

В творческой практике названных художников выявлены тенденции к использованию орнаментального языка в сочетании с реалистическими изображениями на плоскости одного полотна. В их творчестве орнамент выступает как универсальный язык, отчасти стилизованный, местами переходящий в сюжетную линию и, наоборот, прибегающий от реализма к интерпретированию орнамента. Прямое копирование элементов и узоров дает понять интерес художников к народному, исконному началу как следование принципам аутентичного и, в такой же равной мере, привнесение в традиционный войлок изысков из наследия мировой художественной культуры – это обоюдное, не нарушаемое соседство, мирное функционирование в современном мире.

ЛИТЕРАТУРА

1. Казахская ССР: краткая энциклопедия / гл. ред. Р. Н. Нурғалиев. Т. 4: Язык. Литература. Фольклор. Искусство. Архитектура.– Алма-Ата : Гл. ред. Казахской советской энциклопедии, 1991.
2. Идея независимости в изобразительном искусстве Казахстана. – Алматы : ИЛИ им. М. Ауэзова МОН РК, 2011.
3. История русского и советского искусства / под ред. Д. В. Сарабьянова. – М. : Высшая школа, 1979.

УДК 781.97

Старикова Виктория Вячеславовна

*Белорусский государственный университет
культуры и искусств, г. Минск*

ПАРАМЕТРЫ ИЗУЧЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА В АУДИОВИЗУАЛЬНЫХ ДОКУМЕНТАХ

Аннотация. В статье выявляются основные параметры изучения музыкально-исполнительского искусства в аудиовизуальных документах. На основе уже утвердившихся методов анализа композиторского текста, а также с опорой на разработки исследователей музыкального исполнительства выявляются основные средства выразительности исполнителя и методы анализа исполнительской интерпретации. Аудиовизуальные документы музыкально-исполнительского искусства дают возможность проводить целостный, интонационный, стилевой и семантический анализ исполнительской интерпретации в зависимости от цели исследования.

Ключевые слова: музыкально-исполнительское искусство, интерпретация, средства музыкальной выразительности.

Благодаря появлению звукозаписи музыкально-исполнительское искусство получило возможность фиксации своего продукта творчества. Как пишет Е. Гуренко: «Применение различных видов аудиовизуальной записи позволило осуществить немислимую в прошлом фиксацию продуктов исполнительской деятельности как памятников искусства и их воспроизведение без каких бы то ни было ограничений» [2, с. 4].

Сегодня накоплен значительный фонд исполнительских интерпретаций большинства музыкальных произведений. Безусловно, этот «золотой» фонд способствовал активизации теоретической мысли в области музыкального исполнительства. На основе звукозаписей, а впоследствии и кинодокументов (хроник, фильмов-концертов, прямых трансляционных записей с концертов) исследователи обращаются к изучению интерпретации, исполнительских стилей, школ. Как отмечал Д. 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» [10, с. 85].

Цель статьи – выявить основные параметры изучения музыкально-исполнительского искусства в аудиовизуальных документах.

В теоретическом музыкознании прочно утвердились основные методы анализа композиторского текста. Это целостный (Л. Мазель, Я. Рыжников, В. Цуккерман), интонационный (Б. Асафьев, В. Медушевский), стилевой (И. Барсова, С. Скребков, М. Михайлов, Е. Назайкинский, Е. Трёмбовельский, Е. Чигарева) и семантический анализ (Л. Шаймухаметова).

Безусловно, эти теоретические разработки являются основой для исследования исполнительского искусства в целом и искусства интерпретации в частности.

Параметры исследования интерпретации музыкального произведения широко разработаны в музыковедении, начиная с 40-х г. XX в., и связаны в первую очередь с работой Б. Асафьева «Музыкальная форма как процесс», где автор отмечает, что «жизнь музыкального произведения – в его исполнении, то есть раскрытии его смысла через интонирование для слушателей» [1, с. 264]. В дальнейшем к исполнительской проблематике в русле музыкально-эстетических исследований обращаются А. Д. Алексеев, В. Беликова, Е. Гуренко, И. Земцовский, Г. Коган, Н. Корыхалова, Ю. Кочнев, А. Кудряшов, О. Лысенко, С. Мальцев, Л. Раабен, Д. Рабинович, С. Раппопорт, Г. Цыпин, О. Шульпяков и др.

Так, «авторами произведения музыкально-исполнительского искусства» называют интерпретатора Е. Гуренко, С. Раппопорт и др. Объектом интерпретации Н. Корыхалова считает «звуковые структуры, «извлекае-

мые» исполнителем из нотной записи». «Вторичным отражением действительности» исполнительство называет В. Живов.

Ю. Келдыш дает следующее определение интерпретации: «художественное истолкование певцом, инструменталистом, дирижером, камерным ансамблем музыкального произведения в процессе его исполнения, раскрытие идейно-образного содержания музыки выразительными и техническими средствами исполнительского искусства» [6, с. 550]

Кроме теоретических вопросов исполнительства, его роли в культуротворчестве, многие исследователи уделяют внимание практическому пониманию вопросов разграничения зон влияния композитора и исполнителя.

Изучая специфику исполнительского творчества, авторы высказывают мысль о несовершенстве и приблизительности нотной записи, что и позволяет исполнителям, используя совокупность тембро-динамических и тембро-ритмических составляющих, создавать разные интерпретации одного и того же произведения, раскрывая разные его грани.

В. Холопова делит средства выразительности музыкального произведения на две сферы: центральную и периферийную. Автор указывает, что «центральная сфера – стабильна, незыблема, твердо фиксируется в нотах, периферийная – мобильна, переменна, предоставляется воле исполнителя». И далее: «...центральную, стабильную сферу составляет музыкальная форма, периферийную, мобильную – эмоциональная окраска произведения» [12, с. 36]. «Исполнительским «центром» В. Холопова называет динамику, агогику, артикуляцию, микроинтервалику на нетемперированных инструментах и т. п., а «периферией» – гармонию, мелодику, тематизм, архитектонику, метроритмику, фактуру, оркестровку и т. д. Е. Назайкинский говорит о приблизительности фиксации темпового и динамического развития, считая, что в нотном тексте «наиболее точно фиксируются мелодия, гармония, фактура, ритмический рисунок и распределение тембров» [8, с. 101], а интерпретация произведения происходит в области темпа, агогики и динамики. Схожую мысль высказывают А. Гольденвейзер, Е. Гуренко, М. Мила и др.

А. Нижник и А. Ляхович говорят о трех параметрах, которые нотное письмо фиксирует буквально: «звуковысотность, способ звукоизвлечения (на некоторых инструментах, например, на фортепиано, принят только один способ) и метроритмическую схему, служащую канвой для “живого” исполнительского времени – агогики. Саму агогику, как и все прочие аспекты исполнения – динамику и окраску звука в их бесчисленных градациях, – оно не фиксирует даже приблизительно» [9, с. 142]. П. Лобанов называет это «лишь зонами звучания» [5, с. 9].

Нотная запись фиксирует только высоту каждого звука (и то не для всех инструментов). Приблизительную фиксацию имеет метроритмическая сторона. Темп, тембр, динамика – элементы звучания, не поддающиеся точной фиксации и обозначаемые словесными указаниями или дополнительными знаками. Это подтверждает приблизительный характер нотной

записи, что и рождает множественность интерпретаций. Расшифровка нотной записи, или интерпретация, несет творческий характер и находится в тесной взаимосвязи личности исполнителя, его художественного дара и таланта, исполнительской школы, национальных особенностей и ощущения художником эпохи создания и современного духа эпохи.

Наиболее ярко творческое отношение к нотному тексту проявляется в вокальном искусстве, что нашло отражение в исследованиях творчества Ф. Шаляпина, М. Михайлова. Здесь выделяют следующие параметры: звуковысотный код, темп, ритмический рисунок, динамику громкости, экстралингвистику, словесный код и синтагматику сюжетного развертывания.

Значительный пласт исследований музыкально-исполнительского искусства ориентирован на изучение исполнительских средств выразительности. Агогической стороне исполнительства на основе анализа звукозаписей посвящено диссертационное исследование Г. Комаровских «Агогическая организация как отражение исполнительского стиля В. Софроницкого». При этом автор использует машинный метод анализа, предложенный еще в XX веке исследователем творчества А. Скрябина П. Лобановым. Метод аппаратного исследования музыкального исполнения использовался в 1960-е г. также Е. Назайкинским и Ю. Рагсом.

А. Кудряшов к исполнительским средствам относит агогику, громкостную динамику, звуковысотную интонацию и тембр, темп, артикуляцию (штрихи) и исполнительское туше.

Средствами музыкальной выразительности являются мелодия, лад, гармония, фактура, темп, метр, ритм, тембр, регистр, динамика, штрих, прием. Первичными являются высота, длительность, тембр, динамика. А. Кузьмин считает, что остальные средства производны, так как либо относятся к области высоты, длительности, тембра, динамики, либо представляют собой синтез из двух-четырех вышеперечисленных характеристик звука [4, с. 4].

Н. Корыхалова указывает на ряд параметров: знаки динамики, агогики, артикуляции, которые не определяют точной дозировки этих средств выразительности, а также темпоритмическую и даже звуковысотную сторону произведения в отношении инструментов нетемперированного строя и вокальной музыки.

Основываясь на концепции Н. Гарбузова, экспериментально доказавшего, что ширина зоны отдельных звуков в высоком регистре может превышать целый тон, интерпретация музыки, написанной для человеческого голоса или для инструментов с нетемперированным строем (струнные смычковые и некоторые духовые), рассматривается также с позиции присутствующих данной музыке тяготений в выразительности мелодического движения. На инструментах с нефиксированной высотой звука и в вокальном искусстве внутризонные интонационные отклонения являются одной из важнейших составляющих выразительности исполнения.

Исходя из многочисленных разработок в области «инструментария» интерпретатора, интерпретация музыкального произведения – это синтез артикуляционных, агогических, темпо-ритмических, тембральных, динамических и звуковысотных (на нетемперированных инструментах и в пении) приемов.

Однако для понимания сути этого синтеза необходимо понимание роли каждого параметра анализа исполнительской интерпретации (ритма, темпа, агогики, громкостной динамики, артикуляции, туше, интонации для инструментов нетемперированного строя и вокальной музыки).

Рассмотрим отдельно каждый из компонентов.

Ритм. В. Холопова рассматривает ритм в широком и узком смыслах: «С одной стороны, ритм – это соотношение длительностей последовательности ряда звуков, а с другой – временная и акцентная сторона мелодии, гармонии, фактуры, тематизма и всех других элементов музыкального языка» [12, с. 107]. Анализ ритмической стороны напрямую связан с метром в исполнении. Метр является формой организации ритма музыкальной ткани. Метр объединяет ритмические компоненты в систему. Благодаря метроритмической организации музыкальная ткань обретает структуру, распознаваемую на слух.

Темпоритм фиксируется в нотном тексте, однако несет неполную информативность, так как соотношения звуков по длительности, начало и конец звучания каждого из них относительно, что, несомненно, отражается в интерпретации исполнителя.

Темп зачастую указан в авторском нотном тексте. Однако, являясь основной скоростью движения единиц метра, он находится в прямой зависимости от музыкального ритма исполнителя, включающего организацию фраз, мелодии, предложений, а также от «архетипа» произведения и исполнителя, что позволяет также с помощью метронома выявлять возможные внутризонные градации.

Громкостная динамика оказывает влияние на все компоненты исполнения: форму, драматургию, агогику. Анализируя исполнение, мы должны понимать, что для обозначения динамики у композитора есть примерно десять нотных обозначений, а у исполнителя – значительно больше. Только в симфоническом оркестре их около ста.

Агогика. В музыкальной литературе существует множество произведений, в которых агогика является «ключевым» аспектом интерпретации. Агогика – это небольшие отклонения от темпа (замедления или ускорения). Они не обозначаются в нотах, но обуславливают выразительность музыкального исполнения. В современной исполнительской практике понятие агогики тесно связано с термином *tempo rubato*, и создает вариантность прочтения композиторского текста. Можно выделить два основных типа агогики: «барочный» и «классический». «Барочный» тип агогики основан на том, что все голоса фактуры, кроме мелодического, движутся в едином темпоритме, а мелодический голос исполняется с временными

смещениями по отношению ко всей фактуре. «Классический» тип непосредственно связан с изменением пульсации всей фактуры.

Тембр, как ощущение исполнителя различных красок звука, выявляет красочность музыки. Особенно ярко тембральное слышание произведения проявляется у солистов исполнителей, когда инструмент «поет» разными красками.

Фразировка позволяет в процессе создания художественно-смысловых разграничений фраз раскрыть идейно-эмоциональное содержание произведения.

Артикуляция. Это понятие на протяжении XX века учеными наполнялось различными смыслами. Н. Кислицын, анализируя различные подходы к содержанию артикуляции, выделяет основные направления: «...артикуляция как семиотический объект (Л. Баренбойм); артикуляция как синоним понятия “произношение” (М. Имханицкий); артикуляция как система игровых приемов (Б. Егоров); артикуляция как искусство исполнять музыку с той или иной степенью расчлененности или связности (И. Браудо); артикуляция как элемент системы средств музыкального языка и речи (Г. Келлер); артикуляция – результат целенаправленной психофизической деятельности исполнителя (Е. Титов, Ф. Липс)» [3, с. 182–187].

Интонация. Н. Назайкинским она определяется как «реальное звуковое воплощение музыкального произведения, которое характеризуется совокупностью разнообразных звуковых средств и их соотношением в рамках синтаксического масштабного уровня» [7, с. 267].

Разделение этих компонентов может иметь исключительно теоретический аспект, так как интерпретация строится на их взаимодействии и взаимообусловленности. И благодаря именно их синтезу, а также несовершенству и приблизительности нотной записи, и рождаются разные интерпретации одного и того же произведения.

Методика анализа исполнительской интерпретации основывается на теоретических разработках анализа композиторского текста и включает их в себя. При этом главной задачей становится именно то, как исполнитель интерпретирует композиторский текст, какие средства исполнительской выразительности лежат в основе интерпретации, какова роль и значение этой интерпретации для исполнительства. Здесь могут приобретать ключевое значение разные аспекты интерпретации, непосредственно связанные с целью исследования. Так И. Ремнева предлагает исполнительскую систему, которая отражает основные направления изучения исполнительства в музыковедении: «...исполнительское содержание музыки в целом; содержание исполнительских идей музыкальной эпохи; традиции национальной исполнительской школы; исполнительское выявление музыкального жанра и формы; специфику индивидуального исполнительского стиля; индивидуальность исполнительского замысла конкретного произведения; исполнительскую интерпретацию в слушательском восприятии» [11, с. 149].

Таким образом, базовыми методами анализа исполнительской интерпретации являются целостный, интонационный, стилевой и семантический.

Целостный анализ включает комплексный анализ всех выразительных средств исполнения музыкального произведения: мелодики (интонирования), темпоритмической организации музыкального материала, гармонии, фактуры, тембра, жанра, формы, стиля исполнения и метастилия (исторический, национальный и т. д.).

Интонационный анализ исполнения осуществляется на всех уровнях интерпретации: на уровне исполнения одного произведения; на уровне интонационных связей с творчеством композитора исполняемого произведения, с национальным стилем и стилем эпохи; на уровне интонационных связей в исполнении произведений одного жанра; на уровне интонационной культуры исполнителя произведений разных жанров и стилей.

Стилевой анализ включает изучение индивидуального стиля исполнителя, национальной исполнительской школы, ее традиций, а также анализ определенного исполнения в контексте эпохального стиля, что сегодня возможно благодаря обилию зафиксированных в аудиовизуальных документах исполнительских интерпретаций.

Семантический анализ обращен к категории художественного мышления исполнителя, где предметом изучения является интонирование и построение смысловых структур, образующих интонационную лексику музыкального языка исполнителя.

Таким образом, основываясь на разработках теории исполнительства, аудиовизуальные документы позволяют проводить сравнительный анализ исполнительских интерпретаций, сравнивать записи разных периодов для прослеживания эволюции стиля исполнителя, коллектива, школы и т. д., что непосредственно связано с целями исследователя.

При этом, проводя анализ исполнительской интерпретации на основе звукозаписи, исследователи должны осознавать, что любая звукозапись – это не только исполнение, но и технология. Она может подвергаться перезаписи, оцифровке и т. д. Следовательно, могут видоизменяться тембровые, тональные и общетемповые показатели. Если эти параметры вызывают сомнения исследователя, а изменить качество «ценной и уникальной» звукозаписи невозможно, то анализ нужно проводить, основываясь на внутреннем соотношении разделов формы, агогики, артикуляции и динамики (без привязки к внешним факторам).

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – 2-е изд. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
2. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ). – Новосибирск : Наука, 1982. – 256 с.
3. Кислицын Н. А. Произношение. артикуляция, штрих – метаморфозы понятий в науке и музыкальной практике // Вестник Челябинского государственного университета. – 2009. – № 35(173). – С. 182–187.

4. Кузьмин А. Р. Нотация в музыке XX века. – Челябинск, 2010. – 100 с.
5. Лобанов П. В. А. Н. Скрябин – интерпретатор своих композиций. – М. : Ирис-Пресс, 1995. – 119 с.
6. Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Келдыш Ю. – М. : Сов. Энциклопедия, 1991. – 672 с.
7. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. – М. : Музыка, 1988. – 254 с.
8. Назайкинский Е. О динамических возможностях оркестра // Применение акустических методов исследования в музыковедении : сб. ст. / под ред. С. С. Скребкова. – М. : Музыка, 1964. – С. 101–130.
9. Нижник А. А., Ляхович А. В. Музыкальный смысл в исполнительстве и педагогике // Наука. Искусство. Культура. – 2015. – № 4. – С. 138–149.
10. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль. — М. : Издательский дом «Классика-XXI», 2008. – 208 с.
11. Ремнева И. А. Исполнительская интерпретация как средство создания и воплощения художественного образа // Культура и жизнь Юга России. – 2009. – № 1. – С. 148–150.
12. Холопова В. Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. – СПб. : Лань, 2002. – 368 с.

УДК 769.2

**Родионова Надежда Васильевна,
Тиханкина Ксения Евгеньевна**

*Чувашский государственный педагогический
университет им. И. Я. Яковлева, г. Чебоксары*

ВОЗМОЖНОСТИ ИЛЛЮСТРАЦИИ В РЕВИТАЛИЗАЦИИ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ

Аннотация. В данной статье рассматривается иллюстрация как современное направление графического дизайна, эмоциональная составляющая, которая способна привлечь внимание аудитории к сопровождаемому тексту. Помимо этого, авторы считают, что иллюстрация обладает высоким потенциалом как средство воссоздания и оживления старых построек городского пространства.

Ключевые слова: иллюстрация, стрит-арт, ревитализация, городская среда.

Иллюстрация уже давно является традиционным направлением приложения своих профессиональных навыков графическими дизайнерами. Тем не менее, востребованность этого направления не спадает, а скорее возрастает. Сильная эмоциональная составляющая иллюстрации, ее на-