі. А прымяненне яе па прынцыпу кантраста з дзеяннем узмацняе вастрыню з'явы.

Музыка можа раскрыць унутранае дзеянне адначасова і некалькіх персанажаў. Уявім такую сітуацыю. У навуковай лабараторыі доўгі час ідзе апошняя стадыя эксперымента. Людзі змарыліся, забылі пра ежу і адпачынак. І вось эксперымент закончаны паспяхова. Вычоныя выходзяць у хол, здымаюць халаты. Знешне яны не выдаюць сваіх эмоцый – не прыгаюць ад радасці, не абдымаюцца. Яны проста стаяць у вакна і кураць, змучаны, але шчаслівыя. І вось усё, што з імі адбываецца, пра што яны думаюць, нам дапамагае зразумець музыка.

Стварэнне патрэбнай атмасферы музычнымі сродкамі

Сцэнічная атмасфера, па вызначэнню Папова, гэта паветра часу і месца, у якім жывуць людзі. А кожнаму месцу і часу адпавядае свая атмасфера. Музыкай можна перадаць і ледзяное маўчанее тундры і экзотыку джунглей, трывожную цішыню прыфрантавоё вёскі, звонкую, яскравую гаму сучаснага горада, спякоту пустыні і г.д.

Песня, выкананая ў вогнішча, або за сяброўскім застоллем, у вясковай ваколіцы дапамагае стварыць патрэбны настрой. Пэўную атмасферу стварае і гук скрыпкі, які даносіцца ў ціхі вечар з якога-небудзь вакна, і звонкі марш на спартыўным святе, і гукі джаза на танцпляцоўкі.

Музыка, якая адлюстроўвае каларыт эпохі

Каларыт эпохі можна стварыць увядзеннем музычных твораў, інструментаў і музыкі, характэрных для дадзенага часу, блізкіх духу эпохі, адлюстраванай у п'есе. Гукі кіфары і флейты ўводзяць яе ў атмасферу грэчаскіх трагедый Сафокла або Еўрыпіда, уводзяць нас у эпоху антычнай Грэцыі. Гукі валынкі, гусляў, жалейкі, на якіх выконваюцца народныя мелодыі, асацыіруюцца з далёкімі з'явамі часоў Старадаўняй Русі.

Мелун, гавот і пастараль у камедыі Мальера "Мещанин во дворянстве" выклікае вобразы французскага грамадства XVII ст.

Саната Джона Фільда, якая выконваецца на клавесіне і флейце, уводзіць у абставіны эпохі "Горя от ума".

Рогавая музыка (рогавы аркестр) вельмі распаўсюджана была ў рускіх прыгонных сялібах.

Сёмая сімфонія Шастаковіча звязана з блакадным Ленінградам.

Урачысты марш "Вясельны марш" Мендельсона паведамляе аб вяселлі. Чым больш вядома мелодыя, тым больш у яе магчымасцей выклікаць пэўныя асацыяцыі. На гэтым прыёме можа быць пабудаваны жартоўна-парадыйны прыём. Напрыклад, у фільме "Когда деревья были большими" герой беспаспяхова хоча схавацца ў натоўпе ад старухі, стараючыся пазбегнуць адказнасці за сапсаваную сціральную машыну. І кожны раз гучыць матыў "рока" з Пятай сімфоніі Бетховена, калі з'яўляецца на экране жанчына, якая яго шукае. А ў фільме "Не пойман – не вор" мелодыя раманса Шуберта "Форель" суправаджае лоўлю браканьерам фарэлі. Зразумела, камедыйнасць становішча гледачам, якія знаёмы з дадзенымі музычнымі творамі.

Раскрыццё сацыяльнага асяроддзя музычнымі сродкамі

Увядзеннем музычных твораў, песень і інструментаў, тыповых для дадзенага грамадства, магчыма раскрыць сацыяльнае асяроддзе, у якім развіваецца дзеянне п'есы.

Сялянская песня на два галасы, якая спяваецца ў п'есе "Власть тьмы" Таўстога ўводзіць нас ў сялянскае асяроддзе.

Музычны быт і сфера музычных густаў і ўяўленняў у прадстаўнікоў розных слаёў грамадства неаднолькавы. Музычныя густы рабочай моладзі акраін іншыя, чым гарадскога мяшчанства, арыстакратыі або сялянскіх жыхароў.

Музычная характарыстыка дзеючых асоб

Музыка, асабліва песні, альбо музыка, якую выконвае персанаж, дапамагаюць раскрыць унутраны свет, паглыбіць характарыстыку.

Мяшчанская песня Епіходава "Что мне до шумного света" ў чэхаўскім "Вишневым саде" высмейвае абмежаванасць духоўнасці, убогасць кругазора няўдачлівага канторшчыка.

У "Доходным месте" Астроўскага Паліна спявае раманс Гурылёва "Матушка-голубушка", прычым кожны раз па-новаму, у залежнасці ад абставін. Спачатку задумлівы раманс у яе выкананні гучыць вельмі сумна, падкрэсліваючы адзіноту гераіні. Але вось яна атрымлівае ў падарунак модную шляпку і раманс гучыць у хуткім тэмпе, какетліва, гарэзліва, раскрываючы новую грань характару гераіні. А калі яна пагражае мужу, што пойдзе з дому, калі Жадаў не выканае яе просьбу, то песня гучыць зноў, у ёй чуецца выклік і пацвярджэнне ўльтыматума, які яна прад'явіла свайму мужу.

У п'есе Карнейчука "Платон Кречет" ёсць сцэна, калі Платон, уступаючы настойлівым просьбам Ліды, іграе на скрыпцы. Дзяўчына лічыць яго чалавекам халодным, бяздушным, нездольным на вялікае пачуцце. І раптам пальцы хірурга пачынаюць здабываць са крыпкі цудоўныя гукі. Перад Лідай раскрываецца чалавек у новай якасці. Так музыка ўзбагаціла характарыстыку дзеючай асобы.

Музыка дапамагае характарызаваць персанажы не толькі тым, як і што яны спяваюць, іграюць або танцуюць, але і тым, што і як яны слухаюць.

Прыкладам таго, як раскрываюцца людзі, калі яны слухаюць музыку, можа быць эпізод з кінастужкі "Неоконченная повесть". У канцэртнай зале гучць Шостая сімфонія Чайкоўскага. Гераіня слухае ўважліва, усхвалявана, ёй істотай убірае музыку. А яе суседу па крэслу, сумна. Ён рассеяна разглядае тых, хто яго акружае і, нарэшце, засынае. Рознае ўспрыняцце героямі музыкі Чайкоўскага лепей, глыбей дазваляе даведацца аб іх унутраным свеце.

Вызначэнне месца дзеяння пры дапамозе музыкі

З дапамогай музыкі магчыма вызначыць месца дзеяння п'есы, выкарыстоўваючы музычныя творы і інструменты, якія ўласцівы дадзенай краіне альбо мясцовасці. Увядзенне нацыянальнай музыкі, напрыклад, фанданго абосегіділья, якая выконваецца на гітары, кастаньетамі ўзнаўляюць карціны Іспаніі ў п'есах Лопе де Вега, кальдерона. Бяскаролы, серанады, вясёлыя напевы дапамагаюць перанесціся ў Італію (Венецыю – "Венецианский купец" Шэкспіра).

Асабліва яскравы нацыянальны музычны інструмент будзе ў бытавой п'есе.

Музыка, якая стварае ўяўленне аб дзеянні за сцэнай

Музыка дапамагае стварыць уражанне аб тым, што адбываецца за сцэнай, раскрыць сэнс з'яў, якія там адбываюцца, але шчыльна звязаных з бачным дзеяннем.

У п'есе Астроўскага "Таланты и поклонники" музыка, якая далятае, даносіць гукі духавога аркестра, падкрэслівае антракты ў правінцыяльным тэатры (для забавы гледачоў у перапынках паміж дзеяннямі ігралі так званую "антрактную музыку").

У адной з карцін п'есы Лаўрынёва "За тех, кто в море" дзеянне адбываецца ў файе Дома флота. З залы даносяцца гукі музыкі, спеваў, апладысменты – ідзе кацэрт, на фоне якога разгортваецца дзеянне.

У фінальнай сцэне "Егора Былычева" Горкага за вокнамі чуюцца спевы – ідзе дэманстрацыя. Спевы нарастаюць, дэманстанты набліжаюцца. Шура расчыняе акно – гукі спеваў урываюцца з новай сілай.

Нябачнае дзеянне магчыма раскрыць не толькі бытавой музыкай, якая рэальна гучыць, але і з дапамогай абагульненай музыкай карціны ("Эмацыянальным фонам"). Яна дапамагае ўвасобіць масавыя і прасторавыя сцэны: бой, завеі, граду і г.д.

Музыка можа выканаць ролю актыўнага фактару сцэнічнага дзеяння, які ўздзейнічае на ход з'яў і павідзін герояў. Фанфарны сігнал трубы старога Гідальга де Сільвы нагадвае герою драмы Гюго Эрнани" аб яго клятве, і ён у дзень свайго вяселля, у сілу дадзенага слова, вымушаны скончыць жыццё самагубствам.

Руская песня гусляра ў Талстога ў "Царе Федоре Иоанновиче" ўзбунтавала народ супраць Барыса Гадунова за вызваленне Шуйскага.

Музыка рэквіема ў заключнай сцэне трагедыі "Моцарт и Сальери" Пушкіна робіць пераварот у душы Сальеры. У гэтай трагедыі музыка з'яўляецца носьбітам філасофскай праблемы – супрацьпастаўлення двух катэгорый творчасці – генія і таленту. І ў фінале гэтая праблема вырашаецца вобразна.

Шматзначнасць і шматфункцыянальнасць музыкі ў сцэнічным дзеянні

Музыка, з'яўляючыся шматграннай, вельмі часта выконвае адначасова некалькі функцый:

-- вызначае сацыяльнае асяроддзе і месца дзеяння;

-- падтрымлівае патрэбны тэмпа-рытм сцэны;

-- раскрывае ўнутраны стан героя;

-- служыць характарыстыкай дзеючай асобы і інш.

З прыведзеных прыкладаў у большасці разглядалася якая-небудзь адзіная функцыя музыкі ў спектаклі. Прыкладам шматфункцыянальнасці музыкі можа служыць сцэна са спектакля Ленінградскага тэатра імя Ленсавета "Тени" па п'есе Салтыкова-Шчадрына. Па прыёмнай Пецербугскага дэпартамента праходжваюцца два чыноўнікі, а за вакном (з выглядам на Сенацкую плошчу) чуюцца аднастайныя гукі маршавай мелодыі, якая паўтараецца. Гэта музыка – гукі флейты на фоне барабаннай дробі выконвае некалькі функцый: 1) раскрывае нябачнае для гледача дзеянне – на плошчы маршыруюць салдаты; 2) узнаўляе каларыт мікалаеўскай эпохі; 3) арганічна зліваецца са сцэнічным дзеяннем, характарызуючы чыноўнікаў, якія размаўляюць аб неабходнасці прагрэсіўных рэформ, вышагваючы па канцэлярыі і стараючыся трапіць ў такт музыкі.

Выкарыстанне музыкі па прынцыпу гармоніі са сцэнічным дзеяннем

Музычны фон спектакля можа гарманіраваць са станам дзеючых соб, г.зн. музыка і дзеянне па настрою супадаюць.

Жалобы Купавы цару Берэндэю на змену жаніха ў вясновай казцы Астроўскага "Снегурочка" падтрыманы гарачай, усхваляванай музыкай Чайкоўскага.

Лёгкая, забаўляльная музыка, якая даносіцца з кафэ, дзе гуляюць афіцэры, у трэцім дзеянні "Любови Яровой" Трэнёва падкрэсліваюць бесклапотнасць белагвардзейцаў, гарманіруюць з настроем дзеючых асоб.

Звычайна, калі музыка ўводзіцца па прынцыпу супадзення з дзеяннем (ва унісон), яе тэма стасуецца з рытмам дзеяння. Музыка, якая супадае са знешнім дзеяннем, не павінна ператварацца ў яго ілюстрацыю, капіроўку (на жаль, у спектаклях музыка літаральна акампаніруе артысту). Музыка становіцца бяздзейснай, калі яна толькі паўтарае тое, што і без яе зразумела. У гэтым выпадку, яна ідзе паралельна з дзеяннем, не становіцца арганічнай яго часткай. Такім чынам, музыка, якая выкарыстоўваецца ў спектаклі па прынцыпу гармоніі з дзеяннем, трэба не паўтараць, а паглыбляць, пашыраць вобразнасць дзеяння, адлюстроўваючы яго ўнутраны сэнс.

Выкарыстанне музыкі па прынцыпу кантраста з дзеяннем

Станіслаўскі, даючы парады сваім вучням, казаў: "Ідзіце аднойчы па кантрапункту – сцэна драматычная, а музыка быццам вясёлая, зразумела, быццам". Вопытны кампазітар ведае, што гэта азначае".

Канстатуючы са сцэнічным дзеяннем, музыка тым самым значна ўзмацняе яго. Калі музыка і дзеянне ў сцэне па настрою супрацьлеглыя, не павінен супадаць і іх тэмпа-рытм. Звычайна любоўныя" сцэны рэжысёра падтрымліваюць адпаведнай лірычнай музыкай, узмацняючы эмацыянальнае ўражанне.

А вось у спектаклі Маскоўскага ТЮГа "Ромео и Джульетта" Шэкспіра ў лірычных, любоўных сцэнах музыка гучыць насцярожана. Трывожныя акорды быццам папярэджваюць герояў, якой небяспецы яны падвяргаюцца, што гэта каханне можа каштаваць ім жыцця. Такое музычнае вырашэнне дапамагае яскравай выявіць, падкрэсліць сілу іх кахання, якія адважыліся кінуць выклік шматгадовай варожасці. У сцэне, калі Тібальд здзекваецца з Рамэа, імкнучыся справакаваць бойку, гучыць тэма кахання, якая дае Рамэа сілы стрымаць сябе, перанесці незаслужаныя здзекі.

Для рэжысёра вельмі важна вызначыць, з чым будзе канрасціраваць музыка. Бывае так, што музыка і герой нясуць адзіную тэму, якая супрацьстаіць астатнім.

Так, Таўстаногаў вырашыў музычны кантраст у адной са сцэн спектакля БДТ імя М. Горкага "Воспоминание о двух понедельниках" Мілера: містар Ігл, глава ўстановы, уваходзіць пад рытмізаваную "драўляную" музыку, жыццё ж усіх астатніх герояў знаходзіцца ў поўным кантрасце з жыццём і паводзінамі містара Ігла. Аднак, дзякуючы таму, што музыка ў гэтым выпадку гучыць ва унісон з адным персанажам, а яму і гэтай музыцы супрацьстаяць усе астатнія, ствараецца сімфанічнае гучанне цэлага.

Бывае, што музыка і персанаж у кантрасце з дэкарацыйным афармленнем п'есы. У спектаклі Маскоўскага тэатра імя Станіслаўскага "Первый день свободы"

музыка і персанаж перадаюць стан адзіноцтва і страха чалавека ў мёртвым горадзе, але ўсё гэта адбываецца на фоне ідылістычных дэкарацый.

Музыка здольна (адна з яе функцый) паглыбляць і раскрываць не толькі эмацыянальны, але і філасофскі змест бачнага. Музыка заўсёды раскрывае адносіны драматурга, рэжысёра, а значыць, і гледача да з'яў і персанажаў. Музыка можа асуджаць і спрашваць,ёю можа быць сфармуляваны ідэйны вывад усёй работы.

Вывады. Тэмпа-рытм сцэнічнай дзеі ўяўляецца як спалучэнне розных асоб, персанажаў, сцэнічнае асвятленне, мастацкае афармленне, развіццё сцэнічнай дзеі. Музыка, дзякуючы рытму, у стане падтрымліваць неабходны тэмп развіцця дзеі, міжволі пабуджаць выканаўцаў рухацца ў музычным рытме музычнага твору, які гучыць у дадзены момант.

У праўнанні з іншымі мастацкімі сродкамі музыка выконвае ў святе разнастайныя функцыі, менавіта таму ў святе яна гучыць 90 – 95 %.

Дыяпазон узаемадзеяння музыкі і сцэнічнай дзеі шырокі – ад сугуччы да кантрасту паміж элементамі драматургіі і музычнага іх суправаджэння.

Ключавыя паняцці. Гармонія музыкі і сцэнічнага дзеяння. Кантраст музыкі і сцэнічнага дзеяння. Тэмпа-рытм сцэнічнай дзеі. Музычны акцэнт. Каларыт эпохі.

Пытанні для самастойнай работы

1. Вызначыце элементы тэмпа-рытма сцэнічнай дзеі.
2. Прывядзіце прыклады шматфункцыянальнасці музыкі і канкрэтнага сцэнічнага дзеяння.
3. Назавіце вызначальны крытэрый пры выкарыстанні прынцыпа гармоніі музыкі і сцэнічнага дзеяння.
4. Прывядзіце прыклады з розных жанраў мастацтва, у якіх музыка кантрасціруе са сцэнічным дзеяннем.

РАЗДЗЕЛ ІІ. МУЗЫКА Ў ФАЛЬКЛОРНЫМ ПРАДСТАЎЛЕННІ

Аўтэнтычны музычны фальклор як аснова народнай музыкі

План

1. Фальклорныя экспедыцыі
2. Адраджэнне фальклору
3. Функцыі фальклору

Аўтэнтычны музычны фальклор увабраў ў сябе не толькі мастацкія каштоўнасці многіх пакаленняў, але і адлюстраваў жыццё народа, яго гісторыю, эстэтычныя і маральна-этычныя ідэалы. Таму ён працягвае жыць у народзе, задавальняючы самыя патрабавальныя густы выканаўцаў і слухачоў.

Фальклорныя экспедыцыі і асабістыя назіранні аўтараў над бытаваннем народнай песні ў сучасных умовах сведчаць аб тым, што працэс адмірання і заняпаду традыцыйнай песеннасці, які пачаўся даўно, інтэнсіўна прадаўжаецца ў наш час. У сувязі з ломкай усяго грамадскага ўкладу жыцця, асабліва ў вясковай мясцовасці, разбураецца перш за ўсё абрадавая каляндарна-песенная творчасць, забываюцца старадаўнія звычаі, святкаванні і гульні, затухаюць многія віды і жанры народна-песеннай спадчыны.

Давялося ў свой час прымаць удзел у фальклорнай экспедыцыі ў Ваўкавыскі раён Гродзенскай вобласці. Знаёмячыся са станам бытавання музычнага фальклору ў вёсках і населеных пунктах раёна, сустракаючыся з удзельнікамі самадзейных калектываў, непасрэднымі носьбітамі фальклорнай традыцыі і майстрамі народных спеваў, члены экспедыцыі прыйшлі да высновы, што фальклор гэтай мясцовасці як сістэма каляндарна-абрадавай песеннасці ўжо не існуе. Былі запісаны лірычныя, сацыяльна-бытавыя, жартоўныя песні і прыпеўкі, а з абрадавых − толькі некалькі валачобных, адна купальская, дзве-тры вясельныя.

Больш ста гадоў назад многія фалькларысты і этнографы заклікалі хутчэй збіраць і запісваць фальклор, таму што ў той час бачылі, як знікаюць унікальныя творы і архаічныя пласты абрадавай песнятворчасці. Дзякуючы нястомнай дзейнасці П.Шэйна, Е.Раманава, Я.Карскага, М.Янчука і іншых, мы маем магчымасць знаёміцца і вывучаць многія ўзоры песеннай спадчыны беларускага народа, якія адпавядаюць самаму высокаму мастацкаму густу і эстэтычнай вартасці.

Але, каб зберагчы агромністае багацце фальклору і ўзнавіць яго ў святе, імкненняў толькі адных вучоных, практыкаў і энтузіястаў недастаткова. Адрадзіць забытыя традыцыі, абрады і звычаі, а разам з імі і народныя песні магчыма толькі намаганнямі многіх тэарэтыкаў і практыкаў фальклорнага мастацтва. Сучасныя ўмовы не спрыяюць больш існаванню і развіццю песенных традыцый у штодзённым жыцці, таму трэба шукаць такія галіны мастацкай дзейнасці, дзе народная песня зможа ўзнавіцца.

Трэба спяшацца захаваць родную песню. Але аднымі заклікамі гэтую задачу не вырашыць. Неабходна кампетэнтнае валоданне прыёмамі і метадамі адраджэння традыцыйнай песеннай культуры. Настаў час абагульніць практычны вопыт і назіранні па выкарыстанню музычнага фальклору ў мастацкай творчасці, якая здольна даць ёй другое жыццё, узнавіць яе найбольш дасканала і дакладна. Для гэтага трэба добра ведаць фальклярыстыку, гісторыю свайго народа і спецыфіку народнай манеры спеваў і інструментальнага выканальніцтва ў розных рэгіёнах Беларусі.

Нашы навучальныя ўстановы даюць музычную адукацыю з арыентацыяй на заходнееўрапейскую або рускую музычную культуру, механічна пераносячы іх на нашу нацыянальную глебу. Сказанае не азначае, быццам аўтар супраць вывучэння замежнай або рускай музыкі. Трэба ведаць лепшыя ўзоры класічнай і народнай музыкі краін і народаў, але пры гэтым мы не павінны забываць пра свае карані, пра сваё роднае традыцыйнае мастацтва, недаацэньваць яго мастацкія вартасці і глыбокую чалавечнасць. Таму і спяваюць некаторыя калектывы беларускую народную песню на манер рускай, апрацоўваюць яе без уліку жанравай прыроды, псуюць пры гэтым песенную традыцыю. Калі ж мы жадаем усведамляць сябе як этнас, то па-іншаму трэба ставіцца да роднага мастацтва, якое данесла да нас жывое слова нашых продкаў, іх мары і спадзяванні.

Але народная музыка – гэта не толькі гісторыя, сувязь пакаленняў, а і вялікая эстэтычная асалода і каштоўнасць. Той, хто знайшоў у ёй аднойчы прытулак свайму сэрцу, ніколі не пакіне яе, будзе звяртацца да яе зноў і зноў, шукаючы кожны раз новае харство. Фальклор абагульніў вопыт народа, яго мары аб шчасці, надзеі на лепшую долю, імкненне да сацыяльнай справядлівасці. Многае ў ім і сёння сугучна нашым поглядам, пачуццям, перажыванням.

Распрацоўка і ўкараненне ў святочную культуру эфектыўных метадаў і форм работы з аўтэнтычным фальклорам даюць магчымасць захаваць яго ў адносна першапачатковым выглядзе або творча падысці да інтэрпрэтацыі фальклорнага твора. У канцы XX ст. пераважала тэндэнцыя разглядаць мастацкую творчасць народа толькі ў тых яе формах, якія выкарыстоўваюць фальклор. Пры гэтым тут дакладна акрэсліліся два погляды на гэтую з'яву. Адны вучоныя звярнулі ўвагу на страты фальклору, які выкарыстоўваецца на сцэне, іншыя ж убачылі дабратворны ўплыў народнай традыцыі на мастацкую самадзейнасць.

Адражэнне музычнага фальклору немагчыма без стварэння цэласнай сістэмы мерапрыемстваў. Перш за ўсё неабходна актывізаваць вывучэнне народнай спадчыны на ўсіх узроўнях выхаваўчага і вучэбнага працэсу – у дзіцячым садзе, у школе, у сярэдніх спецыяльных і вышэйшых навучальных установах. Далучэнне да традыцыйнага мастацтва, асабліва з першых крокаў жыцця, будзе спрыяць не толькі адраджэнню фальклору, але і асваенню роднай мовы.

Гэта справа не аднаго дня. Важным крокам павінна стаць стварэнне падручнікаў, дапаможнікаў, зборнікаў запісаў народнай творчасці, метадычных распрацовак і іншай літаратуры, якая б уключала розныя жанры фальклору з улікам узроставых, эстэтычных, інтэлектуальных, псіхалагічных асаблівасцей чытачоў.

Нямала могуць зрабіць для захавання нацыянальна-духоўнага багацця работнікі культуры, перш за ўсё кіраўнікі самадзейных калектываў. Неабходны максімальная ўвага да майстроў народнай творчасці, спрыяльныя ўмовы для заняткаў іх з маладымі выканаўцамі народных песень і танцаў, пакуль для гэтага ёсць яшчэ магчымасці, бо ніякія тэхнічныя сродкі не змогуць замяніць жывыя мастацкія сувязі малодшага і старэйшага пакаленняў.

Комплекснае даследаванне трансфармацыі аўтэнтычнага фальклору ў свяце ставіць сваёй мэтай аналіз яго з пункту погляду сацыяльнай, ідэйна-тэматычнай і музычнай функцый. На важнасць комплекснага падыходу да вывучэння фальклору ўказвалі многія вучоныя (В.Е.Гусеў).

Глыбокае асэнсаванне трансфармацыі фальклору ў натуральным бытаванні патрабуе ад даследчыка апоры на навукова-абгрунтаваныя палажэнні. У беларускай народнай творчасці гэта знаходзіць выражэнне ў страце фальклорным творам свайго функцыянальнага прызначэння. Ён пачынае жыць як мастацкі твор. У жыцці мы можам назіраць, як некаторыя народныя песні страцілі сваю былую вядучую функцыю.

Фальклор вызначаецца шматзначнасцю функцый. Гэта такія, як сацыяльная, выхаваўчая, пазнавальная, этычная, эстэтычная, інфарматыўная, камунікацыйная, рытуальная, пацяшальная і інш. Кожная з функцый фальклору можа праяўляцца ў залежнасці ад змянення грамадскіх умоў жыцця людзей. Напрыклад, у штодзённым побыце ў вясельных песнях рытуальная функцыя страчвае сваю вядучую ролю, уступаючы яе эстэтычнай.

Практычная фальклору ў рэальным жыцці ніколі не выступала і не выступае ізалявана (насупраць, з ёй у той ці іншай ступені звязаны і іншыя). Аднак вядучай у кожны гістарычны перыяд часу з'яўляецца якая-небудзь адна функцыя, а астатнія як бы знаходзяцца ў эмбрыянальным стане і чакаюць спрыяльных умоў для свайго праяўлення і развіцця. Вялікая колькасць беларускіх песень аб нялёгкім жаночым лёсе, напрыклад "Як у полі вецер вее", "Перапёлка", "А ў цёмным лесе", "Бела чаечка", "Дубровушка ды зялёная", вызначаюцца шчырасцю пачуцця, высокай паэтычнасцю верша, музычнасцю напеву. Вядучай функцыяй гэтых песень з'явілася сацыяльная, якая адлюстроўвае нялёгкі лёс дзяўчыны. Але ў гэтай функцыянальнай іх накіраванасці змяшчаюцца і эстэтычныя, і псіхалагічныя элементы, якія атрымліваюць у сучасных умовах вядучае становішча.

Такім чынам, можна зрабіць вывад, што ў працэсе гістарычнай эвалюцыі сацыяльная функцыя народнай песні пераасэнсоўваецца, уступаючы месца іншым. У самой прыродзе песеннай традыцыі закладзены перадумовы для трансфармацыі.Такія якасці фальклору, як калектыўнасць, варыятыўнасць, вуснасць бытавання, імправізацыйнасць і іншыя, ствараюць спрыяльныя перадумовы для пераасэнсавання народных песень, прыстасавання іх да новых сацыяльна-грамадскіх умоў бытавання.

Фальклор мінулых эпох з'яўляецца не толькі мастацтвам, але і элементам усёй народнай культуры, чалавечых ведаў, набытых у працэсе гістарычнага развіцця. Эстэтычнае ўспрыняцце чалавекам рэчаіснасці было немагчыма без сувязі са

штодзённасцю, звычайнасцю, без усяго таго, што лічылася ў народнай свядомасці здаровым маральна, трывалым, што было неабходна яму для кантактаў з навакольным светам. Напрыклад, у многіх беларускіх песнях каляндарнага цыкла ("Жавароначкі, прыляціце", "Ой, рана, рана куры запелі", "Купалялё", "Ой, у садзе каліна" і інш.) эстэтычнае ўспрыняцце чалавекам абуджаемай прыроды, яго адносіны да рэчаіснасці вызначаюцца спадзяваннямі на ўраджай, надзеямі на дабрабыт і сямейнае шчасце. Эстэтычнае разуменне сялянамі прыгажосці жанчыны звязана з яе адносінамі да працы. Прыгожымі народ лічыць не толькі знешнія, але і ўнутраныя якасці асабы, якія праяўляюцца ў практычных, жыццёвых справах.

Пераасэнсаванне сацыяльнай функцыі музычнага фальклору, які выкарыстоўваецца самадзейным калектывам, заканамерна вызначае змяненне зместу, мелодыкі, ладавай будовы, выканаўчай манеры фальклорнага твора. Гэта тлумачыцца тым, што вядучай становіцца ўжо не сацыяльная, а мастацкая яго функцыя. Вывучэнне механізму трансфармацыі фальклорнай песні ў самадзейных калектывах уяўляецца вельмі важнай задачай, паколькі гэта будзе садзейнічаць захаванню і развіццю песеннай традыцыі ў сферы мастацкай культуры. Трансфармацыю фальклорнага твора на сцэне можна растлумачыць наступнымі прычынамі. Па-першае, у многіх з іх расказваецца аб такіх абставінах, якія ўжо не існуюць у рэальным жыцці, а ў мінулым былі звязаны з каляндарна-абрадавым або сямейна-абрадавым цыклам. Такія песні, як "Вол бушуе", "Ой, рана на Йвана", "Купалінка", "Кума мая, кумачка", "Саўка ды Грышка ладзілі дуду" і іншыя, успрымаюцца цяпер як лірычныя або жартоўныя творы. Яны выконваюць эстэтычныя, гісторыка-пазнавальныя і выхаваўчыя функцыі. Падобныя песні пераасэнсоўваюцца і трактуюцца выканаўцамі і слухачамі як музычна-паэтычныя, мастацкія творы аб даўнім мінулым народа.

Па-другое, сучасны слухач або глядач успрымае народную песню са сцэны перш за ўсё як мастацкую з'яву. Ён можа і не ведаць, што песня, якую ён слухае, выконвалася ў пэўны час і была аднесена да канкрэтнага абраду.

Па-трэцяе, сцэнічнае выкананне мае свае законы і правілы. Яны рэгламентуюцца часам, сцэнічным дзеяннем, такім размяшчэннем спевака або групы выканаўцаў на сцэне, якое адрозніваецца ад звычайных умоў. Асноўнае прызначэнне сцэнічнага мастацтва заключаецца ў задавальненні эстэтычных запатрабаванняў аўдыторыі. Менавіта таму сцэнічная трансфармацыя народнай песні азначае пераход ад адной формы мастацтва да другой, якасную змену не выканання, а жыцця народнай песні.

Аналіз трансфармацый сацыяльных, ідэйна-тэматычных, музычных функцый народнай песні на матэрыяле беларускага музычнага фальклору ўяўляе тэарэтычную і практычную значнасць для выкарыстання яе ў святах.

Вывады. У наш час арэал бытавання фальклорнай традыцыі прадаўжае звужацца. Жывое існаванне абрадава-святочнай культуры перажывае трансфармацыю – абрады і святы прымаюць характар гульні, забавы, пацяшэння. Аднак, гэтае пераасэнсаванне ніякім чынам не нівеліруе традыцыйную змястоўнасць абрадава-святочнай культуры і фальклору. Маецца на мэце, што рэжысёр,

выкарыстоўваючы фальклор у сучасным свяце, абавязан раскрыць на новым эстэтычным узроўні прыродную сутнасць традыцыі. Размова ідзе пра знаходкі, прыёмы, сродкі мастацкай выразнасці, якія выкарыстоўваюцца ў сучасным свяце з улікам успрыняцця сучаснага глядача.

Каляндарна-песенная творчасць у жывым бытаванні і ў сучаснасці

План

1. Трансфармацыя функцый народнай песні ў жывым бытаванні.
2. Прычыны пераасэнсавання народнай песні ў сучасных абрадах і святах.
3. Роля рэжысёра ў захаванні народнай песні ў абрадах і святах.
4. Асноўныя ўзроўні пераасэнсавання народнай песні ў абрадах і святах.

Стан і развіццё традыцынай і сучаснай народнай песеннасці грунтоўна раскрыты ў даследаваннях Р.Р.Шырмы, Г.І.Цітовіча, Л.С.Мухарынскай, З.Я.Мажэйкі, В.І.Ялатава і інш. Аналіз іх работ, уласны практычны вопыт і асабістыя назіранні прывялі да вываду, што трансфармацыю функцый беларускай народнай песні ў творчай рабоце калектываў абумоўліваюць тры асноўныя фактары: 1) пераасэнсаванне пеўчай манеры; 2) выкарыстанне інструментарыя; 3) сучасны стан песеннай жанравай сістэмы.

У адпаведнасці з нашай думкай аб пераемнасці ў харавой творчасці функцыянальных змен народнай песеннасці дзеянне гэтых фактараў павінна прасочвацца і ў натуральным жыцці песні. Сапраўды, ужо ў пачатковы перыяд узнікнення і развіцця беларускай народна-песеннай творчасці унісонныя групавыя спевы стваралі перадумовы для нараджэння асэнсаванай гетэрафоніі, вядомай у народзе пад назвай спеваў "з пералівамі".

Як і раней, песні, што выковаюцца ў побыце, гучаць па-рознаму. Напрыклад, народныя спевы ў полі, у лесе вызначаюцца яркай самабытнасцю выканаўчай манеры, для якой характэрны адкрыты гук са звонкімі падгалоскамі груднога тэмбру. Песня быццам гучыць у вышыні і зліваецца з усім навакольлем. Па-іншаму спяваюцца песні ў хатніх умовах: нягучна, задушэўна, мяккім гукам.

Як ужо адзначалася, адной з прычын трансфармацыі песеннай традыцыі ў абрадах і святах з'яўляецца змяненне функцый народнай песні. Пераасэнсаванне функцый песеннай традыцыі ў самадзейнай харавой творчасці з'яўляецца вынікам трансфармацый, што адбываюцца ўсамой жанравай сістэме. У беларускай песеннай творчасці ўзнікаюць жанры перш за ўсё такія, як песні пра цяжкую долю замужняй жанчыны і балады. Гэтыя ліра-эпічныя песні, часта з напружаным драматычным сюжэтам, апавядаюць пра падзеі ў асабістым, сямейным побыце чалавека. Для балады характэрны іншыя прыметы стылістычнай арганізацыі. Калі многія песенныя жанры звернуты да ўнутранага свету саміх выканаўцаў або прызначаны для вузкага кола людзей, то балада звернута да шырокай аўдыторыі. У гэтым

заключаюцца яе грамадскія функцыі. Асаблівасці балады, з пераважаючым індывідуальным выканальніцтвам, пашырылі дыяпазон беларускіх песенных жанраў.

На пераўтварэнне інтанацыйнага ладу беларускай фальклорнай песні прыметны ўплыў аказала гарадская песенная культура. З сярэдзіны XIXст. яна актыўна асімілюе рысы гарадской культуры, у прыватнасці гарадской песні і раманса. Песенныя жанры ўзнікаюць у неаднолькавых умовах і дасягаюць росквіту ў розныя эпохі. Так, калі каляндарна-абрадавыя, гістарычныя песні звязаны ў большай ступені з развіццём і станаўленнем ранніх класавых этнічных супольніцтваў, то лірычныя − з перыядам сацыяльнай раз'яднанасці, выдзялення чалавека з абшчыны, умацавання класавых адносін.

Трансфармацыя фальклорнай песеннай традыцыі ў сучаснай харавой твочасці адбываецца складана і супярэчліва. Пераасэнсаванне або знікненне той ці іншай сацыяльнай функцыі народнай песні прыводзіць да пэўнай жанравай узаемадзейнасці. Справа ў тым, што ў практычнай рабоце самадзейны калектыў здольны асвойваць адначасова твор розных песенных жанраў. Можна зрабіць вывад, што межы паміж імі рухавыя, не вызначаюцца дакладным падзелам.

Увасабленне песенных жанраў у абрадах і святах вызначаецца ўменнем кіраўніка і ўдзельнікаў калектыву творча выкарыстоўваць прыроду жанру. Творчай інтэрпрэтацыі некаторых жанраў садзейнічае трансфармацыя старых абрадаў, якія ў сучасным грамадстве набываюць новы змест. На першы план у іх выступае эстэтычная фунцыя, таму яны не страчваюць для нас сваёй прывабліваці. Аднак не ўсе жанры маюць патэнцыяльную магчымасць адаптацыі да сацыяльных і культурных змен і таму не церпяць трансфармацыю. Напрыклад, жніўныя, некаторыя веснавыя і вясельныя песні працягваюць жыць, захоўваючыся ў памяці людзей сярэдняга і старэйшага пакаленняў.

У стварэнні новых песень харавымі калектывамі вядучую ролю набывае творчая асоба. Таму правамерна зрабіць вывад аб змяненні суадносін калектыўнага і індывідуальнага пачаткаў у гэтым працэсе. У сучасных самадзейных хорах фальклорныя песні абнаўляюцца за кошт паскарэння тэмпу, скарачэння працягласці нот, апраўданых купюр у доўгіх тэкстах, у выніку замены старога тэксту сучасным пры захаванні народнага напеву. Іншы раз у такіх песнях з'яўляецца прыпеў, які замяняе такі прыём, як паўтор другой палавіны страфы. У практыцы сельскіх аматарскіх хораў сустракаецца і такі від трансфармацыі, як зліццё двух процілеглых варыянтаў адной і той жа песні ў адзін.

Такім чынам, вывучэнне трансфармацыі народнай песні ў аматарская творчасці і страта ёю пазамастацкіх функцый уяўляюць для даследчыка цікавы матэрыял для раскрыцця сучасных фальклорных працэсаў.

Найбольш складанай праблемай асваення песеннай традыцыі аматарскімі калектывамі з'яўляецца вывучэнне народнай манеры спеваў. Гэта праблема патрабуе спецыяльнага даследавання, удумлівага тэарэтычнага абагульнення практыкі народных спеваў. Многія кіраўнікі калектываў не задумваюцца над

гуказдабываннем, дыханнем, дынамікай і мастацкімі асаблівасцямі, якія складаюць народную манеру спеваў.

Належнае месца ў адраджэнні традыцыйнай культуры, у тым ліку песеннай спадчыны, займае Беларускі дзяржаўны універсітэт культуры і мастацтваў. Навуковы і вучэбны працэсы ў ім накіраваны на тое, каб кожны студэнт ведаў і любіў сваю спадчыну. Трэба адзначыць, што большасць студэнтаў мастацкіх спецыялізацый добра ведаюць фальклорную песню, інструментальную народную музыку, традыцыйны танец, народны тэатр, ўяўляюць сабе практычную работу кіраўніка самадзейнага інструментальнага, танцавальнага, харавога, тэатральнага калектыву, акампаніятара, умеюць падабраць на слых народную песню, запісаць па нотах фальклорны твор і інш.

У святе на першае месца выступае эстэтыка народнай песні. Многія творы каляндарна-абрадавай сістэмы ў самім жыцці ўжо страцілі сваё утылітарнае прызначэнне і таму выконваюцца ў народзе "абы-калі". Але ж іх лепш за ўсё выконваць у адпаведнасці з генетычнай прымеркаванасцю да пэўнага каляндарнага цыкла, або абраду. Часта абрадавыя песні не успрымюцца як мастацкія, без сувязі з канкрэтнай жыццёвай з'явай, таму іхтрэба асцярожна ўзнаўляць у сцэнічных умовах. Як бы ні было пераканаўча ўсё тое, што паказваецца са сцэны, гэта не само жыццё. Некаторыя ж даследчыкі сцвярджаюць, што, працуючы над народнай песняй, яны займаюцца "аўтэнтычным" фальклорам, хаця фальклор па-за жыццёвымі абставінамі проста не можа быць аўтэнтычным, таму што непазбежна змяняецца, пераасэнсоўваецца.

Гаворачы аб трансфармацыі народнай песні ў абрадах і святах, мы не выключаем магчымасці існавання фальклорна-этнаграфічных ансамбляў, у якіх выканаўцамі традыцыйнага песеннага матэрыялу з'яўляюцца яго непасрэдныя носьбіты. Але і ў такім выпадку песні не могуць быць механічна перанесены на сцэну з тых умоў, у якіх яны існуюць у штодзённым побыце.

Пераасэнсоўваючы сказанае, лічым важным выдзеліць наступныя ўзроўні трансфармацыі фальклорнага твора.

Узровень 1 Фальклорная песня выконваецца без якіх-небудзь змяненняў тэксту і мелодыі. Трансфармацыя на гэтай ступені носіць выключна выканальніцкі характар, напрыклад, можа паскарацца або запавольвацца тэмп, уводзіцца акампанемент, які мае дакладны рытмічны малюнак, удакладняцца сэнсавыя націскі і дынаміка і г.д.

Узровень 2. Сцэнічнае пераасэнсаванне фальклорнай песні, якое ажыццяўляецца шляхам скарачэння асобных куплетаў, некаторых строф. Такое пераасэнсаванне фальклорнай песні абумоўлена перш за ўсё ўмовамі сцэнічнага выканання і сучасным успрыняццем канцэртнага нумара слухачом, што ідзе ад прафесійнага мастацтва. Акрамя таго, змест некаторых куплетаў старадаўняй песні не заўсёды адпавядае нашым сучасным уяўленням аб навакольным свеце. Такую ступень пераасэнсавання не трэба разглядаць у цэлым як спрошчанае, механічнае прыстасаванне традыцыйнай песні да новых умоў.

Узровень 3. На гэтай стадыі трансфармацыя народнай песні ідзе па шляху пераасэнсавання яе ідэйнага зместу ў выніку замены некаторых слоў тэксту, асобных вершаў аж да мінімальнага захавання традыцыйнага тэксту. Такія трансфармацыі традыцыйнай песні ў самадзейнай творчасці абумоўліваюцца сацыяльнымі і псіхалагічнымі пераўтварэннямі ў жыцці беларускага сялянства (змяненне характару самой працы, культурныя пераўтварэнні і г.д.).

Узровень 4. Гэты від пераасэнсавання традыцыйнага фальклору характарызуецца поўнай заменай тэксту старадаўняй песні новым, захоўваецца толькі ранейшая мелодыя.

Узровень 5. На данай ступені асваення традыцыйнай песні самадзейнымі харавымі калектывамі выкарыстоўваюцца іх розныя апрацоўкі, выкананыя як прафесіянальнымі музыкантамі, так і кіраўнікамі самадзейных калектываў. Гэтыя творы павінны падбірацца для калектыву з улікам яго творчых магчымасцей. Пераасэнсаванне фальклорнага твора адбываецца на гэтым узроўні ў плане стварэння харавых партый, апрацоўкі перш за ўсё самой мелодыі.

Узровень 6. Ствараюцца новыя творы, у якіх выкарыстоўваюцца традыцыйныя прыёмы, мастацкія сродкі фальклорнай сістэмы. Мелодыя гэтых твораў уключае таксама традыцыйныя інтанацыйныя абароты і прыёмы народнага музыцыравання. Многія сучасныя песні, напісаныя самадзейнымі аўтарамі і кампазітарамі, асобнымі калектывамі, захоўваюць рысы традыцыйнага народнага мастацтва.

Такім чынам, у наш час арэал бытавання фальклорнай традыцыі прадаўжае звужацца. Жывое існаванне абрадава-святочнай культуры перажывае трансфармацыю – абрады і святы прымаюць характар гульні,забавы, пацяшэння. Аднак, гэта пераасэнсаванне ніякім чынам не нівеліруе традыцыйную змястоўнасць абрадава-святочнай культуры і фальклору. Маецца на мэце, што рэжысёр, выкарыстоўваючы фальклор у сучасным святе, абавязан раскрыць на новым эстэтычным узроўні прыродную сутнасць традыцыі. Размова ідзе пра знаходкі, прыёмы, сродкі мастацкай выразнасці, якія выкарыстоўваюцца ў сучасным святе з улікам успрыняцця сучаснага глядача.

Народная песня на працягу гістарычнага развіцця адлюстравала разнастайныя змены сацыяльнага жыцця грамадства, думкі, інтарэсы, імкненні старажытнага чалавека. Для таго, каб зразумець аўтара народнай песні, якім з'яўляецца народ, рэжысёру неабходна ведаць глыбінныя вытокі развіцця абрадава-святочнай культуры, міфалагічнае мысленне чалавека мінулага. Гэтыя светапогляды адлюстроўваюцца ў народнай песні ў вобразным увасабленні адносін чалавека да рэчаіснасці, у прыватнасці, надзяленне прадметаў і рэчаў акаляючай рэчаіснасці свядомасцю, жаданнем чалавека ўздзейнічаць рытуаламі на дасягенне спрадвечнага імкнення да дабрабыту і шчасця. Зразумела, што на сучасным этапе шматлікія сацыяльныя адценні народнай песні праяўляюцца ў эстэтычным аспекце. Сучаснага гледача ў святе цікавіць перш за ўсё прыгажосць паэтыкі і мелодыкі народнай песні, якія, на наш погляд, павінны захоўвацца ў максімальным абліччы.

Ніводнае народнае свята не абыходзіцца без выкарыстання абрадавай песні. Яна раскрывае сімволіку рытуальных дзей, асаблівасці міфалагічнага мыслення

старажытнага чалавека, спецыфіку сацыяльнага асяроддзя, пэўнага жыццёвага ўкладу грамадства і інш. Для рэжысёра абрадавы фальклор – каштоўны мастацкі матэрыял для развіцця вобразнага мыслення і ўвасаблення рэжысуры святочнай дзеі, ён будзіць фантазію выканаўцаў, стварае «фальклорную сітуацыю», у якой знікае падзел паміж «артыстамі» і гледачамі. Так, у адной з абрадавых песень пры дапамозе сімвалаў ствараецца вобраз каляднага свята: наведваючы хаты, Каляда заўважае, што ў першай – «куццю таўчуць», у другой – «сала шыпіць», у трэццяй – «серабро звініць», у чацвёртай – «золата блішчыць», у пятай – «каўбасу пячуць». Як бачым, у гэтай песні «рэжысура» святочнай каляднай дзеі прадстаўлена ў закончаным выглядзе.

Абрадавая песня дапамагае рэжысёру ў распрацоўцы сцэнарыя народнага свята, у развіцці яго драматургіі, адлюстраванні лакальнай традыцыі, якая знаходзіць увасабленне ў асаблівасцях жывой гутарковай мовы канкрэтнай мясцовасці, дыялектах, манеры выканання і інш.

Зразумела, што абрадавыя песні адрозніваюцца паміж сабою. Па прызначэнні, месцы і часе выканання іх можна падзяліць на некалькі груп: рытуальныя, заклінальныя, велічальныя, гульнявыя, лірычныя. Асноўным пластом абрадавай паэзіі з'яўляюцца песні магічна-заклінальнага зместу, якія маюць адзіную функцыю – ўздзейнічаць на прыроду для забеспячэння дабрабыту і шчасця, дапамагчы чалавеку ў яго барацьбе за будучае.

Паколькі гаспадарчая праца чалавека, яго жыццёвы ўклад звязаны з каляндарнымі цыкламі, у песнях адлюстравалася дзейнасць людзей, адпаведныя з'явы, звязаныя з той ці іншай парой года. У многіх творах раскрываецца барацьба дзвюх пораў года, паказваецца працэс пераходу ад зімы да вясны, а затым да лета. Каб паказаць вобразнае ўспрыманне чалавекам прыроды, адносіны яго да рэчаіснасці, у абрадавай песні выкарыстоўваюцца разнастайныя паэтычныя сродкі і прыёмы: эпітэты, параўнанні, метафары, паўторы, псіхалагічныя паралелізмы і інш.

Многія абрадавыя песні маюць жартоўны змест, які раскрывае адмоўныя рысы характару і паводзіны людзей, малююць камічныя жыццёвыя сітуацыі і інш.

Вялікую групу песень утвараюць карагоды, асабліва веснавыя. Гэтыя творы нясуць яскравы эмацыянальны пачатак, спалучаюць драматычныя, танцавальныя, песенныя элементы. Змест гэтых твораў паказвае ўзаемаадносіны паміж людзьмі, чалавекам і прыродай у забаўляльнай форме.

Меладычны пачатак многіх абрадавых песень разгортваецца звычайна ў межах вузкіх інтэрвалаў – тэрцыі, кварты, квінты Яны даступныя для выканання, простыя па форме, у іх закладзены вялікія магчымасці для засваення інтанацыйных, гарманічных, ладавых, рытмічных асаблівасцей, прыёмаў і навыкаў культуры народных спеваў.

Вывучэнне рэжысёрам абрадавай песні, асабліва яе варыянтаў, паэтычных тэкстаў, дазваляе зразумець, чаму яна была складзена, як магла ўзнікнуць, каму ці чаму прысвячаецца, якія і як перадае пачуцці і інш. Адказ на гэтыя пытанні развівае творчую ініцыятыву, узбагачае мастацкую палітру святочнай дзеі, дазваляе ўвасобіць яе ў эстэтычным накірунку, у адпаведнасці з патрабаваннямі часу. Для

кампетэнтнага выкарыстання абрадавай песні ў святе важна вылучыць яе рэгіянальную, мясцовую прыналежнасць. Для гэтага неабходна пазнаёміцца з мясцовымі звычаямі, абрадамі, народнымі выканаўцамі і знаўцамі традыцыі. Абрады вызначаюць многія сэнсавыя, стылявыя выразныя асаблівасці песень, якія да іх дапасуюцца і, наадварот, у песнях раскрываецца змест абрадавых дзей. І гэта заканамерна, таму што сувязь абрада і песні ажыццяўляецца на дзейсным і мастацкім узроўнях. Для абрадавай песні не характэрны ярка выражаныя знешнія сродкі. Пачуцці яна раскрывае эканомна, як бы ў паўтонах. Значную ролю ў раскрыцці яе эстэтычнага ідэалу маюць пэўныя ўмовы, такія як асоба і настрой выканаўцаў, месца і час, характар і абставіны быту і г.д. Таму зафіксаванае ў нотным запісе абрадныя песні не адлюстроўваюць усю глыбіню беларускага меласу. Пры знешняй прастаце і схематычнасці яны змяшчаюць глыбокія душэўныя перажыванні, яркія музычныя образы. Вонкавая выразнасць выканання абрадавай песні павінна быць вынікам эмацыянальнага стану выканаўцаў, а не штучнай ігры «на публіку». Іншы раз яшчэ сустракаюцца надуманыя позы, жэсты, рухі ўдзельнікаў. Галоўнае ў песнях – гэта перадаць сэнс, характар, а не імкненне «праілюстраваць» тэатральнымі сродкамі яе змест.

Характар песні вызначае метад яе ўвасаблення. Творы спакойнага характару, працяжныя, не патрабуюць пры іх узнаўленні якой-небудзь знешняй тэатралізацыі, але вакальнае майстэрства праяўляецца ў іх больш за ўсё. Практыка паказвае, што ў такіх песнях дзеянне выканаўцаў, выраз твараў, пастава спевакоў павінны адпавядаць духу песні. Бо калі абрадавую песню, у якой расказваецца аб любові да роднага краю, да прыроды, да бацькоўскай хаты, выконваць без дзейснага пачыну, з невыразным тварам, то песня не будзе ўспрымацца як мастацкі твор, не выкліча ў гледачоў свята адпаведнага эмацыянальнага суперажывання. Унутраная сабранасць, падцягнутасць выканаўцаў павінны садзейнічаць раскрыццю ідэйнага зместу песні, а знешняя выразнасць – быць вынікам эмацыянальнага стану спевакоў. Зразумела, што выкананне абрадавай песні ў сцэнічных умовах патрабуе ад спевакоў авалодання некаторымі навыкамі і ўменнямі акцёрскай ігры. Сцэна падзяляе выканаўцаў і гледачоў, стварае штучныя ўмовы ўзаемаадносін паміж імі, вызначае рэгламент выканання твору, абавязывае спевакоў ажыццяўляць рухі, паклоны, жэсты, мізансцэны і інш.

Як паказвае практыка, многія выканаўцы песень не валодаюць сцэнічным майстэрствам, спяваюць статычна, у выніку гэтага можна заўважыць прымітывізм інтэрпрэтацыі твору. У гэтых умовах неабходна дапамога рэжысёра, якому неабходна ажыццявіць своеасаблівы рэжысёрскі аналіз абрадавай песні з завязкай дзеяння, персанажамі, развіццём сюжэта, канфліктам, кульмінацыяй, заканчэннем, стварыць на яе аснове маленькі «спектакль». Абрадавыя песні ўтрымліваюць розныя міфалагічныя персанажы: Каляду, Купалу, Лялю, Масленіцу, «казу», «мядзведзя» і інш. У песнях гэтыя персанажы малююцца як персаніфікаваныя істоты, якія ўвасабляюць вобразнае ўспрыманне старажытным чалавекам узаемаадносін зямлі і космасу, у змене каляндарных цыклаў, раскрываюць іх складаную семантыку паводзін з іншымі прыроднымі персанажамі. Напраклад, паводле версіі А.Кіркора,

даследчыка язычніцтва, у час зімовага сонцавароту Сіцівpат або Карачун, бог цемры і смерці змагаецца з Грамавіком (Перуном) за ўладарнасць над светам. З гэтай мэтай Сіцівpат ператвараецца ў бурага мядзведзя, бярэ сабе на дапамогу бога марозаў Зюзю, белага старца з сівой барадой, у белым кажусе, з жалезнай булавой у руках, збірае воўчую зграю (мяцеліцу) і ганяецца за жонкай Перуна Грамаўніцай, якая павінна нарадзіць сына Дажбога. Але Каляда-Грамаўніца хаваецца ў іўняках, нараджае Божыча (Дажбога) і чыніць спор людзям: Гдзе каза ступою, // Там жыта капою, // Гдзе каза рогам, // Там жыта стогам, // Гдзе каза ходзіць, // Там жыта родзіць.

Для рэжысёра семантычная калядная версія пра нараджэнне Дажбога – змястоўны матэрыял для пабудовы абрадавага песеннага спектакля «Зімовы сонцаварот», у якім ён можа ў мастацка-вобразнай форме перадаць касмічную з'яву Каляды. На наш погляд, абрадавая песня ў святе павінна выкарыстоўвацца ў складзе абрада або яго фрагмента. Гэты метадычны падыход найбольш адпавядае кампетэнтнаму выкарыстанню фальклорнага твору ў святе, набліжае яго да жывога бытавання традыцыі.

Як сведчыць практыка, выкананне каляндарных і сямейных песень у святе не заўсёды эстэтычна прымальнае ў сэнсе дакладнай падачы слова пры спевах, тым больш, што многія песенныя тэксты заключаюць часам архаічныя словы, незразумелыя сучаснаму слухачу. У прынцыпе, рэжысёр можа з вялікай асцярожнасцю замяніць асобныя незразумелыя словы, без шкоды для агульнага сэнса песні, але агульнае метадычнае патрабаванне заключаецца ў тым, каб прапанаваць выканаўцам прааналізаваць яе паэтычны тэкст, вызначыць прыёмы і сродкі паэтыкі, прачытаць іх выразна, звярнуўшы ўвагу на дакладную дыкцыю і артыкуляцыю кожнага слова. Знаходжанне багацця моўных інтанацый пры ўважлівым вусным чытанні песні, садзейнічае раскрыццю характара, тэмы і ідэі твору, выразнай падачы слова пры спевах.

На наш погляд, абрадавая песня ў святе павінна выкарыстоўвацца ў складзе абрада або яго фрагмента. Гэты метадычны падыход найбольш адпавядае кампетэнтнаму выкарыстанню фальклорнага твору ў святе, набліжае яго да жывога бытавання традыцыі.

Абрадавыя песні, як правіла, аднагалосыя, таму іх не трэба «аздабляць», далучаючы галасы. Іх неабходна ў святе захаваць у першаснай чысціні меласу. У святе абрадавая песня займае важнае, але падпарадкавальнае месца, скіраванае на мастацкае ракрыццё рытуальных дзей, дапаўняючы іх. Рэжысёру важна ведаць, што песенныя інтанацыі-формулы абрадавых твораў з'яўляюцца вынікам зафіксаванага мастацкага мыслення старажытнага чалавека. Разам з іншымі абрадавымі прыкметамі яны ўтвараюць этнічную спецыфіку беларусаў. Менавіта таму рэжысёр абавязан, выкарыстоўваючы абрадавую песню ў святе, адказна ставіцца да яе ўвасаблення.

Да важных асаблівасцей узнаўлення абрадавай песні ў святе неабходна аднесці імправізацыю. Імправізацыя пры іх выкананні – вельмі складаная для авалодання манера спеваў. Сапраўдныя знаўцы народных песень заўсёды

імправізіруюць пры калектыўных (гуртавых) спевах Гэта імправізацыя адбываецца заўсёды ў межах канкрэтнай абрадавай традыцыі. Для сучасных спевакоў авалоданне імправізацыяй – складаная справа. Практычна немагчыма сустрэць сярод майстроў імправізацыі маладых выканаўцаў. Відаць, што навучанне імправізацыі ў народных спевах належыць будучыні.

У заключэнне адзначым, што пры выкарыстанні абрадавай песні ў святе рэжысёр абавязан: узнаўляць песню ў складзе абрада або яго фрагмента; распрацаваць яе мастацка-вобразнае ўвасабленне; не дапускаць апрацовак абрадавых песень; навучыць выканаўцаў навыкам і ўменням сцэнічнага выступлення.

Вывады: у святе абрадавая песня выкарыстоўваецца ў трох іпастасях – як выразны сродак, як структурны кампанент, як пэўны фон для развіцця дзеяння. Як мастацка-выразны сродак яна ўзбагачае выканаўчую палітру сродкаў і магчымасцей рэжысёра, не атрымліваючы пры гэтым самастойнага значэння ў святе. З'яўляючыся важным элементам рэжысёрскай пастаноўкі, абрадавая песня разам з літаратурным тэкстам становіцца часткай дзейснай структуры кожнага фрагмента свята, а значыць і драматычным элементам апошняга.

Народная інструментальная музыка

План

1. Народныя інструменты
2. Народныя гульні і танцы
3. Жанры народнай музыкі

Мэта: ахарактарызаваць жанры інструментальнай народнай музыкі і асаблівасці іх выкарыстання ў відовішчы.

Народныя музычныя інструменты і інструментальная музыка з'яўляюцца важнай часткай музычнай культуры беларускага наўрода. Яны знітаваныя з рознымі аспектамі быту гаспадарчай і грамадскай дзейнасцю, матэрыяльнай і духоўнай культурай народа, яго гісторыяй. Музычныя інструменты і інструментальная музыка выклікаюць цікавасць мастакоў і кампазітараў, пісьменнікаў, этнографаў, гісторыкаў, фальклярыстаў і інш.

У беларуса здаўна жыве любоў да інструментальнай музыкі, калектыўнага вынанальніцтва. Беларускі народ атрымаў у спадчыну музычны інструментарый ад старажытнай агульнарускай культуры. На працягу стагоддзяў ён папаўняўся новымі інструментамі, якія былі створаны рукамі таленавітых невядомых майстроў. І сёння асаблівасці народна-інструментальнага выканання яшчэ цалкам не вывучаны.

Энтузіястамі-выканаўцамі народнай творчасці былі скамарохі і выкдроўныя казачнікі-бахары. Скамарохі ўзгадваюцца ў другой палове XII ст. у адным з “Павучэнняў” знакамітага дзеяча старажытнарускай літаратуры Кірыла Тураўскага. Скамарох быў носьбітам сінкрэтычнага мастацтва. З цягам часу дудары, лірыкі, скрыпачы аддзяляюцца ад скамарохаў, ствараючы асобныя аб'яднанні.

У той час займаліся народнай творчасцю таксама і, так званыя, калікі-вандроўнікі, або, як іх называлі, старцы. Яны выконвалі маліты, духоўныя вершы і гістарычныя песні. Старцаў, як правіла, вадзілі павадыры, якія спявалі на актаву вышэй старцаў, або ва ўнісон. Зрэдку старцы спявалі ў суправаджэнні ліры. У гады народных дзіхалецціяў яны ўспрымаліся як голас незадаволеных людзей.

Цікава, што песні, скокі, мімічныя дзеянні і інструментальныя выканаўства шчыльна перапляталіся паміж сабой, былі прымеркаваны да якой-нібудзь падзеі або свята і параджалі тэатралізаванае відовішча. Так, песня і танец выконваліся ў купальскіх ігрышчах,вясковых карагодах, у калядных перааплананнях. На Вялікдзень з песнямі, дудой, скрыпкай, бубнам віншавалі гаспадароў валачэбнікі. Ніводнае вяселле не абыходзілася без дуды або скрыпкі, цымбал, розных інструментаў хатняга ўжытку, якія часам выконвалі ролю ўдарных інструментаў.

Вядомая ў свой час на вячорках гульня "Жаніцьба Коміна" , у якой адбіліся рэшткі культу агню, і "Жаніцьба Цярэшкі" – водгук старадаўняга звычаю ўмыкання нявесты ў старажытных славян – выконваліся ў суправаджэнні спеваў і выкананнем на скрыпцы. Тэатралізаваліся таксама і многія танцы: "Юрачка", "Гневаш", "Бульба", "Лянок" і інш.

Важным перыядам у развіцці народнага музычна-інструментальнага выканаўства з'явіўся школьны тэатр, у якім вялікае месца займалі ў інтэрмедыях, выконваемых у час антрактаў, песні і танцы (канец XVI ст.). З цягам часу інтэрмедыі адасобіліся ад школьнай драмы і ператварыліся ў самастойнае бытавое музычна-сцэнічнае прадстаўленне.

Далейшае існаванне народнай інструментальнай музыкі звязана ў Беларусі з лялечным тэатрам "батлейка" (XVII-XVIII ст.ст.). Тэмай батлеек з'яўляліся біблейскія сказанні, а ў інтэрмедыях, паміж дзеяннямі, узнаўляліся жартоўныя сцэнкі з народнага жыцця, якія мелі іншым разам сацыяльную накіраванасць. Інсцэніраваліся таксама і народныя песні "Антон з казой" і "Антоніха з падойнікам". Выступленні лялек у інтэрмедыях батлейкі адбываліся пад акампанемент дуды, а пазней гармоніка. У пачатку XX ст. спектаклі батлейкі часам суправаджала "траістая музыка" – скрыпка, цымбалы, дуда або бубен. Батлейка карысталася ў народзе вялікай папулярнасцю.

Да ліку старажытных інструментаў належаць беларуская дуда і бубен. У якасці сігнальных інструментаў выкарыстоўваліся рогі жывёл, якія пазней сталі вырабляцца з дрэва, а потым з металу.

Драўляная труба-сурма дасягае ў даўжыню да 2-х метраў. Яна не мае адтулін і выдае гукі натуральнага абертонавага рада.

З'яўляюцца старажытнымі па свайму паходжанню беларускія духавыя інструменты флейтавага і кларгетавага тыпу. Прататыпам у першых з'яўляецца пусты арэх з адтулінай, або пустая закрытая ці адкрытая трубка без пальцавых адтулін і другіх – трасніковая трубка з выразаным язычком у выглядзе літары "П" у якасці ўзнаўлення гуку (вібратара).

Сярод гліняных беларускіх пасвістулек трэба выдзеліць дзіцячыя музычныя інструменты ў выглядзе лялечных птушак і жывёл.Яны маюць адтуліны для ўзнікнення гуку рознай вышыні і рознай настройкі.

Для беларускіх драўляных інструментаў адносіцца дудка , дуда і жалейка, кожны з якіх мае спецыфічныя алаблівасці пабудовы , гуказдабывання і гучання.

У наш час музычны інструментарый беларусаў уключае наступныя групы інструментаў: з духавых – свісцёлку, карыну, прадоўжаную і папярэчную дудкі, жалейку, кларнет, гармонік, баян, акардэон, трубу,рог,ліст дрэва і травы, берасцянку, карынку, берасту; са струнных – скрыпку, басэтлю,цымбалы,балалайку, мандаліну; з мембранных – бубен з бразготкамі, барабан,турэцкі барабан, грэбень; з самагучных – калотку, лыжкі, талеркі, вугольнік, біла, кляшчоткі, бразготку, шаркуны, трашчотку. Да сярэдзіны XX ст. сустракаліся цытра, колавая ліра, дуда.

Беларуская народная інструментальная музыка падзяляецца на некалькі жанравых груп: сігнальныя, гукапераймальныя, песенныя, танцавальныя найгрышы, маршы і імправізацыі.

Сігнальныя найгрышы-найбольш старажытны інструментальны жанр. Ён захаваўся амаль да сярэдзіны XXст. і выконваў практычную утылітарную функцыю. З дапамогай сігналаў паведамлялі аб пажары, навадненні, набліжэнні ворага, збіралі людзей на сходы, вяселлі, пахаванні.

Найбольш захаваліся ў Беларусі пастуховыя сігналы, якія выконваліся на трубе або рогу, зрэдку “на голас” (“гойканне”), каб сабраць кароў да выгану ў поле, каб іх падаіць, гнаць дадаму.Гэтыя сігналы выконвалі па сутнасці “вытворчую” функцыю.

Другім старажытным жанрам беларускай народнай інструментальнай музыкі з'яўляюцца гукапераймальныя найгрышы. Яны знаходзяцца ў рэпертуары скрыпачоўі выконваюцца як самастойныя п'есы або музычныя ілюстрацыі да вусных апавяданняў.

Музыкант імітуе на скрыпцы галасы птушак, жывёл, плач чалавека, галашэнні нявестыі яе маці, перадае “як вецер у полі гуляе” і інш.

Дарэчы, гукапераймальныя жанры народнай музыкі трэба аднесці да тыпу выяўленчай музыкі (сучасная класіфікацыя),якую трэба часцей выкарыстоўваць у сучасным свяце.

Найбольш распаўсюджаным жанрам інструментальнай музыкі з'яўляюцца песенныя найгрышы. Размова ідзе пра старажытныя напевы каляндарных, сямейна-абрадавых і лірычных песень, якія выкарыстоўваюцца “абы-калі” на дудцы, карыне, дудзе,ліры,скрыпцы.Зразумела, што на характар і выкананне ўздзейнічаюць не полькі канструктыўныя асаблівасці музычных інструментаў, але і жанравая спецыфіка песеннай традыцыі.

Наступным жанрам беларускай народнай інструментальнай музыкі з'яўляюцца маршы. Гэта рытуальная музыка, якую выконваюць на вяселлі, калі сустракаюць маладых, учас іх адорвання, віншавання гасцей і інш. Вясельныя маршы распаўсюджаны ў Заходняй Беларусі: у Маладзечна, Смаргоні, Ашмянах, Вілейцы, Мядзелі.

Апошнюю групу інсрументальнай музыкі складаюць танцавальныя найгрышы.Яны суправаджаюць танцы “Лявоніху”, “Мяцеліцу”, “Бычок”, “Журавель”, “Гусачок”, “Шастак” і многія іншыя.

Вывады: народная музыка надае нацыянальны каларыт кожнаму святу, дзякуючы выкарыстанню ў ім спецыфічных музычных народных інструментаў – дуды, жалейкі, басэтлі, цымбал і інш. Апрача гэтага, народная музыка вызначаецца своеасаблівай гармоніяй, рытмам, інтанацыйнай пабудовай. Усё гэта разам і надае святу нацыянальную асаблівасць, робіць яго адметным, самабытным, паказвае яго адрозненне ад свят іншых народаў Блізкага і Далёкага замежжа. Народная музыка далучае кожнага чалавека да заняткаў музычным мастацтвам, жаданнем танчыць пад яе, спяваць, выконваць прыпеўкі, ўдзельнічаць у конкурсных праграмах, адным словам, дазваляе актывізаваць кожнага гледача. У святе ёсць магчымасць паслухаць народныя музычныя інструменты, далучыцца да багацця іх эстэтычнага гучання, адчуць іх самабытнасць і непаўторнасць.

Фальклярызм у народным святе

План

1. Традыцыйны фальклор.
2. Другасны фальклор.
3. Апрацаваны фальклор.
4. Аўтарскія творы, творы асобных калектываў, якія фальклярызаваліся.
5. Стылізаваны фальклор.
6. Рэстаўрыраваны фальклор.
7. Рэканструяваны фальклор.

Мэта: вызначыць асаблівасці тыпалогіі ў мастацкай творчасці.

Асваенне народнай песні ў аматарскай творчасці нашай краіны мае спецыфічныя асаблівасці. Яны характарызуюцца адносна ўстойлівай захаванасцю каляндарна-песеннай культуры Беларусі, асабліва лірычных песень і прыпевак. Наяўнасць акадэмічных зборнікаў фальклорных песень стварае спрыяльныя магчымасці для шырокага выкарыстання фальклорнай спадчыны ў харавой самадзейнасці Беларусі і максімальна дакладнага ўзнаўлення арыгінала. Гэтыя выданні маюць для самадзейных хораў практычную каштоўнасць, таму што ў іх разам з навуковым аналізам розных песенных жанраў ёсць нотны матэрыял, а таксама даецца апісанне народных абрадаў і звычаяў. Вялікая заслуга ў ажыццяўленні гэтага выдання належыць вучоным-фалькларыстам А.С.Фядосіку, К.П.Кабашнікаву, А.С.Лісу, І.К.Цішчанка, Г.А.Барташэвіч, Л.М.Салавей, А.І.Гурскаму, Л.А.Малаш, музыказнаўцам З.Я.Мажэйка, В.І.Ялатаву, С.Г.Нісневіч, Г.В.Таўлай і інш. Неацэнны ўклад у вывучэнне песеннай творчасці беларусаў унеслі Р.Р.Шырма, Г.І.Цітовіч, Н.С.Гілевіч, В.А.Захарава.

Практыка паказвае, што асваенне фальклору можа адбывацца па-рознаму: ад непасрэдняга ўзнаўлення першакрыніцы да высокамастацкай апрацоўкі яе. Даследуючы гэтыя працэсы і метады, мы выдзяляем па ступені складанасці іх асваення сем тыпаў фальклярызму ў харавой самадзейнасці: 1) традыцыйны фальклор, прадстаўлены жывымі носьбітамі традыцый; 2) другасны фальклор, асвойваемы маладзёжнымі калектывамі, якія арыентуюцца на ўнаўленне традыцыйнай народнай творчасці; 3) апрацаваны фальклор з улікам нацыянальных і мясцовых песенных традыцый; 4) песні самадзейных аўтараў і кампазітараў, асобных калектываў і іх удзельнікаў, якія прайшлі працэс фальклярызацыі; 5) стылізаваны фальклор, дзе песенная традыцыя выкарыстоўваецца не самастойна, а ў сінтэзе слоўных, музычных, драматычных, харэаграфічных, этнаграфічных элементаў; 6) рэстаўрыраваны фальклор; рэканструяваны фальклор.

Адной з прагрэсіўных форм асваення і развіцця песенных традыцый у харавой самадзейнасці Беларусі з'яўляецца дзейнасць фальклорных груп і ансамбляў. За апошнія гады колькасць такіх калектываў павялічылася, паляпшаецца якасць праграм, у якіх усё большае месца пачынае займаць мясцовы рэпертуар, блізкі і зразумелы як самім выканаўцам, так і слухачам.

Для таго, каб даследаваць узнаўленне традыцыйнага фальклору на самадзейнай сцэне, неабходна добра ведаць умовы існавання традыцыйнай песні ў жыцці. Песенная традыцыя працягвае жыць там, дзе склаўся адпаведны бытавы ўклад. Але нават там, дзе ўмовы жыцця не спрыяюць захаванасці традыцыйнага побыту, народныя песні захоўваюцца на аснове пераемнасці народных бытавых, культурных, псіхалагічных традыцый.

Песенны фальклор − гэта і мінулае, і сённяшняе духоўнае багацце народа. Асабліва моцныя традыцыі народнай песні ў сельскай мясцовасці. Яны перадаюцца ад пакалення да пакалення непасрэдна ў час выканання. Кожная вёска, раён, вобласць маюць свае фальклорныя асаблівасці. Захаванасць песеннай традыцыі стварае спрыяльныя ўмовы для асваення традыцыйнага фальклору на самадзейнай сцэне. Гэты тып фальклярызму займае значнае месца ў харавой самадзейнасці.

Характэрнай асаблівасцю ўсіх традыцыйных фальклорных калектываў з'яўляецца тое, што іх удзельнікі − у асноўным людзі пажылога або старэйшага ўзросту. Іншы раз сустракаюцца сямейныя ансамблі або такія, куды ўваходзяць жыхары адной вёскі, якія ведаюць старадаўнія беларускія песні, строга захоўваюць традыцыі сваёй мясцовасці. Рэпертуар такіх калектываў складаецца выключна з мясцовых песень. Ансамблі традыцыйнага фальклору ў сваёй творчай рабоце імкнуцца максімальна дакладна перадаць народную песню. Іх выканаўчую манеру характарызуе захаванне спецыфікі народнага спеву. Вершаваныя тэксты не церпяць скарачэння, спевам уласцівыя вар'іраванне, высокае майстэрства. Касцюмы ўдзельнікаў і іншыя этнаграфічныя атрыбуты тут заўсёды самабытныя, мясцовыя, старадаўнія. Моладзі ў гэтых ансамблях мала, таму з мэтай захавання традыцый пажадана далучаць да ўдзелу ў іх рабоце як мага больш маладых людзей. Без гэтага немагчыма падтрымліваць на высокім узроўні выканаўчую форму калектыву.

Стыхійнае перайманне майстэрства старэйшых спевакоў трэба замяніць мэтанакіраванай вучобай моладзі.

Перанясенне фальклорнай песні з натуральнага асяроддзя на сцэну так ці інакш звязана з яе змяненнем. У гэтым сэнсе фальклорна-этнаграфічныя ансамблі не выключэнне. Канцэртнае выступленне патрабуе пэўнай падрыхтоўкі: загадзя падбіраюцца касцюмы, выбіраюцца песні, праводзяцца своеасаблівыя рэпетыцыі. Народ заўсёды высока цэніць сапраўднае майстэрства.

Другасны фальклор у прафесіянальнай музыцы прадстаўлены ансамблем Д.В.Пакроўскага ў Маскве, эксперыментальным фальклорным ансамблем І.У.Мацieўскага ў Санкт-Пецярбурзе. Увасабленнем другаснага фальклору ў харавой самадзейнасці Беларусі займаюцца маладзёжныя калектывы. Звычайна гэтыя ансамблі ствараюцца ў гарадах, абласных і раённых цэнтрах, буйных населеных пунктах, пасёлках гарадскога тыпу.

Другасны фальклор як тып фальклярызму − важная форма асваення песенных традыцый. Значэнне яго цяжка пераацаніць у адносінах да перспектывы захаванасці і развіцця песенных традыцый у сучасных умовах.

Трэці тып фальклярызму − апрацоўкі народных песень. Народныя хоры, якія выконваюць песні, як правіла, у апрацаваным выглядзе не з'яўляюцца непасрэднымі носьбітамі песенных традыцый. Іх удзельнікі розныя па ўзросту, сацыяльнаму становішчу, адукацыі. Яны ўключаюць у свой рэпертуар народныя песні, вядомыя ўсім: беларускія, рускія, украінскія, а таксама мясцовыя фальклорныя, і імкнуцца выконваць іх у народнай манеры, але спевы ўжо менш імправізаваныя. Гэтыя калектывы не абмяжоўваюцца якой-небудзь адной манерай спеваў, а спрабуюць авалодаць рознымі музычнымі стылямі.

Сутнасць апрацоўкі павінна вызначацца беражлівымі адносінамі да арыгінала, імкненнем захаваць стылявыя асаблівасці фальклорнага твора, падкрэсліць самабытнасць фальклорнай песні. У беларускім песенным фальклоры шмат песень, гатовых для сцэнічнага ўвасаблення. Але трэба мець на ўвазе, што не кожная народная песня можа быць апрацавана.

Прынцыпы, якія вызначаюць меру творчай апрацоўкі народнай песні для самадзейных калектываў, характарызуюцца ў асноўным двума фактарамі: улікам прыроды самой песні і творчым напрамкам, якога прытрымліваецца аўтар. Выкананыя глыбокім знаўцам фальклору Г.Цітовічам, апрацоўкі народных песень − узор беражлівых адносін да фальклорнай традыцыі і высокага ўзроўню прафесіянальнага майстэрства.

Апрацоўка народнай песні цесна звязана з яе распрацоўкай. Але гэта не адно і тое ж. Апрацоўка − гэта захаванне першакрыніцы, яна заўсёды павінна быць пазнавальнай у сваёй аснове. Распрацоўка ж песні носіць суб'ектыўны характар. Тут аўтар распрацоўвае тыя ці іншыя элементы фальклорнага матэрыялу, асэнсоўвае іх вобразны змест, прапускае скрозь прызму ўласных творчых прынцыпаў. Гэтыя два напрамкі ў рабоце над песняй часта знаходзяцца побач, дапаўняючы адзін аднаго. У свае апрацоўкі кіраўнікі павінны прыўносіць элементы прафесіяналізму, выковаць іх, не скажаючы песенных традыцый.

Разглядаючы песні, створаныя самадзейнымі кампазітарамі, асобнымі калектывамі і іх удзельнікамі, варта адзначыць, што лепшыя з іх выкарыстоўваюць змест, паэтычную вобразнасць і структуру, характэрныядля народнай традыцыі.

Аналізуючы стылізаваны фальклор, чацьвёрты тып фальклярызму, неабходна адзначыць, што тэрмін "стылізацыя" ў адносінах да мастацкай самадзейнасці трактуецца па-рознаму. Да таго ж некаторыя вучоныя і музыканты-практыкі ставяцца да стылізацыі адмоўна. Такі пункт гледжання некаторых даследчыкаў і практыкаў да стылізаванага фальклору правамерны ў многіх выпадках, паколькі часта прафесіянальныя і самадзейныя калектывы скажаюць самую сутнасць фальклору, выдаючы розныя тэатралізаваныя відовішчы за народнае жыццё. Няўдалыя стылізацыі выступаюць як надуманае механічнае спалучэнне фальклорных элементаў без агульнага сюжэта і задумы. Непатрабавальныя ў мастацкіх адносінах стылізацыі і нарадзілі негатыўнае тлумачэнне гэтага тэрміна.

Стылізацыя як форма ўзнаўлення песеннай традыцыі пад сілу толькі высокакваліфікаваным кіраўнікам і калектывам. У Беларусі пакуль яшчэ мала такіх спецыялістаў і ансамбляў. Аднак, нягледзячы на складанасць авалодання песеннай традыцыяй у гэтым тыпе фальклярызму, нельга пазбаўляць права кіраўнікоў і ўдзельнікаў калектываў на стылізацыю фальклорных твораў.

Іншы раз стылізаваным фальклорам называюць апрацоўкі народных песень і аўтарскія творы, напісаныя ў стылі фальклорных традыцый. Такое вызначэнне стылізацыі ўключае два розныя фальклорныя пласты. Яны розняцца накшталт таго, як копія адрозніваецца ад арыгінала, таму ўключэнне ў стылізацыі апрацовак народных песень і аўтарскіх твораў з'яўляецца павярхоўным па сваёй сутнасці, паколькі не закранае аснову фальклору − яго стыль.

Вызначым адназначны сэнс у разуменні тэрміна "стылізацыя". У літаратуразнаўстве і музыказнаўстве стылізацыя трактуецца ў прынцыпе аднолькава − як аднаўленне, узнаўленне істотных рыс стылю пісьменніка мастацкага напрамку, літаратурнай плыні, спецыфічных асаблівасцей музыкі.

Зыходзячы з вызначэння фальклорнага стылю, можна зрабіць вывад, што стылізацыя ў харавой самадзейнасці (як адзін з тыпаў фальклярызму) азначае выкарыстанне песеннай традыцыі ў арганічным адзінстве з іншымі фальклорнымі жанрамі, абрадам, этнаграфічным асяроддзем. Пры гэтым можа стылізавацца як увесь фальклорна-этнаграфічны комплекс, так і асобныя яго элементы. Няправільнай здаецца пазіцыя некаторых фальклярыстаў, якія бачаць перспектыву развіцця народнай песні перш за ўсё ва ўзнаўленні аўтэнтычнага фальклору, абмяжоўваюць права кіраўнікоў на яго мастацкую апрацоўку, стылізацыю, трансфармацыю.

У Беларусі праводзяцца розныя традыцыйныя і сучасныя народныя святы, такія як Купала, кірмаш, вяселле, вячоркі, провады ў армію, уручэнне пашпарта, дажынкі і інш., у якіх старыя абрады цесна пераплятаюцца з новымі. У такіх тэатралізаваных прадстаўленнях шырока выкарыстоўваюцца старадаўнія песні, ствараючы ў кантэксце цэласнай арганікі фальклору абагульнены нацыянальны каларыт, нацыянальную своеасаблівасць.

Рэстаўрыраваны і рэканструяваны фальклор, на нашу думку, − гэта не тоесныя паняцці. Рэстаўрацыя азначае аднаўленне народнай песні ў першапачатковым выглядзе, дзякуючы захаванасці яе ў памяці людзей старэйшага пакалення. Гэта − жывая памяць пакаленняў, якая дазваляе адрадзіць многія старадаўнія песні. Менавіта так многія калектывы ў апошнія гады асвойваюць фальклорную спадчыну.

Рэстаўрацыя песеннай традыцыі ажыццяўляецца таксама ў выніку аднаўлення яе агульных уласцівасцей па апісаннях, рэштках напеваў, што захаваліся, асобных слоў. Паколькі ў Беларусі песенныя традыцыі яшчэ моцныя, таму аб рэканструкцыі тут трэба гаварыць толькі як аб праяўленні ў самадзейнасці яе асобных элементаў. Магчыма, у будучым гэта форма атрымае больш шырокае распаўсюджанне, паколькі агульная тэндэнцыя бытавання фальклору прыводзіць да знікнення многіх песенных жанраў.

Рэканструкцыя народнай песні ажыццяўляецца на аснове даных аб яе мастацкіх, эстэтычных, стылістычных уласцівасцях і функцыянальным прызначэнні. Даныя можна атрымаць пры вывучэнні прац па гісторыі, культуры, этнаграфіі, песеннай творчасці, у гутарках са знаўцамі і носьбітамі песенных традыцый, пры знаёмстве з творамі выяўленчага і дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва. Акрамя таго, закладзена пэўная інфармацыя ўжо ў самім тэксце.

Гэты падрыхтоўчы этап работы кіраўніка над песняй у нейкай меры нагадвае пошукі даследчыка па вывучэнню песеннай інфармацыі. Кіраўнікам калектываў, якія займаюцца рэстаўрацыяй і рэканструкцыяй фальклору, неабходна вывучаць вопыт вучоных па выяўленню традыцый, якія зніклі. Адна з цяжкасцей, што ўзнікае пры узнаўленні забытай песні, заключаецца ў тым, каб вызначыць яе жанравую прыналежнасць.

Правільнае вызначэнне жанравай прыналежнасці песні дапамагаеу разуменні яе вобразнай і мастацкай будовы, прызначэння ў мінулым. Неацэнную дапамогу ў гэтым можа аказаць акадэмічнае выданне фальклору. У ім, як ужо адзначалася, даецца навуковы аналіз узнікнення, стану, мастацкай прыроды, асноўных асаблівасцей песень розных жанраў.

Узнаўленне традыцый ў стылізацыях і апрацоўках ажыццяўляецца апасродкавана, пры значным узмацненні суб'ектыўнага фактару (пасрэдніка), у той час як другасны або рэстаўрацыйны тып фальклярызму арыентуецца на непасрэднае ўвасабленне песеннага матэрыялу.

Вызначэнне тыпаў фальклярызму ў харавой самадзейнасці мае не толькі тэарэтычнае, але і практычнае значэнне. Так, напрыклад, на аглядах самадзейнай творчасці рознага ўзроўню журы трапляе ў цяжкае становішча, не маючы дакладнай класіфікацыі калектываў, якія займаюцца асваеннем песеннага фальклору, што прыводзіць да неадпаведнасці ацэначных крытэрыяў у іх рабоце. Маючы ў сваім распараджэнні тыпалогію калектываў, якая адлюстроўвае ступень іх сувязі з песеннай традыцыяй, яно можакваліфікавана меркаваць аб выкананні народнай песні.

Вывады: класіфікацыя фальклярызму ў харавой самадзейнасці па тыпах у пэўнай ступені носіць умоўны характар. Па-першае, межы паміж імі рухавыя,

узаемапранікальныя. Па-другое, многія калектывы асвойваюць песенныя традыцыі, свядома спалучаючы розныя тыпы фальклярызму. Выключэннем з гэтага правіла з'яўляецца найбольш устойлівы ў сваім праяўленні традыцыйны фальклор.

Вызначэнне паняцця «сінкрэтызм песеннага фальклору»

План

1. Асаблівасці першабытнага сінкрэтызму фальклору.
2. Праяўленне сінкрэтызму фальклору ў дзейнасці фальклорных калектываў.
3. Аналіз уласнага вопыта аўтара ва ўзнаўленні сінкрэтызму фальклору ў мастацкай творчасці.
4. Сродкі мастацкай выразнасці, якія рэжысёрам выкарыстоўвае ў святе, каб захаваць сінкрэтызм фальклору.

Мэта: аргументіраваць неабходнасць узнаўлення найбольш вызначальнай рысы фальклору – яго сінкрэтызм у сцэнічных умовах. Менавіта яны дазваляюць рэжысёру ўзнавіць у мастацкай творчасці ўнікальную прыкмету фальклорнага мастацтва – яго сінкрэтызм.

Для мастацкіх калектываў выкарыстанне фальклору з'яўляецца важнай тэарэтычнай і практычнай задачай. На першы погляд гэта не выклікае асаблівых складанасцей: для таго, каб выканаць народную песню, танец або вуснапаэтычны твор, неабходна іх праслухаць, запісаць, расшыфраваць, вывучыць і перанесці на сцэну. На самай справе ўсё не так проста. Галоўнае, што павінны ведаць і кіраўнік і ўдзельнікі калектыву пры развучванні фальклорнага твора, − гэта адрозненні яго бытавання ў рэальным жыцці і на сцэне. У побыце, напрыклад, спяваюць або танцуюць для саміх сябе, атрымліваючы пры гэтым задавальненне ад працэсу выканання. Творчы працэс нікім і нічым не рэгламентуецца: натуральны і ўсякі раз імправізацыйны. Пры гэтым людзі добра ведаюць адзін аднаго, аб'яднаны агульнымі ўмовамі жыцця, агульным настроем і выконваюць песню або танец у сувязі з якой-небудзь падзеяй або выпадкам. Уласна кажучы, пры гэтым няма падзелу на выканаўцаў і слухачоў.

Інакш адбываецца пры выкананні фальклорнага ўзору на самадзейнай сцэне. Тое, што блізка і зразумела ўдзельнікам калектыву, можа быць незразумела аўдыторыі. Хор можа інтанацыйна дакладна ўзнавіць мелодыю, але пры гэтым не перадаць дух народнай песні. Бо ў жыцці народная песня ўздзейнічае на ўяўленне і пачуцці тады, калі яе слухаюць у натуральным выкананні, а не тады, калі яе ўзнаўляюць па нотах. У сваім бытаванні народная песня з'яўляецца часткай жыцця людзей.

Сапраўднасць сцэнічнага выканання фальклорнай першакрыніцы вызначаецца тым, наколькі дакладна выканаўцы перадалі тое пачуццё, той сэнс, якія заключаны ў

ім. Калі гэта ўдаецца ажыццявіць хору або танцору, гэты твор − сапраўдны фальклорны і ён не можа не ўсхваляваць слухачоў.

Вядома, што ў першабытным грамадстве практычныя і духоўныя сферы жыцця выступалі ў нерасчлянённым, сінкрэтычным адзінстве. Гэта вынікала з недыферэнцыраванасці форм грамадскай свядомасці першабытнага чалавека, непасрэдна звязаных з матэрыяльным жыццём і зносінамі людзей. У першабытнай свядомасці адлюстроўваліся веды чалавека аб свеце, яго слабасць перад прыроднымі сіламі, усведамленне сацыяльнай сутнасці калектыву людзей.

Фальклор узнік у глыбокай старажытнасці, калі мастацтва знаходзілася ў стане першабытнага сінкрэтызму (не існавала асобных відаў і форм мастацкай творчасці). Яно было па сваёй прыродзе калектыўным, групавым, родавым.

У такім мастацтве творчы пачатак валодаў выразнай утылітарнай функцыяй (абрадава-магічнай, або прыктычна-пазнавальнай) і арганічна ўплятаўся ў працоўную практыку, у розныя культавыя абрады, а таксама ў працэсы вырабу прылад працы, прадметаў быту, зброі і г.д. Узровень старажытнай чалавечай свядомасці быў не здольны расчляніць матэрыяльнае і духоўнае, бо чалавек не выдзяляў сябе з прыроды. Накшталт таго, як у барацьбе за выжыванне чалавек выкарыстоўваў і руку, і палку, і камень, і зубы, а ў кантактах з да сябе падобнымі і слова, і знак, і крык, і жэст, так і ў мастацкай творчасці ён ужываў адначасова слоўныя, харэаграфічныя, музычныя, драматычныя сродкі. На гэтай ступені развіцця грамадства не было выдзялення самастойных відаў мастацтва, іх адасаблення.

Выдатны даследчык першабытнага сінкрэтызму А.Н.Весялоўскі паказаў не толькі непарыўную сувязь жыццёвай практыкі людзей з мастацтвам, але і нерасчляняльнасць у самой мастацкай творчасці яго родавых або жанравых адрозненняў. На прыкладах розных народаў і культур А.Н.Весялоўскі даследаваў працэс выдзялення літаратурных і песенных жанраў з першабытнага сінкрэтызму харавой песні-танца, прычынай якога з'явілася класавая дыферэнцыяцыяпатрыярхальнага грамадства.

Сінкрэтызм фальклору выяўляўся і ў спосабе выканання твораў, пры якім паэтычны тэкст і мелодыя выкарыстоўваліся многімі людзьмі, гэта значыць хорам. І толькі паступова са старажытнага сінкрэтызму адасабляюцца розныя віды мастацкай творчасці. Паступова з хору выдзяляецца карыфей, спявак.

З узнікненнем класавага грамадства пачынаецца паступовы распад першабытнага сікрэтызму, выдзяленне фальклору як самастойнай формы творчасці, з'яўленне індывідуальнага аўтарства. З развіццём і ўскладненнем сацыяльна-эканамічных адносін фальклор адрываецца ад працоўнага працэсу. Аднак сляды гэтай сувязі захоўваюцца да гэтага часу ў абрадах, карагодах, танцавальных песнях.

Пераход да класавага грамадства і грамадскі падзел працы прыводзяць да ўзнікнення новага тыпу творчай прафесіянальнай дзейнасці. Здавалася б, падзел працы ў класавым грамадстве, узмацненне спецыялізацыі прафесіянальнай творчасці, распад сінкрэтычнасці форм грамадскай свядомасці павінны прывесці да знішчэння фальклору. Аднак фальклор як від мастацтва і форма грамадскай

свядомасці валодае пэўнай самастойнасцю і можа існаваць стагоддзямі, абслугоўваючы форму матэрыяльнай вытворчасці, нягледзячы на змены, якія ў ёй адбываюцца. Гэта забяспечвае практычную (утылітарную) функцыю народнай песні ў жыцці грамадства.

Аднак вызваленне фальклору ад утылітарных функцый і развіццё мастацва ў выглядзе асобных галін мастацкай творчасці не здымае праблемы сінкрэтызму фальклору, што выкарыстоўваецца ў сучаснай мастацкай самадзейнасці. Гэта адбываецца, па-першае, таму, што многія старадаўнія творы, якія адышлі да нашых дзён, заключаюць адзінства практычных і мастацкіх функцый, а па-другое − у іх заўсёды спалучаюцца розныя віды творчасці. Сінкрэтызм фальклору з'яўляецца спадчынай пачатковай непаўторнасці розных відаў мастацтваў. Сучасны сінкрэтызм прафесіянальнага мастацтва аналагічны фальклору фармальна, гэта значыць ён з'яўляецца вынікам штучнага аб'яднання самадзейных сфер творчасці.

Паколькі многія фальклорныя ўзоры былі далучаны да пэўных каляндарных цыклаў і абрадаў, то для іх узнаўлення на самадзейнай сцэне неабходны прадметы побыту, адпаведныя этнаграфічныя прыналежнасці. Сінкрэтызм фальклору, такім чынам, уключае ўзнаўленне на самадзейнай сцэне народных традыцый, звычаяў, абрадаў.

Акрамя тэксту, мелодыі ў народную песню часта ўключаюцца харэаграфічныя і гульнёвыя элементы. Гэта характэрна для многіх каляндарных песень. Узаемасувязь і ўзаемаабумоўленасць музыкі, паэзіі, танца, гульні, мімікі, касцюма вызначаюць сінкрэтычную прыроду народнай песеннай творчасці.

Далучаныя да каляндарна-земляробчага цыкла, абрады і звычаі, а разам з імі і песні на працягу стагоддзяў складалі адзінак цэлае з жыццём сялян. Таму эстэтычная каштоўнасць такіх твораў можа быць раскрыта толькі ў сінкрэтычным адзінстве з узнаўленнем самога абраду або яго фрагмента. Некаторыя песні, напрыклад, жніўныя, вясельныя, купальскія і іншыя, непасрэдна звязаны з абрадам. У іх паэтычнымі сродкамі раскрываецца сэнс, вобраз самога свята.

Разглядаючы пытанні інтэрпрэтацыі народнай песні на самадзейнай сцэне, трэба падкрэсліць узмоцненую цікавасць беларускай самадзейнасці да ранейшых традыцый мастацтва, у прыватнасці да яго сінкрэтычнасці. Цэласнае ўзнаўленне фальклору перадае слухачам або гледачам усведамленне жыццеадчувальнасці, заснаванай на адзінстве эстэтычных, духоўных, практычных уяўленняў чалавека. У гэтым − адна з прычын увагі да фальклорнай традыцыі ў мастацкай самадзейнасці.

Сінкрэтызм фальклору заключаецца і ў тым, што розныя віды мастацтва праяўляюцца ў ім адначасова, з'яўляюцца неабходнымі элементамі фальклорнага твора. Гутарка ідзе не аб размыве жанравых межаў, а аб узаемаадносінах, што вызначаюцца сінкрэтызмам фальклорнай творчасці.

Сінкрэтычны характар фальклору патрабуе ад калектываў увасаблення і такой яго асаблівасці, як адзінства выканаўцаў і гледачоў. Дасягнуць гэтага вельмі цяжка. Цяжкасці пачынаюцца з пераарыентацыі ўдзельнікаў фальклорнага калектыву ад распаўсюджанай цяпер формы кантакту выканаўцаў і гледачоў у сучасным тэатры, кіно, у тэлевізійных перадачах да гэтай забытай формы зносін з публікай.

Адной з умоў раскрыцця сінкрэтызму фальклору на сцэне павінна з'яўляцца ўзаемаразуменне паміж выканаўцамі і слухачамі, або так званая фальклорная сітуацыя.

Пры якіх жа сітуацыях выканаўцы і слухачы гатовы да ўзнаўлення і ўспрыняцця фальклорнага твору?

Было б лагічным заключыць, што гэта магчыма тады, калі яны ведаюць і валодаюць фальклорнай традыцыяй. Бо сэнс і тэкст песні могуць быць зразумелы імі толькі тады, калі яны бачылі, як адбываецца, напрыклад, абрад "заплятання" вянкоў, што папярэднічае вяселлю. Аднак гэта здараецца не заўсёды. Таму падобныя песні трэба аб'ядноўваць у "вянкі", або цыклы, папярэдне расказаць слухачам пра сам вясельны абрад, на якім выконваліся гэтыя песні.

Тыповымі памылкамі пры ўвасабленні абагульненых цыклаў, сюіт, сцэн народнымі хорамі і ансамблямі песні і танца з'яўляюцца адасобленасць харавой і танцавальнай груп, маларухомасць хору, штучнасць самога сюжэта, механічнае спалучэнне розных відаў народнай творчасці. Такая праграма носіць пацяшальны характар і не раскрывае фальклор, яго сінкрэтычны характар.

Іншы раз здараецца, што выступленні фальклорных калектываў праходзяць нецікава, удзельнікі адчуваюць сябе скаванымі, губляюць натуральную прывабліваць. Прычына такіх няўдач заключаецца ў тым, што ў сцэнічных умовах не ўдалося ўзнавіць жыццёвыя абставіны,у якіх існавала песня або танец.

Для таго каб пазбегнуць такіх няўдалых выступленняў, іх неабходна добра рыхтаваць і адпаведным чынам абстаўляць. Перш за ўсё непажадана, каб фальклорны калектыў выступаў у "зборнай праграме", разам з выканаўцамі сучасных твораў. Адной з форм, якую можна выкарыстоўваць для прапаганды народнай творчасці, а таксама для своеасаблівай падрыхтоўкі аўдыторыі перад выступленнем фальклорнага калектыву, можа быць гутарка, у якой даецца мінімум ведаў аб народным мастацтве, некаторыя звесткі аб удзельніках калектыву, своеасаблівасці канцэртнай праграмы. Як паказвае практыка, такія гутаркі "настройваюць" аўдыторыю на ўспрыняцце фальклору, садзейнічаюць лепшаму разуменню слухачамі народнай песні, а таксама спрыяльна адбіваюцца на сцэнічным самаадчуванні саміх удзельнікаў калектыву.

У самадзейнай мастацкай творчасці магчымы два падыходы ў эстэтычнай інтэрпрэтацыі сінкрэтызму песеннага фальклору. Першы з іх мяркуе выкананнетвора без сувязі з "унутражыццёвымі" ўмовамі фальклорнага побыту, другі − характарызуецца ўзнаўленне першакрыніцы ва ўмовах натуральнага асяроддзя і этнаграфічных элементаў існавання фальклору.

Гэтыя два падыходы да ўзнаўлення фальклору ва ўмовах свята ў прынцыпе не выключаюць, а дапаўняюць адзін аднаго. Пытанне заключаецца ў тым, з якой мерай адказнасці, такту ўсё гэта робіцца. Трэба ўсведамляць, што фальклор заўсёды існуе ўнутры якой-небудзь жыццёвай сітуацыі, прычым немастацкі фактар заўсёды у жывым яго бытаванні з'яўляецца вядучым. У гэтых адносінах няма прынцыповай розніцы паміж абрадавай і лірычнай песняй. Калі яна і не замацавана за абрадам,

гэта не азначае, што ў самім жыцці фальклорны твор выконваецца ў кожнай сітуацыі.

Сувязь з побытам лірычных песень праяўляецца ў тым, што пры пэўных абставінах выконваць іх было нельга. На самой справе, хіба можна спяваць лірычную песню ў час пахавання?

Таму тэатралізаваны фальклор з элементамі быту, абрадавым дзействам, танцам максімальна ўзнаўляе сінкрэтычную традыцыйную сітуацыю, не прэтэндуючы, зразумела, на поўную падмену жывога бытавання твора. Менавіта ў такой сцэнічнай падачы фальклору магчыма яго дасканалае практычнае ўзнаўленне ў адноўленым і пераўтвораным выглядзе.

Кожны калектыў можа будаваць сваю работу з улікам прыроды фальклору, яго сінкрэтызму. Найпрасцейшай формай аб'яднання песень аднаго жанру можа быць так званы "вяночак", які ў сцэнічных умовах ствараецца на прынцыпу эмацыянальнага дынамічнага нарастання.

У сучаснай мастацкай самадзейнасці Беларусі важнае значэнне мае традыцыйны фальклор. Выкананне народных песень традыцыйнымі калектывамі звязана з вырашэннем многіх праблем творчага характару. Іх рэалізацыя павінна грунтавацца на навуковай і практычна праверанай аснове.

Фальклорная песня, мясцовы танец страчваюць нешта надзвычай важнае, калі яны пазбаўлены тэатральнага, сцэнічнага дзейства. Як між іншым і фальклорна-тэатральнае выканальніцтва губляе нейкія патаемныя, цяжка ўлоўныя якасці без песні, музыкі, танца. Але нават усё гэта, разам узятае, без непасрэднай сувязі з побытам будзе далёкім ад сапраўднага, сінкрэтычнага ўзнаўлення фальклору.

Усе сродкі − песня, танец, сцэнічнае, тэатральнае дзейства, рухі, мізансцэны − павінны быць паміж сабой звязаны і служыць раскрыццю ідэі фальклорнага твора. Не трэба захапляцца надзвычайным выкарыстаннем якога-небудзь аднаго сродку. Іншы раз дастаткова лёгкага ківання галавы, корпуса, каб выказаць галоўнае ў фальклорным творы, рытмічны, эмацыянальны настрой песні, танца. Вельмі важна знаходзіць такія формы сцэнічнага дзейства, якія адпавядаюць вобразнаму ладу ўсяго фальклорнага твора.

Такія пабудовы і размяшчэнні выканаўцаў, акрамя таго, што яны дапамагаюць раскрыццю мастацкага вобраза песні, маюць яшчэ і эстэтычнае значэнне. Вельмі важна, каб адбывалася змена мізансцэн, каб не было статычнасці, якая сваёй аднастайнасцю пазбаўляе яркасці выступленне.

Ва ўвасабленні сінкрэтызму фальклорнага твора важную ролю адыгрывае танцавальная група, якая быццам ілюструе змест песні. Гэта ілюстрацыя не даслоўная, іншы раз дастаткова намёку на тую ці іншую падзею. Спевакі павінны адчуваць унутраную сувязь з танцорамі, падтрымліваць іх, рытмічна пляскаючы ў далоні, мімікай, жэстамі. У танцавальных песнях спевы і харэаграфія зліты, паколькі харэаграфічныя элементы ўзгадняюцца з рытмам напеву і падпарадкоўваюцца яму. Змест іх бывае лірычным або жартоўным, у некаторых адлюстроўваюцца працэсы земляробчай працы.

Тэмп і рытм у танцавальных песнях займаюць вядучае месца, паколькі яны вызначаюць калектыўную ўзгодненасць танцавальных рухаў. Роля запявалы ў іх абмежавана, ён толькі пачынае песню, а хор падхоплівае і працягвае яе да канца. У ігравых і танцавальных песнях удзельнікі калектыву паказваюць прыгожую паставу, адлюстроўваюць дзеяннямі змест песні. Для беларускай народнай песні не характэрны ярка выражаныя знешнія сродкі. Пачуцці яна раскрывае эканомна, як бы ў паўтонах. Значную ролю ў раскрыцці яе эстэтычнага ідэалу маюць пэўныя ўмовы, такія як асоба і настрой выканаўцаў, месца і час, характар і абставіны быту і г.д. Таму зафіксаваныя ў нотным запісе народныя песні не адлюстроўваюць усю глыбіню беларускага меласу. Пры знешняй прастаце і схематычнасці беларускія народныя песні змяшчаюць глыбокія душэўныя перажыванні, яркія музычныя вобразы.

Знешняя выразнасць выканання народнай песні павінна быць вынікам эмацыянальнага стану выканаўцаў, а не штучнай ігры "на публіку". Іншы раз яшчэ сустракаюцца надуманыя позы, жэсты, рухі ўдзельнікаў. Галоўнае ў песнях − гэта перадаць сэнс, характар, а не імкненне "праілюстраваць" тэатральнымі сродкамі змест песні. Зараз, на жаль, некаторыя харавыя калектывы захапляюцца яркасцю, трактуючы народную песню ў пацяшальным плане. Адна справа, калі гэта − карагодная, танцавальная, гульнёвая песня, якой уласцівы гульня, танец, і зусім іншая справа, калі гэта − лірычная працяжная песня.

Важнае значэнне для раскрыцця сінкрэтызму фальклорнага мастацтва належыць інструментальнай музыцы. Разам з баянам неабходна, каб былі гармонікі, дудкі, цымбалы, бубны, скрыпкі. Вельмі папулярная ў Беларусі скрыпка. Аднак не трэба захапляцца інструментальным суправаджэннем, паколькі сапраўднае выканальніцкае майстэрства дасягаецца пры спевах без музычных інструментаў. Асабліва цяжкія для выканання працяглыя песні. Выкананне іх патрабуе шырыні, напеўнасці гуку, рытмічнага і дынамічнага ансамбля. Такія песні − гэта вяршыня выканальніцкага майстэрства, асабліва калі спяваюцца без музычнага суправаджэння.

Вялікае значэнне для ўвасаблення сінкрэтызму народнай песні мае касцюм, які ўласцівы данай мясцовасці і павінен паказаць не толькі нацыянальную прыналежнасць калектыву, але і спецыфічныя этнаграфічныя асаблівасці вобласці, раёна, вёскі. Ён павінен выконвацца на аснове мясцовых узораў, уключаючы тканіну, аздабленне, упрыгожванні, але без непатрэбных празмернасцей. Народная эстэтыка аддае перавагу такому адзенню, якое адпавядае жыццёвым умовам людзей, што складваліся стагоддзямі. На сцэне касцюм павінен стылістычна адпавядаць фальклорнай крыніцы, што выконваецца, гэта значыць ён павінен выражаць пэўныя ідэйна-эстэтычныя пазіцыі калектыву. Аднак гэта не заўсёды знаходзіць адэкватнае ўвасабленне ў дзейнасці калектываў. Недахопамі ў афармленні касцюмаў для сцэны з'яўляюцца стандартызацыя, празмернае захапленне арнаментыкай, квяцістасцю і г.д. Сцэнічны касцюм фальклорнага калектыву павінен ствараццца на падставе бытавога беларускага касцюма.

Знікненне фальклору суправаджаецца іншы раз нічым непапраўнымі стратамі фальклорнага багацця. Аднак можна многае зрабіць для яго захаванасці і развіцця. У Беларусі ёсць спрыяльныя для гэтага ўмовы. Захаванне фальклорнай спадчыны ў дзейнасці як традыцыйных ансамбляў, так і нетрадыцыйных калектываў (напрыклад, народных хораў) спрыяе адраджэнню фальклору ў штодзённым жыцці.

Сцэнічнае ўвасабленне фальклору, перш за ўсё яго непасрэднымі носьбітамі, адкрывае пазітыўныя перспектывы захавання і развіцця песеннай традыцыі і жывой выканальніцкай самадзейнай практыкі. Разам з найбольш цэласным сінкрэтычным узнаўленнем фальклору традыцыйнымі калектывамі ў самадзейнай практыцы выкарыстоўваюцца толькі асобныя элементы мастацкай сістэмы фальклору, праходзяць апрацоўку песні ў духу сучасных традыцый, напрыклад, у творчасці самадзейных аўтараў.

У мастацкай самадзейнасці Беларусі набірае моц тэндэнцыя да захавання і развіцця фльклору як цэласнай мастацкай сістэмы. Гэтая тэндэнцыя немагчыма без уліку такой асаблівасці фальклорнага мастацтва, як яго сінкрэтызм.

Вывад: першабытны сінкрэтызм фальклору на працягу гісторыі свайго існавання паступова разбураецца: выдзяляецца ў асобную галіну мастацтва слова, народная песня, народны тэатр, народная музыка і інш. Сучаснае свята дае магчымасць рэжысёру ўзнавіць на новым узроўні прыродную якасць фальклору, яго сінкрэтызм, г.зн. зрабіць сцэнічнае дзеянне такім чынам, каб у ім адначасова спалучаліся характэрныя мастацкія асаблівасці фальклору – слова, драматычнае дзеянне, тэатралізацыя, пластыка, харэаграфія, міміка і інш. Падобнае спалучэнне розных жанраў фальклору на сцэне надзвычай ўсебакова ўздзейнічае на пачуцці, эмацыянальныя станы ўдзельнікаў і глядачоў свята. Фальклор быццам нараджаецца ў сваім спрадвечным абліччы.

Народная манера спеваў у фальклорным прадстаўленні

План

1. Элементы народнай манеры спеваў.
2. Аднагалосыя спевы.
3. Антыфонныя спевы.
4. Дыяфонныя спевы.
5. Спевы з "пералівамі".
6. Спевы з "падводкай".
7. Галасныя спевы.
8. Двухгалосыя спевы.
9. Трохгалосыя спевы.
10. Чатырохгалосыя спевы.
11. Жанравыя прыкметы народнай песні, што ўтвараюць яе інтанацыі, – аснова народнай манеры спеваў.

Мэта: для кампетэнтнага выкарыстання народнай песні ў святе рэжысёр абавязан ведаць асаблівасці народнай манеры спеваў, што дазволіць яму ўжываць на сцэне сапраўды фальклорныя спевы, а не іх падробкі.

Адным з найскладанейшых аспектаў пры выкананні абрадавых песень з'яўляецца ўзнаўленне народнай манеры спеваў. Асабліва цяжка перадаць спецыфіку фальклорных спеваў тым, хто не з'яўляецца носьбітам традыцыі. Тлумачацца цяжкасці асэнсавання разнастайных пытанняў народнай манеры спеваў шматлікімі прычынамі:

− арыентацыяй выканання фальклорных твораў на прафесійныя ўзоры;

− складанасцю вызначэння народнай і навуковай тэрміналогіі народнай манеры выканання;

− недастатковай тэарэтычнай і практычнай кампетэнтнасцю тых, хто займаецца засваеннем народнай песні;

− неакрэсленасцю і супярэчлівасцю самой праблемы ўзнаўлення народнай песні ў іншых галінах культуры;

− разнастайнасцю рэгіянальнай манеры народных спеваў.

Кожная з адзначаных (зразумела, не поўнасцю) прычын патрабуе спецыяльных даследаванняў. Тым не менш, як гэта бывае пры асвятленні навуковай праблемы, яе шматлікія аспекты аб'ядноўвае пэўная агульная тэма, без вырашэння якой нельга вызначыць астатнія. Да ліку такіх пытанняў адносна народнай манеры выканання належыць вызначэнне асноўных відаў ці тыпаў фальклорных спеваў.

Народная манера спеваў, у сваю чаргу складаецца са шматлікіх элементаў: гуказдабывання, інтанацыі, дыкцыі, артыкуляцыі, дыялекту, дыхання і інш. Нездарма некаторы рускія даследчыкі традыцыйных спеваў (Д. Пакроўскі, Н. Мяшко) звярталі ўвагу на тое, што для вывучэння пэўнай манеры спеваў ім спатрэбілася шмат гадоў. У народзе на просьбы навучыць спяваць народныя песні кажуць: "Пажыві з намі некалькі гадоў − і навучышся".

Узнікае пытанне, а ці існуе ўвогуле ў натуральным асяроддзі народная школа спеваў? Вядома, у сучасным разуменні цяжка ўявіць сабе існаванне падобнай "школы". Але асноўныя прынцыпы народных спеваў, канешне, усведамляюцца ўсімі, хто мае дачыненне да выканання народнай песні. Пачынаючы з вызначэння самога паняцця "гурт", якаб'яднання групы спевакоў, да спецыфікі выканання − спевы “з пералівамі”, “з падводкай” − усе гэтыя паняцці ўзніклі ў паўсядзённым побыце. Удзельнікі гурта роўныя ў творчых адносінах спевакі, кожны з якіх выконвае пэўную функцыю. Так, удзельнік, які пачынае "заводзіць" песню, называецца запявалай, спевакі, вядучыя ніжні асноўны голас, − "басамі", верхні − "падводкай".

З народнай выканальніцкай практыкі таксама вядома, што лепшыя спевакі, народныя гурты заўсёды напярэдадн абрадаў, святаў праводзілі своеасаблівыя рэпетыцыі, вызначалі творы, якія жадалі выконваць, падбіралі выканаўцаў, вызначалі функцыю кожнага ў гурце, рыхтавалі касцюмы, адзенне для

перааапранання ў пэўныя персанажы. Удзельнікі, якія валодалі дрэнным голасам, не мелі добрага музычнага слыху, не ўключаліся ў гурт. У народзе заўсёды адносіліся з павагай да тых, хто добра спяваў, прыслухоўваліся, як яны "цягнуць" песню, аздабляюць яе мелодыю разнастайнай рытмікай, "арнаментам". Выкананне верхняга голасу (падгалоска) даручалі тым, хто меў моцны голас, валодаў майстэрствам імправізацыі, добра разумеў месца народнай песні ў канкрэтным рытуале, абрадзе. Адзначанае сведчыць аб існаванні пэўнай "школы народных спеваў".

Існучыя ў жывым бытаванні вызначэнні (спевы “з пералівамі”, “з падводкай”) зацвердзіліся ў навуковай тэрміналогіі як народная манера спеваў. Пагадзіцца з такім вызначэннем цяжка. Як ужо адзначалася, народная манера спеваў уключае пэўныя элементы выканальніцтва, адзначаныя паняцці адносяцца хутчэй да відаў або тыпаў. Менавіта ў гэтых накірунках знаходзіць сваё адлюстраванне ўся палітра выканальніцтва, утвараючы спецыфіку, якую трэба вызначыць як манеру народных спеваў. Думку аб значэнні тыпаў народных спеваў, у якіх знаходзіць адлюстраванне манера выканання, пацвярджае і той факт, што ў жывым бытаванні існуюць і іншыя фальклорныя стылі (па нашаму тыпы), пра якія гаворка будзе ісці ніжэй, але яны вызначаны ў навуковай тэрміналогіі проста як "народныя спевы".

Прыведзеныя тэрміналагічныя супярэчнасці пры вызначэнні народнай манеры спеваў сведчаць аб нераспрацаванасці ўзнятай праблемы. Прапануемыя тыпы народных спеваў з'яўляюцца своеасаблівай формай, у якой разгортваецца пэўная манера выканання. Без вызначэння тыпаў народных спеваў нельга асвятліць астатнія пытанні, звязаныя з народнай манерай выканання фальклорных песень.

Прадстаўленая ніжэй тыпалогія народных спеваў (а не манера) у навуковых адносінах − першая спроба сістэмнага асэнсавання выканальніцкай практыкі народных спеваў. Канцэпцыя тыпалогіі народных спеваў не прэтэндуе на закончанасць, наадварот, у далейшай рабоце яна будзе ўдакладняцца, і магчыма, па-іншаму вырашацца. Паколькі праблема народных спеваў зусім маладаследаваная з'ява ў тэарэтычным і практычным плане, таму яна можа быць вырашана намаганнямі многіх тэарэтыкаў і практыкаў фальклору.

Нярэдка практыкі фальклорных спеваў лічаць, што дастаткова знайсці ноты і вывучыць народную песню. Пры гэтым да арыгінала дабаўляецца некалькі галасоў. Справа ў тым, што музычнае выхаванне ў нашай краіне арыентавана на заходнееўрапейскія альбо рускія ўзоры. Гэта не значыць, быццам аўтары супраць ведання прафесійных музычных культур іншых краін і народаў. Але настаў час самастойна вывучаць традыцыйную спадчыну, калі хтосьці бярэцца за выкананне фальклорных твораў. Асабліва добрыя ўмовы для вывучэння фальклору ў сельскай мясцовасці, дзе захаваліся яшчэ ў многіх кутках песенныя традыцыі. Трэба хутчэй пераймаць іх ад непасрэдных носьбітаў.

У наш час кіраўнікі фальклорных калектываў, практыкі традыцыйных спеваў, усе, хто мае дачыненне да народнай песні, усведамляюць, што выкананне народных твораў з раздзяленнем галасоў на сапрана, альты, тэнары і басы − гэта агульнаеўрапейская прафесійная манера выканання. У народзе так ніколі не спявалі і не спяваюць, хаця перадумовы для станаўлення акадэмічных спеваў бяруць вытокі

з народных песенных традыцый. Арыентацыя на прафесійныя ўзоры харавых спеваў, дрэннае веданне народнай манеры выканання, нежаданне некаторых кіраўнікоў калектываў, асабліва народных хароў вучыцца, зрабілі па сутнасці гэтыя калектывы псеўданароднымі. Іншыя калектывы зусім не задумваюцца над творчай інтэрпрэтацыяй народнай песні, пачынаюць яе "ўдасканальваць", "аздабляць". А потым высвятляецца, што гэта песня абрадавая і апрацоўкай яе проста сапсавалі.

Шмат неапраўданай весялосці, моцнага гуку, крыку, танцаў, скокаў можна ўбачыць і пачуць са сцэнічнай пляцоўкі. Кіраўнікі і выканаўцы зусім не задумваюцца над зместам, характарам песні – у ёй, напрыклад, роздум і трагедыя, а на сцэне – прытанцоўкі і выкрыкі. Іншымі калектывамі вельмі недастаткова выконваецца спакойных, лірычных песень, балад, драматычных твораў, якія якраз сведчаць аб майстэрстве выканання. Многія гарадскія народныя хары дэманструюць адсутнасць добрага мастацкага густу, павярхоўныя адносіны да народнай песні.

Зыходзячы з аналізу навуковай літаратуры і асабістай творчай практыкі, мы вылучаем перш за ўсё два віды народных спеваў: **аднагалосыя і шматгалосыя.** У сваю чаргу шматгалосыя спевы ўтвараюць тыпы: антыфонныя; дыяфонныя; спевы “з пералівамі”; спевы “з падводкай”; галасныя; двухгалосыя; трохгалосыя; чатырохгалосыя.

Разгледзім асаблівасці кожнай з адзначаных песенных традыцый.

Аднагалосыя спевы выконваюцца звычайна адным спеваком альбо некалькімі выканаўцамі ва ўнісон. У народных песнях аднагалосага складу ў наяўнасці толькі адзін напеў, не ўтвараецца ніякіх сугуччаў. Меладычны пачатак аднагалосых народных песень заснаваны на мелодыі, якой уласцівы лінеарнасць, г. зн. паслядоўная змена вышыні гукаў, у выніку чаго ўтвараецца напеў.

Аднагалосыя спевы распаўсюджаны на поўначы Беларусі, у Паазер'і. Менавіта там найбольш захавалася старажытная, аднагалосая песенная традыцыя, якая існуе ў адзіночных альбо сумесных спевах ва ўнісон. Характар народных песень Паазер'я спакойны, роўны. Напеў разгортваецца павольна, дасягаючы сапраўднай свабоды і шырыні. Вельмі разнастайная рытміка і кампазіцыйная пабудова аднагалосых каляндарных і сямейна-абрадавых песень Паазер'я. Для гэтага рэгіёна характэрны і іншыя традыцыі спеваў, напрыклад, антыфонная, але вядучай з'яўляецца аднагалосая. Арнаментальныя пабудовы народных песень вельмі лагічна ўкрапваюцца ў мелодыю. Можна зрабіць вывад, што абрадавыя песні Паазер'я, як правіла, аднагалосыя. Да іх апрацоўкі трэба падыходзіць вельмі ўзважана і адказна – далёка не ўсе з іх трэба прыстасоўваць для мэт канкрэтнага калектыву. Апрацоўваць трэба тыя творы, якія адарваліся ад абраду альбо спяваюць "абы-калі". Пазаабрадавыя песні Паазер'я таксама аднагалосыя і нагадваюць, дзякуючы разгорнутаму напеву, "працяжныя" песні.

Даволі распаўсюджаным тыпам шматгалосых спеваў з'яўляюцца

антыфонныя. Яны ўзнікаюць тады, калі народная песня выконваецца па чарзе двума харамі альбо салістам і хорам. Па сваім паходжанні яны звязаны са старажытнагрэчаскай трагедыяй, дзе хор падзяляўся на два паўхары, якія спявалі

па чарзе. "Антыфон" – азначе голас, гук, які гучыць у адказ. Як выканаўчы стыль ён знік у далёкай старажытнасці.

У музычнай практыцы ўсходніх славян антыфон выкарыстоўваўся пры ўзнаўленні розных абрадавых і культавых дзеянняў, а таксама ў хрысціянскіх богаслужэннях, дзе чаргаваліся мужчынскі і дзіцячы хары, а пазней у касцёлах – спевы свяшчэнніка і часткі хору альбо ўсяго хору, а ў праваслаўнай царкве – двух жаночых хароў, якія знаходзіліся на розных клірасах.

Антыфонныя спевы характэрны для многіх беларускіх каляндарных і сямейна-абрадавых песень. Напрыклад, у некаторых калядных альбо валачобных песнях хор паўтарае прыпеў, а саліст выконвае асноўны тэкст песні. Антыфонныя спевы больш захаваліся ў карагодных песнях, дзе ідзе спаборніцтва паміж рознымі групамі выканаўцаў, напрыклад, хлопцаў і дзяўчат, альбо галоўнага выканаўцы і астатняй часткі ўдзельнікаў. Напрыклад, на Беларусі пашыраны карагод "Проса", дзе выканаўцы спяваюць і рухаюцца разам насустрач адно аднаму, а потым разыходзяцца. Антыфонныя спевы ўласцівы многім вясельным, жніўным песням. Можна зрабіць выснову, што яны займаюць важнае месца ў выканальніцкай мастацкай практыцы народа.

Цікавую форму антыфонных спеваў зафіксавала фальклярыст Л.П. Касцюкавец у Докшыцкім раёне пры выкананні абраду "бараны", калі тры групы спявачак па чарзе спяваюць песні розных каляндарных жанраў, адпаведна парадку размяшчэння іх у каляндарным гадавым крузе.

Антыфонныя спевы ўзнікаюць таксама пры выкананні веснавых песень-заклічак рознымі гуртамі ў розных месцах. Пры гэтым гурты могуць спяваць не толькі па чарзе, але і адначасова, ствараючы кантрастную поліфанію, спецыфічную "кашыцу".

Дыяфонныя спевы, як тып старажытнага шматгалосся, узнікаюць на бурдоннай аснове. Дыяфанія – як ранні від поліфаніі, пераважна двухгалосая. Тэрмін "дыяфанія" бярэ свой пачатак ад грэчаскага і азначае разнагучча. З цягам часу ён пераасэнсоўваўся і ў IX – XIII стст. азначаў тое ж, што і арганум (ад лацінскага і грэчаскага – літаральна інструмент). "Бурдон" – тэрмін французскага паходжання, азначае густы бас. Гэта гук, які на працягу выканання не змяняецца па вышыні і цягнецца бесперапынна. Да нашых дзён на Палессі захаваліся элементы бурдонных спеваў пры выкананні каляндарных і сямейна-абрадавых песень. Многія купальскія песні з'яўляюцца прыкладам дыяфонных спеваў, якія ўзнікаюць на аснове антыфонных спеваў, калі два гурты спяваюць па чарзе на фоне доўгага гуку (бурдона). Прыкладам можа быць вядомая песня "Ой, рана на Йвана".

На Полаччыне сустракаюцца бурдонныя спевы па прынцыпу кананічнай імітацыі напеву рознымі галасамі ці групамі выканаўцаў, якія па чарзе спяваюць мелодыю. Канон – з грэчаскага азначае правіла, выканаўцы яго паўтараюць мелодыю вядучага голасу, уступаючы раней, чым гэта мелодыя скончыцца ў папярэдняга. Звычайна імітацыя народнай песні складаецца з двух галасоў з інтэрвалам паміж імі ў прыму.

Дыяфоннае выкананне ўтвараецца таксама пры суправаджэнні спеваў музычнымі інструментамі – дудой і лірай з іх бурдоннымі гукамі.

Спевы "з пералівамі" ўзніклі на аснове унісонных групавых спеваў у выніку адхіленняў асобных галасоў ад асноўнага напеву, якія ствараюць гетэрафонныя спалучэнні гукаў. Тэрмін спевы "з пералівамі", як ужо адзначалася, ужываецца ў народнай тэрміналогіі. Менавіта з народнага асяроддзя ён запазычаны ў навуковую тэрміналогію. Тэрмін "гетэрафонія" паходзіць ад грэчаскага і азначае іншы, другі гук.

Спевы "з пералівамі" ўзніклі пры сумесным выкананні мелодыі. Іх сутнасць заключаецца ў стварэнні шматгалосся, якое ўтвараецца ў выніку адхілення ад асноўнага напеву аднаго альбо некалькіх галасоў. Гетэрафонны стыль выканання існаваў ужо ў старажытных грэкаў. Узнікненне гетэрафоніі, як спецыфічнай шматгалосай манеры спеваў, тлумачыцца натуральнымі адрозненнямі паміж чалавечымі галасамі, а таксама выканаўчай фантазіяй удзельнікаў творчага працэсу. У музычных культурах розных народаў назіраюцца своеасаблівыя накірункі гетэрафонных спеваў. Мелодыя можа вар'іравацца гарманічна, арнаментальна ці поліфанічна. Напрыклад, у беларускай народнай манеры спеваў гетэрафанічнага напрамку пераважае, на нашу думку, арнаментыка, а ў рускім народным песенным шматгалоссі ўвогуле ўтварыўся самабытны, так званы падгалосачны, стыль выканання.

Гетэрафонія – вельмі распаўсюджаны тып выканання народных песень у славянскім, у тым ліку беларускім, фальклоры. У беларускай народнай песеннай традыцыі гетэрафонія носіць у асноўным эпізадычнае адхіленне голасу ці галасоў ад асноўнай мелодыі. Менавіта гэтыя адхіленні ствараюць так званыя "пералівы".

Спевы "з пералівамі" распаўсюджаны ў Магілёўскай вобласці і ва Усходнім Палессі. Яны вызначаюцца яскравым полірытмічным малюнкам меласу. Менавіта разнастайны рытм (полірытмія) у спевах "з пералівамі" абумоўлівае багатую арнаментаваную мелодыку. Паводле сведчання этнамузыказнаўцы З.Я. Мажэйка, гетэрафонны стыль выканання на Палессі існуе двух тыпаў. Першы заснаваны на разнастайнай рытміцы арнаменту і разгортваецца ў гарызантальным накірунку. Для другога тыпу характэрны элементы бурдона, і пабудаваны ён па вертыкалі.

Вельмі маляўнічымі з'яўляюцца народныя **спевы "з падводкай"**. Тэрмін спевы "з падводкай" таксама запазычаны навукай з народнай тэрміналогіі. На Палессі "з падводкай" выконваюць звычайна лірычныя, а таксама бяседныя песні.

Пры спевах "з падводкай" вельмі важна, каб быў моцны ніжні голас, які ўтварае фундамент для "падгалоска". Выкананне ніжняга голасу даручаюць моцным нізкім голасам, якія "басуюць" і валодаюць "тоўстым" голасам. Імправізацыя характэрна для ніжняга і верхняга галасоў, але для "падводкі" гэта галоўная ўмова і паказчык творчага майстэрства. Асноўная мелодыя песні гучыць заўсёды ў ніжнім голасе.

Такім чынам, на Палессі шматгалосыя песні выконваюцца ў двух тыпах – спевы "з пералівамі", якім уласцівы унісонныя гетэрафонныя адхіленні ад асноўнага напеву, і спевы "з падводкай", дзе свядома галасы раздзяляюцца на два, што знайшло замацаванне ў народнай тэрміналогіі – "басаваць" і "падводзіць".

Звычайна ў мінулым спевы "з падводкай" ужываліся на вуліцы, на вольнай прасторы, на полі.

Пры шматгалосых спевах "з пералівамі" і спевах "з падводкай" выкарыстоўваюцца такія выканаўчыя прыёмы, як "закідванне" гуку ўверх і заканчэнне песні глісанда. Палескія спевы "з падводкай", з іх раздзяленнем на дзве дакладныя партыі, уяўляюць сабой самастойныя лады.

Галасныя народныя спевы распаўсюджаны на поўдні Беларусі. Гэтыя песні, распеўныя па сваёй пабудове, выконваюцца вясной і летам. Яны разлічаны на выкананне ў лесе, на лузе, на рацэ. Для галасных песень уласцівы доўгія гукі, ферматы, воклічы "гу" ў веснавых песнях, глісанда і інш. Выканаўца галасных песень быццам зачаравана слухае сябе і тыя адгалоскі, якія ўзнікаюць пры спевах веснавых і жніўных песень.

Двухгалосыя спевы – тып выканання, у якім другі голас выступае ў якасці ўторы да першага. Звычайна ўтора гучыць на тэрцыю вышэй вядучага голасу. Такім чынам пры двухгалосых спевах ніжні голас з'яўляецца асноўным носьбітам мелодыі, а верхні падтрымлівае яго, уторыць яму. Сустркаецца ўтора і на кварту, квінту, сэксту, актаву, аднак у такім выпадку яна носіць эпізадычны характар.

Двухгалосыя спевы існуюць у выкананні двух і болей спевакоў. У параўнанні з іншымі традыцыйнымі спевамі двухгалоссе ўзнікла пазней. Як правіла, на два галасы спяваюць разнаабрадавыя песні – лірычныя, бяседныя, так званыя "жорсткія" рамансы і інш. Пабудова меладычнага матэрыялу ў двухгалоссі адбываецца ў гарманічна-вертыкальным напрамку.

Трохгалосы тып выканання ўзнікае ў тым выпадку, калі трэці голас запаўняе пустую квінту. Пры выкананні трохгалоссем ўтвараюцца розныя акордавыя спалучэнні: трохгуччы, сэкстакорды, кварт-сэксакорды і інш. У аснове сваёй трохгалоссе носіць эпізадычны характар.

Нам давялося ў свой час у фальклорнай экспедыцыі ў Гродзенскай вобласці (Ваўкавыскі раён, вёска Улезлы) пачуць у выкананні групы мясцовых жанчын двух- і трохгалосыя спевы. Яны свядома падзяляюцца на харавыя партыі, прычым ужываюць традыцыйныя народныя тэрміны: "падводка" – верхні голас, "басы" – "тоўсты" голас. Але спецыфіка іх спеваў карэнным чынам адрозніваецца ад палескай традыцыі спеваў "з пералівамі" і спеваў "з падводкай". Спевы роўныя, спакойныя, без пад'ёмаў і спаданняў. Гурт вёскі Улезлы выконвае пераважна лірычныя, бяседныя песні. Верхні голас ("падводка") выконвае моцнае сапрана. Альты ў час узнікнення трохгалосся падзяляюцца на дзве партыі: альты першыя і другія.

Чатырохгалоссе пры традыцыйных спевах, паводле сведчання вядомага фальклярыста і майстра харавых спеваў У.І. Раговіча, узнікае ў выніку далучэння да жанчын мужчынскіх галасоў: высокіх (тэнараў) і нізкіх (басоў). Як вядома, па сваёй

прыродзе мужчынскія галасы гучаць актавай ніжэй пры спевах ва ўнісон з жаночымі галасамі. Такім чынам пры змешаных агульных спевах жанчын і мужчын натуральна ўзнікае чатырохгалоссе: сапрана дубліруецца тэнарамі,а альты − басамі, адпаведна на актаву ніжэй. Трэба адзначыць, што пры ўзнікненні чатырохгалосся ў натуральных умовах яго спецыфіка адрозніваецца ад класічнага акадэмічнага выканання з агульнапрынятымі музычнымі законамі пабудовы і развіцця меладычнага матэрыялу. У прафесійным напрамку спяваюць і народныя хоры, з дакладным падзелам галасоў на харавыя партыі.

Асноўнымі ўдзельнікамі гуртоў з'яўляюцца жанчыны. Але ў многіх гуртавых спевах удзельнічаюць і мужчыны, што надае дадатковыя адценні выканальніцтву, стварае актаўнае гучанне, узбагачае палітру майстэрства. Наяўнасць мужчын у гуртавых спевах стварыла ўмовы для дакладнага раздзялення галасоў на харавыя партыі ў прафесійным мастацтве.

На нашу думку, адным з найбольш важных элементаў народнай манеры спеваў з'яўляецца інтанацыя. У дадзеным кантэксце тэрмін "інтанацыя" ўжываецца ў сэнсе семантычнага элемента народнай манеры спеваў, які мае адносна самастойнае выразнае значэнне.

Вывады: па-за інтанаваннем немагчыма існаванне іншых сродкаў народнай манеры спеваў: тэмбру, гармоніі, рытму, дыялектаў, дыхання і інш. Такім чынам, яно мае універсальнае значэнне для фальклорных спеваў. Песенныя інтанацыі − вынік працяглага гістарычнага развіцця, таго жыццёвага ўкладу, у якім яны ўзніклі, шліфаваліся і дайшлі да нашага часу. Разам са зменай бытавых умоў змяняецца і інтанацыйны слоўнік (па тэрміналогіі Б. Асаф'ева) грамадства, яго слыхавыя ўяўленні. Народная песня ўстойліва да змен у жыцці грамадства, але і ў ёй адбываюцца пераасэнсаванні інтанацый, сутнасць якіх заключаецца не ў механічным пераносе пэўных меладычных элементаў з адной эпохі ў другую, а ў спалучэнні старых і новых інтанацый, узнікненні на іх аснове музычных сугуччаў, характэрных ужо новаму часу.

Як вядома, найбольш распаўсюджаная манера спеваў, якой карыстаюцца фальклорныя калектывы, народныя хоры, асобныя выканаўцы грунтуецца на класічнай агульнаеўрапейскай манеры выканання, пабудаванай на раздзяленні галасоў на сапрана, альты, тэнары, басы. У прынцыпе ў народзе так ніколі не спяваюць. Народнае выкананне заключаецца ў веданні рэжысёрам спецыфікі народнай манеры: антыфоннай, дыяфоннай, аднагалосай і інш. Толькі ў гэтым выпадку на сцэне можна захаваць самабытнасць народных спеваў.

Паэтычныя сродкі народнай песні ў раскрыці мастацкага вобраза фальклонага прадстаўлення

План

1. Эпітэт.
2. Параўнанне.
3. Вобразны паралелізм.
4. Увасабленне.
5. Метафара.
6. Гіпербала.
7. Паўтарэнне (таўталогія).
8. Памяньшальна-ласкальныя словы.
9. Ступенчаты паралелізм і інш.

Мэта: раскрыць для рэжысёра значэнне традыцыйных мастацкіх паэтычных прыёмаў і сродкаў выразнасці народнай песні. Зрабіць акцэнт, што ведаее рэжысёрам гэтых паэтычных сродкаў дапамагае яму ў з'яўленні асацыятыўнага мыслення, знаходжанні розных мізансцэн, персанажаў, вобразаў для ўсебаковага адлюстравання сюжэтнай лініі свята.

Найбольш пашыраны сродак мастацкага адлюстравання ў беларускім песенным фальклоры з'яўляецца **эпітэт** – выдзяленне характэрнай рысы ці прыкметы якога-небудзь прадмета, што выклікае пэўныя эмацыянальныя адносіны да яго. У традыцыйных песнях эпітэт мае сталы характар і ўжываецца з азначальным словам сотні і тысячы разоў у самых розных узорах песеннай творчасці: шырокае поле, сіняе мора, сырая зямля, жоўтыя пяскі, белыя рукі, залатыя ключы, горкія слёзы, дробныя дажджы і інш. Заўважым, што некаторыя словы ў песнях без эпітэтаў амаль не сустракаюцца або сустракаюцца надзвычай рэдка.

Эпітэты бываюць:

а) эпітэты, выражаныя кароткай формай прыметніка: "На маёры сінь жупан дарагі", "Шыз арол лятае, крылом засявае", "Ой ды заблудзіўся бел малойчык у чыстым полі палюючы";

б) двайныя эпітэты, нярэдка сінанімічныя: "Бярозанька кудравая, малажавая", "Цераз сад дарожка быта, таптана";

в) таўталагічныя эпітэты: "Зарадзі, божа, жыта коласам каласістае, ядром ядраністае", "А нам жа ехаць борам баравым", "Ой, пасею канапелькі карэннійкам караністы, галоўкамі галавісты";

г) складаныя эпітэты: "Сцялі, сцялі, міла, сцялі, чарнаброва, вішаннікам двор";д) эпітэты ў форме прыдатка: "Наша курачка-залатапёрачка", "Пацёр, памяў руту-мяту – жоўты цвет", "Ой, поле, поле, перабірае, перабор-зелле за плот кідае".

Параўнанне як мастацкі прыём таксама даволі часта сустракаецца ў песнях. Гэты прыём дазваляе ахарактарызаваць які-небудзь прадмет або з'яву з дапамогай іншых падобных у нечым прадметаў і з'яў: "Мая жоначка маладая, ну як ягадка наліўная". Параўнанне ў народных песнях нярэдка выражаецца без дапамогі злучнікаў і злучальных слоў: "Туманікам апушчуся, туманікам ціхусенькім"; "А у горадзе кубкамі ружа вілася". Супастаўленне прадметаў або з'яў у параўнанні можа быць станоўчым або адмоўным. Апошняе сустракаецца радзей: "А ў гародзе макі зацвітаюць, то ж не макі – усё дачцы – казакі". Сустракаюцца і сталыя параўнанні: "Маці плача – рэкі цякуць, сястра плача – калодзеж стаў, жонка плача – раса пала".

Вобразны паралелізм з'яўляецца разнавіднасцю параўнання, ён займае ў паэтыцы традыцыйнай народнай лірыкі вялікае месца. Паралелізмы ў беларускіх народных песнях вызначаюцца надзвычайным паэтычным харaством:

Разгарэлася каліна,
Перад зарою стоячы...

Расплакалася дзяўчынка,
Перад бацькам стоячы...

Вобразны паралелізм можа ахопліваць усю песню:

Як табе, зараначка,
З сонейкам расстаціся?
Хмаркамі абаўюся,
Дожджыкам абальюся,
З сонейкам расстануся,
Як табе, дзевачка,
З матухнай расстаціся?
Коскамі апушчуся,
Слёзкамі абальюся,
З матухнай расстануся.

З параўнанняў і паралелізмаў выросла цэлая песенная сімволіка. Прадмет або з'ява прыроды выкарыстоўваецца так часта ў вобразным супастаўленні з жыццём чалавека, яго настроем, што за гэтымі з'явамі або прадметамі замацоўваецца пэўнае значэнне. Так, вянок у песнях азначае дзявочую цнатлівасць і чысціню, туман – тугу і смутак, зязюля сімвалізуе адзінокую гаротную дзяўчынку, ясны сокал – прыгожага маладога хлопца, голуб і галубка – сімвал закаханай пары і г.д. Калі ў песні сустракаецца прадметны вобраз з пастаянным сімвалічным значэннем, адпадае неабходнасць тлумачыць сэнс песні, таму што змест яе будзе зразумелы. Так, калі спяваецца: "Каціласа чорна галка па бару, па бару, а з ёю ясны сокал паблізу, паблізу" – зразумела, што ў песні ідзе размова не пра птушак, а пра дзяўчыну і хлопца.

Увасабленне як мастацкі прыём песеннай паэтыкі азначае перанясенне ўласцівасцей жывых істот на прадметы і з'явы прыроды, адушаўленне іх. Найбольш

часта сустракаецца асобы тып увасаблення – **персаніфікацыя (ачалавечванне)**, якой падлягаюць не толькі прадметы нежывой прыроды, але і абстрактныя панятці:

Адклікніся, мая доля,
На тым баку сіня мора,
А прыплыві, мая доля,
А к крутому бераэку.

Блізка да ўвасаблення стаіць метафара, даволі распаўсюджаны мастацкі прыём. Тыповы прыклад – метафарычны вобраз вайны ў вядомай жніўнай песні: "У нас сёння вайна была – ўсё поле зваявалі".

З іншых мастацкіх сродкаў, асабліва ў песнях эпічнага складу трэба адзначыць гіпербалу:

А мой конік за тры мілі,
Выяў травы тры даліны,
Выпіў вады паў-Дуная,
Сам дадому не думае.

Паўтарэнне (таўталогія) – вельмі распаўсюджаны сродак мастацкай выразнасці ў народных песнях. Шырока распаўсюджаны аднакарэнныя спалучэнні тыпу "зіму зімаваць", "гора гараваць", або "пералетую адна лецечка ў цябе" і г.д.

Адна з форм таўталогіі, якая часта сустракаецца ў народных песнях **анафара** – паўтарэнне аднолькавых слоў ці выразаў у пачатку песень:

Пыл, пыл па дарозе,
Пыл, пыл па шырокай,
Дым, дым па дуброве,
Дым, дым па зялёнай...

Да характэрных сродкаў мастацкай выразнасці належыць і зваротак: "Ты скажы, скажы, дуброванька, ты скажы, скажы, зялёная..."

Адметнай асаблівасцю паэтычнай мовы народных песень з'яўляецца выкарыстанне **памяншальна-ласкальных слоў**, напрыклад, "Суботанька нядзеленьку радзіла, сабралася Настульчына радзіна", "Вы, пташачкі, малышачкі, скіньце па пярынцы маёй мілай галубачцы на шызыя крылцы".

Што датычыць асноўных кампазіцыйных прыёмаў песеннай творчасці, то тут, апрача звычайнага вобразнага паралелізму, трэба адзначыць **"ступенчаты паралелізм"** (Сакалоў), або паступовае, ці ступенчатае, звужэнне вобразаў. Прыём гэты сустракаецца рэдка, але ён спецыфічна песенны:

Ой, сярод сяла стаяла гара,
Ой, на той гарэ стаяла вярба,
А на той вярбе срэбрана кара,
Срэбрана кара, залатая раса.
Адкуль узяліся русыя пташкі –
Ой, тую кару паабівалі,
Ой, тую расу паабкалацілі.
Адкуль узялася маладая панна –

Ой, тую кару пазбірала,
Ой, тую расу пазмятала...

Не часта сустракаецца і спецыфічны фальклорны прыём, якім вызначаецца кампазіцыйная будова песень – **выключэнне адзінкавага з множнага** – проціпастаўленне аднаго вобраза ўсім астатнім:

Ляцяць галачкі ў тры радочкі,
Зязюлечка папераду;
Усе галачкі на іве селі,
А зязюлечка на клеці;
Усе галачкі зашчабяталі,
А зязюлечка закувала.

Вялікую ролю ў кампазіцыйнай будове мае зачын. Ён можа быць звязаным з асноўным зместам і сюжэтам, а таксама можа паказваць на месца або час дзеяння. Часта ён пачынаецца з часціцы "ой": "Ой, борам, борам, баравінаю, да хто там едзе вечарынаю?"

Народная песня паводле кампазіцыі можа мець форму маналога, дыялога, апавяданняуспаміна, а часцей назіраецца спалучэнне розных форм, асабліва апавядання з дыялогам:

А ў полі вярба,
Пад вярбой вада,
Там хадзіла, там гуляла
Дзеўкамалада.
Дзеўка ад вады,
Хлопец да вады:
– Пастой, пастой, дзяўчыначка,
Дай каню вады!
– Рада б пастаяць,
Каню вады даць,
Мае ножкі босенькія –
Сцюдзёна стаяць.

Спецыфічнай асаблівасцю кампазіцыі некаторых песень з'яўляецца кантамінацыя – зліццё ў адно цэлае двух або некалькіх песенных тэкстаў, блізкіх між сабой па вобразах і зместу, сходных па рытму ("Захацела бабуленька разам збагацеці").

Сустракаюцца ў народных песнях і прыпевы, або рэфрэны, нярэдка яны маюць вандроўны характар, уплятаючыся ў тэксты розных песень: "Ту, та-та, гу, лё-ля", "Ой, люлі, ой ды люлі", "Гэй, лю-ля-лі" і інш.

Часта прыпеў змяняецца паўтарэннем апошняга ці двух апошніх радкоў куплета:

А ўсе людзі жыта сеюць,
А я сваё гора,
Ой-ой, а я сваё гора.
А ўсе людзі з севялочка,

А я з падалочка,
Ой-ой, а я з падалочка.

Мелодыя песні вызначае вершаваны размер і рытмічную будову народных песень. Яна ж вызначае і страфічную арганізацыю песень – калі завяршаецца мелодыя, тады ж завяршаецца і набывае форму страфа. З набліжэннем да сучаснасці верш, рытм, страфа станавіліся больш блізкімі да форм літаратурнай паэзіі, несумненна, пад яе ўздзеяннем.

Вывады: паэтычныя сродкі і прыёмы народнай песні ўзбагачаюць вобразны строй песеннай лірыкі, раскрываюць для рэжысёра неабсяжны прастор творчай выдумкі пры вырашэнні канкрэтнай сцэнічнай дзеі, паказваюць у святе багацце светаўспрымання народа, якое ідзе ад рэчаіснасці, параджаецца ёю. Паэтыка народнай песні дазваляе рэжысёру выкарыстоўваць яе пры напісанні сцэнарыя свята, трапна адлюстроўваць канкрэтныя жыццёвыя сітуацыі ў сцэнічных умовах. Веданне паэтыкі народнай песні рэжысёрам і ўдзельнікамі свята перадаецца гледачам, далучае іх да народных вытокаў, якія заўсёды мелі эстэтычную прыгажосць, уласцівую народу.

РАЗДЗЕЛ II. МЕТОДЫКА РАБОТЫ РЭЖЫСЁРА НАД МУЗЫЧНАЙ ЧАСТКАЙ ВІДОВІШЧА

Сутнасць музычных ілюстрацый і тэхналогія іх стварэння

План

1. Музычныя творы ў асноўных момантах прадстаўлення.
2. Этапы работы рэжысёра над музыкай да свята.
3. Работа рэжысёра з кампазітарам.
4. Асаблівасці падбору музыкі да свята.

Мэта: раскрыць спецыфіку падбора музыкі да свята, вызначыць асаблівасці работы рэжысёра з кампазітарам пры падрыхтоўцы да свята, ахарактарызаваць асноўныя этапы работы рэжысёра над музыкай да свята.

Музычныя творы ў асноўных момантаў прадстаўлення

Уверцюра – музычны ўступ перад пачаткам прадстаўлення першае звяно творчага кантакта з гледачом, пачатак дзеі.

Звычайна ва уверцюру закладзены ў абагульняючай музычнай форме асноўная ідэя спектакля. Развіццё канфлікта пачынаецца з супрацьпастаўлення, сутыкнення розных музычных тэм (лейтматываў). Уверцюра мовай музыкі можа расказаць змест будучага дзеяння, уводзіць гледача ў атмасферу спектакля, эмацыянальна рыхтуе да ўспрыняцця таго або іншага жанра (трагедыя, драма, камедыя і г.д.). Музыка

уверцюры вызначае эпоху, сацыяльнае асяроддзе і месца дзеяння п'есы, нацыянальны каларыт будучга дзеяння. Акрамя таго, уверцюра можа задаць пэўны рытм усяго спектакля.

Музычны антракт – музычны ўступ да дзеяння або карціны. Ён рыхтуе гледача да ўспрыняцця наступнай карціны. Так, у спектаклі "Власть тьмы" па п'есе Талстога (музыка Будашкіна) у Маскоўскім акадэмічным Малым тэатры музыка ў музычных антрактах перад кожным актам пры поўным зацямненні сцэны і глядзельнай залы, стварае пэўны настрой і ўводзіць у атмасферу будучага сцэнічнага дзеяння.

Музычныя тэмы, якія гучаць ва уверцюрах, могуць атрымліваць далейшае развіццё ў музыцы антрактаў. У залежнасці ад драматыргічнага матэрыяла п'сы гэтыя тэмы могуць атрымліваць новы змест і іншы характар гучання. Перадаючы змены псіхалагічнага стану героя, музычная тэма можа вар'іравацца ў рытмічным і тэмпавым малюнку. Ліра ў розных музычных антрактах прадстаўлена іншым зместам, у залежнасці ад сюжэта адпаведнага дзеяння трагедыі.

Музычны антракт можа паведамляць аб з'явах, якія адбыліся паміж актамі, для непарыўнасці дзеяння.

Музычны канчатак – фінал п'есы або акта. Служыць для музычнага абагульнення асноўнай тэмы спектакля, для падвядзення вынікаў думкам і пачуццям, замацоўваючы ў свядомасці гледача ідэю спектакля, таксама стварае пэўны эмацыянальны настрой, з якім глядач пакідае тэатр.

Пераканаўчыя фіналы ў музыцы да спектакляў, напісаныя да тэкстаў кампазітарам Бетховеным да трагедыі Гётэ "Эгмонт". якая сцвярджае ідэю нацыянальна-вызваленчага руху; "Гим солнцу" Чайкоўскага да вясновай казкі Астроўскага "Снегурочка", а таксама фінальныя куплеты ў шматлікіх вадэвілях і камедыях.

Пры наяўнасці уверцюры і музычнага фінала ствараецца сіметрычнае музычнае абрамленне спектакля, вытрымліваецца форма (музычная).

Сюжэтная музыка ("бытавая", "рэальная"). Гэта музыка, якая абумоўлена сюжэтам п'есы. Гэта наступныя моманты:

-- акцёры самі спяваюць, іграюць на якіх-небудзь музычных інструментах, танцуюць;

-- калі музыка, спевы гучаць за межамі сцэны, раскрываючы дзеянне за кулісамі;

-- калі музыка даносіцца з бачнай на сцэне крыніцы гука-радыёпрыёмніка, тэлевізара, прайгравальніка.

Сюжэтную музыку акцёры чуюць або выконваюць яе самі. Яна апраўдана рэальным ходам сцэнічнага дзеяння.

Музыка эмацыянальнага фона ("умоўная", "музыка ад тэатра"). Гэта музыка ўводзіцца тэатрам (іншы раз у адпаведнасці з аўтарскай рэмаркаю) дзеля ўзмацнення эмацыянальнага ўспрыняцця дзеяння, для стварэння больш насычанай атмасферы спектакля.

Гэту музыку ўнутранага жыцця ўспрымаюць толькі гледачы, а персанажы яе "не чуюць". Гэта музыка, спецыяльна напісаная або падабраная да спектакля дапамагае глыбей зразумець думкі і вобразы п'есы, раскрываючы ўнутраны змест таго, што адбываецца.

Этапы работы рэжысёра над музыкай да свята

Работа рэжысёра над святам – складаны творчы працэс, які патрабуе ад яго вядомай музычнай падрыхтоўкі.

Музыка да свята павінна быць апраўдана арганічнай патрэбнасцю дадзенага драматычнага твора ў музычным выкарыстанні. Ёсць шмат драматургічных твораў, якія не могуць існаваць без музыкі: вадэвілі, музычныя камедыі, мюзіклы, казкі Гоццы і Андэрсана, Шварца і Маршака і ногія іншыя. Сэнс і стыль многіх п'ес Шэкспіра, Шылера, Мальеры, Галдоні выявіцца больш яскрава, калі ў іх пастаноўку будзе ўведзена музыка. Але шэраг драматычных твораў не мае патрэбы ў музычным суправаджэнні. Глыбіня зместу такіх твораў можа быць выяўлена толькі праз выканаўцаў.

Калі ж рэжысёр пачынае работу над музыкай у спектаклі?

Правёўшы аналітычны разбор п'есы, рыжысёр намячае сродкі сцэнічнай выразнасці, якія найбольш яскрава і па-мастацку маглі б выявіць ідэю аўтара. Спачатку рэжысёр вырашае, ці тэба музыка ў спектаклі. Калі музыка абумоўлена сюжэтам п'есы, уведзена драматыргам у дзеянне – яна абавязкова для кожнай пастаноўкі. Рэжысёр па аўтарскім рэмаркам вызначае, які музычны матэрыял прапаноўвае драматург. Могуць быць указаны канкрэтныя музычныя творы. Так, М. Горкі ўказвае ў фінальнай сцэне п'есы "На дне", што жыхары начлежкі спяваюць песню "Солнце всходит и заходит".

Іншы раз аўтарская рэмарка не ўказвае музычнага твору. Так, у Чэхава ў "Трех сестрах" у адной з рэмарак першага дзеяння гаворыцца: "За сценой игра на скрипке" і Маша тлумачыць: "Это Андрей играет, наш брат". І далей рэмарка: "Федотик и Родэ показываются в зале; они садятся и напевают тихо, наигрывая на гитаре".

Вывучыўшы музычны матэрыял, які прапаноўвае аўтар, выверыўшы аўтарскую логіку ў размяшчэнні кожнага нумара (вызначыць функцыю гэтай музыкі), рэжысёр вырашае, ці трэба ўводзіць у спектакль дадатковую музыку "ад тэатра", а галоўнае, трэба вырашыць, якія творчыя задачы будзе выконваць яна. Ці ўзмацніць эмацыянальнае гучанне асобных сцэн. А можа будзе звязучым звяном эпізодаў і актаў. А, магчыма, яна будзе падтрымліваць рытм будучага спектакля і г.д. Дрэнна, калі рэжысёр, не давяраючы акцёру, імкнецца "прыкрыць" яго музыкай, перакласці на аркестр тое, што павінен данесці выканаўца.

Наступны этап работы рэжысёра над музыкай да спектакля – вырашэнне характару музыкі, які адпавядаў бы стылю аўтара і жанр спектакля. Рэжысёру трэба ўстанавіць вугал зроку аўтара на жыццё, на тую рэчаіснасць, якая адлюстравана ў п'есе, ту. меру ўмоўнасці, якая будзе прысутнічаць ва ўсёй пабудове спектакля і вызначаць характар музыкі.

Аўтарскі стыль і жанр вызначае музыку спектакля. Манументальная музыка трагедыі не да месца ў бытавой драме, таму што будзе надаваць ёй ілжывую значнасць. У вадэвілі патрабуецца лёгкая, прыгожая, вясёлая музыка. У казцы яна будзе іншая, у параўнанні з лірычнай камедыяй і г.д. Неміровіч-Данчанка казаў: "...Можа быць стыль і ёсць тое ж самае, што часта называюць вобразам спектакля".

Стылявыя асаблівасці аўтара вызначаюць музычнае вырашэнне спектакля. Свет Шэкспіра і Чэхава, свет Пушкіна і Астроўскага, Вішнеўскага і Лаўрынёва, Шварца і Міхалкова істотна адрозніваюцца. Таму кожны з іх патрабуе сваёй музычнай мовы.

Раскрыццё ўнутранага свету аўтара прыводзіць да знаходжання нечаканых і цікавых фарбаў у спектаклі. Так, Шастаковіч расказваў аб сваёй сустрэчы з Маякоўскім у час работы над спектаклем "Клоп" у тэатры Мейерхольда. Шастаковіч адзначыў, што першая размова з Маякоўскім аб музыцы да "Клопа" зрабіла на яго дзіўнае ўражанне. Маякоўскі сказаў, што да спектакля трэба музыка, якую будзе іграць аркестр пажарнікаў. Шастаковіч адзначае, што толькі пазней ён зразумеў, што Маякоўскі ведае музыку, любіць яе, але яму здавалася, што толькі музыка пажарнага аркестра будзе найбольш дакладна адпавядаць зместу першай часткі камедыі і для таго, каб доўга не распаўсюджвацца наконт характару музыкі, Маякоўскі проста сказаў коратка, выкарыстаўшы тэрмін "пажарны аркестр".

Кожная п'еса мае сваю гістарычную канкрэтнасць, што павінна адлюстравацца ў музыцы. Музыка Грыбаедава іншая, часоў Горкага і Чэхава. І ў той жа час героі горкаўскага "На дне" і чэхаўскага "Вишневого сада" адносяцца да розных сацыяльных слаёў, належаць розным грамадскім колам і, значыць, музычны быт і сфера музычных інтарэсаў і густаў у іх розныя. Далей рэжысёр вырашае, якім шляхам будзе ажыццяўляцца задумка выкарыстання музыкі ў спектаклі: запрашаць кампазітара, які будзе складаць арыгінальную музыку, напісаную толькі для дадзенага спектакля, або музыка будзе ствараццa шляхам падбору гатовай музыкі самім рэжысёрам або з дапамогай музычнага кіраўніка.

Неабходна вырашыць, як будзе выконвацца музыка: сімфанічным аркестрам або эстрадным ансамблем, з прыцягваннем харавога калектыву або ўсё музычнае суправаджэнне будзе ісці ў магнітафонным запісу.

Работа рэжысёра з кампазітарам

Перш за ўсё неабходна выбраць кампазітара, якому была б блізкая па тэме і стылю будучая работа. Зразумела, з тэатральным кампазітарам лягчэй знайсці агульную мову (мову дзеяння), чым з кампазітарам, які не разумее ўмоў драматычнага тэатра. Кампазітар павінен пазнаёміцца з драматургічным матэрыялам, выбраным для пастаноўкі. Работа рэжысёра з кампазітарам пачынаецца са знаёмства яго з задумкай сваёй пастаноўкі. Зразумела, кампазітар уносіць свае прапановы, да якіх трэба прыслухацца. Папярэднія гутаркі прыводзяць да таго, што іншы раз шумавое афармленне замяняецца музычным: марскі прыбой, шум бою, набліжэнне натоўпу, шум машын і г.д. Вызначаюцца месцы музычных фрагментаў, характар іх гучання і хранаметраж. Удакладняецца план музыкі ўсяго спектакля.

Наступны этап работы рэжысёра і кампазітара – знаёмства рэжысёра з музычнымі этюдамі і эскізаў свайго сачынення. Прагіраюцца на фартэпіяна асобныя музычныя нумары, правяраецца рытм, удакладняецца меладычны малюнак. Затым кампазітар прадстаўляе рэжысёру клавір, г.зн. музыку, напісаную для выканання на фартэпіяна.

Першапачатковая работа па зліццю сцэнічнага дзеяння і музыкі праводзіцца пад фартэпіяна. Было б добра, каб гэты этап работы рэжысёра з акцёрамі ў "выгородке". Пажадана, каб кампазітар прысутнічаў на рэпетыцыях (хаця б прыгонных), каб ён дапамагаў у творчым удзелу па арганічнаму ўводу музыкі ў спектакль.

Наступны этап работы – здача кампазітарам партытуры – аркестравае пералажэнне ўсёй музыкі спектакля. Пачынаецца перыяд работы рэжысёра з кампазітарам на сцэне. Тут канчаткова замацоўваюцца музычныя нумары, устанаўліваецца патрэбная гучнасць і даўжыня. Затым вызначаецца месца для аркестра, хора, асобных груп інструментаў. У залежнасці ад рэжысёрскага вырашэння і жанра спектакля аркестр можа знаходзіцца перад сцэнай, у аркестравай яме (быць бачным гледачам) або за кулісамі (схаваным ад вачэй публікі).

Кожная пастаноўка патрабуе асаблівай інструментоўкі, для якой патрэбны асаблівы склад аркестра. Кожнаму спектаклю ўласцівы свой музычны стыль, сваё гучанне. Калі рэжысёр будзе шукаць манументальнасць, то звернецца да вялікага аркестра, а калі трэба "інтымнае гучанне", будзе выкарыстоўваць іншы склад. Пры гэтым важны падбор інструментаў: там, дзе трэба баян ці балалайка, не трэба, скажам, саксафон. Іншы раз мінімальным складам інструментаў магчыма дасягнуць значнай выразнасці.

Апошні этап работы – выпуск спектакля. На генеральных рэпетыцыях зводзіцца ўсё ў адзінае цэлае. Прыкладам геніяльнага кампазітара для тэатра можа быць дзейнасць І. Саца. Далёка не ўсе кампазітары, якія пісалі музыку для спектаклей, станавіліся тэатральнымі кампазітарамі, такімі як І. Сац.

Для паспяховай работы над музычным афармленнем рэжысёр павінен ведаць і разумець музыку, валодаць музычнай тэрміналогіяй. Калі рэжысёр, заць бы ў самых агульных рысах незнаёмы з музыкай, яе жанрамі, стылямі, выразнымі сродкамі, яму цяжка ўявіць і думаць музычнымі вобразамі, "пачуць" патрэбную музыку ў перыяд распрацоўкі задумкі і арганічна ўпісаць яе ў пастаноўку. Таксама будзе цяжка зносіцца з кампазітарам або музыкантам, падабраць правільную музыку. Такім чынам, галоўнае ў рабоце рэжысёра, якая арганічна спалучаецца са сцэнічным дзеяннем, выцякае з яго.

Асаблівасці падбору музыкі да свята

Вельмі часта музыка да свята падбіраецца рэжысёрам самастойна або з дапамогай музыканта. Пры гэтым важна, каб музыка "эмацыянальнага фона" была з твораў аднаго кампазітара. Калі яе недастаткова, то бяруць творы іншых кампазітараў, але блізкіх па мове, стылю, духу, каб пазбегнуць стылістычнай стракатасці. З вялікай асцярожнасцю трэба падыходзіць да выбару добра вядомых,

асабліва праграмных музычных твораў, якія шчыльна звязаны з канкрэтнымі літаратурнымі вобразамі.

Рэжысёру трэба разумець, што музыка, не спецыяльна напісаная для дадзенага спектакля, а ўведзеная ў яго, перастае разглядацца як самастойная. Яна становіцца неад'емнай часткай усей сцэнічнай кампазіцыі і ўспрымаецца як кампанент спектакля. Таму не трэба малазначныя драмы афармляць музычнымі творамі Бетховена, Чайкоўскага, Шастаковіча, яны несаразмерны па свайму масштабу.

Здараецца, што да пастаноўкі сучаснай п'есы бяруць класічную музыку. Так, Ахлопкаў да інсцэніроўкі Фаузеева "Молодая гвардия" выкарыстаў Першы канцэрт для фартэпіяна з аркестрам Рахманінава. Моцныя акорды канцэрта ствараюць напружанасць, адпавядаюць атмасферы трагедыі. У далейшым асноўная музычная тэма гэтага твора паўтаралася для раскрыцця гераічных вобразаў чырвонадонцаў. І гэта нягледзячы на тое, што канцэрт напісаны Рахманінавым значна раней, чым твор Фадзеева. Музыка, гераічная па зместу, арганічна зліваласа з вобразамі герояў, якія аддалі жыццё за Радзіму. Бывае і наадварот, калі ў класічную п'есу ўводзіцца музыка сучаснага кампазітара.

У музыцы "эмацыянальнага фона" трэба прытрымлівацца адзінага прынцыпа выкарыстання тыпу аркестра або ансамбля на працягу ўсяго спекталя. Цяжка дапусціць, каб у адных сцэнах музыка выконвалася сімфанічным аркестрам, у другім – народным.

У "сюжэтнай" ("бытавой") музыцы склад аркестра можа змяняцца ў залежнасці ад змены абставін. Для таго, каб музыка адпавядала характару дзеяння, якое трэба рэжысёру ад выканаўцаў, важна ўстанавіць, якімі інструментамі яна будзе выконвацца. А для гэтага рэжысёр павінен ведаць характар гучання таго або іншага інструмента, ведаць характар гучання клавесіна або лютні, пазнаёміцца са складам аркестраў, тыповых для таго або іншага часу. Рэжысёру трэба пазнаёміцца са зборнікамі, у якіх знаходяцца, напрыклад, беларускія танцы або песні, каб уключыць у спектакль тыя з іх, якія адпавядаюць ходу дзеяння.

Калі матэрыял падабраны, то скадаецца падрабязны план музыкі да спектакля (музычны сцэнарый), у якім фіксуецца месца кожнага нумара, яго працягласць, характар гучання.

У рабоце над асобнымі эпізодамі спектакля важна ўстанавіць моманты ўключэння музыкі ў сцэнічнае дзеянне. Не трэба ўключаць адначасова музыку і тэкст, гэта дрэнна ўспрымаецца, таму што яны дубліруюць у гэты момант адзін другога. Лепей,калі тэкст і музыка ўключаюцца паслядоўна, у тым або іншым парадку, дапаўняючы адзін аднаго. Музыка можа ўводзіцца да пачатку тэкста, рыхтуючы пэўны настрой, а іншы раз пачынаецца тэкст, а потым да яго далучаецца музыка.

Важна, як уводзіць музыку (рэзка, плаўна, ціха, моцна), што залежыць ад канцэртнага выпадку. Напрыклад, у кінастужцы "Сорок первый" ёсць эпізод, калі Марютка, уступаючы просьбам паруччыка, чытае свае вершы. Да вершаў вельмі асцярожна, зусім непрыкметна, падключаецца музыка, не як ілюстрацыя, а як

паэтычны акампанемент шчыраму натхненню гераіні. Рэзкае ўключэнне музыкі ў гэтым эпізодзе магло парушыць лірычную атмасферу сцэны.

Мае значэнне і як вывесці музыку. У адной сцэне як магчыма плаўна ўбраць, у другой – рэзка абарваць. Гэты раптоўны перапынак будзе ўспрымацца як акцэнт.

Для музычнага афармлення спектаклей магчыма выкарыстўваць і калектывы мастацкай самадзейнасці – хор, інструментальны ансамбль, салістаў. Вялікае значэнне для нацыянальных спектаклей мае народная песня. Яна пашырае музычны вобраз, дапаўняе персанажу тыя або іншыя рысы характару, раскрывае асаблівасці яго ўнутранага свету. Песенны жанр дае магчымасць для яскравага музычнага спектакля.

Музыка – моцны сродак у спектаклі і карыстацца ёю трэба асцярожна, у меру. празмернае насычэнне ёю спектакля прыводзіць да адцягнення ўвагі гледача ад дзеяння. Лепей няхай яна будзе ў тых момантах, дзе яна па-сапраўднаму трэба.

Вывады. Падбор музыкі да свята вызначаецца перш за ўсё спецыфікай самаго свята, яго тэматычнай і ідэйнай накіраванасцю. Важна, каб рэжысёр вызначыў ролю музыкі ў святе: ці ўзмацніць яна эмацыянальнае гучанне асобных сцэн, альбо будзе падтрымліваць рытм мудучага свята.

Работа рэжысёра з кампазітарам будзе плённай толькі ў тым выпадку, калі паміж імі будзе ўзаемаразуменне ў дасягненні вырашэння звышзадачы.

Ключавыя паняцці. Музычны антракт. Уверцюра. Жанр.

Пытанні для самастойнай работы

1. Раскрыйце ролю ўступнай музыкі да святочнай дзеі.
2. Вызначыце найбольш важныя моманты падбору музыкі рэжысёрам да свята.
3. Увядзенне кампазітара ў рэжысёрскую задачу – найбольш важныэтап работы рэжысёра з кампазітарам.
4. Пералічыце тэхналагічныя прыёмы выкарыстання музыкі ў святе.

Музычная інсцэніроўка і тэхналогія яе пастаноўкі

План

1. Работа кампазітара.
2. Асаблівасці тэатральнай музыкі.
3. Раздзяленне музычных нумароў па мэтавай устаноўцы.
4. Абмалёўка музыкай дзеючых асоб.
5. Абмалёўка асяроддзя і абставін.
6. Абмалёўка дзеяння.
7. Музыка схаваных перажыванняў.

8. Уверцюра.
9. Музыка ў час антрактаў.
10. Устаўныя нумары.
11. Асноўныя групы музычных нумароў.
12. Форма музычных нумароў.
13. Сцэнічная меладэкламацыя.
14. Мова пад музыку.
15. Музыка і мімічная ігра.
16. Музыка асяроддзя або абставін.
17. Музыка, якая малюе дзеянне.
18. Музычная пауза.
19. Гучнасць.
20. Тэмп дзеяння.
21. Настрой дзеяння.
22. Музыка ў спектаклях-трагнедыях Пушкіна.
23. Тэатральная музыка. Тэрміны.
24. Выкарыстанне музыкі ў чтецкім спектаклі.
26. Музыка як фон чытання.

Мэта: пазнаёміць студэнтаў з рознымі прыёмамі, прынцыпамі работы з музыкай у святе, каб яны набылі навыкі, практыку для выкарыстання музыкі ў розных сцэнічных сітуацыях.

Работа над музыкай кампазітара ўключае чатыры галоўныя этапы:
1. Знаёмства з п'есай, планам яе пастаноўкі;
2. Складанне музыкі ці музычных нумароў;
3. Рэпетыцыйная работа;
4. Кіраўніцтва музыкай у час спектакля.

Першы тап работы над музыкай спектакля ўключае дэталёвае абмеркаванне музыканта (кампазітара) плана музычнага матэрыялу з рэжысёрам асобна. Музыка будзе ўдалай, адпавядаць задумцы рэыжсёра, калі яна будзе загадзя абмеркавана з рэжысёрам. Безумоўна, геніяльныя кампазітары ўжо ў час знаёмства з тэкстам п'есы, яе чытання, часам знаходзяць яе мізнасцэны самі, да работы над ёю, знаходзяць неабходныя інтанацыі ў напісанай загадзя музыцы і самі акцёры і рэжысёр. Напрыклад, І. Сац вельмі часта ўскрываў музыкай сутнасць п'есы не адразу пасля яе першай чыткі.

У час рэпетыцый неабходна вывяраць кожны напісаны нумар для канкрэтнай мізансцэны, дзеі.

Разам з агульнымі рэпетыцыямі вядуцца музычныя рэпетыцый з музыкантамі, а таксама групавыя і індывідуальныя заняткі з тымі акцёрамі, якія ўдзельнічаюць у сцэнах з музыкай. Першыя рэпетыцыі праводзяць пад раяль і толькі тады, калі музыка выверана, зафіксавана і асвоена выканаўцамі – можна выкарыстоўваць і іншыя інструменты, ці аркестр. На апошніх рэпетыцыях неабходна праверыць

гучнасць музыкі: дзеля гэтага неабходна некалькі разоў паслухаць музыку з залы, або запрасіць для гэтага якога-небудзь музыканта.

Асаблівасці тэатральнай музыкі

Яна мае свае законы. Самы лепшы музычны твор можа мець поспеху, калі ён будзе выкарыстаны без змяненняў у якой-небудзь п'есе цалкам. Ён не робіць уражання на гледачоў, а часам і затрымлівае дзеянне. І, наадварот, які-небузь нумар у тэатральнай музыкі сам па сабе не мае ніякіх музычных каштоўнасцей, але напісаны спецыяльна для п'есы, разам з ігрой акцёраў робіць вялікае ўражанне на гледачоў.

Музыка да п'есы павінна быць тэатральнай, г.зн. зроблена на выснове вывучэння як самаго зместу п'есы, так і поўнай сугучнасці яе з планам рэжысёра. Так, у музыцы Саца да "Синей птинцы" Метэрлінка ўсе музычныя нумары ўяўляюць сабой невялікія, але яскравыя, часам бесформеныя музычныя ўрыўкі. Іншы раз урыўкі паўтараюць бясконца адну і тую ж тэму, іншы раз тэмы ідуць адна за адной без усялякай сувязі. Але разам з дзеяннем яна робіць незабыўнае ўражанне на гледачоў.

Усе моманты, якія падкрэсліваюцца музычным суправаджэннем пералічыць нельга, але ж прыблізна класіфікаваць галоўныя моманты выкарыстання музыкі для найбольш яскравага падкрэслівання тых або іншых момантаў п'есы магчыма паспрабаваць.

Раздзяленне музычных нумароў па мэтавай устаноўцы

Тут вылучаюцца тры выпадкі:

1) калі музыка падкрэслівае настрой аднаго ці некалькіх цэнтральных дзеючых асоб;

2) калі музыка падкрэслівае настрой таго асяроддзя, якое гэтых дзеючых асоб акружае і на фоне якога яны дзейнічаюць;

3) калі музыка падкрэслівае развіццё і настрой усяго дзеяння ў цэлым.

Абмалёўка музыкай дзеючых асоб

У першым выпадку характар музыкі, зразумела, ідзе за зменнем настрою тых дзеючых асоб, унутраны воблік і характар якіх яна падкрэслівае. У якасці прыклада прыведзем любую медадраму, у якой герой ці гераіня дэкламуюць маналог пад музыку, пры гэтым гэта музыка ўмоўна і мае адносіны цалкам для гэтага маналога. Сюды ж адносяцца і тыя выпадкі, калі якая-небудзь частка п'есы ідзе ў форме індывідуальнай або калектыўнай меладэкламацыі.

Абмалёўка асяроддзя і абставін

У другім выпадку музыка найчасцей бывае па характару і настрою супрацьлеглая настрою галоўнай дзеючай асобы або асоб, дзеля таго, каб больш яскрава, пераканаўча шляхам такога кантрасту высвеліць усе тое, што перажывае дзеючая асоба. Прыкладам можа быць такая сцэна, калі дзеючая асоба перажывае, а

акружэнне не разумее яе пакут, словы і рухі, якія малююць гэтыя пакуты, ідуць на фоне вясёлай музыкі, дзеля таго, каб з аднаго боку падкрэсліць абыякавасць тых, хто акружае героя, а з другога боку, каб зразумець пры дапамозе кантраста пакуты больш выпуклымі і яскравымі. У гэтых выпадках музыка часцей за ўсё рэальна апраўдваецца дзеяннем (танцавальная музыка, рэстаранны аркестр і г.д.).

Для больш яскравай абмалёўкі таго дзеяння, якое падразумеваецца за кулісамі, на фоне гэтай музыкі звычайна выкарыстоўваюцца яшчэ гукавыя эфекты, напрыклад, смех, шум натоўпу, тупат ног танцуючых і г.д.

Абмалёўка дзеяння

У трэцім выпадку музыка ідзе за нарастаннем ці спадам настрою ўсяго дзеяння ў цэлым, такім чынам, гэты выпадак быццам уяўляе з сябе такую камбінацыю выпадкаў першага і другога, калі настрой усіх дзеючых асоб супадае і ідзе паралельна. У якасці прыклада апошняга можна ўзяць заключную сцэну якой-небудзь агітацыйнай п'есы, так званую "канцоўку", калі дзеючыя асобы ўсё больш запальваюцца рэвалюцыйным пафасам і, нарэшце, пад гукі марша з песнямі і крыкамі ідуць на бой.

Музыка скрытых перажыванняў

Не заўсёды Т.м. падкрэслівае той настрой дзеючых асоб, які яны выяўляюць словамі і рухамі; вельмі часта рэжысёр выкарыстоўвае музыку, каб высветліць гледачам схаваныя, нічым знешне не праяўляемыя эмацыянальныя перажыванні, якія ў глыбіні душы тоящца ў дзечых асоб. У гэтым выпадку музыка перадае тое ў ігры акцёра, што звычайнымі спосабамі акцёрскай ігры зрабіць цяжка. Музыка пры гэтым найчасцей за ўсё ідзе ў процівагу з тымі словамі і рухамі, якія робіць на сцэне акцёр.

Вышэй мы разглядалі ўжо адзіны такі выпадак, калі музыка падкрэслівае настрой, супрацьлеглы настрою, які выяўляецца галоўнымі дзеючымі асобамі – гэта той выпадак, калі музыка абмалёўвае асяроддзе, у якім герой сябе выяўляе. Але, зразумела, падабенства паміж гэтымі дзвюма выпадкамі толькі знешнее, таму іх ніякім чынам змешваць нельга, тым больш, што фармальны падыход да музыкі таго ці іншага выпадку, як мы ўбачым ніжэй, зусім розны.

Музычныя нумары, якія падрыхтоўваюць з'яўленне персанажа. Прэлюдыя і сігнал.

Мы разгледзілі выпадкі падкрэслівання музыкай перажыванняў і настрояў дзеючых асоб у той час, калі яны ўжо знаходзяцца на сцэне, ужо "дзейнічаюць". Але ж т.м. можа яшчэ падрыхтаваць выхад на сцэну якога-небудзь героя, паставіць у вядомасць гледача аб яго выхадзе і нават пры дапамозе якога-небудзь лейтматыва зрабіць характарыстыку – абмаляваць, так сказаць, папярэдні партрэт гэтага персанажа. Такая музычная характарыстыка найчасцей за ўсё даецца пры дапамозе сігналаў труб або кароткіх прэлюдый.

Сігнал або прэлюдыя звычайна складаюцца з адной – дзвюх музычных фраз. Яна іграецца перад самым з'яўленнем дадзенай дзеючай асобы. Музыка ў сігнале падбіраецца такая, каб яна сваёй мелодыяй, а галоўнае, рытмам, падкрэслівала самае характэрнае ў гэтым персанажы.

Цікава адзначыць, што пры дапамозе такіх кароткіх сігналаў перадаецца не толькі унутраны стан, змест персанажа, але і некаторыя знешнія рысы (хадзьба, пры дапамозе рытма), манера гаворкі (пры дапамозе меладычнага малюнка) і г.д.

Нярэка музыка, якая папярэднічала з'яўленню персанажа на сцэне, прадаўжаецца тады, калі ён ужо выйшаў на сцэну і пачаў гаварыць. У гэтым выпадку сігнал або прэлюдыя непасрэдна пераходзіць у музыку, якая падкрэслівае ўступныя рухі і словы ў ролі дзеючай асобы. Звычайна да гэтага прыёму прыбягаюць, каб засяродзіць усю ўвагу на гэтым новым героі. Музыка ў гэтым выпадку павінна асабліва пераканаўча перадаць выраз твару гэтага персанажа і яго далейшыя дзеянні.

Уверцюра

Музыка выкарыстоўваецца і тады, калі трэба падрыхтаваць не толькі з'яўленне персанажа або некалькіх персанажаў, але і ўсе дзеянні ці нават увесь спектакль. Гэта дасягаецца пры дапамозе так званай уверцюры.

Уверцюра падрыхтоўвае гледачоў да ўспрыняцця дзеяння аоб спектакля, уводзіць гледачоў у настрой дзеяння і нярэдка перадае ўсё дзеянне або спектакль. Часам уверцюра (як сігнал ці прэлюдыя) пераходзіць у музыку, якая суправаджае персанаж (дадзенае дзеянне).

Музыка ў час антрактаў

У большасці выпадкаў музыка ў час антрактаў раскрывае тыя з'явы, якія адбываюцца паміж тымі самымі дзеяннямі, у сярэдзіне якіх устаўлены дадзены антракт або "чысты перапынак" (перапынак паміж зменай дэкарацый пры адкрытым занавесу). Гэтыя з'явы глядач не бачыць, ён павінен уявіць для сябе іх сам. Каб гледачу было лягчэй уявіць для сябе гэтыя з'явы і выкарыстоўваецца музыка, якая ў дадзеным выпадку выконвае ролю як бы апавядальніка. У той жа час музыка з'яўляецца сувязным звяном паміж дзвюма дадзенымі дзеяннямі: яна пачынаецца тым настроем, якім скончылася папярэдняе дзеянне і заканчваецца настроем, з якога пачынаецца наступнае дзеянне.

Іншы раз музыка ў антракце ці "чыстага перапынку" з'яўляецца толькі уверцюра да наступнага дзеяння, тады яе змест складаецца толькі з матываў, якія характарызуюць гэта дзеянне.

Устаўныя нумары

Гэтыя нумары даюцца тады, калі па тэксту ў дадзеным месцы п'есы павінна быць на сцэне музыка, спевы або танцы. Гэта звычайная канцэртная музыка.

Асноўныя групы музычных нумароў

Розныя выпадкі выкарыстання музыкі ў тэатры маюць па сутнасці адно і тое ж прызначэнне: музыка, якая падкрэслівае настроі і перажыванні дзеючых асоб, музыка, якая абмалёўвае іх схаваныя эмацыянальныя перажыванні, а таксама прэлюдыі і сігналы перад выхадам дзеючых асоб маюць адзіную задачу: выявіць як

мага яскравей знешні і ўнутраны воблік гэтых персанажаў. Таму гэтыя выпадкі могуць быць аднесены да адзінай групы нумароў (адзінай функцыі).

Таксама і музыка, якая абмалёўвае ўсё дзеянне ў цэлым або падкрэслівае яго – выконвае адзіную задачу: зрабіць гэта як мага яскрава. Значыць і гэтыя выпадкі (два) – музыка, якая падкрэслівае дзеянне і музыка, якая выконвае ролю уверцюры, выконваюць, па сутнасці, адзіную функцыю.

Такім чынам, можна вылучыць наступныя функцыі па іх мэтавай накіраванасці:

1) выяўленне або падкрэсліванне знешняга і ўнутранага абрыса персанажа або персанажаў;

2) абмалёўка асяроддзя, у якім персанаж дзейнічае;

3) абмалёўка або падкрэсліванне ўсяго дзеяння ў цэлым;

4) устаўныя музычныя нумары.

Аўтары называе функцыі музычнымі нумарамі. У прынцыпе гэтыя функцыі музыкі – асноўныя ў спектаклі. Трэба помніць, што іншы раз нумар можа ўяўляць з сябе камбінацыю з некалькіх такіх груп (напрыклад, прадаўжэнне прэлюдыі або сігнала, музыка ў час "чыстага перапынку" і г.д.).

Перш чым пісаць музыку (музычны нумар), кампазітар павінен для сябе ўявіць дакладна якую ж канкрэтна функцыю яна павінна выканаць у дадзеным дзеянні.

Змест музычных нумароў

Гэта цяжкая задача, таму што ўсё залежыць ад п'есы, музычных сродкаў, ігры акцёраў і, нарэшце, таленавітасці кампазітара або таго, хто падбірае музыку да спектакля. Таму тут магчыма абмежавацца толькі парадамі і ўказаннямі агульнага плана:

– Музыка, якая выяўляе характар дзеючых асоб. яна павінна быць яскравай, выразнай. На сцйэне ўсё павінна рабіцца некалькі падкрэслена. Звычайная мова, рухі, жэсты, якія выкарыстоўваюцца ў паўсядзённасці, рэдка даходзяць са сцэны да гледача. Такая мова, такія рухі, як кажуць, не сцэнічны, г. зн. не яскравы, не выразны. Музыка павінна падкрэсліваць ролю. Гэта дасягаецца націскамі, акцэнтамі, рытмікай, гармоніяй, тэмбрамі і інш.

Форма музычных нумароў

Каб дасягнуць яскравасці музыкі ў спектаклі, выкарыстоўваюць вельмі часта такія гукавыя сродкі і формы, якія ў звычайнай музыцы лічацца зусім недапушчальнымі.

Адно з такіх парушэнняў музычных законаў – адсутнасць дакладнай формы музычных нумароў. Музыка першай групы (абмалёўка персанажаў) захоўвае больш-меньш форму толькі ў выглядзе прэлюдыі і сігнала перад выхадам. Гэта зразумела, таму што музыка ў гэтым выпадку прадастаўлена сама па сабе (акцёр за кулісамі), дзеючая асоба сваімі рухамі і мовай не перашкаджае яе гучанню. але ж як толькі ён з'яўляецца на сцэне, то тут прыходзіцца лічыцца з яго ігрой і рухамі, якія ў большасці выпадкаў пэрячаць укладанню музыкі ў пэўныя формы.

Сцэнічная меладэкламацыя

Важны сродак абмалёўкі музыкай настрояў – меладэкламацыя. сцэнічная меладэкламацыя істотна адрозніваецца ад эстраднай.

Эстрадная меладэкламацыя ствараецца як і раманс, г. зн. на тэкст. Пры чытанні такой меладэкламацыі выканаўцу трэба ўсе лагічныя націскі, інтанацыі і паузы нейкім чынам падганяць пад напісаную музыку, прычым гэта вельмі складаная справа, таму што кампазітары не вельмі добра разбіраюцца ў мастацкім чытанні. Такім чынам, выканаўца эстрады будуе свае чытанні ў залежнасці ад той музыкі, якая суправаджае тэкст меладэкламацыі.

Сцэнічная меладэкламацыя будуецца па-іншаму. Спачатку акцёр робіць сваю ролю, г. зн. растаўляе націскі, паузы (іншы раз вялікія, запоўненыя мімічнай ігрой ці словамі партнёра), намячае мізансцэны і толькі пасля гэтага прапаноўвае кампазітару напісаць музыку, не змяняючы нічога з намечанага плана. Такім чынам, тут не чытанне падганяецца пад музыку, а музыка да чытання. вось чаму сцэнічная меладэкламацыя ўступае ў канфлікт з законамі будовы музычнай формы. Пры складанні такой меладэкламацыі, зразумела, усе, пачынаючы з мелодыі і заканчваючы тэмпам і рытмам, выводзяцца з інтанацыі і рытма, намечаных акцёрам.

Акрамя таго, акцёр у залежнасці ад самых разнастайных абставін (дэкарацыі, тэмпа дзеяння, настрою і г.д.) не заўсёды дакладна вызначае па часу асобныя кускі меладэкламацыі, па прычыне гэтага музыканту трэба то прадаўжаць, то укарочваць музыку.

Мова пад музыку

Як бы цікава не была напісана музыка да меладэкламацыі, яна заўсёды трымае ў рамках акцёра і робіць яго мову меньш натуральнай; асабліва цяжка трымаць натуральную мову ў меладэкламацыі з празаічным тэкстам, а не з вершаваным.

Па гэтай прычыне ў п'есах найчасцей за ўсё выкарыстоўваецца не меладэкламацыя, а проста мова пад музыку, г. зн. музыка суправаджае мову акцёра, але ні музыкант, ні акцёр не клапоцяцца аб тым, каб асобныя слогі супадалі з адпаведнымі нотамі.

Звычайна тэкст разбіваецца на тую або іншую колькасць асобных кусочкаў у залежнасці ад змены тых або іншых настрояў або перажыванняў, якія заключаюцца ў гэтых кусочках, і сочаць за тым, каб пачатак і канчатак кожнага такога кусочка супадалі з пачаткам і канчаткам адпаведнага кусочка музыкі. Такі прыём не ўплывае на мову акцёра, а ў музыцы дазваляе нярэдка нават вытрымаць форму.

На сцэне часам выкарыстоўваецца камбінацыя з мовы пад музыку і меладэкламацыю. У гэтым выпадку роля ідзе як мова пад музыку, і толькі час ад часу некаторыя словы ці фразы, якія хочуць асабліва падкрэсліць музыкай, даюцца ў форме меладэкламацыйнай, г. зн. спалучаючы кожны слог з адпаведнай нотай ў музыцы.

Сцэнічная меладэкламацыя адрозніваецца ад звычайнай эстраднай песні яшчэ і тым, што тэкст у ёй суправаджаецца часам не толькі музыкай, але і рознымі гукавысотнымі і шумавымі эфектамі.

Тое ж самае можна сказаць і пра прыём, які намі названы "мова пад музыку": тут нярэдка бывае так, што мова ідзе амаль толькі пад які-небудзь шум дажджу, марскі прыбой і г.д. або гукавы эфект (спевы птушак, трывожны гудок і г.д.), музыка ж адсоўваецца на другі план ці зусім не ўдзельнічае.

Шумавыя і гукавыя эфекты павінны так устанаўлівацца, каб сіла гука і рытм дапамагалі больш яскрава падкрэсліць словы і перажыванні дзеючых асоб.

Музыка і мімічная ігра

Яшчэ большую ролю мае музыка, калі выконваецца на сцэне мімічная ігра, калі акцёр маўчыць. Гэта зразумела, таму што слова само па сабе валодае музыкальнасцю, таму пры добрай ігры акцёра слова мала патрабуе музычнага суправаджэння. Іншая справа паузы: яны не даюць ніякага слыхавога ўражання, а толькі зрокавае.

Дзеля таго, каб скіраваць увагу гледача на мімічную ігру акцёра, а таксама для таго, каб даць слыхавое ўражанне ў час паузы, карыстаюцца музыкай. Музыка дазваляе расцягнуць паузу на пэўны час, калі трэба, напрыклад, даць магчымасць якому-небудзь акцёру пераапрануцца. У час паузы музыцы прадастаўляецца больш свабоды, як у адносінах формы, так у адносінах і гучнасці. Тым не меньш трэба мець на ўвазе, што музыка не павінна быць вельмі "музычнай", яна павінна быць тэатральнай. Таму музыка павінна быць не асабліва складанай, прычым, калі змяняецца мімічная ігра акцёра, то пэўным чынам павінен змяняцца і характар музыкі.

Змена музыкі (яе настрою) павінна быць яскравай, толькі тады яна дойдзе да гледача. Больш за ўсё ўражваюць такія музычныя прыёмы, як мадуляцыя, імклівыя перамены тэмпа і рытма, раптоўнае ўзмацненне або змяншэнне гука і іншыя музычныя кантрасты.

У гэтых выпадках не трэба палохацца выкарыстоўваць шумавыя і гукавыя эфекты. Калі яны выкарыстоўваюцца ў кантэксце дзеяння, то яны не будуць простым эфектам, наадварот, тэатральнасць музыкі ад гэтага толькі выйграе.

Вельмі каштоўнай бывае музыка тады, калі трэба выявіць скрытыя эмацыянальныя перажыванні дзеючых асоб. Такія перажыванні звычайна выступаюць у якім-небудзь жэсце, інтанацыі, паузе і г.д. Вось тут музыка можа зрабіць яскравай ігру акцёра. Лепей за ўсё эмацыянальныя перажыванні даюцца музыцы лепш за ўсё пры дапамозе кароткіх і яскравых лейтматываў, якія стасуюцца з ігрой акцёра.

Гэтыя матывы павінны быць загадзя якім-небудзь чынам (праз словы або рухі акцёра і праз паўторы) даведзены да гледача або выкарыстоўвацца знаёмая музыка. Поспех гэтай музыкі залежыць ад гэтай расшыфроўкі галоўных лейтматываў і ад іх засваення і запамінання гледачамі (прыклад цыркавой праграмы: дапрос суддзей нямога, які іграе на дудачцы мелодыі знаёмых песень, якія гучаць як адказы на пытанні суддзі).

Музыка, якая малюе асяроддзе або абставіны

У гэтым выпадку музыка выкарыстоўваецца для характарыстыкі асяроддзя, каб падкрэсліць той разлад, які існуе паміж персанажам і асяроддзем. Персанаж, дзякуючы гэтаму кантрасту, робіцца больш рэальным.

Улічваючы, што галоўным у музыцы з'яўляецца выяўленне персанажаў, а не асяроддзя, таму яна не павінна быць асабліва яскравай. Разам з асяроддзем яна з'яўляецца фонам, на якім персанаж сябе праяўляе. Выключэннем могуць быць толькі такія эпізоды, дзе патрабуецца асабліва падкрэсліць, што асяроддзе на пэўны час перамагае героя. У гэтых выпадках музыка павінна быць больш яскравай, але ж не на столькі, каб каб засяроджваць увагу на сябе. Галоўным усё ж з'яўляецца персанаж, таму яскравым павінна быць толькі сіла гука, а не меладычны малюнак. Хрэстаматыйны прыклад: персанаж на сцэне перажывае, а за кулісамі гучаць вясёлая музыка, танцы, смех, таму яго ўнутраны стан выяўляецца больш выразна. Задача музыкі тут у тым, каб вызначыць больш яскрава тое асяроддзе, якое маецца на ўвазе за сцэнай. У гэтым прыкладзе наяўнасць музыкі апраўдана самім дзеяннем і зместам п'есы. Але можа быць і так, што музыка нічым не апраўдана і ўведзена рэжысёрам для выяўлення настрою не таго асяроддзя і абставін, якія маюцца на ўвазе ў дадзены час, а асяроддзя і абставін увогуле.

Гэты апошні выпадак з'яўляецца цяжкім у падборы музыкі. Тут лепей карыстацца зноў яскравым лейтматывам, змест якога ўжо вядомы гледачу.

Музыка, якая малюе дзеянне

Кожная п'еса складаецца з момантаў, у якіх настрой усяго дзеяння то ўзрастае, то спадае. Вельмі важна пры гэтым, каб усе акцёры адчувалі гэтыя спады і нарастанні, усё гэта магчыма пры наяўнасці ансамбля. Дзеля таго, каб дапамагчы ансамблю быць дружнымі каб падкрэсліць гэтыя спады і пад'ёмы дзеяння, прымяняюць музыку. Такім чынам, мэта тут музыкі – каб уздзейнічаць не толькі на гледачоў, але ў значнай ступені і на акцёраў. Часцей за ўсё карыстаюцца музыкай, каб падкрэсліць нарастанне дзеяння. Звычайна гэта якая-небудзь "канцоўка" ў агітацыйных п'есах, але не толькі.

Музычная пауза

Меньш выкарыстоўваецца музыка пры спадах дзеяння. У гэтых выпадках музыка паступова заціхае і гэта бывае дастаткова, каб атрымалася патрэбнае ўражанне. Акцёры пры гэтым таксама апускаюць тон.

Нярэдка карыстаюцца раптоўнай музычнай паузай, каб стварыць уражанне напружанага жахлівага чакання. Пауза больш за ўсё робіць уражанне, калі з'яўляецца пасля моцнай музыкі. Раптоўная паўняцца якім-небудзь шумавым або гукавым эфектам (барабанны дроб, гукі званоў і г.д.); хрэстаматыйны прыклад: перад асабліва небяспечным нумарам цыркавога гімнаста музыка раптоўна заціхае і на яе фоне чуецца жахлівы барабанны дроб.

Гучнасць

Вялікае значэнне для характарыстыкі дзеяння мае гучнасць музыкі. Музычная тэма, калі ў ёй правільна пастаўлена сіла гука, можа вельмі яскрава падкрэсліць малюнак дзеяння і, наадварот, тая ж тэма можа быць сапсавана, калі дрэнна растаўлена сіла гука.

Асабліва складана вызначыць добрую гучнасць у тым выпадку, калі на сцэне дзейнічае натоўп ідзе нарастанне дзеяння, а ў музыкантаў толькі невялікі склад інструментаў. Тады магчыма выкарыстоўваць шумавыя і гукавыя эфекты, спалучаць іх з музыкай і крыкамі натоўпу. Трэба так размеркаваць матэрыял, каб гукі прыходзіліся на тыя моманты, калі натоўп не крычыць, у час жа крыкаў галоўная тэма даецца якім-небудзь моцна гучным інструментам (трубы, трамбон).

Тэмп дзеяння

Важна, каб музыка адпавядала тэмпу дзеяння. Самая прыгожая музыка можа сапсаваць увесь спектакль, калі яна будзе паскараць або запавольваць тэм спектакля. Таму, калі складаць або падбіраць музыку да канкрэтнага дзеяння, трэба дакладна адчуць, зафіксаваць дадзены тэмп дзеяння.

Нават музыка уверцюры або "чыстага перапынку" павінна спалучацца з тэмпам бліжэйшых да музыкі дзеянняў, толькі такім чынам музыка дапаможа развіцца наступнаму дзеянню. Таму зразумела, чаму тэатральны музыкант павінен адчуваць настрой і тэмп усяго спектакля, нават у тым выпадку, калі музыка выкарыстоўваецца толькі ў антрактах.

Настрой дзеяння

Бывае так, што сапраўдны настрой усяго дзеяння не выражаецца ні словамі, ні ўчынкамі персанажаў, тым не меньш гэты настрой павінен тыць выяўлены і падкрэслены. Гэта дапамагае зрабіць музыка. У гэтым выпадку музыка павінна адпавядаць не таму, што змяшчаецца ў словах персанажаў, а менавіта настрою, які схаваны і чытаецца паміж радкоў п'есы. Гэта найбольш складаны і цяжкі выпадак і таму рэжысёру і музыканту трэба шмат папрацаваць, каб знайсці яскравы выраз гэтага схаванага настрою. Цяжка сказаць, у чым канкрэтна знаходзіцца гэты схаваны настрой: іншы раз ён у тым ці іншым гарманічным спалучэнні, рытміцы, але нярэдка ён праяўляецца ва ўмелай аркестроўцы, каларыце або шумавым эфекце (удалым выяўленнем гэтага схаванага настрою дзеяння з'яўляецца полька І. Саца ў "Жизни человека" Андрэева: сідзяць тупыя фігуры на балу і кажуць: "как хорошо, как пышно, как багато" і жахлівая пустэча ў гэтым, раптоўна паралельныя кварты ў выкананні скрыпкі, флейты і кантрабаса, асаблівыя акцэнты і гукі спрыяюць пачуццю пустэчы, без вобразаў, усёй істотай. Тут музыка гаворыць пра тое, што можа сказаць словы, абставіны, сцэна, што пакутліва шукалі рэжысёр і выканаўцы.

Дасманаў вылучае так званую рэальную і ўмоўную музыку спектакля. Рэальная музыка прадугледжваецца самім аўтарам п'есы і заключана ў яе тэксце (рэстаранны аркестр, царкоўны арган, ваенны аркестр і г.д.). Музыка мае, як кажуць, рэальную выснову, і склад інструментаў цалкам залежыць ад зместу п'есы, месца дзеяння, выяўляемай эпохі).

Умоўная музыка патрабуецца па задумцы рэжысёра і носіць у гэтым выпадку ўмоўны характар.

Музыка ў спектаклях-трагедыях Пушкіна

Берсенеў лічыць, што без музыкі нельга было б паставіць трагедыі Пушкіна. Аўтар лічыць, што кампазітар, які не бывае на рэпетыцыях спектакля, не можа напісаць патрэбную музыку, якая выцякае з дзеяння. Аўтар расказвае, што музыка

дапамагла яму зразумець, як іграць Пушкіна. Стаяла доўга пытанне: тэатрален Пушкін, ці гучыць ён са сцэны? Справа ў тым, што дзеянне ў Пушкіна вельмі імклівае ў трагедыях: тэкст лаканічны, яго трэба падтрымаць музыкай. Трэба, напрыклад, падрыхтаваць гледача і дапамагчы акцёру ўвайсці ў сцэну "Каменного гостя": "...Ах, наконец, достигли мы ворот Маурита". Музыка якраз стварае неабходны каларыт усёй кампазіцыі першай сцэны: вечар, сцены манастыра, сонца, якое заходзіць, прырода спіць, цішыня, спакой. Прыходзіць манах, моліцца. Сюды прыйдзе Дона Анна аплакваць свайго мужа. Уявіце сабе гэту сцэну без музыкі. Калі б яе не было, не было б і самаго спектакля. Музыка перадае ўвесь гэты спакой і вось ужо чуюцца трывожныя ноткі, з'яўляецца імклівы тэмп і пад яго на сцэну ўлятае Дон Гуан. Тады словы: "...Ах, наконец, достигли мы ворот Маурита" гучаць у пэўнай танальнасці. Або сцэна бою Дон Гуана з Донам Каласам. Спачатку Дон Гуан толькі абараняецца і толькі тады, калі атрымлівае вельмі лоўкі ўдар, калі яго становішча становіцца небяспечным, ён змяняе рытм бою і пераходзіць у наступленне. Перадаць характары персанажаў толькі аднымі рухамі акцёраў, ударамі шпаг, вельмі цяжка. Але калі сцэна бою падтрымліваецца музыкай, яна робіцца вельмі моцнай і насычанай. У момант, калі Дон Гуан казаў: "Ежели тебе не терпится, изволь...", уступае музыка, якая гаворыць або небяспецы, трывозе. "Музыка так дапамагла нам, – казаў Берсенеў, – што мы рабілі 63 рухі за 12 секунд". На рэпетыцыях гэта сцэна займала гадзіну-паўтары, а ў спектаклі яна ішла ўсяго 12 секунд! Але ствараласяўражанне вялікай сцэны, дзякуючы музыцы. Апрача таго, што музыка эмацыянальна ўздымала сцэну, яна надавала ёй вялікі моц. Нешта падобнае робіцца са спеваком, калі акампанемент павялічвае сілу гука. Берсенеў піша, што гэта сцэна іншы раз заканчвалася асабліва ўдала, калі ўдар у сэрца Дон Карласа супадаў з апошнім акордам аркестра; атрымлівалася сцэна вялікага моцу.

Сімфанізіраваны спектакль

Іншы раз з лёгкасцю кажуць аб тым, што ў драматычным спектаклі знаходзяць форму санатнага алера, санатна-сімфанічнага цыкла. Аўтар артыкула робіць аналогіі з музычнымі структурамі, якія ўзнікаюць у драматычным спектаклі.

Гукавы рад – складаецца, як вядома, з параўнальна буйных музычных фрагментаў або кароткіх лейтматываў і, нарэшце, выкарыстоўвае толькі шумы, гукавыя эфекты.

Уверцюра-інтрадукцыя – распаўсюджаны прыём, унаследаваны сучасным тэатрам ад той эпохі, калі музыка была прадстаўлена параўнальна аркестровай уверцюрай і антрактамі, але актыўна пераасэсаванай. Цяпер роля інтрадукцыі, свайго рода пралог, прымаюць на сябе любыя эпізоды, якія ўводзяць у вобразы спектакля, яго атмасферу. Іх вызначальная пракмета – адсутнасць непасрэднай сюжэтнай амумоўленасці.

Рэжысёрская інтрадукцыя можа даручацца як музыцы, так і чтецу, "голасу ад аўтара" або вядучаму, іншы раз яна абмяжоўваецца нямой мізансцэнай, іншы раз выразны сродак належыць свету або дэкарацыям.

Рэжысёр Любімаў прымушае гледачоў уваходзіць у тэатр у спектаклі "Деревянные кони" праз сцэну, мінуючы вугал хаты, прадметы сялянскага побыту і

спусціцца ў залу па прыступкам лесвіцы, як бы па прыступкам ганку. Такі спосаб настройкі не ўступае іншым рэжысёрскім уверцюрам.

Не меньш тыповым формаўтвараючым прынцыпам, які можа быць упадоблены музычнаму, гэта рэпрызнасць, рознага роду рэфрэны.

У драматычным тэатры яго выкарыстанне здаўна ўвайшло як лейтматыў. Але лейтматывы бываюць музычнымі, гукавымі, а ў рэжысёраў, якія ўдзяляюць пільную ўвагу музыцы мовы – і фанетычнымі. У функцыі лейтматыва могуць уключацца свет і колер, асобныя пластычныя мізасцэны ў спалучэнні з музыкай і без яе. Масштабнае ўключэнне лейтматыва прыводзіць да яго перарастанню ў рэфрэн і выклікае да жыцця структуру, блізкую форме рондо, якая іншы раз ахоплівае ўвесь спектакль.

Двухпланавасць часам распаўсюджваецца на арганізацыю ўсяго спектакля, упадабляючы яго форме рондо, а ў некаторых выпадках, калі ў наяўнасці паслядоўна праведзеная і распрацаваная "галоўная партыя" і кантрасціруемая ёй "пабочная партыя" (або некалькі пабочных) – і форме санатнага аллегра.

Прынцып вар'іравання – звычайна выступае не ізалявана, але пераплятаючыся з іншымі структурнымі прынцыпамі, а можа класціся ў выснову пабудовы асобнай сцэны.

Кульмінацыя – у ёй па сутнасці вылучаюцца громкія спалучэнні некалькіх розных складаемых, уключаючы музыку, шумы, светавыя акцэнты.

Фінал – надае рэжысёр п'есе, кода, як раздзел, які завяршае фінал, канцоўка (або кадэтта).

Тэатральная музыка

У практыцы тэатраў тэрыміны "музычнае вырашэнне", "музычнае афармленне", "музычнае суправаджэнне" і інш. магчыма прыняць толькі ўмоўна, таму што яны не вельмі дакладна адлюстроўваюць сэнс існавання музыкі ў тэатры. Добры рэжысёр не афармляе спектакль музыкай, яе нечым другасным, і не проста арганізуе музыку як суправаджэнне, ён шукае арганічнае спалучэнне музыкі і дзеяння.

Музыка ў спектаклі з'яўляецца часткай тэатральнага мастацтва і ў той жа час падпарадкоўваецца як законам музычнага развіцця, так і логіцы пабудовы драматычнага спектакля. Займаючы ў спектаклі падпарадкаванае становішча, музыка па-свойму інтэрпрэціруе змест, тэмп і ідэю спектакля, актыўна ўздзейнічае на ўспрыняцце гледача.

Калі пры праглядзе спектакля свядома пераключыць увагу з дзеяння на музыку, то магчыма упусціць тое, што робіцца на сцэне, г. зн. сувязь музыкі і дзеяння парушыцца! Музыка ўздзейнічае на ўвагу гледача непрыкметна, амаль застаючыся незаўважанай. Глядач ацэньвае ігру акцёраў, рэжысёрскае вырашэнне, музыку, але не задумваецца над тым, што ўнесла музыка ў тое або іншае ўражанне ад спектакля.

Тэатральная музыка, якая ўключаецца ў сцэнічнае дзеянне, не падпарадкоўваецца агульным законам часу. Іншы раз 2 – 3-хвіліннае гучанне музыкі на сцэне раўняецца пачуццю 10 – 15 хвілінам працягу нармальнага жыцця.

Выкарыстанне музыкі ў чтецкім спектаклі

У якасці музычнага афармлення можа быць выкарыстана самая разнастайная музыка, якая падыходзіць да літараутрнага матэрыялу. Не трэба толькі выкарыстоўваць праграмную музыку, якая асацыіруецца з пэўнай тэмай і колам вобразаў. Выключэнне складаюць творы праграмнай музыкі да чтецкай варыянта таго ж твору, да якога напісана гэта музыка ("Пер Гюнт", "Ромео и Джульетта", "Снегурочка" і інш.). Лепей, калі музычны твор, узяты для чтецкага спектакля, не вельмі вядомы.

Музычныя паузы, антракты і застаўкі

У чтецкім спектаклі ў музычага антракта функцыі тыя ж, аднак выкарыстанне музыкі абумоўліваецца выключна мастацкімі меркаваннямі.

Музычны антракт можа стаць самастойным творам.

Паміж аднароднымі творамі іншы раз бываюць неабходны музычныя "пракладкі".

Музыка як фон для чытання

– Музыка, якая характарызуе або іміціруе якія-небудзь жыццёвыя працэсы, з'явы, здарэнні.

– Музыка, якая рэальна сустракаецца па ходу дзеяння – гучанне аркестра, радыёмузыка, грамзапіс.

– Музыка, якая эмацыянальна ўзмацняе змест матэрыялу.

Вывады. Спецыфіка сцэнічнай дзеі патрабуе ад рэжысёра ведання шматлікіх дэталей яе ўзнаўлення на сцэне, што патрабуе знаходжання бсяконцых прыёмаў, навыкаў, сітуацый выкарыстання музыкі ў спалучэнні са сцэнарнай драматургіяй, сродкамі мастацкай выразнасці, мэтавай устаноўкі. У лекцыі разгледжаны шматлікія прыклады са спектакляў, прыведзеныя ў літаратуры рознымі аўтарамі выкарыстання музыкі, што несумненна з'яўляецца перадачай творчага вопыту рэжысёрам святаў.

Ключавыя паняцці. Тэатральная музыка. Сцэнічная меладэкламацыя. Мэтавая ўстаноўка.

Пытанні для самастойнай работы

1. Раскрыйце этапы работы кампазітара над музыкай.
2. Тры выпадкі раздзялення музычных нумароў па мэтавай устаноўцы.
3. Прывядзіце прыклады розных сітуацый выкарыстання музыкі ў сцэнічных дзеях.
4. Вызначце асаблівасці тэатральнай музыкі.

ІІІ. Практычны раздзел ВМК

Знаёмства з творчасцю кампазітараў Беларусі:

1. Багатыроў А.В.

   Канты : “Беларускім партызанам” (сл. Я. Купалы), “Беларускія песні” (сл. народныя і Н. Гілевіча).

   Аркестровая музыка: “Святочная ўверцюра”.

   Хор а капэла: “Слаўлю Беларусь” (сл. А. Астрэйкі)

   Апрацоўкі беларускіх народных песень: “Ляцела зязюля”, “Засвісталі салаўёчкі”, “Конь бяжыць” і інш.

2. Алоўнікаў У.У.

   Сімфанічны аркестр: Паэма “Партызанская быль”

   Для хору а капэла “Партызаны ідуць”

3. Глебаў Я.А.

   Балеты : “Мара”, “Альпійская балада”, “Выбранніца”, “Ціль Уленшпігель”, “Маленькі Прынц”.

   Араторыі “Колокола”, “Радзіма”

   Сімфоніі: Першая “Партызанская” , сюіта “Палеская”

   Для эстраднага аркестра : Фантазія на тэму беларускай народнай песені “Перапелачка”.

4. Смольскі Д.Б.

   Сімфанічны аркестр. Святочная ўверцюра, паэма “Беларусь”

   Народны аркестр: “Беларускі распеў”, паэма “Партызанская мадонна”, Канцэрт №1 для цымбал і аркестра.

   Песні: “Абеліскі”, “Белая Русь”, “Минская вечерняя”.

5. Сурус Р.Ф.

   Белет “Кірмашовыя забавы”

   Харэаграфічная сюіта “Вянок беларускіх танцаў” для сімфанічнага аркестра

6. Мдзівані А.Ю.

   Сімфанічны аркестр №6 “Полоцкія пісмена” для хору, сапрана і аркестра, поэма “Фрэскі”, “Славянскае капрыччыо” для дзвюх скрыпак і аркестра

   Народны аркестр: “Народныя гульні”, “Бульба”, “Песня”, “Частушка”, “Бразготкі”, “Крыжачок”, “Юрачка”, “На Купалле”, “Раёк”, фантазія “Лянок”, “Кірмаш”

   Вакальная музыка. Хор без суправаджэння. Цыклы “Снапочак”, “Вясельны” і інш.

7. Помазаў В.П.

   Харэаграфічныя навелы: “Дзяды”, “Перапёлачка”, “Крыжачок”, “Руская сюіта”, “Таўкачыкі”, “Лялькі-сувеніры”.

   Вакальна-сімфанічная паэма народныя сцэны “Калядкі” для хору, траістай музыкі і ўдарных.

   Народны аркестр: “Сюіта “Вясковыя музыкі” , “Батлейка”

Да лялечных спектакляў “Орешек”, “Зорны хлопчык”, “Званы твайго лёсу”, “Як маецеся, хлопцы?” і інш.

8. Солтан У.Я.

   Опера “Дзікае паляванне караля Стаха”

9. Смольскі А.Б.

   Сімфанічны аркестр: Паэма “Курган”, “Палеская быль”, “Кантрасты” “Светлацені”

   Народны аркестр: Канцэрт- паэма для цымбалаў і аркестра.

   Вакальная музыка: “Мая зямля”, трыпціх “Памяць”.

10. Хвашчынскі С.М.

    Кантата “Зорачкі маленства” для салістаў дзіцячага хору і сімфанічнага аркестра. Паэма “Памяць”

    Сімфанічны аркестр фрэска “Хатынь”. Канцэрт для баяна з аркестрам аркестр беларускіх народных інструметаў

    Танцавальныя сюіты: “Кадрыля”, “Вясковыя гульні”, “Траецкая сюіта” і інш.

    Балетныя партытуры: “Тураўскія легенды”, “Па старонках Полацкага сшытка”

Заняткі з выкладчыкам прадугледжваюць праслухоўванне запісаў музыкі беларускіх кампазітараў розных жарнаў з мэтай выяўлення яе асаблівасцей, нацыянальных адметнасцей. Апошнія праяўляюцца, дзякуючы выкарыстанню кампазітарамі жанраў і меласу нацыянальнага народнага песенна-танцавальнага мастацтва. Пры гэтым студэнты вядуць запісы праслуханых твораў і адзначыць іх характэрныя асаблівасці.

Наступны этап работы заключаецца ў тым, каб вызначыць святочную дзею, у якой той або іншы музычны твор можа выкарыстоўвацца.

4 курс
VII СЕМЕСТР
Раздзел I

Музыка дыпломнага свята

1. Падбор музычных твораў да свята.
2. Праслухоўванне праграм фальклорных калектываў і адбор твораў.
3. Распрацоўка сцэнарыя народнага свята, яго драматургіі, вынікам якой з’яўляецца музычная драматургія свята.
4. Распрацоўка музычнага лейтматыву і музычнага вобраза свята.
5. Фарміраванне музычнай партытуры дыпломнага свята .
6. Вызначэнне музычнай тэмы, якая можа з’явіцца музычным. мейтматывам свята. У якасці яе можа выступаць яскравая народная песня або фрагмент інструментальнай музыкі.
7. Музычны лейтматыў і музычны вобраз могуць быць прадстаўлены адной і той жа музычнай тэмай, а могуць і не супадаць.

8. Асаблівай увагі рэжысёра заслугоўвае пытанне выкарыстання музыкі ў святе па прынцыпу кантрапункта з дзеяннем. Рэжысёру неабходна выз начаць з чым і з кім ўступаць у канфлікт музыка.
9. Увасабленне ў святе мясцовай спецыфікі пры дапамозе народнай песні. Аналіз фальклорных твораў.
10. Вызначэнне неабходнасці выкарыстання канкрэтнага музычнага эфекта ў святе: панараміравання, іміціравання, трансфарміравання, гукавой перспектывы, эфект рэха і рэверберацыі, эфект унісоннага гучання.
11. Афармленне музычнай партытуры свята.

Літаратура:

1. Аляхновіч А. М. Беларуская традыцыйная музычная спадчына / А.М. Аляхновіч. – Мінск: Беларусь, 2000. – 384 с.

2. Аляхновіч А. М. Беларускі музычны фальклор / А. М. Аляхновіч [і інш.].- Мінск: Універсітэцкае, 2000. – 336 с.

3. Горбик, Я. А. Музыкальное оформление в анимационной деятельности : учебное пособие / Я. А. Горбик. — Елец : ЕГУ им. И.А. Бунина, 2023. — 84 с. — Текст : электронный // Лань : электронно-библиотечная система. — URL: https://e.lanbook.com/book/393245 (дата обращения: 14.08.2026). — Режим доступа: для авториз. пользователей.

6. Грибова, О. П. Музыкальный спектакль. От замысла до премьеры: [Электронный ресурс]: рекомендации по организации постановочной деятельности и составлению режиссерской документации: учебное пособие : [12+] / О. П. Грибова, Л. П. Малькова, А. В. Лещенко. – Москва ; Берлин : Директ-Медиа, 2018. – 152 с.:табл. https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=486908

7. Гуд, П. А. Ад Каляд да Пакроваў / П. А. Гуд. – Мінск: Красіка-Прынт, 2000. – 223 с. (Беларусь святочная).

9. Жукова, А. М. Формирование музыкально-постановочной компетенции у режиссеров театрализованных представлений и праздников : учебное пособие / А. М. Жукова, О. А. Овсянникова. - Санкт-Петербург ; Москва ; Краснодар : Лань, 2019. - 147 с.

10. Земляробчы каляндар: Абрады і звычаі / Укладанне, класіфікацыя, сістэматызацыя матэрыялаў і каментарыі А. І. Гурскага.- Мінск: Навука і тэхніка, 1990.- 405 с.

11. Лазарева, Л. И. Музыкальное оформление культурно-досуговых программ: практикум : учебное пособие / Л. И. Лазарева. — Кемерово : КемГИК, 2020. — 64 с. — ISBN 978-5-8154-0548-6. — Текст : электронный // Лань : электронно-библиотечная система. — URL: https://e.lanbook.com/book/174727 (дата обращения: 14.08.2026). — Режим доступа: для авториз. пользователей.

12. Марголин, Л. М. Музыка в театрализованном представлении / Л. М. Марголин. – Москва : Советская Россия, 1981. – 86 с.

13. Сохор, Арнольд Наумович Музыка как вид искусства : учебное пособие / А. Сохор. - 2-е изд., стер. - Санкт-Петербург ; Москва ; Краснодар : Планета музыки : Лань, 2018. - 124, [2] с.

14. Стуколкина, Н. М. Четыре экзерсиса. Уроки характерного танца : учебное пособие / Н. Стуколкина. - Изд. 3-е, стер. - Санкт-Петербург ; Москва ; Краснодар : Планета музыки: Лань, 2018. - 374, [1] с.

15. Сысоў, У. М. З крыніц спрадвечных / У. М. Сысоў. – Мінск: Вышэйшая школа, 1997. – 1997. – 415 с.

16. Сэнтли, Чарльз. Искусство пения и вокальной декламации : учебное пособие / Чарльз Сэнтли ; пер. с англ. Н. А. Александровой. - Изд. 3-е, стер. - Санкт-Петербург ; Москва ; Краснодар : Лань: Планета музыки, 2019. - 92, [1] с.

17. Шамина, Людмила Васильевна Основы народно-певческой педагогики : учебное пособие / Л. В. Шамина. - Изд. 5-е, стер. - Санкт-Петербург ; Москва ; Краснодар : Лань: Планета музыки, 2020. - 197, [1] с.

ІУ. Раздзел кантролю ведаў ВМК

Тэматыка і пытанні да практычных заняткаў

Тэма. *Музычны вобраз відовішча:*

- вызначэнне паняцця “музычны вобраз свята”;
- аб’ектыўны і суб’ектыўны змест музычнага вобраза;
- музычны вобраз свята як сінтэтычны кампанент мастацкага вобраза свята;
- канкрэтызацыя рэчаіснасці ў музычным вобразе;
- выразная і выяўленчая музыка ў раскрыцці музычнага вобраза;
- сродкі музычнай выразнасці ў раскрыцці музычнага вобраза.
-

Тэма. *Вывучэнне студэнтамі сродкаў музычнай выразнасці:*

- фарміраванне ў студэнтаў ведаў аб змесце і характары музычных твораў на аснове разумення сродкаў музычнай выразнасці:
- рытм, тэмп, дыяпазон, такт, рэгістр, мажор, мінор, поліфанія, гомафонія і інш.;
- праслухоўванне і аналіз запісаў музыкі розных стыляў і жанраў;
- выданне гучання інструментаў сімфанічнага аркестра;
- развіццё ў студэнтаў навыкаў і ўменняў навыкаў аналіза музычных твораў (пачуццё формы, драматургіі, стылю);
- падбор музыкі да канкрэтнага свята.

Тэма. *Шматфункцыянальнасць музыкі ў відовішчы:*

- музыка ў стварэнні эпохі;
- музыка ў характарыстыцы дзеючых асоб, вобразаў і персанажаў;
- музыка ў адлюстраванні сацыяльнага асяроддзя;
- музыка ў падрыхтоўцы эмацыянальнага ўспрыняцця сцэнічнай дзеі гледачом;
- музыка як сродак характарыстыкі месца і часу дзеяння;
- музыка ў стварэнні драматургіі свята.

Тэма. *Музычныя жанры ў святе:*

- вызначэнне паняцця “музычная форма”;
- вызначэнне паняцця “музычны жанр”;
- пабудова перыяда, двух- і трохчасных музычных форм;
- знаходжанне рэжысёрам падабенства паміж пабудовай санаты і пабудовай тэатралізаванага прадстаўлення;
- танцавальная музыка ў святе і яе роля ў стварэнні сацыяльнага асяроддзя;
- вакальная музыка ў святе і характарыстыка яе жанраў;

- інструментальная музыка ў свяце і яе жанравая спецыфіка.

Тэма. *Асаблівасці драматургіі музыкі ў свяце:*
- спецыфіка сюжэтнай музыкі ў свяце;
- стварэнне пры дапамозе ўмоўнай музыкі музычнай драматургіі свята;
- змест паняцця “музычная драматургія свята”;
- суадносіны музыкі і тэмпа-рытма сцэнічнага дзеяння;
- роля лейтматыву ў развіцці музычнай драматургіі;
- месца гукавых эфектаў і шумоў у музычнай драматургіі свята;
- прынцыпы выкарыстання музыкі ў свяце і іх месца ў развіцці музычнай драматургіі.

Тэма. *Музычныя стылі і выкарыстанне іх у свяце:*
- змест паняцця “музычны стыль”;
- музыка кампазітараў-імпрэсіяністаў у свяце;
- музычны рамантызм у свяце;
- класічная музыка ў свяце;
- змест паняцця “праграмная музыка”;
- асаблівасці сімфанічнай музыкі;
- сімфанічныя паэма, фантазія, карціна, сюіта як праграмныя жанры музыкі ў свяце.

Тэма. *Канцэпцыя музычнай драматургіі свята*:
- магчымасці сюжэтнай музыкі ў свяце.
- падбор сюжэтнай музыкі да канкрэтнага свята (свята горада, Дзень Перамогі, Дзень маці і інш.).
- музыка ў развіцці падзейнага раду (уступы, развіццё, кульмінацыя, фінал).
- музычны лейтматыў і музычны вобраз свята.
- падрыхтоўка гледача пры дапамозе музыкі да эмацыянальнага ўспрыняцця сцэнічнай дзеі.
- умоўная музыка ў свяце.
- праслухоўванне запісаў музыкі розных эпох, жанраў, стыляў. Пошукі фрагментаў драматургіі, магчымасці іх выкарыстання ў канкрэтным святочным эпізодзе.
- распрацоўка музычнай драматургіі свята.

Тэма. *Народная манера спеваў у свяце:*

- спевы абрадавых песень і іх захаванне ў святе;
- спевы аднагалосыя ў святе;
- спевы антыфонныя ў святе;
- спевы дыяфонныя ў святе;
- спевы з “пералівамі” ў святе;
- спевы з “падводкай” у святе;
- спевы двухгалосыя, трохгалосыя, чатырохгалосыя ў святе, іх спецыфіка.

Тэма. *Вызначэнне зыходных музычных фальклорных тэрмінаў: “аўтэнтычны фальклор”, “фальклор”, “сінкрэтызм фальклору”, “фальклярызм”:*

- характарыстыкі аўтэнтычнага фальклору (жывое бытаванне традыцыі, адсутнасць падзелу паміж выканаўцамі і слухачамі, варыятыўнасць выканання, мясцовая спецыфіка і інш.);
- розныя версіі вызначэння паняцця “фальклор”. Дзве найбольш супрацьлеглыя іх асаблівасці;
- адрозненні паміж паняццямі “сінкрэтызм фальклору” і “сінкрэтызм мастацтваў”;
- сучаснае разуменне сінкрэтызму фальклору ў абрадава-святочнай культуры;
- фальклярызм як сучасны фактар увасаблення другасных форм святочнай культуры беларусаў;
- глыбокае веданне рэжысёрам вытокаў абрадаў і свят як гарантыя яго кампетэнтнасці пры іх узнаўленні.

Тэма. *Тыпалогія фальклярызму ў святе:*

- традыцыйны фальклор у святе;
- другасны фальклор у святе;
- апрацаваны фальклор у святе;
- стылізаваны фальклор у святе;
- рэстаўрыраваны фальклор у святе;
- рэканструяваны фальклор у святе;

Неабходна абгрунтаваць тэарэтычна і практычна кожны тып фальклярызму ў канкрэтным святе.

Тэма. *Зімовая песенная традыцыя беларусаў у святе:*

- язычніцкія і хрысціянскія матывы ў зімовых песнях, іх характарыстыка;
- музычныя і паэтычныя асаблівасці калядак і шчадровак;
- калядныя песні заклінальнага і велічальнага характару ў святе, іх асаблівасці;

- раскрыццё ў зімовых песнях сімволікі абрадавых дзей;
- калядкі і шчадроўкі як матэрыял для напісання сцэнарыя абрадавага прадстаўлення рэжысёрам.

Тэма. *Паэтычныя прыёмы і сродкі выразнасці народнай песні як матэрыял для развіцця мастацка-вобразнага мыслення рэжысёра:*

- эпітэт;
- параўнанне;
- вобразны паралелізм;
- увасабленне;
- метафара;
- паўтарэнне;
- памяншальна-ласкальныя словы;
- ступенчаты паралелізм.

Неабходна вызначыць асаблівасці кожнага паэтычнага сродка і падрыхтаваць прыклады яго праяўлення ў мастацка-вобразным мысленні рэжысёра.

Тэма. *Беларуская народная інструментальная музыка ў фальклорным прадстаўленні:*

- стварэнне народнай інструментальнай музыкай нацыянальнага каларыта свята;
- асаблівасці народнай інструментальнай музыкі;
- беларускія народныя музычныя інструменты ў святе;
- раскрыццё рэжысёрам тэмы і ідэі свята пры дапамозе беларускай народнай інструментальнай музыкі;
- народная інструментальная музыка як вызначальны мастацкі сродак у святе.

Тэма. *Прынцыпы і метады ўвасаблення рэжысёрам народнай музыкі ў святе:*

- вывучэнне рэжысёрам мясцовай спецыфікі фальклору;
- увасабленне рэжысёрам міфалагічнага мыслення ў святе;
- этнаграфізм як прынцып выкарыстання музычнага фальклору ў святе;
- узнаўленне ў святе рэжысёрам жанравай спецыфікі музычнага фальклору;
- выкарыстанне рэжысёрам у святе народнай песні ў складзе абрада або яго фрагмента;
- тэатралізацыя музычнага фальклору ў святе.

Тэма. *Веснавая песенная традыцыя беларусаў у святе:*

- асаблівасці масленічных песень у адлюстраванні сацыяльнага асяроддзя;
- вяснянкі-заклічкі і іх роля пры рабоце рэжысёра над святам Гуканне вясны;
- юр'еўскія песні ў свяце;
- валачобныя песні ў адлюстраванні працоўнай дзейнасці селяніна-земляроба;
- сёмушныя песні ў раскрыцці культа расліннасці ў свяце Сёмуха (Тройца);
- русальныя песні ў адлюстраванні граной нядзелі.

Тэма. *Купальская песенная традыцыя ў свяце:*
- узнаўленне ў купальскай песні вобраза свята;
- адлюстраванне ў купальскай песні сацыяльнага асяроддзя;
- купальская песня і сямейнае жыццё маладой жанчыны-маці;
- знаходжанне рэжысёрам у купальскай песні вобразаў і персанажаў для рытуальных дзей;
- актывізацыя рэжысёрам гледачоў у купальскім свяце пры дапамозе купальскай песні;
- увасабленне ў купальскіх песнях культаў сонца, агню, вады і раслін.

Тэма практычных заняткаў. Выкананне веснавых песень:
1. Выкананне масленічных песень.
2. Аналіз зместу масленічных песень, характарыстыка меласу, вызначэнне рэгіянальных асаблівасцей.
3. Падбор фальклорных твораў да свята Масленіца.
4. Праслухоўванне аўдыязапісаў масленічных песень і іх аналіз.
5. Выкананне вяснянак-заклічак.
6. Развучванне вяснянак-заклічак, якія падабралі студэнты з літаратурных крыніц.

Тэма. *Веснавая песенная традыцыя ў фальклорным прадстаўленні:*
- песні юр'еўскія.
- песні валачобныя.
- песні сёмушныя.
- песні русальныя.
- авалоданне народнай манеры спеваў пры выкананні веснавых песень.
- аналіз веснавых песень у выкананні розных фальклорных калектываў у фоназапісу.
- падбор студэнтамі веснавых песень да канкрэтных свят веснавога цыкла.

ЛІТАРАТУРА

1. Аляхновіч А.М. Народная песня ў мастацкай самадзейнасці / А.М. Аляхновіч. – Мн.: Універсітэцкае, 1991. – 112 с.
2. Аляхновіч А.М. Беларуская традыцыйная музычная спадчына / А.М. Аляхновіч. – Мн.: Беларусь, 2000. – 384 с.
3. Аляхновіч А.М. Фальклор у выхаванні школьнікаў / А.М. Аляхновіч. – Мн.: Чатыры чвэрці, 2008. – 198 с.
4. Аляхновіч А.М. народная песня ў школе / А.М. Аляхновіч. – Мн.: Беларусь, 2004. – 172 с.
5. Аляхновіч А.М. і інш. / А.М. Аляхновіч. – Мн.: Універсітэцкае, 2000. – 336 с.
6. Агляд асноўнай літаратуры па музычнаму фальклору Беларусі / Уклад. А.М. Аляхновіч, Г.М. Аладаў. – Мн. : МІК, 1990. – 18 с.
7. Беларуская народная музыка / Уклад. А.М. Аляхновіч. – Мн. : МІК, 1992. – 20 с.
8. Беларускі дзіцячы фальклор / Уклад. А.М. Аляхновіч і інш. – Мн. : Беларусь, 1994. – 272 с.
9. Богатырёв П.Г. Вопросы теории народного искусства / П.Г. Богатырёв. – М. : Искусство, 1971. – 544 с.
10. Веснавыя святы / Уклад. А.М. Аляхновіч, А.Ю. Лозка. – Мн. : Беларусь, 2000. – 160 с.
11. Веснавыя песні / Склад. Г.А. Барташэвіч, Л.М. Салавей, В.І. Ялатаў. – Мн. : Навука і тэхніка, 1979. – 450 с.
12. Восточнославянский фольклор. Словарь научной и народной терминологии. – Мн. : Навука і тэхніка, 1993. – 478 с.
13. Гусев В.Е. Эстетика фольклора / В.Е. Гусев. – Л. : Наука, 1967. – 347 с.
14. Зімовыя святы / Аўт.-уклад. А.М. Аляхновіч, А.Ю. Лозка. – Мн. : Беларусь, 1999. – 160 с.
15. Зімовыя песні. Калядкі і шчадроўкі / Склад. А.І. Гурскіі, З.Я. Мажэйка. – Мн. : Навука і тэхніка, 1975. – 735 с.
16. Каляндарна-абрадавая паэзія / А.С. Ліс і інш. – Мн. : Бел. Навука, 2001. – 515 с.
17. Кастюковец Л.Ф. Кантовая культура в Белоруссии / Л.Ф, Костюковец. – Мн. : Вышэйш. школа, 1975. – 96 с.
18. Кулагина А.В. Поэтический мир частушки / А.В. Кулагина. – М.: Наука, 2000. – 303 с.
19. Купальскія і пятроўскія песні / Склад. А.С. Ліс, С.Т. Асташэвіч. – Мн. : Навука і тэхніка, 1985. – 631 с.
20. Лірыка беларускага вяселля / Уклад. І рэд. Н.С. Гілевіча. – Мн. : Навука і тэхніка, 1979. – 655 с.
21. Лірычныя песні / Уклад.і рэд. Н.С. Гілевіча. – МН. : Навукаі тэхніка, 1979. – 462 с.

22. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура / А.Ф. Лосев. – М. : Политиздат, 1991. – 524 с.

23. Ненадавец А.М. Каму пакланялдіся продкі / А.М. Ненадавец. – Мн. : Навука і тэхніка, 1996. – 225 с.

24. Петровская Г.А. Белорусские социально-бытовые песни / Г.А. Петровская. – Мн. : Навука і тэхніка, 1982. – 159 с.

25. Рыбаков Б.А. Язычество древних славян / Б.А. Рыбаков. – М. : Наука, 1994. – 607 с.

26. Шырма Р. Беларускія народныя песні, загадкі, прыказкі / Р. Шырма ў 4 т. – Мн. : Беларусь, 1959 – 1976.

Дадатковая

1. Алехнович О.М. Проблемы фольклоризма в современной хоровой самодеятельности Белоруссии. Автореф. дис. канд. филос. наук / О.М. Алехнович. – Мн., 1988. – 21 с.

2. Алехнович О.М. Синкретический характер фольклора и исполнение народной песни коллективами художественной самодеятельности / О.М. Алехнович // Вопросы культуры и искусства Белоруссии : межвузовский сборник. – 1987. – Вып. 6. – С. 30 – 36.

3. Беларускі фальклор у сучасных запісах. Традыцыйныя жанры. Мінская вобласць / Уклад. В.Дз. Ліцвінка, уклад. Муз. Часткі Г.Р. Кутырова. – Мн. : Універсітэцкае, 1995. – 478 с.

4. Гульн, забавы, ігрышчы / уклад. А.Ю. Лозка. – Мн.: Беларуская навука, 1996. – 534 с.

5. Земляробчы каляндар / Уклад. А.І. Гурскага, А.С. Ліса. – Мн. : Навука і тэхніка, 1990. – 406 с.

6. Крук І.І. Следам за сонцам / І.І. Крук. – Мн. : Ураджай, 1998. – 216 с.

7. В. Ліцьвінка. Святы і абрады беларусаў / В. Ліцьвінка. – Мн. : Беларусь, 1997. – 188 с.

8. Можейко З.Я. Календарно-песенная культура Белоруссии / З.Я. Можейко. – Мн. : Наука и техника, 1985. – 246 с.

9. Сысоў Ул.М. З крыніц спрадвечных / Ул.М. Сысоў. – Мн. : Вышэйшая школа, 1997. – 413 с.

10. Шароев И.Г. Режиссура эстрады и массовых представлений / И.Г. Шароев. – М. : Искусство, 1986. – 123 с.

1. е

Сітуацыйныя задачы – гэта задачы, якія дазваляюць студэнту засвоіць інтэлектуальныя аперацыі паслядоўна ў працэсе работы з інфармацыяй: азнаямленне – разуменне – прымяненне – аналіз – сінтэз – ацэнка. Яна носіць практыка-арыентаваны характар, але для яе вырашэння трэба канкрэтныя прадметныя веды. Гэта задача мае не традыцыйны нумар, а прыгожую назву, якая адлюстроўвае яе сэнс. Абавязковым элементам задачы з'яўляецца праблемнае пытанне, якое павінна быць так сфармулявана, каб студэнту захацелася знайсці на яго адказ.

Сітуацыйныя задачы па тэме

1 задача: падабраць рэгіянальны песенны фальклор да каляднага свята "Прыезала Каляда на белым вазочку".

2 задача: на аснове калядак і шчадровак распрацаваць план пастаноўкі абрада "Сонца жаніць Бог вяліць".

3 задача: раскрыць сімволіку абрадавых дзей на матэрыяле калядных песень "Пайшла Каляда, калядуючы".

4 задача: распрацаваць пластыку мізансцэн на аснове фальклорных твораў, прысвечаных персанажу Казе: "Го-го-го, каза, го-го-го, шэра".

5 задача: падрыхтаваць рэпрызы, пажаданні, кароткія маналогі для персанажа каляднага гурта Дзеда-пачынальніка, вядучага каляднага гурта: "Пачынальніку – чырвоны злоты".

6 задача: абгрунтаваць рэжысёрскую задуму арганізацыі і правядзення абрада Стрэчанне ці Грамніцы "Зіма з летам стрэлася, стрэлася".

7 задача: абгрунтаваць сімволіку рытуальных дзей свята "А ў нас сёння Масленка, Масленка".

8 задача: распрацаваць гульнёвую дзіцячую праграму да свята Гуканне вясны на аснове вяснянак-заклічай: "Памажы, Божа, нам вясну гукаць".

9 задача: падабраць песні, прысвечаныя святу "Ражство Хрыстова" – "Хрыстос нарадзіўся, Бог аб'явіўся".

10 задача: прыдумаць мізансцэны і пластыку на аснове хрысціянскіх песень "Хрыстос уваскрэс".

11 задача: вызначыць персанажы валачобнага гурта, падабраўшы валачобныя песні "Красны малойцы - валачобнікі" і зрабіць іх характарыстыку.

12 задача: распрацаваць план пастаноўкі абрада "Як дождж на Юр'я, то будзе хлеб і ў дурня".

13 задача: ажыццявіць падбор юр'еўскіх песень да свята "Юр'я, Юр'я бычкі бушуюць".

14 задача: распрацаваць на аснове вывучэння літаратуры хрысціянскую версію паходжання вобраза Георгія Пераможца.
15 задача: падабраць рытуальныя дзеі да першага выгану кароў на пашу “Каб Бог і Юрый пацешылі надвор’ем, ураджаем і здароўем”.
16 задача: распрацаваць сцэнарый аграрнага веснавога свята ў гонар святога Міколы “Прыйшоў Мікола – сей, не пытай ні ў кога”.
17 задача: падрыхтаваць вянок сёмушных песень “Пойдзем, дзевачкі, мы ў гай гуляць”.
18 задача: напісаць сцэнарый свята “На Зелянец – вясны канец” (Зялёныя святкі).
19 задача: прадставіць сцэнарый дзявоцкага рэгіянальнага абрада “Кумленне” - “Ты не радуйся, зялён дуб”.
20 задача: падрыхтаваць сцэнарый дзявоцкага рэгіянальнага абрада на Піншчыне “Звілі Куста з зялёнага клёну”.
21 задача: падабраць фальклорныя творы, прысвечаныя персанажу вясны Лялі “Дай нам жытцу ды пшаніцу”.
22 задача: падабраць музычныя творы выразнага характару для тэатралізаванага прадстаўлення “Мая родная матуля”.
23 задача: падабраць музычныя творы выяўленчага характару для тэатралізаванага дзіцячага прадстаўлення “Падарожжа ў казку”.
24 задача: сфарміраваць блок песень якія раскрываюць пачуцці чалавека ў святе “Мая радзіма - Беларусь”.
25 задача: раскрыць эстэтычнае хараство пры дапамозе музыкі ў святе “Мой родны кут, як ты мне мілы”.
26 задача: раскрыць музычную драматургію тэатралізаванага прадстаўлення “Будзе хлеб – будзе і песня”.
27 задача: падабраць музычныя творы, якія адлюстроўваюць розныя гістарычныя эпохі развіцця дзяржавы “Праз мінулае – у будучае”.
28 задача: падабраць музычныя творы, якія дапамагаюць рэжысёру адлюстраваць:

1. Нацыянальны каларыт свята.
2. Месца і час дзеяння.
3. Характарызуе персанаж, групу дзеючых асоб.
4. Адлюстроўвае дзеянне за сцэнай.
5. Стварае эмацыянальную атмасферу ўспрыняцця сцэнічнай дзеі.
6. Дапамагае ў вырашэнні канфлікта і фінала.

29 задача: вызначыць выразныя музычныя сродкі і характар твору Г.Свірыдава “Музычныя ілюстрацыі да Пушкінскай мяцеліцы”.

30 задача: вызначыць на слых тэмбр розных музычных інструментаў сімфанічнага аркестра.
31 задача: прааналізаваць праслуханыя музычныя творы і вызначыць іх форму і стыль.
32 задача: падрыхтаваць кожнаму студэнту спіс праслуханых музычных твораў з заўвагамі аб іх характары, стылі, формы, магчымасціямі іх выкарыстання ў святе.
33 задача: падрыхтаваць музычную партытуру дыпломнага свята “Ёсць сцэнарная драматургія свята – ёсць музычная драматургія свята”.
34 задача: падрыхтаваць музычны рэпертуар для рэжысёрскай задумы свята “Мой родны горад”.
35 задача: падабраць музычны матэрыял з твораў класічнай музыкі з мэтай наступнага выкарыстання ў святе “Наперад - у мінулае”.
36 задача: падабраць музыку для алюстравання эпохі ў святочнай дзеі.
37 задача: падабраць музычныя творы для стварэння ўражання ва ўспрыняцці гледача аб дзеянні за сцэнай.
38 задача: падабраць музычныя творы для адлюставання ў святе месца і часу дзеяння.
39 задача: падрыхтаваць музыку, якая пызначана для стварэння эмацыянальнай атмасферы ва ўспрыняцці сцэнічнай дзеі гледачом у святе “Масленіца”.
40 задача: распрацаваць музычны рэпертуар для вызначанага дыпломнага свята з трох жанраў музыкі: народная, музыка айчынных і замежных кампазітараў і сучасная поп-музыка.
41 задача: вызначыць музыку да дзіцячага свята “Падарожжа ў казку”.
42 задача: распрацаваць на ўласна падабраным прыкладзе святочнай дзеі развіццё падзейнага раду і вырашэнне канфлікта з музычнымі прыкладамі.
43 задача: вызначыць музычны лейтматыў і музычны вобраз дыпломнага свята.
44 задача: падабраць музычныя творы да дыпломнага свята “Прыйшлі Каляды!”.
45 задача: падабраць музычныя творы да свята “Як зіма з летам сустракаецца”.
46 задача: падабраць музычны фальклор канкрэтнага рэгіёна, дзе мяркуецца праца будучага рэжысёра.
47 задача: распрацаваць музычны комплекс да ўласна вызначанага кожным студэнтам свята (народнага, дзяржаўнага, экалагічнага, дзіцячага і інш.).
48 задача: падабраць музычныя творы да гульнёвай праграмы да свята “Гуканне вясны”.
49 задача: вызначыць формы і музычныя творы, якія скіраваны на актывізацыю гледачоў свята.

50 задача: распрацаваць на аснове абрадавых песень сцэнарый абрада (Гуканне вясны, Каляды, Сёмуха, Вялікдзень, Юр’я).

Паняційна-тэрміналагічная гульня

Мэта: навучыць разумець асноўныя катэгорыі і паняцці прадмета.
Задачы:
1. Павысіць пазнаваўчую актыўнасць і камунікатыўную здольнасць студэнтаў.
2. Прывіць навыкі па арганізацыі дыскусіі.
3. Навучыць студэнтаў самастойна праводзіць аналіз паняційнага апарата па вучэбнаму курсу.
4. Развіць памяць і інтэлектуальныя здольнасці.

Група студэнтаў дзеліцца па 5-6 чалавек.

Кожнай групе прапаноўваецца даць вызначэнне (вусна) некалькіх паняццяў: 8-10 хвілін абмяркоўваюць паняцці ўнутры груп, пасля чаго адзін з прадстаўнікоў агучвае вынікі работы. Другія могуць уносіць дапаўненні. У заключэнні падводзяцца вынікі.

Прыкладны пералік тэрмінаў і паняццяў да паняційна-тэрміналагічнай гульні.

Аллегорыя	Класіцызм	Рамантызм
Архетып	Кіч	Сакральная культура
Гратэск	Канструктывізм	Сімвал
Жанр	Ментальнасць	Татэмізм
Імпрэсіянізм	Міфалогія	Фетышызм
Катарсіс	Рытуал	Этнас

Заданні да індывідуальных заняткаў

Індывідуальныя заданні студэнтаў фарміруюцца на аснове вучэбнага матэрыялу, прадугледжанага праграмай дысцыпліны, а таксама ўлуку інтарэсаў і густаў кожнага студэнта.

Індывідуальныя заняткі фарміруююца на аснове вывучэння трох музычных жанраў:

1. Народная музыка
2. Класічная музыка
3. Сучасная топ-музыка.

1. Па народнай музыцы прапануюццанаступныя індывідуальныя заданні:
   - Абрадавая песня і яе выкарыстанне ў свяце
   - Народная інструментальнаямузыка ў свяце
   - Музычны харэаграфічны фальклор у свяце
   - Пазаабрадавыя народныя песні ў свяце.

2. Для вывучэння класічнай музыкі прадугледжаны наступныя заданні:
   - Сюжэтная музыка ў свяце
   - Умоўная музыка ў свяце
   - Руская, беларуская і замежная класічная музыка ў свяце.
   - Пабудова санатнай формы і яе падабенства з пабудовай свята (параўнальны аналіз твораў класічнай музыкі і высвятленне падабенства з пабудовай свята)

3. Сучасная поп-музыка з відовішчы:
   - Музычныя творы, якія фарміруюць эстэтычны густ сучаснага гледача
   - Музычныя творы, прызначаныя для адпачынку, пацяшэння
   - Крытычны аналіз зместу папулярнай музыкі.

Самастойная работа
Арганізацыя самастойнай работы студэнтаў

“Партфоліо”

Ён умоўна азначае набор “фотаздымкаў” унутранага свету студэнта, як інтэлектуальнай асобы, здольнай выбіраць аб’ект для разгляду (канкрэтны матэрыял), складаць бібліяграфію, падрыхтоўваць даведачны матэрыял па вузкай тэме, вызначыць мэты і задачы навуковай работы.

Этапы работы над “партфоліо”

1. Абгрунтаваць выбар тэмы (напрыклад, абрадавыя песні зімовага цыкла, рэгіянальны фальклор Паазер’я, пэўны від ці жанр фальклору і г.д.). Растлумачце пісьмова, чаму вы абралі менавіта гэту тэму, чым абумоўлены гэты выбар (падрыхтоўка навуковага даклада, абрада, жаданне вывучыць спецыфіку фальклору канкрэтнага рэгіёна).

1.1. Складзіце спіс бібліяграфіі (фальклорных зборнікаў).

1.2. Ажыццявіце аналіз аднаго выдання. Пісьмова адзначце, ці задавальняе яно вас (колькі тэкстаў, рэгіёны, адкуль яны запазычаны, мясцовыя асаблівасці гаворак, ахарактарызуйце змест уступнага артыкула, яго змястоўныя часткі). Растлумачце, ці задавальняе (не задавальняе) дадзенае выданне, што ў ім цікавае з пункту гледжання рэжысуры свята, у чым яго каштоўнасць і г.д.

2. **Канкрэтызуйце аб’ект даследавання**.

Напрыклад, з усяго масіва тэкстаў вы выбіраеце творы канкрэтнага рэгіёна, пэўнай тэматыкі і г.д.

2.1. Адзначце колькасць гэтых тэкстаў.

2.2. Ці дастаткова (ці не) фактычнага матэрыялу?

2.3. Выкажыце думку адносна таго, дзе і якім чынам можна знайсці дадатковы матэрыял.

3. **Асвятліце пошук і какрэтызацыю тэмы даследавання.**

3.1. Паразважайце ў сувязі з пошукам тэмы.

3.2. Выберыце тэму.

3.3. Сфармулюйце тэмы, абгрунтуйце актуальнасць.

3.4. Вызначыце прадмет даследавання (гэта навуковая праблема, якая патрабуе вырашэння), мэту і тыя задачы, якія неабходна вырашыць для яе дасягнення.

4. **Складзіце навуковую бібліяграфію па канкрэтнай тэме (з улікам магчымасцей інтэрнэта)**

4.1. Даследаванні агульнатэарэтычнага і агульнаметадалагічнага плана, з якімі трэба пазнаёміцца.

4.2. Канкрэтныя навуковыя даследаванні па тэме (3-4 крыніцы)

4.3. Кароткі аналіз адной кнігі і аднаго навуковага артыкула.
4.4. Выпіскі і вытаты.
4.5. Цікавыя цытаты з іншых крыніц (неабмежавана)
4.6. Дадатковы матэрыял

5. **Выкажыце свае прапановы.**
   5.1. Прапануйце 2-3 тэмы эсэ, звязаныя з вашай навуковай тэмай (сфармулюйце іх вобразна, цікава, нават парадаксальна)
   5.2. Прапануйце 2-3 тэмы курсавых работ. Фармулёўка тэм павінна быць праблемнай, з ужываннем навуковых тэрмінаў і паняццяў. Кантроль самастойнай работы павінен ажыццяўляцца на аўдыторных занятках, дзе кожны студэнт робіць справаздачу. Выступленне кожнага разлічана на 3 хвіліны. Пасля выступлення можна задаць студэнту 2-3 пытанні, выказаць уражанні, даць ацэнку зробленай працы.

Пісьмовае эсэ на абраную тэму

Эсэ (фр. – спроба, вопыт, нарыс) – жанр крытыкі, публіцыстыкі (у тым ліку навуковай). Гэта пісьмовыя разважанні студэнта над прапанаванай навуковай праблемай на аснове абранага матэрыялу. Форма эсэ – адвольная; кампазіцыйная структура – свабодная; стылістыка – навукова-публіцыстычная з паэтычна-вобразнай афарбоўкай думкі.

Студэнт павінен паказаць наступныя ўменні:

- асэнсоўваць навуковую праблему, тэрміны і паняцці;
- весці дыялог ці спрэчку з аўтарамі, на тэарэтычныя канцэпцыі якіх ён абапіраецца, прапаноўваць асабістыя аргументаваныя каментарыі да іх;
- вызначаць уласную базісную ідэю, фармуляваць яе дакладна ў пачатку эсэ, даследаваць з апорай на канкрэтныя тэксты ў галоўнай частцы і вяртацца да яе ў заключэнні эсэ;
- самастойна, цэласна, вобразна выказваць свае меркаванні;
- дакладна і правільна афармляць выкарыстаную літаратуру і фальклорныя першакрыніцы.

Тэматыка эсэ

I

Рэальнае і віртуальнае жыццё фальклору.

Эксперыменты з прасторай і часам у фальклоры.

Бінарныя апазіцыі тут-там, сваё – чужое і шляхі іх мастацкай рэалізацыі ў фальклоры.

Семантыка магчымых светаў і фальклор.

Фальклор як знакавая сістэма.

Сямейна-бытавыя песні як гіпертэкст.

Механізмы абароны свайго “Я” ў фальклоры.

Беларускі фальклор як мастацкая рэальнасць.

Літаратура

Ильин И. Постодэрнизм : Словарь тэрминов. М., 2001.

Лихачёв Д. С. Поэтика древнерусской литературы // Д. С. Лихачёв. Избранные работы : В 3 т. Т. 1. Л., 1987

Носов Н. А. Виртуальная психология. М., 2000

Розин В. Семиотические исследования. М., 2001

Руднев В. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. М., 2000

Руднев В. Энциклопедический словарь культуры XX века. М., 2001

II

Вобраз упарадкаванага свету ў калядных і валачобных песнях.

Сімволіка цэнтру і перыферыі ў беларускім фальклоры.

Літаратура

Элиадэ М. Миф о вечном возвращении. М., 2000

III

Чалавек паміж дабром і злом (праблема выбару ў фальклоры).

Любоў і каханне як маральна-псіхалагічная творчасць асобы.

Мова сімвалаў у міфах, фальклоры, літаратуры.

Літаратура

Розин В. М. Любовь и сексуальность в культуре, семье и во взглядах на половое воспитание. М., 1999

Фромм Э. Душа человека. М., 1992

IV

Фальклор: паэтыка і мастацкая сімантыка.

Літаратура

Поляков М. Я. Вопросы по этике и художесвенной симантике. М., 1978

V

Этнічная гісторыя і фальклор беларусаў.

Літаратура

Дрэва кахання: Легенды, паданні, сказы. Мн., 1980

Легенды і паданні. Мн., 1983.

Этническая история и фольклор. М., 1977

VI

Стыхія народнай смехавой культуры і фальклор.

Літаратура

Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная кульура средневековья и Ренессанса. М., 1990

Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. М., 1976

Фядосік А. С. Праблемы беларускай сатыры. Мн., 1978

VII

Беларускі фальклор і хрысціянская культура.

Фальклор ва ўмовах сучаснага горада.

Фальклор і кіч.

Канцэптасфера беларускай любоўнай лірыкі.

Масавая культура і фальклор.

Літаратура

Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1999

Неклюдов С. Ю. Устные традиции современного города: Смена фольклорной парадигмы // Исследования по славянскому фольклору и народной культуре. 1997. Вып. 2

Фядосік А. С. Фальклор і масавая культура. Мн., 1986

Заданні для самастойнай работы

1. Скласці слоўнік вызначэнняў жанраў музычных твораў.
2. Скласці музычны рад твораў розных жанраў для вызначанага тэатралізаванага прадстаўлення (на выбар). Абгрунтаваць падбор музычных твораў.
3. Вызначыць фанаграму музычнага раду.
4. Скласці пералік музычных твораў для тэатралізаванай праграмы на ваенна-патрыятычную тэму.
5. Скласці музычны рад, запісаць фанаграму музычных твораў, якія перадаюць псіхалагічны стан вобразаў (сум, радасць, захапленне, трывога і інш.).
6. Распрацаваць музычную партытуру тэатралізаванага прадстаўлення.
7. Ажыццявіць характарыстыку музычных жанраў у структуры тэатралізаванага прадстаўлення.
8. Падрыхтаваць музычна-сцэнічную кампазіцыю для музычнага пралога тэатралізаванага прадстаўлення.
9. Прадумаць, на якім з тэатралізаваных прадстаўленняў магчымы быць такі музычны пралог:
   - касцюміраваныя шэсці ўдзельнікаў;
   - марш-парад духавых аркестраў;
   - кавалькада машын і тэхнікі;
   - парад спарцменаў.
10. Абгрунтаваць наяўнасць уласцівасцей аўтэнтычнага фальклору: ісправізацыя, вуснасць, калектыўнасць, традыцыйнасць, варыянтнасць.
11. Раскрыць разнастайныя паняцці вызначэння фальклору.
12. Абгрунтаваць асаблівасці выкарыстання рэжысёрам фальклору ў разнастайных сферах культуры (дзіцячы сад, школа, каледж, ВНУ, радыё, тэлебачанне, аматарскімі і прафесійнымі калектывамі і інш.)
13. Параўнаць змест і спецыфіку паняццяў “сінтэтызм мастацтваў” і “сінкрэтызм фальклору”.
14. Раскрыць станоўчае і адмоўнае пры перанясенні фальклору з жывога бытавання на сцэнічную пляцоўку.
15. Прааналізаваць творчую дзейнасць традыцыйнага фальклорнага калектыва, абранага самастойна кожным студэнтам: яго рэпертуар, асаблівасці выканання, персанальны склад удзельнікаў і г.д.
16. Раскрыць методыку вывучэння фальклорнай і этнаграфічнай традыцыі ўдзельнікамі калектыва другаснага фальклору.

17. Ажыццявіць аналіз апрацовак народнай песні ў святе (што можна апрацоўваць, як гэта робяць, што трэба захаваць у творы і г.д.).
18. Прывесці прыклады фальклярызацыі фальклорных песень у жывым бытаванні і іх выкарыстанне ў святе.

Пытанні да залікаў і экзаменаў
па вучэбнай дысцыпліне «Музычна-шумавое вырашэнне сучасных відовішчаў»

1. Асаблівасці музыкі як мастацтва.
2. Спецыфіка музычнай мовы.
3. Гук як фізічная з’ява.
4. Характарыстыка музычнага гука.
5. Катэгорыя музычнага стылю ў музыцы.
6. Фактары класіфікацыі музычных жанраў.
7. Крытэрыі класіфікацыі музычных жанраў.
8. Паняцце “музычнай форма”, яе змест.
9. Матыў, фраза, сказ, перыяд – іх пабудова.
10. Музычная форма: двух-трохчасная і санатная цыклічная.
11. Санатнае аллегра, падабенства яго пабудовы з тэатралізаваным прадстаўленнем.
12. Жанры вакальнай музыкі.
13. Жанры інструментальнай музыкі.
14. Жанры танцавальнай музыкі.
15. Назвы актаў і скрыпічны ключ.
16. Нотнае вызначэнне даўжыні гукаў. Размер і схема дырыжыравання на 2/4.
17. Мажор і мінор. Тоніка. Гама до-мажор. Танічнае трохгучча.
18. Паўтон і тон. Дыез, бемоль, бекар.
19. Музычна-драматургічныя жанры і іх характарыстыка.
20. Сродкі музычнай выразнасці: рытм, метр, гук, інтэрвал, мелодыя, акорд, фактура, лад, гармонія, тэмп.
21. Вобразы жывапісу, скульптуры, архітэктуры ў музыцы.
22. Праслухоўванне і падбор музычных твораў да вызначаных эцюдаў на аснове жывапісных карцін, скульптурных выяў, мастацкіх фотаздымкаў.
23. Правесці мастацкую аналогію паміж прапанаванымі выкладчыкам творамі музыкі і творамі жывапісу (метадам супастаўлення).
24. Шматфукцыянальнасць музыкі ва эцюдах на аснове твораў жывапісу, скульптуры і мастацкага фотаздымку.
25. Вызначэнне паняцця “фальклор”.
26. Вызначэнне паняцця “сінкрэтызм фальклору”.
27. Вызначэнне паняцця “фалькларызм”.
28. Традыцыйны фальклор.
29. Другасны фальклор.

30. Апрацаваны фальклор.
31. Стылізаваны фальклор.
32. Аўтарскія творы, творы асобных калектываў, якія прайшлі працэс фальклярызацыі.
33. Рэстраўраваны фальклор.
34. Рэканструяваны фальклор.
35. Стылізацыя як форма фальклорнага тэатралізаванага прадстаўлення.
36. Практычнае выкананне фальклорных песень
37. Асаблівасці народнай манеры спеваў.
38. Народная музыка ў стварэнні эмацыянальнага фона і нацыянальнага каларыта фальклорнага тэатралізаванага прадстаўлення.
39. Фальклорнае тэатралізаванае прадстаўленне як сінтэз мастацтваў: народная музыка – слова; народная музыка – танец; народная музыка – пантаміма; народная музыка – дзеянне.
40. Народная песня ў раскрыцці міфалагічнага светапогляду ў фальклорным прадстаўленні.
41. Улік жанравай прыроды народных песень пры выкарыстанні іх у фальклорным тэатралізаваным прадстаўленні.
42. Выкарыстанне народных песень у фальклорным тэатралізаваным прадстаўленні ў складзе абрадавага дзеяння.
43. Спецыфіка абрадавых песень пры іх выкарыстанні ў фальклорным тэатралізаваным прадстаўленні.
44. Знаходжанне вобразаў і персанажаў у народнай песні пры яе выкарыс танні ў фальклорным тэатралізаваным прадстаўленні.
45. Суадносіны язычніцкага і хрысцыянскага пачаткаў у народнай песні пры яе ўвасабленні ў фальклорным тэатралізаваным прадстаўленні.
46. Прынцыпы, метады і мастацкія прыёмы тэатралізацыі народных песень у фальклорным прадстаўленні.
47. Народная песня як сінтэтычны кампанент драматургіі ў фальклорным тэатралізаваным прадстаўленні.
48. Лэйттэма і лейтматыў у тэатралізаваным прадстаўленні.
49. Музычная драматургія тэатралізаванага прадстаўлення.
50. Выразныя магчымасці музыкі.
51. Выяўленчыя магчымасці музыкі.
52. Шумы ў тэатралізаваным прадстаўленні.
53. Эфект панараміраваныя гука.
54. Эфект рэвербацыі і рэха.

55. Эфект імітавання гука.
56. Эфект траспаніравання гукавых частот.
57. Эфект унісоннага гучання.
58. Эфект гукавой перспектывы.
59. Функцыі сюжэтнай музыкі ў тэатралізаваным прадстаўленні.
60. Функцыі ўмоўнай музыкі ў тэатралізаваным прадстаўленні.
61. Ілюстрацыйна-выяўленчы і тэматычны метады падбору музыкі да тэатралізаванага прадстаўлення.
62. Аб'ектыўныя і суб'ектыўныя фактары пры падборы музыкі да тэатралізаванага прадстаўлення.

Прапануемая тэматыка студэнцкіх навуковых работ

1. Рэжысура стылізаванага тэатралізаванага прадстаўлення.
2. Спецыфіка рэжысуры традыцыйнага тэатралізаванага прадстаўлення.
3. Асаблівасці рэжысуры рэканструяванага тэатралізаванага прадстаўлення.
4. Тэатральная рэжысура і "народная рэжысура абраду" : агульнае і спецыфічнае.
5. Эстэтыка рэжысуры тэатралізаванага прадстаўлення.
6. Рэжысура тэатралізаванага абрадавага прадстаўлення ў горадзе.
7. Рэжысура рэстаўрыраванага тэатралізаванага прадстаўлення.
8. Прынцыпы і метады навучання рэжысёрам удзельнікаў фальклорных калектываў акцёрскаму майстэрству.
9. Тэарэтычныя аспкты распрацоўкі рэжысёрскай задумы ў святе "Купалле".
10. Пошукі шляхоў увасаблення рэжысёрскай задумы ў святе "Масленіца"
11. Рэжысура паратэатральных дзей у сучасным святе.
12. Элементы карнавальнальнасці ў сучасных народных святах.
13. Паэтычныя сродкі народнай песні ў развіцці рэжысёрскай фантазіі і ўяўлення.
14. Гарадская святочная культура Беларусаў: гістарычны экскурс.
15. Паняцце "сцэнічная пляцоўка" у народным святе.
16. Тэатралізацыя рэжысёрам народнай песні ў святе.
17. Рытальныя дзеі як матэрыял для напісання рэжысёрам сцэнарнага абрадавага прадстаўлення.
18. Пошукі і асаблівасці драматургіі народнага свята.

19. Вывучэнне рэжысёрам дакументальнага і мясцовага матэрыялу пры падрыхтоўцы свята “Дзень Перамогі”

20. Структура і мастацкія кампаненты (коды) каляднага свята.

21. Драматургія беларускага вяселля.

22.Элементы драматургічнага дзеяння ў гульнявых карагодах беларусаў.

23. Вопыт сучасных рэжысёраў у арганізацыі і правядзенні свят.

24. Захаванне рэжысёрам фальклорнай і этнаграфічнай дакладнасці ў сучасным святе.

25. Трансфармацыя сацыяльнай функцыі рытуальных дзей у тэатралізаваным абрадзе.

26. Мастацка-вобразнае мысленне як вызначальная асаблівасць прафесійнай дзейнасці рэжысёра свят.

27. Элементы паратэатральных святочных дзей у Мірскім і Нясвіжскім замках.

28. Функцыі сюжэтнай музыкі ў тэатралізаваным прадстаўленні.

29. Вызначэнне рэжысёрам стылістычных і жанравых асаблівасцей абранага тэатралізаванага прадстаўленя.

30. Аргументацыя звышзадачы тэмы і ідэі ў святе “Мая родная вёска”.

31. Драматургія дзіцячага свята “Падарожжа ў скаўку”.

32. Увасабленне рэжысёрам мастацкага вобраза свята “Дажынкі” : “Будзе хлеб – будзе і песня”.

33. Мясцовая традыцыя як умова стварэння рэжысёрам унівкальнага сам абытнага свята.

34. Дзеянне і процідзеянне як рухавік развіцця драматургіі тэатралізаванага прадстаўлення.

35. Прынцыпы і метады распрацоўкі сцэнарыя тэатралізаванага прадстаўлення.

36. Роля акцёраў (выканаўцаў) у распрацоўцы рэжысёрскай задумы ў тэатралізаваным прадстаўленні.

37. Акцёр (выканаўца) як носьбіт творчых ідэй рэжысёра ў тэатралізаваным прадстаўленні.

38.Акцёрскае майстэрства як важная складаючая прафесійнай дзейнасці рэжысёра.

39. Народная песня як вызначальны мастацкі жанр у абрадзе.

40. Без песні – няма абраду” – творчы дэвіз у прафесійнай дзейнасці рэжысёра пры ўзнаўленні абраду.

41.Поліфункцыянальная палітра мастацкай дзейнасці рэжысёра ў тэатралізаваным прадстаўленні.

42. Асаблівасці вывучэння рэжысёрам мясцовай спецыфікі фальклорнай і этнаграфічнай накраванасці.

43. Эстэтыка раскрыцця рэжысёрам міфалагічнага мыслення чалавека мінулага ў абрадзе.

44. Асаблмвасці рэжысуры музычных вечароў у Мірскім замку.

45. Мзычная партітура як люстэрка рэжысуры тэатралізаванага прадстаўлення.

46. Крытэрыі адпаведнасці рэжысуры абраду жывому бытаванню традыцыі.

Установа адукацыі
«Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў»

ЗАЦВЯРДЖАЮ
Рэктар універсітэта
_____ Н.У.Карчэўская
_____2026 г.
Рэгістрацыйны № УД _____/эвуч.

МУЗЫЧНА-ШУМАВОЕ ВЫРАШЭННЕ СУЧАСНЫХ ВІДОВІШЧАЎ

Вучэбная праграма ўстановы адукацыі
па вучэбнай дысцыпліне для спецыяльнасці
6-05-0215-04 Рэжысура прадстаўленняў і свят

2026
150

Вучэбная праграма складзена на аснове адукацыйнага стандарту агульнай вышэйшай адукацыі па спецыяльнасці 6-05-0215-04 Рэжысура прадстаўленняў і свят, зацверджанага пастановай Міністэрства адукацыі Рэспублікі Беларусь 21.08.2023 №270; вучэбнага плана па спецыяльнасці 6-05-0215-04 Рэжысура прадстаўленняў і свят

СКЛАДАЛЬНІК:
Н. В. Петухова, загадчык кафедры рэжысуры ўстановы адукацыі «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў», кандыдат педагагічных навук

РЭЦЭНЗЕНТЫ:
Я. Я. Фамбараў, начальнік гукарэжысёрскай службы дзяржаўнай тэатральна-відовішчнай установы «Заслужаны калектыў Рэспублікі Беларусь «Маладзёжны тэатр эстрады»;

І. А. Алексніна, загадчык кафедры тэатральнай творчасці ўстановы адукацыі «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў», кандыдат мастацтвазнаўства.

РЕКАМЕНДАВАНА ДА ЗАЦВЯРДЖЭННЯ:
кафедрай рэжысуры ўстановы адукацыі «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў» (пратакол № 11 ад 28.08.2026)
прэзідыумам навукова-метадычнага савета ўстановы адукацыі «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў» (пратакол № … ад … … 2026)

ТЛУМАЧАЛЬНАЯ ЗАПІСКА

Вучэбная дысцыпліна займае важнае месца ў падрыхтоўцы высокакваліфікаваных рэжысёраў. Яна змястоўна звязана са спецыяльнымі дысцыплінамі, такімі як «Гісторыя свят», «Рэжысура фальклорных прадстаўленняў», «Рэжысура эстрадных прадстаўленняў», «Асновы сцэнарнага майстэрства», «Моўнае дзеянне» і інш.

Працэс навучання па вучэбнай дысцыпліне «Музычна-шумавое вырашэнне сучасных відовішчаў» прадугледжвае комплексны падыход у развіцці музычных здольнасцей студэнтаў, іх музычнага слыху, памяці, пачуцця рытму, а таксама эстэтычнага густу, які выяўляецца ва ўменні падбіраць высокаякасныя музычныя творы для стварэння святочнага дзеяння. Дысцыпліна заклікана пашырыць музычны кругагляд кожнага з будучых рэжысёраў і педагогаў.

Вучэбная праграма складаецца з лекцыйнага матэрыялу, практычных заняткаў працы з музычнымі творамі (песнямі, танцавальнай музыкай, сімфоніямі, операмі, мюзіклами, музыкай да кінафільмаў і мультфільмаў і інш.), а таксама з творчых спроб увасаблення музычных нумароў на сцэнічнай пляцоўцы.

Галоўнай *мэтай* вучэбнай дысцыпліны «Музычна-шумавое вырашэнне сучасных відовішчаў» з'яўляецца фарміраванне ў студэнтаў ведаў і кампетэнцый у галіне музычнага мастацтва, выхаванне спецыяліста, які ведае і ўмее аналізаваць музычны твор з пазіцыі рэжысёра, пастаноўшчыка, валодае практычнымі навыкамі і ўменнямі ў рабоце з музычным матэрыялам, распрацоўвае музычную драматургію свята, вольна арыентуецца ў галіне сінтэза музыкі, слова і дзеяння.

Задачы вучэбнай дысцыпліны:

– раскрыццё асноўных паняццяў, звязаных з музычным мастацтвам і святочнай культурай Беларусі;

– авалоданне тэорыяй і методыкай музычна-рэжысёрскага аналіза;

– набыццё ўменняў і навыкаў музычна-рэжысёрскай дзейнасці;

– увасабленне ў святе шматзначнасці музычных функцый;

– стварэнне музычнай драматургіі і музычнага вобраза відовішча.

У выніку засваення вучэбнай дысцыпліны студэнт павінен *ведаць:*

– асновы тэорыі музыкі;

– віды і жанры музычных твораў, стылявыя накірункі музычнага мастацтва;

– спецыфіку гукавога аяроддзя відовішча;

– тэхналогію музычна-рэжысёрскага аналіза;

– методыку музычнага афармлення розных форм святочнай дзейнасці;

– музычную драматургію, музычны лейтматыў і музычны вобраз свята;

– асаблівасці народнай песеннай і інструментальнай традыцый;

– методыку работы з кіраўнікамі і ўдзельнікамі музычных калектываў над музычным вырашэннем відовішча.

Будучы спецыяліст павінен *умець:*

– у яскравай мастацкай форме ствараць арыгінальную рэжысёрскую задумку будучага відовішча;

– рэалізаваць сваю задумку ў пастаноўчым працэсе, дзе музыка адыгрывае важнейшую ролю;

– манціраваць мастацкі матэрыял розных форм і жанраў у святе;

– прымяняць ў пастаноўчай дзейнасці пры музычным афармленні новыя тэхналогіі: аб'ёмны гук, дынамічны свет і г. д.

– арганізоўваць пастаноўчы і рэпетыцыйны працэсы;

– валодаць народнай манерай спеваў;

– ствараць музычную партытуру відовішча;

– выкарыстоўваць набытыя падчас вывучэння спецыяльнай дысцыпліны веды ў выкладчыцкай дзейнасці.

мець навык:

– валодання рэжысёрска-педагагічнымі навыкамі работы над музыкай у розных святочных рытуальных дзеях;

– валодання метадамі рэжысёрскага аналіза твораў драматургіі, музыкі, літаратуры, выяўленчага мастацтва;

– валодання прынцыпамі пабудовы кампазіцыі, ведамі семантыкі і сімволікі галоўных персанажаў, атрыбутаў, рытуальных дзеянняў народнай песні;

– падбору музыкі да відовішча.

Змест вучэбнай дысцыпліны накіраваны на фарміраванне спецыялізаванай кампетэнцыі: выкарыстоўваць матэрыялы па музычным мастацтве для ўвасаблення рэжысёрскай ідэі і адлюстравання нацыянальнага каларыту ў праекце.

Адукацыйны працэс па дысцыпліне «Музычна-шумавое вырашэнне сучасных відовішчаў» накіраваны не толькі на набыццё студэнтамі тэарэтычных ведаў, практычных уменняў і навыкаў па прафесіі рэжысёра, але і на развіццё творчага патэнцыялу, каштоўнасна-сэнсавых арыентацый, духоўна-асабовых якасцей, а таксама на фарміраванне светапогляднай пазіцыі, крэатыўнага мыслення, грамадзянска-патрыятычных якасцей асобы, гатовай да актыўнага ўдзелу ў эканамічным, сацыяльна-культурным і грамадскім жыцці краіны.

На вывучэнне вучэбнай дысцыпліны адводзіцца 280 гадзін, у тым ліку 138 аўдыторных гадзін, з іх лекцыйных – 52, практычных – 82, індывідуальных – 4.

Рэкамендаваная форма правядзення бягучай атэстацыі студэнтаў – складанне музычнай партытуры відовішча, творчы паказ.

Рэкамендаваныя формы правядзення прамежкавай атэстацыі студэнтаў – залік, экзамен, на якіх студэнты абавязаны выявіць не толькі фундаментальныя веды па тэорыі і практыцы выкарыстання музыкі ў відовішчы, але і прадэманстраваць методыку аналізу літаратурных першакрыніц, логіку асэнсавання факталагічнага матэрыялу, творчую рэжысёрскую канцэптуальную задуму вырашэння музычнай драматургіі свята, увасаблення разнастайных музычных пытанняў яго рэжысуры.

ЗМЕСТ ВУЧЭБНАГА МАТЭРЫЯЛУ

Уводзіны

Прадмет, мэта і задачы вучэбнай дысцыпліны «Музычна-шумавое вырашэнне сучасных відовішчаў» скіраваны на атрыманне прафесійных кампетэнцый у галіне музыкі.

Падабенства гукавога прыроднага асяроддзя з гукавой прыродай мовы чалавека, яго псіхікай, эмоцыямі і фізіялогіяй. Часовая прырода музыкі, характар яе інтанацый, іх змена – аснова драматургіі музычнага працэса.

Музыка як мастацтва па законах прыгажосці, люстэрка духоўнага жыцця чалавека і грамадства, спецыфічны від творчай дзейнасці. Асаблівасці канкрэтызацыі рэчаіснасці ў музыцы, праграмная музыка, музыка ў сінтэзе з іншымі мастацтвамі, гукавыяўленчая музыка.

Гіпотэзы паходжання музыкі – лірычнага (флейта Пана), філасофскага, навуковага характару, рытм як аснова музыкі.

Фальклорная музыка, яе сувязь з бытам, паляваннем, нараджэннем дзіця, вяселлем, пахаваннем, яе сінкрэтычная прырода.

РАЗДЗЕЛ І. МУЗЫЧНЫЯ СТЫЛІ, ЖАНРЫ І ФОРМЫ Ў ВІДОВІШЧЫ

Тэма 1. Асаблівасці музычнага стылю

Стыль (лац. ад грэч., асноўнае значэнне – палка, палачка) як гістарычная вобразная сістэма сродкаў і прыёмаў выразнасці, абумоўленая адзінствам ідэйнага зместу.

Імпрэсіянізм (уражанне) – адлюстраванне суб’ектыўных пачуццяў і настрояў мастака. Асаблівасці перадачы прыродных з’яў у музыцы, пашырэнне каларыстычных сродкаў выразнасці ў гармоніі, інструментоўцы. Зварот да песеннага і танцавальнага фальклору, непасрэднае ўспрыняцце жыцця, яскравае ўзнаўленне аб’ектаў рэчаіснасці, высокі мастацкі густ, майстэрства, тонкасць у перадачы настрояў. Музычны імпрэсіянізм на мяжы 80-х і 90-х гадоў XIX ст.

Рамантызм (ад французскага раман) як супярэчлівае спалучэнне пафаса вызваленчай барацьбы народа за свабоду ў часы вялікай французскай рэвалюцыі і паэтызацыяй ілюзій мінулага. Адлюстраванне ў музыцы гераічнай паэтыкі рэвалюцыі з матывамі суму і адзіноты.

Элементы Рамантызма ў творчасці розных нацыянальных музычных школ (Рымскі-Корсакаў, Сметана, Грыг і інш.).

Тэма 2. Жанры вакальнай музыкі ў відовішчы

Песня, раманс, балада, прыпеўка, куплеты, гімн, рэчытатыў, арыя, арыета, вакаліз, хор, вакальны ансамбль, вакальна-харавыя цыклы кантата і араторыя.

Песня як самы старажытны жанр музыкі. Яе паходжанне, сувязь з жыццём: пастуховыя клічы, паляўнічыя і ваенныя воклічы, разнастайныя выкрыкі, працоўныя песні, калыханкі, песні-плачы, песні-галашэнні.

Важны жанр вакальнай музыкі раманс, яго падзел на баладу, элегію, баркаролу. Інструментальнае суправаджэнне ў рамансе, сувязь музыкі з паэтычным тэкстам, перадача душэўнага свету чалавека, увасабленне грамадскага жыцця і гісторыі народа.

Тэма 3. Жанры інструментальнай музыкі ў відовішчы

Прэлюдыя, інвенцыя, эцюд, такката, накцюрн, рапсодыя, скерца, гумарэска, навелета, капрычча. Творы санатна-сімфанічнага цыкла: саната, сімфонія, канцэрт, трыа, квартэт, сюіта. Праграмна-сімфанічныя жанры: уверцюра, сімфанічная паэма, фантазія, сюіта, канцэрт, сімфонія.

Вобразны строй інструментальнай музыкі ўключае ад аднаго-двух настрояў да шырокага кола вобразнага зместу: лірычныя выказванні, філасофска-этычныя роздумы аб свеце, жыцці, розныя перажыванні чалавека, паэтычнае сузіранне прыроды, жанравыя карціны і драматычныя сцэны.

Пабудова санаты, яе падабенства з пабудовай свята. Экспазіцыя, распрацоўка, рэпрыза, кода. Вызначэнне лініі драматургічнага развіцця ў творах праграмнай інструментальнай музыкі.

Сімфанічны аркестр. Склад інструментаў сімфанічнага аркестра, іх характарыстыка.

Музычныя творы сімфанічнай музыкі ў свяце, іх здольнасць выклікаць асацыяцыі ў слухачоў, дапамагаць у сюжэтным развіцці сцэнічнай дзеі.

Тэма 4. Жанры танцавальнай музыкі ў відовішчы

Прызначэнне танцавальнай музыкі. Яе суправаджэнне танцаў для падтрымання цоткага рытма і тэмпа. Танцавальныя рытмы ў сімфанічнай музыцы і спектаклях, танцы ў п’есах класічнага рэпертуару («Настаўнік танцаў» Лопэ дэ Вега): павана, сарабанда, чакона, менуэт, гавот і інш.

Адлюстраванне ў танцах душэўнага стану чалавека, радасці або суму, лірычнага або святочна-урачыстага настрою, быта і характэрных рыс, уласцівых данаму народу.

Пабудова танцавальнай сюіты, яе высокія ўзоры ў творчасці Баха і Гендэля (1-я пал. XVIII ст.).

Паланэз, мазурка, галоп, полька, кадрыля ў спектаклях для ўвасаблення быта дарэвалюцыйнай Расіі, паўсюднае распаўсюджанне вальса ў XIX ст.

З’яўленне новых бытавых танцаў у пачатку XX ст.: аргенцінскае танга, танцы амерыканскага паходжання ту-стэп («два крокі»), уан-стэп («адзін крок»), мексіканская румба, факстрот, кэк-уок (хуткі востраритмічны танец) і чарльстон.

Тэма 5. Сродкі музычнай выразнасці

Да іх адносяцца мелодыя, лад, танальнасць, гармонія, метр, рытм, тэмп, тэмбр, фактура, дынаміка, спосабы гуказдабывання і структура.

Мелодыя як асноўны элемент музыкі.

Лад, танальнасць. Два лады ў еўрапейскай музыцы – мажор і мінор. Метр і рытм. Паслядоўнасць моцных і слабых доляў у музычным творы і ёсць метр. Рытм – суадносіны гукаў рознай даўжыні: простыя і складаныя рытмы.

Гармонія (грэч. сувязь, суразмернасць) – аб'яднанне гукаў у сугуччы (акорды) і іх сувязі ў музычным руху. Фактура. Гэта пабудова музычнай тканіны, сістэма складаючых яе галасоў. Віды фактуры: манадзія, поліфанія і гамафонна-гарманічная.

Дынаміка (грэч. сіла) – ступень громкасці гучання.

Тэмбр. Афарбоўка гука, уласцівая кожнаму інструменту і чалавечаму голасу. Устойлівыя традыцыі іх выкарыстанне.

Штрыхі. Спосабы гуказдабывання. Легата, нонлегата, стакката – звязана, не звязана, адрывіста, адпаведна.

Тэма 6. Музыка ў драматычным спектаклі

Пабудова тэатральнага мастацтва па асновах музычнага мастцтва. Рытм і мелодыя ў музыцы ў станоўчым уздзеянні на пачуцці глядача і замацаванні неабходнага акцёру самаадчування на сцэне. Тэмпа-рытм і ўсе кампаненты музыкі ў падказцы характара сцэнічнага дзеяння.

Правілы выкарыстання музыкі ў спектаклі ў разуменні Г. Таўстаногава: музыка – частка цэлага і павінна выконвацца толькі ў кантэксце агульнай задумы; музыка займае ў драме другасную дапаможную ролю; музыку выкарыстоўваюць толькі ў крайнім выпадку; музыка залежыць ад прыроды жанравай умоўнасці спектакля; музыку ўзнаўляць у спектаклі па прынцыпу кантраста; музыка, якая дапускае ўнісоннае гучанне з дзеяннем – народныя. Галоўны недахоп музыкі ў спектаклі – яе ілюстрацыйнасць, калі яна акампаніруе артысту і ілюструе тое, што ён робіць, становіцца «гарнірам да дзеяння».

Тэма 7. Выразныя і выяўленчыя асаблівасці музыкі

Музыка як сфера пачуццяў, перажыванняў і настрояў. Гукавая і часовая прырода музыкі. Непасрэднасць яе ўспрыняцця, эмацыянальныя перажыванні з усімі яго зменамі і адценнямі, дынамічнымі ўздымамі і спадамі, сутыкненнямі і ўзаемапераходамі.

Эмацыянальныя станы, пачуцці і настроі ў час успрыняцця выразнай музыкі. Пачуцці як вынік уздзеяння аб'екта або накіраваны на яго. Яны могуць быць маральнымі (каханне, нянавісць), інтэлектуальнымі (здзіўленне, цікаўнасць), практычнымі (задавальненне, засмучэнне), эстэтычнымі (хваляванне, захапленне).

Настроі як агульны эмацыянальны стан чалавека (вяселле, сум, бадзёрасць). Выяўленчая музыка як апасрэдаваная перадача асацыяцый з гукамі і шумамі рэчаіснасці, надзяленне яе чалавечымі якасцямі. Асаблівасці адлюстравання музычнай выяўленчасці аб'ектаў, якія з'яўляюцца самагучнымі і рухавымі (мора, рака, лес, птушкі, жывёлы).

Тэма 8. Музычны вобраз свята

Музычны вобраз як адлюстраванне жыцця сродкамі музычнага мастацтва. Аб'ектыўнае і суб'ектыўнае ў змесце музычнага вобраза, складанасць іх узаемаадносін.

Канкрэтызацыя рэчаіснасці ў музычным вобразе: праграмная музыка. Моўныя праграмы карцінныя і сюжэтныя, іх змест. Імітацыйны і асацыятыўны гуказапіс. Прырода яго адлюстравання рэчаіснасці. Перайманне рэальна існуючых гукаў прыроды і нараджэнне вобразаў – уяўленняў па асацыяцыі.

Песня, танец і марш («тры кіты», Д. Кабалеўскі») у вызначэнні характара музычнага вобраза.

Сінтэтызм мастацтваў у спосабе канкрэтызацыі рэчаіснасці музычнага вобраза. Музыка ў спалучэнні са словам, тэатральным дзеяннем, з танцам у балеце, з пантамімай, рухам, жэстам ва ўзнаўленні музычнага вобраза адпаведна.

Тэма 9. Музычныя эфекты ў відовішчы

Эфект панараміравання. Пашырэнне сцэнічнай прасторы з дапамогай тэхнічных сродкаў, якія ствараюць ілюзію перамяшчэння крыніцы гука. Асаблівасці панараміравання гука ва ўмовах адкрытай прасторы і глядзельнай залы.

Эфект рэверберацыі і рэха, іх прырода ў натуральных умовах. Стварэнне ўражання ва ўспрыняцці глядача аб дзеянні, якое быццам адбываецца ў вялікім памяшканні, або храме ці ў вакзале.

Эфект імітавання. Выкарыстанне магнітнай фанаграмы з запісам патрэбнага музычнага твору («спевы пад фанеру»).

Эфект транспаніравання. Штучнае перамяшчэнне натуральнага гукавысотнага дыяпазона гучання мовы, спеваў або музыкі ў бок яго танальнага павышэння або паніжэння для стварэння разнастайных сітуацый, у тым ліку гумарыстычных ці сатырычных.

Эфект унісоннага гучання. Стварэнне ўражання аб гучанні вялікага аркестра ці хора. Адначасовае выкананне музычнага твору невялікім складам выканаўцаў і фанаграмы запісу гэтага ж твору.

Эфект гукавой перспектывы. Адначасовае развіццё дзеяння на розных сцэнічных планах (сцэна, зал, этаж, фае).

Тэма 10. Музычная драматургія відовішча

Музычная драматургія – вынік сцэнарнай драматургіі. Раскрыццё ў ёй ідэйнага зместу свята, стварэнне характарыстыкі дзеючых асоб, іх дзеянняў у драматычных сітуацыях, канфліктных сутыкненнях і ў развіцці.

Музычная тэма як носьбіт музычнай драматургіі, якая ўвасабляе абагульнены музычны вобраз дзеючай асобы або групы персанажаў, якой-небудзь значнай ідэі або паняцця.

Прасцейшы від музычна-драматургічнага развіцця так званыя тэмы-успаміны, носьбіты музычных асацыяцый, якія ўзнікаюць у свядомасці глядача. Музычныя тэмы, якія паўтараюцца, набываюць значэнне лейттэм або лейтматываў. Лейтэмы нязменныя, калі вобраз статычны, іх відазмяненні як вынік тэматычнага развіцця.

Выкарыстанне лейтрытмаў, лейтгармоній, лейттэмбраў у якасці драматургічнага развіцця, іх сувязь з дзеючай асобай. Значэнне ў развіцці музычнай драматургіі выяўлення сіл прыроды (дождж, вецер, граза, завіруха), якія часта звязаны з перажываннямі герояў, іх дапамога ў раскрыцці характару і пачуццяў персанажаў.

Тэма 11. Шматфункцыянальнасць музыкі ў відовішчы

Сюжэтная музыка. Характарыстыка дзеючых асоб як найбольш распаўсюджаны прыём выкарыстання сюжэтнай музыкі ў свяце. Сюжэтная музыка ў стварэнні атмасферы дзеяння, уражання ва ўспрыняцці глядача аб тым, што адбываецца за сцэнічнай пляцоўкай, дапамогі рэжысёру ў вырашэнні канфлікта.

Умоўная музыка, як патрабаванне пераканаўчага ўнутранага апраўдання пры выкарыстанні. Умоўная музыка ў дыялогах для больш глыбокай перадачы глыбіні перажыванняў дзеючых асоб, узмацнення іх унутранага дзеяння. Умоўная музыка ў абвастрэнні канфлікта, падкрэсліванні канструктыўна-кампазіцыйнай пабудовы, адлюстраванні фантастычных і казачных момантаў у сцэнічнай дзеі, раскрыцці ўнутраных, патаемных думках персанажаў, іх перажыванняў і імкненняў.

РАЗДЗЕЛ ІІ. МУЗЫКА Ў ФАЛЬКЛОРНЫМ ПРАДСТАЎЛЕННІ

Тэма 12. Аўтэнтычны музычны фальклор як аснова народнай музыкі

Вызначэнне паняцця «аўтэнтычны фальклор», фальклор як самарэгулюючая сістэма. Узаемаадносіны паміж выканаўцамі і глядачамі. Выканаўчыя асаблівасці фальклору – імправізацыя, мясцовая спецыфіка, дыялекты. Прычыны звужэння існавання аўтэнтыкі ў побыце.

Сучаснае існаванне фальклорнай традыцыі, яе носьбіты. Праслухоўванне і аналіз выканання музычных твораў спевакамі з «народа».

Беражлівыя адносіны да фальклорнай першакрыніцы. Рэгламентацыя выканання фальклору канкрэтнымі жыццёвымі абставінамі.

Супярэчлівыя вызначэнні паняцця «аўтэнтычны фальклор» навукоўцамі і практыкамі. Аўтэнтычны фальклор у раскрыцці тэмы і ідэі свята, сімволікі рытуальных дзей, нацыянальных адметнасцей.

Тэма 13. Каляндарна-песенная творчасць у жывым бытаванні і ў сучаснасці

Працоўная аснова каляндарных песень, іх сувязь з жыццём селяніна-земляроба і касмічнай прасторай. Гаспадарская насычанасць веснавой песеннай традыцыі, падрыхтоўка ўзворвання зямлі і сяўба, засцерагальная магія з яе культам раслін. Карагоды, шэсці валачобнікаў, ваджэнне русалкі, «ваджэнне куста» як прыкметы веснавой абраднасці.

Лета – кульмінацыйная пара гадавога земляробчага цыкла. Карнавалізацыя ў купальскай абраднасці. Купальскія песні як неад'емны кампанент рытуальных дзей, іх выкананне ноччу, каля вогнішча.

Восеньскі цыкл песеннай традыцый, перавага ў ім працоўных і прымеркаваных да восені лірычных песень.

Гульнявы пачатак каляндарна-песеннай сістэмы, яе элементы: шэсці і абходы ражаных на Каляды і Купалле, гульня «Жаніцьба Цярэшкі», абрадавыя «Пахаванне стралы», смерці – ўваскрасення «казы».

Тэма 14. Народная інструментальная музыка

Першыя носьбіты і выканаўцы ігры на народных музычных інструментах. Скамарохі як носьбіты сінтэтычнага мастацтва, вандроўныя казачнікі-бахары, калікі-вандроўнікі (або старцы), дудары, лірнікі, скрыпачы, іх рэпертуар, удзел у святах, вяселлях, гульнях, ігрышчах.

Народная музыка ў школьным тэатры, у інтэрмедыях, лялечным тэатры «батлейка», камічных сцэнах з народнага жыцця.

Беларускія старажытныя інструменты дуда і бубен. Сурма, рог, труба, іх бытавое прызначэнне (для перадачы сігналаў).

Духавыя інструменты, іх прыродныя прататыпы. Струнныя інструменты пазнейшага паходжання, цымбалы як нацыянальны інструмент. Ударныя інструменты. Часта іх ролю выконваюць розныя прадметы хатняга ўжытку і прылады працы.

Жанры народнай музыкі: сігнальныя, гукаперайальныя, песенныя, танцавальныя, маршы і імправізацыі, іх асаблівасці.

Тэма 15. Фальклярызм у народным святе

Традыцыйны фальклор. Раздзяленне паміж носьбітамі традыцыі і глядачамі. Традыцыйны фальклор не трэба блытаць з аўтэнтычным фальклорам у жывым бытаванні, у якім адсутнічае гэты падзел.

Другасны фальклор. Моладзь, якая не з'яўляецца носьбітам традыцыі, але імкнецца ўзнаўляць яе ў адпаведнасці з жывым бытаваннем.

Апрацаваны фальклор. Яго выканаўцы людзі рознага ўзросту, адукацыі і культуры выконваюць песенны фальклор у апрацаваным выглядзе. Творы самадзейных аўтараў і кампазітараў, асобных калектываў, якія прайшлі працэс фальклярызацыі, сталі народнымі.

Стылізаваны фальклор. Аднаўленне, узнаўленне істотных рыс песеннага фальклору, мясцовай спецыфікі і дыялектаў. Выкарыстанне традыцыі ў арганічным адзінстве з іншымі фальклорнымі жанрамі, абрадамі, этнаграфічным асяроддзем.

Рэстаўрыраваны фальклор. Узнаўленне фальклорнага твору ў першапачатковым варыянце, дзякуючы захаванасці яго ў памяці людзей старэйшага пакалення.

Рэканструяваны фальклор. Адраджэнне народнай песні па разнастайных крыніцах: фальклорных, этнаграфічных, гістарычных, мастацтвазнаўчых, археалагічных, архіўных і інш.

Тэма 16. Вызначэнне паняцця «сінкрэтызм песеннага фальклору»

Сінкрэтызм як родавая ўласцівасць, першапачатковы этап стану народна-песеннага мастацтва, у якім усе структурныя кампаненты фальклорнай сістэмы аб'яднаны, не могуць разглядацца паасобку, існуюць толькі ў злітнасці ўтылітарных, магічных, эстэтычных, язычніцкіх і рэлігійных пачаткаў.

Утылітарнае прызначэнне народнай песні, скіраванае на паляпшэнне жыцця чалавека і зварот да сакральных сіл з мэтай просьбы або аберэга ад розных няшчасцяў. Сітуатыўнасць і функцыянальнасць – зыходныя якасці песні і абавязковая ўмова яе ўзнікнення і існавання.

Сінкрэтычны характар выканання народнай песні ў рытуале, абрадзе, свяце. Увасабленне ў іх сацыяльна важных мэт з выкарыстаннем усёй мастацкай палітры – гука, слова, руху, жэста, мімічных і пластычных сродкаў, спеваў, ігры, танца, драматызацыі як узнаўленне сучаснага сінкрэтызму.

Тэма 17. Народная манера спеваў

Аднагалосыя спевы. Спевы ва ўнісон, рытміка і кампазіцыйная пабудова аднагалосых песень.

Антыфонныя спевы. Спевы па чарзе двума харамі альбо салістам і хорам, іх старажытнае паходжанне. «Антыфон» – азначае голас, гук, які гучыць у адказ.

Дыяфонныя спевы. Дыяфанія – ранні від поліфаніі, азначае разнагучча, спевы на бурдоннай аснове, калі два гурты спяваюць па чарзе на фоне доўгага гука (бурдона).

Спевы «з пералівамі». Іх узнікненне ў выніку адхілення асобных галасоў ад асноўнага напеву, якія ствараюць гетэрафонныя спалучэнні гукаў. Тэрмін «гетэрафонія» паходзіць ад грэчаскага і азначае іншы, другі гук.

Спевы «з падводкай». Функцыянальныя адрозненні паміж ніжнімі галасамі («басамі») і верхнім голасам «падводкай». Імправізацыя як абавязковая ўмова выканання для верхняга голаса. Спевы «з падводкай» на вуліцы, на вольнай прасторы, на полі.

Тэма 18. Паэтычныя сродкі народнай песні ў раскрыці мастацкага вобраза фальклонага прадстаўлення

Эпітэт як найбольш пашыраны сродак мастацкага адлюстравання ў песенным фальклоры. Параўнанне. Характарыстыка якога-небудзь прадмета або з'явы з дапамогай іншых падобных у нечым прадметаў і з'яў: «Мая жоначка маладая, ну як ягадка наліўная».

Вобразны паралелізм. Супастаўленне прадмета або з'явы прыроды з жыццём чалавека, яго настроем. Так, вянок азначае дзявочую цнатлівасць і чысціню, туман – тугу і смутак, зязюля адзінокую чароўную дзяўчынку, ясны сокал – прыгожага хлопца, голуб і галубка – сімвал закаханай пары.

Увасабленне. Перанясенне ўласцівасцей жывых істот на прадметы і з'явы прыроды, іх адушаўленне (адклікніся, мая доля).

Метафара. Блізкасць да ўвасаблення («У нас сёння вайна была – усё поле зваявалі»). Паўтарэнне (таўталогія) аднолькавых слоў ці выразаў (пыл, пыл на дарозе…).Памяншальна-ласкальныя словы («Вы, пташачкі, малышачкі…»). «Ступеньчаты паралелізм» («Ой, сярод сяла стаяла гара, ой, на той гарэ стаяла вярба…»).

РАЗДЗЕЛ III. МЕТОДЫКА РАБОТЫ РЭЖЫСЁРА НАД МУЗЫЧНАЙ ЧАСТКАЙ ВІДОВІШЧА

Тэма 19. Сутнасць музычных ілюстрацый і тэхналогія іх стварэння

Азначэнне музычных ілюстрацый. Разнастайныя віды музычных ілюстрацый: фрагменты музычных твораў (ці твора цалкам); музычныя ілюстрацыі як аснова дзеяння ў музычным суправаджэнні відовішчаў. Тэхналогія стварэння музычных ілюстрацый. Стварэнне музычных ілюстрацый да твораў літаратуры, выяўленчага мастацтва, графікі, скульптуры.

Тэма 20. Музычная інсцэніроўка і тэхналогія яе пастаноўкі

Паняцце музычнай інсцэніроўкі. Музычная інсцэніроўка як пастаноўка на сцэне фрагмента ці твора цалкам якога-небудзь з відаў мастацтва, што атрымала драматургічную распрацоўку ў форме пьесы ці сцэнарыя з уключэннем музычнага мастацтва ў працэс развіцця гэтага дзеяння. Інсцэніроўка твораў жывапісу, графікі, скульптуры, архітэктуры.

Тэма 21. Структура музычна-шумавой партытуры і яе практычнае складанне

Азначэнне музычнай партытуры. Характарыстыка музычна-шумавой партытуры ці гукавой партытуры відовішча, што склалася ў практыцы рэжысёрскага мастацтва і яе структура. Стварэнне музычна-шумавога эпізоду, нумара, эстраднага відовішча. Гукавое суправаджэнне відовішча. Музычна-рэжысёрскі аналіз відовішча. Методыка работы з музычным творам ва ўмовах розных форм драматургіі. Работа рэжысёра з кампазітарам, гукарэжысёрам.

Тэма 22. Пастаноўка літаратурна-музычнай кампазіцыі

Засваенне асноўных прынцыпаў пеўчай культуры: авалоданне дыханнем, гукавядзеннем. Работа над рэпертуарам – інтанацыяй, дыкцыяй, гукам у музычным творы. Стварэнне вобразу героя, рэжысуры нумара. Аб’яднанне асобных нумароў у адзіную літаратурна-музычную кампазіцыю. Мастацка-дэкаратыўнае і светавое афармленне відовішча.

ВУЧЭБНА-МЕТАДЫЧНАЯ КАРТА ВУЧЭБНАЙ ДЫСЦЫПЛІНЫ

Дзенная форма навучання

Нумар раздзела, тэмы	Назва раздзела, тэмы	Колькасць аўдыторных гадзін			Колькасць гадзін КСР	Форма кантролю ведаў
		Лекцыі	Практычныя занятия	Індывідуальныя		
	Уводзіны	2				
РАЗДЗЕЛ І. МУЗЫЧНЫЯ СТЫЛІ, ЖАНРЫ І ФОРМЫ Ў ВІДОВІШЧЫ						
1.	Асаблівасці музычнага стылю	2	2			
2.	Жанры вакальнай музыкі ў відовішчы	2	2			
3.	Жанры інструментальнай музыкі ў відовішчы	2	2			
4.	Жанры танцавальнай музыкі ў відовішчы	2	2			
5.	Сродкі музычнай выразнасці	2	2		2	дыскусіі
6.	Музыка у драматычным спектаклі	2	2			
7.	Выразныя і выяўленчыя асаблівасці музыкі	2	2			
8.	Музычны вобраз свята	2	4		2	апытанне
9.	Музычныя эфекты ў відовішчы	2	2		2	творчае заданне
10.	Музычная драматургія відовішча	2	4		2	творчае заданне
11.	Шматфункцыянальнасць музыкі ў відовішчы	2	4			
РАЗДЗЕЛ ІІ. МУЗЫКА Ў ФАЛЬКЛОРНЫМ ПРАДСТАЎЛЕННІ						
12.	Аўтэнтычны музычны фальклор як аснова народнай музыкі	2	4			
13.	Каляндарна-песенная творчасць у жывым бытаванні і ў сучаснасці	2	4		2	творчае заданне
14.	Народная інструментальная музыка	2	2			
15.	Фальклярызм у народным святе	2	2			
16.	Вызначэнне паняцця «сінкрэтызм песеннага фальклору»	2	2			

17.	Народная манера спеваў	2	2		2	аналіз творчых работ
18.	Паэтычныя сродкі народнай песні ў раскрыці мастацкага вобраза фальклонага прадстаўлення	2	2			
РАЗДЗЕЛ ІІІ. МЕТОДЫКА РАБОТЫ РЭЖЫСЁРА НАД МУЗЫЧНАЙ ЧАСТКАЙ ВІДОВІШЧА						
19.	Сутнасць музычных ілюстрацый і тэхналогія іх стварэння	2	2		2	дыскусіі
20.	Музычная інсцэніроўка і тэхналогія яе пастаноўкі	2	4		2	творчае заданне
21.	Структура музычна-шумавой партытуры і яе практычнае складанне	2	6	2	2	аналіз творчых работ
22.	Пастаноўка літаратурна-музычнай кампазіцыі	2	12	2	2	творчае заданне
	Усяго	**46**	**68**	**4**	**20**	

ВУЧЭБНА-МЕТАДЫЧНАЯ КАРТА ВУЧЭБНАЙ ДЫСЦЫПЛІНЫ

Завочная форма навучання

Нумар раздзела, тэмы	Назва раздзела, тэмы	Колькасць аўдыторных гадзін			Колькасць гадзін для самастойнага вывучэння вучэбнага матэрыялу
		Лекцыі	Практычныя	Індывідуальныя	
	Уводзіны	1			4
РАЗДЗЕЛ І. МУЗЫЧНЫЯ СТЫЛІ, ЖАНРЫ І ФОРМЫ Ў ВІДОВІШЧЫ					
1.	Асаблівасці музычнага стылю	1			10
2.	Жанры вакальнай музыкі ў відовішчы		2		10
3.	Жанры інструментальнай музыкі ў відовішчы				10
4.	Жанры танцавальнай музыкі ў відовішчы				10
5.	Сродкі музычнай выразнасці				14
6.	Музыка у драматычным спектаклі	2			14
7.	Выразныя і выяўленчыя асаблівасці музыкі		2		12
8.	Музычны вобраз свята	2	2		10
9.	Музычныя эфекты ў відовішчы		2		12
10.	Музычная драматургія відовішча		2		12
11.	Шматфункцыянальнасць музыкі ў відовішчы				14
РАЗДЗЕЛ ІІ. МУЗЫКА Ў ФАЛЬКЛОРНЫМ ПРАДСТАЎЛЕННІ					
12.	Аўтэнтычны музычны фальклор як аснова народнай музыкі	2			14
13.	Каляндарна-песенная творчасць у жывым бытаванні і ў сучаснасці		2		14
14.	Народная інструментальная музыка				10
15.	Фальклярызм у народным святе				14
16.	Вызначэнне паняцця «сінкрэтызм песеннага фальклору»				12
17.	Народная манера спеваў		2		14
18.	Паэтычныя сродкі народнай песні ў раскрыці мастацкага вобраза фальклонага прадстаўлення		2		10
РАЗДЗЕЛ ІІІ. МЕТОДЫКА РАБОТЫ РЭЖЫСЁРА НАД МУЗЫЧНАЙ ЧАСТКАЙ ВІДОВІШЧА					

19.	Сутнасць музычных ілюстрацый і тэхналогія іх стварэння	2			14
20.	Музычная інсцэніроўка і тэхналогія яе пастаноўкі		2		14
21.	Структура музычна-шумавой партытуры і яе практычнае складанне	2			14
22.	Пастаноўка літаратурна-музычнай кампазіцыі		2	**1**	18
	Усяго	**12**	**20**	**1**	**280**

ІНФАРМАЦЫЙНА-МЕТАДЫЧНАЯ ЧАСТКА

Літаратура

Асноўная

1. Абдуллин, Э. Б. Теория музыкального образования : учеб. для студентов высших учебных заведений, обучающихся по напрвлению подготовки 44.03.01 – "Педагогическое образование, профиль "Музыка" ; 44.03.05 Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки) Музыка и дополнительное образование (в области музыкального искусства) / Э. Б. Абдуллин, Е. В. Николаева. – 3-е изд., перераб. и доп. - Москва : Прометей, 2020. – 500, [1] с. ; 21х14 см. – Библиогр. в конце гл., библиогр. в подстроч. Примеч.

2. Басалаев, С. Н. Музыкальное оформление спектакля : учебно-методическое пособие / С. Н. Басалаев. – Кемерово : КемГИК, 2014. – 80 с. – Текст : электронный // Лань : электронно-библиотечная система. – URL: https://e.lanbook.com/book/63614 (дата обращения: 14.08.2026). – Режим доступа: для авториз. пользователей.

3. Бодина, Е. А. Музыкальная педагогика и педагогика искусства. Концепции XXI века : учеб. для студентов высших учебных заведений, обучающихся по гуманитарным напрвлениям / Е. А. Бодина. – Москва : Юрайт, 2021. – 333 с. ; 25х16 см. – (Высшее образование). – Библиогр.: с. 332-333.

4. Литвинова, М. В. Музыкально-поэтическое представление : учеб.-метод. пособие / М. В. Литвинова, И. В. Голиусова. – Москва : ИНФРА-М, 2021. – 165 с. – Библиогр.: с. 163-164 (28 назв.

Дадатковая

1. Аляхновіч А. М. Беларуская традыцыйная музычная спадчына / А.М. Аляхновіч. – Мінск: Беларусь, 2000. – 384 с.

2. Аляхновіч А. М. Беларускі музычны фальклор / А. М. Аляхновіч [і інш.].- Мінск: Універсітэцкае, 2000. – 336 с.

3. Горбик, Я. А. Музыкальное оформление в анимационной деятельности : учебное пособие / Я. А. Горбик. – Елец : ЕГУ им. И.А. Бунина, 2023. – 84 с. – Текст : электронный // Лань : электронно-библиотечная система. – URL: https://e.lanbook.com/book/393245 (дата обращения: 14.08.2026). – Режим доступа: для авториз. пользователей.

6. Грибова, О. П. Музыкальный спектакль. От замысла до премьеры: [Электронный ресурс]: рекомендации по организации постановочной деятельности и составлению режиссерской документации: учебное пособие : [12+] / О. П. Грибова, Л. П. Малькова, А. В. Лещенко. – Москва ; Берлин : Директ-Медиа, 2018. – 152 с.:табл. https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=486908

7. Гуд, П. А. Ад Каляд да Пакроваў / П. А. Гуд. – Мінск: Красіка-Прынт, 2000. – 223 с. (Беларусь святочная).

9. Жукова, А. М. Формирование музыкально-постановочной компетенции у режиссеров театрализованных представлений и праздников : учебное пособие / А. М. Жукова, О. А. Овсянникова. - Санкт-Петербург ; Москва ; Краснодар : Лань, 2019. - 147 с.

10. Земляробчы каляндар: Абрады і звычаі / Укладанне, класіфікацыя, сістэматызацыя матэрыялаў і каментарыі А. І. Гурскага.- Мінск: Навука і тэхніка, 1990.- 405 с.

11. Лазарева, Л. И. Музыкальное оформление культурно-досуговых программ: практикум : учебное пособие / Л. И. Лазарева. — Кемерово : КемГИК, 2020. – 64 с. – ISBN 978-5-8154-0548-6. – Текст : электронный // Лань : электронно-библиотечная система. — URL: https://e.lanbook.com/book/174727 (дата обращения: 14.08.2026). — Режим доступа: для авториз. пользователей.

12. Марголин, Л. М. Музыка в театрализованном представлении / Л. М. Марголин. – Москва : Советская Россия, 1981. – 86 с.

13. Сохор, Арнольд Наумович Музыка как вид искусства : учебное пособие / А. Сохор. - 2-е изд., стер. - Санкт-Петербург ; Москва ; Краснодар : Планета музыки : Лань, 2018. - 124, [2] с.

14. Стуколкина, Н. М. Четыре экзерсиса. Уроки характерного танца : учебное пособие / Н. Стуколкина. - Изд. 3-е, стер. - Санкт-Петербург ; Москва ; Краснодар : Планета музыки: Лань, 2018. - 374, [1] с.

15. Сысоў, У. М. З крыніц спрадвечных / У. М. Сысоў. – Мінск: Вышэйшая школа, 1997. – 1997. – 415 с.

16. Сэнтли, Чарльз. Искусство пения и вокальной декламации : учебное пособие / Чарльз Сэнтли ; пер. с англ. Н. А. Александровой. – Изд. 3-е, стер. – Санкт-Петербург ; Москва ; Краснодар : Лань: Планета музыки, 2019. – 92, [1] с.

17. Шамина, Людмила Васильевна Основы народно-певческой педагогики : учебное пособие / Л. В. Шамина. – Изд. 5-е, стер. – Санкт-Петербург ; Москва ; Краснодар : Лань: Планета музыки, 2020. – 197, [1] с.

Метадычныя рэкамендацыі па арганізацыі і выкананні самастойнай работы студэнтаў

Мэта: павышэнне ўзроўню прафесійнай кампетэнтнасці будучага спецыяліста праз сфармаванасць дастатковай ступені падрыхтаванасці студэнтаў да самастойнай працы.

Задачы:

– выпрацоўка ў студэнта навыкаў прадуктыўнай дзейнасці, інавацыйна-творчага і культуралагічнага мыслення, пазнавальных здольнасцей;

– паглыбленае вывучэнне дысцыпліны «Музычна-шумавое вырашэнне сучасных відовішчаў»;

– актывізацыя самаразвіцця і матывацыі самарэалізацыі студэнта.

Асноўныя *формы* арганізацыі самастойнай працы студэнтаў:

– падбор і вывучэнне літаратурных крыніц, падрыхтоўка тэматычных аглядаў па перыёдыцы;

– рэфераты, аналіз навуковых і навукова-публіцыстычных артыкулаў;

– падрыхтоўка да ўдзелу ў навукова-практычных канферэнцыях;

– самастойная адпрацоўка практычных навыкаў з выкарыстаннем аўдыематэрыялаў;

– кантрольныя апытванні, кантрольныя работы;

– распрацоўка музычнай партытуры свята;

– пастаноўка нумара да літаратурна-музычная кампазіцыі.

Для кіравання вучэбным працэсам і арганізацыі кантрольна-ацэначнай дзейнасці выкладчыкам рэкамендуецца выкарыстоўваць рэйтынгавыя крэдытна-модульныя сістэмы вучэбнай і даследчай дзейнасці студэнтаў, варыятыўныя мадэлі кіруемай самастойнай працы, вучэбна-метадычныя комплексы.

Рэкамендаваныя сродкі дыягностыкі вучэбнай дзейнасці студэнтаў

Метады вуснай дыягностыкі (апытанне, дыскусіі, дыспуты па ведах, атрыманых на занятках, аналіз задумы прагледжаных творчых работ).

Метады практычнай дыягностыкі (складанне музычна-шумавой партытуры свята, абраду, выкананне вучэбна-творчых заданняў выкладчыка).

Для выніковай дыягностыкі ўзроўню ведаў, уменняў і навыкаў студэнтаў, атрыманых у працэсе вывучэння вучэбнай дысцыпліны “Музычна-шумавое вырашэнне сучасных відовішчаў” праводзіцца залік і экзамен.