

УДК 785.6:780.616.432+785.1]:7.097

В. В. Старикова

Экранное воплощение музыкально-исполнительской интерпретации Концерта № 2 для фортепиано с оркестром И. Брамса (на материале телетрансляций)

На основе сравнительного анализа двух исполнительских интерпретаций Концерта для фортепиано с оркестром № 2 И. Брамса раскрыт информативный потенциал экранного документа музыкально-исполнительского искусства. Проведены исследования трансляций на семантическом, информационном и техническом уровнях. Автор уделяет внимание источниковедческой критике документа, исследованию средств экранной выразительности, изучению особенностей невербальной семиотики и артистизма исполнителя, синтезу интерпретаций произведения музыкантом и режиссером в создании экранной формы исполнительства.

На протяжении XX в. основной формой фиксации музыкального исполнительства выступала звукозапись. Она знакомила слушателей с интерпретациями ведущих исполнителей мира, а исследователи изучали индивидуальные интерпретации различных исполнителей. Развитие кинематографа и телевидения и появление видеодокументов изменило вектор фиксации исполнительского искусства, обратив его во многом в сторону фокусировки внешних, зримых фактов проявления музыкального исполнительства. Видеодокумент значительно изменил ракурс исследований исполнительского мастерства.

Как отмечает В. Комаров, на основе анализа видеозаписи изучаются не только интерпретация, но и исполнитель, сценическая манера его поведения, выявляются внешние проявления артистизма, сопоставляются индивидуальные манеры музыкантов, их сценическое обаяние, способы общения с публикой. По мнению исследователя, только видеофиксация позволяет изучить «модель сценического поведения – кинетические средства (телесная экспрессия, пластика движений). Именно это наделяет исполнителя персональной запоминаемостью, формирует неповторимый облик артиста» [3, с. 74].

В отличие от звукозаписи экранные формы обладают значительной художественной информацией о зримых проявлениях исполнительской интерпретации. Магистральным направлением анализа форм и средств воплощения музыкального произведения становится индивидуальный исполнительский стиль солиста, представленный в единстве слышимого и зримого. Что же касается коллективных форм исполнения (солист с коллективом, ансамбль, хор, оркестр и т. п.), то в этом случае в круг

внимания попадают и другие важные проявления невербальной коммуникации, благодаря чему исследование дополняется анализом взаимодействия оркестра и дирижера, дирижера и солиста.

Цели статьи – раскрыть на основе разработанной нами методики информативный потенциал экранного документа музыкально-исполнительского искусства; проанализировать две исполнительские интерпретации Концерта для фортепиано с оркестром № 2 И. Брамса.

Исследование экранных документов музыкально-исполнительского искусства с точки зрения видеоряда включает анализ отдельных компонентов: *кадра, плана* (съемка с одной точки) и *монтажа*. Кадр как единица исследования представляет особый интерес в тех случаях, когда документ не имеет сопроводительной аннотации и описательных характеристик (дата, место создания, какое событие зафиксировано). Изучение отдельных кадров нередко позволяет атрибутировать документ. План, особенно крупный, в акте музицирования подчеркивает эмоциональную выразительность исполнителя. В отличие от живого концерта, где расстояние от слушателя до музыканта и ракурс происходящего на сцене не меняются, смена планов при видеозаписи дает возможность рассмотреть жесты и мимику исполнителя, усиливая эстетическую нагрузку акта исполнительского созидания. Монтаж осуществляется на основе драматургии музыкального произведения, поскольку в идеале экранная форма создается по законам музыкального ритма, что позволяет достичь единения визуального и аудиального рядов. Немаловажное значение имеет численность и роль музыкантов в исполнении произведения для корреляции монтажа.

Рассмотрим варианты создания трансляции концертов из Белорусской государственной филармонии на примере исполнения первой части Концерта № 2 для фортепиано с оркестром И. Брамса.

В концерте 2014 г. принимал участие Государственный академический симфонический оркестр Республики Беларусь под управлением А. Анисимова, солировала И. Шумилина¹.

На концерте 2011 г., проходившем в рамках проекта А. Берина «Магия рояля», выступал Государственный академический симфонический оркестр Республики Беларусь под управлением А. Берина, солировал Б. Березовский².

Выбор материала для анализа обусловлен в первую очередь хронологическими рамками создания экранных документов (2-е 10-летие 2000-х гг.). В это время вопросы технической оснащенности процесса

¹ Материал представлен на странице И. Шумилиной. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9WXsRKYYt8M&t=428s>.

² Запись музыкального события в оцифрованном виде хранится в дирекции фондовых материалов Белтелерадиокомпани и на сайте Аркадия Берина. – URL: <http://www.arkady-beryn.de/videos.htm>.

съемки определяются широким спектром возможностей цифровых технологий. Как подчеркивает В. Храмов, «современная техника позволила кардинально изменить положение дел с качеством трансляции. Сегодня звукорежиссерам удается достичь такого качества звукового сигнала, который вполне соответствует качеству студийной звукозаписи. Кроме того, с помощью нескольких кинокамер, обеспечивающих многоплановость и разнообразие ракурсов съемки, трансляция дает, благодаря виртуозной работе режиссера, импровизирующего в актуальных условиях прохождения концерта, яркую и, несомненно, художественно значимую “визуальную картинку” события» [6, с. 183]. К тому же в отличие от многих аудиовизуальных документов музыкально-исполнительского искусства Беларуси, доступ к которым ограничен, этот материал находится в свободном доступе в сети Интернет, что позволяет наглядно оценить проводимое исследование.

Основными целями съемки исполнения музыкального произведения, отмеченной авторским видением режиссера и группы операторов, являются освещение культурной жизни страны или создание экранного эквивалента факта того или иного единичного выступления.

Трансляция музыкального произведения – это максимально приближенная к исполнительскому оригиналу версия. Как тип фиксации она лишена постановочных элементов. Режиссер в данном случае не создает новый экранный продукт, а художественно ассимилирует существующее явление. Границы экранного изображения, которые отличаются от привычного для зрителя восприятия из зала, заменяются кинематографическими приемами, усиливающими или ослабляющими эффект восприятия.

В процессе изучения экранных воплощений исполнительской интерпретации обращается внимание прежде всего на анализ нотного текста произведения, очерчивающего зоны композиторского творчества и исполнительской трактовки. Анализ партитуры дает возможность выявить законы формообразования, характерные стилистические проявления автора, выразительные возможности музыкального языка.

Второй концерт для фортепиано с оркестром си-бемоль мажор, соч. 83 создан в зрелый период творчества И. Брамса (1878–1881) и посвящен Э. Марксену, одному из учителей композитора по фортепиано. Впервые он был исполнен автором и оркестром под управлением Ганса фон Бюлова в Майнингене (1881 г., Германия). В этом произведении ярко воплощено мелодическое богатство и романтическая приподнятость, характерные творчеству И. Брамса, в сочетании с классической стройностью формы. По высказыванию Г. Галя, по объему это «наиболее крупный, но вместе с тем, пожалуй, и наиболее содержательный из фортепианных концертов вообще» [1, с. 163]. Белорусский музыковед Н. Юденич считает, что

Второй концерт И. Брамса – «...произведение уникальное по симфоничности и концепции, эпической широкоохватности, тематическому и мелодическому богатству, по возвышенной, жизнеутверждающей силе выражения» [8, с. 97].

Исходя из вышеизложенного, можно заключить, что концерт вобрал в себя все, что называют брамсовский стиль: сочетание классического и романтического, объективного и субъективного, где эпичность и монументальность придают черты неповторимого своеобразия.

В трактовке соло-тутти И. Брамс использует принцип комплементарности, который основан на взаимодополнении и отсутствии смыслового противопоставления или элемента соревнования. Принцип концертирования реализуется композитором в двух аспектах: сопоставление оркестровых тембров и фортепиано; дифференциация тембров внутри оркестра.

Принцип «симфонизированного» концерта основан на взаимодействии равноправных партий солистов и оркестра, которые отличаются драматической мощью и напряженностью. Для пианиста этот концерт, с его массивными и полнозвучными аккордами, большой растяжкой рук, октавными, терцовыми, секстовыми ходами и прихотливой ритмикой, является довольно сложным в техническом отношении. Кроме технических сложностей, именно свобода и расподичность изложения требуют от исполнителя подчинения партии солиста общему симфоническому развитию концерта. Трактовка партий солиста и оркестра заключается в их противоборстве и взаимосвязи, где собственно и преломляется принцип концертирования.

Вступление первой части – *Allegro non troppo* построено по схеме сонатного аллегро с двойной экспозицией (оркестровой и сольной). Обращает на себя внимание множественность образов. Сущность этого принципа описывает Я. Торган: «... замена прямого контраста главной и побочной партии (биполярность) более развернутой системой контрастирующих образов (мультиполярность), находящихся в соотношении рассредоточенного контраста» [5, с. 15]. Таким образом, в первой экспозиции представлены контуры образно-тематических соотношений, а во второй они дополняются и уточняются, представляя более высокую ступень напряжения и новую фазу симфонического развития.

Первую часть концерта ярко характеризует Е. Царева, обозначая концепцию противопоставления «устойчивости» и «мятежности»: «Их контраст формирует вступление, очень необычное для произведения этого жанра. Не провозглашение, не импульс к действию, не демонстрация возможностей солиста, а тихая и сосредоточенная мысль, голос природы, растворяющийся в пространстве, но находящий отклик и в человеческой душе» [7, с. 291]. Главная тема возникает как бы постепенно из

прелюдии к диалогу между солирующим инструментом и оркестром, напоминания о «лесной романтике» фразы валторн с колоритными «эхо» солиста и репликой деревянных духовых, которые сменяются драматичной фортепианной каденцией, приводящей к триумфальному проведению мелодии у оркестра мощного tutti. Относительно самостоятельный сольный эпизод по складу изложения и значению предыкта приобретает значение каденции, демонстрируя принцип концертирования – основы инструментальной (темброво-фактурной) драматургии части. Роль главной партии исключительно велика, поскольку определяет русло драматургии всей части. Она излагается широко, тематически насыщена, незамкнута и тяготеет к трехчастной структуре. Связующая партия, выполняя задачу тонального перехода, несет функцию отстраняющего контраста.

Побочная партия, представляющая самостоятельный замкнутый эпизод как развернутый лирический центр части, выделяется образной многоплановостью, особенно в сольной экспозиции фортепиано. Песенная лирическая тема сменяется страстной патетической минорной мелодией и завершается грандиозной драматической кульминацией (фа-минорное проведение главной темы), которая образует драматический центр части.

Разработка основана на материале главной и связующей партий, что лишает ее прямой конфликтности и острых столкновений. Динамичность проявляется в напряжении внутреннего роста образов, интенсивности обновления содержания, качественном переосмыслении тематизма (изменчивость которого способствует ярко выраженной процессуальности формы). Драматические краски мелькают в разработке, рельефно оттеняя ликующую торжественность заключительного раздела. Согласно характеристике Я. Торгана, «разработка основывается на мотивном членении и трансформации тематизма (бетховенский принцип), сплетении контрапунктических линий, а также применении разнообразных приемов варьирования, особенно метроритмического. Большое значение приобретает активное тональное развитие; специфично также отсутствие ладотонального контраста в начале разработки» [5, с. 16]. Кульминация «тихой созерцательности» разработки приходится на переход к репризе.

Наиболее целостно сонатную форму первой части характеризует белорусский музыковед Н. Юденич: «... главенствует величественная и светлая, широко развернутая тема главной партии. Создаваемый ею образ большого пространства, воздуха усиливают эхообразные повторы оркестровых фраз у фортепиано. Вариантное развитие этой темы продолжается в разработке и репризе, достигая своего апофеоза в торжественной коде. Контрастным, иным миром оказывается мятежная

фа-минорная тема у фортепиано и си-минорный эпизод в разработке» [8, с. 96].

На основе партитуры произведения проведем анализ экранного эквивалента концертного исполнения. Так как концерт симфонического оркестра – это событие, имеющее широкий охват, то в съемке участвовали несколько камер, каждая из которых фиксировала исполнение с заданных точек планами разного масштаба. В процессе монтажа отснятого материала переплелись и взаимодействовали смысловые акценты, динамичное действие и выразительные средства. Выбор визуального плана наполнил исполнение новыми зримыми эффектами, уводя аудиальный ряд на второй план. При этом исполнительский состав и сам музыкальный материал в значительной степени определяли процесс съемки. В композиторской партитуре первой части Концерта №2 для фортепиано с оркестром И. Брамса четко разграничены зоны оркестрового соло, развитой партии солирующего фортепиано, границы противопоставления солиста и оркестра, развития музыкальной мысли во взаимодействии солиста и оркестра.

Рассматривая акт музицирования с позиции целостного его восприятия, обозначим основные параметры визуализации исполнения. Зал и сцена филармонии, открытый рояль, рассадка симфонического оркестра – это уже объективные художественные ценности начала трансляции. Крупный план съемки способствовал визуализации пространства концерта, панорамно отражая исполнительский состав и зрительный зал. Выступление симфонического оркестра начинается ауфтактом дирижера, что становится отправной точкой начала звучания, отражая общее эмоциональное состояние и контакт между участниками сценического действия: дирижером, солистом и оркестром. Следуя партитуре, камера показывала дирижера, затем валторниста, исполняющего соло, а со вступлением фортепиано – пианиста: крупный план музыканта (в профиль или анфас) и мануала исполнителя, общий план с дирижером и оркестром.

Направленность камеры на артиста очерчивает элементы невербальной семиотики (общий вид, эмоциональное состояние) и мануальной техники исполнения на инструменте (артикуляция, туше, паузы). В мануальной технике исполнителя ярко проявляется характер интерпретируемого музыкального материала, а моменты виртуозных пассажей и крупных скачков усиливают эмоциональность и напряжение в восприятии. В партитуре много сольных эпизодов оркестра и солирующего фортепиано. Соответственно, и камера следует построению партитуры.

Оркестровый коллектив в тютти воспринимается как единый организм и требует общего плана, а в переключках внимание камер должно перемещаться в соответствии с партитурой произведения. С всту-

плением групп оркестра камера фокусирует внимание на дирижере или вступающей группе инструментов. В визуализации дирижерского искусства необходимо учитывать, что в процессе управления исполнением используются статические и динамические жесты, так называемые жесты-символы и жесты-вожди. Именно последние представляют наибольший интерес с позиции экранного воплощения, используя съемку из глубины сцены, направленную на дирижера на фоне оркестра. Смена кадров, соответствующая визуально источникам звучания, усиливает эффект эмоционального восприятия драматургии музыкального развития, создавая динамические акценты и основные фазы экранного движения.

Кульминации выступают как точки золотого сечения и в соответствии с семантическим законом перекодировки должны быть отражены на экране. Предшествующий кульминации материал объединяется в движение к нему посредством аудиовизуального контрапункта. Так, заключительные аккорды наиболее эффектно воспринимаются при съемке из зала, что визуально обозначает код и окончание первой части. Монтаж и контраст изобразительных планов в сочетании с техникой комбинированных съемок в соответствии с развитием музыкального материала усиливает воздействие.

Остановимся подробнее на интерпретации Бориса Березовского, которая ярко раскрывается в видеодокументе. В целом искусство этого музыканта, которого критики называют «новым Рихтером», отличается феноменальной виртуозностью, убедительными интерпретациями произведений самых разных эпох и стилей, а звук с прозрачным пианиссимо и богатейшим спектром динамических оттенков признают самым совершенным среди пианистов его поколения» [4]. О нем пишут: «Фантастическая беглость пальцев, сверхъестественная отчетливость пассажей, филигранные трели, от которых замирает сердце, и невероятно красивое, хрустальное туше <...> При этом – никакого пафоса в манере игры, пережима в выражении чувств, <...> форсирования звука. Березовский никогда не колотит по клавишам; он чужд почтенной традиции агрессивно-маскулинного пианизма. Его музицирование легко, умно, свободно; он словно разговаривает с инструментом <...> Березовский – истинное дитя эпохи постмодернизма: он присваивает себе все, но не “становится” текстом, сохраняя свою автономность как личности» [Там же].

Интерпретации Б. Березовского свойственны: гармоничность (проявляется в органичном разрешении проблем драматургии, в уравновешенности соотношения драматического и лирического начал, в убедительности сочетания классической законченности разделов формы и непрерывного, сквозного потока развития музыки); многокрасочность,

редкое тембровое богатство фортепиано (звуковая насыщенность, драматизм эпизодов, интимность звучания побочной партии, а также тончайшая звукопись связующих разделов в разработке); органичность и естественность артикуляции (характер декламации пианиста определяется глубоким постижением рапсодического строя музыки и воспринимается как неотъемлемая ее часть).

Все сонатное аллегро пронизано у Б. Березовского могучей исполнительской волей, ощущение которой не покидает и в сферах высокой лирики. С самого начала исполнения пианист подхватывает и усиливает музыкальную мысль, начатую оркестром, в развитии. Вступление фортепиано отличается большой энергией и напором, чему способствуют подчеркнутая акцентуация, тонкое рубато и активное исполнение аккордов.

Пианист выразительно интонирует основные темы, трактуя как декламационное высказывание, ясное, яркое, выразительное и рельефное. Использован широкий динамический диапазон (от *pp* до *ff*). Туше изобилует разнообразием – от мягкости, легкости и изящности до акцентности, твердости и мощности. При этом в лирических разделах игра исполнителя характеризуется чувствительностью и глубокой выразительностью, элегантностью, плавностью и «певучестью», экспрессивностью, точностью и ясностью музыкального мышления.

Следует подчеркнуть, что исполнитель в полной мере использует как выразительные средства сценического поведения, так и тактильной коммуникации, отображая все богатство музыкального произведения, максимально раскрывая возможности всех регистров инструмента. Движения пианиста отражают настроение исполняемого материала в соответствии с художественным содержанием, а его рук – разнообразие фортепианной фактуры. При технически совершенном исполнении используется дополнительная акцентуация, темповая и агогическая свобода, не предписанная в партитуре.

Искусство импровизации является неотъемлемой частью музыкальной культуры, средством выражения определенного эмоционального состояния. В процессе исполнения Б. Березовский сдержан и сосредоточен, зримые проявления лишены излишне броских и театральных движений, а мимика – лаконична, без лишней аффектации отражает спокойствие и строгость. Исполняя Концерт № 2 И. Брамса со многими дирижерами и оркестрами мира, пианист редко смотрит на дирижера. Его визуальный контакт с ним и оркестром очерчен зонами переходов музыкального материала. В его исполнении отсутствуют как романтическая приблизительность, так и классическая педантичность. В трактовке преобладает интеллектуальный фактор, вытесняющий эмоциональную импульсивность и стихийность. Вся экспрессия направлена в сторону

глубоких размышлений, пронизанных чувством и одухотворенностью интерпретации. Стиль исполнителя можно определить как «лирический интеллектуализм».

Сравним трактовку Б. Березовского с другим видеодокументом. Солистка Белорусской государственной филармонии И. Шумилина исполняет первую часть этого же произведения по-иному – сдержанный темп сонатного аллегро, стремление к укрупнению разделов структуры, точность текста, метрическая строгость и четкость. Понимание места и значения каждой детали пианисткой позволяет создать единое целое, отличающееся мастерством, законченностью и гармоничным равновесием всех составляющих. Ее исполнение глубокое по внутреннему содержанию и сдержанное во внешних проявлениях. Исполнительский стиль И. Шумилиной можно охарактеризовать как «классический» (духовная концентрация, эмоционально-психологическая напряженность, наэлектризованность).

Отметим, что исполнительские стили Б. Березовского и И. Шумилиной мы рассматриваем как обобщающие характеристики, так как они сравнительно редко встречаются в «чистом» виде.

Сложность для анализа представляет невербальная семиотика исполнения И. Шумилиной, так как в съемке солистки использован на протяжении всей части концерта один ракурс (вполоборота). Таким образом, мы не получаем представление ни о лицевой экспрессии, ни об общей мимике солистки. Как отмечалось выше, визуализация исполнения Б. Березовского отличается многообразием планов и ракурсов съемки солиста, его мануала. В полной мере отражена телесная экспрессия и пластика движений.

Сопоставляя исполнение пианистов, мы считаем, что И. Шумилина играет в сдержанном темпе, соответствующем обозначению автора. От этого исчезает стремительность, полет, блеск и яркость в интерпретации, но игра становится материально весомой, «добротной» и понятной. Пианистка четко и подробно «выговаривает» каждую ноту, лигу, фразу, ее исполнение выразительно по мелким интонациям (волнения, тревоги, мрачные предчувствия), но из-за сдержанного темпа распадается цельность. При этом И. Шумилина свободна пианистически и демонстрирует безупречное владение различными техническими приемами.

В целом трактовку И. Шумилиной отличают певучесть звукоизвлечения, стремление к максимальной непрерывности звучания, аккуратная педаль, постепенность и мягкость *crescendo* и *diminuendo*, едва заметные *rubato*, что свидетельствует об умеренной романтизированной интерпретации произведения.

Б. Березовский исполняет в более быстром темпе, легко и без напряжения: его пассажи энергичные, динамичные, смело взлетающие

то вперед, то вверх. Он играет по-мужски размашисто, демонстрируя другой уровень техники с высочайшими техническими возможностями. Исполнение радостное, оптимистическое, жизнеутверждающее, победоносное, музыка звучит торжественно, как гимн, праздник. Б. Березовский, играя с накалом страстей и с большими градациями: более тихое *p*, более яркое *f*, но с ясными произношениями, создает тембровый контраст в трактовке основных тем. Отсутствие суеты, наличие смыслового значения части и техническая состоятельность исполнения оправдывают подвижный темп.

Можно заключить, что в трактовке И. Шумиловой и А. Анисимова темпы близки указаниям автора, а у Б. Березовского и А. Берина они более стремительные на протяжении всей части концерта.

Сравним по метроному темповые соотношения в исполнении Концерта № 2: И. Шумилова – А. Анисимов; Б. Березовский – А. Берин. Композитором указан темп $\text{♩} = 92$ на протяжении всей части.

Основные разделы части	И. Шумилова – А. Анисимов	Б. Березовский – А. Берин
Вступление	55	75
Главная партия, соло фортепиано	80	100
Тутти оркестра	85	100
Побочная партия	70	100
Заключительная партия	90	110
Разработка, эпизод <i>f-moll</i>	77	110–119
Тема вступления	60	75
Тема главной партии	80	111
Эпизод <i>h-moll</i>	85	108
Реприза	60	80
Побочная партия	87	100
Эпизод <i>b-moll</i>	75	114
Заключительная партия	72	108
Кода	90	103

В данном контексте рассмотрим также особенности взаимодействия дирижера, солиста и оркестра в процессе интерпретации произведения. Концерт для солирующего инструмента с оркестром всегда выступает одной из самых сложных форм музицирования для дирижера. Именно в этой форме он становится ответственным за исполнение, находится в роли и руководителя, и подчиненного. Высшей точкой этого соподчинения дирижера и солиста является общность понимания идеи музы-

кальнаго произведения. Однако в силу индивидуальных особенностей, музыкальных способностей и возможностей, а также общего временного процесса развертывания музыкального материала могут возникать непредвиденные изменения. Дирижер обязан своевременно уметь корректировать и контролировать исполнение оркестра, создавая пространство для музицирования солиста. Именно это взаимодействие исполнителя и дирижера дает широкое поле для экранного воплощения музыкальной экспрессии и драматургии развития музыкального произведения.

В дирижерской интерпретации А. Берина и А. Анисимова, корифеев белорусской дирижерской школы, обратимся не к технологическим аспектам мануальной техники, а к их роли в интерпретации конкретного произведения. Исполнительский уровень симфонического оркестра достаточно высок, что не требует обращения дирижеров к статическим жестам («символам»). Приоритетными являются динамические жесты (Л. Иконникова называет их жестами-«вождями» [2, с. 66]), обладающие сценической эмоциональностью и выступающие ведущими и основными элементами семиотической системы интерпретации.

Интерпретация А. Берина отличается сбалансированностью фактуры, выверенностью драматургии, при которой каждая кульминация становится закономерным развитием музыкального материала, а диалог с солистом воспринимается как естественное продолжение.

Съемка оркестра позволяет создать яркий образ дирижера-интерпретатора. В ключевых моментах смены темпов, противопоставления тематических разделов камера останавливается крупным планом на дирижере, отражая важные аспекты управления исполнением, или на солирующих музыкантах, фиксируя удачные планы.

Исполнение А. Анисимова по эмоциональному накалу более сдержанно, определенные темповые трудности возникли в переходе к репризе. В подходе к интерпретации дирижер полностью подчиняет исполнение солисту, сдерживая темпы в оркестре, поэтому не хватает экспрессии и романтической взволнованности, характерной для музыки И. Брамса.

Вся первая часть концерта снята с одного ракурса, где дирижер ни разу не показан из оркестра. Во время переходов между разделами камера иногда переключалась на группы оркестра или отдельных музыкантов, не играющих ключевую роль в данный момент исполнения. В отношении взаимодействия солиста с дирижером и оркестром присутствует постоянный контроль. Передача взглядами необходимых эмоциональных импульсов и посылов сопровождает звучание всей части. Таким образом, трансляция И. Шумилина – А. Анисимов, в ее безусловном подчинении солисту, не может в полной мере раскрыть яркие моменты воздействия дирижера на развитие музыки.

Художественно-смысловые решения в обеих интерпретациях созвучны времени, что проявляется в драматизации части, корректировке динамических характеристик, в наращивании темпов, увеличении семиотического значения артикуляционных приемов – дробление фразировки и использование штриховой драматургии. Трактовка произведения И. Шумиловой – А. Анисимовым близка сложившимся концепциям его исполнения: она определяется верностью темповым обозначениям автора, нивелировке конфликтности в драматургии, стремлением к точной передаче авторского текста, артикуляционных приемов и сохранению соотношения формы и темпов.

На основе проведенного анализа видеодокументов сделаем следующие выводы.

1. Объективно экранные документы, благодаря зримому восприятию, раскрыли особенности как невербальной коммуникации солиста с дирижером и оркестром, так и интонирования, артикуляции, организации пространства и времени в процессе исполнения.

2. Обе трансляции созданы по принципу «горячего репортажа», когда все движения камер и монтируемые планы определялись «на ходу», в процессе трансляции. Предварительно разработанный сценарий передачи из зала в них не использовался, однако они обладают художественно значимой и эмоционально воздействующей информацией, основанной на ассоциативной взаимосвязи слуховых и зрительных ощущений в восприятии. Пространственно-временные монтажные соотношения в трансляциях сохраняют аудиовизуальную целостность исполнительской интерпретации и присущую художественно-образную зрелищность.

3. Сравнение видеодокументов позволяет заключить, что Б. Березовский и А. Берин более гармонично и ярко воплотили образ индивидуальной исполнительской интерпретации в отличие от И. Шумиловой и А. Анисимова, где съемки отличались минимизацией усилий, не выразительны приемы подачи материала и соотношение визуального и звукового элементов.

1. Галь, Г. Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера – три мира : пер. с нем. / Ганс Галь ; вступ. ст. И. Ф. Бэлзы ; коммент. И. С. Рожновской. – М. : Радуга, 1986. – 479 с.

2. Иконникова, Л. Н. Интерпретаторская культура хорового дирижера / Л. Н. Иконникова ; науч. ред. Ю. Д. Златковский. – Минск : Изд. центр БГУ, 2005. – 143 с.

3. Комаров, В. А. Артистизм как феномен музыкального искусства: на материале музыки для баяна и аккордеона : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / В. А. Комаров. – Оренбург, 2010. – 168 л.

4. Садых-заде, Г. Почему знаменитая «Камерата Зальцбург» провалилась в Петербурге? [Электронный ресурс] / Гюляра Садых-заде. – Режим доступа: <https://www.fontanka.ru/2011/11/22/156/>. – Дата доступа: 30.04.2021.

5. Торган, Я. Э. Фортепианные концерты Брамса в свете эволюции данного жанра в первой половине XIX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 /

Я. Э. Торган ; Ін-т іскусствavedення, фольклора і этнографіі ім. М. Ф. Рыльскаго. – Кіев, 1978. – 24 с.

6. Храмов, В. Б. Інтернет-трансляцыя фортепіаных канцэртаў як феномен сучаснай культуры / В. Б. Храмов // Вестн. МГУКИ. – 2020. – № 5 (97). – С. 180–188.

7. Царева, Е. М. Іоганнес Брамс / Е. М. Царева. – М. : Музыка, 1986. – 383 с.

8. Юденич, Н. Н. Музыкаведческий анализ : вопросы теории и методики / Н. Н. Юденич. – Минск : Бел ГИПК, 2006. – 145 с.

V. Starikova

Screen version of the musical and performing interpretation of the Concerto No 2 for Piano and Orchestra by I. Brahms (based on the material of TV broadcasts)

The article reveals on the basis of a comparative analysis of two performing interpretations of I. Brahms' Concerto for Piano and Orchestra No 2, the informative potential of the screen document of musical performance. Research of translations at the semantic, informational and technical levels has been carried out. The research of screen documents (broadcasts) of musical and performing arts is based on semantic, informational and technical components. The author pays attention to source criticism of the document, the study of the means of screen expression, the study of the features of non-verbal semiotics and artistry of the performer, the synthesis of interpretations of the work by the musician and the director in creating the screen form of performance.

Дата паступлення артыкула ў рэдакцыю: 17.06.2021.