

УДК 780.7

В. В. Старикова

АУДИО- И ВИДЕОДОКУМЕНТЫ КАК ИСТОЧНИК ИССЛЕДОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

Благодаря появлению и развитию аудио- и видеозаписи в XX веке возникла возможность изучения не только композиторского творчества, но и исполнительского искусства. Статья посвящена вопросам использования аудио- и видеодокументов в музыковедении как главного источника изучения исполнительского искусства.

В современном мире музыка сопровождает человека повсеместно. Технические средства дали возможность в любой момент послушать или посмотреть выступление интересующего исполнителя, произведение любого композитора, так как в Интернете представлены аудио- и видеозаписи и современные, и созданные на протяжении XX века.

Технические новации, в первую очередь звукозапись, а затем видеозапись, изменили в корне всю музыкальную индустрию. Если ещё в XIX веке главное было – кого исполняют (приоритет композиторского творчества), то уже в XX веке главенствующей фигурой становится исполнитель (кто лучше трактует Чайковского или Моцарта). Более того, развитие джаза, поп- и рок-культур способствовало совмещению исполнителя и композитора в одном лице, а многие композиции стали существовать только в исполнении (акустическом тексте), без нотного. С другой стороны, благодаря появлению синтезаторов и персональных компьютеров, и, возможно, самостоятельной звукозаписи своего сочинения, и композитору стали не нужны исполнители. Традиционным сегодня считается, что слушатель узнаёт о появлении нового интересного исполнителя через Интернет, телевидение, а уже потом посещает концерт этого музыканта.

Весь этот стремительный процесс изменений в исполнительском искусстве с различных позиций пытаются осмыслить искусствоведы и музыковеды, зачастую опираясь на сложившиеся теоретические принципы и методы музыковедения, косвенно используя современные средства фиксации. Однако именно аудио- и видеодокументы становятся основным фактологическим материалом изучения этих процессов. С одной стороны, – это общепризнанный факт, с другой – отсутствие научно обоснованной методики изучения аудио- и видеодокументов исполнительского искусства как достоверной и полноценной источниковедческой базы «исполнительского искусства» ставят под сомнение многие научные изыскания.

Цель статьи – раскрыть противоречия между теоретической обоснованностью и практикой использования аудио- и видеодокументов в музыковедении.

Музыкальное творчество включает деятельность композитора и исполнителя. С одной стороны, музыковедение (наука о музыке) в широком смысле

ле этого понятия изучает все виды музыкальной деятельности, однако в узком смысле музыковеды изучают нотный текст, структуру произведения, то чем собственно занимаются теоретики с точки зрения фактуры, гармонии и т. д. Начиная с XIX века роль исполнителя-интерпретатора значительно возрастает, а в XX веке появление аудио- и видеофиксации даёт новый толчок в развитии самого исполнительского искусства и возможности его изучения, которое рассматривается как одно из ответвлений музыковедения.

Музыковедение имеет свою источниковедческую базу – источники, на которые она опирается (нотный текст), а в XX веке начинает в некоторой степени использовать звукозапись с точки зрения звучащей музыки, как таковой. Но тут возникает первое противоречие. Исполнительское искусство – это совершенно другая область – это область интерпретации текста, творческой интерпретации. Проблемам интерпретации, прав и свобод исполнителя в прочтении композиторского текста посвящены труды многих учёных XIX–XX веков и даже сегодня эта проблема актуальна для музыковедения. Г. И. Гильбурд, Е. Г. Гуренко, С. Х. Раппопорт и др. называют автором произведения исполнительского искусства интерпретатора.

Несомненно, что пятилинейный нотный текст традиционной нотации фиксирует определенную художественную реальность, в нём, как бы в свернутом виде, потенциально заключены скрытые психические энергии, способ осуществления и проявления которых заложен в особенностях текста и создавшего его авторского творческого метода. Но как отмечает Г. Коган: «нотная запись имеет весьма и весьма приблизительный характер, намечает лишь общие контуры произведения, в пределах которых возможны бесчисленные варианты звуковой расшифровки каждой детали». Содержательные смыслы каждого музыкального произведения: характер туше, манеру агогики, особенности построения образной сферы и общей драматургии произведения и т. д. проявляются непосредственно в исполнении, в живом звучании, в художественной интерпретации исполнителя» [1, с. 10]. Ещё Б. Асафьев писал: «Жизнь музыкального произведения в его исполнении, т. е. раскрытии его смысла через интонирование для слушателей, а далее – в его повторных воспроизведениях слушателями – для себя, и это в том случае, если произведение вызвало к себе внимание, если взволновало, если “высказало” что-то желанное, нужное данному кругу слушателей» [2, с. 264]. Схожие мнения высказывают многие исследователи. Исходя из этого, мы можем говорить, что исполнительство – это совершенно особое ответвление науки, которое для адекватного понимания исполнительского текста произведения опирается на аудио- и видеодокументы. При этом исполнительское музыковедение точно также использует нотный текст в том числе, потому что интерпретация без нотного текста невозможна. И если исполнительское искусство рассматривать как самостоятельную отрасль научной деятельности, то необходимо сегодня уже разделять музыковедение и исполнительское музыковедение, как равноправные зоны изучения музы-

кального искусства. Доктор философских наук В. Б. Храмов, говоря об исполнительском искусстве, отмечает, что в XIX веке «...обозначилась фигура музыканта-исполнителя, сформировалась система образования, сориентированная прежде всего на обучение исполнительскому искусству, наконец, возникла теория исполнительского искусства, которая сегодня может быть охарактеризована как самостоятельная научная дисциплина» [3, с. 102].

Как и любая область научного знания, исполнительское искусство также имеет источниковедческую базу. Безусловно, что обширные разработки музыкального источниковедения, направленные на изучение нотного текста всегда были основой исследований. Однако и здесь сегодня мы видим, что исследователи исполнительского искусства не поднимают проблем источниковедения в области исполнительства. Однако очевидно, что в XX веке основным источником становится аудио- и видеозапись. Очень ярко об источниках изучения исполнительского искусства говорит Д. А. Рабинович, перечислив все письменные источники, на которые опирались исследователи исполнительского искусства, он резюмирует: «Единственным, чего им решительнейше недоставало, оказалось само исполнение. Иначе говоря, получалась наука с развернутым справочным аппаратом, с относительно достаточным материалом описательного характера, но странным образом разобщенная со своими первоисточниками, с объектом исследования» [4, с. 58].

Многие исследователи рассматривают звукозапись как музыкальный или акустический текст (Н. Бажанов зафиксированную звуковую форму произведения музыки называет звуковым телом, акустическим текстом, звучанием), что позволяет говорить, как о документе исполнительского искусства, исполнительской интерпретации, стиля исполнителя. На это указывает и Д. А. Рабинович: «...если наука об исполнительстве именно в последние годы шагнула далеко вперед и здесь все чаще стал применяться плодотворный метод сравнительного анализа, в немалой степени мы этим обязаны и тому, что сегодня в относительном изобилии располагаем звучащим фактическим материалом – долгожданным, разнообразным, в известной мере аутентичным» [4, с. 85].

Это подтверждено практической частью докторских диссертаций А. В. Гвоздева «Многокомпонентная система исполнительской техники как основа интерпретаторского творчества скрипача», Д. А. Дятлова «Исполнительская интерпретация фортепианной музыки: теория и практика», Г. Р. Тараевой «Семантика музыкального языка: конвенции, традиции, интерпретации», и многочисленными кандидатскими диссертациями, основанными на анализе аудио- и видеозаписи: О. А. Коваленко, Т. В. Лымаревой, Е. О. Андрейко, В. А. Комарова и др.

В исследованиях на основе анализа видеозаписи изучается сам исполнитель, сценическую манеру поведения, выявляются внешние проявления артистизма, сопоставляются индивидуальные манеры исполнителей, их сценическое обаяние, способы общения с публикой. Авторы считают, что

видеозапись наделяет исполнителя персональной запоминаемостью, формирует неповторимый облик артиста.

Аудио- и видеодокументы стали неотъемлемым и, зачастую, основным источником информации в многочисленных научных исследованиях, посвящённых исполнительскому искусству. Однако, каждый исследователь использует в довольно «вольной» форме. Ни у одного из авторов мы не находим методики анализа аудио- или видеодокумента, ни, сведённых к определённой системе, параметров изучения, ни тем более точных указаний на местонахождение документа, время и место его создания. Сегодня накоплен огромный массив аудио- и видеодокументов исполнительского искусства, требующий определённой систематизации и научного осмысления как документ исполнительства с разработанной методикой анализа.

Список литературы

1. Коган, Г. Избранные статьи / Г. Коган. – М. : Советский композитор, 1972. – 266 с.
2. Асафьев, Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
3. Храмов, В. Б. Исполнение как интерпретация идеи музыкального произведения / В. Б. Храмов // Культурная жизнь Юга России. – 2016. – № 4. – С. 101–104.
4. Рабинович, Д. А. Исполнитель и стиль / Д. А. Рабинович. – М. : Классика-XXI, 2008. – 207 с.

Thanks to the appearance and development of audio and video recording in the 20th century, it became possible to study not only the composer's creativity, but also the performing arts. The article is devoted to the use of audio and video documents in musicology, as the main source of study of performing arts of performing arts.

Старикова Виктория Вячеславовна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры народно-инструментального творчества БГУКИ, г. Минск.

УДК 786.2.03(476)

О. Г. Шевченко

КОНЦЕРТНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО И ФОРТЕПИАННАЯ ПЕДАГОГИКА МОГИЛЁВЩИНЫ: РЕГИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ

Проанализированы принципы работы с учениками старейших педагогов-пианистов Могилёвщины Л. М. Сосновской, О. Л. Карпенко, Д. И. Петрова-Куминского, обучавшихся фортепианному исполнительству в классах известных музыкантов – представителей московской и петербургской школ. Рассмотрены особенности их педагогической и исполнительской деятельности. В концертно-исполнительском искусстве и фортепианно-педагогических принципах указанных музыкантов проявились наиболее характерные для петербургско-московской школы признаки: глубокая содержательность интерпретации в сочетании с высоким техническим мастерством и культурой интонирования; осознание сущности испол-