

Министерство культуры Республики Беларусь
Белорусский государственный университет культуры и искусств

В. В. СТАРИКОВА

**МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО
БЕЛАРУСИ В АУДИОВИЗУАЛЬНОЙ ФИКСАЦИИ:
ХУДОЖЕСТВЕННО-КОММУНИКАТИВНЫЙ ДИСКУРС**

Минск
БГУКИ
2022

УДК 781.7:781.972(476)
ББК 85.313(4Бел)Ю3+79.347.7(4Бел)Я04
С771

Рецензенты:

О. В. Дадюмова, доктор искусствоведения, профессор,
почетный профессор Белорусской государственной академии
музыки, заслуженный деятель искусств Беларуси;

Г. С. Мишуков, доктор искусствоведения, профессор,
профессор кафедры духовой музыки

Белорусского государственного университета культуры и искусств

Старикова, В. В.

С771

Музыкальное исполнительство Беларуси в аудиовизуальной фиксации: художественно-коммуникативный дискурс / В. В. Старикова ; М-во культуры Республики Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск : БГУКИ, 2022. – 358 с.

ISBN 978-985-522-310-9.

Монография является первым специальным исследованием аудиовизуальных документов музыкального исполнительства Беларуси, фонды которых формировались на протяжении XX – первой четверти XXI в. Автором предложена теоретическая концепция изучения аудиовизуального документа музыкального исполнительства как артефакта техногенного искусства. Создана методика анализа аудиовизуальных документов, установлен их научно-исследовательский потенциал в симбиозе художественной образности и документальной информативности.

Междисциплинарная направленность исследования обуславливает его востребованность в научном, педагогическом и практическом аспектах для широкого круга специалистов: искусствоведов, культурологов, киноведов, музыкальных звукорежиссеров, режиссеров кино, телевидения, мультимедиа, а также при изучении аудиовизуальной летописи музыкального исполнительства любой страны.

УДК 781.7:781.972(476)
ББК 85.313(4Бел)Ю3+79.347.7(4Бел)Я04

ISBN 978-985-522-310-9

© Старикова В. В., 2022
© Оформление. Учреждение образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», 2022

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	5
 ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ АУДИОВИЗУАЛЬНЫХ ДОКУМЕНТОВ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА	
1.1. Аудиовизуальные документы музыкального исполнительства: к уточнению понятия. Методология исследования	15
1.2. Типология аудиовизуальных документов музыкального исполнительства	43
 ГЛАВА 2. ИСТОЧНИКОВЕДЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ	
2.1. Эволюция источниковедческой основы исследования музыкального исполнительства	52
2.2. Роль аудиовизуальной фиксации в развитии музыкального исполнительства	73
2.3. Параметры изучения музыкального исполнительства в аудиовизуальных документах	81
 ГЛАВА 3. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В АУДИОВИЗУАЛЬНЫХ ДОКУМЕНТАХ: ХУДОЖЕСТВЕННО-КОММУНИКАТИВНЫЙ ДИСКУРС	
3.1. Генезис аудиовизуальных технологий в области музыкального исполнительства	93
3.2. Влияние технологий звукозаписи на музыкальное исполнительство XX в.	111
3.3. Роль звукорежиссера при создании аудиодокумента музыкального исполнительства	118
3.4. Музыкальный кино-, телережиссер как создатель экранной формы фиксации музыкального исполнительства	128

ГЛАВА 4. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО БЕЛАРУСИ В АУДИОВИЗУАЛЬНОЙ ФИКСАЦИИ

4.1. Формирование фондов аудиовизуальных документов отечественного музыкального исполнительства в контексте технического прогресса	136
4.2. Характеристика фондов аудиовизуальных документов музыкального исполнительства Беларуси	144

ГЛАВА 5. ИНФОРМАЦИОННЫЙ ПОТЕНЦИАЛ АУДИОВИЗУАЛЬНЫХ ДОКУМЕНТОВ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

5.1. Музыкальное исполнительство в аудиовизуальных формах фиксации: комплексная методика анализа	179
5.2. Исполнительское искусство Л. Горелика (источниковедческий аспект)	186
5.3. Экранное воплощение исполнительской интерпретации Концерта № 2 для фортепиано с оркестром И. Брамса (на материале телетрансляций)	195
5.4. Эстетика экранного воплощения белорусского музыкального исполнительства	208
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	223

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Список использованных источников	232
Авторские публикации	282

ПРИЛОЖЕНИЯ

<i>Приложение А.</i> Иллюстрации	291
<i>Приложение Б.</i> Таблица	316
<i>Приложение В.</i> Нотные примеры	317

ВВЕДЕНИЕ

В музыкальном искусстве традиционным для исследовательской практики является разделение на композиторское творчество и исполнительскую деятельность. В монографии не ставится цель рассматривать историю музыки того периода, когда композитор и исполнитель были едины, то есть композитор исполнял ту музыку, которую сам написал. Сфера исследовательских интересов простирается от времени, когда постепенно «искусство исполнительской интерпретации пришло на смену “исполняющему композитору” и “композитору исполнителю”» [216, с. 5]. Именно в XIX в. исполнительское искусство выделилось в вид деятельности, а исполнитель стал самостоятельной фигурой музыкально-исторического процесса. По мнению Н. П. Корыхаловой, понятие «интерпретация» (interpretation) появилось в музыкальном обиходе в 60-е гг. XIX в. и обозначало не обычное техническое воспроизведение нотного текста (исполнение), а творчески самостоятельное истолкование музыкального произведения. Какие-то рудименты остаются в XX в. (С. Рахманинов, Р. Щедрин, Д. Шостакович часто исполняли собственные фортепианные сочинения или становились за дирижерский пульт) [209].

С развитием исполнительских школ во второй половине XIX в. и первой половине XX в. появилось множество технически состоятельных исполнителей. В это время проявился интерес и желание узнать и понять: что такое исполнение и интерпретация?; какова технология исполнения?; в чем заключается искусство исполнителя? Внимание композиторов и исполнителей, музыкальных критиков, эстетиков и философов было обращено непосредственно к музыкально-исполнительской практике, также поднимались проблемы соответствия тексту, замыслу композитора, верности духу произведения. Проблемы исполнительской практики широко обсуждались в периодических изданиях, в рецензиях на концерты и музыкально-

критических статьях, в руководствах по обучению музыке, в эпистолярном наследии, а также в философских трактатах.

В XIX в. начала формироваться область знания, которая касалась собственно исполнительского искусства. Объектом изучения теоретиков и историков музыки, а также композиторов и исполнителей стали вопросы исполнительства, интерпретации, исполнительского стиля. В качестве материала для исследования использовались личные наблюдения, критические статьи, рецензии на концерты, редакторские версии исполнителей музыкальных произведений, воспоминания. Это способствовало, с одной стороны, развитию музыкального исполнительства, с другой – формированию знания в области музыковедения. В музыковедении в свою очередь, которое развивалось на протяжении многих веков, выделились определенные области: история и теория музыки, их внутренние градации, изучение композиторского творчества.

Благодаря появившимся звукозаписям (конец XIX в.), а позже кинематографу и телевидению, стали использоваться источники, позволяющие документировать исполнительское искусство и представить его объектом пристального изучения, анализа и сравнения. Реальные документы способствовали становлению новых методов исследования и анализа, развитию науки о музыкальном исполнительстве – исполнительского музыкознания (термин Д. Рабиновича) [366], музыкальной интерпретологии (термин Г. Когана) [198], исполнениеведения (термин Н. Корыхаловой) [206]. Отметим, сначала исследователи опирались на традиционные источники, используемые в XVIII–XIX вв., а к середине XX в. сформировался пласт новых документов о музыкальном исполнительстве. До сих пор не изжито мнение, что в музыкальной культуре процесс развития музыковедения как науки носит взрывной характер. В настоящее время в становлении музыкального искусства выделяют два пласта: более ранний, с узаконенной терминологией, методикой анализа и т. п.; современный, который до сих пор находится на этапе развития и совершенствования, в том числе в терминологическом плане.

В XIX в. исследования музыкального исполнительства происходили на фоне формирования самостоятельных направлений: истории и теории исполнительства, музыкальной педаго-

гики и критики исполнительства. Исполнениеведение как самостоятельное направление музыковедения использовало сложившиеся методы познания. Кроме биографии исполнителя, стиля композитора, основ создания музыки, которые обязательны в музыковедении, в исполненииведении изучались исполнительская интерпретация музыкального произведения, стиль и мастерство исполнителя. Благодаря разработкам педагогов, музыкальных критиков и музыковедов формировались история исполнительства, музыкальная педагогика, исполнениеведение, музыкальная критика исполнительства.

Как источник изучения музыкального исполнительства аудиовизуальные документы несут разную степень востребованности. Так, для биографии исполнителя они по сравнению с традиционными источниками малоинформативны. А с точки зрения интерпретации – это единственный источник, отличающийся наибольшей достоверностью и информативностью, если сравнивать его, например, со статьей музыкального критика. Именно аудиовизуальный документ позволяет самому почувствовать суть интерпретации, посмотреть на процесс музицирования. Как отметила В. Мациевская-Шмидт, «...благодаря относительно свежим публикациям в интернете аудиозаписей игры Л. С. Ауэра, появилась уникальная возможность составить представление о нем как об интерпретаторе, основываясь на собственном впечатлении, а не на воспоминаниях современников» [276, с. 123]. Похожую мысль высказал Д. Рабинович, считая, что исследователям музыкального исполнительства единственным, чего «решительнейше недоставало, оказалось само исполнение» [367, с. 76].

Повторяемость исполнительского процесса, которая ранее была невозможна, зафиксирована в аудиовизуальных документах. Именно этот источник позволяет многократно прослушивать произведение, проводить его сравнительный анализ с целью выявления особенностей исполнительского стиля (Б. Асафьев [22], И. Егорова [124], Г. Коган [199], М. Михайлов [287], Е. Назайкинский [306], Л. Раабен [364], Д. Рабинович [366], В. Чинаев [497], Л. Шаймухаметова [500] и др.). Аудиовизуальные документы музыкального исполнительства являются основным источником, способствующим становлению исполнениеведения как самостоятельного направления музыковедения.

В зарубежной исследовательской практике аудиовизуальные документы музыкального исполнительства в начале XX в. получили оценку как продукт современного индустриального общества, средство распространения исполнительства и компонент образовательного процесса. В советском музыковедении научное исследование звукозаписи осуществлялось с позиций эстетической, музыковедческой, социально-исторической.

Становление советской науки о музыкальном исполнительстве относится к 40-м гг. XX в. и связано с именем Б. Асафьева. В труде «Музыкальная форма как процесс» автор проводит мысль о том, что «жизнь музыкального произведения – в его исполнении, т. е. раскрытии его смысла через интонирование для слушателей» [22, с. 264].

Основой для исследования музыкального исполнительства и искусства интерпретации становятся прочно утвердившиеся в теоретическом музыкознании методы анализа композиторского текста: целостный (Л. Мазель [262; 263], В. Цуккерман [483]); интонационный (Б. Асафьев [22], В. Медушевский [279]); стилевой (М. Михайлов [287; 288], С. Скребков [413], Е. Назайкинский [306], Е. Трёмбовельский [454], Е. Чигарева [496]); семантический (Л. Шаймухаметова [500]). Фундаментом теории исполнительства в советском музыковедении стали работы А. Алексеева [10; 11], А. Гольденвейзера [91], Г. Кога-на [198], А. Николаева [315], В. Чинаева [497].

Дальнейшее становление теории музыкального исполнительства связано: с исполнительской интерпретацией как особым видом творчества в рамках эстетического анализа (Е. Гуренко [104]); основными направлениями в изучении исполнительства (И. Ремнева [379]); композицией и интерпретацией (Т. Чередниченко [488]); вопросами бытия музыкального произведения в рамках исполнительства (Н. Корыхалова [206]) и бытия музыкального произведения в исполнении (С. Раппопорт [372]); проблемами терминологического разграничения понятий «исполнительство», «исполнение» и «интерпретация» (А. Кудряшов [216]), систематизации средств исполнительской выразительности (А. Соколов [427], В. Холопова [476]), также генезиса исполнительства как художественного явления (А. Алексеев [10], А. Рало [371], Н. Покровская [347], М. Смирнова [418], Т. Уралова [460]). Кроме теоретических

вопросов исполнительства, его роли в культуротворчестве, многие исследователи уделяют внимание практическому пониманию проблем, касаемых разграничения зон влияния композитора и исполнителя (Р. Ингарден [155], Е. Назайкинский [305], А. Нижник [313], В. Холопова [475]); сценическому поведению, артистизму, невербальной семиотике (Т. Ким [187], В. Комаров [201], В. Петров [335]).

Авторы включают в источниковедческую базу, помимо традиционных источников, аудиовизуальные документы. Поэтому нередко исследования носят стихийный характер, основанный на документном использовании и анализе аудиовизуальных источников на уровне тематических или хронологических связей, что свидетельствует об отсутствии методологического аппарата. Основываясь на фундаментальных разработках теоретического музыковедения, привлечение аудиовизуальных документов все больше становится актуальным в изучении различных аспектов музыкального исполнительства. В его теории и истории к концу XX в. должное научное осмысление получили почти все аспекты исполнительства, чему способствовало наличие источников изучения.

С изменением формы бытования музыкального исполнительства, основанном на вторжении техники в искусство, документальные источники получали разные или диаметрально противоположные оценки теоретиков, композиторов и исполнителей.

Развитие технологий позволило заключить музыкальное исполнение, определяемое как временной, процессуально-динамический акт, в опредмеченную форму бытия, что сформировало аудиовизуальную культуру. В результате пересечения техники и искусства и появления звукорежиссера, режиссера и кинооператора музыкальное исполнительство из непосредственного объекта художественного восприятия стало материалом, который подвергается технической, а иногда и художественной обработке. Исследование аудиовизуальных технологий проходило в рамках изучения их влияния на развитие общества как в эстетико-философском ключе, так и эволюции техногенных искусств (звукозапись, кинематограф, телевидение). Темы взаимодействия и взаимовлияния музыки и аудиовизуальных технологий разрабатываются культурологами, зву-

коррежиссерами, режиссерами, музыковедами, киноведами, философами, отражая разнообразные подходы и концепции.

Таким образом, круг вопросов, обсуждаемых в XX в., в теории и эстетике музыкального искусства, в звукорежиссуре, киноведении, необычайно широк. Накоплен огромный эмпирический багаж, требующий теоретического обобщения, определения степени информативности и достоверности аудиовизуальных документов как источниковедческой базы исследования музыкального исполнительства. Актуальными темами XX – начала XXI в. являются: роль и эстетика звукозаписи; влияние технических средств на исполнительство; роль звукорежиссера в создании фонограммы; кинодокументирование музыкального искусства; репродуктивные и продуктивные жанры кино и телевидения; архивация и реставрация записей на различных носителях, научной литературы, связанной с использованием аудио- и видеодокументов в изучении музыкального исполнительства. Отметим, что в отношении подлинности звукозаписи как документа/источника существуют определенные противоречия: воспринимается как «копия», «конечный результат» работы звукорежиссера, различия в студийной и концертной звукозаписи и т. д. Более сложное отношение к кинодокументам. Многие киноведы соглашались с мнением Г. Прожико, что «документальный фильм – это авторское произведение и как исторический документ рассматриваться не может» [360, с. 39]. В. Беньямин развил эту мысль: «... средства технической репродукции достигли уровня, находясь на котором, они не только начали превращать в свой объект всю совокупность имеющихся произведений искусства и серьезнейшим образом изменять их воздействие на публику, но и заняли самостоятельное место среди видов художественной деятельности» [40, с. 15].

Актуальным остается вопрос достоверности и информативности аудиовизуального документа (*достоверность исполнительского мастерства и художественная, возникающая за счет художественных средств звукозаписи и экранных искусств*). Двойственная природа аудиовизуальных документов «распространяется» на эстетику. С одной стороны, художественная эстетика акта музицирования как артефакта, созданного исключительно исполнителем, с другой – она зафиксирована режиссером, оператором и техником или художественно переосмыс-

лена и интерпретирована. Из этого следует, что аудиовизуальный артефакт музыкального исполнительства может быть достойным представлением самого музыкального исполнительства и одновременно не представляющим интереса как аудиовизуальная фиксация и наоборот. Так, К. Лондон еще в 1930-е гг. обращал внимание на неэстетичность экранизации вокального исполнительства.

Интерес к аудиовизуальным документам музыкального исполнительства обусловил разработку исследователями научных проблем в области музыкального источниковедения. Советские ученые еще в 1970-е гг. поднимали вопросы о необходимости специальных исследований фоно- и киноматериалов, а также введения в научный оборот их фактического содержания и в особенности анализа общих свойств, «определяющих те или иные возможности данных видов источников» [277, с. 55]. Однако до настоящего времени не создано ни общей теории изучения аудиовизуальных документов музыкального исполнительства, ни методики их использования. Неизученным остается вопрос влияния новых техногенных искусств на развитие музыкального исполнительства.

Сравнивая аудиовизуальную консервацию с другими способами фиксации музыки, Е. Петрушанская сделала выводы: «Нотный текст является знаковой реализацией композиторского замысла. Звукозапись фиксирует звуковой образ в исполнительской трактовке. Экранная форма существования музыки может служить различным целям: в звукозрительном целом создавать образ конкретного музыкального события, достоверно запечатлеть музицирование на социально-историческом фоне, дать созвучный музыке изобразительно-пластический образ, преобразенную экраном интерпретацию реальности, быть зрительным синтезом “образа произведения” и “образа исполнения”, – и стать новым звукозрительным произведением» [338, с. 172–173].

Аудиовизуальные документы утвердились наравне с традиционными источниками как полноценная источниковедческая основа изучения музыкального исполнительства. При этом теоретических разработок в области теории, методики использования аудиовизуальных документов в области изучения музыкального исполнительства практически нет, в отличие от

теоретического источниковедения. Основой для исследований теории и истории исполнительства являются традиционные для музыковедения рукописные и литературные источники, которым принадлежит первостепенная роль. Попытки систематизации исторических источников предпринимались в отечественном музыкознании.

По утверждению Л. Данько, в музыкальной науке существует два вида источников: непосредственно музыкальные произведения (в завершённом виде и эскизах) как основные документы композиторского творчества и материалы о музыке в виде писем, дневников, воспоминаний выдающихся деятелей музыкальной культуры и их современников [107]. И. Петровская предложила более широкий круг источников: «Ноты, переписка и другие материалы личного происхождения, воспоминания, документация государственных учреждений и общественных организаций и законодательные акты, периодическая печать» [337, с. 27]. Т. Сквирская [411], перечисляя виды источников: вещественные, изобразительные, письменные и звуковые, игнорирует видеодокументы, отдаёт предпочтение рукописным и печатным источникам. Основы методики музыкального источниковедения в области изучения композиторского творчества, нотного текста разрабатывались М. Арановским [16], И. Петровской [337], Е. Дуловой [123], А. Милка [284], Т. Сквирской [411] и др., освещались в сборниках «Музыка: задуманное, забытое, возвращенное» (с 2019 г.), «Петербургский музыкальный архив» (с 1997 г.), «Проблемы музыкальной текстологии» (с 2003 г.) и др.

Изучение музыкального исполнительства на основе аудиовизуальных документов требует (как и композиторское творчество) разработки теории и методики исследования. С одной стороны, это позволит ввести в научный оборот огромный массив документов музыкального исполнительства. С другой – создаст теоретические предпосылки дальнейшим разработкам в области интерпретации, изучения исполнительских школ, стилей и т. д. Ярким примером развития данного направления в Англии является деятельность Исследовательского центра истории и анализа записанной музыки (CHARM), основанного в 2004 г. Среди задач центра – создание дискографий, проведение симпозиумов и конференций, реализация научных проек-

тов в области музыковедческих исследований звукозаписей. В реализации проекта используется широкий спектр подходов: от истории и философии звукозаписи до компьютерного анализа самого музыкального исполнительства [527].

Становление и развитие белорусского музыкального исполнительства как части мировой практики исполнительства относится к первой половине XX в. С утверждением национальной исполнительской школы начался процесс формирования теории и истории отечественного музыкального исполнительства. С середины XX в. появились библиографические очерки, статьи-портреты, созданные Е. Ахвердовой [25], Д. Журавлевым [138; 139], А. Ладыгиной [230], Б. Смольским [421] и др. Современные ученые используют не только традиционные источники, но и проводят исследования на основе аудиовизуальных документов: С. Баева [29], Н. Громова [97], Л. Иконникова [154], Т. Ким [186–188], Л. Орлова [325–327], В. Прадед [355; 356], В. Сахарова [392], Т. Сернова [404]. Большой вклад в образовательный процесс по музыковедению внесли педагоги-музыканты и искусствоведы: В. Бабарико, Т. Бабич, Е. Бондаренко, С. Герасимович, И. Глушаков, Л. Дедук, Е. Дулова, В. Живалевский, О. Мазаник, Т. Мдивани, Н. Мицуль, Г. Мишуров, О. Немцева, А. Нечай, Б. Ничков, Г. Осмолловская, А. Полосмак, В. Прокопцова, Л. Скачко, А. Смагин, Л. Таирова, М. Хомицкая, Г. Цмыг, В. Чабан, О. Шевченко, В. Щербак, Н. Яконюк и др.

К настоящему времени накоплен значительный массив аудиовизуальных документов, в которых зафиксировано музыкальное исполнительство Беларуси. Государственная политика в области сохранения и перевода этих источников в цифровой формат способствует доступности и удобству их использования, что дает возможность расширения источниковедческой основы искусствоведческих исследований. К современным знаниям принадлежат раскрытие закономерностей развития аудиовизуальной фиксации музыкального исполнительства в Беларуси, характеристика фондов. Кроме установления достоверности источников, актуальными являются вопросы атрибутирования, систематизации и характеристики аудиовизуальных документов.

Необходимость введения в музыковедческий обиход громадного числа разноплановых архивов, отбора наиболее ценных в эстетическом отношении образцов и представления их в общезначимом и общепонятном виде – все это выдвигает систематизацию на первый план. Решение этих проблем позволит сделать аудиовизуальные документы достоверными и информационно значимыми источниками изучения музыкального исполнительства, так как их главное предназначение – отразить национальное музыкальное исполнительство на том уровне «адекватности», который доступен современной науке.

Исследование аудиовизуальных документов музыкального исполнительства как артефактов техногенного искусства призвано теоретически обосновать их информационный потенциал и достоверность. Комплексное изучение теории музыкального исполнительства предполагает осмысление следующих вопросов: исполнительской интерпретации; видов и типов источников; роли звукорежиссера (аудио) и кино-, теле-, видеорежиссера; аннотирования и архивации; методики исследования музыкального исполнительства в аудиовизуальной фиксации.

Глава 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ АУДИОВИЗУАЛЬНЫХ ДОКУМЕНТОВ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

1.1. Аудиовизуальные документы музыкального исполнительства: к уточнению понятия. Методология исследования

Музыкальное исполнительство, выделившись в самостоятельный вид музыкальной деятельности к середине XIX в., на протяжении XX в. создало целую галерею известных исполнителей и коллективов всех специальностей. Их искусство зафиксировано в многочисленных аудиовизуальных источниках (звукозаписях, фильмах-концертах, трансляциях концертов, документальных фильмах-портретах и т. д.), которые начиная с середины XX в. используются при исследовании различных аспектов исполнительства (школ, стилей, направлений и т. д.). Неослабевающий интерес к аудиовизуальным документам музыкального исполнительства сегодня обуславливает разработку научных проблем в области музыкального источниковедения. Е. Минаев утверждает: «Звукозапись и видеозапись представляют коммуникации документального типа, сходные с книгопечатанием, но и отличные от него» [285, с. 240]. Специфические особенности новых документов требуют сегодня разработки специальных методов поиска, критического анализа материала и его классификации, необходимости определения основных этапов источниковедческого исследования аудиовизуальных документов музыкального исполнительства.

Для исследования музыкального исполнительства в современном музыковедении в качестве фактологического документа привлекаются звукозаписи и различные виды экранной фикс-

сации (трансляции, фильмы-концерты, телевизионные передачи и документальные фильмы). Экранные документы создаются кинематографом, телевидением, видео и мультимедиа.

В качестве источника исследования терминологически они получают множество названий: звукозаписи, аудиозаписи, грампластинки, фонограммы, в т. ч. магнитофонные, фонодокументы, дискографическое наследие, аудиопродукция, аудиальный документ, кино-, теле-, видеодокумент, экранный нарратив.

Такое разночтение и отсутствие системного подхода к этой форме документирования музыкального исполнительства требуют уточнения терминологического аппарата, в частности, термина «аудиовизуальные документы музыкального исполнительства».

Аудиовизуальная культура в словаре «Культурология XX век» определена как способ фиксации и трансляции культурной информации, не только дополняющий, но и служащий альтернативой прежде безраздельно господствовавшей вербально письменной коммуникации [222].

Термин «аудиовизуальный документ» в научном обороте утвердился в 1980-е гг. в рамках архивоведения, в период перехода общества на цифровой формат и необходимости сохранения уже существующих фото-, фоно- и кинодокументов. Широкое распространение термин «аудиовизуальные документы» получил в исторических науках, в частности в исследованиях В. Магидова [255; 260] и Г. Сексенбаевой [398; 399], а также в учебных пособиях по новейшей истории. Однако по сей день история возникновения и эволюция толкования этого понятия не изучена – отсутствуют единая дефиниция, классификация. Эта тенденция характерна и для музыковедения.

Аудиовизуальным документам свойственны специфические черты, отличающие их от других видов исторических источников. Возникновение их непосредственно связано с развитием науки и техники, а также с открытиями в области химии, оптики, акустики и т. д.

К аудиовизуальным документам относятся фонодокументы, видеодокументы, кинодокументы, фотодокументы и документы на микроформах. Термин «аудиовизуальные документы» широко применяется в практике архивоведения, кинематографа, средств массовой коммуникации, библиотечного дела, а также

в криминалистике. Понятие «аудиовизуальный» используется как дефиниция, объединяющая все виды звукозаписи и движущихся изображений.

Первые попытки сбора новых видов документов относятся к концу XIX в. Значительную заинтересованность к фиксации живого звучания фонографом проявили этнографы и фольклористы: «Известная собирательница русских песен Евгения Эдуардовна Линева уже в начале 90-х годов сделала более двухсот записей песен Белозерского края» [197, с.16]. Именно благодаря усилиям Е. Линевой Музыкально-этнографическая комиссия одна из первых среди научно-исследовательских учреждений перешла на «новый метод звукозаписи» [307, с. 435]. Появление фонографа способствовало разработке и утверждению научных методов сбора и нотации записи музыкального фольклора. Более того, в резолюции, принятой в 1909 г. секцией этнологии на Венском музыкальном конгрессе по инициативе В. Корганова, одного из директоров Тифлисского отдела русского музыкального общества, расшифровки образцов народной музыки получили статус *научного документа* [303, с. 136].

Первый звуковой архив был создан в Вене (1899), а первый киноархив появился в Нидерландах (1917). В бывшем Советском Союзе идея сбора, систематизации и архивации относится к 1919 г. Реализована она была уже в 1926 г. В практике организации архивирования использовалось понятие «кинофотофотодокументы» (КФФД). Источниковедческий подход к аудиовизуальным документам широко разработан в рамках исторических наук и архивоведения. Среди исследователей отметим Н. Кушнарченко [229], О. Синеокого [410] и Г. Швецову-Водку [503]. В работах этих авторов четко проявился информационный подход к выявлению роли различных типов документов в сфере сохранения наследия и в рамках развития средств массовой коммуникации.

В источниковедческой литературе по вопросу о классификации кинофотофотодокументов отражены противоречивые точки зрения. Например, С. Шмидт кино-, фото-, фотодокументы не выделяет в самостоятельные группы, а распределяет их среди различных типов исторических источников [272, с. 256]. Г. Швецова-Водка в разделе «Классификация документа по признакам, характеризующим знаковую систему записи ин-

формации» использовала новый термин «технотронный документ» [503, с. 51]. С одной стороны, исследователь объединила документы, характеризующиеся техническим происхождением, по способу записи информации (кинофотофоноvideодокументы, микрографические, оптические диски, документы, созданные с применением компьютерной техники), с другой – сгруппировала виды источников, предназначенных для изучения истории науки и техники, включая письменную научно-техническую документацию. Ранее в этом же значении применялся термин «автоматический документ». По способу документирования Н. Кушнаренок выделяет рукописный, печатный, механический, магнитный, фотографический, оптический, лазерный, электронный документы. В механическом документе запись информации осуществляется путем вырезания резцом канавки на поверхности движущегося носителя (грампластинки, фонографические валики, граморигиналы) или путем пробивки отверстия с помощью перфоратора (перфокарты, перфоленты) и т. п. [229, с. 382].

В исследовании В. Стрельского [441] подчеркивается информативная ценность кинофотофонодокументов. Автор фонодокументы относит к отдельному «роду» источников, а кинофотодокументы включает в род изобразительных материалов (вместе с древнейшими изображениями на камнях, скалах, в пещерах первобытного человека, а также с живописью и скульптурой античного общества и произведениями художников-реалистов), что, на наш взгляд, не совсем уместно. А. Блохин рассматривает проблемы хранения и использования кино- и видеодокументов как элементов электронных информационных сетей [45]. М. Жукова в историческом аспекте исследует аудиовизуальные документы радио и телевидения как часть документального наследия России [137].

О. Синеокий, исследуя фонодокументы в мировом коммуникационном пространстве, утверждает, что они рассматривались в двух аспектах – историческом и источниковедческом. При этом заложенная в них специфическая информация, характеризующаяся «индивидуальностью выражения и воспроизведения, акустическими особенностями, технологической спецификой и другими важными признаками» не стала объектом изучения [410, с. 2]. О. Синеокий придерживается мнения,

что история фонографической коммуникации является неотъемлемой частью нематериального культурного наследия каждой страны. На выделении дискографического источниковедения в самостоятельное направление настаивали исследователи звукозаписи П. Грюнберг и В. Янин [100]. Можно согласиться с мнением П. Грюнберга, что аудиоиндустрия и рынок аудиопродукции создали первичное информационное пространство и положили начало информационному обществу.

Наибольшее влияние на теоретическое осмысление кинофонофото документов как исторических источников оказала исследовательская деятельность В. Магидова [254–261]. Автор в многочисленных публикациях, монографиях и в докторской диссертации поднимает источниковедческие проблемы кинофонофото документов, рассматривая их как «гиперсистему» и выделяя общие свойства:

- документирование событий и явлений действительности с помощью специальных технических средств и оборудования;
- изобразительная, звуковая и изобразительно-звуковая формы непосредственного отражения на пленочном или другом носителе информации событий и фактов, происходящих в действительности;
- общность носителей информации (пленка – целлулоидная, магнитная и т. п.);
- общность назначения и использования этих источников;
- характер процессов документирования, предполагающий творческий подход к созданию КФФД как произведений искусства;
- сходство организации хранения и обеспечения сохранности документов на пленочных носителях и др. [257].

На современном этапе особенности источниковедческого подхода к аудиовизуальным документам очерчены Г. Сексенбаевой. Автор, также определяя аудиовизуальные документы как «гиперсистему», основными критериями называет следующие:

- устойчивая форма документов (характерна для законченных производством кинофотофонопроизведений);
- наличие в их структуре постоянных атрибутов – определенного формуляра с соответствующим набором реквизитов;
- видовое и жанровое разнообразие;
- возможность систематизации их по происхождению [399].

Активный процесс изучения аудиовизуального наследия начался в 1970–1980-е гг. и связан с появлением новых технологий (в первую очередь – компакт-диска) и необходимостью сохранения массива документов на устаревших носителях, что и потребовало разработку ГОСТов и систем стандартов. В 1980 г. сектором по изучению научно-технических и кинофонофото документов при Всероссийском научно-исследовательском институте документоведения и архивного дела (ВНИИДАД) были разработаны основные правила работы с кинофонофото документами [329].

Термин «аудиовизуальный документ» впервые появился в библиотечной документации «Техника работы областной библиотеки» (1970) [416], диссертации Б. Бергера «Аудивизуальная служба массовых библиотек для взрослых» [41]. «Словарь современной архивной терминологии социалистических стран» этот термин определяет как «документ, содержащий сочетание изобразительной и звуковой информации» [416, с. 27]. В межгосударственном стандарте ГОСТ 7.69-95 «Аудиовизуальные документы. Основные термины и определения» дано следующее определение: «Аудиовизуальный документ – документ, содержащий изобразительную и (или) звуковую информацию, воспроизведение которой требует применения соответствующего оборудования» [24, с. 2]. В «Руководстве по аудиовизуальным и мультимедийным документам для библиотек и других организаций» под аудиовизуальными документами понимаются материалы, содержащие записанные звуки и/или записанные неподвижные и/или движущиеся изображения [548, с. 4].

На наш взгляд, наиболее убедительной в отношении формулировки понятия является точка зрения В. Магидова. В монографии он обращает внимание на то, что термин «аудиовизуальный документ» чаще всего употребляют как собирательное понятие документов, содержащих *изобразительную, изобразительно-звуковую и звуковую информацию*, включая кинодокументы периода немого и звукового кино, фото- и фонодокументы, а также видеофонограммы [257].

О разнице в трактовке понятия «аудивизуальный документ» в России и за рубежом указывает Ю. Юмашева: «Во многих европейских странах, а также странах Северной Америки аудиовизуальные документы подразделяются на “статичные”

(stillimage – фотодокументы) ... и “динамические” (“движущиеся” (moving; audio-visual) – кино, видео, аудио)» [519]. В монографии она очертила ряд проблем, связанных цифровой трансформацией традиционных аудиовизуальных архивов, созданием электронных ресурсов на основе копий [520].

Термин «аудиовизуальные архивы» (как и понятие «аудиовизуальный документ») закрепился в мировой практике и документально утвержден в программе по сохранению аудиовизуального наследия ЮНЕСКО. К основным международным организациям этого профиля относятся Международный совет архивов (ИСА), в рамках которого действует Рабочая группа по фото и аудиовизуальным архивам (РААГ), Координационный совет ассоциаций аудиовизуальных архивов (ССААА), Ассоциация зарегистрированных звуковых коллекций (АРСК) и Международная ассоциация звуковых и аудиовизуальных архивов (ИАСА).

Активизация международных организаций в 1970-е гг. в отношении аудиовизуального наследия затронула и систему библиотек. Все фонды кино- и фонодокументов стали называться аудиовизуальными документами.

Деятельность ЮНЕСКО в этом направлении активно проходит по сей день и представлена следующими документами: «Охрана и сохранение движущихся изображений» (1980), «Практический справочник по аудиовизуальным архивам» (1997), терминологический глоссарий в отношении аудиовизуальных документов (2001), утверждение Генеральной конференцией (2005) 27 октября Всемирным днем аудиовизуального наследия.

Несмотря на широкое распространение термина «аудиовизуальные документы» в современной научной терминологии присутствуют разночтения этого понятия. В первую очередь это относится к терминам «фонодокумент» и «кинодокумент», появившимся в связи с изучением и развитием системы архивирования и мультимедийных технологий.

Авторы многочисленных исследований зачастую рассматривают фонодокументы отдельно. Л. Аполлонова пишет, что фонодокумент – это музыкально звучащий, аудиальный документ [14, с. 15]. Зачастую фонодокумент, по утверждению М. Холодиной, является только аудиальным документом (например,

грампластинки, магнитные фонограммы) [474]. Л. Кобелькова фонодокументом называет результат закрепления «звуковой информации о явлении или процессе действительности посредством какой-либо системы звукозаписи» [192, с. 8]. Безусловно, что эти формулировки в определенной степени отражают суть термина, при этом сужая возможности его изучения в контексте всего аудиовизуального наследия. На фонодокументе можно записать не только музыкальное произведение, но и другую звуковую информацию, зафиксированную на различных физических носителях (грампластинки, магнитофонные фонограммы, лазерные компакт-диски и др.).

Вопрос о роли и месте кино в аудиовизуальной культуре интересует исследователей различных направлений. Фактом является то, что оно развилось из фотографии, т. е. фотодокумента. Киновед О. Нечай к аудиовизуальным документам относит только экранные формы фиксации, не включая сюда аудиальные документы [311]. Такой же точки зрения придерживается исследователь медиаккультуры Н. Кириллова [189].

Согласно словарю-справочнику терминов нормативно-технической документации, кинодокумент – это изобразительный или аудиовизуальный документ, созданный кинематографическим способом [416]. Киноведы рассматривают его как отдельный вид киноискусства, представляющий собой неигровое (документальное) кино. Иногда кинодокумент называют «экранном документом» – термином, который в эстетическом смысле ввел С. Дробашенко в одном из своих исследований [116]. Актуальным для исследований документального фильма становится понимание его как экранного нарратива [361].

Можно выделить несколько направлений, в которых вопросы аудиовизуального документирования музыкального исполнительства нашли отражение: разработка источниковедческого анализа архивных кино-, фонодокументов; исследования новых жанров, созданных в русле киножанра как технического искусства; изучение музыкальной драматургии кино-, видео- и телефильма; выявление роли звукорежиссера и режиссера в создании нового аудиовизуального произведения.

В течение последнего десятилетия произошли коренные изменения в отношении носителей информации. Традиционные способы создания, хранения и распространения аудиовизуаль-

ных документов полностью заменены электронными. Это позволило им стать частью современной медиакультуры, объектом исследований в историческом аспекте [493], в рамках интеграционных процессов [190], в структуре медиатекста [501].

Аудиовизуальные документы, являясь частью медиакультуры, отражают объективно-исторический процесс культурного наследия (исторический аспект) и передачу культуры внутри общества (актуальный аспект). Передача культуры от поколения к поколению включает в себя специфические формы хранения, передачи, усвоения, а трансляция внутри общества – творческое производство новых культурных феноменов, их «упаковку» (использование) и передачу широкой аудитории.

Популярность маклюэновской теории медиапространств подтверждается широким использованием понятия «media» в науке и повседневной жизни [267]. С развитием технологий все чаще современное информационное пространство называют «медиакulturой». Н. Кириллова разработала концепцию медиакультуры как уникального социального института информационной эпохи. По ее определению, это – «... совокупность информационно-коммуникативных средств, материальных и интеллектуальных ценностей, выработанных человечеством в процессе культурно-исторического развития, способствующих формированию общественного сознания и социализации личности» [190, с. 107]. В рамках искусствоведения исследователь Е. Каленкевич рассматривает понятие «медиа» как техническое средство для создания, записи, передачи и сохранения информации, чем и являются аудиовизуальные документы [164].

На наш взгляд, доступность любой информации, а также оцифровка огромного массива аудиовизуальных документов музыкального исполнительства и появление их в свободном доступе создали новые возможности для изучения акта музицирования. Сегодня это возможно не на уровне локальных традиций и школ, а в рамках общемировых тенденций, обобщения накопленного опыта. Использование аудиовизуальных документов в музыкальном исполнительстве позволило фиксировать и изучать музыкальные события и явления, которые до этого не исследовались в полном объеме. В. Антипов отмечал, что без использования различного рода фонодокументов изу-

чение музыкальной культуры XX в. становится попросту невозможным, их роль в современном музыкальном мире очевидна и велика. По его утверждению, «важнейшую роль в изучении музыкального искусства продолжают выполнять письменные источники» [13, с. 23]. Г. Сексенбаева, рассматривая кинофонодокументы как документы эпохи, считает, что они «представляют собой полноценный и самостоятельный исторический источник, способный осветить наше многомерное историческое прошлое» [401]. Сегодня визуальная форма информации более востребована, чем текстовая, так как аудиовизуальные документы могут создать наглядное, образное представление о музыкальном исполнительстве. Высокие информативные свойства этих документов, эмоциональная основа восприятия, эффект присутствия – это неполный арсенал их достоинств. Небезосновательно многие исследователи считают их феноменом в источниковедческой практике.

В музыковедческих работах понятие «фонодокумент» используется очень редко и заменяется понятиями звукозапись, аудиоматериал. Экранные формы фиксации музыкального исполнительства исследуются в рамках направления «музыка и телевидение», где термин «кинодокумент» попросту неуместен в силу специфики исследований. Одним из немногих авторов, объединяющим все формы фиксации музыкального исполнительства в аудиовизуальную, является Е. Гуренко [103].

Складывается парадоксальная ситуация, когда аудиовизуальные документы музыкального исполнительства становятся основным материалом исследований всевозможных музыковедческих изысканий, но не рассматриваются как «гиперсистема», которая на наиболее адекватном уровне документирует музыкальное исполнительство и позволяет максимально скрупулезно изучать все его составляющие. Отсутствие унифицированной системы аудиовизуальных документов музыкального исполнительства сегодня связано с узкотематической направленностью указанных работ, а также с разнопрофильностью хранящих учреждений, где документы не имеют в аннотировании единой регламентации. Аннотирование документов в каждом учреждении происходит согласно принятой форме и решаемым задачам. Если необходимо создать целостную картину фиксации музыкального исполнительства, используется тер-

мин «аудиовизуальные документы» как собирательное понятие. Аннотирование определяется, во-первых, понятийным аппаратом архивоведения и источниковедения, где эти документы представлены, во-вторых – множественностью типовых и видовых форм фиксации музыкального исполнительства, требующих в современных реалиях объединения и единого определения.

Музыкальное исполнительство рассматривается как акт музицирования, заключенный в силу своей специфики в пространственно-временные рамки и имеющий процессуальное развитие. Понимание музыкального исполнительства как процесса, развивающегося во времени, позволяет исключить из определения, предлагаемого нами, фотодокументы как статический визуальный тип документирования и рассматривать их как дополнительный материал, обладающий фактологической визуальной информацией.

Понятие «аудиовизуальные документы музыкального исполнительства», на наш взгляд, – это комплекс документов, объединенных на основе техники создания и воспроизведения, способе кодирования и хранения, содержащих звуковую и изобразительно-звуковую процессуально-динамическую и временную информацию о музыкальном исполнительстве и ее функционировании в сфере синтетических видов искусств.

Разновекторное исследование аудиовизуальных документов музыкального исполнительства создало возможность для выявления совокупности аспектов данного явления как единой целостной системы. Оно позволило осознать сущность каждого компонента в отдельности, определить его место и понять структурное взаимодействие всех элементов и уровней системы в контексте конкретного художественного явления. Аудиовизуальные документы музыкального исполнительства – это не только достоверные источники, но и образ времени, произведения искусства.

Современный уровень развития технологии аудиальной, аудиовизуальной фиксации и востребованности аудиовизуальных документов музыкального исполнительства в научной и практической деятельности исследователей и музыкантов требует нового осмысления степени их документальности и информативности. Важной предпосылкой для решения постав-

ленных задач в данном контексте стало использование методологической основы, созданной предшествовавшими исследователями, опирающейся на методы, принципы и подходы, характерные для искусствоведения, музыковедения, акустики, теории и истории звукозаписи и кино, телевидения и радио, истории, философии, эстетики, культурологии, социологии, источниковедения, архивоведения и библиотекovedения.

Концептуально-методологическая основа монографии базируется на фундаментальных исследованиях, которые способствовали конструированию научных подходов и раскрытию динамики эволюции аудиовизуальной фиксации белорусского музыкального исполнительства. Методологические «инструменты», взятые из разных областей знания, позволили выстроить динамичную «открытую» систему взглядов на аудиовизуальные документы как источник изучения музыкального исполнительства.

Аудиовизуальные документы музыкального исполнительства как объект научного исследования могут трактоваться одновременно как искусство (мастерство) и как технологический процесс. Двойственный характер этих документов проявляется в объективном отражении музыкального исполнительства, что придает им информационную ценность и историческую значимость, и субъективности звуко-, теле- и кинорежиссера, что делает их произведениями других видов искусства. В науке сложились междисциплинарные подходы к аудиовизуальным документам – *эстетический, источниковедческий и искусствоведческий*. Каждый из трех подходов, взятый изолированно, не охватывает главного в сущности аудиовизуальной фиксации исполнительства и дает неполное, частичное знание, которое на поверку оборачивается практическим незнанием.

При создании методологических основ монографии были учтены исследования зарубежных и отечественных авторов по следующим направлениям: искусствоведческому, музыковедческому и историческому, эстетико-философскому и культурологическому.

Важными для осмысления глобального интегрированного воздействия звукозаписи, а позже и кинематографа на культуру, изменений общества и мышления в условиях современной цивилизации, зависимости музыкального исполнительства от

новых способов фиксации и трансляции информации являются теоретические труды Е. Авербах [2–4], Т. Адорно [7], В. Бенъямина [40], К. Блаукопфа [44], Ю. Борева [51; 52], Д. Гаклина [82], Н. Кирилловой [189; 190], М. Маклюэна [267], О. Нечай [310–312], А. Сохора [431], Т. Шак [501; 502].

Учитывались в работе эстетические и художественные аспекты аудиовизуальной фиксации музыкального исполнительства, выделенные в публикациях И. Вепринцева [71; 72], Б. Владимирского [76], Г. Гульда [102; 291], Г. Деханта [113], Е. Дукова [119–122], П. Игнатова [151], Ю. Капустина [166; 167], Г. Когана [198; 199], Н. Корыхаловой [206; 207], Э. Лайнсдорфа [232], З. Лиссы [240], К. Лондона [245], Е. Назайкинского [302–306], Г. Орлова [324], И. Орловой [325–327], Ю. Стракович [438; 439], Ю. Стреглова [440], В. Фуртвенглера [472; 473] и др.

Автор монографии основывается на исследованиях проблем музыкального источниковедения, отраженных в работах В. Антипова [13], П. Грюнберга [100], А. Железного [134], Н. Зильбербрандта [148], В. Коляды [200], К. Ремишевского [375–378], Г. Сексенбаевой [398–401], О. Синеокого [409; 410], К. Филатова [467] и др.

Для понимания общих вопросов музыкального исполнительства как историко-культурного феномена важную роль сыграли исследования Б. Асафьева [22], В. Бобровского [46], Р. Грубера [99], М. Друскина [118], Ю. Келдыша [185], Т. Ливановой [239] и др.

Изучая исполнительскую проблематику в русле музыкально-эстетических исследований, автор данной монографии опирается на работы А. Алексеева [10], Е. Гуренко [103; 104], Ю. Келдыша [185], Г. Когана [198], Н. Корыхаловой [207], Ю. Кочнева [209; 210], А. Кудряшова [216], О. Лысенко [251], С. Мальцева [270; 271], Л. Раабена [364; 365], Д. Рабиновича [367; 368], С. Раппопорта [372], Р. Сергиенко [402], В. Холоповой [475; 476], Г. Цыпина [484], О. Шульпякова [511] и др., а также на важные идеи, описанные в трудах ведущих исполнителей, в которых нашли отражение различные проблемы музыкальной практики, исполнительства и интерпретации.

Ценная информация об исследовании генезиса аудиовизуальной документалистики Беларуси получена из работ кинове-

дов Н. Агафоновой [5; 6], А. Красинского [213], Л. Мельниковой [281], О. Нечай [310–312], Г. Ратникова [373], К. Ремишевского [375–378], О. Сильванович [406; 407], Н. Фрольцовой [470] и др.

Исследования Е. Бокшицкой [49], Т. Ванченко [62], В. Вильчек [73–75], И. Калашниковой [162], А. Карпиловой [168], Е. Петрушанской [338–341], И. Смирновой [417; 418], Ю. Смирнова [420], Н. Стежко [435], Ю. Стракович [438; 439], Г. Троицкой [456–458], Е. Шерстобоевой [507] стали теоретической основой изучения экранных форм бытия музыкального исполнительства.

При анализе аудиовизуальных документов музыкального исполнительства ценным по данной теоретической проблеме стал учет ряда размышлений и рекомендаций российских и зарубежных звуко- и телережиссеров-практиков: И. Вепринцева [71; 72], Д. Гаклина [82], А. Гросмана [98], Ю. Козюренко [72], Р. Кунафина [224].

Разработка классификации видов и типов аудиовизуальных документов музыкального исполнительства осуществлялась на основе анализа теоретических работ в области архивоведения и документоведения: Н. Кушнарченко [229], В. Листова [241], В. Магидова [254–261], Л. Рошаля [383], Г. Сексенбаевой [398–401], В. Стрельского [441], Г. Швецово-Водки [503], Ю. Юмашевой [519] и др.

Важными в определении роли звуко- и телережиссера в создании аудиовизуального документа музыкального исполнительства оказались разработки: в области музыкальной звуко-режиссуры теоретиков и звукорежиссеров-практиков Д. Гаклина [82], В. Динова [115], А. Чернышова [490–495], телережиссера Т. Стеркина [437], исследователей музыкальной звукорежиссуры А. Буньковой [58], С. Васениной [67], Н. Дворко [330], С. Мещерякова [58], Н. Рахмановой [375], Т. Шак [501; 502]; теоретиков кино С. Дробашенко [116], А. Пронина [361], С. Эйзенштейна [515]; исследователей экранизации музыки Е. Авербах (Петрушанской) [2–4], Е. Бокшицкой [49], А. Вартанова [64–66], О. Дворниченко [108–110], Н. Корыхаловой [206], Ю. Малышева [269], И. Смирновой [417; 418], Н. Стежко [435].

Цель и задачи исследования, его материалы и общая направленность обозначили необходимость использования системного и искусствоведческого подходов, которые предполагают учитывать все особенности аудиовизуального документирования музыкального исполнения, связанные с фиксацией, восприятием и бытованием. Это позволило не просто выявить и растолковать массив различных источников, но и создать на их основе исторически достоверную картину музыкального исполнительства в аудиовизуальной фиксации XX – первой четверти XXI в. и дать объективную оценку его эволюции как явления художественной культуры.

Таким образом, *методология исследования* базируется на тесной взаимосвязи теоретических разработок с их практической реализацией.

В рамках системного подхода применены следующие общенаучные методы:

– *типологический*, с помощью которого выявлены, структурированы и классифицированы фонды аудиовизуальных документов белорусского музыкального исполнительства;

– *культурно-исторический*, который способствовал раскрытию основных этапов эволюции аудиовизуальной фиксации белорусского музыкального исполнительства;

– *структурный* – позволил определить связи и взаимовлияние разноуровневых элементов аудиовизуальной фиксации музыкального исполнительства Беларуси (исполнительское творчество, музыкальное искусство в целом, техническое оснащение, роль режиссера);

– *методы исторического музыковедения* способствовали раскрытию процесса эволюции источниковедческой основы исследования музыкального исполнительства, выявлению основных средств выразительности исполнителя и методов анализа исполнительской интерпретации;

– *«антрополого-феноменологический»* – рассматривает аудиовизуальный документ как самостоятельное явление и как документ творчества его создателей;

– *семиотический* – раскрывает внутренние возможности документа (исполнительство во всех его проявлениях) и режиссерское решение в создании аудиовизуального произведения;

– *методы описания и анализа* – в данном контексте использовались при характеристике фондов аудиовизуальных документов музыкального исполнительства Беларуси.

Для выявления специфики аудиовизуальной фиксации белорусского музыкального исполнительства был применен компаративный (интегрированный, междисциплинарный) подход, так как компаративистика позволяет осуществлять сравнительное изучение разных видов искусства, выявлять общие и специфические признаки, исследовать особенности музыкального языка в сопоставлении его с другими знаковыми системами, его место в системе языков художественной культуры.

Путь к интегративной методике анализа аудиовизуальных документов музыкального исполнительства пролегает через формирование и совершенствование комплекса разноаспектных представлений, отнюдь не всегда музыковедческих. Истинное значение, содержательная сторона и предназначение аудиовизуальной фиксации музыкального исполнительства раскрываются в результате углубленного социологического анализа и введения его в широкий культурологический аспект. Вне разностороннего осмысления аудиовизуальной фиксации белорусского музыкального исполнительства как целостного и своеобразного культурного феномена, по существу, нельзя адекватно решить ни одну, казалось бы, даже частную проблему (к примеру, сравнительный анализ интерпретаций, становление исполнительских школ). Все они, в конечном счете, оказываются внутренне связанными.

Аудиовизуальные документы музыкального исполнительства, созданные с начала XX в., выступают как «гиперсистема», имеющая свои структурные, видовые, типологические и семантические свойства. Эта система включает два вида документации:

- звуковую и аудиовизуальную;
- комплекс письменных документов, относящихся непосредственно к созданию, содержанию и техническим аспектам самих аудиовизуальных документов.

Выяснение источниковедческой ценности документов для изучения музыкального исполнительства напрямую связано с пониманием специфики процесса создания и требует определенного учета:

- времени и места их создания;
- выяснения обстоятельств появления;
- значения учреждения, в котором создан документ;
- установления степени подлинности и оригинальности;
- авторства (исполнители, режиссеры);
- изучения внешних признаков;
- расшифровки документа в случае отсутствия письменной атрибуции съемки, указания времени, автора съемки и т. д.

В содержании аудиовизуального документа важно определить следующее:

- значение зафиксированного события для периода его создания;
- соответствие исторической действительности его содержания;
- роль документа в рамках аудиовизуальной фиксации музыкального исполнительства;
- композиционно-выразительные элементы в отражении музыкального исполнительства.

Основная концепция, подлежащая осмыслению и подтверждению – трактовка музыкального исполнительства в аудиовизуальных документах как многоуровневого текста, или текста в тексте, и вытекающая из этого идея рассмотрения исполнительского и аудиовизуального вариантов музыкального текста на основе средств выразительности (составляют сущность музыкального языка) и интерпретации его техническими средствами (имеют свой художественный язык).

На основе исполнительского воплощения музыкального произведения, рассматриваемого как музыкально-исполнительский «уртекст» будущего артефакта, аудиовизуальные искусства создают новое произведение с характерными средствами выразительности. Если уртекст выступает как авторский текст (инвариант) по отношению к исполнительскому тексту (вариантная множественность), то исполнительский акт также может рассматриваться как уртекст исполнителя по отношению к множественности возможных прочтений создателями аудиовизуального произведения. Исполнительский уртекст имеет два уровня: денотативный и коннотативный. Именно коннотативный уровень может быть вариантно интерпретирован создателями звукозаписи или экранной формы в зависимости от целе-

вых задач. И здесь художественный язык технических искусств, конвенциональные знаки которых позволяют передавать эстетическую информацию, становится второй документально зафиксированной интерпретацией уже имеющейся исполнительской трактовки.

В разработке методики комплексного анализа аудиовизуальных документов музыкального исполнительства использовалась методология и методика системно-структурных типологических исследований, которые во второй половине XX в. разрабатывались в этномузыкознании (прежде всего, учениками и последователями Е. Гиппиуса), а также в литературоведении (представителями тартусско-московской семиотической школы, одним из основателей и лидером которой был Ю. Лотман).

В данной монографии автор ссылается на структурно-лингвистический метод (Б. Гаспаров [85]), акустические методы, заимствованные из физики (работы основоположников советской музыкальной акустики Н. Гарбузова, Ю. Рагса [368], а также Е. Назайкинского [302–305], О. Сахалтуевой [390; 391]). Большую помощь в исследовании оказал семиотический подход, основанный на исследованиях В. Медушевского о музыкальном произведении [278; 279], который позволяет подчеркнуть наиболее существенные стороны восприятия музыкальной формы, а также по-новому раскрыть соотношение содержания и средств музыкальной выразительности.

Применение указанных методов современного искусствоведения, позволило выявить возможные варианты научного изучения аудиовизуальных документов музыкального исполнительства и предложить комплексную методику анализа.

Музыкальное исполнительство в аудиовизуальных документах включает музыкальное произведение (индивидуальный язык композитора), исполнительскую интерпретацию (язык исполнителя) и технологию фиксации (язык звукорежиссера в создании звукового/звукорительного образа произведения и язык режиссера в экранном воплощении). Каждый из этих языков обладает определенным замкнутым набором значимых единиц и правил их соединения, которые помогают передавать художественные сообщения.

Музыкальное произведение, созданное композитором, изначально представлено как нотный текст, зафиксированный на

бумаге с помощью универсальной общепризнанной системы нотной записи. До возникновения звукозаписи и кинематографа музыкальное произведение существовало в видах:

– нотного текста, написанного композитором, который является художественной основой исполнительской интерпретации, фундаментом выбора тех или иных алгоритмов исполнения музыки;

– концертного исполнения как особой формы публичной деятельности музыканта-исполнителя, представляющего художественное воплощение произведения композитора, запечатленного в нотном тексте.

Теория и методика изучения текста подробно разработана в филологической науке, в частности, в одной из ее отраслей – текстологии (термин Б. Томашевского [452]). Восстановление древних текстов, манускриптов на основе более современных переписей и сравнительный их анализ являются приоритетными направлениями текстологии. С ней связаны методологические разработки ведущих филологов, апробированные на практике и подтвердившие данный метод [33, с. 297].

Эту концепцию М. Бахтин рассматривает в концентрированном виде, основываясь на формуле $A-A^1-A^2$, где A – это замысел творца, A^1 – осуществление этого замысла, зафиксированное на бумаге в несколько видоизмененном виде, A^2 – воспринимающая сторона со своим отношением и соответственной интерпретацией. Причем движение показано не только от A к A^1 и от A^1 к A^2 , но и обратно от A^2 к A^1 [Там же]. Примером возвратного движения может являться восстановление утраченных текстов. Система вариантности восстановления текстов от A^2 к A^1 освещена в работе Д. Лихачева [242].

Опираясь на утверждение Ю. Лотмана: «...произведения искусства можно рассматривать в качестве текстов» [246, с. 18], изберем отправной точкой изучения музыкального произведения композиторский текст, а точнее нотный текст, в котором зафиксированы замысел композитора (A^1), исполнительский текст (A^2) и отдельные детали текста – компоненты музыкального языка и текст художественных средств аудиовизуальной фиксации (A^3).

Б. Гаспаров [85] и М. Ланглебен [233] доказали очевидность описания музыкального текста как некоего синтагматического

построения, что подтверждает возможность его исследования посредством текстологии. Изучение музыкального искусства в контексте проблем языка и речи связано с признанием в XX в. музыки частью коммуникативной семиотической системы. В теории киноискусства (публикации С. Эйзенштейна [515]) выделяются синтагматические и парадигматические связи, тем самым определяя семиотические объекты. Импульсом к такому ракурсу в свое время послужили идеи и разработки «Пражского лингвистического кружка» (1926–1953), исследования зарубежных ученых и др. В России широко известна тартуско-московская семиотическая школа. Ю. Лотман как ее лидер классифицировал музыкальное искусство и другие виды искусства как языковую систему. По его мнению, «искусство может быть описано как некоторый вторичный язык, а произведение искусства – как текст на этом языке» [246, с. 22].

В соответствии с точкой зрения Л. Шаймухаметовой, современная наука рассматривает музыку с позиций музыкального языка и музыкальной речи [500, с. 31].

Российские музыковеды в исследованиях опираются на позицию изучения музыки как процесса, специфику которого составляют две триады: «композитор – исполнитель – слушатель» и «язык – речь – мышление». Импульсом к утверждению этой концепции в 20-е гг. XX в. послужила работа Б. Асафьева [22] и других исследователей. Б. Асафьев трактует музыку как музыкальную речь, которой свойственно образование устойчивых интонационных оборотов с конкретной предметной и ситуативной этимологией, а не только как язык настроений, переживаний и эмоций. Этимология значений наполняет смыслом музыкальную тему и создает связь с художественными образами и метатекстом культуры.

В современном постсоветском музыкознании сформированы устойчивые представления о существовании в музыкальном языке областей изучения, аналогичных вербальному языку: фонетики и синтаксиса (Е. Назайкинский, Ю. Рагс [302; 368]), грамматики и синтаксиса (Л. Мазель, В. Цуккерман [262; 483] и др.) семантики и риторики (М. Арановский, В. Медушевский, Ю. Захарова [17; 278; 143] и др.). Музыкальная фонетика изучает звук и акустические основы музыки, синтаксис – ее структурную организацию во времени, грамматика создала стройное

учение об аккордах и созвучиях – их структуре, правилах соединения и нормах функционирования в музыкальном языке.

Аналогия с вербальным языком, осознанная как конструктивная позиция, послужила мощным толчком к развитию музыкальной теории формообразования (Л. Мазель, Е. Назайкинский [263; 303]). Используя термин «текст» как замену понятия «произведение», а также эквивалент выражениям «нотная запись», «звучание музыкального произведения», «звуковое тело», Е. Назайкинский исходит из того, что «...текст – в нотной или звуковой его формах – является тем материальным эквивалентом, который существует как нечто однозначное для композитора и исполнителя, как основа и предел для собственно слухового распознавания при восприятии» [303, с. 22].

Общая проблема языка неотделима от проблемы текста. По определению М. Арановского, под музыкальным языком понимается многоуровневая порождающая система, обладающая необходимым набором моделей единиц и правил их сочетания, предназначенных для построения музыкального текста. Музыкальный язык он рассматривает как «систему грамматик, каждая из которых ведаёт тем или иным типом стандартных единиц» [16, с. 24]. В этой же работе М. Арановским выделены уровни музыкального языка: 1) *тональность*; 2) *функциональная гармония*; 3) *гармоническая тональность*; 4) *грамматика метра*; 5) *синтаксис, включающий метрическую и звуковысотную систему*; 6) *композиционная система*.

Изложенная схема уровней музыкального языка в некоторых чертах совпадает с предложенной Е. Назайкинским, где отмечаются три уровня: фонический, синтаксический и композиционный [304, с. 51]. Различия состоят в расшифровке конкретных составляющих этих уровней.

В данном монографическом исследовании учтена и уровневая трактовка музыкального языка, предложенная Б. Гаспаровым [85]. Музыкальным языком он называет структурную основу, реализующуюся в конкретных текстах – музыкальной речи. Исследователь рассматривает музыкальный язык «как сложную систему, состоящую из ряда подсистем – так называемых уровней или ярусов» [Там же, с. 134], выделяя среди функциональных уровней системы гармонический, звуковысотный, тональный, гипертональный и др. Следует отметить,

что уровнями автор называет средства музыкальной выразительности, а музыкальный язык рассматривает как музыкальный стиль определенной эпохи или конкретного автора, или даже отдельного периода творчества композитора. По мнению Б. Гаспарова, «разные музыкальные языки дают нам разный набор функциональных уровней» [Там же, с. 139].

Представляется ценным для данной работы научный подход Ю. Захарова, который рассматривает музыкальный текст как «знаковый аспект» музыкальной процессуальности, а сам акт музыкального звучания как «высказывание-процесс» и «высказывание-результат» [143, с. 29]. Он определяет музыкальный язык как «совокупность устойчивых инвариантов звуковых образований, существующих в рамках определенных звуковысотных и метроритмических систем» [Там же, с. 165].

Традиция трактовки музыкального текста как сложного полифункционального, системно построенного художественного образования, имеющего собственные смысловые структуры и автономную логику развития содержания, закрепились в исследованиях по теории музыкального текста и специфике анализа музыкального содержания (М. Арановский, В. Медушевский, В. Холопова, Л. Шаймухаметова [16; 279; 476; 500] и др.).

Поскольку аудиовизуальная фиксация музыкального исполнительства выступает одновременно как форма бытия музыкального произведения и как своеобразная техническая форма его фиксации, крайне важным является сравнительный анализ традиционного нотного и технического способов фиксации музыкального исполнительства. Если исполнительство представляет разнообразие возможного в пределах музыкального произведения, то киноискусство – разнообразие различного выражения одного и того же содержания. Подходя к музыкальному исполнительству с точки зрения теории информации и семиотики, Л. Петров подчеркнул, что «...любая экранная фиксация есть текст, состоящий из сочетания знаков и заключающий в себе программу, определяемую содержанием, для операций над этими знаками» [336, с. 112]. Об этом говорит и Ю. Богомолов: «Превращение коммуникативного языка в специфически художественную языковую систему предполагает, что этому посредничеству будет придана осязаемость, осязаемая образность. То есть, условность того или иного элемента формы станет объектом эстетической игры» [48, с. 19].

Развитие массовых коммуникаций и новых технологий, появление музыкальных произведений, созданных при помощи компьютерных программ, выдвинули перед учеными проблемы различных способов бытия и фиксации музыкального произведения. Так, одной из форм бытия музыкального произведения Е. Назайкинский называет «запись». Она, как и текст, понимается в широком смысле: «Это и ноты, и запись на магнитной ленте» [302, с. 221]. По утверждению В. Холоповой, третий вид текста называется акустическим, если рассматривать его шире, он показывает бытование музыкальной звукозаписи какого-либо произведения в любой интерпретации [475, с. 92]. Как отметил Э. Лайнсдорф, «в области музыки эквивалентом напечатанного текста являются ... грампластинки либо магнитоленты на катушках или в кассетах» [232, с. 23].

С. Петриков обозначил три способа сохранения музыкального текста: памятный, письменно-символический и технический (магнитофонный, дисковый и т. д.) [334]. Однако в связи с несовершенством понятия «технический» (памятный и письменно-символический способы включают в себя технический аспект) исследователь вводит определение «звукорепродукционный». Его следует понимать как звуковую запись чьей-либо интерпретации памятного и письменно-символического текстов, так и изначально техногенный лабораторно созданный непаятный и неписьменно-символический текст.

Важно подчеркнуть, что С. Петриков считает третий вид текста и, соответственно, третий способ сохранения музыкального сочинения самым совершенным с точки зрения коммуникативной ценности информации [334, с. 63]. Само понятие музыкального текста в функциональном смысле автор трактует «...как феномен, обеспечивающий сохранение созданного музыкального произведения, а также в некоторых случаях музыкального эскиза и импровизации (либо памятным, либо письменно-символическим, либо звукорепродукционным способами, либо одновременно несколькими перечисленными), которое обнаруживается при последующем воспроизведении» [Там же, с. 66].

Понимание музыки, музыкального текста как вторичной языковой системы в искусствоведении стало аксиомой, на основании которой получили широкое распространение исследо-

вания музыкального искусства в рамках искусствоведения и культурологии. Аудиовизуальная фиксация музыкального произведения утвердилась как одна из форм фиксации музыкального текста. Основываясь на разработках филологической и музыкальной текстологии, можно предположить возможность обратного перевода звуковой материи в графическую запись.

Е. Аронова утверждает, что «обширная научно-исследовательская и индустриальная основа, сформировавшая звукозаписывающие технологии, служит той же цели, что и нотация: зафиксировать музыкальное произведение с целью его дальнейшего воспроизведения» [19, с. 20]. Тем самым автор, вслед за другими исследователями, утверждает идею изучения звукозаписи как одной из форм фиксации нотного текста.

Сходных взглядов придерживается Т. Чередниченко: «Если исполнение-интерпретация относятся к произведению как множество “теперь” к единому “всегда”, то запись исполнения относится к множеству интерпретаций одного и того же исполнителя как единственное “всегда” к различным “теперь”. *В этом случае пластинка подобна нотному тексту*» (курсив наш. – В. С.) [488, с. 64].

Аналогичную мысль высказал Е. Дуков: «По существу, лишь с появлением грамзаписи музыкальный (не нотный!) текст попадает в фиксированный пласт музыкальной культуры. Другими словами, сама музыка, а не ее графическое изображение становится текстом» [121, с. 19].

Вышесказанное дает основания рассматривать аудиовизуальные документы музыкального исполнительства как одну из *форм фиксации нотного текста и интерпретации*.

Существует устойчивое представление, что между системами нотации и аудиовизуальной фиксацией (способами сохранения) имеются непреодолимые барьеры, порожденные принципиальной неперевоодимостью аналоговой записи в нотную форму, а также несовместимых подходов к фиксации музыкального произведения. Нотная запись развивалась как условный и конвенциональный способ описания звукового объекта. Физическая фиксация звука начиналась с разработки так называемых аналоговых методов. Разрешение проблемы примирения этих двух принципов записи Е. Аронова видит «в автома-

тическом переводе звукозаписи в нотацию с возможностью последующего воспроизведения музыкального произведения человеком без участия приборов и в реальном акустическом звучании» [19, с. 20]. Ее утверждения основаны на необходимости использования MIDI-технологии и признании, что «единая, унифицированная, гибкая информационная технология, которая фиксировала бы звуковую информацию любого рода, в том числе естественно-акустическую, до настоящего времени не создана» [Там же, с. 21].

В 60–70-е гг. XX в. распространение получили методы исследования, построенные на использовании электроакустических приборов. Так, Е. Назайкинский и Ю. Рагс утверждают, что «...в некоторых отношениях слух уступает приборам-анализаторам» [302, с. 84]. По их мнению, современная аппаратура дает более точные данные. Это относится, прежде всего, к анализу таких элементов музыкального звука, как высота, сила звука и тембр.

С целью воссоздания текстов и изучения исполнительского стиля А. Скрябина российский исследователь П. Лобанов использует так называемую аппаратную методику. Предметом рассмотрения здесь обычно становятся звуковысотные и темпо-ритмические особенности авторской исполнительской версии музыкального текста сочинения. Для их изучения привлекается известный способ звукорежиссерской разметки магнитофонной ленты. Точный замер темпо-ритмических изменений долей такта с учетом так называемого «коэффициента *rubato*» позволяет с высокой точностью исследовать одну из важнейших составляющих исполнительского стиля [243; 244].

По утверждению Е. Ароновой, «музыку, записанную аналоговым способом, “перевести” в нотную запись без участия человека, с помощью каких-либо средств автоматизации принципиально невозможно» [19, с. 242]. И далее она уточнила: «Чтобы выполнить эту операцию, нужен человек, который шаг за шагом расшифровал бы запись по слуху» [Там же, с. 243]. В этом случае возможность многократного прослушивания тождественных исполнений способствует определению «закономерностей, не полностью выявленных при предыдущих прослушиваниях. В подобных случаях развивается “опережающее отражение”» [Там же, с. 144].

Схожей позиции придерживается Э. Алексеев: «Все чаще предпринимаемые попытки машинного анализа звучащих текстов пока что значительно уступают нотациям в простоте, наглядности и представительности подлежащей осмыслению информации» [11, с. 41].

Обращаясь к проблеме перевода текстов из разных видов сохранения, С. Петриков подчеркивает реальность его осуществления без потерь из памятиного в письменно-символический, а из него – в звукорепродукционный (технический) способы хранения, но не всегда возможен обратный перевод, поскольку более поздние способы сохранения вызваны техническим прогрессом музыкального мышления [334, с. 61]. Определенное противоречие присутствует в высказывании автора, когда он, оговаривая специфичность соответствующей расшифровки звукозаписи, все же указывает на потенциальную возможность перевода музыкального текста из третьего способа хранения во второй.

Возможность восстановления нотного композиторского текста по звукозаписи рассматривалась автором монографии в диссертации^{*}, в которой на примере восстановленной партитуры Симфонии И. Ронькина показаны пути погашового изучения исполнительских средств выразительности.

Вопросы, посвященные расшифровке исполнительских интерпретаций и сравнительному анализу индивидуальных исполнительских стилей, интересуют исследователей на протяжении всего периода существования звукозаписывающих и звукоанализирующих устройств. В связи с выдвинутой нами целью разработки теоретической концепции изучения музыкального исполнительства в аудиовизуальных документах особый интерес представляют предлагаемые современными учеными методы анализа исполнительской интерпретации по звукозаписи.

В 1970-е гг. О. Сахалтуева и Е. Назайкинский предложили методику сравнительного анализа исполнительских средств с использованием графиков, фиксирующих агогические, динамические и интонационные особенности исполнения. По их

^{*} Старикова В. В. Звукозаписи музыкального искусства Беларуси как источник изучения композиторского и исполнительского творчества : дис. ... канд. искусствования: 17.00.09 / В. В. Старикова. – Минск, 2011. – 139 л.

мнению, для сравнительного анализа исполнительских интерпретаций первой задачей является последовательное описание исполнительских вариантов произведения, что станет основой для сравнения и выявления различия и общности интонационных, динамических и темповых закономерностей, а также их взаимосвязей и соотношений [391, с. 83].

При анализе исполнительской интерпретации, по мнению А. Соколова, нужно использовать три текста одного произведения: «графический (нотный), акустический (зафиксированный на магнитной ленте) и вторичный графический, предоставляемый ему прибором (диаграмма динамического профиля, интонационного уровня и т. д.)» [427, с. 188–189]. В отличие от О. Сахалтуевой и Е. Назайкинского, автор акцентирует внимание на присутствии звукорежиссера, который «при записи ... фактически выступает в роли еще одного интерпретатора-ретушера, “вытягивая” или “затушевывая” отдельные элементы” и самой звукозаписывающей аппаратуры как факторов, влияющих на конечный результат: <...>по звукозаписи невозможно установить абсолютный уровень громкости» [Там же, с. 190]. Заметим, что на возможные изменения и нарушения динамической картины реального звучания также указывают Е. Назайкинский и Н. Рагс [302].

В отличие от представителей академической музыки, в среде которых не сформировалось устойчивого и обобщающего представления относительно перевода звукозаписи в текст пятилинейной нотации, принципиально иную позицию занимают этномузыковеды. Внедрение в практику экспедиционной и последующей аналитической работы музыкантов-фольклористов звукозаписывающей аппаратуры и разработка научной методики нотации звукозаписи сделали еще в начале XX в. доступным нотирование образцов любой музыкальной культуры и явились основой практического этномузыковедения.

Безоговорочно за возможность перевода звукового текста в традиционный нотный выступает представитель российской этноинструментоведческой школы Э. Алексеев. Он подчеркивал важность того, чтобы «...результаты относились к той же самой культуре, из которой были взяты исходные тексты, чтобы основные свойства и содержательные “параметры” исходных и результирующих звучаний совпадали» [11, с. 43]. Нот-

ный текст, на его взгляд, должен быть «не просто фиксацией определенной последовательности звуков, но *отражением глубинных содержательных структур*» (курсив наш. – В. С.) [Там же, с. 43].

Очевидным является то, что исследование звуковой части аудиовизуальных документов строится, прежде всего, на слуховом анализе ее как одного из способов фиксации музыкального текста.

Понимание аудиовизуальных документов музыкального исполнительства как результата двойной интерпретации основывается на том, что интерпретация исполнения музыкального произведения средствами звукозаписи и кинематографа для создания звуко- и звукозрительного образа является художественным переводом. Ю. Лотман, исследуя структуру художественного текста, рассматривает музыку и кино как синтагматические построения, в различных видах искусства он выделяет семиотические объекты – системы, построенные по типу языков [246]. Ссылаясь на высказывание Ю. Лотмана, можно отметить, что существуют интердисциплинарные проблемы перекодировки с одного языка на другой, раскрытия в одном объекте объектов двух искусств, создания области познания с новым метаязыком. Этой идеи придерживаются И. Смирнова: «... проблема создания звукозрительного образа напрямую связана с проблемой художественного перевода – интерпретации музыкального произведения средствами пластической киновыразительности» [418, с. 57] и И. Калашникова: «Исполнительское искусство в условиях визуальной фиксации неизбежно вливается в процесс преобразований. Экранная фиксация затрагивает многие параметры на уровне содержания и структуры» [163, с. 6].

Таким образом, аудиовизуальные документы передают и хранят художественную информацию, включая структурные особенности художественных языков музыкального исполнительства, звукозаписи и киноискусства. Эту мысль подчеркнул известный киновед, доктор искусствоведения И. Вайсфельд: «С одной стороны, мы рассматриваем “фотографическую генеалогию экранного зрелища”, с другой – авторскую интерпретацию снимаемой действительности» [60, с. 29]. Нет сомнения, что изучение аудиовизуальных документов музыкального ис-

полнительства должно включать творческо-технологический и культурно-исторический аспекты. В искусствоведении это обеспечит интегрированный подход к анализу аудиовизуальной документалистики, поскольку позволяет рассматривать аудиовизуальное произведение не только в традиционных рамках общекультурного и социального фона, но и в контексте развития технических и технологических средств создания, а также в контексте особенностей восприятия его слушателем и зрителем. Понимание контекста времени создания, социокультурных условий, уровня музыкального исполнительства могут способствовать адекватному восприятию этих документов.

1.2. Типология аудиовизуальных документов музыкального исполнительства

В общемировой практике аудиовизуальной фиксации и презентации музыкального исполнительства на протяжении XX в. сложились основные направления. Их видовое и жанровое многообразие обусловлено, с одной стороны, развитием технологий, а с другой – востребованностью музыкального исполнительства у широкой аудитории. Для создания теоретической модели исследования акта музицирования, а также для типологизации и видовой дефиниции аудиовизуальных документов разработана соответствующая их классификация (по типам и видам).

Аудиовизуальные документы музыкального исполнительства включают аудиотексты (звукозапись) и аудиовизуальные тексты (экранные формы фиксации). Звукозапись дает нам аудиальное (слуховое) восприятие информации об исполнении музыкального произведения. Экранные документы, кроме аудиального ряда, раскрывают аудиовизуальные («зримые») факты исполнительства. Хотя аудио и аудиовизуальные тексты отличаются по способу восприятия, они как документы музыкального исполнительства обладают множеством общих черт в принципах создания, информативности и драматургии построения. Именно эти критерии и определяют возможность их единой классификации.

Анализ классификаций аудиовизуальных документов, которые приводятся в рамках исследований истории звукозаписи,

экранных искусств, и в частности музыкального телевидения, показывает, что системный подход в них полностью не реализован. Преимущественно используются классификации, принятые в практике отдельного изучения звукозаписи, кинодокументалистики, источниковедения. Специфика фиксации музыкального исполнительства как объекта в создании аудиовизуальных артефактов не рассматривается. При этом разработки теоретиков и практиков звукозаписи, киноиндустрии, а также исследования в области источниковедения и архивоведения представляют несомненную важность для создания типологии аудиовизуальных документов музыкального исполнительства.

Если в основе источниковедения и истории звукозаписи лежит классификация аудиовизуальных документов в соответствии с видом и принципом записи (технические параметры фиксации), то в теории музыкального телевидения активно разрабатывались жанры и формы. В зависимости от цели и объекта исследования российские и белорусские авторы предлагают многочисленные варианты классификации.

И. Калашникова к музыкальным программам телевидения относит «оперные и балетные спектакли, концерты, записанные по трансляции из театров и концертных залов или созданные в телестудиях, а также музыкально-публицистические программы». Она предлагает их дифференцировать: «по принципам монтажа – как постановочные и трансляционные, по структуре – как простые и сложнокомпозиционные, по условиям телевещания – как выходящие в эфир в записи или напрямую» [162, с. 5].

Е. Авербах среди жанров музыкального телевидения выделяет сборные концерты, объединенные концерансом; музыкальные спектакли, специально смонтированные и адаптированные для телевидения; трансляции симфонических концертов, опер, балетов; оригинальные телепостановки опер, оперетт и балетов; тематические музыкальные передачи и т. д. [4, с. 10–12]. Телетрансляции автор называет «констатационным методом», где объектом является только сам процесс музицирования, представленный максимально корректно [Там же, с. 26].

Рассматривая формы бытования академической музыки на белорусском телевидении, киновед О. Нечай среди жанров выделяет «консерванты других искусств» и «оригинальное теле-

визионное творчество» [312, с. 106–107]. В настоящее время существует классификация музыкальных видеоклипов, введенная исследователем Э. Советкиной. Она характеризуется универсальностью, позволяет категоризировать существующее многообразие клипов: а) исходя из технических особенностей создания изображения, б) по способу представления материала, в) по образному визуальному воздействию [422, с. 18].

Дополним уже имеющиеся классификации рядом важных для музыковедческого анализа признаков аудиовизуальных документов, которые отражают комплекс их семантической, информационной и технической составляющих и позволяют рассматривать структуру этих документов на разных уровнях их сложной, многоэлементной системы.

Аудиовизуальные документы музыкального исполнительства представляют собой сложную систему, семантика которой проявляется на уровнях: *документальной фиксации* (уже существует музыкальное исполнение или создается в условиях студии); *функционального назначения документа* (отражает фиксацию акта музыкального исполнения и направлен на создание образа исполнителя); *сохранения на материальном носителе* (грампластинка, киноплёнка, магнитная плёнка, оптический диск, жесткий диск); *средств фиксации* (аналоговые, кинематографические, телевизионные, видео-, цифровые). Отсюда следует, что классификация должна осуществляться с учетом системного подхода и быть многоуровневой и многоаспектной. На наш взгляд, классификационными признаками аудиовизуальных документов музыкального исполнительства являются все составляющие уровни их функционирования (семантический принцип фиксации исполнения и восприятия музыкального исполнительства, информационно-музыкальная составляющая, технические параметры фиксации).

В классификации аудиовизуальных документов музыкального исполнительства выделим четыре блока по следующим признакам: семантическому, перцептивному, функциональному и техническому. Рассмотрим их подробнее.

1. *Семантический признак* раскрывает способ создания артефакта музыкального исполнительства. С момента появления технических средств фиксации в научных кругах актуализировался вопрос продуктивного и репродуктивного в этих комму-

никативных каналах сохранения и распространения информации. Соотношение продуктивного и репродуктивного имеет принципиальное значение для исследования музыкального исполнительства. Именно этот критерий, указывающий на то, как создана запись, является определяющим в разработке типологии музыкального исполнительства в аудиовизуальных документах.

В зависимости от вида фиксации выделим в аудиовизуальных документах музыкального исполнительства следующие их типы: *живые (концертные) и студийные (постановочные) записи*. К *живым* (непосредственным, сиюминутным, необработанным) аудиовизуальным документам относятся звукозаписи с концертов и спектаклей, а также их экранные трансляции, радиопередачи с живым исполнением. К *студийным* (постановочным) записям относятся концертная программа, музыкальный кино-, телеспектакль (кино-, теле-, видеоопера; кино, теле-видеобалет; кино, теле-, видеооперетта и т. д.), очерк о музыканте, музыкальное обозрение, литературно-музыкальная композиция, фильм-концерт, музыкально-документальный фильм, концертный номер.

Многие исследователи придерживаются подобной классификации аудиовизуальных документов. В музыкальной эстетике сложилось твердое убеждение, что студийные записи, постановочные фильмы-концерты, а также телевизионные программы-концерты являются своеобразным актом обобщения, где из сегментов исполнения путем монтажа создается нечто вроде идеальной модели исполнения. Именно студийная запись может представить синтетическую смесь, соединяющую лучшее из многочисленных дублей. Е. Дуков отмечал определенную обобщенность студийных записей как документа, фиксирующего интерпретацию исполнителя и звукорежиссера в духе своего времени [119, с. 9]. В процессе развития звукозаписи как средства фиксации музыкального исполнения произведения до 1950-х гг. существовало мнение, что звукозапись в студии – это процесс, следующий за живым выступлением. Именно с появлением возможности монтажа запись исполнения музыканта перестала быть точной копией выступления в концертном зале. О двух основных тенденциях в киноискусстве: реалистичной и формотворческой говорил З. Кракауэр [211, с. 35].

Запись живого музыкального исполнения является информационно более полноценным документом в отличие от компиляций, возможных в отношении записи исполнения в студии. Следует подчеркнуть, что одно из достоинств концертных записей – имеют характер исторического документа. Благодаря «привязке к определенной дате и месту, эти записи обладают дополнительным эмоциональным воздействием, отсутствующим у студийной записи с ее “вневременной”, “внепространственной” характеристикой» [426, с. 16].

Эту мысль подчеркивает и развивает исследователь Г. Комаровских: «Концертные записи ценны также и тем, что впечатления о некоторых выступлениях, зафиксированных на носителе, отражены в опубликованных воспоминаниях современников» [202, с. 32]. Безусловно, здесь все равно присутствует «эстетическая адаптация» (термин Е. Петрушанской), основанная на технических возможностях самого показа и особенностях телевосприятия. Именно в процессе съемки концертного выступления средствами экранной интерпретации выступают точка съемки, ракурс, композиция кадра.

Многие исследователи сходятся во мнении, что форма фиксации исполнительства (трансляции концертов и живые записи) ценна изначально целостностью самого акта исполнения и при этом подчеркивает именно факт исполнения в определенное время, в определенном месте и несет наиболее достоверную информацию для изучения музыкального исполнительства как процесса во времени «здесь» и «сейчас». Эстетическая адаптация происходит как в звукозаписи (влияние звукорежиссера), так и в экранной фиксации исполнительства (влияние режиссера и оператора съемки).

В постановочных жанрах телевидения и кинематографа используется записанная фонограмма и исполнитель под нее создает образ музицирования на экране. В «телеадаптации» музыкального исполнительства Е. Петрушанская отмечает неизбежность съемки процесса исполнения «...playback, “под фонограмму”» [339, с. 203]. В результате происходит подмена естественной simultaneity исполнения внешней имитацией, что снижает ценность экранного документа как исторического и художественного артефакта музыкального исполнительства. Безусловно, способ «приспособления» к звучанию, с одной

стороны, повышает итоговое качество звукового решения фильма, с другой – процесс зримого музицирования в некоторой степени как бы лишается подлинного динамизма и эмоциональности в исполнении. При этом следует признать, что в постановочных фильмах под фонограмму существенно повышается качество «визуализации» исполнительской образности, драматургии произведения и его исполнения, зримости инструментовки.

2. *Перцептивный признак* дает представление о способе восприятия информации. Исходя из того, что аудиальные документы музыкального исполнительства включают только звукозапись, а экранные еще и запись видеоряда, по способу восприятия их разделяют на собственно *аудиальные и аудиовизуальные*. В слуховой системе в качестве структурного фактора выделяются звук, речь, музыка, вокал. Главным показателем является время, выступающее в двух измерениях – последовательности и одновременности. Структурирование аудиовизуального документа включает и пространственное измерение. Зримые образы дают значительно больше информации о самом исполнителе, процессе исполнения, визуализируя музыкальную образность, драматургию и инструментовку. Однако восприятие исполнительской интерпретации дополнительно через зрительные каналы снижает слуховую активность исследователя, возможность концептуально осмысливать звучание музыки, направляя внимание еще и на визуальный ряд.

Двойственную природу экрана подчеркивает Ю. Дружкин: «С одной стороны, экран выступает носителем текста, его переносчиком в предметно-материальном смысле слова, с другой – и сам претендует на роль текста и даже художественного произведения» [117, с. 54]. Этот момент следует учитывать при исследовании музыкального исполнения на основе аудиовизуальных документов и осуществлять выбор типа документа в зависимости от цели исследования и поставленных задач.

3. *Функционально-информационный признак* позволяет проследить музыкальное исполнительство во всем его разнообразии. Изучая акт музицирования в аудиовизуальных документах, мы прежде всего обращаем внимание на то, что и как зафиксировано в них и какой информационный потенциал несет каждый из видов для объективного изучения исполнительства.

С одной стороны, аудиовизуальные документы музыкального исполнительства фиксируют факт исполнения музыкального произведения, с другой – содержат объективную информацию о личности композитора и исполнителя, их стиля и почерка, мнения критиков и т. п.

Виды непосредственной фиксации музыкального исполнительства многочисленны и отличаются степенью информативности. Они включают: аудио- и видеотрансляции концертов и спектаклей музыкальных театров с комментариями или без них; хроникальные материалы (кинохроника как фиксация лучших образцов исполнительства, попадающая в дальнейшем в киножурналы); студийные звукозаписи; постановочные экранные формы (кино-, теле-, видеоконцерты, кино-, теле-, видеооперы), созданные на основе готовых фонограмм.

Зафиксированные аудио- и видеоматериалы позволяют создавать различные документы о музыкальном исполнительстве. Среди них киножурналы как периодические выпуски, в которых сочетаются короткие документальные сюжеты с насыщенной информационной композицией. Здесь также циклы телевизионных и радиальных передач об известных исполнителях, где объединяются музыкальная журналистика и исполнительство. Такие циклы включают фрагменты кинохроники, интервью с исполнителем, краткие эпизоды выступлений, воспоминания современников, рассуждения исследователей и критиков и др. материалы. Значительно расширяют спектр источников о музыкальном исполнительстве документальные фильмы и музыкально-документальные (термин Т. Стеркина [437]) звукоматериалы об исполнителях, объединяющие события и факты их жизни. К ним относятся экранные документы: фильм-портрет, фильм-очерк и историко-биографический фильм, а также звукозаписи, фиксирующие речевую информацию (событийные хроники, фонотеку, фонointервью). Сюда же относятся речевые выступления на различных торжественных и знаковых мероприятиях музыкантов-исполнителей, их рассказы и воспоминания о премьерных выступлениях, гастролях, рассказы очевидцев знаковых событий в музыкальном исполнительстве и т. д. Нередко эти документы насыщены словесными комментариями, размышлениями, воспоминаниями, высказываниями и разного рода интервью. Документаль-

ные и музыкально-документальные материалы глубоко раскрывают персоналии исполнителей, благодаря широким обобщениям, ассоциативному ряду и яркой художественной образности, которые в них используются.

Во всех рассматриваемых нами аудиовизуальных документах об исполнительстве преобладает авторское видение. Создатель (музыкальный критик, сценарист, режиссер) журнала, программы, репортажа или фильма несет свое понимание образа исполнителя или коллектива на основе изученных документов и фактов, что, соответственно, определяет индивидуальную интерпретацию материала.

4. Технический признак в значительной степени корректирует понимание исследователем степени достоверности и информативности аудиовизуального документа музыкального исполнительства. Хотя звукозапись и кинематограф имеют относительно короткую историю, они уже прошли определенные этапы развития. В процессе эволюции техники совершенствовалась технология фиксации музыкальной информации (аудиовизуальных документов), в которой можно выделить следующие виды: механическая, электромеханическая, магнитная, оптическая (фотографическая), цифровая, лазерная (оптическая), магнитооптическая и электрооптическая. Относительно системы фиксации звука аудиовизуальный документ может быть представлен моно-, стерео-, квадрофонической и цифровой записью.

Вид и система записи имеют кардинальное значение при изучении музыкального исполнительства. От них напрямую зависит определение в исследуемом документе тех возможных параметров изучения исполнительства, которые в наименьшей степени в определенный период технического оснащения поддавались искажению или просто не могли быть зафиксированы.

Как видим, типовая и видовая классификации позволяют на новом уровне научного знания выявить специфические особенности и возможности для разноуровневых исследований музыкального исполнительства во всех его проявлениях (стиль, школа, индивидуальная манера, конкретная единичная интерпретация) и с позиций различных целевых задач исследований. Классификация массива документов способствовала определению особенностей создания каждого типа и вида, объективной

оценке его потенциала, а также выявлению методов и возможных направлений в дальнейших исследованиях музыкального исполнительства.

На основе разработанной системы классификации аудиовизуальных документов сделаем следующие выводы:

1) в аудиовизуальных источниках музыкального исполнительства выделены четыре основных признака: семантический, перцептивный, функционально-информативный и технический;

2) многоуровневая система классификации, опирающаяся на данные признаки, позволяет выявить в массиве документов их информативные возможности и специфические особенности с точки зрения целей и задач исследования и различных аспектов проявления музыкального исполнительства.

Итак, многоаспектная классификация аудиовизуальных документов музыкального исполнительства, учитывающая музыковедческий, киноведческий и источниковедческий подходы, позволяет получить всестороннее представление об информативных возможностях и специфических особенностях разных типов и видов аудиовизуальных документов музыкального исполнительства.

Глава 2

ИСТОЧНИКОВЕДЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ

2.1. Эволюция источниковедческой основы исследования музыкального исполнительства

Исполнительство как самостоятельное явление сформировалось в середине XIX в., а в XX в. оно заняло лидирующие позиции. Почитатели академической музыки этого времени отдавали предпочтение исполнительской интерпретации С. Рихтера, П. Когана и др., а не произведениям Л. Бетховена, П. Чайковского и др. композиторов. Процесс становления и кристаллизации музыкального исполнительства, определение сути этого вида музыкальной деятельности до XIX в. проходили в русле общей теории с методикой обучения и композиторским творчеством. Исполнительство в музыковедении в этот период изучалось в рамках отдельных специальностей. В результате формировалось неадекватное и неполное представление о взаимосвязи и взаимообусловленности процессов развития каждой специальности в контексте развития общества и самой культуры.

Сегодня любой искусствовед и музыковед осознает, что процесс развития музыкального исполнительства – это одна большая картина становления исполнительства, требующая комплексного изложения с позиции истории и теории. Основываясь на понимании содержания, голосоведения, фактуры и т. д. музыкального произведения, теория исполнительства раскрывает основные закономерности выразительности, экспрессии и формообразования музыки средствами исполнительства. В качестве примера можно привести разработки Ю. Бычкова в «Курсе теории и истории музыкального исполнительства» [59].

По утверждению Т. Курышевой: «История исполнительского искусства – возникновение, развитие или исчезновение различных исполнительских стилей, направлений, школ, манер – по сути, есть история интерпретаций. Она фиксировалась в редакциях издаваемых произведений, в преемственности традиций учениками определенной школы (или нарочитом их нарушении), в возникновении новых направлений» [228, с. 221].

Очертим эволюцию источниковедческой основы исследования музыкального исполнительства в рамках истории и теории исполнительства как осмысление и обобщение композиторской практики, исполнительского и педагогического опыта. Многие исследователи, обращаясь к истории исполнительства, начинают с анализа музыкального искусства Античности. Однако, на наш взгляд, процесс отделения исполнительства от композиторского творчества относится к более позднему периоду. Предпосылками для разделения композиторского и исполнительского творчества стали, с одной стороны, появление книгопечатания в XV в., создавшего прецедент самостоятельного существования произведения уже без композитора, что способствовало точной фиксации композиторской мысли, с другой – создание классического вида нотации к XVII–XVIII вв.

Исследовательские работы, посвященные истории исполнительства, отражали как развитие одного направления (клавишного, скрипичного, духового или оркестрового), так и раскрывали общие тенденции формирования исполнительства как самостоятельного направления в музыкальном искусстве. Появление звукозаписи в конце XIX в., а позже и кинематографа произвело новый переворот в мировоззрении: слуховое и визуальное восприятие постепенно вытесняли опору на нотный текст. Со второй половины XX в. в музыковедении появились исследования, обращенные к интерпретации, исполнительскому стилю и т. д. Сегодня это направление набирает еще большие обороты, опираясь не на мемуары, воспоминания современников или редакции музыкальных произведений исполнителями, а на аудиовизуальные документы. Для более полного понимания критериев изучения музыкального исполнительства необходимо выявить, как на протяжении истории развития музыкального искусства в единстве составляющих (композиторское творчество, исполнительство, методика обучения) форми-

ровались ценностные ориентиры исполнителя и сама теория исполнительства.

Попробуем проследить эволюцию музыкального исполнительства, основываясь на многочисленных практических пособиях, теоретических трудах и исследованиях. Накопившийся материал, раскрывающий процесс становления и развития исполнительства, условно разделим на группы: 1) школы, синтезирующие практический опыт мастеров XVII–XIX вв.; 2) работы, созданные в начале XX в., где исполнительство рассматривалось с позиции физиологической целесообразности; 3) труды, созданные на протяжении XX в., в которых поднимались вопросы исполнительства во взаимосвязи всех компонентов, техники, игрового аппарата исполнителя, редактирования и интерпретации, основ аппликатуры, системы самостоятельных занятий, художественных средств музыканта-исполнителя, сценического выступления и др.; 4) работы о самих исполнителях, исполнительских направлениях, школах, стиле.

Становление теории исполнительства проходило в русле процесса развития инструментария, появления свободного исполнительства, создания первых учебных пособий. Своеобразным нормативом в развитии теории исполнительства стали трактаты А. Н. М. аль-Фараби «Большой трактат о музыке» (освещал вопросы происхождения музыки, акустики, инструментоведения, теории звукорядов), Ибн Сины (Авиценны) «Введение в музыкальное искусство», где встречаются упоминания о музыкальных инструментах, сочинения Авиценны «Свод науки о музыке», «Сокращенное изложение о музыке» и др. [13-А, с. 53]. По утверждению В. Григорьева, «ранние литературные сведения о применявшихся в Чехии (точнее, в Чехоморавии) музыкальных, в частности смычковых, инструментах мы находим в относящемся еще к XIII веку рукописном «Трактате о музыке» Иеронима Моравского» [95, с. 16].

Исследователи истории становления музыкального искусства и исполнительства обращаются к гравюрам, фрескам и другим ранним изображениям, отражающим инструментарий того времени, формы музицирования, постановку инструмента и т. д. Например, новый способ дирижирования при помощи баттуты (итал. *battere* – бить, ударять), который был зафиксирован на одном из изображений церковного ансамбля, относя-

щемся к 1432 г., положил начало появлению дирижерской палочки.

В начале XVI в. появились первые труды о музыке Вячеслава Филомата (1512), Хейнрикуса Грамматикуса (1518), Стефаниуса Монтариуса (1513–1519). В 1530-е гг. Н. Листениус (Листений) в сочинениях «Основы музыки», «Музыка» изложил свой взгляд на учение о трех «музыках»: теоретической (теория музыки), практической (исполнение) и поэтической (сочинение) [13-А, с. 53].

Следует уточнить, что обозначить точную дату появления теории исполнительства нет возможности. Важно отметить, что с возникновением исполнительства и композиторского творчества созрела необходимость в создании определенных рекомендаций в игре на инструментах. В эпоху Возрождения использовались пособия синкретического характера: «... создавались в первую очередь для органистов, но содержали и сведения, необходимые исполнителям на клавирах» [10, с. 5].

В трактате итальянского органиста Джироламо Дирута «Трансильванец» (конец XVI в.) говорится о необходимости свободы рук во время исполнения, о качестве туше [Там же]. О недостатках в посадке и постановке рук на клавесине писал также органист и инструментальный мастер Ж. Дени в одном из самых ранних руководств – «Трактате о настройке спинета и о сравнении его звучания с вокальной музыкой» (1650). О свободе исполнителя в выборе украшений говорил лютнист М. Сен-Ламбер в «Трактате об аккомпанементе на клавесине, органе и других инструментах» (1680). В начале XVII в. композитор М. Преториус указывал на необходимость создания вариаций и красивых контрапунктов исполнителями в музыке [118, с. 47]. В 1555 г. издан четырехтомный трактат францисканского монаха из Андалусии Хуана Бермудо «Рассуждения о музыкальных инструментах», в котором глава посвящена вопросам исполнительства («Некоторые вопросы исполнителям»). В перечисленных работах ранних теоретиков и эпохи Возрождения отражены попытки обобщения исполнительского опыта.

Предпосылки дирижерского искусства формировались в оркестровом исполнительстве XVII–XVIII вв. во времена генерал-баса. Функцию дирижера выполнял исполнитель на клавес-

сине или органе партии генерал-баса. Он задавал темп, а также делал указания глазами, головой. Вторым вариантом было использование баттуты.

К началу XVI в. были созданы семейства профессиональных смычковых инструментов, в том числе виол и скрипок. Одним из первых известных профессиональных итальянских скрипачей этого периода был Джованни Баттиста Джакомелли (прозванный «Джамбаттистом-скрипачом»).

В 1556 г. вышел трактат о музыке на французском языке музыканта Филибера (Лион), где автор обращается к особенностям скрипичного и виольного семейств, среде их распространения. В XVII в. музыкальное исполнительство Франции развивалось при дворе в рамках ансамблевого музицирования. Так, при Людовике XIII был создан оркестр «Двадцать четыре скрипки короля» (многие музыканты этого коллектива написали впоследствии сборники пьес для скрипки и баса).

Огромное влияние на развитие музыкального исполнительства Франции второй половины XVII в. оказал Ж.-Б. Люлли (1632–1687). Он добился объединения всех музыкальных сил Франции, утверждения единства скрипичного стиля на основе обобщения передовых достижений французского и итальянского скрипичного искусства. В 1652 г. Люлли стал руководителем «Двадцати четырех скрипок короля», а в 1670-е гг. основал Королевскую музыкальную академию (Парижскую национальную оперу). Как дирижер в управлении коллективом он использовал большую камышовую трость в качестве баттуты (вплоть до 1687 г.), чтобы обеспечить ритмически ровное исполнение.

В XVII в. во многих сборниках произведений композиторов появились указания к исполнению произведений. В 1616–1628 гг. в Германии итальянский скрипач-виртуоз Карло Фарина опубликовал пять сборников инструментальной музыки для 2–4-х голосов с басом. В комментариях к номерам он подробно разъяснил способы исполнения. В Англии в 1659 г. было издано инструктивное сочинение композитора, музыканта-виолиста и гамбиста Кристофера Симпсона «The Division Violist» (в виде практической «школы» игры на виоле). Автор в трактате обращается к вопросам постановки инструмента (как держать смычок, в каких моментах использовать при игре плечо

или кисть, как удерживать пальцы на струнах для плавности игры и др.), правилам исполнения аккордов и динамических нюансов.

Появление «школ» обучения игре на инструментах относится к первым десятилетиям XVIII в. В 1712 г. вышла «Легкая метода игры на скрипке с прибавлением краткого изложения основных принципов, необходимых для исполнения на этом инструменте» М. П. Монтеклера, в 1718 г. – «Принципы скрипки в вопросах и ответах, с помощью которых каждый может сам научиться играть на этом инструменте» П. Дюпона.

В XVII–XVIII в., в период разделения органного и клавирного искусства и расцвета клавесинизма, появились работы Ф. Куперена «Искусство игры на клавесине» (1716), Ж.-Ф. Рамо «Метода пальцевой механики» (1724), Ф. Э. Баха «Опыт истинного искусства игры на клавире» (1 ч. – 1753, 2 ч. – 1762). Помимо памятников творчества композиторов эти клавирные руководства являются важнейшими источниками для изучения тенденций в исполнительстве. В трактате Ф. Куперена «Искусство игры на клавесине» представлена систематизация характерных исполнительских принципов французских клавесинистов, даны педагогические советы, частично актуальные и сегодня. В педагогической работе «Метода пальцевой механики» Ж.-Р. Рамо, опубликованной во второй тетради его клавесинных пьес, рассматриваются способы технического развития ученика-клавесиниста [10, с. 9]. Труд Ж.-Ф. Рамо направлен на обобщение опыта в области исполнительской техники.

Из изложенного следует, что авторы в обозначенный период на более высоком уровне определяли задачи исполнителя, технические аспекты, отношение к авторскому тексту. Так, излагая свое понимание роли и задач исполнителя, Ф. Куперен считал, что главное – это стремление к галантности. Издавая третью тетрадь пьес для клавесина, Ф. Куперен в предисловии писал о необходимости исполнения пьес с соблюдением всех авторских указаний и верности самого нотного текста. Категоричность решительность высказывания указывала на то, что вольность в прочтении авторского текста исполнителями с позиции композитора была недопустимой.

Ф. Э. Бах видел задачу исполнителя в необходимости донесения до слушателя аффектов, содержащихся в музыкальном

произведении. По мнению А. Алексеева, работа Ф. Э. Баха «Опыт истинного искусства игры на клавире» стала не только обобщением личного опыта одного музыканта, но и историческим документом теории и практики клавирного искусства середины XVIII в. [Там же, с. 93]. В ней, кроме основных знаний, необходимых клавиристу того времени, автор обращал внимание на правила гармонии, цифровки баса, давал советы относительно импровизации «свободной фантазии».

Хотя перечисленные работы носят педагогический характер, они раскрывают особенности и проблемы музыкального исполнительства того времени.

В начале XVIII в. проявляется тенденция включения в концертную программу, кроме собственных сочинений, произведений других композиторов. К такой практике одним из первых обратился известный скрипач и композитор этого периода Жан-Мари Леклер (1697–1764).

Во второй половине XVIII в. актуализировались вопросы техники и рациональности в исполнительстве. Опубликованы работы «Принципы скрипичной игры для изучения техники пальцев на этом инструменте и другие необходимые правила» (1781) Л'Аббе (настоящее имя – Жозеф Сен-Севин), «Рассуждения о музыке и правильной манере ее исполнения на скрипке» (1763) Е. П. Брижона, «Рациональный метод изучения игры на скрипке» (1779) А. Байо и др. Мишель Коррет (1709–1795) создал школы для различных инструментов: «школа аккомпанемента» (1715), скрипичная «школа» (1738), виолончельная «школа» (1783).

Ряд дидактических трудов написал Ф. Джеминиани: «Скрипичная школа» (издана в Лондоне; 1731), «Правила игры с верным вкусом на скрипке, немецкой флейте, виолончели и клавесине» (1739), «Гармоническое руководство или гармонический словарь. Подлинно верный путеводитель по гармониям и модуляциям...» (1742), «Искусство аккомпанемента и новый верный способ расшифровки цифрованного баса на клавесине» (1755/56), «Искусство игры на гитаре или цитре, содержащее различные сочинения с виолончельным или клавесинным басом» (1760). В работе «The Art of Playing on the Violin...» («Искусство игры на скрипке...») (1740) Ф. Джеминиани, подчеркивая связь эстетических воззрений, придерживался направления

«теории аффектов», представителями которого были музыканты Ф. Куперен, И. Маттезон, И. Кванц, Ф. Э. Бах, Л. Моцарт, Дж. Тартини, Л. Боккерини. Один из первых он ввел в громкость звучания как средство выразительности *forte* и *piano*, обратился к постановочным и техническим аспектам исполнения, также развивал навыки чтения с листа.

Вышеназванные трактаты, отражая эстетику, стиль, характер музыки этого периода, дают представление о музыкальном исполнительстве и задачах, которые стояли перед исполнителями. В них затрагивались вопросы о правах и обязанностях исполнителя в отношении текста, его «верности произведению», распространения музыкально-эстетической концепции «теория аффектов».

В XVIII в. интенсивное и плодотворное развитие фортепианного искусства нашло отражение в теоретических работах. В 1780-е гг. в Париже вышло пособие Л. Депрео «Курс обучения на клавесине и пианофорте». В XIX в. опубликованы труды И. Гуммеля «Обстоятельное теоретическое и практическое руководство по фортепианной игре» (1828) и К. Черни «Полная теоретическая и практическая фортепианная школа» (1846). И. Гуммель в руководстве различает правильное и хорошее выразительное исполнение. Под выразительностью автор понимает отражение чувств как способность и искусство проникнуть в суть произведения и воплотить его в исполнении. К. Черни в отношении исполнения пишет следующее: «Все, что имеет отношение к исполнению, можно подразделить на два основных вида: первый связан с точным соблюдением всех знаков исполнения, расставленных в произведении самим автором, а второй – с тем выражением, которое исполнитель может или должен придать произведению, руководствуясь собственным чувством» [цит. по: 10, с. 102]. В отдельном разделе автор предлагает анализ особенностей исполнения произведений различных композиторов.

В 1840 г. вышел совместный труд Ф.-Ж. Фетиса и И. Мошелеса «Метода методов для фортепиано». Главная мысль, положенная в основу руководства и выделяющая его среди современных фортепианных школ, – это отрицание единых для всех исполнителей двигательных приемов и признание индивидуальности подходов к исполнительскому аппарату [цит. по: 13-А, с. 55].

В оркестровом искусстве, начиная с XVIII в., на роль музыкального руководителя коллектива выдвигается первый скрипач (концертмейстер). Он мог управлять, играя на скрипке, или использовать смычок как палочку (баттуту). Этот принцип управления исполнением первой скрипкой был распространен вплоть до середины XIX в.

К концу XVIII – началу XIX в. музыка стала самостоятельным эстетическим переживанием, сформировались предпосылки для отделения музыкального исполнительства от композиторского творчества. Определенные видоизменения произошли в инструментарии в соответствии с композиторским творчеством и потребностями исполнителей. В различных школах, руководствах и пособиях были очерчены качества исполнителя, отношение к нотному тексту, вопросы исполнения, артикуляция, технические аспекты игры, постановка, посадка, проблемы физиологии. Весь этот круг вопросов значительно актуализовался в XIX в. в процессе формирования теории исполнительства, выводя проблему интерпретации музыкального произведения (произведение – исполнитель) в приоритет практики.

Источниками для формирования системы взглядов являются: музыкально-исполнительская практика; частично музыкально-педагогическая практика; теоретические разработки в области эстетических теорий искусства. Обсуждение проблем исполнительской практики происходило в разнообразных источниках: периодических изданиях, рецензиях на концерты и музыкально-критических статьях, руководствах по обучению музыке, в эпистолярном наследии и философских трактатах. Внимание композиторов и исполнителей, музыкальных критиков, эстетиков и философов обращалось непосредственно к самой музыкально-исполнительской практике, поднимались в основном проблемы «верности тексту», замыслу композитора, верности духу произведения [17-А, с. 58]. Это было обусловлено в первую очередь тенденцией в исполнительстве к виртуозности и широкому распространению транскрипции.

В XIX в. наряду с обобщающими работами культурно-исторической направленности появились научные издания (монографии) о крупнейших композиторах, в которых использовался документально-биографический материал и творчество рассматривалось в тесной взаимосвязи с исполнительской деятельностью: «В. А. Моцарт» О. Яна, «И. С. Бах» Ф. Шпитта и др.

В этот период наиболее полно в литературе освещалось фортепианное исполнительство. Например, популярное издание К. Вейтцмана «История фортепианной игры» (1863) как наиболее обстоятельный труд по истории клавирного искусства впоследствии опубликовал М. Зейферт под названием «История фортепианной музыки». Среди исследований, посвященных интерпретации музыки отдельных мастеров, выделяется работа А. Маркса «Руководство к исполнению бетховенских фортепианных сочинений», основанная на широком фактическом материале. Обобщающий теоретический труд «Эстетика фортепианной игры» А. Куллака (1860) стал попыткой создания энциклопедического свода важнейших сведений о фортепианном исполнении. Г. Риман в «Катехизисе фортепианной игры» (1888) указывал на значение для исполнителя постижения характера и стиля музыкального произведения [Там же]. Обобщающие теоретическо-практические работы об искусстве фортепианной игры писали также Л. Кёлер, Г. Гермер, позже Р. Брейтгаупт и др.

Разработки в области фортепианного исполнительства легли в основу общей теории исполнительства как первые историко-теоретические исследования. Это связано также с тем, что в указанный период в других видах исполнительства еще не сложилась исполнительская традиция в силу различных обстоятельств.

Стремительное развитие исполнительства на духовых инструментах относится к XIX в. Важными вехами стали конструктивные изменения инструментов и открытие классов духовых инструментов в консерваториях Западной Европы. Появление множества «школ» и издание методических пособий для флейты, кларнета, корнета-а-пистона и саксгорна, трубы способствовали становлению теории исполнительства на духовых инструментах. Немаловажное значение в развитии искусства игры на духовых инструментах имеет оркестровое исполнительство.

В оркестровом исполнительстве в связи с развитием симфонической музыки, ростом ее динамического разнообразия, расширением и усложнением состава оркестра, усложнением партитур композиторов очевидной стала необходимость усиления роли дирижера и освобождения его от игры в ансамбле.

У дирижеров-исполнителей появилась возможность публиковаться, раскрывать свое видение профессии и роли дирижера, технические и технологические аспекты дирижирования, вопросы интерпретации и т. д. Так, в литературное наследие включены трактат Г. Берлиоза («Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке»), книги Р. Вагнера («О дирижировании»), Г. Вуда («О дирижировании»), Ф. Вейнгартнера («О дирижировании»), Ш. Мюнша («Я – дирижер»), мемуары Л. Шпора («Автобиография») и т. д.

В XIX в. уделяется много внимания исполнительству на струнно-смычковых инструментах, вокальному и хоровому искусству в русле общих тенденций теории, истории и практики музыкального исполнительства.

Процесс осмысления музыкальной практики указанного периода исследовала Н. Корыхалова, выделяя в отдельные группы:

- 1) обзорные исследования исторических эпох с характеристикой музыкальных центров, включающие анализ деятельности исполнителей;
- 2) монографии;
- 3) сочинения исполнителей, включающие автобиографические элементы и рассуждения об исполнительстве;
- 4) учебные пособия;
- 5) исследования по истории исполнительства [207].

Для развития музыкального источниковедения как дисциплины, заложенного М. Гербертом (в 1784 г. издал средневековые трактаты), немаловажное значение сыграло исполнение Ф. Мендельсоном (1829 г.; Берлин) «Страстей по Матфею» И. С. Баха. Огромную роль в развитии источниковедения сыграло «Баховское общество» (1850), благодаря деятельности которого были опубликованы все рукописи произведений И. С. Баха, а также публично исполнены.

Впоследствии эта источниковедческая практика получила широкое распространение в издании памятников музыкальной культуры: факсимильные издания старинных рукописей, педагогические и исполнительские редакции произведений старинных мастеров, расшифровки произведений, созданных в невменной и мензуральной нотации.

В России огромную роль в осмыслении музыкального исполнительства и формировании критериев его анализа сыграла

музыкальная критика. В середине XIX в. на страницах журналов поднимались вопросы диалектического единства исполняемого и исполнения. Этой области музыковедения пристальное внимание уделял М. Овчинников в монографии «Фортепианное исполнительство и русская музыкальная критика XIX века» [322].

Появление разнотематических работ в области музыкознания в период с 1840-х и до 1917 г. отмечал Т. Науменко: «Чрезвычайное многообразие образцов демонстрируют прежде всего монографии – жанр, который в науковедении считается важнейшим показателем состояния научного знания. В их числе – и научные монографии о композиторах, теоретические трактаты, научные переводы, многочисленные учебники и практические руководства» [308, с. 60]. В жанре монографии композиторское творчество рассматривается в тесной взаимосвязи с историческими процессами и их исполнительской практикой. Постепенно становится традиционным в монографиях сочетание черт исторического исследования и теоретического анализа.

Большое значение для развития критической мысли России в области исполнительства имел журнал «Музыкальный и театральный вестник», авторами которого были известные ученые, критики, искусствоведы. Обратим внимание на некоторые его публикации. Например, статья В. Стасова «О роли фортепиано в музыке и Листе» (1847) посвящена проблемам фортепианного искусства и представляет своего рода трактат. А. Серов в статье «Музыка и виртуозы» поднимал вопросы сущности музыкального исполнительства, первичности и вторичности компонентов, значения исполнительства в жизни общества. Именно А. Серов в 1864 г. ввел понятие «музыковедение» в российской науке, обозначив основные цели: изучение исторического процесса развития музыкального языка и форм музыкального творчества [17-А, с. 59].

Таким образом, развитие отечественного музыкального искусства в XIX в. происходило на уровне осмысления эстетики и творчества. В связи с возрастающей ролью исполнителя в конце XIX в. начали подниматься вопросы интерпретации в аспекте творческой роли исполнителя, его миссии в музыкальном искусстве, предпринимались попытки теоретического

осмысления понятий интерпретации в отношении «верности тексту» и др. В качестве основных источников для изучения вопросов музыкального исполнительства в XIX в. были личные наблюдения исследователей, публикации рецензий, отзывов критиков на концерты, эпистолярное наследие исполнителей, воспоминания очевидцев и архивные документы.

Откликом на общемировые тенденции методологических поисков стали теоретические работы, имеющие междисциплинарный характер, Б. Яворского: «Строение музыкальной речи» (1908); «Упражнения в образовании ладового ритма» (1915) [295, с. 666], Э. Розенова, Г. Конюса, Л. Сабанеева и др.

В XX в. теоретической основой изучения исполнительства в СССР стали фундаментальные исследования и теоретические концепции, выдвинутые в 1920-е гг.: Б. Асафьева (теория интонации), Л. Мазеля и В. Цуккермана (метод целостного анализа), Н. Гарбузова (теория многоосновности ладов и созвучий), Б. Яворского (теория ладовых тяготений) и др. [17-А, с. 60].

По утверждению Б. Асафьева, «жизнь музыкального произведения – в его исполнении, то есть раскрытии его смысла через интонирование для слушателей» [22, с. 264]. Исполнитель как сотворец композитора, по мнению Л. Мазеля и В. Цуккермана, в процессе исполнения создает новые свойства произведения, «объективно обогащает, развивает его» [263, с. 17–18]. Взгляды известных музыковедов, как и их учение о выразительной и формообразующей роли отдельных сторон музыки, в дальнейшем стали основой для многочисленных исследований исполнительства.

Фундаментальные разработки в области теории музыки способствовали формированию и развитию теории исполнительства. Несмотря на появление фактических документов музыкального исполнительства в звукозаписи, исследователи чаще использовали традиционные виды источников. Эта ситуация была в поле зрения Д. Рабиновича: «Так или иначе, даже ценнейшие из записей сравнительно редко попадали в поле зрения музыковедов. Еще реже они становились объектом научного рассмотрения со стороны тех, кто занимался проблемами исполнительства» [367, с. 83–84]. Как предполагает американский исследователь Луи П. Лохнер [557], возможно, первый анализ стиля исполнителя на основе звукозаписи сделан в

1916 г. Эженом Ривьером Редервиллем (исследовал вибрато Фрица Крейсера). Одним из первых к анализу исполнительства в звукозаписи в советском музыковедении обратился Г. Коган в публикации «Рахманинов-пианист» (1946), которая вышла в 4-м выпуске сборника «Советская музыка» [17-А, с. 60].

До середины XX в. в практике изучения музыкального исполнительства сохранялись традиции предыдущего столетия, обобщающие основные тенденции развития музыкального искусства, многовековой процесс исполнительства на отдельных инструментах, композиторского творчества, национальных школ и традиций. Вопросы происхождения музыки и развития музыкальной культуры рассматривали Р. Грубер («История музыкальной культуры»), Т. Ливанова («Русская музыкальная культура XVIII века»), Л. Гинзбург, В. Григорьев («История скрипичного искусства»), Л. Гинзбург («История виолончельного искусства», «Эжен Изай» и «Анри Вьетан»), Я. Вольдман («Выдающиеся венские скрипачи конца XVIII – начала XIX века»), В. Григорьев («Истоки польского скрипичного исполнительского искусства»), Л. Раабен («Жизнь замечательных скрипачей»), Г. Фельдгун («История зарубежного скрипичного искусства (от истоков до конца XVII века)» и др. [Там же]. В перечисленных изданиях использовались как собственные впечатления от выступления артиста, так и нотные записи, исполнительские редакции, критические статьи, отзывы на гастроли, личные записи исполнителей, письма, мемуарная литература музыкантов, архивные документы и др. Заметим, аудиовизуальные документы ими не использовались. В то же время западные звукозаписывающие компании активно практиковали выпуск коллекций или собраний звукозаписей одного исполнителя или коллектива, а также издание каталогов звукозаписей, способствуя при этом созданию прочной источниковедческой базы исследований музыкального исполнительства.

В разработке методов анализа музыкального исполнительства на основе звукозаписи огромное значение имела деятельность акустической лаборатории при Московской консерватории под руководством С. Скребкова. В широкий круг исследуемых тем входило изучение музыкального слуха, певческого голоса, музыкальных инструментов, проблем исполнительского стиля и т. д. Для проведения акустических исследований ис-

пользовались электронные приборы. В дальнейшем изучение музыки аппаратными методами получило развитие в исследованиях П. Лобанова, Г. Комаровских [244; 202] и др.

В исполнительском музыковедении постепенно формировались основные направления в изучении интерпретации. Так, вопросы исполнительского стиля впервые затрагивались К. Мартинсенем в 1930-е гг., в дальнейшем он рассматривался как научный объект Я. Мильштейном, Л. Раабеном, Д. Рабиновичем, Е. Фейнбергом, А. Сохором и др. на материале письменных источников и собственного педагогического опыта [17-А, с. 60]. В конце XX в. использование аудиовизуальных документов в исследованиях исполнительских стилей становится закономерностью (например, диссертация В. Чинаева [497], работы А. Алексеева, Э. Алексеева [10; 11], В. Живова [135], П. Кондрашина [203], Э. Лайнсдорфа [232] и др.). Исследования Н. Драч посвящены основным стилевым тенденциям в российском фортепианном исполнительстве второй половины XX в. Автор на основе анализа исполнительских интерпретаций в аудио- и видеозаписи сравнивает стилевые тенденции в исполнительстве, начиная с 1950-х г. до 2003 г. [17-А, с. 61].

Научные исследования исполнительства как «второй инстанции музыкального бытия» и само исполнительское музыковедение стали развиваться наиболее активно со второй половины XX в., начиная с работ Н. Корыхаловой и Е. Гуренко [104; 207]. Для изучения данного предмета привлекались как традиционные для музыкознания науки (философия, эстетика, культурология), так и смежные (психология, лингвистика, поэтика, герменевтика, семиотика, теория информации и др.).

На рубеже XX–XXI в. аудиовизуальные документы занимают прочное место в исследованиях музыкального исполнительства, что способствует «актуальности исполнительского музыкознания – науки о музыкальном исполнении» [368, с. 81]. Многочисленные звукозаписи, фиксирующие образцы исполнительского творчества, утверждаются как артефакты культуры. На основе звукозаписей исследуются исполнительские стили выдающихся музыкантов в работах А. Алексеева [10], В. Живова [135], П. Кондрашина [203], Э. Лайнсдорфа [232] и др.

Благодаря использованию печатных и аудиовизуальных источников создаются многочисленные портреты исполнителей,

прослеживаются стилистические и национальные черты исполнительства, музыкальное исполнительство рассматривается как целостное явление, имеющее свой аудиовизуальный документ. Именно аудиовизуальные документы как один из источников исследований способствуют актуализации многих аспектов музыкального исполнительства на всех уровнях. Это подтверждается практической частью докторских диссертаций Г. Тараевой [449], Т. Шак [501], В. Комарова [201], Г. Комаровских [202], Н. Лусе [248], Т. Лымаревой [249], П. Седова [396], М. Смирновой [419], А. Сокольской [428], С. Федосеевой [465], С. Яковенко [523] и др.

Г. Тараева констатирует тот факт, что: «Стать аналитическим объектом исполнительская интерпретация смогла сравнительно недавно – когда появилась надежная возможность неоднократно возвращаться к одному и тому же звуковому воплощению музыкального произведения на аналоговых и цифровых носителях» [448, с. 34]. Именно эта возможность аналитического анализа лежит в основе диссертационных исследований И. Егоровой [124], Т. Щикуновой [513] и др.

Хотя звукозапись и кинематограф насчитывают столетнюю историю существования, аудиовизуальные документы смогли стать полноценным источником в практике изучения музыкального исполнительства на постсоветском пространстве только в последней четверти XX в. Причинами этого, на наш взгляд, являются, во-первых, недоступность материалов (только в 2010-е гг. начался активный процесс оцифровки фондов), во-вторых – отсутствие каталогов аудиовизуальных документов музыкального исполнительства. Кроме того, на определенном этапе снижение общественного интереса к самой музыкальной культуре и невостребованность музыкального исполнительства сказались и на тематической направленности искусствоведческих исследований, в большей степени связанной с распространением искусства прошлого.

В Беларуси первые звукозаписи музыкального искусства относятся к 1936 г., а экранная летопись начинается с 1939 г. Благодаря новым технологиям появилась возможность наиболее объективной фиксации акта музицирования, что позволило создать в этот период массив аудиовизуальных документов во всем многообразии композиторского творчества, персоналий

исполнителей и исполнительских интерпретаций. В популяризации белорусского музыкального исполнительства огромную роль сыграли кинематограф, телевидение. За время трансляций концертов (с конца 1970-х гг.), в том числе оперных постановок (1980-е гг.), музыкальных программ, фильмов-концертов, фильмов-очерков была создана галерея портретов белорусских и зарубежных исполнителей. Благодаря звукозаписи и экранным искусствам значительно расширилась сфера исследований в области исполнительства: от глобальных вопросов эволюции исполнительских школ до микроуровней исполнительской интерпретации.

Результаты большинства исследований исполнительской интерпретации опираются на анализ содержания аудиовизуальных документов. Рассмотрим, как белорусскими авторами осуществляется источниковедческий подход в изучении аудиовизуальных документов.

М. Хомицкая, обращаясь к осмыслению художественного исполнительского интонирования музыканта, одна из первых белорусских исследователей подчеркнула необходимость включения аудиозаписей [477].

В. Сахарова на основе сравнительного анализа звукозаписей ведущих пианистов мира выявляет основные тенденции в исполнении/интерпретации фортепианных сочинений П. Чайковского [392]. Существенным плюсом ее исследования является полнота и точность аннотирования дискографического приложения, принятого в мировой практике.

К становлению индивидуальных исполнительских стилей в вокальном искусстве Беларуси обращается в диссертационном исследовании Т. Сернова [404], очерчивая на основе анализа звукозаписей индивидуальные стили Л. Галушкиной, А. Генералова и Т. Нижниковой. Дискографии включают пластинки, записи на радио с каталожными номерами и записи личных архивов исполнителей, созданные на радио. К минусам аннотирования дискографий можно отнести отсутствие указаний времени создания части звукозаписей, а также вида самих носителей. Составленная дискографическая опись имела бы ценность в дальнейших исследованиях в случае создания коллекций дисков со звукозаписями каждого исполнителя или дальнейшего исследования этих звуковых документов.

И. Оношко анализирует феномен виртуозности в белорусском фортепианном искусстве, в приложении предлагая список ссылок на аудио- и видеозаписи выступлений ведущих пианистов-виртуозов XX в., CD-диск сочинений белорусских композиторов и DVD-диск виртуозных транскрипций И. Оловникова [62-А, с. 84–85]. Аннотация используемого материала изложена в соответствии с целями исследования и не дает полной информации для дальнейшего ее поиска и использования.

На основе аудиозаписей ведущих белорусских пианистов XX в. И. Оловникова, Ю. Гильдюка, И. Шумиловой, Ю. Блинова, А. Поночевного, Т. Сергеева, А. Сикорского и др. И. Горбушина рассматривает механизмы осуществления исполнительской интерпретации [Там же, с. 85]. Исследователь представила аудиоматериалы в приложении списком с информацией, включающей автора произведения, название и исполнителя.

Работа Н. Громовой [97] посвящена фортепианному дуэту как области композиторского творчества и вида исполнительского искусства в Беларуси. Автор, имея огромный исполнительский опыт, прослеживает развитие исполнительства фортепианных дуэтов Беларуси, выявляя роль фактуры в этом виде искусства. К исследованию прилагаются аудиозаписи фортепианных дуэтов. Произведения, которые анализировались в работе, исполнялись фортепианным дуэтом Н. Котова – В. Боровиков (в тексте об этом не упоминается). Кроме того, отсутствует информация о времени и месте создания записи.

Л. Орлова обращается к белорусскому камерно-инструментальному ансамблю рубежа XX–XXI вв. Автор исследует жанрово-стилевые особенности композиторского творчества и исполнительской практики. В приложении предлагается электронная презентация «Галина Горелова – мир, позолоченный воображением...» [62-А, с. 85]. Используются музыкальные произведения автора, аннотированные лишь именами исполнителей. Исполнительский состав весьма разнообразен, начиная от имен Л. Горелика и Б. Райского и заканчивая учащимися лицея при БГАМ. В приложении предлагаются аудиозаписи произведений белорусских композиторов для камерно-инструментальных ансамблей. Исполнители указываются без названия инструментов, отсутствует год создания записи. С одной стороны, автор предлагает дискографию запи-

санных сочинений Г. Гореловой, с другой – их местонахождение, время создания, кем записаны и где остаются неизвестны, что лишает исследователей возможности дальнейшего использования этих звукозаписей в научных изысканиях.

В диссертации Л. Иконниковой [153] представлена системная экспликация теоретических оснований и сущностных аспектов проблемы интерпретаторского искусства хорового дирижера. Автор рассматривает обозначенную проблематику как предпосылку воспитания интерпретаторского искусства хорового дирижера, опираясь на разработки в области оркестрового дирижирования. В приложении исследования предлагается исполнительский анализ хорового произведения на примере «Пушкинского венка» Г. Свиридова. Л. Иконникова дает следующее описание используемой звукозаписи: «Свиридов, Г. Пушкинский венок [Электронный ресурс] / Г. Свиридов // Метель. Пушкинский венок / Г. Свиридов. – М., 1995. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM)» [153, с. 147]. Аннотирование документа не позволяет судить об исполнительском составе, месте записи, студийная или концертная, звукорежиссере и его местонахождении.

С. Баёва в исследовании белорусских хоров *a cappella* [29] выявляет принципы их интерпретации разных направлений. Она проанализировала «Всенощное бдение» О. Ходоско на основе нотного материала, представленного в приложении и студийной записи Государственной хоровой капеллы Республики Беларусь под управлением Л. Ефимовой. Но звукозапись в исследовании не описана и путь ее поиска не указан.

Длительное время экранные формы фиксации музыкального исполнительства (фильмы-концерты, трансляции, телепередачи) оставались вне поля интересов исследователей музыкального исполнительства, хотя первый музыкальный фильм был снят в 1932 г. Проблемы экранизации музыкального исполнительства рассматривались в рамках изучения киномузыки и развития музыкального телевидения. Только в конце XX в. музыковеды заинтересовались их потенциальными возможностями в изучении крупнопланового показа дирижерской и исполнительской деятельности, музыкальной образности, исполнительской драматургии и т. д. На основе экранных документов открылась возможность исследования сценического образа ис-

полнителя, пластики движений, манеры сценического поведения, что нашло отражение в исследованиях Т. Ким, В. Комарова [188; 201] и др.

Практика включения аудиовизуальных документов в источниковедческую основу в Беларуси сложилась в начале XXI в. В этот период актуализировались исследования в области музыкального исполнительства. Как отметил Р. Сергиенко, увеличилось количество диссертаций, представляющих «в белорусском музыкознании ... новое научное направление» [402, с. 12].

К репрезентации творчества музыкантов в отечественном неигровом кино обращается И. Бородина [55] и И. Смирнова [418]. Анализируя основные способы репрезентации (воссоздание атмосферы; самопрезентация; репрезентация в контексте концепции, основанной на жизни и творчестве героя; репрезентация в контексте концепции, выходящей за рамки творчества и жизни героя) в фильмах «Играет Игорь Оловников», «Виолончелист Олег Оловников», И. Бородина считает, что главная идея – это музыка и музыкальные образы, реализуемые посредством показа пейзажей, интерьера и т. д. [55]. На наш взгляд, в названиях упомянутых фильмов о музыканте определена цель съемки – раскрытие образа исполнителя, что и реализуется в фильмах-концертах. Используемый ассоциативный ряд дополняет образ музицирования и раскрывает сам процесс исполнения.

Изучение работ, посвященных музыкальному исполнительству, позволяет констатировать, что с развитием технологий фиксации музыкального исполнительства, накоплению массива аудиовизуальных документов возрастает интерес ученых к их исследованию. Сегодня весь спектр выразительных средств исполнительства подвергается тщательному анализу и научному описанию.

Подводя итог, отметим, что основной тенденцией использования аудиовизуальных материалов является подокументное их включение в связи с целью исследования, частичное отражение, а иногда и полное отсутствие каких-либо методологических основ или частных методик изучения различных аспектов музыкального исполнительства. Не меньшую озадаченность вызывает описание самих документов: отсутствие года записи, места его создания, организации, звуко- и кинорежис-

серов, места хранения и т. д. Если описание источников на бумажной основе четко регламентировано и контролируется, то аудиовизуальные документы не имеют узаконенного общепринятого источниковедческого аннотирования.

Таким образом, в работах, включающих в источниковедческую базу аудиовизуальные документы, рассматривается широкий круг вопросов: культурные функции исполнительства; его генезис как историко-культурного явления; проблемы взаимодействия интонационно-выразительного и технологического уровней в исполнительском процессе; содержание и разделение понятий исполнительства, исполнения и интерпретации; место художественной интерпретации в системе категорий музыкального искусства; разграничение функций композитора, исполнителя-интерпретатора и слушателя; разработка проблемы онтологического статуса музыкального произведения и определения исполнительства как художественного творчества.

На протяжении XIX – первой половины XX в. музыкальное исполнительство теоретически осмысливалось на основе источниковедческой базы, включающей критические статьи, рецензии на концерты, личные воспоминания исследователей, работы монографического характера, исполнительских редакций музыкальных произведений. В этих работах отражены исторические процессы развития музыкального исполнительства, общие вопросы интерпретации, физиологические аспекты исполнительства, а также создана галерея творческих портретов известных музыкантов. Несмотря на то, что звукозапись и кинематограф имеют столетнюю историю, включение в научный обиход аудиовизуальных документов музыкального исполнительства в XX в. носило спорный характер и зачастую рассматривалось как дополнительный источник. Сегодня аудиовизуальные документы стали равноправной источниковедческой базой получения информации наравне с нотным текстом, мемуарами, воспоминаниями, исполнительскими редакциями и т. д. Вопросы исполнительства, интерпретации, исполнительского стиля и артистизма в исследовательских работах рассматривают теоретики и историки музыки, а также композиторы и исполнители на макро- и микроуровнях.

2.2. Роль аудиовизуальной фиксации в развитии музыкального исполнительства

Музыканты, как и представители философии, эстетики и культурологии, длительное время высказывали негативное отношение к новым технологиям как техническому средству, уничтожающему «ауру» и создающему «копию». При всех преимуществах нового вида фиксации художественной действительности представители критической социальной теории Т. Адорно и М. Хоркхаймер строили концепцию с точки зрения критической эстетики. На их взгляд, современное массовое искусство – кинематограф, поп-музыка – оказалось в ловушке спецэффектов и, как следствие, вообще не способно на порождение произведения искусства, поскольку эффект упраздняет смысл и целостность, без которых произведение немислимо. Проблему потери «ореола элитарности» для судьбы музыкальной классики в созданной звукозаписью эстетической ситуации констатировал Ю. Боров, справедливо отмечая, что аудитория ее значительно расширяется, поскольку исполнительство демократизируется и открывает возможности популяризации [53, с. 575]. Потерю «плоти» музыки в ее конкретности и эстетической полноценности в технической репродукции видел М. Каган [161, с. 38]. Утрату пространственно-временных эффектов отметил Е. Дуков [120, с. 24].

Аудиовизуальная культура стала составной частью не только художественной культуры, но и современного быта. Последняя мысль убедительно звучит и в работе Е. Минаева, который рассматривает подобное явление в масштабных диффузиях интонационных фондов разных культур и вытеснении традиционных комплексов интонаций на уровне массовых процессов [285, с. 241].

Неоспоримым фактом является то, что благодаря звукозаписи, кинематографу и телевидению музыкальное исполнительство стало доступным широким массам. Об этом в середине XX в. высказывался Д. Рабинович: «Тысячи людей, еще недавно не имевших понятия о сущности и назначении исполнительского искусства, ... сегодня порой до тонкости разбираются в различиях интерпретаций» [367, с. 81]. Синтез традиционного исполнительства и технологии фиксации приводят к кар-

динальным изменениям в самом исполнительстве и к исследованию этого феномена с использованием междисциплинарного подхода. Как считал Р. Ингарден: «Лишь двухразовое прослушивание одного и того же исполнения, записанного на пластинке, может нам дать понимание разницы между конкретизацией исполнения и самим исполнением» [155, с. 414].

С учетом цели исследования – очертить степень разработанности в научной литературе вопроса о влиянии аудиовизуальных технологий на музыкальное исполнительство – рассмотрим одно из направлений использования звукозаписей – образовательно-методический ракурс. Практику изучения собственных записей отмечали многие исследователи. Известный пианист А. Рубинштейн неоднократно высказывался о важности звукозаписи для самообразования и самоконтроля, считая, что прослушивание своего исполнения помогает понять недостатки, проанализировать их и найти пути совершенствования [по: 156, с. 300].

Возможность сравнения исполнительских интерпретаций, отдаленных временными рамками, видел в звукозаписи В. Григорьев: «Запись выступления и ее последующее прослушивание открывают возможность слышания себя со стороны... Данный метод позволяет трезво оценивать свою игру не только непосредственно после концерта, но и на протяжении длительного времени, сравнивая ее качество в разные периоды, определяя направленность эволюции своего стиля» [95, с. 130]. Заслуживает внимания метод изучения музыкальных аудио- и видеозаписей Е. Мельничук. Она предлагает использовать два варианта звукозаписи: изучение записей исполнений тех или иных сочинений другими музыкантами и изучение обучающимися записей собственных исполнений [283, с. 109]. Если первый метод формирует представления о музыке различных эпох, особенностях музыкального языка композиторов, стилях, жанрах и т. п., то второй позволяет оценивать свою интерпретацию, выявлять достоинства и недостатки и т. д. Таким образом, возможность проводить анализ иных исполнительских интерпретаций формирует представление о самом исполнительстве, его традициях и новациях.

Благодаря звукозаписи происходит унификация исполнительской интерпретации. А. Гольденвейзер настоятельно стре-

мился «предостеречь наших молодых исполнителей от “списывания” с пластинок» [91, с. 42]. Такого же мнения придерживался С. Фейнберг, который считал, что «один из вредных методов, лишаящих молодого артиста самостоятельности и своего личного отношения к исполняемому сочинению, – это воспитывать его на готовых образцах, даже самого лучшего качества» [466, с. 538]. «Обучаться интерпретации по пластинкам – вредно», – отмечал А. Рубинштейн [цит. по: 80, с. 300].

Из анализа литературы очевидным становится влияние звукозаписи на развитие исполнительства и восприятие слушателей. Если А. Алексеев отмечал только большую точность игры современных пианистов благодаря распространению звукозаписи [10, с. 152], то Н. Бажанов говорил уже о филигранной отточенности нюансировки во всех выразительных средствах, тончайшим интонационным качествам тоносопряжения, режиссерской продуманности сюжетной драматургии произведения [30, с. 213].

Таким образом, можно сказать, что благодаря звукозаписи исполнители достигли трансцендентального уровня технического совершенства и художественной выразительности. Звукозапись изменила отношение исполнителей к самому процессу интерпретации. Динамические, агогические и темповые компоненты подверглись значительной трансформации. Как утверждает Н. Бажанов: «Индивидуальный характер агогического интонирования настолько сильно выражен, что позволяет с большой достоверностью проводить атрибуцию звукозаписи в случае неизвестности исполнителя» [Там же, с. 215]. Уникальность звукозаписи в том, что на протяжении XX в. многие произведения зафиксированы в интерпретации ведущих исполнителей. Это позволяет услышать, как «постепенно в исполнении одних и тех же произведений происходило их насыщение интонационными событиями» [Там же, с. 216].

Как видно, звукозапись позволила исполнителям перейти на следующую, более высокую ступень развития. Значительно возросший уровень требований к техническому потенциалу исполнителя, а также к высокохудожественной трактовке, обладающей самобытностью прочтения, стали объективной необходимостью для любого музыканта.

Технология фиксации и распространения в корне поменяла индустрию концертной деятельности. Как констатирует совре-

менные реалии доктор искусствоведения Т. Курышева: «Аудиозапись – самый массовый вид распространения музыки. С этих позиций – не стиль или время создания, но покупательские рейтинги определяют уровень “массовости”» [228, с. 74]. Так, например, канадский пианист Г. Гульд отказался от концертной деятельности, считая, что в ближайшие сто лет публичный концерт исчерпает себя и исчезнет. Заменой этой формы станут электронные средства передачи информации [102, с. 95]. Схожий путь избрал пианист и композитор, эксклюзивный студийный мастер фирмы звукозаписи «Deutsche Grammophon» Вильгельм Кемпфф, признававший возможность достижения идеальной интерпретации.

Наряду с популяризацией музыкального исполнительства средствами звукозаписи на сегодняшний день аудиовизуальные документы становятся актуальной источниковедческой базой исследований. Проблемы аналитического постижения музыкального произведения посредством многократного прослушивания звукозаписи и анализа его графической фиксации отражены в диссертации М. Хомицкой [477, с. 46], использующей огромный фонд звукозаписей, знакомящий с различными трактовками произведений исполнителями.

Заметим, что слушая неизвестное произведение, мы почти не замечаем исполнителя, его интерпретацию. В этом случае только многократные прослушивания различных интерпретаций помогают различить индивидуальность интерпретатора. Благодаря звукозаписи в сознании формируется инвариант с его основными чертами, сохраняющийся в любой интерпретации. Итак, звукозапись дала множественность исполнительских прочтений одного произведения, открывая каждый раз новые содержательные элементы в трактовке музыкального образа.

Доктор искусствоведения Е. Дуков утверждал: «Грамзапись закрепляла самоценность исполнительства и превращалась для него в известном смысле в аналог композиторской партитуры. Исполнение из творческого акта смогло стать материализованным документом истории музыкальной культуры» [119, с. 9]. Значимым в данном контексте является теоретическое обоснование изучаемого явления Е. Авербах: «Звукозапись явилась новым по сравнению с нотописью способом фиксации музыкального материала, а именно звуковой консервацией испол-

нительских вариантов и средством распространения музыки» [4, с. 11].

Для развития исполнительского музыковедения звукозапись стала назревшей необходимостью. Во второй половине XX в. в научной среде окончательно утвердилось отношение к звукозаписи как к документу музыкального исполнительства и был поднят вопрос о методах его музыковедческого изучения.

Актуальным для современного развития технологий стал «машинный» метод изучения звукозаписей музыкального исполнительства, что отражено в исследованиях П. Лобанова [243; 244] и Г. Комаровских [202].

Так, Г. Комаровских, используя метод темпографического анализа, наряду с комплексным анализом динамических, артикуляционных, *quasi* тембральных и других составляющих, а также сравнительными характеристиками звукозаписей известных пианистов, создал темповые графики, которые позволили обнаружить и отрефлексировать тончайшие агогические особенности. Это помогло воссоздать более целостную картину исполнительского процесса. Темповые графики дали возможность автору выявить характер *tempo rubato*, детализировать нюансировки.

В понимании Н. Корыхаловой, звукозапись недостаточно информативный вид фиксации, так как она не позволяет судить об исполнителе как о концертирующем музыканте, воссоздать в воображении то впечатление, которое его игра могла производить на слушателя в концертном зале. «Если мы хотим составить себе именно такое представление, – предлагает автор, – нам надо отправиться на концерт, где наряду с чисто слуховыми впечатлениями мы получим материал, позволяющий судить о пластике движений исполнителя, сценичности его облика, умении чувствовать аудиторию и т. д. и т. п.» [207, с. 198].

Возможность обрести визуальное представление появилась с возникновением звукового кино, когда музыкальное исполнительство стало одним из основных объектов кинорежиссеров. Вопросы кинофиксации исполнительства, в первую очередь оперы, получили должный критический анализ на эмпирическом уровне и научного осмысления.

На заре кинематографа, когда съемки проходили методом проб и ошибок, немецкий теоретик киноискусства К. Лондон в

книге «Музыка фильма» много внимания уделено технической стороне звукового кино: способам и приемам записи оркестра, отдельных инструментов и т. д. Автор критически отнесся к съемкам музыкального исполнительства: «Съемочный аппарат слишком приближает пафос певца к зрителю: сфотографированное в крупном плане верхнее “до” тенора, на котором видно искаженное в гримасу лицо певца с широко разинутым ртом, сразу уничтожает эффект даже самого лучшего исполнения и способно вызвать лишь смех и отвращение» [245, с. 91–93]. Среди положительных сторон экранизации К. Лондон отметил жанр фильма-концерта, созданного с опорой на партитуру музыкального произведения, как наиболее ценного для будущих поколений с позиции уникального хранилища культурных традиций, профессионального опыта и мастерства [Там же].

Гармоничность сочетания музыкальной условности в выражении образов и эмоций и реалистического воплощения декора (натурные съемки) в экранизированной опере видел Б. Балаш [31]. Е. Дуков подчеркивал важность крупного плана на телеэкране, позволяющем увидеть то, что недоступно с одного места в зале [119, с. 24].

Одним из первых к вопросу соединения зрительного кадра с автономной музыкой обратился композитор-авангардист Пьер Шеффер, специалист в области акустики, использующий «противопоставление» как принцип синхронности и «синтонию» как взаимодействие, «участие» в сценическом процессе [572].

Среди работ о музыкальных телепостановках обращает на себя внимание исследование Т. Стеркина, в котором автор выделяет две формы адаптации музыкальных произведений на экране – телетрансляцию и специальную телевизионную постановку [437, с. 110]. Вопросы телевизионного бытия музыкального исполнительства получили отражение в исследованиях Е. Авербах [4], Т. Ванченко [62], В. Вильчек [73], И. Калашниковой [163], А. Карпиловой [168], Ф. Мусаевой [300], Е. Ногайбаевой-Брайтмэн [321], Е. Петрушанской [338], С. Севастьяновой [395], И. Смирновой [418], Ю. Смирнова [420], Н. Стежко [435], Т. Стеркина [437], Е. Шерстобоевой [507] и др.

Е. Петрушанская в диссертационном исследовании подчеркивает визуальные возможности телевидения XX в., способствующие «...более достоверной, конкретной, по сравнению с

радио, грамзаписью, передаче реальной ситуации и атмосферы музицирования, либо моделированию иной (например студийной “непубличной”) коммуникативной ситуации исполнения» [338, с. 26]. Экранизация музыкального исполнительства по сравнению со звукозаписью раскрывает личность музыканта, отражая его человеческие и артистические черты; крупный план приближает исполнительские жесты и движения, внешние проявления исполнения. Экранная фиксация затрагивает многие параметры на уровне содержания и структуры. И. Калашникова эту новую форму бытия на телевидении исполнительской интерпретации называет «телевизионно-музыкальным текстом» [162, с. 6].

Развитие технологий фиксации музыкального исполнительства позволило исследователям проводить сравнительный анализ типов фиксации. Так, соотнося аудиовизуальную консервацию с другими способами фиксации музыки, Е. Петрушанская нотный текст называет знаковой реализацией композиторского замысла, а звукозапись – фиксацией звукового образа в исполнительской трактовке. По ее мнению, «экранная форма существования музыки может служить различным целям: в звукозрительном целом создавать образ конкретного музыкального события, достоверно запечатлеть музицирование на социально историческом фоне, дать созвучный музыке изобразительно-пластический образ, преобразованную экраном интерпретацию реальности, быть зрительным синтезом “образа произведения” и “образа исполнения”, – и стать новым звукозрительным произведением» [338, с. 172–173].

Технологии фиксации, с одной стороны, стали новой формой документирования музыкального исполнительства, а с другой – оказали огромное влияние на само исполнительство и все его компоненты.

Исследуя фильмы-оперы в работе «Опера, идеология и фильм», Джереми Тэмблинг подчеркивал губительное влияние оперных экранизаций на существование и развитие оперного искусства, при этом отмечал массовую доступность и уход от элитарности жанра в условиях экрана [574]. Брайн Д. Роуз в исследовании «Телевидение и исполнительское искусство» [569] обращается к вопросам адаптации классической музыки и оперы, эстетики экрана. Б. Роуз, подробно анализируя мно-

гие циклы и телепередачи начиная с 1940-х гг., обосновывает очевидность изменений в самом искусстве, связанных со спецификой адаптации на телевидении. Р. Крафт в работе «Искусство на телевидении, 1976–1990: пятнадцать лет культурного программирования» [553] уделит внимание социальному контексту существования искусства на телевидении. Отмечая деконтекстуализацию искусства в эпоху постмодернизма, он подчеркнул важность записей-трансляций для приобщения широких масс к высокому искусству. Р. Крафт также поднимал вопросы правильного аннотирования этих документов и их сохранения. В его книге представлен каталог фильмов и трансляций всех видов искусств, в том числе дирижерского исполнительства.

Наиболее активный интерес к визуализации искусства средствами телевидения в зарубежных исследованиях проявляется в 1980–1990-х гг. Это неразрывно связано с появлением технических новинок: широким распространением видеокассет, компакт-дисков; а также с программой ЮНЕСКО о сохранении культурного наследия.

Первое масштабное исследование, посвященное музыкальному исполнению в документальном фильме, провел Томас Коэн в работе «Игра на камеру: музыканты и музыкальный перформанс в документальном кино» [532]. Диапазон изучения проблемы простирается от музыкальных образовательных фильмов, панк-рок-концертных фильмов до экспериментального видео-арта. Т. Коэн исследует связь между исполнительскими жестами и движениям. Фильмы, в основе которых лежит именно музыкальное исполнительство, автор называет тривиальными. Таковую позицию он обосновывает незаинтересованностью теоретиков экранных искусств в изучении этих артефактов, как лишенных полноценного авторского замысла и сюжетной фабулы. В англоязычной литературе утвердилась традиция исследований музыкального искусства на экране, основанная на междисциплинарном подходе, объединяющем искусствоведение, культурологию, музыковедение и киноведение.

Таким образом, на основе вышеперечисленных работ и взглядов их авторов можно утверждать, что благодаря аудиовизуальной фиксации был создан прецедент документирования самого акта исполнительства. Аудиовизуальные документы

музыкального исполнительства способствовали изменениям в самом исполнительстве – повышению художественного и технического уровней. И если в XX в. существовало множество отрицательных суждений о звукозаписи музыкального исполнительства, а затем и кинофикации, то сегодня исследователи отмечают, что без аудиовизуальных документов немислимы популярность исполнителя, образовательный процесс, а также изучение интерпретаций, исполнительских стилей, школ и т. д.

Аудиовизуальная фиксация способствовала:

1) *коммерциализации* музыкального исполнительства, соответственно, его массовости и доступности (продажа записей как товара). В связи с этим возросли гонорары «звезд»;

2) *глобализации* музыкального исполнительства (известность музыкантов распространялась в разных уголках мира вне зависимости от места жительства). А с развитием транспортного сообщения реализована возможность работать в различных городах и странах одновременно.

3) *персонализации* музыкального искусства (влияние выдающихся исполнителей).

Бесспорно, что техногенная культура повлияла на концертную жизнь с позиции сценического поведения и репертуара, что также отражено в исследованиях. Появившаяся возможность «интимного» (в домашних условиях) доступа к творчеству любимого композитора и исполнителя, изменения в самой аудиовизуальной культуре восприятия мира в свою очередь повлекли за собой ротации в исполнительском мире, формах взаимодействия исполнителя и публики и т. д.

2.3. Параметры изучения музыкального исполнительства в аудиовизуальных документах

Благодаря появлению звукозаписи музыкальное исполнительство получило возможность фиксации своего продукта творчества. Применение различных видов аудиовизуальной записи, по словам Е. Гуренко, «позволило осуществить немислимую в прошлом фиксацию продуктов исполнительской деятельности как памятников искусства и их воспроизведение без каких бы то ни было ограничений» [103, с. 4].

Сегодня накоплен значительный фонд исполнительских интерпретаций большинства музыкальных произведений. Этот «золотой» фонд способствовал активизации теоретической мысли в области изучения композиторского творчества и музыкального исполнительства. Как отметила И. Калашникова, «...прослушивание того же самого произведения при различном исполнении позволяет слушателю противопоставлять ... различные эмоциональные явления, по крайней мере разграничить их, и прийти, таким образом, к осознанию эмоциональных качеств, проявляющихся в самом произведении» [163, с. 59]. На основе звукозаписей, кинодокументов (хроник, фильмов-концертов, прямых трансляционных записей с концертов) исследователи обращаются к изучению интерпретации, исполнительских стилей, школ. По выражению Д. Рабиновича, «... наука об исполнительстве ... 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» [366, с. 85].

Выявим основные параметры изучения музыкального исполнительства в аудиовизуальных документах.

К исполнительской проблематике в русле музыкально-эстетических исследований обращаются А. Алексеев [10], Е. Гуренко [103], Г. Коган [198], Н. Корыхалова [207], Ю. Кочнев [209; 210], А. Кудряшов [216], О. Лысенко [251], С. Мальцев [271], Л. Раабен [365], Д. Рабинович [366], С. Раппопорт [372], Г. Цыпин [484], О. Шульпяков [511] и др.

Так, Е. Гуренко, С. Раппопорт и другие исследователи называют интерпретатора автором произведения музыкального исполнительства. Объектом интерпретации Н. Корыхалова считает звуковые структуры, извлекаемые исполнителем из нотной записи. В. Живов отмечал, что исполнительство является вторичным отражением действительности [135].

Для музыковедов убедительным является следующее определение *интерпретации* – это «художественное истолкование певцом, инструменталистом, дирижером, камерным ансамблем музыкального произведения в процессе его исполнения, раскрытие идейно-образного содержания музыки выразительными и техническими средствами исполнительского искусства» [295, с. 550].

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 его грани. Как считал Р. Ингарден, именно несовершенство нотной записи позволило грампластинкам и другим способам фиксации открыть существенные структуры произведения в исполнении (конкретизации) [155, с. 84].

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

В решении вопросов музыкальной эстетики В. Холопова подразделяет систему средств музыкального произведения на центральную и периферийную сферы. Центральная сфера – это текст, фиксируемый в нотах, обладающий стабильностью, мобильная же – периферийная – все то, что предоставляется воле исполнителя. По ее утверждению, «...центральную, стабильную сферу составляет музыкальная форма, периферийную, мобильную – эмоциональная окраска произведения» [475, с. 288]. Исполнительским «центром» В. Холопова называет динамику, агогику, артикуляцию, микроинтервалику на нетемперированных инструментах и т. д., а «периферией» – гармонию, мелодику, тематизм, архитектонику, метроритмику, фактуру, оркестровку и т. д.

Е. Назайкинский, развивая тему приблизительности фиксации темпового и динамического развития, считает, что в нотном тексте «наиболее точно фиксируются мелодия, гармония, фактура, ритмический рисунок и распределение тембров» [305, с. 101], а интерпретация произведения происходит в области темпа, агогики и динамики. Схожую мысль высказывают А. Гольденвейзер, Е. Гуренко [91; 103] и др.

А. Нижник и А. Ляхович придерживаются концепции существования трех параметров, 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» [313, с. 142]. П. Лобанов называет это явление «лишь зонами звучания» [243, 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 времени 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.

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

Средства музыкальной выразительности – это мелодия, лад, гармония, фактура, темп, метр, ритм, тембр, регистр, динамика, штрих, прием. Первичными являются высота, длительность, тембр, динамика. Остальные средства музыкальной выразительности производны, так как относятся либо к области высоты, длительности, тембра, динамики, либо представляют собой синтез из двух-четырех вышеперечисленных характеристик звука [216, 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 [59-А, с. 105].

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 присущих данной музыке тяготений в выразительности мелодического движения [Там же]. 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, темпоритмических, тембральных, динамических и звуковысотных (на нетемперированных инструментах и в пении) приемов.

Однако для осмысления 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 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» [476, с. 107]. Анализ ритмической стороны напрямую связан с метром в исполнении. Метр как форма организации ритма музыкальной ткани 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) проявляются 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 исполни-

теля, 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 – это окраска звука, его индивидуальность, он передает смысл, скрытый в музыкальной ткани. 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 в. учеными наполнялось различными смыслами. Среди различных подходов к содержанию артикуляции, выделяются основные направления: артикуляция как семиотический объект (Л. Баренбойм); как синоним понятия “произношение” (М. Имханицкий); как система игровых приемов (Б. Егоров); как искусство исполнять музыку с той или иной степенью расчлененности или связности (И. Браудо); как элемент системы средств музыкального

языка и речи (Г. Келлер); как результат целенаправленной психофизической деятельности исполнителя (Е. Титов, Ф. Липс)» [191, с. 183].

Интонацию Е. Назайкинский определяет как «реальное звуковое воплощение музыкального произведения, которое характеризуется совокупностью разнообразных звуковых средств и их соотношением в рамках синтаксического масштабного уровня» [303, с. 207].

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

Безусловно, что эти теоретические разработки являются основой и для исследования музыкального исполнительства в целом и искусства интерпретации.

Исследуя исполнительскую интерпретацию, обратимся к следующим параметрам:

1. Соответствие образно-эмоциональному содержанию произведения композитора интерпретации.

2. Используемые исполнительские средства выразительности (темп, динамика, агогика, тембр, фразировка, штрихи и т. д.) характерны изучаемой индивидуальной трактовке.

3. Технические, ритмические, интонационные и ансамблевые погрешности возникают в процессе интерпретации.

Исследователь Р. Сергиенко предложил методы анализа исполнительства (текст, подтекст и контекст) проводить на основе а) сравнительного анализа графического и акустического текстов; б) смысловых концепций исполнительских интерпретаций; в) художественной концепции исполнительских интерпретаций [160, с. 30].

При этом главной задачей становится то, как исполнитель интерпретирует композиторский текст, какие средства исполнительской выразительности лежат в основе интерпретации, 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» [379, с. 149].

Методика анализа исполнительской интерпретации основывается на теоретических разработках изучения композиторского текста, которые включают основные методы исследования: целостный (Л. Мазель, В. Цуккерман [263]), интонационный (Б. Асафьев, В. Медушевский [22; 279]), стилевой (М. Михайлов, Е. Назайкинский, С. Скребков, Е. Трембовельский, Е. Чигарева [286; 306; 413; 454; 496]) и семантический (Л. Шаймухаметова [500]).

Целостное анализ включает комплексный исследование всех выразительных средств исполнения музыкального произведения: мелодики (интонирование), темпо-ритмической организации музыкального материала, гармонии, фактуры, тембра, жанра, формы, стиля исполнения и метастиля (исторического, национального и т. д.).

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

Стилевой анализ включает изучение индивидуального стиля исполнителя, национальной исполнительской школы, ее традиций, а также исследование 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, базовыми методами анализа исполнительской интерпретации являются целостный, интонационный, стилевой и семантический.

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

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).

Сегодня все больший интерес проявляют исследователи к сценическому поведению артиста, его амплуа, а также общей манере «подачи» материала. Понятия «артистизм», «сценическое амплуа», «театрализация исполнения» все чаще становятся объектом изучения современного музыкального исполнительства. Анализ этих компонентов, безусловно, основывается как на личных впечатлениях от выступлений музыкантов, рецензиях на концерты и архивных документах, так и на экранных формах фиксации музыкального исполнительства. Важность зрительного компонента использования кинодокументов в изучении музыкального исполнительства подчеркивают исследователи Н. Корыхалова, Е. Петрушанская [206; 338].

Обрести визуальное представление музыкальное исполнительство смогло с появлением звукового кино, когда оно нашло многочисленное отражение в киноконцертах, трансляциях и тематических программах. О значении этой формы документирования говорит Г. Сексенбаева: «Преимущество аудиовизуальных документов по сравнению с традиционными (бумажными), является бесспорным фактом, так как они не только обеспечивают адекватное фиксирование и тиражирова-

ние образной и звуковой информации, но и обеспечивают эмоциональную основу, эффект присутствия при восприятии информации» [398].

Экранные документы музыкального исполнительства соединяют в себе несколько знаковых систем: киноискусство, музыкальное исполнительство. Трансформация привычного зримо-го ряда для слушателей концертов очерчена, с одной стороны, дроблением на кадры, потерей пространственного объема, с другой – эффекты необычных ракурсов и смена крупных планов достигаются динамикой камеры, монтажом. Именно этот аспект восприятия редко учитывается в музыковедческих исследованиях музыкального исполнительства. При этом многие музыковеды подчеркивают важность экранной фиксации музыкального исполнительства, дающей возможность увидеть «в приближении» многие ранее не видимые моменты акта музицирования.

В практике исследования музыкального исполнительства, создавая образ музыканта, музыковеды дают зримые характеристики его сценического поведения, контакта с инструментом и с публикой. Д. Рабинович, описывая исполнительское искусство, обращает внимание на сценическое поведение исполнителя. В его характеристиках пианистов зримый образ исполнителя выступает одним из основных компонентов характеристики [367]. На эту сторону исполнительства обращает внимание и Е. Гуренко: «Роль игрового аспекта в исполнительском искусстве трудно переоценить, ...именно игра оперного певца и музыканта-инструменталиста потрясает и развлекает, заставляет радоваться и негодовать» [103, с. 227]. Е. Назайкинский считал стилевую настройку важным компонентом деятельности исполнителя и композитора перед началом игры: «Достаточно было посмотреть на С. Рихтера перед тем, как он собирался “наброситься” на первые звуки “Сарказмов” С. С. Прокофьева или на начало шопеновского скерцо, какова его мимика, его жесты, его поза, когда он играет тему “Прогулки” из “Картинок с выставки” М. П. Мусоргского или “Гнома” оттуда же. В каждом случае в позе и жестах отражался образ музыкального персонажа – пианист настраивался на тот или иной жанровый или персонажный стиль» [303, с. 38]. В экранных документах жест как визуализация музыкальной интонации

стал основой фиксации исполнительского акта, раскрывая всю «визуальную тему музыкантов (мимику, посадку, движение рук, пассаж и т. п.)» [507, с. 19].

Вопросы сценического поведения, артистизма, в том числе в музыкальном театре, нашли отражение в кандидатских и докторских диссертациях В. Комарова, В. Петрова [201; 335] и др. Исследователи опираются на разработки П. Киева, касаемые проблем интерпретации невербальных знаков в театральной культуре с точки зрения актеров и зрителей. В данном вопросе опора только на теорию, на наш взгляд, не позволяет в полной мере оценить проявление театральности в музыкальном исполнительстве. Театрализация привносит в музыкальное искусство более глубокое постижение музыки как особого художественного явления.

Многие составляющие сценического поведения исполнителя необходимо рассматривать с позиции теории невербальной семиотики. Сегодня в исследовании музыкального исполнительства применяется анализ невербальной семиотики, основанный на экранных документах. Изучаются различные формы невербальной коммуникации исполнителя: кинесика (движение), гаптика (туше, касание), сенсорика (восприятие ощущений), проксемика (использование пространственных отношений), хронемика (временная составляющая). Роль невербальной семиотики в создании музыкального образа отмечали многие исследователи музыкального исполнительства. О соответствии движений исполнителя и их решающей роли в раскрытии звукового образа, задуманного композитором, говорили А. Гольденвейзер и Д. Рабинович [461, с. 48].

Е. Петрушанская подчеркивает преимущества экранных форм фиксации музыки и музыкального исполнительства (по сравнению со звукозаписью): реальная ситуация и атмосфера музицирования, коммуникативная ситуация студийного исполнения, артистическая личность музыканта, исполнительский жест, внешние артистические черты исполнения музыки, создание экранного образа музицирования, метафоричность процесса музицирования – не только конкретного художественного события, но и символа творчества, модели человеческих отношений [338, с. 26–27].

В экранных документах мы можем изучать особенности невербальной семиотики исполнителя, образное воплощение исполняемой музыки, артистизм и «ауру» исполнителя, не всегда обоснованную театральность поведения. Понимание личности исполнителя сквозь призму невербальной семиотики позволяет в полной мере охарактеризовать многие элементы сценического образа и самого процесса музицирования. Именно этого аспекта не хватает в изучении музыкального исполнительства в музыковедении. Если в композиторском творчестве все можно разделить на части и объяснить, то в исполнительстве только часть поддается объяснению (пассажи, техника).

Изучая исполнительство, исследователи обращаются к имманентным, внутренним вопросам – к художественно-выразительным и логико-структурным средствам исполнителя в процессе интерпретации авторского текста. Но есть еще внешняя сторона, включающая среду эпохи. Экранный документ дает ощущение эпохи, времени – это и среда общения, публика, которая слушает, определенным образом мода, общий уровень исполнительской культуры и восприятия, внешние связи. Без этих составляющих об исполнительстве говорить бессмысленно.

Восприятие исполнительства и вообще музыки происходит на сознательном и эмоциональном уровнях. Сознательно мы отмечаем определенные компоненты исполнительской техники и т. д. Уровень эмоционального восприятия слушателем музыкального исполнительства можно обозначить как искусство. Эмоциональный компонент и его наполненность – безусловные составляющие музыкального исполнения. Опыт исследования показал, что эмоциональная составляющая акта музицирования требует сегодня научного осмысления и описания.

Глава 3

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В АУДИОВИЗУАЛЬНЫХ ДОКУМЕНТАХ: ХУДОЖЕСТВЕННО-КОММУНИКАТИВНЫЙ ДИСКУРС

3.1. Генезис аудиовизуальных технологий в области музыкального исполнительства

В практике исследования аудиовизуальных технологий сложились основные традиции: эстетико-философское осмысление их роли и влияния на общество в рамках техногенной культуры, медиа и т. п.; связанная с отдельными видами техногенного искусства: звукозапись, кинематограф и телевидение. Рассматривая их как самостоятельные явления, исследователи разработали многочисленные периодизации с опорой на эволюцию технических средств и художественных приемов.

В зависимости от цели исследования, ученые предлагают разные варианты периодизации развития звукозаписи (В. Коляда и Н. Зильбербрандт [200; 148], документального кинематографа (С. Сычев [447]), экранной культуры (Л. Глазырина, Н. Кириллова [89; 189] и медиамузыки (А. Чернышов [492]).

А. Чернышов, прослеживая значимые этапы в становлении механической и магнитной технологий, исследует динамику развития технологии звукозаписи в культурно-историческом контексте. Он ввел термин «медиамузыка», выделил наиболее значимые этапы усовершенствования технологии грамзаписи:

– истоки (внедрение электрического привода вместо акустической мембраны в 1920-х гг. и использование полимеров в конце 1940-х гг.);

– доцифровой период (освоение технологии нанесения на пластинки стереозаписи в 1950-х гг.);

– цифровая эпоха (увеличение емкости пластинок благодаря использованию новых пластмасс в конце 1960-х гг. На каждую сторону можно было записать до 30 минут звучания) [Там же].

В развитии аудиокультуры советского и постсоветского пространства В. Коляда выделил следующие этапы:

– начальный (условно его можно назвать «граммофонным»; включал в себя процессы освоения потребительской средой нового вида техники, а звукозаписью – потребительской среды);

– второй («вещательный»; с 1930-х гг.) связан с активным аудио- и медиавещанием, способствующим решению важнейших государственных задач;

– современный («электронный») формирует общественную психологию и массовое сознание [200].

Сложнее всего совместить многочисленные периодизации в рамках отдельно рассматриваемых явлений (звукозапись, документальный кинематограф, телевидение, цифровые технологии) и объединяющих в единую систему (медиамузыка, экранная культура, аудиовизуальная культура). Разрабатывая периодизацию развития аудиовизуальных форм фиксации музыкального исполнительства, автор опирался на достижения в этой области современной науки.

Основным ориентиром при установлении границ исторических этапов развития аудиовизуальной фиксации музыкального исполнительства для исследователей стали значительные технические изменения в процессе аудиовизуальной фиксации и разработки искусствоведов.

1. Конец XIX – 40-е гг. XX в. Период становления звукозаписи, звукового кинематографа, появления телевидения. Поиск различных форм улучшения качества фиксации звукозаписи, звучания, стойкости материалов, необходимых для производства пластинок, появление электрозаписи, разработка оптической записи в кинематографе, первые телевизионные трансляции.

2. 50–60-е гг. XX в. Появление долгоиграющих пластинок, разработка метода стереофонической записи, рождение новых жанров в кинематографе и телевидении, использование передвижных кинокамер.

3. 70–80-е гг. XX в. Вытеснение грампластинки как способа хранения звуковой информации, развитие цветного кинематографа и телевидения, новые художественные средства экранной фиксации; разработка цифрового метода записи.

4. 90-е гг. XX в. – настоящее время. Утверждение цифрового метода аудиовизуальной фиксации. Широкое распространение получила сеть Интернет как хранитель, популяризатор и транслятор аудиовизуальных документов музыкального исполнительства.

Первый период (конец XIX в. – 40-е гг. XX в.) связан со становлением звукозаписи и кинематографа. После многочисленных попыток изобретателей в последней четверти XIX в. созданы приборы, позволяющие не только фиксировать, но и воспроизводить звук и движущуюся картинку. В звукозаписи эта идея была реализована параллельно и независимо друг от друга двумя исследователями – Ш. Кро и Т. Эдисоном в 1877 г. Однако ее практическая реализация является заслугой Т. Эдисона, когда американский инженер-изобретатель впервые прослушал только что надиктованное им на восковой валик фонографа английское детское стихотворение о Мери и ее овечке [564; 544] (приложение А, рис. 1–2). Так родился фонодокумент, завоевавший в последующие годы огромную популярность и превратившийся в неотъемлемую часть общественного бытия. А. Чернышов пишет: «Год спустя Эдисон записал музыкальное сочинение. Фонограф мог воспроизводить в исполнении корнетиста Джалса Леви мелодию “янки Дудль”» [492, с. 177]. Американские исследователи считают, что такая запись была впервые сделана в 1887 г. пианистом Йозефом Хофманом в Нью-Йорке. Потенциал новой звукозаписывающей машины [560; 576] (приложение А, рис. 11–15) стал активно использоваться, и «к 1890-м годам многочисленные восковые цилиндры (валики) производились и продавались на быстро расширяющемся рынке» [555, р. 724]. В 1891 г. фирма «Columbia» выпустила первый каталог записей (10 страниц), созданных на восковых валиках. Первое появление фонографа в России датируется 1878 г., когда компания Т. Эдисона организовала показательные записи и фонографические концерты в Политехническом музее в Москве.

Принципиальные изъяны фонографа серьезно ограничивали сферу звукозаписи музыкального искусства, в частности самого исполнительства. Указанные недостатки были преодолены с изобретением граммофона и грампластинки.

К экранной фиксации музыкального исполнительства можно отнести факт, описанный Т. Коэном [532]. Автор считает, что

первым музыкальным спектаклем, изображенным в кино, был экспериментальный звуковой фильм У. Диксона и Т. Эдисона (1894–1895). Это был единственный дубль, длившийся 20 секунд, в котором стационарная камера фиксирует помощника Эдисона У. Диксона, играющего на скрипке в акустический рожок, в то время как два других сотрудника танцуют. Фильм «Приветствие Диксона» стал ответом/откликом на объединение движущихся изображений с фонографом [538]. В 1891 г. он был показан публике благодаря изобретению Эдисоном кинескопа – прибора, позволявшего смотреть короткие кинофильмы через окуляр (приложение А, рис. 10). Разработанная Т. Эдисоном перфорация киноплёнки в 1909 г. Конгрессом кинопредпринимателей признана общемировым стандартом [550] (приложение А, рис. 9). Дальнейшие разработки связаны с развитием немого кино, усовершенствованием аппаратуры братьями Люмьер, где музыкальное сопровождение создавали оркестры или тапёры в кинотеатрах.

Поиск новых технологий в звукозаписи связан с именем американского изобретателя Эмиля Берлинера, который предлагал копировать записи с оригинала (матрицы). В 1888 г. Э. Берлинер создал первую грампластинку-копию из целлулоида (ныне находится в Национальной библиотеке Вашингтона), а в 1896 г. применил для этой цели шеллачную массу (смесь шеллака, шпата и сажи). Эта технология прессования грампластинок использовалась до 1946 г. Возможность тиражирования аудиозаписей – краеугольный камень всей современной звукозаписывающей индустрии.

Технологичность грамзаписи способствовала возникновению на ее базе крупной отрасли промышленного производства сначала в США, а затем в Европе и России (в 1901 г.). К рубежу XIX–XX вв. производство грампластинок оформилось в отрасль граммофонной промышленности, приносящую немалые прибыли. Сложился определенный рынок грамзаписей со своими приоритетами и спецификой. В общественную жизнь вошло явление, получившее название «граммофонный мир».

Звукозаписывающие компании проводили многочисленные рекламные кампании с участием известных артистов. В 1908 г. фирма «Victor» устраивала концерты в отеле Waldorf-Astoria в Нью-Йорке, во время которых живые оркестры сопровождали

записи оперных певцов. В рекламе пластинок Энрико Карузо часто звучала песня «Can you tell the difference».

Исполнители этого времени записывались как на валики, так и на грампластинки. Известный американский аккордеонист П. Фросини в 1907 г. записался на валик у Т. Эдисона, а в 1908 г. компания «Victor» записала на грампластинку его авторское исполнение пьесы «Нежный вальс».

Российская промышленность грамзаписи начала XX в. существовала в рамках частной инициативы и капитала – в основном это были мелкие артели. К десятым годам XX в. грампластинка завоевала огромную популярность во всех слоях русского общества. В книге «Бессмертный фонограф» Р. Гелатт высказывался, что «репертуарная политика» звукозаписи с начала XX в. диктовалась Европой, а не Америкой, после того, как в 1901 г. в России начали планомерно записывать на грампластинки артистическую элиту. Более того, именно русские музыканты с поразительной прозорливостью предвосхитили потенциал “машины Эдисона” для музыкальной культуры. С этого времени промышленная звукозапись перестала быть лишь коммерцией, а стала и *зеркалом музыкальной культуры своей эпохи*» (курсив наш. – В. С.) [цит. по: 100, с. 195–196].

В данный период появилась возможность записать на грампластинки выдающихся и популярных отечественных артистов. Музыкальное исполнительство представлено главным образом записями несложных инструментальных (прежде всего, маршей в исполнении духового оркестра) и вокальных произведений небольшого объема (до двух минут). Первые звукозаписи музыкальных произведений монументальных жанров в исполнении симфонических оркестров состоялись в 1913 г. Английская фирма «His master's voice» впервые выпустила на 8 односторонних дисках «Симфонию № 5» Л. Бетховена в исполнении оркестра Берлинской филармонии под управлением А. Никиша. В 1917 г. был записан Филадельфийский оркестр под управлением Л. Стоковского, в 1921 г. – оркестр театра «Ла Скала» под управлением А. Тосканини.

В России после революции 1917 г. все предприятия по производству пластинок были экспропрированы Наркомпродом (Народным Комиссариатом продовольствия). В 1922–1925 гг. в СССР старые предприятия грампластинок возобновили свою деятельность.

Массовое производство акустических грамзаписей продолжалось с 1898 по 1925 г. Затем в грамзаписи под флагом «Electrical process» произошла первая великая цифровая революция. Благодаря бурному развитию радиотехники произошли коренные изменения в технологии звукозаписи – с изобретением микрофона акустический способ был полностью заменен электрическим. В 1925 г. во всем мире была установлена стандартная скорость вращения грампластинки – 78 оборотов в минуту (до этого была 75, 80, 82 оборота и т. д.).

Технологический переворот в развитии механической записи связан с заменой механоакустического способа записи через рупор электроакустическим с использованием микрофона. Благодаря более совершенному способу фиксации звуков исчезли трудности в записи любых музыкальных инструментов (баланс громкости, тембр звучания и уровень записи), значительно расширился репертуар. В 1926 г. осуществлена первая трансляция (живая запись) отрывков оперы А. Бойто «Мефистофель» с Ф. Шаляпиным в главной роли.

Этап механической записи впервые применили в Америке в 1925 г., в Европе – в конце двадцатых годов, в России – с 1929 г. В 1930 г. на советских пластинках появилось слово «электрозапись» [197, с. 18]. Как отметил Ю. Стреглов, расширение производства «в условиях утверждения электрозаписи при одновременном увеличении выпуска грамзаписей музыкального искусства требовало высокой координации усилий» [440, с. 31]. Для этих целей в 1938 г. был создан Всесоюзный дом звукозаписи в Москве, который стал своеобразной лабораторией и организационным центром грамзаписи в СССР. К середине 1930-х гг. в СССР получили распространение «патефоны» – компактные и портативные граммофоны с рупором сложной формы, помещенным внутрь корпуса. Имея пружинный привод диска и не требуя источников питания, они были удобны своей автономностью и транспортабельностью.

Параллельно с развитием технологий звукозаписи шло активное становление кинематографа. В период немого кино сформировалась эстетика кинематографа, основанная на изобразительных приемах: движение камеры, панорамирование, ракурсная съемка, крупный и средний планы. 28 декабря 1895 г. состоялась премьера фильма братьев Люмьер в Париже,

а первая звуковая картина была создана в 1922 г. О выходе в 1926–1927 гг. звуковых фильмов, в которых музыка фиксировалась на ту же пленку, что и изображение, писала исследователь киномузыки З. Лисса. Она подчеркнула: «Теперь техническая основа для полной синхронности музыки с визуальным элементом в фильме была налицо» [240, с. 35].

Первым в истории полнометражным фильмом с синхронной речевой фонограммой в 1927 г. стал музыкальный фильм «Певец джаза», созданный по технологии «Вайтафон» (англ. Vitaphone) со звуком на грампластинке. Развитие звукового кино связано с разработкой в 1930-е гг. оптической звукозаписи (нанесение совмещенной фонограммы на кинопленку фотографическим способом). О первом «концертном фильме» упоминает К. Лондон – в 1932 г. в Берлине на кинопленку было записано исполнение увертюры к опере Дж. Россини «Вильгельм Телль» (дирижер Макс фон Шиллингс) [245].

В СССР разработка системы звукового кино началась в 1926 г., а полный переход к производству звукового кино произошёл в 1934 г. С появлением возможности совмещения картинки и звука в фиксации исполнительского искусства установился принцип документального «постановочного» кино, что определялось техническими возможностями съёмки.

Яркой и новаторской идеей воплощения музыки на экране можно назвать мультфильм «Фантазия», созданный студией Уолта Диснея в 1940 г. [542] (приложение А, рис. 16). С одной стороны, это была экранизация музыкального произведения и его исполнения, с другой – в мультфильме впервые использован новый стандарт «Fantasound», позволивший воспроизвести стереофонический трехканальный звук. В силу дороговизны эта технология не получила распространения в системе кинотеатров. Стереофония как метод записи и воспроизведения звука в кинематографе способствует воссозданию разнонаправленной звуковой перспективы.

С зарождением телевидения начался процесс его практического освоения в 30-х гг. XX в. после изобретения передающей телевизионной трубки и кинескопа. А. Вартанов отмечал, что в США «первые бытовые телеприемники, предлагаемые торговлей рядовому потребителю, стали выпускаться еще в предвоенном 1936 году (у нас же, скажу для сравнения, лишь в послевоенном 1949-м)» [65, с. 88].

В это же время начали выходить фильмы-концерты с участием великого маэстро, дирижера мира Артуро Тосканини. Отметим, что в фильме «Музыка Джузеппе Верди» (1943) и телетрансляциях концертов А. Тосканини уже использовались такие методы съемки, как длительный показ дирижера, переходы с него на оркестр, на хор или на солиста, осуществляемые путем медленного наплыва, переключение жестов дирижера на исполнение музыкантов или вокалистов, – непосредственно зависевшие от этих жестов игра и пение становились продолжением дирижирования. В некоторых случаях кадр с дирижирующим А. Тосканини как бы накладывался двойным изображением на кадры с музыкантами или певцами.

Уже в этих экранных документах проявились основные формы фиксации дирижерского исполнительства, его взаимодействия с оркестром и монтажа материала, ставшие почти стандартными. При этом отсутствие опыта съемки, несовершенство операторской работы и самой техники отмечено в некоторых моментах: в запаздывании перехода камеры на играющего, иногда бесцельном странствовании среди оркестра, выхватывании музыкантов, в тот момент ничем не заслуживающих такого внимания и т. д.

Одновременно с использованием механической грамзаписи разрабатывался принцип *магнитной звукозаписи*. Вальдемар Поульсен в конце XIX в. изобрел метод магнитной записи звука путем намагничивания носителя. В середине 30-х гг. XX в. немецкой фирмой BASF налажен серийный выпуск магнитофонной ленты, запатентованной Фрицем Пфлеймером (1920-е гг.). Первая публичная демонстрация нового прибора «Magnetophone» была организована фирмами BASF/AEG на Берлинском радио в 1935 г., а спустя год с его помощью сделаны записи живого концерта. В 1941 г. немцы предоставили магнитофон переменного тока. Появление магнитофонной ленты стало «началом “золотой эпохи” звукозаписи» [197, с. 20].

В это же время появились новые разновидности фонодокументов – тонфильмы и шоринофоны. В СССР работы по производству этого носителя звука были засекречены и велись во Всесоюзном научно-исследовательском институте звукозаписи под кодовыми названиями «говорящая бумага» и «говорящий целлофан». По свидетельству Л. Волкова-Ланнита: «В 1931 году

фабрика звукозаписи при Всесоюзном радиокомитете впервые обратилась к магнитному способу записи звуков» [77, с. 223]. По словам П. Грюнберга, «в 1945 году ... Всесоюзным радиокомитетом осуществлены первые записи на магнитную ленту» [100, с. 185]. Предварительная запись для последующей фиксации на грампластинку начала постоянно применяться только с 1947 г.

Магнитная запись по сравнению с механической имеет ряд преимуществ: полная сохранность и высокое качество, возможность непосредственного прослушивания и монтажа, компактность носителя, простота и доступность управления процессом записи. Это изобретение явилось сильнейшим толчком к усовершенствованию и дальнейшему развитию звуковоспроизводящих устройств с грампластинкой (звуконосителем механической записи), а также к усовершенствованию звуковых решений в кинематографе. Отличительной чертой магнитофонной ленты является возможность компиляции ее составляющих. Первичную запись стали производить преимущественно на магнитофонную ленту, что позволяло в дальнейшем осуществлять монтаж и записывать музыкальные произведения монументальных жанров.

В XX в. утверждались новые техногенные искусства как социально значимые явления. В производство был запущен студийный аппарат магнитной записи для радиовещания фирмы АЕГ. Устройство назвали «магнетофон», в русском языке оно преобразовалось в «магнитофон» (катушечные проигрыватели). С 30-х гг. использовались бобинные магнитофоны. В послевоенные годы производились высококачественные аппараты магнитной звукозаписи, которые нашли широкое применение на радио, телевидении, в кино и быту.

За полувековую историю грампластинка прошла путь от разработки и создания до фонодокумента, имеющего не только историческую документальную ценность, но и ставшего бытовой необходимостью. Кинематограф и телевидение в этот период делали первые шаги в освоении возможных форм фиксации музыкального исполнительства. Магнитофонная звукозапись только начала свой путь, но ее роль в области звукозаписи и кинематографа оценили специалисты. В звукозаписи определилось приоритетное направление – музыкальное ис-

куство во всех его проявлениях. В экранных видах фиксации сохранялись проблемы ненадежной синхронизации отдельных носителей изображения и звука, низкой громкости и неудовлетворительной разборчивости фонограмм фильмов. С началом Великой Отечественной войны выпуск грампластинок в СССР прекратился. Кинематограф работал в области кинохроники, определяемой политической и идеологической направленностью. Попытки восстановления производства, предпринятые в 1943 г., осуществились только в 50-е гг. XX в.

Второй период (50–60 гг. XX в.) – время расцвета грамзаписи, магнитофонной звукозаписи, утверждение цветного кинематографа и телевидения.

В послевоенное время начался этап бытового использования магнитофонов, ставших серьезными конкурентами трехминутной шеллачной грампластинке. Многие фирмы лихорадочно искали выход из этого кризиса. Значительным достижением для развития звукозаписи стало создание и распространение долгоиграющих пластинок. В 1948 г. был применен новый материал для пластинки, заменитель шеллака – винилит (синтетическая смола). Первые небьющиеся износостойкие пластинки были выпущены одним из ведущих мировых производителей, американской фирмой «Коламбия» (1948). В СССР первая долгоиграющая пластинка с записью «Первой сюиты» П. Чайковского в исполнении Симфонического оркестра под управлением А. Гаука появилась в 1951 г.

Долгоиграющая грампластинка имеет ряд преимуществ: увеличение времени звучания, тембральная естественность звука, расширение динамического диапазона записи, снижение уровня шумов, многократность проигрываний.

Новой ступенью развития грамзаписи была разработка метода стереофонической записи на грампластинки, впервые продемонстрированного в 1958 г. на Лондонской выставке звукозаписывающей аппаратуры. Стереофония создавала в грамзаписи акустическую иллюзию концертного зала. Стереофонический «эффект присутствия» [148, с. 35] еще на один шаг приблизил грамзапись к естественным звуковым реалиям. В 1960 г. в СССР была выпущена первая стереофоническая пластинка (С 06561-62. П. И. Чайковский. «Симфония № 4». Исп. Государственный симфонический оркестр, дирижер К. Иванов) [134, с. 136].

После основания Всесоюзной студии грамзаписи (ВСГ; 1957 г.) и создания фирмы «Мелодия» (1964) произошло объединение Апрелевского, Ленинградского, Рижского, Ташкентского, Тбилисского и Бакинского заводов по производству грампластинок, также домов звукозаписи и девяти студий грамзаписи. Окончательное оформление получили монопольные ведомства, производившие в СССР звуковую продукцию – Гостелерадио СССР и Министерство культуры СССР, в системе которых функционировала ВСГ «Мелодия».

Сохранение изобразительности и повествования в производстве периода немого кино при регламентируемой звуковой составляющей обеспечило необходимый баланс кинематографу. Звуковую фонограмму сначала записывали на магнитофонную ленту, а после монтажа переводили в оптическую дорожку для последующей печати фильмокопий. Появление звукозаписывающих устройств дало возможность синхронной записи картинки и звука, без манипуляций по совмещению звуковой дорожки с изображением. Исследователи называют этот процесс «синхронной действительностью». Использование технологий позволило проводить съемки вне павильона, а также одновременно записывать зрительный и звуковой ряды. В этот период в общемировой практике сложились основные формы презентации музыкального исполнительства. Благодаря легкости и точности синхронизации звука во время кинопоказа, принцип оптической звукозаписи на киноленту не потерял своей актуальности до цифровой эры.

Телевидение пыталось также найти новые формы трансляции музыкального исполнительства. Л. Бернстайн один из первых обратился к телевидению не как к каналу распространения новостей и развлекательного контента, а в качестве инструмента пропаганды классической музыки на всей территории Америки. Первый его дебют как дирижера в телевизионной программе относится к 14 ноября 1943 г. С 1958 г. под его руководством выходил телевизионный цикл «Концерты для молодого поколения» из зала Карнеги-холл в исполнении Нью-Йоркского филармонического оркестра [19-А, с. 52].

Л. Бернстайн в программах выступал как дирижер и лектор, рассказывающий в доступной форме о музыке, композиторах и их произведениях. Проводимый им цикл программ стал прооб-

разом многочисленных современных передач, ток-шоу о музыке, композиторах и исполнителях. Его новшества в построении программ, технических приемах съемки способствовали развитию технологий. В 1948 г. появился первый фильм-концерт в мировом кинематографе – запись выступления скрипача И. Медухина, выполненная в Студии Ч. Чаплина.

Коренные изменения произошли в области цветного кинематографа. Длительный процесс поиска качественной кинематографической картинки начался в начале XX в. В 1937 г. немецкая киностудия «Universum Film A.G» (UFA) разработала и ввела в эксплуатацию негативно-позитивный цветной процесс «Agfacolor». А с 1942 г. начался массовый выпуск цветных негативных пленок для кинематографии. В конце Второй мировой войны американские и советские техники и ученые получили возможность познакомиться с новыми технологиями цветного кинопроизводства, в значительной степени позаимствовав немецкие разработки. На это указывает Н. Майоров: «С 1947 года в СССР на кинопленочной фабрике № 3 (Шосткинский химзавод “Свема”) было установлено демонтированное в Германии оборудование, и начался выпуск цветных негативных пленок “ДС-1” для съемки при дневном свете по технологии фирмы “Agfa”» [266, с. 205]. К началу 1950-х гг. в США, а затем и в других странах мира были разработаны системы цветного телевидения электронного типа.

В СССР телевидение появилось в 1930-е гг. в Москве и Ленинграде. В 1934 г. состоялась телепередача с полноценным звуковым сопровождением. В послевоенный период создавались передвижные телевизионные станции в Ленинграде (май 1948 г.) и Москве (июнь 1949 г.) как новой формы внестудийной передачи. Становление телевидения как средства массовой информации в СССР началось в середине 1950-х гг. В это время на экране главным героем был диктор или один артист с несложным номером. В вещании, кроме небольших концертов из студии, использовались снятые киноконцерты и кинохроника. Возможность записи телепрограммы для последующей трансляции и хранения появилась в 1956 г., когда фирмой «Амрех» был создан видеоманитофон.

С 1957 г. действовал Госкомитет по радиовещанию и телевидению. В структуре Центрального телевидения СССР была

музыкальная редакция для создания тематических программ о музыке и исполнителях. В 1960-х гг. начались первые телевизионные трансляции из концертных залов. Важную роль здесь сыграли телевизионные передвижные станции, предоставляющие возможность съемки концертов из залов, театральных спектаклей. Е. Авербах писала: «Трансляции из залов подлинных, неадаптированных для ТВ спектаклей и концертов, в том числе первых концертов симфонической музыки, стали осуществимы с введением трехканальных передвижных телевизионных камер» [4, с. 13].

Следующей вехой в развитии технологий стала разработка в 1956 г. в США принципа поперечно-строчной записи на магнитную ленту. Тогда же был выпущен и первый промышленный аппарат для магнитной записи изображений – видеоманитофон. М. Барманкулов подчеркивал: «Запись на видеоманитофон позволяет оперативно, буквально через несколько секунд, выдавать в эфир “законсервированную” информацию. В отличие от киноматериала видеозапись не нуждается в проявке, сушке, склейке и так далее» [32, с. 81]. В Советском Союзе первой телевизионной программой, использующей видеоматериал, было «Время» (с 1968 г.).

В этот период произошли качественные изменения в технологии создания аудиовизуальных документов (улучшение чувствительности пленки, появление длиннофокусной оптики и вариантов микрофонов, использование магнитофонной звукозаписи), способствующие поиску новых возможностей в развитии экранных форм фиксации исполнительского искусства. Грампластинка стала общедоступной и популярной во всех слоях общества. Благодаря новым техническим возможностям значительно расширился записываемый репертуар, фиксировались музыкальные произведения крупных и монументальных жанров. Кинематограф и телевидение обрели «синхронную действительность», что позволило создавать новые формы отражения реального факта музицирования (трансляция, телепередача).

Третий период (70–80-е гг. XX в.). Произошло вытеснение грамзаписи и оптической записи, развивается цифровой кинематограф и телевидение, разрабатывается цифровой метод аудиовизуальной фиксации.

В 1970-е гг. стереофоническая грампластинка, магнитофонная запись стали общедоступными, телевидение появилось в каждом доме. Любители музыкального исполнительства имели возможность собрать коллекцию звукозаписей любимых исполнителей. К концу 70-х гг. XX в. были достигнуты предельные качественные показатели для аналоговой магнитной записи/воспроизведения сигналов. Пиком развития магнитофонов принято считать появление плееров Sony марки «Walkman» в 1979 г. В более поздних плеерах запись осуществлялась на компакт-кассеты. Этот носитель более бюджетный, мог служить для оцифровки коллекции кассет и позволял делать записи в домашних условиях.

С развитием телевидения появилась необходимость в создании творческого объединения «Экран» (1968) при Гостелерадио СССР, которое занималось производством фильмов, телевизионных программ о музыкальном исполнительстве. В документальном кинематографе приоритетными направлениями в этот период, кроме фильма-концерта и фильма-оперы, были фильмы-портреты, очерки о ведущих исполнителях, биографические фильмы.

Важным этапом в экранной фиксации стало появление в конце 1970-х гг. усовершенствованной киносъёмочной аппаратуры (отличалась большой массой, стационарной конструкцией, имела звукоизоляцию).

В результате конструктивных изменений улучшились многие параметры процесса киносъёмки:

- 1) возможность снимать в движении, вне студии;
- 2) возможность получения синхронных фонограмм;
- 3) бесшумность как у студийной аппаратуры;
- 4) стабильность частоты съёмки.

Все возможности аудиовизуальных технологий в пропаганде своего творчества наиболее ярко использовал немецкий дирижер Герберт фон Караян. После А. Тосканини и Л. Бернштейна он был самым записываемым и продаваемым дирижером, а также новатором в поисках экранизации музыкального исполнения. На счету Г. Караяна 900 альбомов, включая пять комплектов симфоний Бетховена в форматах моно, стерео, видео, супервидео и цифрой звукозаписи.

Г. Караян на протяжении дирижерской деятельности всегда проявлял повышенный интерес к техническим возможностям

фиксации. Среди его записей – популярная у телезрителей живая версия оперы «Сельская честь», снятая режиссером Ф. Дзеффирелли для компании «Unitel». Работая над фильмами и в качестве режиссера, Г. Караян ставил целью «показать само устройство произведения, приливы и отливы напряжения, шестствие музыки, множество ее голосов» [577].

Г. Караян в сорока трех законченных фильмах преследует особую эстетическую концепцию, в которой акцент никогда не делался на документации живого события. Фильмы Г. Караяна – это, в основном, студийные постановки, в которых каждый кадр был тщательно спланирован и часто записывался с отдельными дублями. В отличие от традиционной съемки оркестра, музыканты Берлинского филармонического оркестра были сгруппированы так, что едва различимы как отдельные личности-исполнители. Они скорее воспринимаются как однородные блоки «оркестрового аппарата», а Берлинский филармонический оркестр выступает как единый грозный инструмент. Во всех фильмах Герберт фон Караян зачастую находится не на привычном месте дирижера, а в центре музыкантов, будто в самом «океане» музыки.

Именно Г. Караян создал новый подход к экранизации исполнительства, основанный на взаимопроникновении исполнительского и визуального текстов. С одной стороны, в фильмах передана абстрактная, искусственная эстетика музицирования, а с другой – это зримый акт сотворчества и «объединения» дирижера и оркестра, что в искусстве исполнительства является одним из самых удачных аспектов совместной работы.

На волне популярности кинофильмов Г. Караяна, как писал английский критик Н. Лебрехт, «...в 1981 году в фирме “Columbia” создан отдел “Columbia video”, ведающий производством фильмов о знаменитых музыкантах и продажей этих фильмов общественному телевидению» [236, с. 234].

На рубеже 80-х гг. XX в. в аудиовизуальной индустрии созрели предпосылки для нового технологического переворота, связанного с утверждением «цифровой записи». Так, в 1982 г. фирмами Sony и Philips была предложена оптическая запись с помощью полупроводникового лазера, в результате чего появились компакт-диски. В 1981 г. на пластинке впервые издана фонограмма, выпущенная на Московском опытном заводе

«Грамзапись» и записанная цифровым способом. В 1980 г. на этом же заводе была выпущена экспериментальная пластинка с четырехканальной записью (квадропластинка), записанная по специальной системе электронного кодирования (суммарно-разностная система ABC). В это же время существовала другая система записи – пластинки чехословацкой фирмы Suprafon, записанные по системе кодирования – матричной SQ-QS. Квадрофонические пластинки (и квадроаппаратура воспроизведения) не получили тогда распространения из-за сложности и дороговизны. Многоканальная запись звука стала широко применяться только в конце XX в. в цифровых стандартах звуковоспроизведения (DVD, Dolby Surround и пр.).

С развитием технологий обозначились новые формы аудиовизуальной фиксации и презентации на телевидении музыкального исполнительства. Значительная часть репертуарных произведений композиторов всех стран и эпох в исполнении ведущих музыкантов и коллективов зафиксирована в многочисленных аудиовизуальных документах: в звукозаписи, радиопрограммах, фильмах-концертах, фильмах-операх, телепрограммах и трансляциях.

Широкое бытовое распространение видеомэгнитофона способствовало приобщению ценителей музыки к фильмам-концертам, фильмам-операм, оперным постановкам ведущих театров мира, а также к записям выступлений известных исполнителей. Потребность в оперативных системах фиксации и воспроизведения звука стимулировала разработку новых технологий.

Четвертый период (90-е гг. XX в. – настоящее время) ознаменован утверждением цифрового метода записи и созданием такого информационного носителя, как компакт-диск (оптический диск), а также распространением Интернета.

Вслед за аналоговыми записями (виниловые пластинки, магнитофонные катушки и компакт-кассеты) появился цифровой звук (Digital Audio). Он обязан своим рождением, в первую очередь, компьютеру, который гарантирует отсутствие искажений при копировании данных. Цифровая звукозапись позволила получать гораздо более высокое качество воспроизведения сигнала по сравнению с аналоговой записью.

За довольно короткий срок компакт-диски «захватили» всю музыкальную индустрию. Это объясняется рядом причин:

а) высокое качество звукозаписи при использовании дешевого оборудования; б) возможность многократно копировать без потери качества; в) студии цифровой звукозаписи более мобильные и гибкие, так как могут быстро изменять конфигурацию в соответствии с требованиями конкретной задачи. Появление нового бытового оборудования позволяет записывать и воспроизводить звук в цифровых форматах.

Среди выявленных недостатков цифрового способа хранения записей отмечается большой объем занимаемого пространства (порой – десятки Гбайт). Для экономии места на диске родилась идея создания форматов со сжатием, обеспечивающих компактное и качественное хранение музыкальной информации. В этом плане поистине уникальный формат МР3, который несмотря на многократное сжатие гарантирует воспроизведение звука, близкого к оригиналу.

Стандарт DVD-audio официально появился осенью 1999 г. В начале XXI в. он является эталоном звучания среди всех форматов, доступных широкому потребителю. Тем не менее основным средством распространения музыкальных записей оставались Audio CD.

С появлением вместительных жестких дисков, в быту распространились программы-плееры, которые воспроизводили сжатые аудиозаписи. В итоге, развитие флэш-технологий (в частности, появление флэш-памяти) в начале XXI в. привело к тому, что уже компакт-диски (Audio CD) оказались устаревающей технологией.

В первой четверти XXI в. кинематограф и телевидение стали цифровыми. Новая технология при съемке позволяет обходиться без использования пленки. Все процессы (съемка, обработка, монтаж и демонстрация) происходят при помощи цифрового оборудования. Сравнивая кинематографический и цифровой способы создания аудиовизуального произведения, можно сказать, что сущность процесса фиксации не изменилась.

Цифровые технологии, с одной стороны, способствовали созданию высококачественного звукозрительного произведения, с другой – доступность многочисленных оцифрованных аудиовизуальных документов позволяет на новом уровне исследовать и изучать музыкальное искусство.

Современные цифровые технологии аудиовизуальной фиксации в последние десять лет совершили невероятный скачок,

что трудно даже прогнозировать дальнейшее развитие в этой области. Цифровая запись имеет явные достоинства – малые шумы, низкая себестоимость, удобство работы, малые размеры оборудования и т. д. Однако любой прогресс есть относительный регресс. Аналоговый звук до сих пор остается непревзойденным, особенно в плане психологического восприятия музыки.

Развитие сетевых технологий и их широкое распространение сегодня позволяют знакомиться с музыкальным исполнительством любого известного музыканта через каналы социальных сетей, сайты исполнителей и т. д., сформировав новую среду для распространения аудиовизуальных документов. Оцифрованные аудиовизуальные документы музыкального исполнительства предлагают в свободном доступе многие государственные организации и частные лица. Концертные организации и театры всего мира сегодня предоставляют свободный доступ к онлайн-трансляциям концертов и оперных постановок.

На протяжении XX в. сменялись виды звукозаписи: аналоговые – механическая, оптико-фотографическая, магнитная и цифровая; системы звукозаписи – моно-, стерео- и квадрофоническая. Изменения в технологии непосредственно влияли на то, что записывается и как записывается, отношение к звукозаписи музыкантов и т. д. Экранная фиксация музыкального исполнительства воплощена в трех формах: кинематографической, телевизионной и видео.

Законы киноискусства, новые технологические возможности монтажа аппаратуры, трансформация режиссерского видения контрапунктических сочетаний аудиального и визуального рядов, операторские находки в ракурсах съемки, освещение, используемое на обычной сцене и специально созданное, электронные эффекты в значительной мере определяют особенности экранного воплощения исполнительского искусства. Благодаря обогащению средствами экранной выразительности по-новому раскрылись многие аспекты исполнительства и музыкальной драматургии экранного продукта.

На наш взгляд, кроме технической оснащенности процесса фиксации музыкального искусства, необходимо учитывать также историко-социальные условия функционирования звукозаписи, кинематографа и телевидения. Данные показатели имеют принципиальное значение для исследования аудиовизу-

альных документов музыкального искусства любой страны. Они позволяют последовательно и обосновано проследить за существенными изменениями, которые свидетельствуют о наиболее значительных преобразованиях технологий аудиовизуальной фиксации, приводят к качественно более высокой ступени ее развития и дают основание для разработки периодизации аудиовизуальной фиксации музыкального исполнительства Беларуси.

3.2. Влияние технологий звукозаписи на музыкальное исполнительство XX в.

В современном мире музыкальное исполнительство и звукозапись практически неразделимы. С искусством подавляющего большинства известных музыкантов-исполнителей можно познакомиться благодаря технологиям. Музыкальное исполнительство развивалось и совершенствовалось на протяжении XX в. не без влияния технических изменений процесса фиксации. Именно этот аспект редко привлекает внимание исследователей музыкального искусства.

К истории развития звукозаписи обращались П. Грюнберг и В. Янин [100], А. Чернышов [490] и др. Вопросы взаимодействия исполнителей и звукозаписи затрагивались в работах О. Андрейко, Г. Комаровских, Н. Корыхаловой [12; 202; 206] и др. Однако влияние технологии звукозаписи на развитие музыкального исполнительства в данном контексте не является объектом изучения. Совершенствование техники звукозаписи, изменение видов носителей в разное время предъявляло новые требования к исполнителям.

В монографии отдельно рассматривается звукозапись, которая в разные периоды развития была преобладающей формой фиксации музыкального исполнительства, а также стала звуковой основой для создания экранизации исполнительского искусства. Именно выявление технологических аспектов звукозаписи, оказавших влияние на музыкальное исполнительство, является задачей данного исследования.

В последней четверти XIX в. использовался способ механической грамзаписи звука. Особенности этой простой и ста-

бильной технологии в том, что носителями записи были восковые валики, которые использовались несколько раз, но не допускали тиражирование фонограмм. Методы получения пластинок, разработанные Э. Берлинером, позволили записывать материал способом штамповки с готовых форм. Одна матрица давала возможность напечатать целый тираж (около 500) пластинок. Первые коммерческие граммпластинки компании «Джи-Ви-Си» выпущены в 1901 г., в том же году появилась новая версия граммофона «Berliner», предложенная компанией «Victor Talking Machine» (США). Диски имели низкое качество, но были более удобными для пользователя и могли вместить четыре минуты музыки, в два раза больше, чем цилиндр Эдисона.

Ранние записи были сделаны с помощью акустического процесса фиксации: записывающий ратруб захватывал звуковые волны и передавал их непосредственно на восковые цилиндры и диски. Качество записи было довольно низким – небольшой динамический диапазон и ограниченная частотная характеристика. Это означало, что большая часть богатого частотного спектра, который характеризует многие инструменты, отсутствовала. Процесс зарекомендовал себя как малоэффективный: исполнители должны были находиться как можно ближе к записывающему ратрубу [527] (приложение А, рис. 5). Иногда музыкантам приходилось наклоняться в середину ратруба, что затрудняло взаимодействие аккомпаниатора и певца.

В акустический период не все инструменты хорошо звучали в записи. Преобладание вокальных произведений в ранних каталогах свидетельствует, что новые технологии позволяли качественно фиксировать звучание голоса. Фортепианные записи были более низкого уровня. Ввиду технического несовершенства аппаратуры пианисту приходилось обращать внимание на сильную атаку звука, зачастую из рояля убиралась войлочная обшивка, что придавало звучанию металлический тембр. Духовые и струнные инструменты фонографом фиксировались значительно качественней, однако струнным все же не хватало мощности звучания. Таким образом, некоторые скрипачи были вынуждены учиться играть на скрипке Дж. М. А. Стро [573] (приложение А, рис. 6), в которой деревянный корпус инструмента был заменен металлическим ратрубом, что позволило

усилить звук скрипки и сделать его направленным. Использование технических новшеств в звучании музыкальных инструментов расширило диапазон записываемого репертуара. Следует отметить, что совершенствовалась не только механическая составляющая струнных инструментов Дж. Стро, но и дизайн гитары, виолончели, мандолины, укулеле [573] (приложение А, рис. 7). Можно сказать, что без изобретения инструментов Дж. Стро во многих ранних записях не было бы скрипок.

Наибольшую сложность представляла запись больших коллективов: ансамблей и оркестров. Музыкантов было трудно разместить и поэтому произведения исполнялись меньшими или смешанными инструментальными составами. Оркестровые раскладки в процессе записи часто отличались от концертного расположения, и исполнители могли испытывать определенный дискомфорт, поскольку им приходилось толпиться вокруг записывающего раструба [527; 539] (приложение А, рис. 3–4).

Недостатками механической записи через рупор являлись: узкий частотный и динамический диапазоны, зашумленность выходного сигнала, сложность управления акустическим балансом. На достоверность звучания фонограмм влияло и то, что они не имели единого стандарта в скорости вращения валика. Если слушать на том же аппарате, на котором записывалось, то достоверность абсолютная, если на другом – то другая скорость вращения валика не позволяла установить истинной высотности звучания. Фонограф не давал качественного воспроизведения звука.

Еще одним серьезным недостатком ранних цилиндров и дисков является небольшой объем записываемой музыки (от двух до пяти минут), что, несомненно, влияло на исполнительскую практику. Чтобы пьеса «уместилась» на одной стороне, исполнители должны были сделать значительные сокращения либо играть быстрее обычного. Например, запись Йозефом Хофманом «Скерцо» Ф. Шопена № 1 длилась 4,03 мин. (1923), а три года спустя – 8,06 мин. Это свидетельствует о том, что музыкант играл почти в два раза быстрее в студии звукозаписи, чем в концертном зале. Приходилось также разбивать произведение на фрагменты, как это было с первой записью Пятой симфонии Л. Бетховена в 1913 г. в исполнении А. Никиша. Для записи оперы Ж. Бизе «Кармен» (фирма «Граммофон»; 1908 г.)

понадобилось 36 дисков. Запись этого же произведения фирмой «Патэ» (1912) уже заняла 27 дисков. Эти ограничения времени записи с обязательным сегментированием между несколькими сторонами продолжались до середины XX в.

В Америке в конце 1910-х гг. популярностью пользовались записи на валики для воспроизводящих фортепиано. К минусам этой технологии Е. Кузнецова относит «...невозможность передать при помощи валика все нюансы педализации и романтического “педального” легато, делает более важным в таких записях ритм, использование выразительных возможностей ритмической пульсации» [217, с. 177]. При этом исполнитель после записи мог откорректировать запись на валике, устранив грязные ноты или изменив темп и динамику. На этом этапе, в отличие от механической грамзаписи, запись на валике обладала средствами монтажа, что в большей мере, чем грампластинке, позволяло ей соответствовать художественной идее исполнителя.

Следующий этап в развитии механической записи связан с электроакустическим способом записи с использованием микрофона: «Этот ... период характеризовался появлением новых видов аппаратуры для воспроизведения (электродинамических громкоговорителей, усилителей и др.)», – отмечала И. Алдошина [8, с. 58]. Качество звукозаписи на пластинке улучшилось в несколько раз.

Появление микрофона, способного передавать нюансы и тонкости звучания, потребовало от музыкантов безупречной чистоты исполнения и точности соблюдения авторского текста.

В 1925 г. была введена система электрического усиления, основанная на разработках в области радиотехники, которая устранила многие недостатки акустического периода. Теперь оркестровые коллективы как и исполнители записывались в их естественном концертном расположении, с электрически усиленными сигналами от микрофонов, обеспечивающих более точное воспроизведение оригинального звука. Это стало главным преимуществом для музыкального исполнительства. Появление акустической атмосферы открыло возможность устанавливать баланс громкости записываемых инструментов и голосов, выстраивать инструментальный баланс и регулировать тембр и уровень звучания звукозаписи. В 1925 г. компания

«Victor» выпустила первые пять электрически записанных дисков Симфонии № 9 А. Дворжака в исполнении Л. Стоковского. По утверждению Н. Рахмановой, монофоническая звукозапись «... не обладает возможностями размещения виртуальных источников звука по ширине, следовательно, анализируя ее пространство, мы должны охарактеризовать главный его аспект – распределение виртуальных источников звука по планам» [374, с. 69].

После Второй мировой войны два конкретных события повлияли на работу исполнителей в студии. Использование винила, а не шеллака в качестве материала, из которого изготавливались грампластинки, позволяло нарезать более тонкие канавки на диске. Благодаря этой технологии на одной стороне долгоиграющей пластинки вмещались более двадцати минут музыки, что сделало эстетически ценным для восприятия музыкального исполнительства в звукозаписи. Для «живого» исполнения, в котором случайные промахи были приняты как совершенно понятные, это создало значительные проблемы и оказывало давление на студийных исполнителей. Однако второе технологическое достижение – применение магнитной ленты – смягчило эту проблему.

Хотя магнитная лента использовалась для хранения саундтреков к фильмам уже в 1930-х г., она стала востребованной в студиях звукозаписи только после войны. Наиболее важным ее преимуществом с точки зрения записи музыкального исполнительства была возможность редактирования. Ранее исполнитель записывал несколько выступлений за один сеанс, а продюсер выбирал лучшую версию для тиражирования и уничтожал остальные «дубли». Теперь ошибки в записанном исполнении из конкретного дубля можно было извлечь и незаметно вклеить тот же самый раздел из другого дубля. Запись исполнения в студии стала синтетической смесью, соединяющей лучшие отрывки из многочисленных дублей.

Развитие монтажа в студийной среде оказало влияние и на живое музыкальное исполнение в сценической практике. Студийный монтаж позволил создавать «эталонные» записи, и зрители, посещающие концерты, желали услышать такие же безупречные выступления на концертах. Высокий исполнительский уровень в звукозаписи способствовал повышению требований к исполнителю в концертной практике.

На рубеже 1960-х гг. начался массовый выпуск стереофонических пластинок. Из высказывания Н. Рахмановой, «стереофоническая фонограмма обладает панорамированием, недоступным в монотехнике, и, соответственно, имеет ширину и глубину» [Там же].

Исходя из вышеизложенного, можно констатировать, что монофоническая запись использует способ одновременного записывания на одном носителе звуков из разных источников. Она дает неполное представление об исполнении, особенно ансамблевых и оркестровых коллективов. К достоверным элементам относятся темп, переходы, ферматы, паузы и рубато, а к относительным – баланс, вычлененность групп в громких местах, тембр, объем звучания и непрозрачность. При стереофонической звукозаписи фонограмма содержит информацию о пространственном расположении источников звукового сигнала во время записи, что приближает ее к звуковой перспективе концертного зала.

В истории звукозаписи известен метод «псевдостерео», когда в результате искусственной обработки моно сигнала создается эффект стерео. В частности, звукозаписывающая фирма RCA выпустила в 1961 г. три записи А. Тосканини «Фонтаны Рима» и «Сосны Рима» О. Респиги, Симфонию № 9 А. Дворжака, созданные в монозаписи, но благодаря различным манипуляциям со звукозаписью (наложениям, регулировке фильтров динамической системы и т. д.) они создают эффект стерео. Безусловно, эти записи не могут быть полноценным источником изучения интерпретации исполнителя, в том числе фактуры, тембров ансамблевого или оркестрового звучания.

Следующим важным этапом развития технологий звукозаписи стало распространение кассетных лент в 1960-е гг. и появление многодорожечных магнитофонов (1970) для магнитной звукозаписи, способных записывать одновременно более 24 сигналов на магнитную ленту [528] (приложение А, рис. 17). Эта технология изменила сам принцип звукозаписи музыкальных произведений – на каждую дорожку можно было записать один инструмент или группу. Финалом становилось «сведение» или микширование. «Если ранее перед звукорежиссером стояла задача записать весь ансамбль одним качественным дублем, то новый способ изменил весь процесс, позволил под-

нять уровень технического качества записи, расширил поле творческого эксперимента», – отметил А. Чернышов [492, с. 146].

Развитие цифровых технологий в начале 1980-х гг. произвело революцию как в восприятии музыки, так и в процессе записи. Новые возможности появились в плане создания звукового трехмерного пространства, максимальной приближенности звукозаписи к реальной и естественной, живого звучания музыки. Прозрачность цифрового звучания создавала новые проблемы для музыкантов в студии звукозаписи – много источников шума. Плохо смазанный клапан или ключ, поспешно перевернутая страница партии, которые были незаметными в контексте живого выступления, теперь подхватывались высокочувствительными микрофонами во время записи. Это усугубило проблему «обманутых ожиданий» аудитории от живого выступления, так как слушатели от исполнителя на концерте ожидали не только безупречного исполнения, но и идеальные условия для прослушивания.

Таким образом, звукозапись на разных этапах технического совершенствования ставила перед музыкальным исполнительством новые задачи. Безусловно, она оказала огромное влияние на развитие исполнительства, непосредственно предъявляя новые критерии на техническом и художественном уровнях. Благодаря звукозаписи, а затем и радио, интерпретации ведущих музыкантов мира стали доступны всем желающим. Широкое распространение и тиражирование одних и тех же произведений озадачило музыкантов: находить новое в уже известных музыкальных произведениях и создавать технически «эталонный» вариант исполнения.

Немаловажную роль звукозапись сыграла в развитии научных разработок в области истории, теории и художественной практики музыкального исполнительства, став первым полноценным «документом» исполнительского искусства.

3.3. Роль звукорежиссера при создании аудиодокумента музыкального исполнительства

Весь мир вокруг нас «включен в сеть». Громкоговорители, трансляторы, колонки, усилители звука, наушники окружают нас и заполняют звуками каждый день. Качество предлагаемого музыкального материала не всегда находится на высоком уровне. Кроме возможных изменений и искажений, связанных с многочисленными видами трансляции, огромная и первостепенная ответственность за качество лежит на звукорежиссере.

Академическое музыковедение в конце XX в. привлекало звукозаписи и видеодокументы как дополнение к источниковедческой базе исследования. К проблемам звукозаписи обращались исполнители и композиторы, высказывая на эмпирическом уровне положительные и отрицательные стороны звукозаписи. Различные аспекты техники и технологии звукозаписи, специфику этого творческого процесса мы находим в работах практикующих звукорежиссеров: Д. Гаклина, В. Динова, А. Чернышова [82; 115; 490], М. Ставроу [433]; известном и часто цитируемом исследователями сборнике статей и интервью «Рождение звукового образа» [380]. Технические особенности звукорежиссуры и аппаратного обеспечения представлены в работах П. Верна, Д. Гибсона, Д. Моултона [10-А, с. 30], А. Нисбетта [316].

Вопросы музыкальной режиссуры, архивации фондов, особенности видов звукозаписи, советы по практической работе звукорежиссера рассматриваются в специализированном журнале «Звукорежиссер» в рубриках «История отечественной звукозаписи», «Музыкальные инструменты перед микрофоном» и др. Среди авторов – теоретики и практики российской звукорежиссуры – И. Алдошина, С. Ермаков, А. Зеленина, П. Кондрашин, П. Чмиль [8; 128; 145–146; 203; 498] и др.

Немаловажное значение имеют исследования акустики Ю. Рагса [368]. Автор раскрывает смысл понятия «музыкальная акустика», вопросы специфики акустики концертных помещений, понимания акустических закономерностей звукорежиссером.

На современном этапе возросло количество научных работ в области исполнительства, основанных на аудио- и видеодо-

кументах, музыкальной звукорежиссуры (А. Бунькова, С. Васенина, Н. Ефимова, Н. Рахманова, Т. Шак [58; 67; 129; 374; 502]). П. Игнатов, рассматривая специфические средства художественной выразительности звукорежиссуры, одним из первых на уровне научного осмысления выделяет звукорежиссуру как художественное творчество в области технического искусства [151]. Н. Ефимова создание высокохудожественной звукозаписи называет искусством, «...которое можно сравнить с исполнительским, так как в этом случае звукорежиссер интерпретирует, как и исполнитель, написанное композитором произведение, но своими специфическими звуковыми и техническими средствами» [131, с. 178]. С. Васенина в диссертации «Феномен музыкального пространства в концертной практике и звукозаписи» [67] выявляет принципиальные особенности пространства фонограммы через сравнение пространственных ощущений, возникающих у слушателя при восприятии живого исполнения и звукозаписи. Г. Гармиза проводит сравнительный анализ работ зарубежных и российских исследователей, посвященных концепциям концертных и студийных звукозаписей [84]. Также автор обращается к построению типологии звукозаписи: описание, область применения и особенности технической реализации. И. Красильников анализирует выразительно-коммуникативные возможности средств звуковой режиссуры, их взаимодействие с фактурой, технологии пространственного звука, принципы смещения электронных тембров, создание звукового синтеза [212].

В перечисленных работах исследователей, с одной стороны, поднимаются актуальные проблемы звукорежиссерской интерпретации фонограммы и основные проблемы методологии изучения, с другой – внимание авторов сконцентрировано на освоении новых возможностей включения звукорежиссуры в массовую культуру современной реалии, оставляя на периферии научных интересов звукорежиссуру академической музыки.

Т. Шак [502] определила круг проблем, актуальных для академического направления – приемы музыкальной звукорежиссуры как части языковой структуры произведения, их влияние на восприятие музыкального текста в концертной практике и звукозаписи, методология звукорежиссерского анализа с позиций целостной оценки музыкального произведения, интерпре-

тация в ракурсе звукорежиссерских подходов, музыкальная звукорежиссура в современном звуковом пространстве.

Однако эти проблемы в науке должны решаться отдельно, так как отличаются друг от друга звукозаписи классической музыки, джаза, других музыкальных направлений. Выявление стилевых закономерностей возможно в рамках сопоставления звучания фонограмм одного направления с учетом специфики. Так, диссертационное исследование Н. Рахмановой [374] – это один из первых шагов к подобному разделению.

На протяжении XX в. накоплен огромный массив звукозаписей академического музыкального исполнительства, который только сейчас становится объектом научного осмысления. Очертим современные тенденции в исследовании звукозаписи и роль звукорежиссера как интерпретатора академического музыкального исполнительства во всех его жанрах и видах.

Звукорежиссура – это вид деятельности, охватывающий сегодня все музыкальные направления. С появлением звукозаписи общепринятая триада композитор – исполнитель – слушатель дополнилась новым участником – звукорежиссером. Об этом писал А. Моль: «С появлением радио и особенно грамзаписи в цепь включается, и порой весьма решительно, еще один элемент: звукооператор, тайный сверхдирижер, который по своей прихоти обращается с эстетическим сообщением, приспособляя его к чувственному восприятию» [290, с. 271].

Анализируя мастерство звукорежиссера и его роль в конечном художественном результате, Т. Курышева подчеркивает возможность критической оценки его деятельности [228, с. 291].

Модель «композитор – исполнитель – звукорежиссер – слушатель» сегодня присутствует и в звукозаписи, и в концертном исполнении. Н. Рахманова выделяет три периода в звукорежиссуре, различных по технике создания звукозаписи:

1. 1930–1950-е гг.
2. 1960–1980-е гг.
3. 1990-е гг. – наше время [374].

Автор намеренно не выделяет начальный период, считая его исключительно техническим способом фиксации звука как сохранительной функции. С. Васенина начало эры творческой звукозаписи относит к концу 1920-х гг. – времени, когда тех-

ническая база активно развивалась и благодаря различным изобретениям звукозапись приобрела музыкально-выразительную функцию [67, с. 13].

П. Игнатов, рассматривая возникновение и развитие средств выразительности звукозаписи, выделяет также три периода: 20–40 гг. XX в., 50–70 гг. XX в., современный этап (80-е гг. – наше время). В каждом из периодов автор выделяет возможности работы со звуком. Так, 1930-е гг. – первые черты художественного творчества, благодаря появлению монтажа использовались методы плановости и моделирования акустического пространства. Второй этап характеризуется активным развитием звукотехники, созданием приборов электроакустической обработки, позволяющих звукорежиссеру управлять амплитудными, частотными, временными и динамическими характеристиками фонограммы. Современному этапу свойственно «полноценное формирование акустического пространства; введение в музыкальную ткань новых тембров; обогащение музыкальной фактуры произведения за счет регулирования его тональных, громкостных, временных и пространственных параметров» [151].

Тем не менее должного осмысления роль звукорежиссера в звукозаписи музыки академического направления не нашла. Вопросы звукорежиссуры рассматриваются в основном в рамках образовательного процесса, направленного на современное массовое искусство, и оценки фонограмм как результата деятельности звукорежиссера, интерпретации музыкального материала.

Е. Авербах акцентирует внимание на трех составляющих деятельности звукорежиссера – работе со звуком, с партитурой (текстом произведения) и исполнителем [380, с. 6]. В процессе звукозаписи звукорежиссер отслеживает текстовые и интонационные неточности, слаженность ансамбля. Все это направлено на то, чтобы первоначальный текст не был искажен. Темп, манера исполнения, нюансировка – это исключительно прерогатива исполнителя и звукорежиссер не вмешивается. В звукорежиссуре основными характерными свойствами звучания является следующее: что звучит, кто исполняет, как исполняет. Исследователи также уделяют внимание звуковому образу («как звучит») как неотъемлемой части фонограммы.

Для академического музыкального исполнительства, еще не выработавшего свой методологический подход к изучению звукозаписи, – это основополагающий критерий оценки фонограммы. В области традиций русского звукорежиссерского искусства А. Аватинян в «классических» звукозаписях отмечает «академизм без сухости и стерильности, благородство и естественность» [1, с. 8].

Звуковой образ – информация, всегда присутствующая в фонограмме и позволяющая определить параметры звучания содержания:

- пространство, в котором находился источник (источники) звука;
- расположение источника (источников) звука по глубине;
- соотношение громкости звучания источников звука относительно друг друга (если источников больше одного);
- амплитудно-частотную характеристику источника (источников) звука (тембр);
- различимость содержания отдельных голосов (если источников звука больше одного);
- расположение источника (источников) звука по панораме (если используется система объемной звукопередачи) [502].

Для анализа звукозаписи можно обратиться также к оценочному протоколу, предложенному А. Буньковой и С. Мещеряковым. Он включает:

- пространственное впечатление;
- акустический баланс;
- музыкальный баланс;
- тембропередачу;
- прозрачность;
- стереофоническое впечатление;
- прочее» [58, с. 28].

Теоретики предлагают два типа звукорежиссуры: классическую и драматическую (А. Бунькова и С. Мещеряков [Там же]) или традиционную и драматургическую (С. Васенина [67]), определяя первую как ремесло, а вторую как творчество. Более спорное мнение высказывает А. Зеленина. По ее мнению, целью классической звукозаписи является создание эффекта присутствия слушателя в концертном зале, передача достоверности пространственных впечатлений и естественность звучания [146].

Если мы обратимся к звукозаписям прославленных звукорежиссеров Д. Гаклина, А. Гросмана, Э. Грута, П. Кондрашина, Ф. Синей и др., то на основе слухового анализа можно говорить, что у каждого из них есть свой звукорежиссерский стиль. Это подтверждает Н. Рахманова [374], которая в диссертационном исследовании на основе сравнительного анализа фонограмм разных звукорежиссеров выявляет индивидуальные стилистические особенности. Она отметила: «...яркие индивидуальные отличия в решении всех компонентов микса: пространственности (как в количестве и «качестве» реверберации, так и в распределении виртуальных источников звука по планам); музыкальном балансе (как между инструментами, так и партиями в целом); тембре всех инструментов; заполненности стереобаза и прозрачности» [Там же, с. 22]. Таким образом, у каждого звукорежиссера есть свой «почерк», основанный на собственном слышании музыкальной ткани и представлении об оптимальном звучании.

Польский звукорежиссер Я. Урбанский еще в 1968 г. говорил об интерпретации музыкального произведения языком звукозаписи, выделяя инструменты деятельности – микшерный пульт, микрофон и другие акустические приборы, а также выразительные средства «фонографической интерпретации» – создание акустического пространства, преобразование тембра, динамики, изменение атаки звука, выделение отдельных звуковых планов и пр. [10-А, с. 48]. К. Блаукопф различает два типа подачи музыки в звукозаписи – объективный и субъективный [44]. Последний тип характеризуется свободным обращением с динамикой, активным вмешательством в соотношение звучания отдельных групп инструментов и т. д.

В практике западных звукозаписывающих фирм сложились следующие типы записи:

– «формульное» звучание (с конца 1950-х гг.), основанное на использовании определенных звуковых «рецептур», которые соответствуют тому или иному стилю;

– принцип *wall of sound* («стена звука», иногда — «американский звук»; 1960-е гг.) – техника звукозаписи, при которой многократно дублируются инструментальные партии и записываются многослойно. Стена звука близка оркестровому «вагнеровскому» звучанию;

– «английский» – прослушиваемость партий, прозрачность, детальность, ясное пространственное впечатление.

В. Моряхин в диссертационном исследовании обозначил следующие приемы и технологии звукорежиссуры: монтаж (линейный и нелинейный, деструктивный и недеструктивный, синхронный и асинхронный), плановость (крупный, общий, дальний планы), баланс (акустический, громкостной, музыкальный), пространственная звукопередача (от стереофонических систем до систем матричной стереофонии и систем волнового синтеза), обработка звука (динамическая, временная, частотная, спектральная, пространственная), звуковые спецэффекты [293, с. 17].

Наличие развитого или «поставленного» слуха у звукорежиссера – это первичная профессиональная необходимость. И хотя многие аспекты, на первый взгляд, носят чисто технический характер: расстановка микрофонов, взаимодействие с исполнителями, обработка фонограмм, расположение звукового материала с опорой на законы психологии восприятия звука, однако в результате приобретают черты творческого почерка звукорежиссера.

Сегодня звукорежиссура представлена несколькими направлениями и видами, имеющими черты и особенности: концертная звукорежиссура, архивная, саунд-дизайн, театральная, звукорежиссура телевидения, радио и кино.

В академическом музыкальном исполнительстве наиболее задействованы концертная и архивная звукорежиссура. И здесь следует учитывать, что классическая звукорежиссура – не ремесло, а творческая деятельность, основанная на знании произведений академической музыки, традиций исполнения музыки разных эпох и стилей, понимании акустических особенностей сольного, ансамблевого и оркестрового музицирования, акустическом восприятии слушателем музыки определенного стиля.

В звукорежиссуре академической музыки необходимо также выделять студийную запись и с концерта. В студийной звукозаписи звукорежиссер является полноправным участником творческого процесса, а в концертной он следит за техникой записи, не имея возможности влиять на качество исполнения. При этом любой музыкант, сталкивающийся со звукозаписью

или использованием микрофонов во время концертного выступления, знает ценность хорошего звукорежиссера. Г. Гульд, анализируя звукозаписи известных исполнителей мира, критично отзывался о работе звукорежиссеров [102]. По его мнению, интерпретацию С. Рихтера «Картинок с выставки» Мусоргского в Софии «...обкорнали звукорежиссеры, решившие, что их микрофоны должны оставаться нейтральными к происходящему <...> Тут не применялось ни “вторжение” (intrusion), ни “препарирование” (dissection), ни “усиление” (amplification)» [цит. по: 291, с. 98]. Автор считал, что игра С. Рихтера была испорчена «бездельничаньем» звукорежиссеров.

Звукорежиссеры записывают фонограммы концертов солистов, ансамблей, оркестров в закрытых залах и на открытых площадках, а также в студиях звукозаписи. В их деятельности огромное значение имеет период предварительной подготовки: знакомство с исполнителями, эмоциональное понимание, изучение «звучания» всех зон зала, акустической специфики. Для того, чтобы звукозапись отразила уровень исполнительского мастерства артиста, стала звучащим документом эпохи, звукорежиссер должен проникнуть в исполнительский замысел записываемого произведения, понять сильные и слабые исполнительские стороны артиста.

Звукорежиссер как непосредственный участник творческой работы музыканта на концерте и в студии производит манипуляции с музыкальным произведением, внося исправления и монтируя. В студийной записи в отличие от трансляции с концерта звукорежиссер изменяет темповые характеристики, динамический баланс оркестра, расширяя его с помощью технических приемов. Изменениям могут подвергаться тембры с помощью «фильтров», акустические параметры помещения. При множестве отрицательных отзывов исполнителей о звукозаписи, очевиден факт, что современные технологии выступают как новый инструмент интерпретации и исполнения, соответствующего своему времени. Благодаря техническим усовершенствованиям получают высокохудожественные с широчайшими динамическими возможностями звукозаписи, иногда превосходящие «живое» исполнение. Тем не менее направленность современного образования в сфере режиссуры на шоу-бизнес способствует снижению уровня профессионализма зву-

коррежиссеров, записывающих исполнителей академического направления.

В исполнительском искусстве важное значение имеет понимание роли звукорежиссера как соавтора звукозаписи музыкального произведения. Это связано прежде всего с разграничением материала исследования на область интерпретации исполнителя и интерпретации звукорежиссера. Е. Дуков подчеркивает: «Грампластинка – достижение отнюдь не одного лишь только исполнителя. Его работа – материал для звукорежиссера, который, собственно, и должен облекать “исполнительскую заготовку” в совершенную форму, отвечающую не только эстетической норме, но и техническим ограничениям и стандартам, а также – потребительским требованиям» [121, с. 20]. С другой стороны, возрастающий научный интерес к звукозаписи может позволить выявить параметры изучения музыкального исполнительства, до настоящего момента не попадавшие в поле исследований.

Следует отметить недостаточную разработанность проблем звукозаписи, в том числе интерпретации исполнителя и звукорежиссера. Вопросы степени влияния звукорежиссера на фонограмму зачастую остаются вне поля интересов исследователей музыкального исполнительства.

Музыковеды, обращаясь к звукозаписи и анализируя исполнение, не в полной мере осознают, что является исключительно достижением исполнителя, а что привносилось или изменялось благодаря творческому подходу звукорежиссера и его технологической оснащенности.

Остановимся более подробно на значении звукорежиссера в создании «звуковых образов».

1. Ревербация является одним из самых важных аспектов производства музыки. Сегодня акустический эффект управляется музыкантами с помощью компактных педалей, ревербаторов, встроенных в усилители и процессоры. Если время ревербации звукорежиссером выбрано неправильно, то результатом станет соответственное восприятие пространства, слабая различимость нотного текста, отсутствие полноты и прозрачности звучания, также возможно тембральное искажение и нечеткость артикуляции.

2. Важной в работе звукорежиссера является расстановка микрофонов, от которой зависит реализация акустического

текста партитуры. «Живое» звучание инструмента, привычное в рамках концертного зала при близкой расстановке инструментов, изменяется в силу избыточности тембральных составляющих и восприятия аппаратурой всего частотного спектра. Неумеренное использование в этом случае эквалайзера может привести и к обратному эффекту – «граммофонному звуку» или тембральной узкости звучания.

3. Формирование звуковых полей – одна из задач звукорежиссера. Учитывая особенность человеческого слуха, – лучше воспринимаются высокий и средний регистры, чем низкий, профессиональный звукорежиссер может отслеживать этот момент благодаря показателям аппаратного обеспечения, а также основываясь на своем слуховом опыте.

4. Различаются звуки разных музыкальных инструментов по тембру. В больших помещениях они наиболее полно окрашены. В маленьких помещениях тембр искажается. Потеря тембральной яркости звучания значительно влияет на восприятие самого музыкального произведения и его интерпретации.

Следует заметить, что от музыкальной грамотности и культуры звукорежиссера, владеющего техническими аспектами профессии, зависит реализация концепции исполнительской интерпретации.

Таким образом, деятельность звукорежиссера связана с формированием звуковой палитры и драматургической концепции произведения, созданием звуковых художественных образов. Он оказывает влияние на следующие параметры звукозаписи музыкального исполнительства:

- исторический стиль музыкального произведения;
- жанровая принадлежность;
- музыкальный баланс;
- форма виртуального звукового пространства – его глубина, размещение источников звука по панораме и планам, качество и количество реверберационного отклика;
- тембральные характеристики всех источников звука и звукозаписи в целом;
- динамические характеристики.

При этом многие звукозаписи атрибутированы исключительно с позиции исполнительского состава и исполняемого произведения, без указания звукорежиссера. Эта тенденция ха-

рактерна как для организаций, обладающих фондами звукозаписей, так и для интернет-пространства, где при всем многообразии аудиофайлов, их аннотирование не отличается полной информацией.

Наиболее убедительным доказательством роли и значения мастерства звукорежиссера могут являться чаты в соцсетях или форумы любителей музыки, где знатоки академического музыкального исполнительства предлагают ссылки на наиболее известные звукозаписи музыкальных произведений, в которых указываются фирмы, осуществившие запись, или имена звукорежиссеров, как, например, в Концерте № 2 для фортепиано с оркестром И. Брамса. Это говорит о сложившейся традиции создания звуковых образов звукозаписей и мастерстве работающих там звукорежиссеров: «1) Рихтер на RCA; 4) Ковачевич на Phillips» и т. д.

3.4. Музыкальный кино-, телережиссер как создатель экранной формы фиксации музыкального исполнительства

В создании экранного документа музыкального исполнительства огромную роль играет новый тип художника, музыкальный режиссер кинематографа и телевидения. Так, Е. Гуренко в связи с развитием технических средств говорит о появлении новых профессий, «рождающихся в сфере пересечения техники и искусства (звукорежиссер, кинооператор и т. д.)» [103, с. 50]. Понятие «режиссер» впервые появилось в титрах документальной ленты Дзиги Вертова, вытеснив бытовавшее прежде «инструктор».

Роль и значение музыкального режиссера кино- и телевидения в экранизации музыки, а тем более музыкального исполнительства редко становится объектом исследований. Отдельные вопросы экранизации музыки рассматривают исследователи Е. Авербах (Петрушанская), А. Вартанов, О. Дворниченко, Н. Корыхалова, Ю. Малышев и основоположник российской музыкальной телережиссуры Т. Стеркин [4; 65; 109; 206; 269; 437]. В белорусском искусствоведении некоторые аспекты

данной проблематики отражены в работах А. Карпиловой и Н. Стежко [168; 435].

Первыми экранными документами исполнительства стали кинохроника как «воплощение документального образа времени на экране» [260, с. 12] и киноконцерт. Кинохроника выполняла функции оперативного информирования, констатации события с кратким комментарием (зарождение репортажной съемки), где роль режиссера была минимизирована. Фильм-концерт представляет собой образное отражение исполнительства, показывая ярчайших представителей культуры, в нем четко выявляется субъективное мнение автора – кинорежиссера и кинооператора. С появлением телевидения функция создания и трансляции экранных документов исполнительского искусства перешла к режиссерам телевидения.

Музыкальное исполнительство на экране – это новый способ функционирования музыки в рамках аудиовизуальной коммуникации. С позиции семиотики и теории информации режиссер и кинооператор, осуществляя экранизацию музыкального исполнительства, являются интерпретаторами знаков, которые содержатся в акте исполнения, и даже переводчиками этих знаков в экранную изобразительность. Перед режиссером и оператором во время съемки, по мнению Л. Петрова, стоят важные задачи: «...правильно выбрать знаки – носители определенной (интеллектуальной или эмоциональной) информации и расположить... в каждом кадре в таком порядке, чтобы степень их ценности для понимания смысла произведения согласовывалась с особенностями (последовательностью) восприятия этих знаков, чтобы создать условия, при которых выбранные знаки были бы по возможности адекватно восприняты зрителем» [336, с. 113].

Взаимодействие музыки и телевидения открыло для ученых и исследователей перспективы экранизации музыки, создания образа музицирования [444, с. 19]. Е. Гуренко утверждает: «... игра исполнителя, которая раньше являлась непосредственным объектом художественного восприятия, стала служить необходимым материалом, который в дальнейшем подвергается специальной технической, а в некоторых случаях и художественной обработке» [104, с. 50]. Г. Троицкая, сопоставляя концерт и его телевизионную трансляцию, пишет о новом семантиче-

ском образовании. Автор считает, что экранная «картинка» выявляет особенности музыкального произведения или характерные черты индивидуальности музыканта, в отличие от «живого» концерта на экране рождаются эстетически значимые структуры [457, с. 163].

Выразительность изображения на экране, образность и эмоциональность обеспечиваются такими кинематографическими приемами, как изменение плана, ракурса. Так, общий план используется для демонстрации обстановки, где происходит выступление, ознакомления зрителя с объектом съемки, отображения его взаимосвязи с окружающей средой. Средний план уточняет и направляет внимание на объект. Крупный план используется для увеличения показа наиболее важных элементов музыкального исполнительства: туше, артикуляции, мимики, взаимодействия исполнителей.

А. Вартанов в телевизионной режиссуре выделяет этапы. Первому было свойственно «превалирование крупных и средних планов, неторопливый темп повествования, отсутствие «дробного» монтажа кадров» [66, с. 25]. На втором возникают концепции, «согласно которым художественный язык ТВ чуть ли не во всем противоположен киноязыку» [Там же]. На третьем этапе приходит осознание связи с традиционным искусством.

Форма режиссерского сценария (партитура экранной формы музыкального исполнительства) основывается на партитуре музыкального сочинения и наиболее полно отражает последовательность снимаемых эпизодов. Е. Бокшицкая утверждает: «Не овладев логикой музыкального языка, богатствами ... своеобразных выразительных средств, его специфических структур, невозможно постичь то жизненное содержание, которое воплощено в акустической материи музыки» [49, с. 57]. Работа над партитурой экранизации музыкального исполнительства завершается в процессе генеральных репетиций. По этой партитуре теле-, кинорежиссер и оператор ведут съемку.

Экранизация исполнения музыкального произведения – это процесс, находящийся на стыке музыковедения и киноведения, так как здесь во взаимоотношения вступают средства музыкальной выразительности и художественный язык экрана. О. Дворниченко режиссерскую интерпретацию музыки на телевидении называет «режиссурой восприятия», когда «все

средства телевизионной выразительности направлены на одно – формирование зрительского интереса» [109, с. 115]. В первую очередь, музыкальный режиссер имеет уже музыкальное произведение, воплощенное композитором в законченную форму (партитуру) и существующее в сложившейся интерпретации исполнителя. Его задача – на основе готового материала создать звукозрительную квинтэссенцию, воплощающую драматургию и фабулу произведения. Таким образом, экранизация музыкального исполнительства включает активную синхронную телевизионную режиссуру и заключительный монтаж, основанный на акцентировании в драматургии музыкального развития и зрительной выборке соответствующего материала.

Наиболее явно искусство музыкального режиссера возможно увидеть в непрограммной музыке, где, не разрушая созданного и законченного звучащего произведения, необходимо донести в экранном воплощении, телевизионном прочтении содержание. В экранизации музыкального исполнительства наиболее распространены трансляции с концертов и студийная съемка в павильоне. Как пишет Т. Стеркин, «... в распоряжении режиссера находятся несколько маневренных съемочных камер, он может использовать специальный, заранее продуманный режим освещения, оформление, созданное по эскизам художника, может по своему усмотрению разместить музыкантов, а главное, у него есть полная возможность отрепетировать передачу и точно определить общую монтажно-выразительную композицию и раскадровку исполняемого произведения» [437, с. 108].

Сравнивая экранизацию концертного исполнения и студийные условия, на наш взгляд, в студии экранизация более осмыслена, лишена черт импровизации, образные и смысловые акценты можно расставить в соответствии с замыслом исполнителя. С другой стороны, трансляция благодаря «привязке» к определенному времени и месту более достоверна с позиции изучения самого акта музицирования. К наиболее ярким режиссерским работам в этой области относятся фильмы с участием Герберта фон Караяна. В них наиболее органично показано динамическое развитие формы произведения, ассоцииру-

емое со звукозрительным целым в пространственно-временных монтажных соотношениях.

Основная проблема в преобладающем большинстве экранизаций музыкального исполнительства – это нередко увлечение мелкими монтажными планами и ракурсами, не связанными ни с интонационно-тематическим материалом, ни с пониманием музыкальной формы, структурных, стилевых и жанровых особенностей музыкального произведения. В экранизации музыкального произведения временная измеримость музыки выступает в двух ипостасях: внешней – акустическая форма исполнения произведения (длительность прослушивания); внутренней, представляющей музыкальное, художественное время, обусловленное элементами музыки и подчиненное заданному метру и темпу.

Эти особенности обуславливают использование повествовательного монтажа при съемке акта музицирования, а не фрагментарного монтажа кинематографа, где художественное время не совпадает с длительностью реального времени.

Белорусский исследователь И. Смирнова, анализируя особенности съемки фильма-концерта, выявила закономерности в раскрытии образа музыканта и визуализации музыки: 1) опора на крупный портретный план как способ визуальной акцентуации чувств, психоэмоциональных состояний музыкантов при исполнении музыкальных произведений; 2) опора на ассоциативный монтаж для визуальной иллюстрации характера исполняемой музыки; 3) визуальное интонирование музыкального произведения средствами выразительности пластики [418, с. 13].

В экранизации немаловажное значение имеет художественное пространство музыкального произведения. Оно как необходимое условие в визуальной монтажной интерпретации исполнения позволяет выявлять различные планы, строить звукозрительные перспективы в пространстве телевизионного кадра. К этому вопросу обращался С. Эйзенштейн, считая, что соизмеримость звучащей музыки и времени экранного изображения – это сочетание каждой фразы «пробегающей музыки с каждой фразой параллельно пробегающих пластических кусков изображения» [515, с. 192].

Наиболее ярко в отношении использования монтажа при фиксации исполнительского искусства используется «метод

столкновения» в съемке коллективных форм исполнительства, особенно оркестрового. На основе знания и понимания развития симфонической партитуры столкновением разнохарактерных элементов режиссер создает драматургическую композицию, где функцию непосредственной организации материала выполняет ритм монтажа – сопоставление общего и близкого плана, при съемке больших коллективов понимание партитуры для наведения камеры в необходимые моменты на дирижера или солиста. Именно выразительной и тактичной выкадровкой, точным образным ракурсом, музыкальностью монтажного ритма и естественностью звукозрительных связей телережиссер создает художественно значимую экранную форму фиксации музыкального исполнительства.

По высказыванию кинорежиссера С. Эйзенштейна, «...монтаж – это стадия взорвавшегося кадра. Когда напряжение внутри кадра достигает предела <...> кадр разрывается, раскалывается на два монтажных куска» [Там же, с. 235]. В экранизации акта исполнительства решающую роль играет временная протяженность монтажного куска, в котором внимание сосредоточено на исполнителе – его поведении, манере держаться за инструмент, выражении лица, процессе интонирования и т. д.

Режиссерская партитура экранизации музыкального исполнительства состоит из четырех частей:

- структура экранного произведения;
- верстка произведения;
- схема расстановки телекамер;
- партитура телекамер.

Последняя составляется на финальном этапе подготовки и включает в себя описания работы каждой телекамеры во всевозможных напряженных и драматически значимых ситуациях.

Редакция музыкальных программ обычно представлена режиссером, оператором, звукорежиссером, ведущей-комментатором, редактором, директором программы и продюсером. Требования к съемочной группе при создании/трансляции концертного репортажа сформулированы в технической инструкции по проведению многокамерной съемки. Причем различные виды исполнительства при переносе на экран требуют разных решений.

В практике съемки пианистов наиболее «удачные» ракурсы найдены в трансляции концерта С. Рихтера в лондонском зале «Барбикан» в 1989 г. Здесь камера снимала концерт с одного ракурса и располагалась со стороны сцены, фиксируя профиль исполнителя и его мануал. Публика и огромный зал расположились будто бы за исполнителем. Такая съемка возможна только при наличии камерного состава исполнителей на сцене. Когда выступает солист с оркестром значение имеет общий план, дающий представление о количестве задействованных исполнителей, выход исполнителя к инструменту и его настройка перед исполнением (средний план). Дальше в процессе развертывания музыкального материала немаловажное значение имеет лицевая экспрессия исполнителя, раскрывающая его эмоциональное состояние, способность зримой перенастройки на новые образы.

Определенную трудность представляет работа за режиссерским пультом управления камерами, так как объектов внимания много и необходима максимальная собранность. Монтаж, происходящий одновременно с событием, требует специальной подготовки режиссера и учета предварительно разработанной режиссерской партитуры. Возможные передвижения исполнителей являются для него сигналом для включения нужных камер.

Коллективность творчества при переносе на экран музыкального события имеет решающее значение. Каждый оператор и звукорежиссер должен точно знать предварительную режиссерскую партитуру и владеть информацией об общей задаче съемки. Особенность работы телеоператора заключается не только во владении функциями своей телекамеры, но и в информированности о возможностях «соседних». Он оценивает работу своей камеры как неразрывную часть работы всех камер.

Режиссура телепередач о музыкальном исполнительстве – новый этап в общем развитии режиссуры экранных искусств. Сохраняя признаки, характерные для режиссерского творчества, музыкальная телережиссура проявляет и собственные специфические свойства. Они обусловлены следующим: природой музыкального исполнительства; особым характером взаимоотношения со зрителем – в зале и возле телеэкрана; разнообразием выразительных средств и их спецификой; художественно-творческим и производственным процессами создания музыкальной телепередачи, а именно:

- 1) своеобразием отдельных этапов разработки и реализации режиссерского замысла;
- 2) составом творческой группы;
- 3) быстро развивающимися техническими средствами;
- 4) компьютерными технологиями;
- 5) особенностями видов и жанров телепередач об исполнительском искусстве.

В практике создания документальных фильмов и телепередач об исполнителях используется широкий список художественных приемов. Это реконструкция, использование фотографий и архивной хроники, литературные метафоры, гиперболы и т. д. При создании образа исполнителя огромное значение имеют приемы драматургии и композиции, а также сами методы съемки: репортаж, наблюдение, «скрытая» камера, художественная реконструкция.

Подводя итоги, хочется отметить, что сегодня уже накоплен огромный практический опыт в мировой музыкальной режиссуре, однако разработка самой теории музыкальной теле-режиссуры находится еще в процессе становления. С позиции атрибутирования экранных документов исполнительского искусства также присутствуют определенные погрешности. В кинохронике и постановочных фильмах-концертах режиссер и вся группа съемки представлена в титрах, в отличие от трансляций, которые в большинстве своем не атрибутированы в отношении звукорежиссера, режиссера, операторов и техников.

Анализ экранной интерпретации позволяет выявить степень информационной насыщенности и художественной достоверности документа для изучения музыкального исполнительства, основанного на двойной интерпретации.

В экранной фиксации режиссер средствами пластической выразительности интерпретирует развивающееся во времени музыкальное произведение, визуализирует выразительную сторону музыки, заложенную в исполнении. Роль режиссера экранного документа музыкального исполнительства заключается в искусности монтажа, четком построении развития смыслового и эмоционального элементов произведения, а также в сохранении самостоятельности и передаче характерного, выразительного в исполнении.

Глава 4

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО БЕЛАРУСИ В АУДИОВИЗУАЛЬНОЙ ФИКСАЦИИ

4.1. Формирование фондов аудиовизуальных документов отечественного музыкального исполнительства в контексте технического прогресса

Аудиовизуальная фиксация музыкального исполнительства Беларуси тесно взаимосвязана с историческими и политическими процессами. Изучение аудиовизуальных документов требует выделения основных этапов исторической эволюции, в которых происходили качественные изменения на уровне технических и художественных возможностей создания артефактов музыкального искусства Беларуси.

Опираясь на собственную периодизацию эволюции звукозаписи белорусского музыкального искусства, исследования в области отечественного художественного радиовещания (Д. Яконюк [521]), работы белорусских киноведов, определяющих стратегически важные аспекты истории кинопроизводства (Л. Мельникова, О. Сильванович [281; 406–407]), развитие телевидения (О. Нечай, Н. Фрольцова [310; 470]), музыкального телевидения (Е. Сушко [443]), взаимодействие искусства и экрана, и в частности, музыкального и экранного искусства Беларуси (А. Карпилова, И. Смирнова) [168; 418], разработана периодизация развития аудиовизуальной фиксации музыкального исполнительства.

Выстраивая эволюционную траекторию аудиовизуальной фиксации отечественного музыкального исполнительства, выделим три относительно самостоятельных периода, ссылаясь, прежде всего, на принцип создания аудиовизуального документа: в звукозаписи – грамзапись, магнитная и цифровая запись; в экранной культуре – кинематограф, телевидение, ви-

деозапись, цифровая съемка. В монографии учитываются как социально-исторические факторы, так и деятельность государственных кинематографических организаций, создававших кинодокументы исполнительского искусства. Формирование аудиовизуальной системы фиксации белорусского музыкального искусства связано с деятельностью Минской студии кинохроники (1925–1968), Московской студии кинохроники (с 1927 г.), системы белорусского телевидения (с 1956 г.), творческого объединения «Телефильм» (1965), студии «Летопись» (1968), Республиканского производственно-творческого предприятия «Белорусский видеоцентр» (1989).

Основной критерии периодизации – технические возможности создания аудиовизуальных документов с учетом их жанровых, композиционных и стилистических отличий. Обозначим историко-хронологические границы аудиовизуальной фиксации музыкального исполнительства Беларуси:

1. Первый период (середина 1930–1950-х гг.) связан с формированием фондов и системы аудиовизуальной фиксации белорусского музыкального исполнительства. Он условно может быть разделен на три относительно самостоятельных этапа:

– формирование аудиовизуальной фиксации белорусского музыкального исполнительства как системы (1935–1941);

– этап войны и разрушения системы аудиовизуальной фиксации на территории Беларуси (1941–1946);

– этап восстановления звукозаписи и кинематографа в республике (конец 1940 – середина 1950-х гг.).

2. Второй период (середина 1950-х – 1980-е гг.) можно охарактеризовать как этап расцвета аудиовизуальной фиксации белорусского музыкального исполнительства. Для этого времени характерно оформление основных фондов аудиовизуальных документов музыкального исполнительства. Они включали акт музицирования, информацию о нем: грампластинки с записями белорусской музыки (фирма «Мелодия»), магнитофонные записи исполнителей, кинохронику, фильмы-концерты, радио- и телетрансляции концертов и оперных постановок, документальные фильмы, радио- и телепрограммы. В звукозаписи – это время стереофонии и долгоиграющей пластинки, распространения магнитофонной пленки, что непосредственно повлияло на репертуар. Музыка фиксировалась во

всем многообразии жанров и стилевых направлений. Развитие звукового и цветного кинематографа, музыкального телевидения (с 1956 г.), а также деятельность республиканских творческих объединений «Телефильм» и «Летопись» способствовали созданию разнообразных экранных документов музыкального исполнительства.

Исполнительское искусство ведущих оркестровых и хоровых коллективов, а также солистов представлено фильмами-портретами, фильмами-концертами, многочисленными трансляциями с концертных и театральных площадок, авторскими программами. Разделение этого периода на два этапа основано на смене приоритетов в выборе форм и содержания аудиовизуальных документов:

- создание собственной системы производства аудиовизуальных документов музыкального исполнительства (середина 1950 – начало 1970-х гг.);

- развитие новых форм организации аудиовизуальной фиксации и ее использование с позиции содержания и интересов потребительского рынка (начало 1970-х – 1980-е гг.).

3. Отличительной чертой третьего (современного) периода (с начала 1990-х гг.) является становление и формирование белорусской системы аудиовизуальной фиксации (вне структуры СССР) на основе цифровых технологий в условиях существования государственных и коммерческих студий звукозаписи и кинопроизводства.

В нем можно выделить два этапа:

- поиск новых форм распространения музыкального исполнительства в аудиовизуальной фиксации (1990–2000-е гг.);

- оцифровка всех сохранившихся аудиовизуальных документов музыкального исполнительства и создание их электронных каталогов (2010-е гг. – настоящее время).

Первый период. В 1935–1941 гг. звукозапись и кинопроизводство осуществлялись централизованно (в рамках СССР). Этому содействовали расширение социальной базы музыкальной культуры республики и поддержка государства в области фиксации музыкального искусства республик. Для формирования системы аудиовизуальной фиксации музыкального исполнительства сложились необходимые условия: материальная база, техническое оснащение процесса фиксации (соответствующее).

щая аппаратура), государственное планирование звукозаписи и кинохроники, профессиональное развитие исполнительского творчества, звуко- и кинорежиссуры.

Лучшие достижения периода становления отечественного профессионального музыкального исполнительства зафиксированы в грамзаписи. Белорусские народные песни, обработки произведений народной музыки и оригинальные сочинения И. Любана, А. Туренкова, Н. Чуркина исполняли ведущие музыканты белорусского радиокомитета и солисты Государственного театра оперы и балета. В кинохронике (первые сохранившиеся сюжеты относятся к 1939 г.) отражены знаковые официальные мероприятия, происходившие в довоенный период в белорусской культуре: выступления коллективов филармонии – Белорусского ансамбля песни и танца, созданного Г. Ширмой, в Белостоке, симфонического оркестра Белорусской государственной филармонии под управлением И. Мусина, отдельные концертные номера из программы к Декаде белорусского искусства в Москве (1940).

На Белорусском радио аппаратура для звукозаписи начала использоваться впервые в 1936 г. Отдельная студия звукозаписи появилась в 1938 г. в построенном Доме радио. В этом же году была создана Минская студия научно-популярных и хроникально-документальных фильмов, освещающая проблемные вопросы республики.

На втором этапе процесс звукозаписи музыкальных произведений прекратился в связи со Второй мировой войной, а кинопроизводство осуществлялось на московской киностудии. Кроме кинохроники, вышел первый фильм-концерт «Мастера белорусского искусства – своему народу» (1943).

В киносюжетах военного периода очерчено творчество исполнителей, утвердившихся в довоенный период: солистов Государственного театра оперы и балета Л. Александровской, А. Арсенко, И. Болотина, Р. Млодек, дуэта цимбалистов С. Новицкого и Х. Шмелькина.

Аудиовизуальные документы первых послевоенных лет не многочисленны. Они также, как и кинематограф военного периода, фиксируют творческую деятельность исполнителей (вокалистов, хоровых коллективов, представителей цимбальной школы), успешно подтвердивших свой профессиональный уровень еще в довоенный период.

При всем разнообразии аудиовизуальных документов первого периода, репертуар определялся преимущественно техническим уровнем развития звукозаписи и кинематографа. Звукозаписям этого времени характерно несовершенное качество воспроизведения звука и звучание грампластинки не более шести минут. Произведения оперного, балетного и симфонического жанров, созданные в 30-е гг. XX в. белорусскими композиторами, были записаны после появления долгоиграющей грампластинки. В кинематографе создавались только постановочные фильмы на основе уже готовой фонограммы.

Второй период. На первом этапе второго периода (середина 1950 – начало 1970-х гг.) в нашей республике происходили кардинальные изменения в области технического оснащения. В середине 50-х гг. XX в. на белорусском радио появилась соответствующая аппаратура и начался процесс формирования собственного фонда белорусской звукозаписи музыкального исполнительства. Кинопроизводство полностью осуществлялось на территории страны и кинохроника активно освещала знаковые культурные мероприятия в киножурналах «Искусство Беларуси» и «Советская Беларусь». Белорусское телевидение с 1956 г. стало транслятором культурных ценностей (фильмы-концерты, музыкальные программы и т. д.). На технической базе «Беларусфильма» были созданы творческое объединение «Телефильм» (1965) и студия «Летопись» (1968).

В звукозаписи и кинематографе выбор фиксируемых исполнителей находился в зависимости от государственной политики СССР. Были выпущены долгоиграющие грампластинки с записями только профессиональных исполнителей республики и созданы хроникальные сюжеты оркестровых и хоровых коллективов, камерно-инструментальных ансамблей (струнный квартет Союза композиторов БССР и квартет флейт). Значительно шире по сравнению с предыдущим периодом были очерчены достижения вокальной школы – это грамзаписи исполнений народных и заслуженных артистов БССР М. Адамейко, З. Бабия, Л. Бражника, В. Гончаренко, С. Гулевич, Д. Зубрич, Б. Казанцева, М. Морозовой, Т. Нижниковой, В. Прищепенка, А. Сухина, Т. Шимко, В. Чернобаева и К. Ясинской. В киносюжетах зафиксированы выступления З. Бабия, Н. Ворвулева, Н. Гайды, С. Данилюк, В. Кучинского,

Т. Нижниковой, И. Сорокина, Н. Ткаченко, И. Шikuновой; органиста О. Янченко. Народно-инструментальное творчество представлено записями В. Бурковича, дуэта цимбалистов А. Петрашевича и В. Дубинского. Исполнительское искусство государственного народного оркестра БССР под управлением (далее – п/у) И. Жиновича и солистов широко показано как в грамзаписи, так и кинохронике. Кроме кинохроники, появились первые документальные фильмы: фильм-концерт «Сибирь», посвященный гастроям белорусских исполнителей по Сибири (1955) и «Белорусский концерт» (1955), созданный киностудией «Беларусфильм». Они включали музыкальные номера, разные по жанровой принадлежности, стилю и соединенные закадровым дикторским текстом.

С одной стороны, выпуск грампластинок фирмой «Мелодия» и производство хроникальных сюжетов и фильмов-конcertов, фиксирующих в целом музыкальное искусство советских республик, способствовали созданию фонда аудиовизуальных документов белорусского музыкального исполнительства. С другой – фиксировались только лучшие и характерные именно для нашей республики музыкальные артефакты (в числе которых музыка белорусских композиторов, достижения исполнителей цимбальной школы). Благодаря появлению магнитофонной записи, развитию музыкального телевидения начал формироваться собственный фонд музыкальных аудиовизуальных документов Белтелерадиокомпании, который по составу исполнителей и по музыкальному материалу был значительно шире, чем зафиксированный ранее в грамзаписи и кинопроизводстве.

Второй этап второго периода (начало 1970-х – 1980-е гг.) характеризуется техническими нововведениями. В звукозаписи начали применяться магнитофонная лента и компакт-кассета как наиболее популярные аудионосители. Новации в экранных искусствах связаны с появлением цветного кинематографа, телевидения, передвижных камер. В создании аудиовизуальных документов музыкального исполнительства произошла переориентация в репертуарной политике. Доминировал выпуск тематических пластинок и фильмов-конcertов, посвященных деятельности нескольких коллективов и солистов-исполнителей как классического, народно-инструментального, хорового, так и эстрадного направлений.

В 1970-е гг. роль телевидения значительно возросла по сравнению с кинематографом. В это время появились первые трансляции филармонических концертов и оперных постановок, телеверсии опер, телепередачи-концерты. Творческим объединением «Телефильм» и студией «Летопись» созданы фильмы-концерты («Поет Светлана Данилюк», «Звените, цимбалы», «Напевы родного края», «Поет Ирина Шикунова», «Моя мелодия», «Беларусь моя, песня моя», «Когда мы влюблены», «Три тысячи песен», «Поет Зиновий Бабий», «Купалинка», «Жаворонки, прилетите!..», «Поющая земля», «Свята») и фильмы-портреты («Зачарованный цимбалами», «Лариса Александровская», «Лицом к вам», «Сын земли белорусской»).

Ко второй половине 1980-х гг. относится зарождение авторского телевидения. Е. Сушко подчеркнула: «Авторские музыкальные телепрограммы создавались профессиональными музыковедами и, как правило, были посвящены элитарному музыкальному искусству» [445, с. 103].

В этот период на высоком технологическом и профессиональном уровнях сформировалась система аудиовизуальной фиксации музыкального исполнительства. Исполнительское искусство республики представлено многочисленными звукозаписями, фильмами-концертами и трансляциями. Были созданы радио- и телепрограммы, фильмы-портреты и очерки о творчестве исполнителей. Многообразие аудиовизуальных документов свидетельствует о максимально полном отражении музыкального исполнительства белорусских коллективов и солистов.

Третий период. Первый этап современного периода (1990 г. – настоящее время) характеризуется серьезными социальными изменениями в обществе. Распад Советского Союза и формирование самостоятельного государства явились определенным потрясением для белорусского общества, и значимость эстетических ценностей на некоторое время отодвинулась на второй план.

Важную роль в продолжении аудиовизуальной фиксации музыкального исполнительства сыграли созданные в 1989 г. рекламно-издательская фирма «Ковчег» и производственно-творческое предприятие «Белорусский видеоцентр». Одним из направлений деятельности фирмы «Ковчег» был выпуск кассет

и компакт-дисков белорусских исполнителей. «Белорусский видеоцентр» создавал фильмы-концерты и фильмы-портреты ведущих коллективов и исполнителей республики. Среди звукозаписей оркестровых и хоровых коллективов сохранились выступления Государственного концертного оркестра Беларуси п/у М. Финберга, Государственного академического симфонического оркестра п/у П. Вандиловского, Государственного камерного оркестра Республики Беларусь, Национального академического народного оркестра Республики Беларусь им. И. Жиновича п/у М. Козинца, Государственного академического народного хора Республики Беларусь им. Г. Цитовича и Государственного камерного хора Республики Беларусь п/у И. Матюхова.

Народно-инструментальное искусство демонстрируют звукозаписи дуэта гитаристов С. Антишина и А. Терехова, гитаристов Д. Асимовича, Я. Скрыгана, ансамбля народных инструментов п/у Я. Волосюка.

В этот период «Белорусским видеоцентром» созданы фильмы-портреты белорусских музыкантов («Моя восьмидесятая осень» о В. Ровдо, «На пути к танцующей звезде» о Г. Проваторове) и видеоконцерты («Грёзы», «Играет Игорь Оловников», «Классик-авангард»). На телевидении продолжается традиция записи трансляций концертов и опер и создания авторских программ о музыке и исполнителях. В рамках музыкального телевидения Е. Сушко выделяет музыкальные телепередачи автора и ведущей Л. Хотенко «Большой театр», «Воскресение классики. Диалоги о музыке» (Л. Хотенко и А. Анисимов), «Золотая десятка белорусской оперы», «Опера без границ» и отдельные телепередачи на канале «Лад» в жанре музыкального телевизионного очерка в циклах «Настальжы», «Плошча мастацтваў», «Святло далёкай зоркі» [Там же, с. 104].

На этом этапе современное техническое оснащение значительно упростило осуществление звукозаписи и тиражирования компакт-дисков, видеосъемку с последующим копированием на DVD-диски, в связи с чем почти все музыкальные коллективы и исполнители Беларуси имеют свои коллекции аудиовизуальных документов концертных и студийных исполнений программ.

С 2010 г. активизировалась работа специалистов по оцифровке фондов Белтелерадиокомпании и Белорусского государ-

ственного архива кинофотофонодокументов, их систематизации. На основе оцифрованного материала созданы радиопрограмма на канале «Культура» Белорусского радио и телепрограмма на канале «Беларусь» об известных исполнителях прошлого. Фондовые аудиозаписи используются при подготовке и издании компакт-дисков. В социальных сетях представляются отдельные фрагменты кино- и телефильмов, программ и театральных постановок, осуществляются трансляции концертов и театральных спектаклей.

Активно используются сетью Интернет архивы для популяризации состава и содержания фондов. В рамках проектов «Это мы», «Как это было» и «Голоса эпохи», а также на сайте «Архивы Беларуси» Белорусский государственный архив кинофотофонодокументов размещает редкие аудио- и видеоматериалы о выдающихся деятелях Беларуси.

Частично аудиовизуальные фонды Белтелерадиокомпания представлены в социальных сетях («В Контакте», «Одноклассники», «Фейсбук») на страницах «Белтелерадиофонда». Здесь же можно получить информацию об интересующих материалах у работников дирекции фондовых материалов.

На сегодняшний день в Республике Беларусь проведена огромная работа по созданию фондов аудиовизуальной летописи, а также обеспечению необходимых условий их хранения. Государственные концертные организации на сайтах предлагают аудио- и видеоматериал выступлений коллективов и исполнителей.

4.2. Характеристика фондов аудиовизуальных документов музыкального исполнительства Беларуси

Многие работы исследователей посвящены изучению и сравнительному анализу материала, зафиксированного в аудиовизуальных документах. Возможность подобного рода исследований стала осуществима благодаря созданию системы архивации.

С расширением выпуска материалов звукозаписей и кинопродукции возникла необходимость концентрации их в государственных архивах. Идею создания фоноархива России под-

держивал А. Луначарский: «Все то богатство, которое может быть обработано живой человеческой речью, включая сюда художественное чтение, исполнение ролей артистами и так далее, может быть запечатлено в таком архиве более или менее, практически, на века. Вот почему, конечно, дело создания такого архива является предметом *огромной политической важности и огромной культурной значительности*» [247] (курсив наш. – В. С.).

Один из руководителей архивной службы В. Максаков в 30-е гг. XX в. писал в Президиум ВЦИК о фонодокументах, обосновывая необходимость их государственного хранения: «По своему значению и содержанию этот материал представляет собой не что иное, как новейшую разновидность документа, хотя и непривычную со стороны оформления» [268, с. 241].

Аудиовизуальным документам музыкального исполнительства Беларуси характерно разнообразие как по тематике, так и по особенностям фиксации, использования и хранения. Рассматривая их, необходимо учитывать следующее: 1) аудиовизуальные документы представлены на носителях различных видов; 2) рассредоточены по разным хранилищам; 3) массив аудиовизуальных документов музыкального исполнительства (собирались на протяжении ста лет) представляет собой материал, разнообразный по жанрам и исполнителям.

При анализе аудиовизуальных документов музыкального исполнительства Беларуси учитывалось место их хранения, что важно для характеристики их основных фондов.

Грампластинки, в которых нашло отражение музыкальное искусство Беларуси, хранятся в Центральном государственном архиве фотофонокинодокументов Республики Беларусь, Российском государственном архиве звукозаписей, в фонотеках учебных заведений и библиотек. В связи с разобщенностью хранилищ и различной степенью сохранности грампластинок, предварительный анализ грамзаписи белорусского музыкального исполнительства осуществлялся на основе каталогов грамзаписи Апрелевского завода и фирмы «Мелодия». Основываясь на предложенной выше периодизации, обратим внимание на первые два периода.

Как известно, 20–30-е гг. XX в. в отечественном музыковедении рассматриваются как период становления национальной композиторской и исполнительских школ.

В периодической печати 1930-х гг. было сообщение о первом приезде московской бригады звукозаписи Всесоюзного радио летом 1935 г. в Минск. Тогда появилась первая запись на грампластинки лучших образцов белорусской музыки. Выпуск этих грампластинок датируется 1936 г. Представлены коллективы и солисты Радиокomiteта БССР: симфонический оркестр п/у Н. Щеглова-Куликовича, Государственный хор БССР п/у И. Бари, вокальный квартет, секстет домр при Радиокomiteте им. Совнаркома БССР (создан А. Семеновым в 1932 г.) п/у Г. Самохина, государственный ансамбль цимбалистов, дуэт цимбалистов С. Новицкий и Х. Шмелькин, дуэт вокалистки Р. Млодек и В. Савицкого (аккордеон). В их исполнении звучали белорусские народные песни и обработки И. Любана, А. Туренкова, Симфониетта Н. Чуркина и др. Звукозаписи отражали становление композиторской и исполнительских школ.

В звукозаписях 1939 г. зафиксированы исполнительское искусство Л. Александровской (основала белорусскую вокальную школу) в ансамбле с секстетом домр, образцы народного творчества: белорусские народные песни и танцы в исполнении Н. Устинова (дуда), самодеятельные хоровые коллективы и сводный самодеятельный ансамбль народных инструментов колхозов и деревень Хойницкой МТС и совхоза «Ленинский путь» Дзержинского района.

Звукозаписи послевоенного периода немногочисленны и отражают творческую деятельность вокальной школы в лице первых солистов оперного театра Л. Александровской, И. Болотина, М. Денисова, Р. Млодек. Хоровое исполнительство отмечено творчеством хора белорусского радио п/у Г. Пукста, Государственной академической хоровой капеллы БССР п/у Г. Ширмы и записями 1953–1954 гг. Государственного народного хора БССР п/у Г. Цитовича (создан в 1952 г.) [46-А, с. 390]. В репертуаре – белорусские народные песни и обработки, песни И. Любана, Н. Соколовского, в большинстве своем сформированные в довоенный период.

Записями И. Жиновича, А. Остромецкого, дуэта С. Новицкого и Х. Шмелькина, Государственного народного оркестра БССР п/у И. Жиновича и М. Рывкина представлены достижения белорусской цимбальной школы. В репертуаре цимбалистов – обработки народной музыки и оригинальные сочинения И. Жиновича, Г. Пукста, Е. Тикоцкого, Н. Чуркина.

Часть грамзаписей довоенного периода погибла во время Великой Отечественной войны, другая была уничтожена по причине того, что исполнитель или композитор записанных произведений были репрессированы. В связи с указанными обстоятельствами в послевоенных каталогах отсутствуют многие грампластинки, факт записи которых доказан исследователями истории развития белорусского музыкального искусства.

Отметим, что в грамзаписях 1930-х гг. регистрировалось почти все, что на тот момент существовало в музыкальном искусстве республики, в дальнейшем основным принципом звукозаписи исполнительства стала избирательность.

Во втором периоде значительно шире представлены достижения отечественных музыкантов-солистов и творческих коллективов, в исполнении которых записаны произведения композиторов Беларуси. Среди коллективов, мастерство которых нашло отражение в грамзаписи, Государственный симфонический оркестр БССР п/у Б. Афанасьева, В. Дубровского, Ю. Ефимова, В. Катаева, Государственный симфонический оркестр кинематографии БССР п/у М. Нерсеяна, оркестр Государственного театра оперы и балета БССР п/у Г. Дугашева. В их исполнении звучали симфонии, симфонические поэмы и сюиты, концерты для солиста с симфоническим оркестром, кантатно-ораториальные сочинения, балетные сюиты, фрагменты из опер Л. Абелиовича, А. Богатырева, Г. Вагнера, Е. Глебова, Д. Каминского, С. Кортеса, В. Оловникова, П. Подковырова, Д. Смольского, Е. Тикоцкого, Н. Чуркина, О. Янченко и др.

Хоровое искусство представлено следующими коллективами: Государственной академической хоровой капеллой БССР (худ. рук. Г. Ширма), Государственным народным хором БССР (худ. рук. Г. Цитович), Хором Белорусского радио п/у И. Клионского (худ. рук. В. Ровдо). Основу репертуара, зафиксированного в звукозаписи, составляли белорусские народные песни и произведения малых форм белорусских композиторов (около 70 %), также записывались произведения монументальных жанров, такие как симфоническая поэма для оркестра и женского хора «Вечно живые» Г. Вагнера, кантата «Белорусским партизанам» А. Богатырева, что стало возможно благодаря распространению долгоиграющих пластинок.

Камерно-инструментальное исполнительство обозначено грамзаписями 1968 г. в исполнении струнного квартета Союза композиторов БССР (1962; худ. рук. Н. Щербаков) и квартета флейт. Это произведения белорусских композиторов И. Лученка, П. Подковырова и О. Янченко.

Значительно шире по сравнению с предыдущим периодом очерчены достижения вокальной школы. Наряду с грамзаписями исполнителей, названных в первом периоде, представлены и новые имена, многие из которых уже являлись к этому времени народными и заслуженными артистами БССР. Среди них М. Адамейко, З. Бабий, Л. Бражник, В. Гончаренко, С. Гулевич, Д. Зубрич, Б. Казанцева, М. Морозова, Т. Нижникова, В. Прищепенок, А. Сухин, Т. Шимко, В. Чернобаев и К. Ясинская. Расширялась репертуарная палитра. Кроме белорусских народных песен, романсов и песен белорусских композиторов, исполнялись оперные арии и вокальная лирика русских, советских и зарубежных композиторов.

Наряду с известными солистами и коллективами в области народно-инструментального творчества – А. Остромецким, дуэтом С. Новицкого и Х. Шмелькина, Государственным народным оркестром БССР п/у И. Жиновича, секстетом домр белорусского радио – появились новые имена цимбалистов: В. Буркович, дуэт А. Петрашевича и В. Дубинского. Значительно расширился репертуар – кроме обработок и небольших пьес, основанных на народном тематизме, сохранились в записи созданные отечественными композиторами произведения крупных форм. В их числе «Увертюра» Н. Аладова, «Концерт для цимбал с оркестром» Д. Каминского, «Праздничная увертюра» Д. Смольского, «Молодежное скерцо» В. Чередниченко и др.

В этот период в республике создавались и записывались новые коллективы: духовой оркестр штаба Белорусского военного округа п/у Б. Пенчука, А. Майзлера, эстрадный оркестр Белорусского радио п/у Б. Райского. Основным репертуаром в грамзаписи духового оркестра являются марши, эстрадного – песни Е. Глебова, И. Лученка и других композиторов.

1970-е гг. характеризуются определенным смещением акцентов в репертуарной политике. Приобрели популярность выпуски тематических пластинок: «Брестская крепость – герой», «Поют солисты Белорусского государственного театра

оперы и балета», «Спявае Беларусь», «Наш край белорусский», «Галасы Радзімы», «Песни о Родине», объединяющие творчество сразу нескольких коллективов и солистов-исполнителей как классического, народно-инструментального, хорового, так и эстрадного направлений. Одним из достижений этих лет стал выпуск в 1976 г. фонохрестоматии по белорусской музыке для детских музыкальных школ (сост. Г. Глущенко, К. Степаневич), которая способствовала популяризации достижений отечественной композиторской школы.

Грамзаписи симфонической музыки в эти годы немногочисленны. В исполнении Государственного академического симфонического оркестра п/у Ю. Ефимова и А. Энгельбрехта осуществлены грамзаписи симфоний Н. Аладова, Г. Вагнера, В. Войтика, Е. Глебова, В. Доморацкого, В. Дорохина, П. Подковырова, Д. Смольского, фрагментов из балета «Тиль Уленшпигель» Е. Глебова, а также произведений Л. Абелиовича («Вокализ памяти Д. Д. Шостаковича» и «Ария») и А. Мдивани («Фрески», «Ostinato»). В исполнении эстрадно-симфонического оркестра Гостелерадио БССР п/у Б. Райского записан балет Е. Глебова «Маленький принц» (остальные грамзаписи этого коллектива составляет эстрадная музыка).

Грамзаписи Государственного камерного оркестра БССР (1968) датируются 1971 и 1981 гг. (п/у Ю. Цирюка) и 1989 г. (п/у А. Поляничко). В репертуаре коллектива — произведения белорусских композиторов (Л. Абелиовича, П. Альхимовича, Г. Вагнера) и зарубежных (Дж. Корильяно, А.-Ж. Ригеля).

Хоровое исполнительское искусство зафиксировано в записях Государственной академической хоровой капеллы БССР п/у Г. Ширмы, В. Роговича, Государственного народного хора БССР п/у Г. Цитовича, М. Дриневского, хора Белорусского радио п/у В. Ровды, хора мальчиков средней специальной музыкальной школы при Белорусской государственной консерватории (худ. рук. И. Журавленко), хора Минского Свято-Духова кафедрального собора п/у Л. Ракитского. Репертуар хоровых коллективов разнообразен и включает произведения белорусских, русских, советских и зарубежных композиторов.

Грамзаписи З. Бабия и С. Данилюк, включающие народные песни, произведения белорусских и русских композиторов, арии из опер зарубежных авторов, являются единственным

свидетельством достижений белорусской вокальной школы этого периода.

Расширился круг исполнителей камерно-инструментального жанра: В. Волков, Л. Горелик, В. Зарецкий, Д. Лосев, Т. Миансарова, Р. Нодель, Н. Темкина, квартет Союза композиторов БССР. В их исполнении звучали произведения белорусских композиторов: Квартет № 1 на темы белорусских народных песен Н. Аладова, Контрасты: (Сюита в четырех настроениях) для ф-но С. Кортеса, Соната для трубы и ф-но П. Подковырова, Романс для скрипки, кларнета и ф-но А. Туренкова, Поэма для скрипки и ф-но Э. Тырманд.

Народно-инструментальное искусство в грамзаписи связано с творчеством цимбалистов В. Бурковича, Е. Гладкова, А. Леончика, Государственного народного оркестра БССР им. И. Жиновича (худ. рук. М. Козинец), октета балалаек «Витебские виртуозы» (п/у Т. Шафрановой) и др. В отличие от предыдущих периодов, когда репертуар состоял исключительно из произведений народной музыки или белорусских композиторов, в программы включены пьесы русских, советских и зарубежных авторов.

В последней четверти XX в. выходили диски Ансамбля песни и пляски Белорусского военного округа (1989) и Белорусского государственного хореографического ансамбля «Хорошки» (1990) с записью произведений белорусских композиторов.

В 1970–1980-е гг. заметно активизировалась деятельность вокально-инструментальных эстрадных ансамблей в плане выпуска альбомов грамзаписи: «Песняры» (рук. В. Мулявин) записали девять пластинок, «Сябры» (рук. А. Ярмоленко, затем В. Бадьяров) – четыре пластинки, «Верасы» (рук. В. Раинчик) – две пластинки, «Чаровницы». Вышли сольные альбомы лучших белорусских эстрадных солистов-исполнителей: В. Вуячица, Я. Евдокимова, Т. Раевской, дуэта Я. Поплавской и А. Тихановича. Выпущен диск Минского эстрадного оркестра (худ. рук. М. Финберг; 1986 г.). Репертуар коллективов и солистов включал эстрадные песни белорусских авторов В. Будника, Э. Зарицкого, И. Лученка, В. Мулявина, В. Раинчика, Н. Сацуро, Ю. Семеняко, а также российских композиторов.

Популярными в 80-е – начале 90-х гг. XX в. стали грампластинки со звукозаписями рок-музыки: сольный альбом рок-

группы «Мроя» «Дваццаць восьмая зорка»; две пластинки «Хіт-парад «Беларускай маладзёжнай» с участием групп «Бонда», «Мясцовы час», «Доктар Мора», «Цячэнне», «Рэй», «Мроя», «Залатая сярэдзіна», «Ulis», «Тутэйшыя хлопцы», «Сузор'е». Таким образом, отличительными чертами грамзаписи этого десятилетия стали: фиксация сборных тематических программ и эстрадной музыки, творчества рок-музыкантов Беларуси.

Основным местом хранения фонда грампластинок в Республике Беларусь является *Белорусский государственный архив кинофотофонодокументов* (БГАКФФД), созданный в соответствии с постановлением СНК СССР от 29 марта 1941 г., № 723 «Об утверждении положения о Государственном архивном фонде и сети государственных архивов Союза ССР» [21].

Фонд сформирован из материалов фонотек Дома грамзаписи, архива литературы и искусства, фондовой фонотеки Белтелерадиокомпании и частных собраний коллекционеров. Общее количество фонодокументов — около 10 000 единиц, включая магнитофонные ленты (около 8000 единиц хранения), компакт-диски (около 500), 18 аудиокассет и около 2230 грампластинок [600–607].

В отличие от фонотек, хранящихся в специализированных библиотеках, звукозаписи из архива используются значительно реже. Поэтому хорошо сохранилась значительная часть фонда грамзаписи белорусской музыки и исполнителей периода с 1936 г. по 1980-е гг.

Благодаря усилиям сотрудников в хорошем состоянии находятся записи белорусской музыки, представляющие историческую и художественную ценность. Прежде всего, это относится к довоенным грамзаписям, датируемым 1936 г., которые демонстрируют период становления системы профессионального музыкального образования, композиторского творчества, музыкального исполнительства и концертной деятельности. Среди таких грампластинок записи секстета домр Белорусского радиокomiteта п/у Г. Самохина, Белорусского государственного ансамбля цимбалистов, симфонического оркестра Белорусского радиокomiteта п/у Н. Щеглова, Государственного хора БССР п/у И. Бари, Вокального квартета Белорусского радиокomiteта, Еврейского вокального ансамбля БССР п/у Н. Клауса, а также солистов: С. Новицкого и Х. Шмелькина (цимбалы), Р. Млодек (вокал) и В. Савицкого (аккордеон).

Конечно, это далеко не все звукозаписи, сделанные в довоенный период, однако сохранившиеся грампластинки позволяют судить о качестве исполнительского мастерства и репертуарной направленности того времени. Фактически эти звукозаписи демонстрируют первые шаги профессионализации белорусского музыкального искусства (организация коллективов, создание первых композиторских опусов, формирование исполнительских школ).

В фондах архива сохранилось множество грампластинок послевоенного периода. Это звукозаписи Государственного народного хора БССР п/у Г. Цитовича (худ. рук. М. Дриневский), солистов З. Бабя, В. Вуячича, М. Захаревич, Р. Млодек, Р. Осипенко и И. Шатило. Одной из наиболее ярких и значимых является коллекция грампластинок и магнитофонных записей 1950—1970-х гг. известного белорусского тенора М. Забейды-Сумицкого с песнями, романсами, ариями из опер на белорусском, русском, чешском, украинском, немецком, итальянском, финском и английском языках (насчитывает 40 единиц хранения) [37].

Анализ каталогов, созданных работниками Белорусского государственного архива кинофотофонодокументов, а также системы обработки материалов вскрыл определенные недостатки, затрудняющие работу исследователей. Так, в архиве ощущается нехватка сотрудников, имеющих специальное музыкальное образование, что нередко приводит к грубым ошибкам в названии произведений, датировке звукозаписей, а также в определении персоналий (композиторов и исполнителей). В общем каталоге архива отсутствует самостоятельный тематический раздел «Белорусская музыка», что крайне усложняет поиск необходимых звукозаписей. Не налажена целенаправленная работа по архивации старых грампластинок. Главная проблема заключается в том, что в архиве не проводится сравнительный анализ выпущенных и сохранившихся в различных государственных учреждениях грампластинок с записями белорусского музыкального искусства.

Несмотря на эти недостатки, можно утверждать, что значимость фондов грампластинок довоенного и послевоенного периодов Белорусского государственного архива кинофотофонодокументов особенно возрастает на современном этапе [182].

Это связано с тем, что в системе библиотек нашей страны грампластинки относятся к пользовательскому фонду, поэтому аппаратура для воспроизведения и сами носители изнашиваются и постепенно списываются. Такая ситуация актуальна для всех библиотек, имеющих фонд звукозаписей.

В отличие от системы каталогизации грампластинок, кинопродукция, посвященная музыкальному исполнительству Беларуси, до начала XX в. оставалась малоизученной и не получала должной оценки со стороны исследователей. Попытки систематизировать кинодокументы белорусского искусства предпринимались отечественными киноведами О. Нечай [310; 311] и К. Ремишевским [377; 378].

О. Нечай систематизировала фильмы белорусских киностудий о культуре в виде печатного каталога. Важный вклад по систематизации и описанию информационных ресурсов внесла работа специалистов под руководством оператора и киноведа студии «Беларусьфильм» К. Ремишевского в рамках государственной программы «Культура Беларуси». В результате в Белорусском государственном архиве кинофотофонодокументов были выявлены многие ранние киноленты об исполнительском искусстве [183]. Сделана современная озвучка зафиксированных фактов и анализ их роли в становлении и развитии профессионального музыкального искусства Беларуси. С детальными ремарками автора можно ознакомиться в его издании с электронным приложением «История, ожившая в кадре...» [377].

В начале XXI в. в сотрудничестве с работниками архива колоссальную работу по систематизации фондов провел белорусский исследователь С. В. Жумарь, составитель «Белорусского государственного архива кинофотофонодокументов» (1 ч. «Кинодокументы» – 2002 г., 2 ч. «Фонодокументы» – 2013 г.) [37]. В справочнике содержатся сведения о 7809 кинодокументах: документальных, телевизионных фильмах и киносюжетах киножурналов «Советская Белоруссия», «Искусство Белоруссии», «Пионер Белоруссии». На основе исходных данных, представленных С. Жумарем, первые сохранившиеся в архиве кинодокументы музыкального искусства относятся к 1950-м гг. Сегодня благодаря личной инициативе исследователей истории Беларуси многие исторические кинодокументы представлены в сети Интернет. Например, кинофильм-концерт «Родные

напевы. Белорусский концерт» (1948), основанный на произведениях песенного и танцевального народного творчества белорусов.

Бесспорно, что благодаря кинематографу музыкальное искусство получило фактическую аудиовизуальную форму фиксации. Современная ситуация в музыкознании характеризуется активным процессом включения аудио- и кинодокументов в источниковедческую базу исследований исполнительского искусства.

Значимость и информативную ценность кинодокументов подчеркивал В. Стрельский [441]. Они запечатлевают облик времени, который невозможно передать никакими другими средствами, а также играют важную роль для выяснения достоверности описания в письменных источниках определенного события. «Раскрывая исторические события в виде статических или динамических зрительных образов, объектив улавливает такие детали и нюансы, присущие тому или иному явлению или событию, которые вряд ли могут быть отражены в любом другом виде источников», – пишет Н. Мандральская [272, с. 256]. Именно возможность исследователя почерпнуть детали и нюансы, присущие изучаемому явлению, неизвестные ему ранее по другим материалам, и делают кинодокументы уникальными источниками информации.

Важное место в жизни народов СССР занимало музыкальное искусство. Панорама культурной жизни в нашей стране, как и в других республиках, отражалась в киножурналах. Эти немногочисленные, но ценные кинодокументы исполнительского искусства Беларуси хранятся в Российском государственном архиве кинофотодокументов.

В СССР долгое время одним из наиболее востребованных кинодокументов был киножурнал, включающий множество коротких репортажей о наиболее значимых событиях.

Самый ранний из сохранившихся кинодокументов белорусского исполнительского искусства киножурнал «Советское искусство № 5» был создан в 1940 г. на киностудии «Союзкинохроника» [593]. Киносюжет посвящен подготовке Декады белорусского искусства в Москве. Солисты Белорусского театра оперы и балета БССР Р. Млодек и Н. Лазарев исполняли дуэт Марыси и Михася из оперы «Михась Подгорный» М. Шней-

дермана, анонсируя композиторский и исполнительский уровень республики. Были представлены также хоровой коллектив деревни Большое Полесье, исполняющий песню «Нам прислала Москва подкрепление», и детская балетная группа Минского театрального училища, которая в танце «Цыплят» показала достижения в области хореографического искусства. Песню Микиты из оперы А. Туренкова «Цветок счастья» исполнил народный артист БССР П. Засецкий. В титрах был указан дирижер оркестра театра – заслуженный артист искусств БССР Н. Грубин, малоизвестный в силу жизненных обстоятельств (Н. Грубин переехал в Минск в 1937 г., а умер в 1941 г.). Киножурнал заканчивался выступлением Ансамбля песни и пляски Краснознаменного Белорусского военного округа – песней «В бой за родину».

Следующие сюжеты менее информативны в плане исполнительства, они скорее несут историко-культурную информацию. Так, киножурнал «Советская Белоруссия», вышедший в 1951 г., включает короткие эпизоды о природе, городах, производстве, строительстве, политике и науке в Беларуси [592]. Он создавался на киностудии «Беларусьфильм» режиссерами В. Корш-Саблиным, И. Кравчуновским, Н. Шпиковским и операторами В. Цитроном, М. Беровым и Г. Вдовенковым. Тема искусства представлена номером из балета В. Золотарева «Князь-озеро» на сцене Минского оперного театра. Это произведение выбрано не случайно, так как в 1950 г. создатели и участники этого спектакля стали лауреатами Сталинской премии. В заключительном сюжете показана свадьба в деревне, где поют гимн БССР под аккомпанемент трио цимбалистов. Посадка музыкантов, где исполнители держат инструменты на коленях, а сами расположились на земле, характерна именно для традиционного народного исполнительства.

Кинофильм «Навеки с русским народом» создан в 1954 г. на киностудии «Украинская студия хроникально-документальных фильмов» режиссером М. Слуцким и группой операторов [598]. Он посвящен 300-летию воссоединения Украины с Россией. В аннотации не указаны белорусские исполнители, однако шестая часть фильма снималась на улицах Минска. В одной из сцен Л. Александровская произнесла слова благодарности певице из Москвы и вручила ей букет цветов. В сюжет вклю-

чено выступление белорусских артистов в Киеве. Программа началась с выступления народного хора с аккомпанирующим инструментальным ансамблем (скрипка, два баяна, трое цимбал, ударные, балалайка-контрабас и дудка), исполняющего «Лявониху». Выступление дополняла танцевальная группа хора.

Наиболее интересное представление получилось киножурнала «Сибирь на экране» № 15–16, созданного в апреле 1966 г. Новосибирской студией кинохроники [591]. Журнал посвящен фестивалю белорусского искусства в Сибири и состоит из двух частей. В первой части показано, как мастера искусств, в том числе Б. Райский с музыкантами оркестра, цимбалисты из народного оркестра, среди которых В. Буркович, едут в поезде «Дружба». Во время встречи на вокзале в первых рядах был И. Жинович. Далее камеры запечатлели на сцене участников концерта – Т. Нижникову, Н. Ткаченко, Г. Ширму и др.

В следующем сюжете Н. Ткаченко исполнил песню «Волга – реченька глубока» под аккомпанемент рояля. За хореографической картинкой из «Павлинки» в исполнении солистов Государственного ансамбля танца следовала официальная церемония бракосочетания в загсе, куда были приглашены представители белорусской делегации, на первом плане – Н. Ткаченко, Р. Ширма. Камера останавливалась на афише в г. Свердловске «Фестиваль белорусского искусства 2–13 апреля 1966 г.».

Следующий сюжет демонстрировал выступление эстрадной белорусской певицы в сопровождении оркестра п/у Б. Райского. Имя исполнительницы не указано. Основываясь на анализе и сравнении кинодокументов дирекции фондовых материалов Белтелерадиокомпании, можно заключить, что эта исполнительница – Т. Раевская, которая с 1962 г. до 1992 г. была солисткой концертно-эстрадного оркестра Гостелерадио БССР под управлением Б. Райского. Далее камера остановилась на афише концерта академической хоровой капеллы БССР (художественный руководитель и главный дирижер – народный артист СССР Г. Р. Ширма). Первая часть закончилась встречей публики с актерами и создателями фильма с последующей демонстрацией фильма «Альпийская баллада».

Вторая часть началась с выступления народного артиста БССР З. Бабия, исполняющего знаменитую арию Канио из оперы Р. Леонковалло «Паяцы» на авансцене большого кон-

цертного зала. Далее следовали сцены из балета П. Чайковского «Лебединое озеро», дуэт из оперы Дж. Верди «Риголетто» в исполнении солистов белорусской оперной сцены И. Сорокина и Т. Нижниковой.

В следующем сюжете показана встреча белорусских композиторов Д. Каминского, В. Оловникова, Л. Абелиовича с рабочими депо. Из концертной программы, представленной в цеху, фрагментарно прозвучало «Трио для скрипки, виолончели и фортепиано» А. Станчинского (одним из исполнителей был скрипач Л. Горелик).

В заводском цеху также исполнялся белорусский народный танец «Лявониха». В фильме внимание камер уделено хоровой, оркестровой и танцевальной группам Народного хора БССР. В финальном номере на сцене все участники фестиваля исполнили песню о Ленине и партии (отдельно на авансцене солировали пять вокалистов-мужчин).

Этот фильм в Беларуси неизвестен. Его можно рассматривать как культурно-просветительский документ, однако некоторые сюжеты, кроме историко-культурного контекста, несут и факт исполнительской интерпретации, что придает кинофильму дополнительную ценность в глазах исследователей. Процесс опознавания исполнителей затрудняется тем, что в закадровом тексте озвучиваются не все имена исполнителей и коллективов.

Несколько сюжетов о белорусском исполнительстве есть в киножурналах «Новости дня», созданных киностудией «ЦСДФ». Так, в № 12 за 1955 г. девятый сюжет называется «В Большом театре заключительный концерт Декады белорусского искусства» [588]. В начале сюжета показана афиша «Декада белорусского искусства и литературы: с 11 по 20 февраля спектакли Белорусского государственного Большого театра оперы и балета в Большом театре Москвы». Далее последовал финальный выход всех участников/исполнителей на сцену.

В киножурнале «Новости дня» № 6 за 1964 г. в заключительном сюжете «Искусство» показан фрагмент оперы А. Туренкова «Ясный рассвет» (редакция Г. Вагнера) в исполнении артистов Большого театра оперы и балета БССР в Кремлевском дворце съездов [589]. Съемка сделана крупным планом без дополнительных комментариев (операторы Г. Захаров и А. Хавчин).

Выпуск «Новости дня» № 7 за 1964 г. также посвящен выступлениям Белорусского Большого театра оперы и балета в Кремлевском дворце съездов [590]. Киносюжет назывался «Концерт белорусских артистов» (операторы Г. Захаров и А. Хавчин). В начале концерта артисты балета исполнили танец и затем все участники спели песню «Слушайте, люди!».

Сюжет киножурнала «Новости дня» № 28 за 1971 г. (последний выпуск) посвящен «Торжественному концерту мастеров искусств Белоруссии в Большом театре СССР» [594]. На сцене – Государственный ансамбль танца и Государственный народный хор, а также инструментальная группа хора. В отличие от предыдущих выпусков в этом сюжете операторы часто использовали крупные планы исполнителей, что позволило подробнее рассмотреть многие детали. В частности, в инструментальной группе хора удалось выявить количество исполнителей и инструменты, используемые в коллективе: восемь исполнителей аккомпанировали на скрипке, цимбалах, балалайке, кларнете, двух баянах, балалайке-контрабасе и бубне.

Киножурнал «Наш край № 24» (1956) [587] создавался Ленинградской студией кинохроники (режиссер Л. Киказ). В небольшом сюжете при встрече на перроне вокзала г. Иваново артистов Белорусского государственного Большого театра оперы и балета певица Л. П. Александровская произнесла речь. Далее камера зафиксировала афишу оперы П. Чайковского «Евгений Онегин» в исполнении Белорусского театра, дирижер – Т. Коломийцева. В финальном выходе всех участников на сцену камера запечатлела в первом ряду Н. Ткаченко и Т. Нижникову.

Кинофильм «Народные музыкальные инструменты» (1958) знакомит с народными инструментами народов СССР [599]. В небольшом сюжете использован фрагмент из фильма о подготовке к декаде искусств. В аннотации архива указано, что исполняет белорусский ансамбль народных инструментов. На самом деле, основываясь на изучении белорусских кинодокументов исполнительского искусства, этот сюжет режиссера Л. Матусевича «Подготовка Государственного народного оркестра БССР к Всесоюзному фестивалю музыкального творчества» взят из киножурнала «Советская Белоруссия № 35» (1956) [57-А, с. 151]. В исполнении оркестра белорусских

народных инструментов п/у И. Жиновича прозвучала белорусская народная песня «Перепелочка».

Кинофильм «Дружба и братство великих народов» (1961), состоящий из трех частей и созданный на киностудии ЦСДФ режиссером Л. Махначем, посвящен пребыванию в СССР партийно-правительственной делегации КНР, возглавляемой Лю Шаоци [596].

Во второй части «Концерта артистов Белорусского театра оперы и балета в честь китайских гостей» выступали артисты балета с белорусским народным танцем «Лявониха». В заключительной части все участники программы вышли на сцену, среди которых камера запечатлела в первом ряду белорусскую оперную певицу Т. Нижникову.

Кинофильм «Вдохновение» (1976), снятый киностудией ЦСДФ, посвящен праздничному концерту в Кремлевском дворце съездов в честь XXV съезда КПСС [595]. Хотя БССР не указана в аннотации, но в третьей части исполняется композиция «Мелодии Белоруссии» коллективом в составе двух арфисток и 25 цимбалистов. Фрагмент незаконченный и не позволяет судить об исполнительстве или самом произведении. Важен факт того, что в объединенные концерты были включены лучшие представители всех республик.

Кинофильм «Концерт в Кремле» (1979) посвящен праздничному концерту в Кремлевском дворце съездов [597]. Во второй части минутный сюжет показал выступление Государственного ансамбля танца БССР. Аккомпанировали 10 цимбалисток, флейта пикколо, флейта, ударная установка, балалайка контрабас, три баяна. На заднем плане располагался Народный хор БССР.

Фонды кинодокументов Российского государственного архива, отражающие музыкальное исполнительство Беларуси, впервые стали объектом изучения в отечественном искусствоведении. Значительная часть кинодокументов несет просветительский и культурно-исторический контекст. Появилась возможность увидеть на экране тех, кто представлял на престижных фестивалях нашу республику, какие произведения исполняли артисты, в каком составе и на каких площадках выступали, также узнать факты о творцах, ушедших из жизни, и др. Эта информация делает кинофонд информационной сокро-

вищницей о процессах, происходивших в музыкальной жизни Беларуси XX в.

В ходе исследования выявлено, что описания кинодокументов в традиционных и автоматизированных каталогах приспособлены для организации работы пользователей в архивном учреждении, многие элементы документированной информации остаются неатрибутированными и требуют выяснений или уточнений.

Возможность атрибутирования некоторых кинодокументов появилась благодаря обнаружению в монтажных кадрах текстовых надписей, которые выступают как отдельные письменные источники. Немногочисленные кинодокументы музыкального исполнительства Беларуси находятся в Российском государственном архиве кинофотодокументов.

Для исследования процессов становления и развития белорусского музыкального исполнительства бесценным фактологическим материалом являются фонды кинолетописи *Белорусского государственного архива кинофотофонодокументов*. В 1930–1940-е гг. российской и белорусской студиями кинохроники созданы первые киноленты, фиксирующие национальное искусство Беларуси.

Рождением белорусского кино считается 17 декабря 1924 г. В этот день вышло постановление Совета Народных комиссаров «О кинопроизводстве в БССР» и при Наркомпросе было создано Государственное управление по делам кинематографии и фотографии – «Белгоскино». Киностудия «Савецкая Беларусь», основанная в 1928 г., из-за отсутствия собственной технической базы до 1939 г. работала в Ленинграде. Первые хроникальные кадры фиксировали события тех лет, однако документальные источники о музыкальном искусстве не сохранились. Историки упоминают о первом белорусском экспериментальном звуковом фильме Ю. Тарича «Переворот» (1930), в котором одним из пяти снятых сюжетов был концерт. К сожалению, этот фильм не сохранился. В 1946 г. киностудия переименована в «Беларусьфильм».

Наиболее ранними кинодокументами являются сюжеты, снятые для киножурналов. Так, киножурнал «Советская Белоруссия» на постоянной основе начал выходить в 1934 г. В предвоенный период создавались звуковые фильмы: «Осво-

бождение Белостока от белополяков» (1939 г.; 10-минутный), где Ансамбль белорусской народной песни и пляски Государственной филармонии БССР исполнял белорусские народные песни и танцы; «Песни и танцы белорусского народа» (1939), где отражена деятельность ведущих самодеятельных коллективов республики; «Ансамбль песни и танца военного округа» (1939); «Декада белорусской литературы в Москве» (1939); «Вручение наград деятелям искусства БССР М. И. Калининым» (1940); «Декада белорусского искусства в Москве» (1940); «Концертный зал» (1941) [приложение А, рис. 19], где зафиксировано выступление первого состава симфонического оркестра белорусской филармонии п/у И. Мусина [608].

В перечисленных фильмах отражены знаковые официальные моменты мероприятий, происходивших в довоенный период в белорусской культуре, а также лучшие образцы народного творчества и музыкального искусства. Отметим значимость такого события, как «Декада белорусского искусства в Москве», которое дало толчок к созданию первого журнала, посвященного музыкальному искусству. Безусловно, упомянутые киноленты показывают, что кинодокументалистика 1930-х г. в большей степени была средством массовой коммуникации, инструментом широкого социального и культурного просвещения масс.

Киносюжеты военного периода носят агитационный характер, однако в них прослеживаются творческая история музыкальных деятелей, особенности их исполнительского искусства. Например, в фильме «Вперед на Запад» (1942) Л. П. Александровская в воинской части исполнила песню И. Любана «Бывайте здоровы», в «Мастера белорусского искусства – своему народу» (1943) представлены концерт с участием вокалистов А. Александровской, А. Арсенко, Р. Млодек (приложение А, рис. 20), дуэт цимбалистов С. Новицкого и Х. Шмелькина [609] (приложение А, рис. 23), «С Новым годом!» (1942) – сюжет о посещении артистами Л. Александровской (приложение А, рис. 22), А. Арсенко, С. Болотиным и композитором Е. Тикоцким раненных в госпитале, включая небольшой концерт А. Арсенко и С. Болотина [610] (приложение А, рис. 21). Особенности съемки в вышеназванных кинодокументах (крупный план, статичность камеры) связаны с техническим оснащени-

ем, неподвижностью камеры. Однако это не снижает ценности этих кинофильмов.

В послевоенный период создана кинохроника о первом джаз-оркестре БССР п/у Эди Рознера (1945), которая, к сожалению, сохранилась без звуковой дорожки. В ней использованы концертные номера с участием певицы, бальной пары и солирующего на трубе Э. Рознера. Кинолента «Успехи мастеров белорусского искусства» (1948) создана в связи с проведением Декады белорусского искусства в Москве.

Безусловно, это небольшие документальные фильмы, но и они дают представление о ведущих солистах и коллективах республики. При монтаже используется закадровый текст о событии или исполнителе, высказывания артиста и исполнение музыкального сочинения, что значительно повышает информативность сюжетов как документов исполнительского искусства Беларуси.

Наиболее полное представление об исполнительском искусстве Беларуси дают сюжеты, в основе которых лежит исполнение музыкального произведения. Они позволяют раскрыть самого исполнителя, его творческое кредо. Немаловажной ценностью этих документов является то, что в них отражено народное творчество белорусов, модификация некоторых белорусских народных музыкальных инструментов и первые шаги становления профессионального музыкального искусства. Кроме того, в этих лентах сохранилась галерея творческих портретов музыкальных деятелей Беларуси: композитора Е. Тикоцкого, дирижеров Г. Ширмы [612] (приложение А, рис. 26), И. Мусина, Э. Рознера, вокальных исполнителей Л. Александровской, А. Арсенко, Р. Млодек, Н. Ворвулева, цимбалистов С. Новицкого и Х. Шмелькина. Среди оркестровых и хоровых коллективов в киносюжетах запечатлены выступления Государственного джаз-оркестра БССР, Государственного народного оркестра БССР [613] (приложение А, рис. 25), Государственного симфонического оркестра Белгосфилармонии, Белорусского ансамбля песни и танца, Белорусского народного хора [611] (приложение А, рис. 24), Ансамбля красноармейской песни и пляски Белорусского особого военного округа.

Важную роль в создании и сохранении аудиовизуальных документов белорусского музыкального исполнительства играет

деятельность *Государственной национальной Белтелерадио-компании, фондовая фонотека* (далее – ФФ БТРК), которая является одним из крупнейших хранилищ звукозаписей музыкального искусства. В отличие от грамзаписи (которая зафиксировала немногочисленные образцы композиторского творчества и исполнительского искусства Беларуси), в ФФ мастерство отечественных композиторов и исполнителей представлено более многообразно и широко. Изучение фондов фонотеки помогает восстановить исторические факты, воссоздать в динамике панораму исполнительского и композиторского творчества в Беларуси второй половины XX в.

Первая передача Белорусского радио состоялась 15 ноября 1925 года [442, с. 33]. В это время самостоятельного радиоцентра еще не существовало, радиовещание осуществлялось силами акционерного товарищества «Радиопередача», которое на тот момент не обладало достаточными техническими возможностями для трансляции музыки. Музыкальные трансляции были острой необходимостью. Когда появилась возможность записывать музыкальные произведения, начал формироваться фонд музыкальных звукозаписей белорусского радио. Однако в годы Великой Отечественной войны он был уничтожен, и большинство записей довоенного периода бесследно потеряно.

Фондовая фонотека Белорусской телерадиокомпании была основана в послевоенные годы как отдел, специализирующийся на хранении звукозаписей. Ее фонды на начальном этапе пополнялись за счет записей, получаемых из московских архивов (Государственный дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ), в котором сохранились некоторые довоенные записи белорусских исполнителей.

С появлением в середине 50-х гг. XX в. соответствующей аппаратуры на белорусском радио были произведены первые магнитные записи.

В ФФ БТРК хранятся записи почти всех сочинений композиторов республики, белорусских авторов XVI–XIX вв., а также классической музыки в исполнении белорусских коллективов и солистов [618–634]. Многие записи являются премьерными, кроме студии, они нигде не исполнялись, что позволяет их причислить к уникальным образцам музыкального искусства. В фонде представлены как студийные, так и концертные

записи из лучших залов республики. Весь материал хранится на бобинных кассетах, при этом многие записи на современном этапе уже оцифрованы или оцифровываются.

Картотека ФФ БТРК, в которой хранятся тысячи звукозаписей музыки, построена по жанровому принципу.

Симфоническая музыка представлена значительно масштабней, чем в грамзаписи, – расширился круг музыкальных произведений и список персоналий дирижеров. Подавляющее число фонодокументов составляют премьерные исполнения сочинений белорусских композиторов, также фонозаписи русских, советских и зарубежных композиторов в исполнении белорусских дирижеров, дирижеров-гастролеров, выступающих с белорусскими оркестрами.

В процентном соотношении музыкальные записи ФФ БТРК насчитывают 67 % произведений белорусских композиторов, 18 % произведений зарубежных композиторов, 15 % произведений русских и советских композиторов.

В записи Национальной телерадиокомпании Республики Беларусь достойно представлены такие коллективы, как Государственный академический симфонический оркестр, Государственный камерный оркестр, Симфонический оркестр Национальной государственной телерадиокомпании, Симфонический оркестр Белорусской государственной академии музыки, Симфонический оркестр Национального академического Большого театра оперы и балета, Симфонический оркестр Белорусского государственного академического музыкального театра. По сравнению с грамзаписью здесь запечатлены записи таких дирижеров, как П. Вандиловский, А. Виноградов, И. Головчин, В. Доморацкий, М. Козинец, Н. Колядко, И. Лапиньш, А. Лапунов, В. Леонов, Ю. Новиков, В. Овчинников, В. Соболев, А. Сосновский, Ю. Цирюк. Таким образом, в звукозаписях зафиксировано разнообразие симфонической музыки, личности дирижеров-интерпретаторов, лучшие оркестровые коллективы.

Наиболее ярко отражено дирижерское искусство Ю. Ефимова, А. Лапунова, Б. Райского, Ю. Цирюка, которые долгое время были художественными руководителями и главными дирижерами ведущих белорусских коллективов.

Б. Райский в 1961–1988 гг. был художественным руководителем и главным дирижером симфонического оркестра Нацио-

нальной телерадиокомпании (сохранились записи свыше 140 произведений). Основным направлением деятельности Б. Райского, судя по фондам, является запись премьерных исполнений произведений белорусских композиторов. Ю. Ефимов в 1971–1991 гг. являлся главным дирижером Государственного академического симфонического оркестра Республики Беларусь. В фондах хранится более 70 его записей с этим оркестром, подавляющее их число отмечено шифром ТКС (живая запись с концерта). Студийные записи представлены произведениями белорусских композиторов: Симфонией № 3 Л. Абелиовича, Концертом № 1 для ф-но с оркестром Г. Вагнера, ораторией «День Родины» В. Войтика, симфонической поэмой «Сказка» Е. Глебова, Концертом для валторны и струнного оркестра (в 2 ч.) В. Доморацкого, Симфонией № 2 Д. Смольского, Симфонией № 4 Е. Тикоцкого и др.

Ю. Цирюк – художественный руководитель и главный дирижер Государственного камерного оркестра Республики Беларусь с 1969 г. Сохранилось свыше 30 его студийных и концертных записей белорусских, зарубежных, русских и советских композиторов не только с Государственным камерным оркестром, но и симфоническим оркестром Белорусской государственной филармонии.

В фонде Национальной телерадиокомпании сохранились единичные записи государственных коллективов, в том числе с приглашенными дирижерами (А. Анисимов, Б. Афанасьев, В. Волоткович, Г. Ермоченков, Л. Ефимова, Д. Зубов, Э. Казачков, А. Лысенко, Т. Мынбаев, А. Поляничко, И. Райль, А. Шаров, А. Шпенев).

Значительную часть коллекции ФФ БТРК составляют записи известных приглашенных музыкантов-солистов. Например, сохранились записи Государственного академического симфонического оркестра Республики Беларусь, исполняющего Концерт для фортепиано с оркестром Э. Грига (дирижер И. Головчин, солист М. Плетнев), рапсодию на тему Паганини С. Рахманинова (дирижер В. Дубровский, солист Э. Миансаров), Концерт для скрипки с оркестром И. Брамса (дирижер Ю. Ефимов, солист В. Спиваков), Концерт для скрипки с оркестром П. Чайковского (дирижер Ю. Ефимов, солист О. Коган); Государственного камерного оркестра Республики Бела-

реть, сыгравшего «Траурную музыку» П. Хиндемита (дирижер И. Головчин, солист Ю. Башмет). Достоинство представлены известные белорусские исполнители: Л. Горелик (скрипка), Н. Кривошеев (контрабас), В. Волков (труба), И. Шумилина (фортепиано), Е. Ксавериев (виолончель), Г. Забара (кларнет), А. Сикорский (фортепиано) и др.

Вокально-симфоническая музыка представлена произведениями белорусских композиторов А. Богатырева, Г. Вагнера, В. Войтика, Е. Глебова, С. Кортеса, А. Мдивани, Д. Смольского, Г. Суруса, Э. Тырманд, Л. Шлег, О. Залетнева, Г. Гореловой, Е. Поплавского, В. Кузнецова, А. Литвиновского, А. Ращинского. Многие записи произведений демонстрируют лучшие отечественные исполнительские составы, куда вошли ведущие мастера вокального искусства Беларуси, прославленные хоровые коллективы. Мастерство белорусских исполнителей характеризуют записи – Симфонии № 2 Г. Малера для солистов, хора и оркестра в исполнении Государственного симфонического оркестра Республики Беларусь (ГСО РБ), Государственной академической хоровой капеллы Республики Беларусь им. Г. Ширмы (дирижеры Л. Ефимова, В. Дубровский, солисты Н. Костенко, Н. Руднева); Симфонии № 9 Л. Бетховена в исполнении ГСО РБ, Государственной академической хоровой капеллы Республики Беларусь п/у В. Роговича (дирижер Ю. Ефимов, солисты Национального академического Большого театра оперы и балета Л. Златова, С. Данилюк, Московской филармонии – В. Кузнецов, В. Бараскелли); кантаты «Белорусские песни» А. Богатырева в исполнении ГСО РБ, Государственной академической хоровой капеллы им. Г. Ширмы (дирижер А. Лапунов); оратории «Битва за Беларусь» А. Богатырева в исполнении ГСО РБ, хора Национальной телерадиокомпании Беларуси (дирижер Г. Проваторов, солисты В. Кучинский, М. Рысов, Н. Галеева) и др.

Жанр оперетты и мюзикла представлен в ФФ БТРК записями увертюры к опереттам «Цыганский барон» и «Летучая мышь» И. Штрауса в исполнении ГСО РБ п/у В. Дубровского, а также к мюзиклу «Кандид» Л. Бернштейна. Полностью записаны мюзиклы «Стакан воды» В. Кондрусевича в исполнении Симфонического оркестра Белорусского государственного академического музыкального театра п/у А. Сосновского и

«Джулия» в исполнении симфонического оркестра, солистов и хора Белорусского государственного академического музыкального театра п/у А. Лапунова.

Государственный академический симфонический оркестр Республики Беларусь п/у В. Дубровского является исполнителем шедевров мировой симфонической музыки: Симфонии № 5 Л. Бетховена, симфонической поэмы «Американец в Париже» Дж. Гершвина, «Болеро» М. Равеля и Симфонии № 3 С. Рахманинова. Под управлением Ю. Ефимова этот же коллектив исполняет Симфонию № 1 А. Брукнера, «Шотландскую симфонию» Ф. Мендельсона, Симфонию № 9 Ф. Шуберта, «Поэму» Э. Шоссона. Под управлением В. Катаева озвучены Симфония № 2 Г. Малера, Симфония № 10 Д. Шостаковича. Г. Проваторов дирижировал оркестром во время исполнения Симфонии № 2 А. Онеггера, Рапсодии на темы Паганини С. Рахманинова, симфонической поэмы «Пинии Рима» О. Респиги и «Поэмы экстаза» А. Скрябина. Симфонический оркестр Национальной телерадиокомпании п/у А. Лапунова исполнял симфоническую поэму «Тамара» М. Балакирева, п/у В. Леонова звучала увертюра-фантазия «Гамлет» П. Чайковского, в интерпретации Б. Райского записана музыкальная картина «В средней Азии» А. Бородина.

В фондах хранятся записи произведений композиторов, которые редко исполняются на концертах: «Концерт для контрабаса с оркестром» итальянского композитора и дирижера XIX в. Дж. Боттезини в исполнении симфонического оркестра Национальной телерадиокомпании Республики Беларусь п/у Б. Райского (соло на контрабасе – Н. Кривошеев); Симфония № 4 А.-Ж. Ригеля и Кончерто гротто (соч. 7, № 12) П. Локателли в исполнении Государственного камерного оркестра Республики Беларусь п/у Ю. Цирюка; Симфония № 20 А. Рошан и Концерт для клавесина с оркестром ре мажор Г. Монна в исполнении Государственного камерного оркестра Республики Беларусь п/у В. Катаева.

Камерно-инструментальная музыка в звучании Государственного камерного оркестра Республики Беларусь п/у Ю. Цирюка отражает всю эволюцию этого жанра: от концертов и симфоний А. Вивальди, Й. Гайдна, Г. Генделя до произведений О. Елисеенкова, В. Каризно и др.

В монографии важно упомянуть и уникальные записи исполнителей на народных инструментах. Так, в исполнении Симфонического оркестра Национальной государственной телерадиокомпании Республики Беларусь прозвучали Концерт № 2 для цимбал К. Тесакова (дирижер А. Лапунов, соло на цимбалах – Л. Рыдлевская), Концерт для цимбал и симфонического оркестра (в 3 ч.) В. Войтика (дирижер В. Леонов, соло на цимбалах – Е. Гладков), танец из «Полесской сюиты» Е. Глебова (дирижер Б. Райский, соло на цимбалах – Т. Ченцова); в исполнении ГСО Республики Беларусь – Концерт для балалайки с оркестром Г. Гореловой (дирижер В. Леонов, соло на балалайке – С. Носов); в исполнении Государственного камерного оркестра – Концерт для цимбал и камерного оркестра В. Курьяна (дирижер В. Соболева, соло на цимбалах – Л. Рыдлевская).

В фонде Национальной телерадиокомпании хранятся записи произведений малых форм: ария из «Бразильской бахианы» № 5 Э. Вилла-Лобоса в исполнении Симфонического оркестра Национальной телерадиокомпании Республики Беларусь п/у Б. Райского; Конструкция для 67 исполнителей и магнитофонной ленты «Цезий – 137» В. Кузнецова в исполнении Государственного академического симфонического оркестра Республики Беларусь п/у В. Леонова; музыка к кинофильму «Балда» Д. Шостаковича в исполнении симфонического оркестра Национальной телерадиокомпании Республики Беларусь п/у А. Лапунова.

Масштабно отражено в ФФ БТРК отечественное вокальное исполнительство. Первые сохранившиеся записи белорусских вокалистов относятся к 30-м гг. XX в. На них запечатлен голос Л. Александровской – одной из основоположниц певческого искусства Советской Белоруссии. Многие фонодокументы с ее исполнением имеют пометку «шип и плавание – хранить как документ» или «переписи с тонфильма». Записи песен «Эх топнем, притопнем» Л. Ямпольского [606] в сопровождении В. Савицкого (аккордеон; 1934–1937), белорусских народных «Зязюленька» [603], «Ой, не хочацца» [608] в ансамбле с секстетом домр (1943), «Перепелочка» (обработка И. Жиновича) [608] и «Цімох» И. Любана [608] в сопровождении квартета цимбалистов освещают творчество Л. Александровской с 30-х гг.

XX в. по 1957 г., подчеркивают мастерство и самобытность исполнительской манеры.

В фонотеке объемно представлено исполнительское искусство солистов Большого театра оперы Беларуси послевоенного периода. В фондах хранятся студийные записи, уникальные трансляции выступлений с лучших концертных площадок республики, оперных премьерных спектаклей. Эти фонодокументы позволяют познакомиться с исполнительским мастерством вокалистов старшего поколения: Л. Алексеевой [624], А. Бокова [625], И. Болотина [625], В. Борисенко [599], Л. Бражника [625], Н. Ворвулева [625], М. Дружины [625], М. Денисова [625], Л. Златовой [619], Л. Каспорской [620], Р. Млодек [631], Т. Нижниковой [619], А. Савченко [622], Н. Сердобова [634], Н. Ткаченко [632], В. Чернобаева [620], И. Шikuновой [632], О. Шутовой [632]. В их исполнении народные песни (белорусские, русские и украинские), песни советских композиторов, старинные романсы, романсы белорусских, русских и зарубежных композиторов, а также оперные арии.

В 1970–1980-е гг. фонд записей белорусского вокального искусства пополнили новые имена: А. Барсукова [619], Л. Галушкина [619], М. Гулегина [619], С. Данилюк [624], А. Дичковский [625], А. Дедик [619], М. Жилюк [618], Л. Ивашков [634], Н. Козлова [618], Л. Колос [631], Н. Моисеенко [622], И. Одинцова [619], Э. Пелагейченко [622], Н. Руднева [622], М. Рысов [619], В. Садовская [619], И. Сорокин [619], В. Скоробогатов [621], О. Тишина [619], В. Экнадиосов [619] и др. В 1990-е гг. в фонде появились записи вокалистов О. Гордынца [619], Т. Воропай [618], О. Мельникова [619], В. Петрова [622], Е. Сало [632] и др.

В ФФ БТРК представлено камерное вокальное искусство солистов Белтелерадиокомпании. В их числе А. Будько [633], О. Ковалевский [620], В. Кучинский [620], В. Пархоменко [624], Т. Печинская [620], Т. Раевская [620], А. Редько [620], Ю. Смирнов [620]. Значительный вклад в развитие белорусского исполнительского искусства внесла О. Пархоменко, исполняющая белорусские народные песни (записаны 82 из них; многие звучат *a cappella*).

Жанр оперетты получил отражение в фонотеке Белорусского государственного академического музыкального театра: записи

З. Вержбицкой, Н. Гайды, А. Исаева, Ю. Лозовского, В. Мазур, А. Кузьмина, В. Мингалева, В. Петлицкой, В. Петрова, П. Ридигера, В. Сердюкова, Л. Станевич, И. Терентьевой [624].

В золотом фонде Белорусского радио хранятся сотни записей, сделанных Т. Миансаровой с лучшими белорусскими певцами и инструментами. Бессменным концертмейстером в записях радио на протяжении второй половины XX в. была Л. Максимова.

Анализ картотеки ФФ БТРК позволил выявить определенные недостатки. Основная информация – исполнитель, композитор и время записи, как правило, зафиксированы в карточках каталога. Однако имеющаяся там аннотация удобна лишь для практического использования работниками Белтелерадиокомпании и не может являться объективной базой данных научных исследований. При реставрации и восстановлении фонодокументов со старых пленок зачастую указана только дата перезаписи, а не первоначальная (записи произведения). В крупных произведениях (операх, кантатах и т. д.) на карточках отсутствуют имя дирижера, поименное перечисление солистов, указано: «поют солисты Большого театра». На некоторых фонограммах изначально отсутствует дата записи исполнения. Зачастую не зафиксирована информация о звукорежиссере, составе бригады звукозаписи, технических возможностях аппаратуры, также является ли запись студийной или концертной.

Одновременно с фондом звукозаписей Национальной Белтелерадиокомпании функционирует дирекция фондовых материалов, отвечающая непосредственно за экранные документы, созданные непосредственно для белорусского телевидения.

Белорусское телевидение начало вещание в 1956 г. Первыми телевизионными музыкальными программами были киноконцерты. Как отметил А. Плавник, «в конце января состоялся концерт, в котором приняли участие народная артистка СССР Л. Александровская (она исполнила несколько песен советских композиторов и белорусскую народную песню «Замуж пайсці – трэба знаць»), заслуженный артист республики Л. Бражник, артистка Л. Шубина, баянист В. Орлов» [342, с. 17].

С развитием технологий на телевидении создавались собственные фильмы-концерты, передачи о композиторах и исполнителях. Начиная с первых телевизионных записей и по сегодняшний день накоплен значительный фонд музыкальных

телепередач, фильмов-концертов, фильмов-опер и т. д. С 2013 г. в дирекции фондовых материалов Белтелерадиокомпании идет процесс оцифровки и аннотации сохранившихся киноплёнок. Как отмечают сами работники отдела, не весь материал подлежит оцифровке, так как ненадлежащие условия хранения оказали влияние на саму плёнку и многие программы навсегда утеряны.

В монографии не ставится цель проанализировать создаваемые на телевидении программы. Эта работа раскрыта в публикации А. Карпиловой [168] и диссертационном исследовании Е. Сушко [445]. В данном контексте рассматриваются вопросы экранной формы воплощения исполнительства. Изучение аудиовизуальных документов Телерадиокомпании Республики Беларусь позволяет выделить определенное количество жанров для теоретического осмысления проблемы. В продуктивных (фильм-концерт и передача) и репродуктивных жанрах (трансляции с концертов и оперных сцен, павильонные съемки исполнения) можно отметить документы, непосредственно фиксирующие факт исполнения и творческие портреты, частично основанные на фрагментарном использовании кинохроники, записей с концертов, аудио- и фотоматериалов.

Фильмы-концерты условно разделим на две подгруппы: 1) фильмы, представленные белорусскими киностудиями «Телефильм», «Летопись» и «Видеоцентр»; 2) постановочные фильмы-концерты, созданные усилиями главной редакции музыкальных программ Белорусского телевидения.

Первый сохранившийся в фондах фильм-концерт «Мелодии белорусского кино» (1964) посвящен творчеству эстрадно-симфонического оркестра п/у Б. Райского. Фильм «Напевы родного края» (1973) режиссера Р. Тризно знакомит с деятельностью одного из ведущих художественных коллективов – Государственным народным хором БССР (худ. рук. И. Цитович). Эстрадно-симфонический оркестр белорусского радио п/у Б. Райского и ведущие вокалисты республики Т. Раевская, Н. Гайда, В. Кучинский, С. Данилюк представлены в фильме «Моя мелодия» (1974). Фильмы-концерты «Беларусь моя, песня моя!» (1977), «Праздничный концерт мастеров искусств БССР» (1980), «Поющая земля. Концерт мастеров искусств Белорусской ССР» (1985) и «Белые крылья» (1987) (приложе-

ние А, рис. 31) объединяют творчество лучших исполнителей республики [636]. Фильм «Государственный народный хор Белорусской ССР» (1980) создан как концертная программа коллектива с участием танцевальной и оркестровой групп. Фильм-концерт «И песня взлетает сама» (1983) посвящен песенному творчеству заслуженного деятеля искусств БССР композитора В. Оловникова. В фильме «Галина Горелова. Симфоническая фантазия «Бондаровна» (1997) симфонический оркестр Белтелерадиокомпании (дирижер А. Лапунов) исполняет одноименное произведение. Творчеству Государственного академического народного хора БССР им. И. Цитовича (худ. рук. М. Дринецкий) посвящен фильм «Из глубин животворящих» (2003).

В фильмах-концертах второй подгруппы содержание отражено в названии – «Музыка Николая Аладова» (1981), «Концерт государственного народного хора БССР» (1983), «Поэт. Оратория Д. Смольского на стихи Янки Купалы» (1983), «Е. Глебов. Симфония “К миру”» (1985), «Поет Нина Козлова» (1986), «Родные мелодии» (1986), «Играет Кантабиле» (1986), «Вокально-симфоническое действие “Зазывание весны” на музыку Людмилы Шлег» (1987), «Играет камерный оркестр Белорусской государственной консерватории» (1988), «Поет Тамара Печинская» (1988), «Играет струнный квартет Союза композиторов Белорусской ССР» (1988), «Играет Государственный камерный оркестр БССР» (1988), «Играет Камерный оркестр. Дирижер Поляничко» (1988), «Фортепианные транскрипции Игоря Оловникова» (1989), «Концерт камерной музыки» (1989), «Играет ансамбль ударных инструментов» (1989), «Играет Государственный камерный оркестр БССР» (1989), «Играет заслуженный артист БССР Игорь Оловников», «Ф. Мендельсон. Увертюра “Сон в летнюю ночь”» (1990), «Звучит орган Полоцкой Софии» (1990), «Духовой квартет» (1990), «Испанская тетрадь» (1991), «Снова слышим мы романса звуки...» (1991), «Играет Константин Шаров» (1991), «Играет Ирина Шумилина» (1991), «Играет Олег Оловников (виолончель)», «К. Тесаков. Симфония № 4 «Куропаты» (1991), «Ансамбль солистов “Классик-авангард”» (1991), «Дмитрий Смольский. Симфония № 3» (1991), «Страна фиордов (музыкально-поэтическая композиция)» (1992), «Мастера

оперной сцены: в 2 ч. (Сцены из опер)» (1992), «Лучистый солнца миг... Поет Анатолий Щербаков» (1992), «Сюита си минор И. С. Баха» (1993), «Струнный квартет группы “Чистые голоса”» (1993), «Играет И. Шумилина и Государственный камерный оркестр» (1993), «Страницы белорусской музыки. Играет Ирина Шумилина» (1993), «Новые имена Белорусской оперы» (1995), «Д. Смольский. Концерт № 3 для цимбал с оркестром» (1995), «С. Рахманинов – О. Респиги. “Пять этюдов-картин”» (2000), «В. Кондрасюк. “Эпитафия героям Брестской крепости”» (2005). Фактически в фильмах-концертах представлены все ведущие исполнители республики.

Концерты-трансляции – это прямые репортажи из концертного зала филармонии и наиболее достоверные документы исполнительского искусства. Ведущий (в основном это музыковеды Э. Езерская или Л. Хотенко) во вступительном слове кратко характеризовали событие, которому посвящен концерт, и в антракте между отделениями предлагали интервью с его участниками или известными деятелями искусства. В этих программах зафиксировано исполнение большинства ведущих солистов-инструменталистов: пианистов – Ю. Гильдюка, Е. Лузан, И. Оловникова (примечание А, рис. 32) [635], И. Сергея, А. Сикорского, Н. Тащилиной, И. Шумилиной, скрипача Л. Горелика, виолончелистов Е. Ксаверьева, К. Родина, трубачей В. Волкова (примечание А, рис. 36) и А. Ковалинского, цимбалистов А. Денисени, М. Леончика, Г. Лозовик, баянистов В. Плиговки, Д. Черного [640]; а также подавляющего большинства солистов-вокалистов.

Сохранились в фондах записи ведущих хоровых коллективов страны: Государственной академической хоровой капеллы Республики Беларусь им. Г. Ширмы, Национального академического народного хора им. Г. Цитовича, хора Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь, Академического хора Телерадиокомпании Республики Беларусь, хора Академии музыки, хора лицея им. Ахремчика, Государственного камерного хора Республики Беларусь. Представлены записи оркестровых коллективов: Государственного академического симфонического оркестра Республики Беларусь – дирижеры: А. Анисимов (приложение А, рис. 38) [637], А. Берин, П. Вандиловский, В. Дубровский, Ю. Ефи-

мов (приложение А, рис. 33) [642], В. Катаев, М. Кац, М. Козинец, Г. Проваторов, М. Снитко, В. Соболев, Ю. Цирюк, А. Энгельбрехт); Симфонического оркестра Белтелерадиокомпании (дирижеры В. Волоткович, А. Лапунов, В. Леонов, О. Лесун, Г. Проваторов, Б. Райский); Государственного камерного оркестра РБ (дирижеры Е. Бушков, А. Поляничко, Ю. Цирюк; приложение А, рис. 37) [641], Симфонического оркестра Большого театра Беларуси (дирижеры А. Анисимов, В. Волич, А. Галанов, В. Плоскина, Г. Проваторов); Симфонического оркестра Белорусского государственного академического музыкального театра (дирижеры Ю. Галяс, А. Сосновский, М. Третьякова); Минского оркестра духовых инструментов «Немига» (дирижеры А. Берин, Л. Муранов); Национального академического народного оркестра Республики Беларусь им. И. Жиновича (дирижеры М. Козинец, А. Кремко; приложение А, рис. 34) [638]. В этих программах наиболее ярко отражается атмосфера концерта, сценическое амплуа исполнителей, а также уровень мастерства, лишенный постановочного элемента – «здесь и сейчас».

Традиция создания телевизионных версий шедевров оперного искусства в постановке Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь зародилась в последней четверти XX в. Это оперы Д. Смольского «Сивая легенда» (1980), Дж. Перголези «Служанка-госпожа» (1981), М. Глинки «Иван Сусанин» (1984), Г. Вагнера «Тропую жизни» (1984), В. Моцарта «Волшебная флейта» (1988 и 2017 гг.), В. Солтана «Дикая охота короля Стаха» (1989), Дж. Россини «Севильский цирюльник» (1989 и 2011 гг.), С. Прокофьева «Маддалена» (1990), Ж. Бизе «Кармен» (1991), С. Прокофьева «Война и мир» (1992), Дж. Пуччини «Богема» (1990 и 2004 гг.), Дж. Пуччини «Чио-чио-сан» («Мадам Баттерфляй») (1993), А. Бондаренко «Князь Новоградский» (1993), Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова») (1995), С. Кортеса «Визит дамы» (1997), В. Моцарта «Свадьба Фигаро», Дж. Верди «Бал-маскарад» (2004), Дж. Пуччини «Богема» (2004), Н. Римского-Корсакова «Царская невеста» (2008 и 2017 гг.) [2-А].

В фондах жанр оперетты представлен одним спектаклем Белорусского государственного академического музыкального театра «Женихи» И. Дунаевского (2018).

Сохранились телеверсии концертных программ Национального академического Большого театра оперы и балета Беларуси: «Концерт мастеров искусств БССР и творческой молодежи» (конец 1970-х гг.), «Новый год в опере» (1994; 2000-е гг.).

Продолжением традиций создания телевизионных версий шедевров оперного искусства в постановке Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь является музыкальный проект, стартовавший в 2010 г. в Несвижском замке «Вечера Большого театра в замке Радзивиллов». В фондах хранятся телевизионные версии этих вечеров: опера Д. Смольского «Седая легенда» (2013) и «Гала-концерт звезд Большого театра Беларуси» (2017).

Кроме трансляций спектаклей, сохранились фильмы-оперы, снятые на студии «Телефильм»: «В пущах Полесья» (1982), «Франциск Скорина» (1990) по одноименной опере Д. Смольского и балет «Альпийская баллада» (1987) по одноименной повести В. Быкова.

Кроме непосредственных документов исполнительской интерпретации, сохранились многочисленные телепрограммы, направленные на создание образа композитора или исполнителя и включающие множество источников: словестный портрет героя, интервью, фото-, аудио- и киноматериал. В фондах программы разграничены по циклам.

- «Музыка моей республики» включает первый фильм «Музыка моей республики. 1926–1932. Поиск» (1978) и видеофильм № 4. «1941–1945. Музы не молчали» (1981).

- «Пра музыку ад “А” да “Я”» (1980–1986) – многоплановый проект, включающий музыкальные викторины, рассказы о творчестве композиторов, ответы на вопросы телезрителей, сюжеты о творчестве белорусских композиторов и исполнителей.

- «У раскрытой партитуры» (1980-е гг.; ведущая Э. Езерская). Отличался просветительской направленностью.

- «О музыке и музыкантах» (1980-е гг.; ведущие Н. Зенченко и Т. Болеславская). Программа способствовала формированию художественного вкуса телеаудитории.

- «Композиторы Беларуси» (1991–1995). Телепрограммы строились на рассказе о творчестве композитора, интервью автора или его коллег, а затем звучали произведения целиком, а не отрывками. Записи использовались студийные или из концертного зала.

- «На музыкальных параллелях» (ведущая Э. Езерская), телецикл в фондах обозначен двумя программами (1992 и 1995 гг.).

- «Музыка моей республики» (1990–2012). Проект посвящен композиторскому и исполнительскому искусству. Ведущая (Э. Езерская) рассказывает о музыке, знакомит с исполнителями, предоставляя записи с концертов.

- «С музыкой на Вы» (ведущая Л. Бородина). Телецикл представлен программами 1993–2001 гг., знакомящих с известными белорусскими композиторами или исполнителями.

- «Голоса минувшего» (1990–1997). Инициатором и ведущей программы выступила музыковед О. Дадиомова, которая давала развернутый комментарий к исполняемым произведениям, характеризуя время их создания и творчество композиторов.

- «Ностальгический дивертисмент. История театра в лицах» (1994). Авторы и создатели цикла Г. Хайминова, А. Зарубанов и Г. Барышев.

- «Музыка без границ» (1995–1999). Телепрограмма посвящена исполнительскому искусству Беларуси (ведущая – Л. Хотенко). В ней использован единый принцип – беседа с исполнителем или руководителем коллектива и последующее исполнение произведения.

- «Музы Несвижа» (1998–1999). Проект носит одноименное название с фестивалем камерной музыки в Несвиже. Ведущая О. Дадиомова, одна из инициаторов и организаторов фестиваля, в комментариях многосторонне характеризует произведение и показывает панораму музыкальных событий фестиваля.

- «В поисках гармонии» (1998–2001). Цикл программ посвящен вокальной музыке (ведущий и концертмейстер Л. Максимова).

- «Дебют на площади искусств» (2005–2006). Программа знакомит с новыми молодыми исполнителями (ведущая – Т. Якушева).

- «Встречи на Красной, 4» (2015). Современная музыкальная телепродукция знакомит с популярными исполнителями в Большой студии Дома радио (ведущая – Т. Якушева).

- «Галасы з мінулага» (2014). Ведущий А. Доморацкий на основе кинохроники, архивных записей концертов создает портреты известных исполнителей прошлого, дополняя их рассказами об их творчестве, жизненном пути, воспоминаниями друзей и знакомых.

- «Классика – это классно!» (2018). Проект создавался как телевизионный музыкальный абонемент, в котором дирижер и ведущий Е. Бушков и Государственный камерный оркестр Республики Беларусь знакомят с известными музыкальными произведениями.

Кроме вышеперечисленных циклов, сохранились отдельные программы, не имеющие сопроводительной документации, начальных и заключительных титров. К ним относятся телефильмы-портреты: «Концерт Н. Будашкина» 1980 г. с ведущей Л. Быковой (Гринько) о творчестве домриста Л. Черняка; «Творческий портрет. Григорий Ширма» (1982); «Жизни измерения. Лауреат Государственных премий СССР и БССР, народный артист БССР Анатолий Богатырев» (1985); «Солист оперы народный артист СССР Аркадий Савченко» (1987); «Браво Мария! Мария Гулегина» (1989); «Вечер в Полоцкой Софии» (1989); «Симфонический оркестр Белорусского телевидения и радио» (1990); «Концертмейстер Лариса Максимова» (1995); «Виват, оркестр!» (2007); «Памяти маэстро. Народный артист СССР Виктор Ровдо» (2007); «Павел Невмержицкий» (2011); «На краю дорог. Композитор Генрих Вагнер» (2012); «Людмила Колос» (2018) [15-А, с. 181].

Анализ фондов Национальной телерадиокомпании позволяет сделать вывод, что музыкальное исполнительство республики отражается в многочисленных аудиовизуальных документах: звукозаписях, фильмах-концертах и фильмах-операх, трансляциях с концертных залов и циклах телевизионных программ. Потенциальные возможности аудиовизуальных документов музыкального исполнительства Беларуси сегодня в полной мере не изучены и остаются не востребуемыми исследователями. Каталогизация и оцифровка материалов, осуществляемые работниками отделов «фондовая фонотека» и

«дирекция фондовых материалов» Белтелерадиокомпании, позволяют расширять источниковедческую базу исследований исполнительского искусства Беларуси.

В результате проведенного анализа каталогов и просмотра экранных документов музыкального исполнительства Беларуси во всех представленных хранилищах нами было подготовлено издание «Экранная летопись музыкально-исполнительского искусства Беларуси» [2-А], отвечающее современным требованиям научной работы.

Глава 5

ИНФОРМАЦИОННЫЙ ПОТЕНЦИАЛ АУДИОВИЗУАЛЬНЫХ ДОКУМЕНТОВ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

5.1. Музыкальное исполнительство в аудиовизуальных формах фиксации: комплексная методика анализа

Сегодня цифровые технологии проникли во все сферы жизни, используются как в повседневной практике, так и в профессиональной деятельности, кардинально перестраивая сознание людей. Преобладающее количество аудио-, кино-, теле- и видеопродукции XX в. оцифровано, многие материалы находятся в свободном доступе. Значительно возросли возможности изучения музыкального исполнительства в аудиовизуальных документах. Уже в конце XX в. многие исследователи обращались к аудио- и кинодокументам в процессе изучения композиторского и исполнительского творчества. И это не случайно, так как звукозапись и кинематограф создали фактические документы исполнительства.

К научному освоению звукозаписи как «реальному звучанию» музыки призывал К. Блаукопф [44]. Исследователи музыки в кино придерживаются так называемых законов киноискусства, а музыка в некоторой степени служит ему или является частью нарратива. В аудиовизуальных документах исполнительское искусство живет, прежде всего, по законам музыкальной драматургии, главным в них является исполнение музыки (что играют, кто играет, как играет). Благодаря звукозаписи и кинотворчеству можно увидеть с разных ракурсов исполнение, рассмотреть детально манеру игры, внутреннюю погруженность исполнителя, сопоставляя крупные и близкие планы. Здесь уместно отметить слаженность работы звукорежиссера, режиссера и оператора, в результате которой слухо-

вая и зримая динамика исполнительства могут быть как усилены, так и сведены к минимуму.

Вместе с тем звукозапись и экранные формы фиксации музыкального исполнительства в силу своей специфики нередко становились для исследователей иллюстративным материалом. При рассмотрении отдельных его элементов учитываются особенность музыкального произведения, исполнительские средства или артистическое амплуа исполнителя. Авторы уделяют внимание созданию методики анализа этого материала, однако разработки зачастую носят частный характер.

Сегодня аудиовизуальные документы являются полноценными источниками изучения музыкального исполнительства, в связи с чем их исследование требует комплексного подхода.

Методика анализа исполнительской интерпретации в звукозаписи нами разработана и апробирована в кандидатской диссертации^{*}.

Комплексная методика анализа звукозаписи музыкального исполнительства включает следующие этапы:

- 1) источниковедческую критику документа;
- 2) анализ исполнительского стиля звукорежиссера;
- 3) параметры изучения музыкального исполнительства;
- 4) синтез исполнительской и звукорежиссерской интерпретации в создании звукозаписи.

В исследовании экранных форм фиксации комплексная методика анализа включает этапы:

- 1) источниковедческую критику документа;
- 2) анализ средств экранной выразительности;
- 3) параметры изучения музыкального исполнительства;
- 4) невербальную семиотику как часть исполнения и артистизма исполнителя;
- 5) синтез исполнительской и режиссерской интерпретаций в создании экранной формы фиксации музыкального произведения.

1. *Источниковедческая критика документа.*

Методика источниковедческого анализа аудиовизуальных документов разрабатывалась в рамках музыковедения и архи-

^{*} Старикова В. В. Звукозаписи музыкального искусства Беларуси как источник изучения композиторского и исполнительского творчества : дис. канд. искусствоведения : 17.00.09. – Минск, 2011. – 139 л.

воведения исследователями В. Антиповым [13], В. Листовым [241], Н. Мандральской [272], Г. Сексенбаевой [398–401] и др.

Исследование аудиовизуальных документов музыкального исполнительства как исторического источника состоит из двух частей. Первая часть, получившая в научной литературе название «исторической эвристики», – это процесс поиска источника, изучение возможности доступа к нему, а также рассмотрение наличия вариантов других существующих источников. Вторая часть источниковедческого анализа называется «исторической критикой», она включает внешнюю (определение сохранности, подлинности, авторства и др.) и внутреннюю (определение достоверности, значимости информации и т. п.) критику. Также требуется установление авторства (атрибуция), даты и места создания.

В. Антипов, обращаясь к аудиовизуальным документам как одному из источников изучения музыкального искусства, предлагает опираться на базовые положения источниковедения и текстологии: поиск источников; источниковедческая экспертиза (атрибуция, датировка, локализация, установление подлинности документов); описание и каталогизация их (археография); прочтение и установление текстов произведений (текстология); критика достоверности сведений литературных и документальных источников [13].

Согласно методике источниковедческой критики кинодокументов, разработанной В. Листовым [241], в «киноисточнике» можно выделить три категории источников, соответствующих трем этапам источниковедческого анализа. Единицами исследования киноленты являются кадр (фотографический снимок), план (съемка с одной точки) и монтаж.

Монтажные кадры могут содержать текстовые надписи (киноскрипты), которые выступают как отдельные письменные источники, также время события, название программы и т. д., что способствует более точной и детальной атрибуции и сопоставлению с зафиксированными аудиовизуальными документами.

Необходимость использования методики источниковедческой критики связана с определением времени, места, событий, повлиявших на создание исследуемого аудиовизуального документа, выявления его значимости. Этот этап дает возможность атрибуции источника.

2. Анализ средств экранной выразительности.

Техногенность создания изучаемого документа определяет данный этап. На основе используемых выразительных средств, позволивших выяснить период съемки, с позиции кинематографии попробуем выявить характерные особенности экранной фиксации исполнительства в документе. С этой целью обратимся к изобразительным и монтажным средствам кинематографа. Изобразительные – это кадр (основная характеристика – масштаб), ракурс, свет, цвет. Важную роль в анализе кинодокументов играет понимание репродуцируемой реальности, основанной на «фотогении» (термин Л. Деллюка) – эстетике кадра, соответствующей исполнительской интерпретации.

План или монтажный кадр как составная часть документа представляет собой непрерывно снятое изображение отдельного момента мероприятия, события или явления. Исследуя кинодокумент, выделим общие, средние и крупные планы. Анализируя киноленту, можно составить системное описание величины планов, показав композиционную организованность их смены, акцентируя внимание на последовательности ракурсов, замедлении или ускорении кадров, структуре персонажей и т. п. Куски, снятые укрупненным планом, могут сменяться как противоположными, так и усиливающими значение ракурса. Здесь план не исчезает, а сохраняется как художественный фон.

Приоритетным в конечном результате анализа является монтажное решение режиссера, – построение четко развивающегося смыслового и эмоционально завершенного музыкального произведения в исполнении, сохраняющего самостоятельность и внутреннюю присущую ему логику.

3. Параметры изучения музыкального исполнительства.

Для исследования исполнительства в экранных формах фиксации важен комплексный подход: включает музыковедческий анализ, основанный на изучении источников о творчестве композитора, музыкально-исторического контекста создания произведения, его партитуры, исполнительских интерпретаций; анализ творчества исполнителя; изучение обстоятельств, повлиявших на создание экранного документа.

Переходя к изучению исполнительской интерпретации произведения, следует определить уровень его уникальности в

контексте известных трактовок, исполнительских стилей эпохи и направлений, школ и манер. Для начала разграничим уровни исполнения. На *художественном* уровне интерпретация музыкального произведения выступает как синтез звуковысотных, агогических, тембральных и динамических приемов. Для осмысления сути этого синтеза необходимо понимание роли всех параметров анализа исполнительской интерпретации (ритма, темпа, агогики, громкостной динамики, артикуляции и туше) на фоническом (тип звучания), синтаксическом (исполнительские приемы и их функции), композиционном (реализация драматургии) уровнях. Анализ средств выразительности способствует выявлению индивидуальности прочтения и истолкования исполнителем произведения.

На *технологическом* уровне анализу подлежит степень управления исполнителем базовыми характеристиками звука.

4. *Невербальная семиотика как часть музыкального исполнения и артистизма исполнителя.*

Восприятие исполнительства и музыки происходит на сознательном и эмоциональном уровнях. Изучая телевизионные трансляции концертов, Г. Троицкая отметила: «... воспринимается вся визуальная сфера процесса музицирования – от тончайшего психологизма, отражаемого в мимике и исполнительском жесте музыканта, до яркой зрелищности телевизионных шоу» [456, с. 171]. В экранизации исполнения камера сосредотачивается на исполнителе – его поведении, манере держаться за инструментом, выражении лица, процессе интонирования и т. д. И именно эти документы позволяют сегодня активно обращаться к вопросам сценического поведения, артистизма, невербальной исполнительской семиотики. Сложность описания знаков невербальной семиотики в музыкальном искусстве связана с их ориентированностью «не на понятийное, а на ассоциативное образное восприятие» [204, с. 124].

П. Киев [186], основываясь на работах исследователей невербальной семиотики, теоретиков и практиков сцены, выделил устойчивые формы невербального знака в теории театрального искусства: жест, мимику, движение и позу.

На основе этих разработок выделим основные формы невербальной семиотики музыкального исполнительства.

1. Под жестом в исполнительстве чаще всего понимается движение руками, но в сценической практике возможны жесты других частей тела или всего тела. Жест как компонент исполнения наряду со звучанием усиливает зримую образную выразительность. Г. Крейдлин характеризует жест как «...осознанно исполняемое, видимое телесное действие, которое воспринимается адресатом и/или наблюдателем как знаковое, т. е. несущее определенный смысл» [214, с. 59].

2. Мимика как лицевая экспрессия, раскрывает эмоциональное напряжение и отношение к произведению исполнителя. У исполнителей мимические движения проявляются по-разному: от суровой сдержанности (Е. Мравинский), веселого шоу (Л. Бернстайн) до других эмоций [2-А].

3. Движение в отличие от жеста, имеющего знаковый характер, не обладает таким значением. Оно расшифровывается только в процессе интерпретации произведения. Это могут быть индивидуализированные детали, характеризующие сценическое поведение исполнителя. Например, походка как одна из разновидностей движения приобретает на сцене особую знаковость: она характеризует состояние музыканта, степень его концентрации при исполнении произведения, возраст, внешний вид, темперамент и др.

4. Поза – это общая конфигурация тела и соотносительное положение его частей, которая представляет собой конвенциональный знак, сочетающий вышеназванные формы невербальной семиотики исполнителя, в том числе различные движения, предшествующие позе.

«Важным фактором, который также оказывает влияние на процесс интерпретации, является полифония и синтезированный характер исполнительства, когда информация идет одновременно по нескольким каналам, которые переплетаются», – утверждает П. Киев [186, с. 27]. Точность процесса расшифровки невербальных знаков в ходе исполнения заключается в социокультурной их обусловленности в музыкальном исполнительстве, вытекающей из особого типа мышления и национальной культуры, социальных, культурных и психологических кодов.

5. *Синтез исполнительской и режиссерской интерпретаций в создании аудиовизуальной формы исполнительства.*

Начиная с первого звукового фильма кинематограф искал формы и способы фиксации музыкального исполнительства. Это и мультипликация, фильмы-концерты и трансляции концертов, трансляции опер и фильмы-оперы, телевизионные программы, современные шоу и т. д.

Сегодня можно говорить о том, что техногенные искусства не только фиксируют факт исполнения, но и создают новое аудиовизуальное произведение. Здесь речь идет о создании «более сложного по структуре единства» [103, с. 92], основанного на монтажных свойствах музыки: ритме, элементах драматургии музыкальной формы. Монтаж выступает как визуальная аранжировка музыки, оформительская техника, несущая зримую выразительность, структурирование материала и организующая семантические связи. Таким образом, происходят изменения самого характера музыкальной интерпретации: «... в раскрытии смысла здесь участвуют не только исполнители-музыканты, но и режиссеры, редакторы, операторы – целый круг интерпретаторов, каждый из которых по-своему участвует в создании некоего нового художественного высказывания» [160, с. 12].

В экранных формах фиксации при монтаже используется «метод столкновения» в съемке коллективных форм музыкального исполнительства, особенно оркестрового. В плане понимания развития симфонической партитуры столкновение разнохарактерных элементов позволяет проанализировать драматургическую композицию, где функцию непосредственной организации материала выполняет ритм монтажа (сопоставление общего и близкого плана, наведение камеры в необходимые моменты на дирижера или солиста). Для сольного и ансамблевого исполнительства ритм смены плана может быть более умеренным, но степень соответствия музыкального материала и ракурсов съемки должны находиться в едином ритме.

В результате анализа исполнительского акта в аудиовизуальной форме интерпретации выявляются степень информационной насыщенности, насколько звукорежиссер раскрыл музыкальную интерпретацию в создании звукового образа, как средствами пластической выразительности режиссер визуализирует выразительную сторону музыки, заложенную в исполнении, составляя единую систему художественной информа-

ции. Таким образом, синтез музыкального, акустического или визуального рядов способствует проявлению (или не проявлению) двойной интерпретации музыкального произведения.

Комплексная методика анализа аудиовизуальных документов музыкального исполнительства (основана на изучении источников на выделенных уровнях) структурирует процесс его исследования и позволяет добиться последовательности и всесторонности в осмыслении проблем звукозаписи и экранных форм фиксации.

5.2. Исполнительское искусство Л. Горелика (источниковедческий аспект)

Среди выдающихся исполнителей XX в. «знаковой» фигурой является Лев Давыдович Горелик – блестящий скрипач, народный артист БССР.

Л. Горелик родился в Бобруйске в 1929 г. В 1945 г. окончил Центральную музыкальную школу в Москве, в том же году поступил в Белорусскую консерваторию (учился сначала у А. Н. Амитона, а затем у А. Л. Бессмертного). Параллельно работал артистом в Государственном академическом симфоническом оркестре БССР. В 1956–1996 гг. был концертмейстером симфонического оркестра Государственного театра оперы и балета БССР. Занимался педагогической деятельностью, преподавал в средней специальной музыкальной школе при консерватории (с 1952 г.), Минском музыкальном училище им. М. Глинки (в 1960–1977 гг.), в Белорусской консерватории им. Луначарского (с 1981 г.).

В рамках проекта «Музыкальные вечера в Большом» 23 февраля 2014 г. был организован концерт к 85-летию выдающегося скрипача – народного артиста Беларуси Льва Горелика (1929–1996).

Однако для понимания личности Л. Горелика, его исполнительского искусства и роли в развитии исполнительского и композиторского творчества Беларуси потребуется более полная информация, включающая, кроме литературных источников, аудио- и видеозаписи. Д. Рабинович считал, что «...всякое исполнение неповторимо, если угодно, эфемерно: едва закон-

чившись, оно словно растворяется в небытии. Словесная фиксация его особенностей всегда относится к уже совершившемуся, обращена в прошлое» [366, с. 6]. Автор настаивает на изучении исполнительского искусства с опорой не на воспоминания и высказывания, а на звукозапись: «устремленность научной мысли об исполнительстве в стилевые области является законной, отвечающей назревшим потребностям» [Там же, с. 77].

Выявляя и анализируя источниковедческую базу исследования творчества Л. Горелика, обратимся к публикациям Н. Бунцевич [57], О. Егоровой [125], Е. Соломахо [430], Д. Шеметова [504], а также материалу в разделе «Искусство игры на смычковых инструментах: альт, виолончель, контрабас, скрипка» в книге «Белорусское концертно-исполнительское искусство: последняя треть XX – начало XXI века» [36]. Высокий исполнительский уровень Л. Горелика, по словам Н. Бунцевич, способствовал активизации композиторского творчества в области создания произведений для скрипки [57]. В статьях неоднократно подчеркивалось, что Л. Горелик – одаренный и изумительный музыкант («скрипач мирового класса», «король оркестра» – такие эпитеты звучали в его адрес), посвятивший жизнь скрипичному исполнительству и достигший в своей профессии необычайных высот. Музыковеды и критики отмечали благородство звучания его инструмента, высочайшее исполнительское мастерство и тонкий музыкальный вкус: «Индивидуальный стиль музыканта отличался высочайшей штриховой техникой, виртуозностью, яркой выразительностью и убедительностью в передаче художественного образа и эмоционального настроения музыки» [36, с. 126]. О высоком исполнительском мастерстве говорят рецензии на его выступления и высказывания коллег. Е. Дулова и Т. Мдивани убедительно характеризуют техническое совершенство скрипача: «Превосходная пальцевая беглость позволяла Горелику играть сложные пассажи, хроматические и диатонические последовательности. Он блестяще исполнял трели, двойные ноты, арпеджио, флажолеты, форшлагги. Среди специфических выразительных средств в арсенале скрипача выделялись натуральные флажолеты в сочетании со сложными штрихами, использование вводного тона к какому-либо из натуральных флажолетов за счет прижатия пальца к струне сбоку» [Там же].

Большой авторитет Л. Горелика у коллег отмечал Е. Соломахо: «Сменялись дирижеры, обновлялся состав оркестра, но никому и в голову не приходило оспорить право Горелика на его роль первой скрипки. Он не только божественно исполнял свои соло, но и был незаменимым помощником дирижеров при разборе сложных партитур, наставником всех струнников, его тончайший слух улавливал малейшие погрешности в звучании. Лев Давидович был душой и совестью оркестра, его творческая бескомпромиссность и принципиальность сочетались с легким характером и чувством юмора, и поэтому его лидерство не вызывало чувства протеста. Его любили и с готовностью шли за ним» [430].

Заслуженная артистка Республики Беларусь Р. Саркисова с благодарностью вспоминает Льва Горелика как человека, повлиявшего на нее в профессиональном и общечеловеческом смысле: «Это был высокоодаренный, талантливый, понимающий человек, безусловный лидер в коллективе. Именно он направил меня в профессии, показал, куда нужно двигаться» [цит. по: 459].

«Лев Давидович пользовался совершенно непререкаемым авторитетом и в оркестре, и со стороны дирижеров. С ним советовались не только скрипачи, но и артисты всех групп и не только по техническим вопросам, но и по художественному содержанию произведений. О том, как он проводил групповые репетиции, можно было снимать фильмы – так тонко, профессионально, глубоко он чувствовал музыку» [цит. по: 504], – рассказывает артист оркестра В. Майзлер. Без исключения все авторы отмечают, что одновременно с плодотворной работой в качестве концертмейстера оркестра Большого театра оперы и балета Л. Горелик вел интенсивную концертную деятельность. В его исполнении состоялись премьеры скрипичных произведений белорусских композиторов (был первым исполнителем практически всех произведений белорусской скрипичной музыки): А. Богатырева, Г. Пукста, П. Подковырова, Г. Вагнера, Э. Тырманд, Е. Глебова, Д. Смольского, Г. Суруса, К. Тесакова, А. Мдивани, Г. Гореловой, А. Каретникова, Н. Устиновой и др. Л. Горелик первый из скрипачей обратился к произведениям белорусского композитора второй половины XIX в. М. Ельского [36].

Неоднократно в публикациях упоминалось, что Л. Горелик записал на радио произведения белорусских композиторов для скрипки, вошедших в золотой фонд звукозаписей белорусской музыки. Безусловно, как бы профессионально не было описано и проанализировано исполнительское мастерство, только аудиовизуальные документы могут создать у нас собственное представление об уровне исполнительства, о манере сценического поведения, самом человеке как личности. Немаловажно и то, что к характеристике исполнительского мастерства обращаются в основном теоретики музыки, а не специалисты в области музыкального исполнительства. Для выявления аудио- и видеозаписей, подчеркивающих особенности стиля игры Л. Горелика, обратимся к каталогам грампластинок Всесоюзной студии «Мелодия», а также фондам Национальной государственной телерадиокомпании Республики Беларусь.

В значительной степени об исполнительстве Л. Горелика можно судить по звукозаписям на грампластинках и записям на белорусском радио [1-А].

На пластинках представлены следующие записи Л. Горелика:

«Камерная музыка белорусских композиторов». Романс для скрипки, кларнета и ф-но (А. Туренков) – Л. Горелик, Д. Лосев, Т. Миансарова (Д 031427-8. 1971 г.);

«Камерная музыка белорусских композиторов». А. Богатырев: Ноктюрн соль мажор, соч. 37 № 1, Рондо ля минор, соч. 61 № 2 – Л. Горелик (скрипка), С. Толкачев (ф-но) (Д 031431-2. 1971 г.);

«Подковыров Петр Петрович (1910)» (Д 3680-1. 1957 г.);

П. Подковыров. Концерт-поэма для скрипки с оркестром соль мажор. Л. Горелик и Симфонический оркестр Белорусской государственной филармонии (БГФ) п/у Б. И. Афанасьева;

«Ирина Шикунова (сопрано). Арии из опер и романсы». Романсы звучат в сопровождении Л. Горелика (скрипка) и Т. Миансаровой (ф-но) (С10-16746. 1981 г.);

Д. Каминский. Концерт № 2 для скрипки с оркестром ля мажор. Л. Горелик и ГСО БССР, дирижер В. Катаев (ЗЗД-016598).

В фондах радио, кроме многочисленных записей камерной музыки в ансамбле с другими исполнителями, сохранились выступления Л. Горелика как солиста. Звукозаписи позволяют

говорить о том, что Л. Горелик сотрудничал с ведущими коллективами и дирижерами республики.

В исполнении Л. Горелика и Симфонического оркестра БГФ п/у Б. Афанасьева записаны премьерные исполнения произведений белорусских композиторов: в 1950-е г. – Концерт-поэма для скрипки с оркестром соль мажор П. Подковырова (шифр и тип записи 43-368, 45586); в 1966 г. – «Фантазия для скрипки и симфонического оркестра» Г. Вагнера (20963 бел); в 1960-е гг. – Концерт № 2 для скрипки с оркестром ля мажор Д. Каминского в исполнении Л. Горелика и ГСО БССР п/у В. Катаева (43-365). В сопроводительных документах точная дата звукозаписи не указана, но на основе письменных источников удалось обозначить период, когда она могла быть сделана.

Значительно больше сохранилось записей Л. Горелика в сотрудничестве с Б. Райским и Симфоническим оркестром Белорусского радио и телевидения (СО БР и ТВ):

1973 г. – П. Подковыров. Концерт для скрипки с оркестром № 1 «Памяти Николая Гастелло» (8-10/бел. ДКС);

1979 г. – Г. Горелова. Концерт для скрипки с оркестром;

1981 г. – П. Подковыров. Концерт-поэма для скрипки с оркестром соль мажор. Исп. СО БР и ТВ п/у Б. Райского (АСК 2732-34стб, 6599-6601стб. ДКС);

1982 г. – Н. Устинова. Концерт для скрипки с оркестром. Исп. СО БР п/у Б. Райского (7064-7066/б-ст ДКС);

1983 г. – Д. Смольский. Концертино для скрипки и струнного оркестра (7466-стб ДКС);

1988 г. – Г. Вагнер. Концерт для скрипки с оркестром СО БР и ТВ п/у Б. Райского (Д1373-1375-стб. КС. 12);

1989 г. – А. Мдивани «Славянское каприччио» (АСК 14156-стб, 9467-стб ДКС) [Там же].

В 1989 г. Л. Горелик записал Концерт для скрипки с оркестром Г. Суруса в ансамбле с СО БР и ТВ п/у В. Леонова (АСК 6647, 14962-стб. ДКС). Последняя звукозапись исполнителя состоялась за год до смерти (1995). С. Носко. Концерт для скрипки и симфонического оркестра (23224-23227-стб ДКС) в том же сопровождении п/у А. Лапунова. Многие выше перечисленные аудиозаписи легли в основу телевизионных программ о Л. Горелике.

Из телевизионных программ, относящимся к данному исследованию, можно выделить два типа: о творческом и жиз-

ненном пути; тематические, где исполнительская интерпретация дополняет и конкретизирует рассказ ведущего по выбранной тематике. В одной из первых телевизионных программ «Пра музыку ад “А” до “Я”. Леў Гарэлік» (1980) ведущий В. Шелихин беседовал с «первой скрипкой» симфонического оркестра Большого театра Беларуси. Л. Горелик рассказывал об исполненных произведениях, о работе в филармоническом и оперном оркестре, о концертной деятельности, своих записях на радио, и о том, что исполнил и записал почти все произведения камерно-инструментальной музыки белорусских композиторов. В студии Л. Горелик в сопровождении Т. Миансаровой (ф-но) исполнил пьесу Ф. Крейсlera «Цыганка».

Л. Горелик представил также в телепрограмме изданные произведения белорусских композиторов для скрипки с дарственными автографами первому исполнителю и зачитал их:

«Горелику, давшему “путевку” в жизнь сему произведению (и не только сему). Продолжайте в том же духе» (23.01.1956; *Н. Аладов*);

Концертный этюд. «Талантливому скрипачу Горелику на добрую память от автора» (*В. Золотарев*);

Пьесы для скрипки и фортепиано. «Моему первому и лучшему исполнителю Льву Давыдовичу Горелику от благодарного автора» (*Е. Глебов*);

«Льву Горелику с горячим приветом в память превосходного исполнения этой сонаты от автора» (*Витольд Рудзинский*);

Скрипичный концерт. «Дорогому Льву Давыдовичу Горелику от автора с благодарностью и посвящением» (*Г. Горелова*).

Кроме звукозаписи концерта Г. Гореловой, сохранилась телетрансляция исполнения этого произведения Симфоническим оркестром Гостелерадио БССР п/у Б. Райского и солиста Л. Горелика (приложение А, рис. 40) [643].

Далее в программе была показана постановочная телевизионная запись (в студии) финала концерта для скрипки с оркестром Г. Гореловой в исполнении СО БР и ТВ п/у Б. Райского, солист Л. Горелик.

Программа 1993 г. из цикла «Композиторы Беларуси» под названием «Генрих Вагнер» посвящена творчеству известного композитора, музыканта, педагога, народного артиста БССР. Кроме рассказа ведущей Л. Бородиной о деятельности компо-

зителя, звучали его произведения, в том числе популярная «Фантазия на испанские темы для скрипки и фортепиано» в исполнении Л. Горелика и Л. Максимовой (ф-но). Л. Горелик душевно и профессионально трактовал колорит испанской музыки: хорошо озвученные пассажи, красивая вибрация и звучащий «басок», легкое глиссандо на переходах.

С конца 1980-х гг. популярность приобрели телевизионные программы-концерты из зала филармонии. Ведущие брали интервью у композиторов, знакомили с их произведениями, исполнителями и т. д., тем самым готовя телезрителя к предстоящему концерту. На одной из телепрограмм – «Авторский вечер Г. Суруса» (1993) Концерт для скрипки с оркестром исполняли Л. Горелик (скрипка) и Симфонический оркестр Телерадиокомпании Республики Беларусь (дирижер В. Волоткович). Л. Горелик продемонстрировал блестящий штрих *spiccato*, хорошо озвученные двойные ноты и пассажи, упругий штрих *ricochet* в 3-й части концерта. Также хочется отметить хороший плотный звук, цепкие и упругие штрихи на протяжении всего концерта.

В. Волоткович, вспоминая этот концерт в филармоническом зале, о Л. Горелике отзывался как об одаренном скрипаче и оркестровом лидере, способном вести за собой музыкантов; корректном человеке, умеющем вовремя подсказать и скорректировать сложные для исполнения моменты.

В программе 1994 г. «Первая скрипка. Лев Горелик» с ведущей Л. Бородиной исполнитель вспоминал о первых выступлениях в качестве солиста в 1954–1955 гг. с произведениями крупной формы белорусских композиторов. Сотрудничество с композиторами в процессе подготовки премьерных исполнений предполагало внесение изменений в их произведения. В воспоминаниях Л. Горелика отмечен 1956 г., когда он впервые исполнил соло скрипки в симфонической сюите Н. Римского-Корсакова «Шехерезада». Тепло Лев Давыдович отзывался о сотрудничестве с Ю. Ефимовым, В. Катаевым, пианистом В. Шацким, о концертных бригадах, в составе которых он с выступлениями побывал во многих городах Советского Союза.

Кроме интервью, в программе использовались фрагменты концерта «Авторский вечер Г. Суруса» (Л. Горелик исполнял Концерт для скрипки с оркестром), а также кадры репетиции

симфонического оркестра Большого театра Беларуси под управлением Н. Колядко, исполнившего «Романс» Г. Свиридова, адажио из балета «Лебединое озеро» П. Чайковского. Оркестровые соло отличаются чувственным звучанием, с технической точки зрения исполнение безупречное, хорошая «мелкая» трель, льющийся звук.

Как отмечено выше, Л. Горелик один из первых белорусских скрипачей обратился к творчеству М. Ельского. В программе цикла «Галасы мінуўшчыны. Старадаўняя музыка на Беларусі» автора и ведущей О. Дадиомовой представляется возможность увидеть телевизионную версию с исполнением произведения М. Ельского Концерт № 2 для скрипки с оркестром (солист Л. Горелик) в сопровождении ГСО РБ п/у М. Синкевича (приложение А, рис. 40) [643].

Концерт № 2 для скрипки с оркестром М. Ельского – технически сложное произведение и, на наш взгляд, исполнитель в нем не раскрылся. Сравнивая с высоким художественным уровнем исполнения концерта Г. Гореловой, не уступающим техническими сложностями, складывается впечатление, что произведение «не готово» и мало исполнялось. Тяжеловесные двойные ноты, грязные флажолеты, из-за того, что левая рука не успевает – страдают штрихи, летучее стаккато – «не летает», звучит также тяжело, последние ноты съедаются. Кантилена (побочная партия) на фоне остального звучит «отдушиной». Именно технические трудности создают неразбериху с темпами и несложившейся формой концерта [60-А, с. 101].

В программе «Скрипичные произведения старинной музыки» (1995) вышеназванного цикла Л. Горелик в ансамбле с Л. Максимовой и Ю. Гильдюком исполняли «Полонез» М. Огинского, Сонатину М. Радзивилла, мазурку М. Ельского. Программа относится к так называемому второму типу, так как исполнению предшествовало вступительное слово музыковеда О. Дадиомовой, раскрывающей неизвестные стороны истории белорусской музыки, имена композиторов, их творческий путь. В этом цикле звучат концертные мазурки «Танец смерти» и «Танец духов» М. Ельского. Исполнению Л. Горелика, на наш взгляд, не хватает темпа. «Танец смерти» – это триумф смерти, а у исполнителя он лишен драматизма, победа получилась заигрывающей и слегка томной.

В аудиовизуальных документах исполнительского искусства Л. Горелика в основном представлена музыка белорусских композиторов, что не позволяет проводить сравнительный анализ с интерпретациями всемирно известных исполнителей. Несмотря на данное обстоятельство, в телепрограмме интерес представляют записи произведений зарубежных исполнителей, например скрипичные миниатюры «Импровизации» Э. Блоха. Исполнение Л. Горелика спокойное по темпам, вдумчивое, можно сказать, лирическое, без лишней виртуозности. Традиционно это произведение играют очень страстно и все пассажи «дерганные», но и у скрипача сложилась оригинальная интерпретация.

Широкие возможности студийной звукозаписи позволяют создавать эталонное звучание записываемых произведений. Первоочередной задачей исполнителя является наиболее точное темповое и ритмическое единство солиста и оркестра. Основываясь на экранных документах, обратим внимание, как открываются совершенно другие стороны в трансляциях концертов из зала филармонии: в эпизодах эмоционального напряжения и накала Л. Горелик в отличие от звукозаписи меняет темпы в сторону ускорения, а оркестр часто не справляется с поставленной исполнителем задачей. Здесь можно сказать, что Лев Горелик, являясь концертмейстером оркестра Большого театра Беларуси, совершенно по-другому раскрывается перед зрителем – эмоционально, стремясь донести интерпретацию до слушателя в единстве формы и содержания.

Проанализировав аудиовизуальные документы музыкального исполнительства, можно утверждать, что Л. Горелика как исполнителя отличают хорошо отработанные технические приемы игры, красивый звук и благородная вибрация. В его обширном репертуаре представлены и классические произведения разного уровня сложности. Среди записей присутствуют как блестящие интерпретации, так и не очень удачные в силу различных обстоятельств.

Подводя итог, можно с уверенностью утверждать, что источниковедческая база изучения музыкального исполнительства Л. Горелика включает как литературные источники, так и значительный фонд аудиовизуальных документов, дающих уникальную возможность наблюдать, видеть и слышать ис-

полнителя. Зафиксированные источники способствуют более глубокому изучению мастерства скрипача Л. Горелика как ярчайшей звезды на небосклоне музыкального исполнительства Беларуси XX в.

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

На протяжении XX в. основной формой фиксации музыкального исполнительства выступала звукозапись. Она знакомила слушателей с интерпретациями ведущих исполнителей мира, а исследователи изучали их исполнительские стили, обусловленные стилевыми особенностями музыкального произведения. 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 отметил В. Комаров, анализ видеозаписи строится на основе изучения интерпретации исполнителя, сценической манеры его поведения, выявления внешних проявлений артистизма, сопоставлении индивидуальных манер музыкантов, их сценического обаяния, способов общения с публикой. «Только видеофиксация позволяет изучить модель сценического поведения – кинетические средства (телесная экспрессия, пластика движений). Именно это наделяет исполнителя персональной запоминаемостью, формирует неповторимый облик артиста», – утверждает автор [201, 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.

На основе разработанной нами методики продемонстрируем информативный потенциал экранного документа музыкального исполнительства. С этой целью проведем сравнительный анализ двух исполнительских интерпретаций Концерта для фортепиано с оркестром № 2 И. Брамса.

Исследование экранных документов музыкального исполнительства с точки зрения видеоряда включает анализ отдельных компонентов: кадра, плана (съемка с одной точки), 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 создания. 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 для корреляции монтажа с целью создания экранного воплощения музыкального события имеет численность и роль музыкантов в исполнении произведения.

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 п/у А. Анисимова, солировала И. Шумилина¹. На концерте 2011 г.,

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

проходившем в рамках проекта А. Берина «Магия рояля», выступал Государственный академический симфонический оркестр Республики Беларусь п/у А. Берина, солировал Б. Березовский².

Выбор материала для анализа обусловлен, прежде всего, хронологическими рамками создания экранных документов (второе десятилетие 2000-х гг.). В это время вопросы технической оснащённости процесса съёмки определяются широким спектром возможностей цифровых технологий: качество звукового сигнала трансляции соответствует студийной звукозаписи; использование нескольких кинокамер даёт многоплановость, разнообразие ракурсов для создания режиссером художественно-значимого документа акта музицирования. «Современная техника позволила кардинально изменить положение дел с качеством трансляции», – подчеркивает В. Храмов [478, с. 183]. К тому же в отличие от многих аудиовизуальных документов музыкального исполнительства Беларуси, доступ к которым ограничен, этот материал находится в свободном доступе в сети Интернет, что позволяет наглядно оценить проводимое исследование.

Основными целями съёмки (определяются авторским видением режиссера и группы операторов) исполнения музыкального произведения 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 обращаем внимание прежде всего на ана-

² Запись в оцифрованном виде хранится в дирекции фондовых материалов Белтелерадиокомпании и на личном сайте Аркадия Берина: <http://www.arkadyberyn.de/videos.htm>.

лиз 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 (приложение В, рис. 1].

Второй концерт для фортепиано с оркестром си-бемоль мажор, соч. 83 создан в зрелый период творчества И. Брамса (1878–1881) в Прессбауме близ Вены. Впервые он был исполнен автором и оркестром под управлением Ганса фон Бюлова в Майнингене (1881 г., Германия) и посвящен Э. Марксену, одному из учителей композитора по фортепиано. 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» [83, с. 163]. По мнению белорусского музыковеда Н. Юденич, Второй концерт И. Брамса – «произведение уникальное по симфоничности и концепции, эпической широкоохватности, тематическому и мелодическому богатству, по возвышенной, жизнеутверждающей силе выражения» [518, с. 97].

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

В трактовке соло-тутти И. Брамс использует принцип комплементарности, основанный 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 массивными и полнозвучными аккордами, большой растяжкой рук, октавными, терцовыми,

секстовыми ходами и прихотливой ритмикой, является довольно сложным в плане техники исполнения. Кроме технических сложностей, свобода и рапсодичность изложения требуют от музыканта подчинения партии солиста общему симфоническому развитию концерта. Трактовка партий солиста и оркестра заключается в их противоборстве и взаимосвязи, где собственно и преломляется принцип концертирования.

Выступление 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» [453, 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. Е. Царева, характеризуя первую часть концерта, обозначает 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» [480, с. 291]. Главная тема возникает как бы постепенно из прелюдии к диалогу между солирующим инструментом и оркестром, напоминая о «лесной романтике» фразы валторн с колоритными «эхо» солиста и репликой деревянных духовых инструментов, 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 страстно-патетической минорной мелодией и завершается грандиозной драматической кульминацией (фа-минорное проведение главной темы).

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 образного содержания, достигаемых качественным переосмыслением тематизма, изменчивость которого способствует яркой выраженности 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» [453, 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» [518, с. 96].

На основе партитуры произведения проведем анализ экранного артефакта 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 переплетались 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 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 объективные художественные ценности начала трансляции. Крупный план съемки способствует 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 показывает 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 музыканта 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 тутти воспринимается как единый организм и требует общего плана, а в перекличках внимание камер должно перемещаться в соответствии с партитурой произведения. С вступлением 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 визуальным 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 части 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. 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 богатым спектром динамических оттенков признают самым совершенным среди пианистов его поколения» [397]. И далее: «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, или, упаси господи, форсирования звука. Березовский никогда не колотит по клавишам; он чужд почтенной традиции агрессивно-маскулин-

ного пианизма. Его музицирование легко, умно, свободно; он словно разговаривает с инструментом В этом смысле, 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 кантабильностью, экспрессивностью, точностью и ясностью музыкального мышления.

Следует подчеркнуть, что исполнитель в полной мере использует как выразительные средства сценического поведения, так и тактильной коммуникации, отображая богатство музыкального произведения, максимально раскрывая возможности всех регистров инструмента. Движения пианиста отражают настроение исполняемого материала в соответствии с художе-

ственным содержанием, а его рук – разнообразие фортепианной фактуры. При технически совершенном исполнении используется дополнительная акцентуация, проявляется темповая и агогическая свобода, не предписанная в партитуре.

Искусство импровизации как неотъемлемая часть музыкальной культуры является способом выражения определенного эмоционального состояния. В процессе исполнения Б. Березовский внешне сдержан и сосредоточен, зримые проявления лишены 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 (приложение А, рис. 41) [530]. 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 интерпретирует первую часть этого же произведения по-иному – сдержанный темп сонатного аллегро, стремление к укрупнению разделов структуры (отличительная черта исполнения пианистки), точность текста, метрическая строгость и четкость. Ее исполнению характерны духовная концентрация, эмоционально-психологическая напряженность, наэлектризованность. 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».

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. Шумиловой, так как в съемке солистки использован на протяжении всей части концерта один ракурс (вполоборота). Это сказывается на распознавании эмоций солистки по выражениям лицевой экспрессии, общей мимики (приложение А, рис. 42). 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.

Сопоставив исполнения пианистов, сделаем следующие выводы. И. Шумилова играет в сдержанном темпе, соответствующем обозначению автора, потому 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. Шумилова свободна пианистически и демонстрирует безупречное владение различными техническими приемами.

В целом трактовку И. Шумиловой отличают мягкий и одновременно глубокий звук, 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: его пассажи энергичные, динамичные, смело взлетающие вверх. Он играет по-мужски размашисто, демонстрируя другой уровень техники исполнения с высочайшими техническими возможностями. Исполнение радостное, оптимистическое, жизнеутверждающее, победоносное, музыка звучит как гимн, праздник, очень торжественно. 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.

Отметим, что в трактовке И. Шумиловой и А. Анисимова темпы близки указаниям автора, а у Б. Березовского и А. Бери-

на они значительно стремительней на протяжении всей части концерта. Сравним темповые соотношения по метроному в исполнении Концерта № 2: И. Шумилина – А. Анисимов; Б. Березовский – А. Берин (приложение Б, таблица 1). Композитором указан темп $\text{♩} = 92$ на протяжении всей части. 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, когда он становится ответственным за исполнение, находится в роли и руководителя, и подчиненного. Высшей точкой этого соподчинения дирижера и солиста является общность понимания идеи музыкального произведения. Однако в силу индивидуальных особенностей, музыкальных способностей и возможностей, а также общего временного процесса развертывания музыкального материала, могут возникать непредвиденные изменения. Дирижер в данной ситуации обязан своевременно корректировать и контролировать исполнение оркестра, создавая пространство для музицирования солиста. Такое взаимодействие исполнителя и дирижера дает широкое поле для экранного воплощения музыкальной экспрессии и драматургии развития произведения.

В дирижерской интерпретации А. Берина и А. Анисимова, корифеев белорусской дирижерской школы, чье искусство известно за пределами Беларуси, 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» [153, 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.

Использование камеры из оркестра во время съемки позволяет создать яркий образ дирижера-интерпретатора. В ключе-

вых моментах смены темпов, противопоставления тематических разделов камера останавливается крупным планом на дирижере, отражая важные аспекты управления исполнением, или на солирующих музыкантах.

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.

Первая часть концерта в исполнении И. Шумиловой и А. Анисимова 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, особенность трансляции И. Шумиловой – А. Анисимова в ее безусловном подчинении солисту, что не может в полной мере раскрыть яркие моменты воздействия дирижера на развитие музыки (приложение А, рис. 42) [565].

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 музыкального 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 [530].

На основе проведенного анализа видеодокументов сделаем следующие выводы.

1. Объективно экранные документы благодаря зримому восприятию раскрыли основные 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. Отсутствие атрибуции в отношении режиссера, звукорежиссера и операторов съемки отражает проблему соавторства экранных документов.

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

5.4. Эстетика экранного воплощения белорусского музыкального исполнительства

Аудиовизуальная фиксация сегодня стала естественной средой обитания музыкального исполнительства. Знакомство с мастерством ведущих коллективов и исполнителей мира происходит благодаря аудиовизуальным источникам (звукозапись или экран). Звукозаписи, попадая в поле зрения композиторов, исполнителей и педагогов, получают различные, а иногда диаметрально противоположные оценки. Экранизация музыкального исполнительства в киноведении зачастую оказывается на периферии научных интересов музыкальной общественности.

Экранные формы бытования музыкального исполнительства и различные аспекты экранной фиксации изучаются в рамках киноведения. Достижения и проблемы в экранизации музы-

кального исполнительства 1970–1980-х гг., различия в его восприятии на «живом» концерте и на телеэкране рассматривают Г. Троицкая [456–458] А. Куржиямская [226], Е. Петрушанская [338; 339] и др. Музыка является «объектом эстетического восприятия», – подчеркнула А. Куржиямская [226, с. 12]. По мнению Е. Петрушанской, экранизация музыкального исполнительства – это «эстетическая адаптация», когда текст артефакта с помощью выразительных средств видеопредставления в доступных тогда пределах «приспосабливался» для условий показа и специфики телевосприятия [339, с. 202]. Музыкальные кинодокументы, где отсутствует драматическое движение, З. Лисса относит к жанру, только «визуально имитирующему развитие звуковых структур» [240, с. 36]. В белорусском искусствоведении с позиции экранных искусств к этому вопросу обращались А. Карпилова, И. Смирнова и Н. Стежко [168; 418; 435].

Неизученность процесса визуализации акта музицирования в музыковедении отмечает Т. Шак, называя ее основные причины: «...двойственность ситуации, когда, с одной стороны, не обладая достаточными знаниями в области музыкального искусства и вследствие этого не понимая подчас важной выразительно-смысловой роли этой неотъемлемой части целого, киноведы оставляют “за кадром” вопросы, связанные со звучащей материей. С другой стороны, не будучи специалистами в области кино, академические музыковеды не уделяют достаточного внимания музыке в медиажанрах, игнорируя значимость разработки методики ее анализа» [501, с. 3–4].

Очерчивая основные художественно-эстетические принципы, определим изобразительную традицию отечественных экранных документов музыкального исполнительства.

Вопросы эстетики документального кинематографа, средства художественной выразительности экрана, музыка и кино широко освещены в научной литературе. В данном исследовании рассмотрим экранизацию уже существующего музыкального сочинения композитора, исполнения и художественного образа исполнителя.

Сравнивать экранное решение с музыкальной формой произведения и его драматургией, реализуемой интерпретатором в акте музицирования, можно, основываясь на а) эстетике экрана

и эстетике музыкального исполнительства; б) информативности экранного продукта и достоверной подлинности акта музицирования. Говоря об эстетике экранных документов музыкального исполнительства, прежде всего обратимся к кинематографической выразительности, основанной на ритме, последовательности, обусловленных динамикой движения и неразрывно связанных с техникой. Ракурс, план, композиция, освещение, тональность и другое выступают как компоненты выразительности кинокадра. Техника и технология в значительной мере определяют как эстетические характеристики экранизации музыкального исполнительства, так и стилистику, изменения которой влияют на трактовку экранного пространства и времени, также на информативность изучаемых документов. Анализируя эстетику музыкального исполнительства, обратим внимание на художественно значимые исполнения, уникальность трактовки, визуальное воплощение музыкального образа.

При характеристике основных подходов к экранному воплощению музыкального исполнительства в Беларуси важное значение имеет техническая эстетика экрана. Она определяется не только технологическими параметрами, но и взаимовлиянием художественно-творческих и технико-технологических идей при создании экранного изображения и звука. Восприятие воплощения музыкального исполнительства на экране, с одной стороны, лишает зрителей естественной среды концерта, его пространства, с другой – приближает к таинству исполнительского мастерства.

К первым экранным документам белорусского музыкального исполнительства относятся предвоенные и военные хроникальные сюжеты. Кинохронике 1939–1960-х гг. характерна постановочная съемка, основанная на статичной камере и использовании крупного или среднего планов при создании экранных документов музыкального исполнительства. Технические возможности не позволяли производить какие-либо манипуляции с изображением. Многие особенности съемки, в частности крупный план и неподвижность камеры, зависели от технического оснащения. Целью таких съемок было создание парадного портрета исполнителя в рамках официального значимого события, мероприятия и демонстрации лучших достижений в области развития музыкального искусства Беларуси.

В этот период, как пишет К. Шергова, время требовало, чтобы искусство было «пристрастно, партийно, наполнено оптимизмом, героизмом и проникнуто “революционным подъемом”, должно изображать советских героев и служить созданию прообраза будущего» [506, с. 36]. В кинохронике и первых фильмах-концертах звучали белорусские народные песни, обработки народной музыки, новые произведения белорусских композиторов. Важным событием в культурной жизни Беларуси стал первый фильм-концерт «Декада белорусского искусства в Москве» (1940).

Достижениями этого периода в фиксации музыкального исполнительства являлись также хроникальные съемки музыкальных событий и торжественных мероприятий. В эстетике создания экранных документов музыкального исполнительства превалирует подражание и копирование «старших искусств» на уровне парадного портрета в совокупности с театрализованностью композиции и светописи.

Начиная с 1960-х и до 1980-х г., благодаря расширению технической базы киносъемки и появлению кинообъединений «Летопись» и «Телефильм» увеличивается жанровое многообразие экранных форм создания образа исполнителя. Зарождение телевидения, появление магнитофонной записи, улучшение аппаратуры (в том числе за счет новой оптики с переменным фокусным расстоянием и широкоугольным объективом) способствовали расширению художественных возможностей создания хроникально-документальных сюжетов и фильмов-концертов. Кинематографу 1960-х гг. были свойственны: съемка на натуре и в движении, панорамная съемка, в пространстве реальных интерьеров, экспрессивные кадры, изменение композиционного построения кадра, смена плана, монтажные переходы, внутрикадровый монтаж. Режиссеры в создании целостного художественно-эстетического образа исполнителя использовали многокамерные съемки, решали сложные задачи по синхронизации звука. Фильмы стали реалистичными, будто «выхваченными из жизни», а не заранее отрепетированными.

С появлением телевидения стало очевидно, что вопрос подвижности границ хроникальной и постановочной съемки не исчерпывается экспериментами с формой. Режиссер В. Орлов (приложение А, рис. 18) [49] в первых фильмах-концертах для

белорусского телевидения «Мелодии белорусского кино», «Поет Зиновий Бабий» (1964) образно трактует художественную реальность, с широким диапазоном кинематографических приемов и средств, усиливающих выразительность фильмов, их эмоциональное и эстетическое воздействие.

Хроника на телевидении трансформировалась в программы информационно-публицистических жанров и новостные выпуски. Возросло количество фильмов-концертов об отдельных исполнителях и коллективах; создавались документальные фильмы-портреты об известных музыкантах и тематические программы.

Таким образом, художественным методом документалистики телевидения становилась эстетика «репортажности». Синхронизация звука и экранного изображения расширили возможности раскрытия как акта музицирования, так и создания документальных фильмов-портретов об известных исполнителях. С применением новых киноприемов фильмы о музыкальном исполнительстве приобрели динамику, где ритм выступал организующим принципом построения «монтажной фразы» [165], иногда пренебрегая качеством картинки в пользу достоверности изображения.

Довольно полное представление о музыкальном исполнительстве дают киноочерки, кино- и телефильмы 1970-х гг. В отличие от коротких киносюжетов, фильм более полно раскрывает исполнителя, его творческое кредо, используя уже накопленные киноматериалы. Необходимо также отметить, что в этот период значительно выросли как уровень технического оснащения, так и технология съемки: появились мощные источники искусственного освещения и новая широкоугольная оптика, повысилась светочувствительность киноплёнки. Технические новшества в сочетании с организацией материала на телевидении, отличной от кинематографа, актуализировали в создании музыкальных фильмов и программ чередование мест действия и монтажных фраз, роль крупных планов (увеличение средних и мелких планов), возможность использования интервью и «живого» звука. Изменилась эстетика аудиовизуального изображения, определяемая самостоятельностью выразительных средств экрана, творческим подходом и стремлением к новым художественным формам воплощения акта музицирова-

ния и портретов известных исполнителей. В документальном кинематографе СССР, по словам телекритика С. Муратова, «в числе фильмов-портретов оказалась почти каждая третья из представленных лент» [299, с. 122].

Основные методы и приемы создания экранных портретов исполнителей, начиная с 1970-х гг., обозначила И. Смирнова: «...игра планов и ракурсов, использование метафор и символов, синтез хроники и закадрового текста, исповедь героя, полифоническая наррация, представляющая жизнь героя и его личность с разных сторон, метод наблюдения, открывающий зрителю не только повседневный облик героя, но и таинство создания произведений искусства и многое другое» [418, с. 84].

Съемки в фильмах-концертах в пространстве реального интерьера и на природе, внутрикадровый монтаж и другое способствовали отражению взаимодействия аудиального и визуального в экранизации музыкального исполнительства. Создавая портрет исполнителя, режиссеры акцентировали внимание на характерных манерах, демонстрации стилистических предпочтений, особенностях интерпретации. Невербальные средства общения (тон голоса, интонация, мимика, жестикуляция) помогают оценить индивидуальность и эмоциональную выразительность сценического образа.

На примере фильма-концерта «Поет Светлана Данилюк» (1970) проанализируем, как создавался портрет исполнительницы. Интерпретация С. Данилюк лучших образцов оперной классики на сцене театра совмещается с ее повседневной жизнью (статичный образ для передачи покоя и гармонии, образ в общении, в прогулках и т. д.). Новые технологии позволили показать выдающуюся оперную певицу в двух ипостасях: в театральных образах, существующих вне времени, и в реальном ландшафте современного Минска без декораций и театральных костюмов.

В кинофильме «Зачарованный цимбалами», снятом студией «Летопись» в 1975 г., создателям удалось в динамике раскрыть многогранную личность И. Жиновича сквозь призму его исполнительства на цимбалах, дирижерского и педагогического искусства. Замедленный внутрикадровый ритм, линейная сюжетная нарративность способствовали раскрытию образа талантливой исполнителя (в начале фильма на цимбалах играет

юный Жинович, а в конце – в исполнении Белорусского народного оркестра под управлением М. Козинца звучит Концерт № 2 Д. Смольского, посвященный И. Жиновичу).

В фильме «Лицом к вам» о дирижере Т. Коломийцевой (1978) сделана попытка включения исполнительницы «серьезной» музыки в реальную жизнь (семья, дом, окружающий мир). Музыка является вспомогательным, фоновым компонентом, несущим роль яркой психологической иллюстрации. Стилистика и эстетика передаются через визуальный и вербальный ряды, неся смысловую нагрузку. Беседа в кадре помогает раскрыть духовный мир героини, ее раздумья о творчестве и жизни.

В упомянутых выше фильмах-портретах, авторы, используя прием «наблюдения» в операторской работе, демонстрируют стремление к аскетичности и документальному характеру художественного языка и экранных выразительных средств, к самораскрытию экранного «факта».

В постановочных фильмах-концертах звукозапись осуществляется в студийных условиях. Важно отметить, что использование готовой фонограммы повышает качество экранного документа, но в то же время теряется эффект присутствия и появляется искусственность, ослабевает эмоциональность воздействия исполнения, что нередко нарушает художественно-эстетическую суть музыкального исполнительства.

По словам Е. Авербах, адаптация музыкального исполнительства для телевидения приводит к появлению новых форм и жанров: «... сборные концерты, объединенные конферансом; музыкальные спектакли, специально смонтированные и адаптированные для телевидения; трансляции симфонических концертов, опер, балетов; оригинальные телепостановки опер, оперетт и балетов; тематические музыкальные передачи и т. д.» [4, с. 10–11]. На волне популярности фильмов-портретов в кинематографе, на телевидении (1970-е гг.) появилась программа о музыке и исполнителях «Пра музыку ад “А” до “Я”».

Начиная с 1980-х гг., кроме развития авторского музыкального телевидения с участием музыковедов-профессионалов, осуществлялись трансляции с концертов и оперной сцены. Эстетический потенциал техники привнес в киносъёмку сиюминутность показа, новые художественные находки, спецэффекты, одновременную фиксацию звука и изображения. Трансля-

ции как одна из распространенных форм съемки, используя передвижные камеры, способствовали созданию эффекта «соучастия зрителя в концерте». На информативность этого документа (реального акта музыкального исполнения) влияют как варианты съемки, композиционное построение телепередачи, так и заключительный монтаж. Анализируя трансляции концертов с Белорусской государственной филармонии, отметим, что драматургия монтажа не всегда усиливает восприятие формообразования, а иногда его и нарушает. Используемый подход репортажа не отражает консонантную сопряженность звукового и зрительного компонентов музыкального исполнения, а больше относится к документированию важного официального мероприятия.

Обозначим основные традиционные параметры съемки филармонических концертов, торжественных мероприятий. Традиционно используются 3–4 камеры, установленные стационарно в зале: в центре партера, на балконе, одна/две на сцене. Расстановка эта применялась в большинстве созданных трансляций с концертов. Камера в партере давала общий план расположения исполнителей на сцене, на балконе – план свысока, на сцене – фиксацию дирижера со стороны оркестра или музыкантов. Навязчивым элементом в последнее время стал показ реакции на исполнение зрителей, причем зачастую одних и тех же. К. Лондон еще в 1934 г. писал о формах съемки, сценарий которой построен на основе анализа музыкальной партитуры [245, с. 95–96]. Эта концепция на протяжении XX в. активно развивалась в практике съемки зарубежных исполнителей. Новые технические возможности способствовали развитию репортажной съемки, появлению записей поп- и рок-групп, широкому распространению видеоклипов. Отечественная практика трансляции музыкального исполнительства строилась на принципах взаимодействия «внутренней» и формальной синхронности аудио- и видеоряда. Но формальный подход и методы съемки снижают в определенной мере эстетико-художественную ценность трансляции и раскрытие особенностей интерпретации музыкального произведения.

Репортажный подход нередко приводит к несоответствию звукового ряда и изображения, что нарушает звукозрительное восприятие исполнения и музыкальной драматургии сочине-

ния. В большинстве созданных трансляций камера в основном пассивна, не идет за развитием музыкального материала. И. Смирнова выделила основные условия экранизации музыкального исполнения: «знание закономерностей музыкальной формы, “языка” музыкального произведения, углубленное знакомство режиссера с исполнительской деятельностью музыканта, его сценическим исполнительским образом, а также аналитический подход к исполняемому музыкальному репертуару» [418, с. 65]. Причинами некачественного видеодокумента бывают и операторы, увлеченные «рассматриванием» зала, забывая о происходящем на сцене. Во многих таких трансляциях после внимательного просмотра можно назвать присутствовавших в зале зрителей, но не определить количество выступавших на сцене музыкантов. Таким образом, в экранизации музыкального исполнительства в полной мере не реализовывается художественная акцентность визуализации драматургии произведения и исполнения, что связано со слабо выстроенной монтажно-ритмической организацией визуального ряда.

Съемка оперных произведений осуществляется прямо из зала (камеры не устанавливаются за кулисами), реализуя репортажный принцип: «кто поет, того и показываем». Такой подход затрудняет восприятие драматургии музыкального действия в развитии: не фиксируются оркестровые соло (вступление оркестра и т. д.), дирижер. В трансляциях театральных постановок ощущается отсутствие подготовительного этапа к съемке, изучения музыкального материала и неподготовленность оперативно менять план и выбирать объект съемки. Предлагаемая ритмическая визуализация театральной постановки, безусловно, создает реальный документ исполнительства, но эмоциональное воздействие драматического развития музыки не раскрывается в полной мере, в том числе по причине недостаточного опыта экранизации театральных постановок.

Снятые во второй половине 1980-х – 1990-е гг. телефильмы о музыкантах и студийные телеконцерты достигли высокой художественной выразительности, ничем не уступая кинематографии, что опосредовано уровнем развития техники.

В постановочных фильмах сохраняется традиция съемки в естественных интерьерах (природа, железнодорожные вокзалы

и т. п.). Многие фильмы-концерты снимаются в концертных залах, в студийных и репетиционных павильонах. Их создатели пытаются расширить экранный нарратив за счет увеличения используемых средств художественной выразительности в раскрытии музыкальной идеи произведения: высококачественная синхронная запись, многолинейный монтаж, высокоточная работа с видео- и звукозаписью. Наиболее ярко эта идея воплощена в вокально-симфоническом действии «Зазывание весны» на музыку Л. Шлег (1987) в исполнении симфонического оркестра Белорусского радио и телевидения (дирижер Б. Райский) и женской группы Государственной академической хоровой капеллы БССР (худ. рук. Л. Ефимова). В экранизации используются анимационные эффекты («летающие» птицы). Драматургия в развитии музыкального произведения показана в рамках замысла композитора: вначале фиксируется внимание на солистке, а когда звучит оркестр, то камера обращается к коллективу. В фильмах, снятых белорусским телевидением, достигнут высокий уровень художественной выразительности, не уступающий (иногда доминирующий) кинематографу.

Одной из интересных попыток экранизации на телевидении музыкального исполнительства является программа «Увертюра Ф. Мендельсона "Сон в летнюю ночь"» (1990) в исполнении симфонического оркестра Белорусского телевидения и радио п/у В. Леонова. С развитием музыкального материала приглушенный свет сменялся мощным световым потоком, направленным на дирижера. Потом камера бесцельно «бродила» по оркестру, давая общие планы, не акцентируя внимание на ключевых моментах звучания (это слабая сторона съемки). Периодические показы дирижера также не раскрыли его интерпретаторское начало, а «блуждание» камеры по оркестру мало способствовало визуальному раскрытию исполнительства и драматургии инструментовки произведения. Крупноплановая демонстрация дирижерской и исполнительской деятельности, «визуализация» музыкальной образности, драматургии и инструментовки – это те цели, которые, скорее всего, хотели воплотить создатели программы.

В литературно-музыкальной телепередаче «Эпизод из жизни артиста. Гектор Берлиоз» (1998) заслуживает внимания показ

взаимодействия оркестра и дирижера. Дирижер (использована запись симфонического оркестра Белтелерадиокомпании п/у Б. Райского) максимально приближен к камере и запечатлен со спины, а оркестр удален и располагается значительно ниже дирижера – в дымке. Этот постановочный момент стал преддверием дальнейшего действия, раскрывающего тему одиночества художника в мире.

В постановочной экранизации акта музицирования немало важное значение имеет взаимодействие исполнительства с изобразительным рядом фильма. На основе противопоставления внешнего и внутреннего, объективного и субъективного складывается композиционно-драматургическая форма экранного документа. Эстетика экранизации музыкального исполнительства включает большое количество визуальных цитат, которые отражают атрибутику академической музыкальной культуры: пространство концертного зала, оперного театра, музыка на пленере и т. д. Основными местами действия являются природный ландшафт и пространство музыкального творчества (концертный зал, театр).

Таким образом, в фильмах-концертах 1990-х гг. в процессе визуализации акта исполнительства режиссеры пытаются вернуть его в реальные связи и условия сценического бытия (театральный зал, атрибуты обстановки, соответствующей стилю и эпохе исполняемых произведений) и одновременно поднять до образного звучания экранизацию исполнительства.

В кинохронике этого периода, в отличие от предыдущего, когда информационный контент являлся преобладающим, снимаются сюжеты о знаковых событиях, исполнителях, также об акте музицирования. Благодаря приемам, утвердившимся на телевидении, и развитию технологий кинематограф в кинохронике о музыкальном исполнительстве активно начал использовать интервью, закадровый текст в сочетании с исполнением.

Отечественная изобразительная традиция визуализации исполнения была продолжена в фильмах-концертах, созданных в 1990–2000-е гг. «Белвидеоцентром». Благодаря возможностям видеотехники фиксация музыкального исполнительства освободилась от условностей сцены, усилив информационную насыщенность и обретя интерактивный синкретизм. Выразительные возможности ритмической визуализации исполнения

основаны на синхронизации монтажа зрительного ряда с драматургией музыки. В крупных портретных планах визуально интонируется эмоционально-психологическое состояние исполнителя. Изобразительный ряд фильмов обладает художественно-содержательной стороной, создающей атмосферу зала («Играет Ирина Шумилина»), исторической эпохи музыкального произведения («Играет Игорь Оловников»). Фильмы ориентированы на репрезентацию самой сущности музыканта и его исполнительства. Экранные новации усилили восприятие образного мира музыки.

Интересно режиссерское решение в фильме-концерте «Играет Ирина Шумилина» (1991). Произведения Ф. Листа и Ф. Шуберта исполняются на красном рояле и перед роялем, как в камерном концертном зале расставлены стулья красного цвета, имитируя присутствие зрителей. Используемые компоненты обладают самостоятельными значениями. Их сочетание создает ощущение целостности и информативности при визуальном минимализме и нетрадиционной нарративной структуре.

В постановочных фильмах «Играет Игорь Оловников» (1994) и «Классик-авангард» (1998) трансляция музыкальных произведений основана на ассоциативной их интерпретации изображением. Для этого используются изобразительная экспрессия и символизм в сменах ракурсов, монтаже, цветовой «раскраске». По замыслу режиссеров, визуальные средства должны выразительно передать зрителям видеообраз.

Кроме фильмов-конcertов, описанных выше, «Белорусским видеоцентром» в 1994–2002 гг. сняты фильмы-портреты об известных отечественных музыкантах. И. Смирнова определяет основные подходы к визуализации музыкальной драматургии, выраженные:

а) в различных типах драматургии документального видеофильма:

– звукозрительной драматургии (поэлементный вертикальный монтаж);

– фабульно-сюжетной драматургии, связанной с эпическим, лирическим и драматическим типами построения сюжета (горизонтальный монтаж);

б) в различных драматургических формах музыкального произведения:

- конфликтной драматургии;
- контрастной (неконфликтной) драматургии;
- монодраматургии (статическая и крещендирующая);
- параллельной драматургии [418, с. 37].

Начиная с конца 1980-х гг. к постановочным фильмам-концертам применимо понятие «аудиовизуальный синкретизм», где в неразрывном единстве существуют элементы звукового и визуального рядов, воплощая образ музицирования.

Заложенные в XX в. традиции экранизации музыкального исполнительства в XXI в. кардинально не изменились. К. Шергова отмечает: «...самым важным для эстетики документального кино изменением был переход от линейного к нелинейному (свободному) доступу к информации, последовавший за внедрением настольных систем нелинейного монтажа на основе персональных компьютеров, а также эфирных видеосерверов на телестудиях» [506, с. 134].

Благодаря автоматизации видеокамер съемка значительно упростилась с технической стороны (наведение фокуса, определение экспозиции съемки). Произошла стандартизация процесса съемки, отсутствие художественного подхода к раскрытию материала, использование репортажного метода.

На современном этапе, кроме традиционных эстетических канонов экранизации музыкального исполнительства, развивается технологическая эстетика. В сети Интернет широко распространилась любительская кинохроника. Она нарушает сложившиеся правила экранизации исполнительства: «картинка» без авторского видения, отсутствие образов, идеи создания. Российский исследователь и телеоператор В. Шабалин отметил: «В сочетании информативности и художественной ценности эффекта в современном медиапространстве отмечается его качественная трансформация из средства визуализации объекта телесъемки в способ творческого выражения автора/режиссера» телевизионного материала [499, с. 637]. Творческий подход к трансляции предполагает визуализацию музыкального исполнения мелодическим, ритмическим и динамическим монтажом экранного изображения, имеющим смысловую и эмоциональную значимость.

Исторический процесс создания аудиовизуального документа музыкального исполнительства напрямую зависит от техни-

ческих средств документалистики, выработанных определенных шаблонов и схем, разъясняющих исполнение музыки. Технологические, художественно-эстетические и стилевые изменения определяют пути развития экранного образа как акта музицирования.

На разных этапах развития музыкального фильма происходят преобразования его структуры, складываются различные типы синтеза музыки, драматургии, исполнительского искусства, визуального решения. В хроникальном подходе в центре внимания не отдельный исполнитель, а общность людей, определенная социальная среда. Максимальный характер обобщения транслирует музыкальное искусство как отражение определенной социальной среды, творческих достижений нового государства, идеологических постулатов времени.

В документальных фильмах создание портрета исполнителя очерчивается публицистическим подходом. Развитие технологий позволяет фиксировать «живой» акт музицирования, одновременно создавая новое аудиовизуальное произведение в синтезе музыкального искусства и экранных средств выразительности. Достоверность акта музицирования в аудиовизуальных документах подтверждается экранными трансляциями концертов, интервью, телепрограммами с участием исполнителей. Каждый фрагмент телеверсии построен на синхронности и четкости, контрастности типов движения (с целью привлечения внимания зрителя к солисту).

На каждом этапе визуализация музыкального исполнительства как форма жизни на экране непосредственно зависит от актуального в это время способа художественного освоения действительности. В экранных документах прослеживается диалектика жизни, фиксируются социальные и культурные коды, изменения в отражении действительности, индивидуальные подходы режиссеров в использовании средств пластической выразительности для зрительного восприятия конкретного музыкального произведения и исполнителя. Созданная режиссером индивидуальная текстуальность и семантическая насыщенность экранного документа может раскрыть образ исполнителя и его творчества, создать копию живого исполнения.

Основой эстетики и стилистики визуализации музыкального исполнительства является усовершенствование технических

приемов съемки, внедрение новейших технологий. Понятие «эстетика визуализации» определяется нормами и правилами, сложившимися в кинемаграфе и на телевидении в различные периоды развития. Эстетика воплощения музыкального исполнительства на экране неразрывна с представлением художественного образа, драматургией его развития.

В аудиовизуальных документах (начиная с 1939 г.) отражены все лучшие достижения белорусской музыкальной исполнительской школы – ведущих коллективов, ансамблей и солистов. Многочисленные аудиовизуальные документы включают информативно значимые из них (фиксация живого исполнения) и художественно значимые произведения (постановочные).

В эстетике музыкального исполнительства на экране сохранилась традиция «живого» концертного выступления, определяемого высокими требованиями к исполнителю и к визуальному воплощению акта музицирования.

Эстетика аудиовизуальной фиксации музыкального исполнительства определяется, с одной стороны, технической оснащенностью «языка экрана», а с другой – творчеством кинематографистов, вырабатывающих нормы и каноны, выразительные средства и приемы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итоги углубленному рассмотрению концепции музыкального исполнительства Беларуси можно сделать ряд выводов.

1. Теоретическое обоснование и методология исследования аудиовизуальных материалов музыкального исполнительства основаны на междисциплинарном подходе. Понятие «аудиовизуальные документы музыкального исполнительства» представляет собой комплекс документов, объединенных на основе техники создания и воспроизведения, способе кодирования и хранения, содержащих звуковую и изобразительно-звуковую процессуально-динамическую и временную информацию о музыкальном исполнительстве и ее функционировании в сфере синтетических видов искусств.

Как артефакт – это музыкальное произведение, созданное посредством творческой деятельности композитора, исполнителя, звуко-, кино- и телережиссера и имеющее самостоятельную историко-культурную, эстетическую и научную ценность и значимость. Благодаря совершенствованию технологии, аудиовизуальные формы фиксации эволюционировали от несовершенной, но документально достоверной копии музыкального исполнения до новой, эстетически значимой формы бытования произведения музыкального искусства.

Аудиовизуальные материалы содержат фактическую информацию о музыкальном исполнительстве своего времени в контексте эпохи, страны. Информативность аудиовизуальных документов определяется их содержанием, способом восприятия, целью и техническим обеспечением процесса создания.

Музыкальное исполнительство в аудиовизуальных документах выступает как уртекст, подвергающийся художественному осмыслению авторами произведений. Звукозапись и экранные формы фиксации – это отдельные области художественного творчества, имеющие авторов с определенными представлени-

ями в области художественных стратегий, способов и принципов построения аудиовизуального произведения, специфическими средствами выразительности и творческими целями, что оказывает влияние на эстетический и информативный потенциал этих документов для музыкального исполнительства во всем жанровом многообразии. С позиции художественного содержания аудиовизуальные материалы включают несколько уровней текста: композиторский, исполнительский, звукорежиссерский, режиссерский, технический.

2. Концептуальная модель аудиовизуального артефакта музыкального исполнительства формируется участниками процесса создания (исполнитель, звукорежиссер, режиссер). Она имеет жанровую типологию, идентифицирующую аудиовизуальный артефакт, взаимообусловленность и связь между соавторами и технологической составляющей.

Модель объединяет процессы создания, бытования и использования в социокультурном пространстве и включает:

- музыкальное произведение как область композиторского творчества;
- исполнительскую интерпретацию;
- творческий инструментарий авторов аудиовизуального произведения и технологию создания;
- целевое назначение артефакта (в соответствии с жанровой типологией);
- его функционирование в социокультурном пространстве: (хранение, атрибуция, доступность для широкого круга пользователей).

3. Жанровая типология аудиовизуальных артефактов музыкального исполнительства осуществлялась с учетом системного подхода и является многоаспектной. Она включает: документальную фиксацию уже существующего исполнения или создание музыкального исполнения в условиях студии; фиксацию акта музыкального исполнения и (или) создание образа исполнителя; материальный носитель (грампластинка, киноплёнка, магнитная плёнка, оптический диск, жесткий диск); средства фиксации – аналоговые, цифровые, кинематографические, телевизионные и т. д.

В классификации аудиовизуальных документов музыкального исполнительства выделим четыре блока по следующим признакам:

1) семантический признак как способ создания артефакта музыкального исполнительства позволяет определить постановочные записи, трансляции и документы об исполнителях и исполнительстве;

2) перцептивный как способ восприятия информации разделяет аудиальные и аудиовизуальные документы, дающие слуховую или слухо-зрительную информацию;

3) функциональный в соответствии с целью назначения разграничивает документы, содержащие факт исполнения музыкального произведения, и данные об исполнительстве и исполнителях;

4) технический признак как специфика технологии фиксации дает возможность разграничить «инструментарий» исполнителя и технические возможности фиксации определенного периода.

4. Процесс становления теории исполнительства проходил в русле развития инструментария, становления исполнительства и создания первых учебных пособий. Труды о музыке носили синкретический характер, объединяя теорию музыки, исполнительство и композицию. Выделение музыкального исполнительства в самостоятельный вид деятельности способствовало тому, что на протяжении XIX – первой половины XX в. оно получало теоретическое осмысление на основе источниковедческой базы, включающей критические статьи, рецензии на концерты, личные воспоминания исследователей, работы монографического характера, исполнительских редакций музыкальных произведений. В этих работах отражены исторические процессы развития музыкального исполнительства, общие вопросы интерпретации, физиологические аспекты исполнительства, а также создана галерея творческих портретов известных музыкантов. Хотя история звукозаписи и кинематографа насчитывает столетнюю историю, возможность включения в научный обиход аудиовизуальных документов музыкального исполнительства на протяжении XX в. носила спорный и фрагментарный характер.

В Беларуси формирование национальной исполнительской школы относится к первой половине XX в. Профессиональное исполнительство как феномен национальной культуры становится объектом исследований в начале XXI в. и аудиовизуаль-

ные документы используются как источниковедческая основа наравне с традиционными источниками.

Аудиовизуальные документы музыкального исполнительства как источник научного знания обладают фактической информацией об исполнителе, интерпретации, уровне его мастерства, исполнительском стиле, невербальных средствах коммуникации, а также особенностях интонирования, артикуляции, организации пространства и времени в процессе исполнения, расширяя исследовательское поле исполнительского музыковедения на микро- и макроуровнях. Базовыми методами изучения музыкального исполнительства стали целостный, интонационный, стилевой и семантический, а также анализ элементов невербальной семиотики.

5. Основные фонды аудиовизуальных документов музыкального исполнительства хранятся в Государственном архиве кинофотофонодокументов Республики Беларусь, Фондовой фонотеке и Дирекции фондовых материалов Белтелерадиокомпании. Этот массив источников мало востребован по причинам концептуально-методологических факторов (недостаточная разработанность методов их исследования) и источниковедческих (отсутствие в Беларуси сводного каталога всех фондов аудиовизуальных документов музыкального исполнительства).

В период становления профессионального образования (с середины 1930-х гг.) и музыкального исполнительства Беларуси лучшие творческие достижения получали сначала аудиальную, а затем и аудиовизуальную фиксацию. С развитием технологий и расширением возможностей аудиовизуальной фиксации музыкальное исполнительство ведущих музыкальных коллективов, ансамблей и солистов Беларуси нашло отражение в многочисленных трансляциях, фильмах-концертах, радио- и телепрограммах. Основываясь на изучении сохранившихся и оцифрованных аудиовизуальных документов, можно заключить, что они отражают национальное исполнительское искусство на уровне «адекватности» (соответствия звучания музыки стилю, духу, исполнительским приметам и т. п.).

6. Источниковедческий анализ фондов аудиовизуальных материалов выявил недостатки в атрибуции документов и их систематизации с позиции музыкального исполнительства. В аннотировании исследуемые документы соотносились с истори-

ческим контекстом (изучались источники о создателях артефактов и исполнителях). В атрибуции артефактов музыкального исполнительства обязательными являются следующие элементы: исполнительский состав, название исполняемого музыкального произведения, официальное название документа, его тип, хронометраж, год создания, авторы аудиовизуального произведения, место хранения и каталожный номер. В результате проведенной работы подготовлен сводный каталог «Экранная летопись музыкально-исполнительского искусства Беларуси» [2-А], где аннотированы на уровне современного научного знания основные фонды экранных документов музыкального исполнительства Беларуси, представленные в официальных специализированных государственных хранилищах: Российском государственном архиве кинофотодокументов (г. Красногорск), Белорусском государственном архиве кинофотофонодокументов (г. Держинск) и дирекции фондовых документов Национальной государственной телерадиокомпании Республики Беларусь (г. Минск). Массив экранных документов структурирован на разделы по исполнительским жанрам. Внутри разделов составлены каталоги экранных документов по персоналиям исполнителей и коллективов.

7. Становление и развитие аудиовизуальной документалистики музыкального исполнительства связано с а) технической оснащённостью процесса фиксации музыкального искусства; б) историко-социальными (в том числе политическими и идеологическими) условиями функционирования аудиовизуальной фиксации; в) наличием интереса широких кругов общества к аудиовизуальным документам музыкального исполнительства. Эти факторы обусловили содержание и отличительные черты каждого отдельного периода. На наш взгляд, в истории аудиовизуальной фиксации музыкального исполнительства можно выделить три этапа: первый (конец XIX – первая половина 1940-х гг.) – рождение звукозаписи и кинематографа; второй (вторая половина 1940-х – 1970-е гг.) – появление долгоиграющей пластинки, стереофонии, магнитофонной пленки, развитие телевидения, усовершенствование процесса кинофиксации; третий, или так называемый цифровой (с 1980 г. – по настоящее время).

Первый этап (конец XIX – первая половина 1940-х гг.) включает два периода:

1) механической звукозаписи (конец XIX – 20-е гг. XX в.), обладающей узким частотным и динамическим диапазоном, отсутствием перспективы. При всех технических недостатках в звукозаписи были запечатлены выдающиеся исполнители этого времени;

2) электроакустической звукозаписи и звукового кинематографа (конец 20 – первая половина 1940-х гг. XX в.). Появилась возможность записывать звуковую информацию, передавая нюансы, точность воспроизведения оригинального звука и пространства исполнителей. В этот период были созданы первые музыкальные фильмы, начало развиваться телевидение и радиовещание как средства записи и распространения музыкального искусства. Художественное освоение музыкального пространства проходило с использованием средств новых технологических искусств в условиях экранной адаптации в кинематографе (музыкальные фильмы) и на телевидении (трансляции с концертов).

На втором этапе (вторая половина 1940-х – 1970-е гг.) можно выделить два периода, связанных с появлением:

1) долгоиграющей пластинки и магнитофонной ленты (вторая половина 1940-х – 1950-е гг.), которые улучшили возможности монтажа и создания «эталонного» звучания. В кинематографе сформировались основные формы презентации музыкального исполнительства средствами экрана: трансляция, фильм-концерт, музыкальная телепрограмма;

2) стереофонической системы, позволяющей осуществить идеальную по качеству звукопередачу, близкую к акустике концертного зала. Это время становления производства компактных магнитофонных кассет с емкостью до 180 минут звучания музыки, развития цветного кинематографа и телевидения (1960–1970-е гг.). Режиссерами создавались экранные художественные произведения: фильмы-оперы, фильмы-портреты об исполнителях, дирижерах. Новатором в поисках экранизации музыкального исполнения стал дирижер Г. Караян, записавший около 900 альбомов.

На третьем этапе (с 1980 г. – по настоящее время) с внедрением цифровых технологий, когда активизировалась деятель-

ность международных организаций и сообществ в области архивации аудиовизуального наследия, обозначены два периода:

1) 1980–1999 гг. – время создания архивации и перевода в цифровой формат аудиовизуальных материалов на цифровые носители;

2) с 2000 г. – по настоящее время – период компьютеризации процесса фиксации, утверждение сети Интернет как основного канала распространения аудиовизуальных документов музыкального исполнительства, включая виртуальные тематические библиотеки и сообщества, сайты классической музыки, цифровые архивы организаций.

Развитие аудиовизуальной фиксации музыкального исполнительства связано со становлением профессионального исполнительского искусства, собственной технологией производства, а также с социально-идеологическими установками времени. В истории аудиовизуальной фиксации музыкального исполнительства Беларуси выделим три периода: 1) формирования фондов (конец 1930 – середина 1950-х гг.); 2) оформления основных фондов (середина 1950 – конец 1980-х гг.); 3) создания собственно белорусской системы аудиовизуальной фиксации музыкального исполнительства (начало 1990-х гг. – по настоящее время).

В первый период отсутствовала база собственного производства аудиовизуальных документов музыкального исполнительства, а во второй благодаря становлению и развитию отечественной звукозаписи, кинематографа и телевидения формировался фонд аудиовизуальных документов во всем жанровом и видовом разнообразии. Третий период отмечен внедрением цифровых технологий и переводом сохранившихся фондов за весь период аудиовизуальной фиксации отечественного музыкального исполнительства в цифровой формат.

8. Изучение аудиовизуальных документов музыкального исполнительства на основе междисциплинарного подхода и комплексной методики анализа, на наш взгляд, включает несколько этапов.

Прежде всего, это источниковедческая критика документа, состоящая из двух частей – «исторической эвристики» (процесс поиска источника, изучение возможности доступа к нему, а также рассмотрение наличия вариантов других существую-

щих источников); «исторической критики» – анализ внешней (определение сохранности, подлинности документа, авторства (атрибуция), даты и места создания) и внутренней (определение достоверности, значимости информации и т. п.) критики.

Анализ исполнительского стиля звукорежиссера очерчен понятием «звуковой образ», включающим исторический стиль музыкального произведения, жанровую принадлежность, музыкальный баланс, форму виртуального звукового пространства, тембральные и динамические характеристики.

Анализ средств экранной выразительности основан на монтажном решении режиссера – в четком построении развивающегося смыслового и эмоционально завершенного музыкального произведения в исполнении, сохраняющего самостоятельность и внутреннюю логику.

Изучение музыкального исполнительства включает предварительный этап (изучение творчества исполнителя и композитора, музыкально-исторического контекста произведения, его партитуры и обстоятельств, повлиявших на создание аудиовизуального документа) и анализ исполнительской интерпретации произведения (художественный и технологический уровни) и средств невербальной семиотики исполнителя.

Синтез исполнительской и режиссерской интерпретаций заключается в степени информационной насыщенности документа: насколько звукорежиссер в создании звукового образа раскрыл исполнительскую интерпретацию, режиссер средствами пластической выразительности интерпретировал и визуализировал выразительную сторону музыки, заложенную в исполнении, составляя единую систему художественной информации – артефакт.

9. Благодаря аудиовизуальной фиксации был создан прецедент документирования акта исполнительства. Сравнительный анализ письменных источников и аудиовизуальных документов на примере исполнительской деятельности народного артиста БССР Л. Горелика доказал, что потенциал аудиовизуальных документов музыкального исполнительства значительно выше по сравнению с литературными источниками. В результате проведенного анализа телетрансляций исполнительских интерпретаций Концерта № 2 И. Брамса для фортепиано с оркестром можно заключить следующее:

1) появление новых участников (звукорежиссера, режиссера, оператора и др.) в процессе создания аудиовизуальных документов музыкального исполнительства оказывает влияние на их информативность, при этом акт музицирования сохраняет все необходимые параметры;

2) единство системы художественной информации зависит от создаваемого звукорежиссером звукового образа и интерпретации режиссером средствами пластической выразительности драматургии сочинения и его исполнения.

Сложившиеся формы воплощения музыкального исполнительства Беларуси (трансляция с концерта или театра; постановочная, основанная на расположении исполнителей в определенном интерьере, соответствующем художественной концепции режиссера под уже созданную фонограмму или в реальном звучании; аудиовизуальное произведение – эстетическая адаптация или постановка в условиях, неподходящих для процесса музицирования, на основе готовой фонограммы) на определенном уровне «адекватности» раскрывают факт музыкального исполнительства. Именно цель создания аудиовизуального документа лежит в основе специфических средств, используемых в творческом процессе над экранным артефактом. Исполнительское искусство на экране воплощено в формах трансляции (достоверного документирования акта музицирования и фиксации интерпретации с сохранением эстетики исполнительства), музыкального фильма-концерта (звукозапись произведения создается заранее, поэтому снижается информативность и достоверность исполнительства, но реализуется эстетический потенциал звукорежиссуры и экранных искусств, усиливается эффект присутствия). Таким образом, музыкальное исполнительство как средство в формировании экранной зрелищности способствует рождению новых образов и акцентов. Акт музицирования, представляющий собой структуру и событие, является вершиной синтеза аудиовизуальных искусств и музыкального исполнительства.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Список использованных источников

1. *Аватинян, А.* Мастер звукозаписи / А. Аватинян. – М. : Нестор-История, 2016. – 168 с.
2. *Авербах, Е.* Выразительные возможности звукозаписи на радио, телевидении и в мультипликации / Е. Авербах // Рождение звукового образа: (Художественные проблемы звукозаписи в экранных искусствах и на радио) / сост. Е. М. Авербах. – М., 1985. – С. 63–75.
3. *Авербах, Е.* Концертные музыкальные жанры на телевидении / Е. Авербах // Музы XX века. Художественные проблемы средств массовой коммуникации : сб. ст. – М., 1978. – С. 67–92.
4. *Авербах, Е. М.* Музыка на телевидении / Е. М. Авербах. – М. : Знание, 1984. – 48 с.
5. *Агафонова, Н. А.* Компаративное искусствоведение: методологические стратегии и кинематографический ракурс / Н. А. Агафонова // Весн. Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – 2007. – № 8. – С. 40–46.
6. *Агафонова, Н. А.* Общая теория кино и основы анализа фильма / Н. А. Агафонова. – Минск : Тесей, 2008. – 392 с.
7. *Адорно, Т. В.* Избранное: социология музыки / Т. В. Адорно ; пер.: М. И. Левиной, А. В. Михайлова. – М. ; СПб. : Унив. книга, 1998. – 445 с. – (Книга света).
8. *Алдошина, И.* Музыкальная акустика / Ирина Алдошина, Рой Приттс. – СПб. : Композитор, 2006. – 720 с.
9. *Александров, Е. В.* Опыт рассмотрения теоретических и методологических проблем визуальной антропологии / Е. В. Александров. – М. : Пенаты, 2003. – 98 с.
10. *Алексеев, А. Д.* Из истории фортепианной педагогики / А. Д. Алексеев. – Киев : Музична Україна, 1974. – 163 с.
11. *Алексеев, Э. Е.* Нотная запись народной музыки: теория и практика / Э. Е. Алексеев. – М. : Сов. композитор, 1990. – 168 с.
12. *Андрейко, О. И.* Ценностно-творческий аспект формирования исполнительского стиля музыканта / О. И. Андрейко // Педагогика и современность. – 2013. – № 3. – С. 78–83.
13. *Антипов, В. И.* Проблемы музыкального источниковедения (На материале творческого наследия М. П. Мусоргского) : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / В. И. Антипов ; Ин-т искусствознания. – М., 1992. – 26 с.

14. Аполлонова, Л. П. Грамзапись и ее воспроизведение / Л. П. Аполлонова, Н. Д. Шумова. – М. : Энергия, 1973. – 73 с.
15. Аполлонова, Л. П. Механическая звукозапись / Л. П. Аполлонова, Н. Д. Шумова. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Энергия, 1978. – 232 с.
16. Арановский, М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства / М. Г. Арановский. – М. : Композитор, 1998. – 341 с.
17. Арановский, М. Г. Мышление, язык, семантика / М. Г. Арановский // Проблемы музыкального мышления : сб. ст. / сост. и ред. М. Г. Арановский ; АН СССР, Науч. совет по истории мировой культуры ; Комис. комплексного изучения худож. творчества ; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – М., 1974. – С. 90–128.
18. Аронова, Е. И. Проблемы фиксации музыкального произведения в контексте современных информационных процессов: автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Е. И. Аронова; Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 2001. – 24 с.
19. Аронова, Е. И. Проблемы фиксации музыкального произведения в контексте современных информационных процессов : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Е. И. Аронова. – Новосибирск, 2001. – 302 л.
20. Артеменко, Р. Очерки по истории развития звукозаписи [Электронный ресурс] / Р. Артеменко // Шоу-мастер. – 2006. – № 4–7. – Режим доступа: <http://www.show-master.ru/archive/29/202.shtml>. – Дата доступа: 10.05.2019.
21. Архивы Беларуси [Электронный ресурс] // Белорусский государственный архив кинофотофонодокументов (БГАКФФД). Характеристика фондов. – 2009. – Режим доступа: <http://archives.gov.by/index.php?id=620917>. – Дата доступа: 29.03.2019.
22. Асафьев, Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – 2-е изд. – Кн. 1, 2. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
23. Аудиовизуальные архивы на рубеже XX–XXI веков (отечественный и зарубежный опыт) / сост.: В. М. Магидова, Е. Л. Иванова. – М. : Ипполитов, 2003. – 415 с.
24. Аудиовизуальные документы. Основные термины и определения: ГОСТ 7.69-95 (ИСО 5127-11-83). – Введ. 01.07.1997. – М. : Стандартинформ, 2016. – 18 с. – (Система стандартов по информации, библиотечному и издательскому делу).
25. Ахвердова, Е. И. Развитие фортепианного искусства в Белоруссии в XIX – начале XX века : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Е. И. Ахвердова; Гос. консерватория ЛитССР. – Вильнюс, 1985. – 24 с.

26. *Бабич, Т. Н.* Музыкальная режиссура Ф. Дзеффирелли: особенности стиля / Т. Н. Бабич // Культура: открытый формат – 2011 (библиотекведение, библиографоведение и книговедение, искусствоведение, культурология, социокультурная деятельность) : сб. науч. работ / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2011. – С. 87–91.

27. *Багиров, Э. Г.* Методологические проблемы изучения массовой коммуникации / Э. Г. Багиров // Телевидение вчера, сегодня, завтра : сб. ст. / сост. Э. Ефимов. – М., 1981. – Вып. 1. – С. 66–86.

28. *Бадеян, Т. Г.* О реставрации записей В. Софроницкого в музее А. Н. Скрябина / Т. Г. Бадеян // Поэт фортепиано: к 100-летию со дня рождения В. В. Софроницкого : сб. ст. – М., 2003. – С. 104–108.

29. *Баёва, С. В.* Белорусские хоры a cappella (1980–1990-е гг.) : стиль и исполнительская интерпретация / С. В. Баёва. – Минск : Мэджик, 2012. – 143 с.

30. *Бажанов, Н. С.* Современное фортепианное исполнительское искусство: направления и тенденции развития / Н. С. Бажанов // Вестн. Кемер. гос. ун-та культуры и искусств. – 2012. – № 21. – С. 211–220.

31. *Балаш, Б.* Кино: Становление и сущность нового искусства : пер. с нем. / Б. Балаш. – М. : Прогресс, 1968. – 328 с.

32. *Барманкулов, М.* Жанры печати, радиовещания и телевидения: сравнительный анализ / М. Барманкулов ; Казанский гос. ун-т им. С. М. Кирова. – Алма-Ата : [б. и.], 1974. – 129 с.

33. *Бахтин, М. М.* Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин ; примеч. С. С. Аверинцева, С. Г. Бочарова. – 2-е изд. – М. : Искусство, 1986. – 445 с.

34. *Баяхунова, Л. Б.* П. В. Лобанов – пианист, педагог, исследователь (К девяностолетию со дня рождения) [Электронный ресурс] / Л. Б. Баяхунова // Культура в современном мире. – 2013. – № 2. – Режим доступа: <http://infoculture.rsl.ru>. – Дата доступа: 25.04.2019.

35. Белорусская культура и кино: тематический каталог белорусских документальных фильмов / ред. О. Ф. Нечай. – Минск : Ковчег, 2002. – 300 с.

36. Белорусское концертно-исполнительское искусство: последняя треть XX – начало XXI века / Т. Г. Мдивани [и др.] ; науч. ред. Т. Г. Мдивани ; Нац. акад. наук Беларуси, М-во культуры Респ. Беларусь, Беларус. союз муз. деятелей. – Минск : Беларус. навука, 2012. – 560 с.

37. Белорусский государственный архив кинофотофонодокументов: справ. / Беларус. науч.-исслед. ин-т документоведения и архивного де-

ла. – Ч. 1: Кинодокументы / сост. С. В. Жумарь. – Молодечно : Победа, 2002. – 717 с.

38. Беляев, В. В. Документальный фильм в кино и на телевидении : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / В. В. Беляев ; Всесоюз. Гос. ин-т кинематографии им. С. А. Герасимова. – М., 1986. – 29 с.

39. *Беляев, И. К.* Спектакль без актера: записки режиссера документальных телефильмов / И. К. Беляев. – М. : Искусство, 1982. – 151 с.

40. *Беньямин, В.* Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости : избранные эссе / В. Беньямин ; пред., сост., пер. и примеч. С. А. Ромашко ; Нем. культ. центр им. Гёте. – М. : Медиум, 1996. – 240 с.

41. *Бергер, Б. А.* Аудиовизуальная служба массовых библиотек для взрослых (Система комплектования и использования аудиовизуального фонда) : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 05.25.03 / Б. А. Бергер ; Ленингр. гос. ин-т культуры им. Н. К. Крупской. – Л., 1975. – 18 с.

42. *Берлянчик, М. М.* Еще раз о теории интерпретации в музыкально-исполнительском искусстве / М. М. Берлянчик // Худож. образование и наука. – 2016. – № 4. – С. 151–152.

43. *Бескровная, Г. Н.* Музыкальное исполнительство: процессуально-динамический аспект : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Г. Н. Бескровная. – Астрахань, 2010. – 160 л.

44. *Блаукопф, К.* Звукозапись как основа эмпирических исследований / К. Блаукопф // Пионеры эмпиризма в музыкальной науке: Австрия и Богемия – колыбель социологии искусства / К. Блаукопф ; пер. с нем. В. Ерохина. – СПб., 2005. – С. 252–254.

45. *Блохин, А. С.* Исследование и разработка методов машинного представления архивных кино и видеодокументов : автореф. дис. ... канд. технич. наук : 05.25.02 / А. С. Блохин ; Рос. гос. гуманитар. ин-т. – М., 2003. – 25 с.

46. *Бобровский, В. П.* О переменности функций музыкальной формы / В. П. Бобровский. – М. : Музыка, 1970. – 228 с.

47. *Богомолов, Ю. А.* Курьеры муз: Диалектика продуктивного и репродуктивного в творчестве на радио и телевидении / Ю. А. Богомолов ; ВНИИ искусствознания. – М. : Искусство, 1986. – 191 с.

48. *Богомолов, Ю. А.* Проблемы времени в художественном телевидении: (опыт сравнительного анализа) / Ю. А. Богомолов ; ВНИИ искусствознания. – М. : Искусство, 1977. – 127 с.

49. *Бокшицкая, Е.* Музыковедческий фильм как средство эстетического воспитания / Е. Бокшицкая // Эстетические очерки. Избранное. – М., 1980. – С. 45–62.

50. *Бонфельд, М. Ш.* Введение в музыковедение / М. Ш. Бонфельд. – М. : ВЛАДОС, 2001. – 224 с.

51. *Борев, В. Ю.* Культура и массовая коммуникация / В. Ю. Борев, А. В. Коваленко ; отв. ред. А. И. Арнольдов ; АН ССР, Ин-т философии. – М. : Наука, 1986. – 302 с.

52. *Борев, В. Ю.* Культура и типы ее трансляции: (К проблеме модификации способов коммуникации) / В. Ю. Борев // *Философско-методологические аспекты гуманитарных наук : тезисы выступлений к семинару «Философ.-методол. пробл. науч. познания»*, Москва, 23–27 сент. 1981 г. / АН СССР, Ин-т философии, Философское об-во СССР ; редкол.: Н. Н. Козлова (отв. ред.), Н. И. Кузнецова. – М., 1981. – С. 34–36.

53. *Борев, Ю. Б.* Эстетика : в 2 т. / Ю. Б. Борев. – 5-е изд., доп. – Смоленск : Русич, 1997. – Т. 1. – 576 с.

54. *Бородина, И. Н.* Особенности методологии и методики искусствоведческого анализа фильмов о деятелях искусства / И. Н. Бородина // *Артэфакт*. – 2020. – № 12. – С. 69–75.

55. *Бородина, И. Н.* Репрезентация творчества героя в белорусских неигровых фильмах о музыкантах / И. Н. Бородина // *Научные труды Белорус. гос. академии музыки*. – Минск, 2019. – Вып. 46. – С. 90–100.

56. *Бугаев, О. В.* Исполнительское искусство Даниила Шафрана : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / О. В. Бугаев ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 2007. – 26 с.

57. *Бунцевич, Н.* Лев и скрипка: первая скрипка / Н. Бунцевич // *Партер*. – 2014. – № 2. – С. 36–39.

58. *Бунькова, А. Д.* Студийная звукозапись и основы звукорежиссуры : моногр. / А. Д. Бунькова, С. Н. Мещеряков. – Екатеринбург : Уральский гос. пед. ун-т, 2014. – 174 с.

59. *Бычков, Ю.* Курс теории и истории музыкального исполнительства / Ю. Бычков // *Вопросы музыковедения. Теория. История. Методика : сб. ст.* / Моск. гос. ин-т им. А. Г. Шнитке, кафедра теории и истории музыки. – М., 2009. – Вып. II. – С. 38–43.

60. *Вайсфельд, И. В.* Искусство в движении: Современ. кинопроцесс : исслед., размышления / И. В. Вайсфельд. – М. : Искусство, 1981. – 240 с.

61. *Вальтер, Б.* О музыке и музицировании: из автобиографии / Бруно Вальтер ; пер. М. Андерсон. – М., 1962. – Вып. 1. – С. 7–118. – (Исполнительское искусство зарубежных стран).

62. *Ванченко, Т. П.* Технология моделирования культурных программ на телевидении : состояние и перспективы : автореф. дис. канд. философ. наук : 24.00.01 / Т. П. Ванченко ; Моск. гос. ун-т культуры. – М., 1999. – 17 с.

63. *Варламов, Д. И.* Теоретические и методологические основы исследования исполнительской школы в музыкальном искусстве / Д. И. Варламов, Е. С. Виноградова // *Фундаментальные исследования*. – 2013. – № 11–7. – С. 1407–1411.

64. *Вартанов, А. К.* Методологии искусствоведческого исследования средств массовой коммуникации / А. Вартанов // *Музы XX века. Художественные проблемы средств массовой коммуникации : сб. ст. / ВНИИ искусствознания ; ред.: Н. Зоркая, Ю. Богомолов*. – М., 1978. – С. 17–38.

65. *Вартанов, А.* Новоселье на Парнасе / А. Вартанов // *Телевидение между искусством и массмедиа ; редкол.: А. С. Вартанов [и др.]*. – М., 2015. – С. 87–143.

66. *Вартанов, А. С.* Три этапа телевизионной режиссуры / А. С. Вартанов // *Режиссер на ТВ : сб. ст. / сост. Л. И. Польская*. – М., 1978. – С. 25–35.

67. *Васенина, С. А.* Феномен музыкального пространства в концертной практике и звукозаписи : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / С. А. Васенина. – Нижний Новгород, 2012. – 128 л.

68. *Веденин, И. Г.* Информационные технологии в музыкальном обучении XXI века / И. Г. Веденин // *Научные труды Белорус. гос. акад. музыки*. – Минск, 2015. – Вып. 36. – С. 87–95.

69. *Веденин, И. Г.* Проблема объективного и субъективного в искусстве интерпретации: новый взгляд / И. Г. Веденин // *Научные труды Белорус. гос. акад. музыки*. – Минск, 2007. – Вып. 14. – С. 5–14.

70. *Вейнгартнер, Ф.* О дирижировании / Ф. Вейнгартнер ; пер. с 5-го нем. изд. Е. В. Гиппиуса ; под. ред. Н. А. Малько. – Л. : ТРИТОН, 1927. – 46 с.

71. *Вепринцев, И.* Принципы современной звукорежиссуры / И. Вепринцев // *Рождение звукового образа: (Художественные проблемы звукозаписи в экранных искусствах и на радио) / сост. Е. М. Авербах*. – М., 1985. – С. 121–137.

72. *Вепринцев, И.* Фасад и кулисы звукозаписи / И. Вепринцев, Ю. Козюренко // *Муз. жизнь*. – 1989. – № 1. – С. 11–13.

73. *Вильчек, В.* Искусство в контексте реальности / В. Вильчек // *Проблемы телевидения и радио / Комитет по радиовещанию и телевидению при Совете Министров СССР, Научно-метод. отдел*. – М., 1967. – Вып. 1. – С. 69–104.

74. *Вильчек, В. М.* Телевидение и художественная культура / В. М. Вильчек, Ю. В. Воронцов. – М. : Знание, 1977. – 63 с.

75. *Вильчек, В. М.* Под знаком ТВ / В. М. Вильчек. – М. : Искусство, 1987. – 240 с.

76. *Владимирский, Б.* Исполнительство и современная грамзапись / Б. Владимирский // Сов. музыка. – 1976. – № 4. – С. 53–58.

77. *Волков-Ланнит, Л. Ф.* Искусство запечатленного звука: очерки по истории граммофона / Л. Ф. Волков-Ланнит. – М. : Искусство, 1964. – 234 с.

78. *Воронина, Т.* О камерном музицировании и становлении исполнителя / Т. Воронина // О мастерстве ансамблиста : сб. науч. тр. – Л., 1986. – С. 6–21.

79. *Вуд, Г.* О дирижировании / Генри Вуд ; пер. с англ. и примеч. Н. П. Аносова. – М. : Музгиз, 1958. – 104 с.

80. Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве : сб. ст. / вступ. ст., сост., общ. ред. С. М. Хентовой. – М. ; Л. : Музыка, 1966. – 315 с.

81. *Гаврилова, О. А.* Единство и многообразие средств выразительности исполнительской интерпретации / О. А. Гаврилова // Развитие системы высшего образования в сфере культуры: научный и образовательный опыт : материалы Междунар. науч.-практ. конф., Орел, 26–27 марта 2015 г. / Орл. гос. ин-т культуры ; науч. ред. и сост. И. А. Ивашова. – Орел, 2015. – С. 374–377.

82. *Гаклин, Д. И.* Звукорежиссер и исполнитель в процессе звукозаписи / Д. И. Гаклин ; Ком. по радиовещанию и телевидению при Совете Министров СССР, Науч.-метод. отд. – М. : [б. и.], 1966. – 38 с.

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

84. *Гармиза, Г. И.* Концептуальные основы звукозаписи музыки. Подходы и решения / Г. И. Гармиза // Музыковедение. – 2012. – № 4. – С. 2–7.

85. *Гаспаров, Б. М.* О некоторых принципах структурного анализа музыки / Б. М. Гаспаров // Проблемы музыкального мышления : сб. ст. / сост. и ред. М. Г. Арановский ; АН СССР, Науч. совет по истории мировой культуры ; Комис. комплексного изучения худож. творчества; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – М., 1974. – С. 129–152.

86. *Гедрович, Ф. А.* Технотронные документы – результат технически обусловленных форм письменности / Ф. А. Гедрович // Вестн. архивиста. – 1998. – № 2 (44). – С. 71–73.

87. *Гинзбург, Г.* Исполнитель и звукозапись / Г. Гинзбург. – М., 1953. – № 2. – С. 92–95.

88. *Гинзбург, Л.* История скрипичного искусства : в 3 вып. / Л. Гинзбург, В. Григорьев. – М. : Музыка, 1990. – Вып. 1. – 284 с.
89. *Глазырина, Л. Д.* Основы медиатизации: значение media в социокультурном пространстве / Л. Д. Глазырина, С. И. Колбышева // Проблемы управления. – 2009. – № 3 (32). – С 215–223.
90. *Голікава, Л. Ф.* Станаўленне беларускай культуры / Л. Ф. Голікава // Музычны тэатр Беларусі, 1917–1959 гг. / Г. Р. Куляшова, Т. А. Дубкова, Н. А. Юўчанка [і інш.]. – Мінск, 1993. – С. 18–79.
91. *Гольденвейзер, А.* Об исполнительстве / А. Гольденвейзер // Вопросы фортепианного исполнительства : очерки, статьи, воспоминания. – М., 1965. – С. 35–71.
92. Грамафонны і магнітафонны запіс беларускай музыкі / М-ва культуры БССР ; склад. Н. Слабуцін. – Мінск : Дзярж. выдавецтва БССР, 1958. – 20 с.
93. Граммофонные пластинки. – М. : Посылторг : Апрелевская база, 1974. – 336 с.
94. Граммофонные пластинки: список граммофонных пластинок № 1 / М-во культуры СССР. – М. : Управление по производству грампластинок, 1957. – 756 с.
95. *Григорьев, В. Ю.* Исполнитель и эстрада / В. Ю. Григорьев ; под ред. М. М. Берляничка. – М. : Классика-XXI, 2006. – 156 с.
96. *Гриневич, Е. М.* Формы использования аудиовизуальных документов в Белорусском государственном архиве кинофотофонодокументов [Электронный ресурс] / Е. М. Гриневич // Вестн. архивиста. – 2022. – 18 февр. – Режим доступа: <https://www.vestarchive.ru/elektronnyedokumenty/3534>. – Дата доступа: 12.07.2020.
97. *Громова, Н. С.* Фортепианный дуэт в музыкальном искусстве Беларуси / Н. С. Громова. – Минск : БГАМ, 2018. – 180 с.
98. *Гросман, А.* Художественные проблемы передачи звука / А. Гросман // Рождение звукового образа: (Художественные проблемы звукозаписи в экранных искусствах и на радио) / сост. Е. М. Авербах. – М., 1985. – С. 110–121.
99. *Груббер, Р. И.* Всеобщая история музыки / Р. И. Груббер. – М. : Музыка, 1965. – Ч. 1. – 484 с.
100. *Грюнберг, П. Н.* История начала грамзаписи в России / П. Н. Грюнберг. *Янин, В. Л.* Каталог вокальных записей Российского отделения компании «Граммофон» / В. Л. Янин. – М. : Яз. слав. культуры, 2002. – 736 с.

101. Гук, А. А. Эстетические особенности видеотворчества: аспекты содержательный и авторско-субъективный / А. А. Гук // Вестн. Моск. гос. обл. ун-та. Сер. : Филос. науки. – 2009. – № 3. – С. 62–65.

102. Гульд, Г. Избранное : в 2 кн. / Гленн Гульд. – М. : Классика-XXI, 2006. – Кн. 2. – 215 с.

103. Гуренко, Е. Г. Проблемы художественной интерпретации: философ. анализ / Е. Г. Гуренко ; отв. ред.: М. Ф. Овсянников, В. В. Целищев. – Новосибирск : Наука, 1982. – 256 с.

104. Гуренко, Е. Г. Что такое произведение искусства (эстетический анализ) : моногр. / Е. Г. Гуренко. – Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2015. – 419 с.

105. Давиденкова, Е. А. Тембр как категория современного искусствознания и его значение в практике музыкальной звукорежиссуры : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.09 / Е. А. Давиденкова. – СПб., 2011. – 211 л.

106. Данько, Л. Г. Асафьев о специализации музыковеда-критика / Л. Г. Данько // Асафьев и советская музыкальная культура. – М., 1985. – С. 224–226.

107. Данько, Л. И. Музыкальное направление classical crossover в современной аудиовизуальной культуре : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.09 / Л. И. Данько ; С.-Петербур. гуманит. ун-т профсоюзов. – СПб., 2013. – 22 с.

108. Дворниченко, О. Гармония фильма / О. Дворниченко. – М. : Искусство, 1982. – 200 с.

109. Дворниченко, О. И. Музыка как элемент экранного синтеза : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / О. И. Дворниченко. – М., 1975. – 155 л.

110. Дворниченко, О. И. Об экранной интерпретации музыки / О. И. Дворниченко // Музыка и телевидение. – М., 1978. – Вып. 1. – С. 196–230.

111. Делопроизводство и архивное дело: термины и определения [Электронный ресурс] : ГОСТ Р 51141-98. – Введ. 27.02.1998. – Режим доступа: <https://gostrf.com/normadata/1/4294819/4294819011.htm>. – Дата доступа: 15.09.2020.

112. Делопроизводство и архивное дело: термины и определения : ГОСТ Р 7.0.8-2013. – Введ. 01.03.2014. – М. : Стандартинформ, 2017. – 16 с. – (Система стандартов по информации, библиотечному и издательскому делу).

113. *Дехант, Г.* Дирижирование: Теория и практика музыкальной интерпретации / Герман Дехант; пер. с англ. Н. Д. Зусман [и др.]. – Н. Новгород : Деком, 2000. – 446 с.

114. *Джердималиева, Р. Р.* На пути к вершинам исполнительского мастерства // Р. Р. Джердималиева, Ж. Е. Абельтаева // Межкультур. взаимодействие в соврем. музык.-образоват. пространстве. – 2016. – № 3. – С. 74–77.

115. *Динов, В. Г.* Звуковая картина. Записки о звукорежиссуре / В. Г. Динов. – СПб. : Геликон плюс, 2005. – 368 с.

116. *Дробашенко, С. В.* Феномен достоверности : очерки теории документального фильма / С. В. Дробашенко; АН СССР, Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. – М. : Наука, 1972. – 184 с.

117. *Дружкин, Ю.* Без кавычек / Ю. Дружкин // Наука телевидения и экранных искусств. – 2018. – № 14. – С. 53–61.

118. *Друскин, М.* Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII веков / М. Друскин. – Л. : Музгиз, 1960. – 284 с.

119. *Дуков, Е. В.* Концертное дело: тенденции начала XXI века / Е. В. Дуков. – М. : Классика-XXI, 2002. – 178 с.

120. *Дуков, Е. В.* Сеть: публика и искусство / Е. В. Дуков. – М. : ГИИ, 2016. – 210 с.

121. *Дуков, Е.* Грампластинка в музыкальной жизни (социально-культурный аспект функционирования) / Е. Дуков // Рождение звукового образа (Художественные проблемы звукозаписи в экранных искусствах и на радио) / сост. Е. М. Авербах. – М., 1985. – С. 6–22.

122. *Дуков, Е.* Любопытное пространство музыки / Е. Дуков // Звуковая среда современности : сб. ст. памяти М. Е. Тараканова (1928–1996) / отв. ред.-сост. Е. М. Тараканова. – М., 2012. – С. 322–330.

123. *Дулова, Е. Н.* Источник музыкального текста. Современное текстологическое и эдиционное решение / Е. Н. Дулова // Науч. труды Московской гос. конс. им. П. И. Чайковского. – М., 2003. – № 45 : Проблемы музыкальной текстологии / сост., общ. ред., пер. с нем. Д. Р. Петрова. – С. 135–149.

124. *Егорова, И. Л.* Исполнительский стиль Л. А. Руслановой в контексте художественной интерпретации народных песен : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / И. Л. Егорова. – Саратов, 2009. – 260 л.

125. *Егорова, О.* Эталон оркестрового концертмейстерства: к 90-летию народного артиста Беларуси Льва Горелика / О. Егорова // Партер. – 2019. – № 2. – С. 36–37.

126. *Егорова, Т. К.* Музыка кино: направления исследований в отечественном и мировом искусствоведении (на примере изучения подходов американско-европейской и советско-российских школ) / Т. К. Егорова // *Музыковедение*. – 2018. – № 1. – С. 30–37.

127. *Егорова, Т. К.* Музыка советского фильма: историческое исследование : дис. ... д-ра искусствовед. : 17.00.02 / Т. К. Егорова. – М., 1998. – 463 л.

128. *Ермаков, С.* Крупнейший архив медиа / С. Ермаков // *Звукорежиссер*. – М., 2013. – № 2. – С. 28–34.

129. *Ефимова, Н. Н.* Музыка в структуре художественных телепередач : дис. канд. искусствоведения : 17.00.03 / Н. Н. Ефимова. – М., 1996. – 132 л.

130. *Ефимова, Н. Н.* Художественно-эстетический анализ звукового эфирного пространства телерадиовещания : автореф. дис. ... д-ра искусствовед. : 17.00.03 / Н. Н. Ефимова ; Ин-т повышения квалификации работников телевидения и радиовещания. – М., 2005. – 44 с.

131. *Ефимова, Н. Н.* Художественно-эстетический анализ звукового эфирного пространства телерадиовещания : дис. ... д-ра искусствовед. : 17.00.03 / Н. Н. Ефимова. – М., 2005. – 280 л.

132. *Ждан, В. Н.* Экран и образ : (О природе киноискусства) / В. Н. Ждан. – М. : Знание, 1963. – 48 с.

133. *Ждан, В. Н.* Эстетика экрана и взаимодействие искусств / В. Н. Ждан. – М. : Искусство, 1987. – 495 с.

134. *Железный, А. И.* Наш друг – граммпластинка : записки коллекционера / А. И. Железный. – Киев : Муз. Україна, 1989. – 280 с.

135. *Живов, В. Л.* Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика / В. Л. Живов. – М. : ВЛАДОС, 2003. – 272 с.

136. *Жинович, И.* Государственный белорусский народный оркестр / И. Жинович. – Минск : Госиздат БССР, 1958. – 47 с.

137. *Жукова, М. М.* Аудиовизуальные документы радио и телевидения в составе отечественного документального наследия: вопросы комплектования, хранения и изучения [Электронный ресурс] / М. М. Жукова // *Вестн. архивиста*. – 2019. – № 1. – С. 89–101. – Режим доступа: <https://www.vestarchive.ru/2019-1/4052-aydiovizyalnye-dokumenty-radio-i-televideniia-v-sostave-otechestvennogo-dokumentalnogo-naslediiia-vo.html>. – Дата доступа: 11.09.2021.

138. *Журавлев, Д.* Государственный симфонический оркестр Белорусской ССР / Д. Журавлев. – Минск : Госиздат БССР, 1961. – 31 с.

139. Жураўлеў, Д. Салаўіны спеў (Творчы шлях спявачкі Т. Ніжнікавай) / Д. Жураўлеў // *Работніца і сялянка*. – 1975. – № 3. – С. 20–21.
140. Журкова, Д. Искушение прекрасным: классическая музыка в современной массовой культуре / Д. Журкова. – М. : Новое лит. обозрение, 2016. – 317 с.
141. Жывалеўскі, В. С. Лютня і гітара на беларускіх землях / В. С. Жывалеўскі ; уводз. К. А. Успенскага. – Мінск : БДАМ, 2008. – 180 с.
142. Загородний, Г. Н. Музыка высокое признание : исторический очерк о Белорусской государственной филармонии / Г. Н. Загородний. – 2-е изд., перераб. и доп. – Минск : Беларусь, 1988. – 128 с.
143. Захаров, Ю. К. Истолкование музыки: семиотический и герменевтический аспекты : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Ю. К. Захаров ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 1999. – 27 с.
144. Здобнов, Р. Исполнительство – род художественного творчества / Р. Здобнов // *Эстетические очерки : сб. ст. / Моск. ордена Ленина гос. консерватория им. П. И. Чайковского*. – М., 1967. – Вып. 2. – С. 98–148.
145. Зеленина, А. Творческие направления в европейской звукорежиссуре. Ч. 1 / А. Зеленина // *Звукорежиссер*. – 2011. – № 8. – С. 39–43.
146. Зеленина, А. Творческие направления в европейской звукорежиссуре. Ч. 2 / А. Зеленина // *Звукорежиссер*. – 2011. – № 9–10. – С. 53–58.
147. Зеленина, А. Творческие направления в звукорежиссуре [Электронный ресурс] // *Prosound*. – Режим доступа: <http://prosound.ixbt.com/recording/styles-recording.shtml>. – Дата доступа: 08.06.2021.
148. Зильбербрандт, Н. С. Граммофонная пластинка / Н. С. Зильбербрандт // *Муз. энцикл. : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш*. – М., 1974. – Т. 2 : Гондольера–Корсов. – С. 33–39.
149. Зинкявичене, Ю. Проблема аудиовизуальных документов [Электронный ресурс] / Ю. Зинкявичене // *Руконт*. – Режим доступа: <https://rucont.ru/efd/159019>. – Дата доступа: 20.03.2021.
150. Ивонина, Л. Ф. Категория исполнительского движения в аспекте проблем методологии / Л. Ф. Ивонина // *Ист., филос., полит. и юрид. науки, культурология и искусствоведение. Вопр. теории и практики*. – 2016. – № 11–2 (73). – С. 108–112.
151. Игнатов, П. В. Эволюция средств художественной выразительности в творчестве звукорежиссера : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.09 / П. В. Игнатов ; С.-Петербург. гуманит. ун-т профсоюзов. – СПб., 2006. – 26 с.

152. Из истории отечественной звукозаписи и фоноархивистики [Электронный ресурс] // Архивные справочники: обзор фондов Российского государственного архива фонодокументов. – Ч. I–II. – Вып. I : Звуковой архив. – Режим доступа: http://www.rusarchives.ru/guide/zvuk_v1/gl1.shtml – Дата доступа: 19.05.2021.

153. *Иконникова, Л. Н.* Интерпретаторское искусство хорового дирижера : (теория и исполнительская практика) : дис. канд. искусствовед. : 17.00.02 / Л. Н. Иконникова. – Минск, 2014. – 153 л.

154. *Иконникова, Л. Н.* О методике исполнительского анализа хорового произведения / Л. Н. Иконникова // Весці Беларус. дзярж. акад. музыкі. – 2006. – № 8. – С. 75–80.

155. *Ингарден, Р.* Исследования по эстетике / Р. Ингарден ; пер. с польского А. Ермилова и Б. Федорова. – М. : Иностр. л-ра, 1962. – 572 с.

156. Интонация и музыкальный образ : статьи и исследования музыковедов Советского Союза и др. социалистических стран / под общ. ред. Б. М. Ярустовского. – М. : Музыка, 1965. – 354 с.

157. *Иорданиди, О. В.* Монтажная выразительность исторического документального фильма : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / О. В. Иорданиди ; Всерос. гос. ин-т кинематографии. – М., 2004. – 26 с.

158. *Иоффе, И. И.* Музыка советского кино: Основы музыкальной драматургии / И. И. Иоффе. – Л. : Гос. муз. науч.-исслед. ин-т, 1938. – 168 с.

159. Искусство в контексте информационной культуры : сб. ст. / Междунар. акад. информатизации, Отд-ние информ. культуры [и др.] ; науч. ред.: Ю. Н. Рагс, В. М. Петров. – М. : Смысл, 1997. – 204 с.

160. Исполнительская интерпретация музыкального произведения / М-во культуры Респ. Беларусь ; Р. Сергиенко ; науч. ред. М. Е. Тараканов. – Минск : Белгосконсерватория, 1992. – 56 с.

161. *Каган, М.* Пространство и время в искусстве как проблема эстетической науки / М. Каган // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / ред. Б. Егоров. – Л., 1974. – С. 27–39.

162. *Калашникова, И. В.* Интерпретация музыкального произведения: академическая музыка на отечественном телевидении 80–90-х годов XX века : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / И. В. Калашникова ; Рос. академия музыки им. Гнесиных. – М., 2006. – 22 с.

163. *Калашникова, И. В.* Интерпретация музыкального произведения: академическая музыка на отечественном телевидении 80–90-х годов XX века : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / И. В. Калашникова. – М., 2006. – 177 л.

164. *Каленкевич, Е. И.* Media: искусствоведческий ракурс / Е. И. Каленкевич // *Время. Искусство. Критика* : сб. науч. тр. Вып. 2. / Белорус. гос. ун-т ; под ред. Л. П. Саенковой. – Минск, 2010. – С. 73–77.

165. *Каминский, А.* Статьи о монтаже [Электронный ресурс] / А. Каминский. – Режим доступа: <https://www.studmed.ru/view/kaminskiy-a-stati-o-montazhe.html>. – Дата доступа: 20.02.2021.

166. *Капустин, Ю. В.* Музыкант-исполнитель и публика: (социологические проблемы современной концертной деятельности) : исследование / Ю. В. Капустин. – Л. : Музыка, 1985. – 160 с.

167. *Капустин, Ю.* Массовые средства распространения музыки и некоторые проблемы современного исполнительства / Ю. Капустин // *Вопросы теории и эстетики музыки* : сб. ст. / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии; редкол. Л. Н. Раабен (отв. ред.) [и др.]. – Л., 1969. – Вып. 9. – С. 3–17.

168. *Карпилова, А. А.* Аудиовизуальное искусство Беларуси как ретранслятор музыкальной культуры / А. А. Карпилова // *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі* : зб. арт. / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. – Мінск, 2008. – Вып. 4. – С. 92–100.

169. Каталог грампластинок (моно и стерео) на 1987 год / М-во культуры СССР ; Всесоюз. студия грамзаписи. – М. : Роспосылторг ; Апрельская база, 1987. – 126 с.

170. Каталог грампластинок / М-во культуры СССР ; ред. М. Акатова. – М. : Всесоюз. студия грамзаписи, 1958. – Вып. 6. – 82 с.

171. Каталог грампластинок / Трест «Металлосбытширпотреб» НКОН СССР. – М. ; Л. : Изд-во Наркомхоза РСФСР, 1940. – 568 с.

172. Каталог грампластинок 33 1/3 об/мин.: стерео и моно / М-во культуры СССР ; Всесоюз. фирма граммофон. пластинок «Мелодия». – М. : Центр. Дом грампластинок, 1982. – 412 с.

173. Каталог грампластинок: моно и стерео / М-во культуры СССР ; Всесоюз. студия грамзаписи. – М. : Посылторг ; Апрельская база, 1976. – 336 с.

174. Каталог грампластинок: моно и стерео / М-во культуры СССР ; Всесоюз. фирма граммофон. пластинок «Мелодия». – М. : Посылторг; Апрельская база, 1978. – 272 с.

175. Каталог долгоиграющих грампластинок 33 1/3 и 45 об/мин / М-во культуры СССР ; Всесоюз. студия грам. пластинок «Мелодия» ; сост.: М. С. Акатова [и др.]. – М. : Всесоюз. студия грамзаписи, 1963. – 312 с.

176. Каталог долгоиграющих грампластинок 33 1/3 об/мин.: моно и стерео / М-во культуры СССР ; Всесоюз. фирма граммофон. пластинок

«Мелодия»; сост. В. К. Крюков. – М. : Всесоюз. студия грамзаписи, 1968. – 728 с.

177. Каталог долгоиграющих грампластинок 33 $\frac{1}{3}$ об/мин.: моно и стерео. Вып. № 2 (январь–декабрь 1972 г.) / М-во культуры СССР ; Всесоюз. фирма граммофон. пластинок «Мелодия». – М. : Всесоюз. студия грамзаписи, 1975. – 148 с.

178. Каталог долгоиграющих грампластинок 33 $\frac{1}{3}$ об/мин.: моно и стерео. Вып. № 1 / М-во культуры СССР ; Всесоюз. фирма граммофон. пластинок «Мелодия»; сост. В. К. Крюков. – М. : Всесоюз. студия грамзаписи, 1973. – 96 с.

179. Каталог долгоиграющих грампластинок 33 $\frac{1}{3}$ об/мин.: моно и стерео. Вып. № 4 (январь–декабрь 1974 г.) / М-во культуры СССР ; Всесоюз. фирма граммофон. пластинок «Мелодия». – М. : Всесоюз. студия грамзаписи, 1976. – 160 с.

180. Каталог долгоиграющих пластинок : в 2 ч. / М-во культуры СССР ; Всесоюз. фирма граммофон. пластинок «Мелодия»; сост. В. К. Крюков. – М. : Всесоюз. студия грамзаписи, 1972. – Ч. 1 : Гимны и документальные записи. Симфоническая, камерная, оперная и хоровая музыка. – 444 с. ; Ч. 2 : Музыка народов СССР. Записи для детей. Эстрада, танцы, оперетты, марши. Лекции и музыкально-образовательные записи. – 509 с.

181. Каталог долгоиграющих пластинок 33 $\frac{1}{3}$ об/мин.: моно и стерео / М-во культуры СССР ; Всесоюз. фирма граммофон. пластинок «Мелодия»; сост.: В. К. Крюков. – М. : Всесоюз. фирма грамзаписи, 1965. – 496 с.

182. Каталог-заказник грампластинок / М-во культуры СССР ; Всесоюз. фирма граммофон. пластинок «Мелодия»; ред.: А. Карпов, В. Крюков. – М. : Всесоюз. студия грамзаписи, 1966. – 567 с.

183. Каталог фильмов 1957–1997 годов: для внутреннего пользования / сост. В. Коцаренко [и др.] ; ред. Г. Злобенко. – Минск : ТО «Телефильм»; Нац. гос. телерадиокомпания Респ. Беларусь, 1998. – 78 с.

184. Каюков, В. А. Культурологические типы сценического артистизма в западноевропейском дирижировании / В. А. Каюков // Культура и искусство. – М., 2012. – № 1 (7). – С. 61–67.

185. Келдыш, Ю. В. Русская музыка на рубеже двух столетий / Ю. В. Келдыш // Русская художественная культура конца XIX – начала XX века : 1895–1907 / АН СССР, Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР ; редкол.: А. Д. Алексеев [и др.]. – М., 1968. – Кн. 1 : Зрелищные искусства. Музыка. – С. 271–440.

186. *Киев, П. Н.* Невербальная семиотика в театральной культуре / П. Н. Киев // Человек в мире культуры. – 2012. – Вып. 2. – С. 22–28.

187. *Ким, Т. А.* Роль невербальных средств коммуникации в исполнительской деятельности пианиста / Т. А. Ким // Исторические пути белорусской и мировой музыкальной науки и образования : сб. науч. тр. / сост. Н. О. Арутюнова, Т. В. Лихач ; Белорус. гос. академия музыки. – Минск, 2017. – Вып. 42. – С. 236–243.

188. *Ким, Т. А.* Формы и средства невербальной коммуникации музыканта-исполнителя в процессе воссоздания музыкального содержания / Т. А. Ким // Весці Беларус. дзярж. акад. музыкі. – Мінск, 2018. – № 33. – С. 145–149.

189. *Кириллова, Н. Б.* Аудиовизуальные искусства и экранные формы творчества / Н. Б. Кириллова. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2013. – 151 с.

190. *Кириллова, Н. Б.* Медиакультура: от модерна к постмодерну / Н. Б. Кириллова. – М. : Академический Проект, 2005. – 448 с.

191. *Кислицын, Н. А.* Произношение, артикуляция, штрих – метаморфозы понятий в науке и музыкальной практике / Н. А. Кислицын // Вестн. Челябинского гос. ун-та. – 2009. – № 35 (173). – С. 182–186.

192. *Кобелькова, Л. А.* К вопросу о статусе звукозаписей «устной истории» как фонодокументов / Л. А. Кобелькова // В. Н. Автократов. 1922–1992 : материалы науч. чтений, 11–12 янв. 1994 г. – М., 1994. – С. 25–34.

193. *Кобелькова, Л. А.* Организация государственного хранения фонодокументов и экспертиза их ценности (теоретические и методические вопросы) : дис. ... канд. истор. наук : 05.25.02 / Л. А. Кобелькова. – М., 1984. – 229 л.

194. *Кобелькова, Л. А.* Фонопроизведения и проблемы установления их авторства / Л. А. Кобелькова // Отечественные архивы. – 1994. – № 4. – С. 24–26.

195. *Коваленко, О. А.* Музыкальная звукозапись как феномен культуры : автореф. дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / О. А. Коваленко ; С.-Петерб. гос. ун-т культуры и искусств. – СПб., 2012. – 23 с.

196. *Коваленко, О. А.* Музыкальная звукозапись как феномен культуры : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / О. А. Коваленко. – СПб., 2012. – 228 л.

197. *Коган, А.* Как это было / А. Коган // Любителям грампластинки / ред.-сост. Л. Григорьев, Я. Платек. – М., 1971. – С. 13–21.

198. *Коган, Г.* Музыкальное исполнительство и его проблемы / Г. Коган // Избранные статьи. – М., 1972. – Вып. 2. – С. 5–30.

199. Коган, Г. Свет и тени грамзаписи / Г. Коган // Совет. музыка. – М., 1969. – № 5. – С. 60–68.

200. Коляда, В. А. Граммофонные пластинки – разновидность фонодокументов отечественной истории / В. А. Коляда. – М. : РУДН, 1999. – 256 с.

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

202. Комаровских, Г. В. Агогическая организация как отражение исполнительского стиля В. В. Софроницкого: на примере его звукозаписей : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Г. В. Комаровских. – СПб., 2018. – 301 л.

203. Кондрашин, П. Заметки звукорежиссера / П. Кондрашин // Рождение звукового образа: (Художественные проблемы звукозаписи в экранных искусствах и на радио) / сост. Е. М. Авербах. – М., 1985. – С. 137–151.

204. Копалова, О. С. Особенности культурной коммуникации в театре / О. С. Копалова // Социология в российской провинции : тенденции, перспективы развития : в 2 ч. / М-во образования РФ, Уральский гос. ун-т, Фак. политологии и социологии ; ред.: Б. Б. Багиров [и др.]. – Екатеринбург, 2002. – Ч. 1. – С. 122–127.

205. Корноухов, М. Д. Феномен исполнительской интерпретации в музыкально-педагогическом образовании : дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.08 / М. Д. Корноухов. – М., 2011. – 550 л.

206. Корыхалова, Н. Звукозапись и проблемы музыкального исполнительства / Н. Корыхалова // Музыкальное исполнительство : сб. ст. / редкол.: А. А. Николаев [и др.]. – М., 1973. – Вып. 8. – С. 102–137.

207. Корыхалова, Н. П. Интерпретация музыки: теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработок в современной буржуазной эстетике / Н. П. Корыхалова. – Л. : Музыка, 1979. – 208 с.

208. Кот, А. К. Из опыта Белорусского государственного архива кинофотофонодокументов по комплектованию, хранению, учету и использованию аудиовизуальных электронных документов / А. К. Кот // Документация в информационном обществе: актуальные проблемы управления электронными документами : доклады и сообщения XXIV Междунар. науч.-практ. конф., Москва, 21–22 нояб. 2017 г. – М., 2018. – С. 339–345.

209. Кочнев, Ю. Л. Музыкальное произведение и интерпретация / Ю. Л. Кочнев // Сов. музыка. – 1969. – № 12. – С. 56–60.

210. *Кочнев, Ю. Л.* Объективное и субъективное в музыкальной интерпретации : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Ю. Л. Кочнев ; Ленингр. гос. консерватория. – Л., 1970. – 22 с.

211. *Кракауэр, З.* Природа фильма: Реабилитация физической реальности / З. Кракауэр ; пер. с англ. Д. Ф. Соколовой. – М. : Искусство, 1974. – 442 с.

212. *Красильников, И.* Музыкальные функции средств звуковой режиссуры и звукового синтеза / И. Красильников // Музыкальная академия. – 2011. – № 2. – С. 91–94.

213. *Красинский, А. В.* Кинодокумент и образ времени / А. В. Красинский ; ред. Е. Л. Бондарева. – Минск : Наука и техника, 1980. – 168 с.

214. *Крейдлин, Г. Е.* Невербальная семиотика / Г. Е. Крейдлин. – М. : Новое лит. обозрение, 2002. – 581 с.

215. *Кремлев, Ю. А.* Интонация и образ в музыке / Ю. А. Кремлев // Избранные статьи / Ю. А. Кремлев ; общ. ред. В. В. Смирнова. – М., 1976. – С. 58–69.

216. *Кудряшов, А. Ю.* Исполнительская интерпретация музыкального произведения в историко-стилевой эволюции : Теория вопроса и анализ исполнений «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха) : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / А. Ю. Кудряшов. – М., 1994. – 233 л.

217. *Кузнецова, Е. М.* С. В. Рахманинов в эмиграции : социокультурная и творческая адаптация : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Е. М. Кузнецова. – М., 2016. – 269 л.

218. *Кузуб, Т. И.* Музыкальная культура XX века как феномен эпохи глобализации : автореф. дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / Т. И. Кузуб ; Ур. гос. ун-т им. А. М. Горького. – Екатеринбург, 2010. – 24 с.

219. *Кузуб, Т. И.* Музыкальная культура XX века как феномен эпохи глобализации : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / Т. И. Кузуб. – Екатеринбург, 2009. – 149 л.

220. *Кузьмин, А. Р.* Нотация в музыке XX века / А. Р. Кузьмин ; Челябин. гос. акад. культуры и искусств. – Изд. 2. – Челябинск : [б. и.], 2010. – 100 с.

221. *Кузякина, Т. И.* Музыка как коммуникация в современной культуре / Т. И. Кузякина // Вестн. Чуваш. ун-та. – 2007. – № 1. – С. 445–448.

222. *Культурология. XX век : энцикл. ; гл. ред. и сост. С. Я. Левит.* – СПб. : Университет. книга, 1998. – Т. 1. – 447 с.

223. *Куляшова, Г.* Оперное мастацтва / Г. Куляшова, І. Глушакоў // Музычны тэатр Беларусі, 1917–1959 гг. / АН Беларусі, Ін-т мастац-

твзнаўства, этнаграфіі і фальклору ; Г. Р. Куляшова [і інш.]. – Мінск, 1993. – С. 234–302.

224. *Кунафин, Р.* Цифровая музыка: шаг вперед и два назад / Р. Кунафин // Музыкальная жизнь. – 1999. – № 2. – С. 38–39.

225. *Кунтиков, И. Н.* Кинофотофонодокументы в научных исследованиях / И. Н. Кунтиков // Вопросы архивоведения. – М., 1962. – № 2. – С. 55–59.

226. *Куржиямская, А. М.* Рапсодия телеэкрана: Заметки о музыкальном телевидении / А. М. Куржиямская. – М. : Искусство, 1983. – 146 с.

227. *Курносков, Н. Д.* Некоторые вопросы текстологии фонодокументов / Н. Д. Курносков // Сов. архивы. – 1986. – № 4. – С. 65–71.

228. *Курьшева, Т. А.* Музыкальная журналистика и критика / Т. А. Курьшева. – М. : Владос-Пресс, 2007. – 295 с.

229. *Кушнарченко, Н. Н.* Документоведение / Н. Н. Кушнарченко. – 4-е изд., испр. – Киев : Знання, 2003. – 459 с.

230. *Ладыгина, А. Б.* Лариса Помпеевна Александровская : докт.-театр. роман / А. Б. Ладыгина. – Минск : Четыре четверти, 2002. – 320 с.

231. *Ладыгина, А. Б.* Музыкально-театральная жизнь Минска второй половины XX столетия в восприятии современника / А. Б. Ладыгина. – Минск : Четыре четверти, 2007. – 443 с.

232. *Лайнсдорф, Э.* В защиту композитора: Альфа и омега искусства интерпретации : пер. с англ. / Э. Лайнсдорф. – М. : Музыка, 1988. – 303 с.

233. *Ланглебен, М.* Мелодия в плену у языка / М. Ланглебен // Музыка и незвучащее : сб. / отв. ред. Е. В. Пермяков [и др.]. – М., 2000. – С. 91–116.

234. *Ларьков, Н. С.* Документоведение / Н. С. Ларьков – М. : АСТ : Восток–Запад, 2008. – 428 с.

235. *Лебединский, Л.* Пять очерков о шляпинском прочтении нотного текста / Л. Лебединский // Мастерство музыканта-исполнителя : сб. ст. / сост. Я. И. Мильштейн. – М., 1972. – Вып. 1. – С. 57–127.

236. *Лебрехт, Н.* Кто убил классическую музыку? История одного корпоративного преступления / Норман Лебрехт ; пер. с англ. Е. Богатыренко ; ред. Л. Левин. – М. : Классика-XXI, 2007. – 588 с.

237. *Лебрехт, Н.* Маэстро Миф: Великие дирижеры в схватке за власть / Норман Лебрехт ; пер. с англ. С. Ильина. – М. : Классика-XXI, 2007. – 448 с.

238. *Леонов, В. А.* Теоретические основы исполнительства на фаготе (системный анализ и методология исследования компонентов исполнительского процесса) : автореф. дис. ... д-ра искусствовед. : 17.00.02. / В. А. Леонов ; Моск. гос. консерватория. – М., 1993. – 31 с.

239. *Ливанова, Т. Н.* Из истории музыки и музыкознания за рубежом / Т. Н. Ливанова. – М. : Музыка, 1981. – 238 с.
240. *Лисса, З.* Эстетика киномузыки / Зофья Лисса ; пер. с нем. А. О. Зелениной, Д. Л. Каравкиной. – М. : Музыка, 1970. – 495 с.
241. *Листов, В. С.* О критике кинодокументальных источников (по материалам советских киносъемок 1917–1920 гг.) / В. С. Листов // Археограф. ежегодник за 1969 г. / ред. С. О. Шмидт. – М., 1971. – С. 54–69.
242. *Лихачев, Д. С.* Текстология : краткий очерк / Д. С. Лихачев. – М. ; Л. : Наука, 1964. – 102 с.
243. *Лобанов, П. В.* А. Н. Скрябин – интерпретатор своих композиций / П. В. Лобанов. – М. : Ирис-Пресс, 1995. – 119 с.
244. *Лобанов, П.* Расшифровка звукозаписи в анализе творчества пианистов / П. Лобанов // Ученые записки / Правительство Москвы, Мемориальный музей А. Н. Скрябина. – М., 2002. – Вып. 4. – С. 126–134.
245. *Лондон, К.* Музыка фильма / Курт Лондон ; пер. с нем. и под ред. М. Черемухина. – М. ; Л. : Искусство, 1937. – 208 с.
246. *Лотман, Ю. М.* Структура художественного текста / Ю. М. Лотман // Об искусстве. – СПб., 1998. – С. 14–285.
247. *Луначарский, А.* О культурной роли граммофона [Электронный ресурс] / А. Луначарский. – Режим доступа: <https://m.z2.fm/artist/5994283>. – Дата доступа: 15.03.2020.
248. *Лусе, Н. Ю.* Органное исполнительское искусство Латвии : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Н. Ю. Лусе. – М., 1982. – 181 л.
249. *Лымарева, Т. В.* Вокально-исполнительская интерпретация как художественный текст : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Т. В. Лымарева. – СПб., 2009. – 192 л.
250. *Лымарева, Т. В.* Задачи и методы изучения исполнительских интерпретаций вокальных произведений / Т. В. Лымарева // Музыковедение. – 2009. – № 3. – С. 42–48.
251. *Лысенко, О. В.* Художественная интерпретация в системе категорий музыкального исполнительства : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / О. В. Лысенко ; Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – Киев, 1990. – 18 с.
252. *Люторович, П. В.* Искусство Советской Белоруссии / П. В. Люторович. – Минск : Госиздат БССР, 1959. – 138 с.
253. *Ляпунова, А.* О некоторых проблемах музыкального источниковедения / А. Ляпунова // Сов. музыка. – 1971. – № 3. – С. 123–126.
254. *Магидов, В. М.* Визуальная антропология и задачи кино-, фото, фонодокументального источниковедения / В. М. Магидов // Проблемы

источниковедения и историографии : материалы II Науч. чтений памяти академика И. Д. Ковальченко / Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. – М., 2000. – С. 336–349.

255. *Магидов, В. М.* Источниковедение и архивоведение аудиовизуальных документов в системе исторических знаний / В. М. Магидов // *Архивоведение и источниковедение отечественной истории. Проблемы взаимодействия на современном этапе : доклады и сообщ. на четвертой Всерос. конф., Москва, 24–25 апр. 2002 г.* – М., 2002. – С. 92–97.

256. *Магидов, В. М.* Кинофотодокументы как исторический источник / В. М. Магидов // *Отечественная история.* – 1992. – № 5. – С. 104–116.

257. *Магидов, В. М.* Кинофотофонодокументы в контексте исторического знания / В. М. Магидов. – М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2005. – 394 с.

258. *Магидов, В. М.* Кинофотофонодокументы как объект источниковедения (историография вопроса) / В. М. Магидов // *Сов. архивы.* – 1991. – № 4 – С. 27–38 ; № 5. – С. 12–23.

259. *Магидов, В. М.* Кинофотофонодокументы по истории науки и техники / В. М. Магидов // *Делопроизводство.* – 2008. – № 1. – С. 97–102.

260. *Магидов, В. М.* Кинофотофонодокументы: проблемы историографии, архивоведения и источниковедения : автореф. дис. ... д-ра ист. наук : 07.00.09 / В. М. Магидов ; Рос. гос. гуманитар. ун-т. – М., 1993. – 36 с.

261. *Магидов, В. М.* Опыт источниковедческой интерпретации архивных документов по визуальной антропологии / В. М. Магидов // *Материалы VI открытого Рос. фестиваля антропологических фильмов, Москва, 12 дек. 2007 г.* – М., 2007. – С. 89–96.

262. *Мазель, Л. А.* Вопросы анализа музыки: опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики / Л. А. Мазель. – М. : Сов. композитор, 1978. – 352 с.

263. *Мазель, Л. А.* Анализ музыкальных произведений / Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1967. – Ч. 1 : Элементы музыки и методика анализа. – 752 с.

264. *Мазиков, А. А.* Постмодернистская стратегия интерпретации текста и фортепианное исполнительское искусство / А. А. Мазиков // *Изв. Рос. гос. пед. ун-та.* – 2007. – Т. 17, № 43-1. – С. 211–215.

265. *Мазиков, А. А.* Фортепианное исполнительское искусство в культурном пространстве постмодернизма : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 24.00.01 / А. А. Мазиков ; Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – СПб., 2008. – 23 с.

266. *Майоров, Н.* Цвет советского кино / Н. Майоров // Киноведческие записки. – 2011. – № 98. – С. 196–209.

267. *Маклюэн, М.* Понимание Медиа: внешние расширения человека / Маршал Маклюэн ; пер. с англ. В. Г. Николаева. – М. : Гиперборей : Кучково поле, 2007. – 464 с.

268. *Максаков, В. В.* История и организация архивного дела в СССР (1917–1945 гг.) / В. В. Максаков. – М. : Наука, 1969. – 430 с.

269. *Малышев, Ю.* Телевидение и музыканты (Субъективные заметки) / Ю. Малышев // Музыка и телевидение. – М., 1978. – Вып. 1. – С. 90–110.

270. *Мальцев, С. М.* Классификация видов связанного tubato Ф. В. Марпурга / С. М. Мальцев // Известия Самарского науч. центра РАН. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. – Самара, 2016. – Т. 18, № 1. – С. 95–99.

271. *Мальцев, С.* Нотация и исполнение / С. Мальцев // Мастерство музыканта-исполнителя : сб. ст. – М., 1976. – Вып. 2. – С. 68–104.

272. *Мандральская, Н. В.* Принципы научной классификации в определении методики источниковедческого анализа кинофотофонодокументов [Электронный ресурс] / Н. В. Мандральская // Вестн. архивиста. – 2010, № 2. – С. 255–269.

273. *Маркевич, И.* Органный пункт / И. Маркевич // Исполнительское искусство зарубежных стран / под ред. Г. Я. Эдельмана. – М., 1970. – Вып. 5. – С. 77–122.

274. *Мартыненко, В.* Беларусь ад грамафона да кампакта / В. Мартыненко // Чырвоная змена. – 1993. – 23 снеж. – С. 3.

275. *Матушевский, Б.* Живая фотография: чем она является и чем должна стать / Б. Матушевский ; публ., предисл. и коммент. С. Ишевской и Д. Вирена // Киноведческие записки / Эйзенштейновский центр исслед. кинокультуры, Науч.-исслед. ин-т киноискусства, Музей кино ; рук. проекта (изд.) А. С. Трошин ; отв. ред. Д. А. Салынский. – М., 2007. – Вып. 83. – С. 127–161.

276. *Мациевская-Шмидт, В. И.* Некоторые аспекты педагогической системы Леопольда Ауэра / В. И. Мациевская-Шмидт // Музыкальное искусство и образование. – 2016. – № 1. – С. 122–130.

277. *Медушевская, О. М.* Современное зарубежное источниковедение / О. М. Медушевская. – М. : Высш. шк., 1983. – 144 с.

278. *Медушевский, В. В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. В. Медушевский. – М. : Музыка, 1976. – 254 с.

279. *Медушевский, В.* Музыкальное произведение и его культурно-генетическая основа / В. Медушевский // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа : сб. ст. – Киев, 1988. – С. 5–18.

280. *Мелешкина, Е. А.* Взаимодействие субъективно-личностного и субъективно-авторского начал в современных исполнительских интерпретациях / Е. А. Мелешкина // Система ценностей современного общества. – 2011. – № 17-1. – С. 108–111.

281. *Мельникова, Л. И.* Творческие стратегии белорусского документального телевидения (на материале телепрограмм 1956–2000-х гг.) : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / Л. И. Мельникова ; Ин-т журналистики БГУ. – Минск, 2016. – 26 с.

282. *Мельникова, Н. И.* Фортепианное исполнительское искусство как культуротворческий феномен : дис. ... д-ра искусствовед. : 17.00.02 / Н. И. Мельникова. – Новосибирск, 2002. – 307 л.

283. *Мельничук, Е. А.* Современные аудио- и видеотехнологии и их применение в работе над художественным образом с обучающимися музыкантами / Е. А. Мельничук // Развитие соврем. образования: теория, методика и практика : материалы VIII Междунар. науч.-практ. конф., Чебоксары, 31 июля 2016 г. / редкол.: О. Н. Широков [и др.]. – Чебоксары, 2016. – № 2. – С. 106–110.

284. *Милка, А.* «Искусство фуги» И. С. Баха: к реконструкции и интерпретации / А. Милка ; С.-Петербур. гос. консерв. им. Н. А. Римского-Корсакова. – СПб. : Композитор, 2009. – 455 с.

285. *Минаев, Е. А.* Музыкально-информационное поле в эволюционных процессах искусства / Е. А. Минаев. – М. : Музыка, 2000. – 389 с.

286. *Михайлов, М. К.* К проблеме стилевого анализа / М. К. Михайлов // Этюды о стиле в музыке : ст. и фрагм. ; сост., ред. и прим. А. Вульфсона ; вступ. ст. М. Арановского. – Л., 1990. – С. 115–145.

287. *Михайлов, М. К.* Стиль в музыке: исследование / М. К. Михайлов. – Л. : Музыка, 1981. – 264 с.

288. *Михайлов, М. К.* Этюды о стиле в музыке : ст. и фрагм. / М. К. Михайлов ; вступ. ст. М. Арановского. – Л. : Музыка, 1990. – 285 с.

289. *Михеева, Ю. В.* Типологизация аудиовизуальных решений в кинематографе : автореф. дис. ... д-ра искусствовед. : 17.00.03 / Ю. В. Михеева ; Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С. А. Герасимова. – М., 2016. – 53 с.

290. *Моль, А.* Социодинамика культуры : пер. с фр. / А. Моль ; предисл. Б. В. Бирюкова. – Изд. 3-е. – М. : Изд-во ЛКИ, 2008. – 416 с.

291. *Монсенжон, Б.* Глен Гульд. Нет, я не эксцентрик! / Бруно Монсенжон; пер. с фр. М. Ивановой-Аннинской. – М.: Классика-XXI, 2008. – 270 с.

292. *Моряхин, В. А.* Аудиовизуальные технологии в музыкальном искусстве и глобализация культуры рубежа XX–XIX веков / В. А. Моряхин // Современное искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок: Всерос. науч.-практ. конф., Санкт-Петербург, 25 янв. 2008 г. – СПб., 2008. – С. 90–94.

293. *Моряхин, В. А.* Синтезированный музыкально-художественный проект как явление культуры рубежа XX–XXI веков: дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.09 / В. А. Моряхин. – СПб, 2009. – 213 л.

294. Музы XX века: Худож. проблемы средств массовой коммуникации: сб. ст. / ВНИИ искусствознания М-ва культуры СССР; отв. ред.: Н. Зоркая, Ю. Богомолов. – М.: Искусство, 1978. – 304 с.

295. Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш; редкол.: В. А. Белый [и др.]. – М.: Сов. энцикл., 1974. – Т. 2. – 672 с.

296. Музычны тэатр Беларусі, 1917–1959 / Акадэмія навук Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнагр. і фальклору; У. В. Глушакоў [і інш.]. – Мінск: Навука і тэхніка, 1993. – 432 с.

297. Музычны тэатр Беларусі, 1960–1990: Балет. Музыка ў пастаноўках драм. тэатраў / Акад. навук Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнагр. і фальклору. – Мінск: Беларус. навука, 1997. – 367 с.

298. Музычны тэатр Беларусі, 1960–1990: опернае мастацтва, музычная камедыя і аперэта / Г. Куляшова [і інш.]; АН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнагр. і фальклору. – Мінск, 1996. – С. 7–331.

299. *Муратов, С. А.* Пристрастная камера / С. А. Муратов. – М.: Аспект Пресс, 2004. – 187 с.

300. *Мусаева, Ф. С.* Эстетико-теоретические проблемы советской телеоперы: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 / Ф. С. Мусаева; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 1984. – 22 с.

301. *Мятиева, Н. А.* Исполнительская интерпретация музыки второй половины XX века: вопросы теории и практики: дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 / Н. А. Мятиева. – М., 2010. – 186 л.

302. *Назайкинский, Е.* Восприятие музыкальных тембров и значение отдельных гармоний звука / Е. Назайкинский, Ю. Рагс // Применение акустических методов, исследования в музыкознании: сб. ст. / под ред. проф. С. С. Скребкова. – М., 1964. – С. 79–100.

303. *Назайкинский, Е. В.* Звуковой мир музыки / Е. В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1988. – 254 с.

304. *Назайкинский, Е. В.* Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
305. *Назайкинский, Е.* О динамических возможностях современного симфонического оркестра / Е. Назайкинский // Применение акустических методов исследования в музыкознании : сб. ст. / под ред. С. С. Скребкова. – М., 1964. – С. 101–130.
306. *Назайкинский, Е.* Стиль и жанр в музыке / Е. Назайкинский. – М. : Владос, 2003. – 248 с.
307. Народное музыкальное творчество / отв. ред. О. А. Пашина. – СПб. : Композитор, 2005. – 568 с.
308. *Науменко, Т. И.* Текстология музыкальной науки / Т. И. Науменко. – М. : Памятники исторической мысли, 2013. – 584 с.
309. *Нечай, А. А.* Хоровое академическое исполнительство в Беларуси XX столетия / А. А. Нечай. – Минск : Энциклопедикс, 2008. – 179 с.
310. *Нечай, О. Ф.* Телевидение как художественная система / О. Ф. Нечай ; ред. Р. Н. Ильин ; АН БССР, Ин-т искусствоведения, этногр. и фольклора. – Минск : Наука и техника, 1981. – 256 с.
311. *Нечай, О. Ф.* Экранная культура – трансляция и создание художественных ценностей / О. Ф. Нечай // Экран и культура: белорусское документальное кино и культура Беларуси : сб. материалов науч.-практ. конф. Белорус. союза кинематографистов, НАН Беларуси, Минск, 27–30 сент. 1999 г. / отв. ред. О. Ф. Нечай. – Минск, 1999. – С. 22–32.
312. *Нечай, О. Ф.* Ракурсы: О телевизионной коммуникации и эстетике / О. Ф. Нечай. – М. : Искусство, 1990. – 119 с.
313. *Нижник, А. А.* Музыкальный смысл в исполнительстве и педагогике / А. А. Нижник, А. В. Ляхович // Наука. Искусство. Культура. – 2015. – № 4. – С. 138–149.
314. *Никитина, Л. В.* Герменевтические каноны Э. Бетти как методологические принципы интерпретации музыкального произведения / Л. В. Никитина // Вестн. Казан. гос. ун-та культуры и искусств. – 2014. – № 2. – С. 31–35.
315. *Николаев, А.* Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма / А. Николаев. – М. : Музыка, 1980. – 112 с.
316. *Нисбетт, А.* Студия радиовещания и звукозаписи: методы использования студийного оборудования / Алек Нисбетт. – М. : Искусство, 1971. – 309 с.
317. *Ничков, Б. В.* Белорусские музыканты – исполнители на деревянных духовых инструментах / Б. В. Ничков. – Минск : Белорус. гос. акад. музыки, 2010. – 290 с.

318. *Ничков, Б. В.* Белорусские музыканты – исполнители на медных духовых инструментах / Б. В. Ничков. – Минск : Белорус. гос. акад. музыки, 2014. – 237 с.

319. *Ничков, Б. В.* Духовая инструментальная культура Беларуси / Б. В. Ничков. – Минск : Белорус. гос. акад. музыки, 2003. – 426 с.

320. Новые аудиовизуальные технологии : сб. ст. / О. В. Граковская [и др.] ; отв. ред. К. Э. Разлогов ; Рос. ин-т культурологии, Гос. ин-т искусствознания. – М. : Едиториал УРСС, 2005. – 482 с.

321. *Ногайбаева-Брайтмэн, Е. И.* Опера на экране : принципы воплощения : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Е. И. Ногайбаева-Брайтмэн. – Магнитогорск, 1998. – 154 л.

322. *Овчинников, М. А.* Фортепианное исполнительство и русская музыкальная критика XIX века / М. А. Овчинников. – М. : Музыка, 1987. – 198 с.

323. *Оганесова, Ю. А.* Выразительные средства телевизионных программ культурно-просветительской тематики : дис. ... канд. филолог. наук : 10.01.10 / Ю. А. Оганесова. – Воронеж, 2014. – 170 л.

324. *Орлов, Г.* Художественная культура и технический прогресс / Г. Орлов // Вопросы теории и эстетики музыки : сб. ст. / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии ; редкол. Л. Н. Раабен (отв. ред.) [и др.]. – Л., 1969. – Вып. 9. – С. 18–40.

325. *Орлова, И. В.* Грамзапись: новые вопросы творчества и восприятия / И. В. Орлова // Художественное творчество : вопросы комплексного изучения / АН СССР, Науч. совет по истории мировой культуры, Комис. комплекс. изуч. худож. творчества ; редкол.: Б. С. Мейлах (отв. ред.) [и др.]. – Л., 1982. – С. 260–265.

326. *Орлова, И.* Звукозапись, музыкальная классика и некоторые проблемы восприятия музыки / И. Орлова // Традиционные виды искусств в эпоху СМК : сб. ст. / ВНИИ искусствознания ; отв. ред. Ю. А. Богомолов. – М., 1987. – С. 85–92.

327. *Орлова, И.* Предпосылки становления грамзаписи / И. Орлова // Рождение звукового образа: (Художественные проблемы звукозаписи в экранных искусствах и на радио) / сост. Е. А. Авербах. – М., 1985. – С. 22–34.

328. Основные правила работы государственных архивов Российской Федерации [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://normativ.kontur.ru/document>. – Дата доступа: 15.08.2021.

329. Основные правила работы с кинофотофонодокументами и видеофонограммами в ведомственных архивах / ВНИИ документоведения и архивного дела. – М. : ВНИИДАД, 1989. – 84 с.

330. Основы звукорежиссуры: творческий практикум / Н. И. Дворко [и др.]. – СПб. : СПбГУП, 2005. – 165 с.
331. *Осокин, С. Ю.* Историческая жизнь музыкального произведения в исполнительском искусстве : (На материале интерпретаций «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха) : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / С. Ю. Осокин ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 1992. – 22 с.
332. *Пави, П.* Словарь театра / Патрис Пави ; пер. с фр. под ред. К. Разлогова. – М. : Прогресс, 1991. – 481 с.
333. *Петелин, В. В.* Восхождение, или Жизнь Шаляпина: 1894–1902: биограф. роман. / В. В. Петелин. – М. : Центрполиграф, 2004. – 648 с.
334. *Петриков, С. М.* Текстуальное музыкальное мышление (синтаксический интегрирующий аспект) : исслед. / С. М. Петриков. – Бийск : Бийский гос. пед. ин-т, 1993. – 626 с.
335. *Петров, В. О.* Инструментальный театр XX века : история и теория жанра : дис. ... д-ра искусствовед. : 17.00.02 / В. О. Петров. – Астрахань, 2014. – 444 л.
336. *Петров, Л. В.* Структура художественной коммуникации : на материале произведений кинематографа и телевидения / Л. В. Петров // Проблемы телевидения и радио. – М., 1967. – Вып. 1. – С. 105–137.
337. *Петровская, И. Ф.* Источниковедение истории русской музыкальной культуры XVIII – начала XX века / И. Ф. Петровская ; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – 2-е изд., доп. – М. : Музыка, 1989. – 318 с.
338. *Петрушанская, Е. М.* Инструментальная музыка на телевизионном экране: Эстетические проблемы адаптации : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Е. М. Петрушанская. – М., 1987. – 192 л.
339. *Петрушанская, Е.* О «ТЕЛЕтелесных» ориентирах среди музыкальных ценностей телевидения / Е. Петрушанская // Ракурсы. – М., 2010. – Вып. 8. – С. 199–213.
340. *Петрушанская, Е.* Опера на малом экране / Е. Петрушанская // Телевидение вчера, сегодня, завтра, 88 : сб. / сост. Л. П. Орлова. – М., 1988. – С. 71–82.
341. *Петрушанская, Е.* От базарных звуковых игрушек – до зарождения эстетики звукозаписи / Е. Петрушанская // Высокое и низкое в художественной культуре : в 3 т. : сб. / Гос. ин-т искусствознания ; отв. ред. Ю. А. Богомолов. – СПб., 2011. – Т. 1. – С. 167–198.
342. *Плавник, А. А.* История белорусского телевидения : в 2 ч. / А. А. Плавник [и др.] ; Белорус. гос. ун-т им. В. И. Ленина. – Минск : БГУ, 1989. – Ч. 1. – 57 с.

343. Познин, В. Ф. Влияние технологии на экранную эстетику / В. Ф. Познин // Вестн. ВГИК. – 2014. – № 2 (20). – С. 38–51.

344. Познин, В. Ф. Выразительные средства экранных искусств: эстетический и технологический аспекты : автореф. дис. ... д-ра искусствовед. : 17.00.09 / В. Ф. Познин ; С.-Петербур. гуманит. ун-т профсоюзов. – СПб., 2009. – 46 с.

345. Познин, В. Ф. Выразительные средства экранных искусств: эстетический и технологический аспекты : дис. ... д-ра искусствовед. : 17.00.09 / В. Ф. Познин. – СПб., 2009. – 345 л.

346. Познин, В. Ф. Изобразительное и звуковое решение экранного произведения / В. Ф. Познин. – СПб. : С.-Петербур. гос. ун-т, 2015. – 236 с.

347. Покровская, Н. Н. История исполнительства на арфе : дис. ... д-ра искусствовед. : 17.00.02 / Н. Н. Покровская. – Новосибирск, 2001. – 453 л.

348. Политанская, О. И. Детский программный цикл для фортепиано как отражение индивидуального композиторского стиля (В. Каретников, Г. Сурус, В. Дорохин) : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / О. И. Политанская. – Минск, 2016. – 238 л.

349. Полозов, С. П. Информационный подход в исследовании музыкального искусства : дис. ... д-ра искусствовед. : 17.00.09 / С. П. Полозов. – Саратов, 2015. – 408 л.

350. Полозов, С. П. О применении информационного подхода в музыковедческих исследованиях / С. П. Полозов // Трибуна оппонента. – 2013. – № 2. – С. 191–193.

351. Полозов, С. П. Основоположники теории информации о музыке / С. П. Полозов // Ист., филос., полит. и юрид. науки, культурология и искусствоведение. Вопр. теории и практики. – 2014. – № 7–2. – С. 161–163.

352. Польская, И. И. Коммуникативно-психологическая специфика ансамблевого исполнительства / И. И. Польская // Весці беларус. дзярж. акад. музыкі. – 2018. – № 32. – С.154–161.

353. Попов, А. В. Принципы стилового анализа актерской речи на основании аудиозаписей / А. В. Попов // Феномен актера: профессия, философия, эстетика : материалы второй науч. конф. аспирантов, г. Санкт-Петербург, 17 мая 2006 г. – СПб., 2007. – С. 47–50.

354. Попов, А. В. Стиль сценической речи : на материале аудиозаписей : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.01 / А. В. Попов. – СПб., 2009. – 149 л.

355. *Прадед, В. А.* Исполнительские средства музыкальной выразительности в свете проблем теории музыкально-исполнительского искусства / В. А. Прадед // Вопросы музыкального исполнительского искусства : сб. науч. тр. / Белорус. гос. акад. музыки ; сост. и науч. ред. В. Л. Яконюк. – Минск, 2015. – Вып. 36. – Серия 5 : Вопросы истории и теории исполнительского искусства. Музыкальная педагогика. – С. 295–304.

356. *Прадед, В. А.* О понятии «исполнительские средства музыкальной выразительности» / В. А. Прадед // История и современность: от музыкальной науки к исполнительской практике : сб. науч. тр. / Белорус. гос. акад. музыки ; сост. Л. А. Волкова. – Минск, 2014. – Вып. 32. – Серия 6 : Вопросы современного музыкознания в исследованиях молодых ученых. – С. 131–138.

357. *Прадед, В. А.* Пути развития академического исполнительства на белорусских цимбалах : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / В. А. Прадед ; Беларус. гос. академия музыки. – Минск, 2017. – 25 с.

358. Применение акустических методов исследования в музыкознании: сб. ст. / под ред. С. С. Скребкова. – М. : Музыка, 1964. – 131 с.

359. *Прожиго, Г. С.* Концепция реальности в экранном документе / Г. С. Прожиго. – М. : ВГИК, 2004. – 454 с.

360. *Прожиго, Г. С.* Судьба жанра в кинодокументалистике / Г. С. Прожиго // Вестник ВГИК. – 2018. – № 3 (37). – С. 34–44.

361. *Пронин, А. А.* Документальный фильм как публицистический нарратив : структура, функции, смысл : дис. ... д-ра филолог. наук : 10.01.10 / А. А. Пронин. – СПб., 2016. – 360 л.

362. *Пфайфер, Дж.* Воспоминания звукорежиссера / Дж. Пфайфер // Музыкальная жизнь. – 1996. – № 11–12. – С. 49–50.

363. *Пятигорский, Г.* Виолончелист / Г. Пятигорский // Исполнительское искусство зарубежных стран / под ред. Г. Я. Эдельмана. – М., 1970. – Вып. 5. – С. 123–215.

364. *Раабен, Л. Н.* Жизнь замечательных скрипачей / Л. Н. Раабен. – М. : Музыка, 1967. – 312 с.

365. *Раабен, Л. Н.* Мастера советского камерно-инструментального ансамбля / Л. Н. Раабен. – Л. : Музыка, 1964. – 180 с.

366. *Рабинович, Д. А.* Исполнитель и стиль / Д. А. Рабинович. – М. : Классика-XXI, 2008. – 207 с.

367. *Рабинович, Д. А.* Портреты пианистов / Д. А. Рабинович. – М. : Сов. композитор, 1962. – 268 с.

368. *Рагс, Ю. Н.* Акустические знания в системе музыкального образования / Ю. Н. Рагс. – Рязань : Литера М, 2010. – 336 с.

369. *Радкевич, Е. Г.* Белорусское республиканское радио, 1917–1980 гг.: (история, проблемы формирования и функционирования) : автореф. дис. ... д-ра ист. наук : 07.00.10 / Е. Г. Радкевич ; Белорус. гос. ун-т им. В. И. Ленина. – Минск, 1984. – 51 с.
370. *Разлогов, К. Э.* Что такое медиаобразование? / К. Э. Разлогов // *Медиаобразование.* – 2005. – № 2. – С. 60–76.
371. *Рало, А. Н.* Некоторые аспекты теории исполнительства на звуковысотных ударных инструментах : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / А. Н. Рало. – Ростов н/Д., 1996. – 150 л.
372. *Раппопорт, С.* Семиотика и язык искусства / С. Раппопорт // *Музыкальное искусство и наука.* – М., 1973. – Вып. 2. – С. 17–59.
373. *Ратников, Г. В.* Жанровая природа фильма / Г. В. Ратников. – Минск : Наука и техника, 1990. — 181 с.
374. *Рахманова, Н. Н.* Звукорежиссура джазовой музыки как стилевой феномен : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Н. Н. Рахманова. – Н. Новгород, 2016. – 249 л.
375. *Ремишевский, К. И.* Белорусская дуда в кинохронике 1930-х годов (по материалам киножурнала «Советское искусство» № 7, 1939 г.) / К. И. Ремишевский, В. В. Калацей // *НВ: Культуры и искусства.* – 2013. – № 4. – С. 81–92.
376. *Ремишевский, К. И.* Жанрово-стилевая типология белорусского неигрового кино: история, теория и практика (на материале фильмов 1925–1964 годов) : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / К. И. Ремишевский ; Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы, НАН Беларуси. – Минск, 2004. – 24 с.
377. *Ремишевский, К. И.* История, ожившая в кадре : белорусская кинолетопись: испытание временем : в 3 кн. : к 90-летию белорусского кино / К. И. Ремишевский ; науч. ред., автор пред. В. В. Гниломедов. – Минск : Выш. шк., 2014–2019. – Кн. 1 : 1927–1953. – 2014. – 223 с.; Кн. 2 : 1954–1969. – 2017. – 230 с.
378. *Ремишевский, К. И.* Экранные тематические антологии: специфика формирования контента и проблемы структурирования / К. И. Ремишевский // *Асноўныя тэндэнцыі развіцця сучаснай беларускай культуры : матэрыялы навук. канф., Мінск, 23–24 лістап. 2011 г. / навук. рэд. М. А. Мажэйка.* – Мінск, 2013. – С. 331–339.
379. *Ремнева, И. А.* Исполнительская интерпретация как средство создания и воплощения художественного образа / И. А. Ремнева // *Культурная жизнь Юга России.* – 2009. – № 1. – С. 148–150.

380. Рождение звукового образа: (Художественные проблемы звукозаписи в экранных искусствах и на радио) : сб. / сост. Е. М. Авербах. – М. : Искусство, 1985. – 239 с.

381. Розанова, Л. Н. К понятию авторства фонодокумента / Л. Н. Розанова // Сов. архивы. – 1983. – № 5. – С. 17–21.

382. Розанова, Л. Н. Крупнейшие хранилища фонодокументов (по зарубежным источникам) / Л. Н. Розанова // Отеч. архивы. – 1994. – № 4. – С. 109–115.

383. Рошаль, Л. М. Современное неигровое кино в источниковедческих и архивных аспектах / Л. М. Рошаль // Источниковедение и краеведение в культуре России : сб. : К 50-летию служения Сигурда Оттовича Шмидта Историко-архив. ин-ту / Рос. гос. гуманитар. ун-т ; редкол.: Н. И. Басовская [и др.]. – М., 2000. – С. 36–40.

384. Рузов, Г. Л. П. Александровская / Г. Рузов. – М. ; Л. : Музгиз, 1950. – 56 с.

385. Русина, Ю. А. Методология источниковедения / Ю. А. Русина ; М-во образования и науки Рос. Федерации, Урал. федер. ун-т. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2015. – 204 с.

386. Рязанцев, А. А. Философии экрана как путь к открытию и развитию новой экранной философии / А. А. Рязанцев // Вестн. Тамбов. гос. ун-та. – 2012. – № 10. – С. 267–270.

387. Сабурова, С. Л. Индивидуальность исполнительства в контексте музыкального движения и телесного выражения / С. Л. Сабурова // Соц. и гуманитар. науки на Дальнем Востоке. – 2014. – № 3. – С. 168–172.

388. Саенкова, Л. П. Парадоксы субъективной интерпретации реальности: о некоторых тенденциях документального кино / Л. П. Саенкова // Беларус. думка. – 2008. – № 9. – С. 104–109.

389. Саппак, В. Телевидение и мы: четыре беседы / В. Саппак. – 3-е изд. – М. : Искусство, 1988. – 167 с.

390. Сахалтуева, О. Интонационный анализ исполнения первой части концерта для скрипки с оркестром Мендельсона / О. Сахалтуева // Применение акустических методов исследования в музыкознании : сб. ст. / под ред. проф. С. С. Скребкова. – М., 1964. – С. 61–78.

391. Сахалтуева, О. О взаимосвязях выразительных средств в музыкальном исполнении (на примере анализа пьесы Р. Шумана «Грёзы») / О. Сахалтуева, Е. Назайкинский // Муз. искусство и наука : сб. ст. / под ред. Е. В. Назайкинского. – М., 1970. – Вып. 1. – С. 59–94.

392. Сахарова, В. Художественная интерпретация музыкального произведения в контексте исполнительского искусства / В. Сахарова //

Научные труды Белорус. гос. акад. музыки. – Минск, БГАМ, 2007. – Вып. 14 : Музыкальное исполнительство как вид художественно-творческой деятельности : сб. ст. / редкол.: В. Д. Кокушкин [и др.] ; ответ. ред. и сост. К. И. Степаневич. – С. 49–62. – (Сер. 5, Вопросы истории и теории исполнительского искусства. Муз. педагогика).

393. *Севастьянова, С. С.* Кульминация в произведениях экранного музыкального театра / С. С. Севастьянова // Культура и искусство. – 2012. – № 2 (8). – С. 102–110.

394. *Севастьянова, С. С.* Проблема синтеза искусств в экранном музыкальном театре : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / С. С. Севастьянова ; Казан. гос. конс. им. Н. Г. Жиганова. – Астрахань, 2004. – 28 с.

395. *Севастьянова, С. С.* Проблема синтеза искусств в экранном музыкальном театре : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / С. С. Севастьянова. – Астрахань, 2004. – 273 л.

396. *Седов, П. В.* Искусство Яши Хейфеца в контексте музыкально-исполнительской культуры XX века : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / П. В. Седов. – М., 2001. – 215 л.

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

398. *Сексенбаева, Г. А.* Аудиовизуальные документы в системе источниковедческих знаний [Электронные ресурсы]. – Режим доступа: http://www.rusnauka.com/31_ONBG_2011/Istoria/2_96783.doc.htm. – Дата доступа: 20.05.2021.

399. *Сексенбаева, Г. А.* Аудиовизуальные документы: особенности источниковедческого подхода [Электронные ресурсы] / Г. А. Сексенбаева // Вестн. КазНПУ. – Алматы, 2011. – Режим доступа: <https://articlekz.com/article/10942>. – Дата доступа: 20.05.2021.

400. *Сексенбаева, Г. А.* Информационные возможности аудиовизуального фонда страны / Г. А. Сексенбаева // Наука и новые технологии. – № 3–4. – 2007. – С. 169–171.

401. *Сексенбаева, Г. А.* Центральный государственный архив кинофотодокументов и звукозаписей. История и современность [Электронный ресурс] / Г. А. Сексенбаева. – Алматы : Казахский нац. ун-т им. аль-Фараби, 2014. – 190 с.

402. *Сергиенко, Р. И.* Белорусское теоретическое музыкознание в координатах нового времени / Р. И. Сергиенко // Весці Беларус. дзярж. акад. музыкі. – 2017. – № 31. – С. 10–19.

403. *Сернова, Т.* Авторский стиль исполнителя как система отношений / Т. Сернова // Научные труды Белорус. гос. акад. музыки. – Минск, 2015. – Вып. 36. – С. 16–29.

404. *Сернова, Т. В.* Становление индивидуальных исполнительских стилей в вокальном искусстве Беларуси (Л. Галушкина, А. Генералов, Т. Нижникова) : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Т. В. Сернова. – Минск, 2010. – 151 л.

405. *Сибиряков, В. Н.* Звукозапись как форма эстетической интерпретации : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09.00.04 / В. Н. Сибиряков ; Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. – М., 2017. – 22 с.

406. *Сильванович, О. И.* Национальная киностудия «Беларусьфильм»: историографический очерк / О. И. Сильванович // Вести Ин-та современных знаний им. А. М. Широкова. – Минск. – 2014. – № 3. – С. 36–41.

407. *Сильванович, О. И.* Национальная киностудия «Беларусьфильм»: художественные и производственные стратегии : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / О. И. Сильванович ; Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси. – Минск, 2017. – 25 с.

408. *Симонов, А.* О режиссуре фильма-концерта / А. Симонов // Телевидение вчера, сегодня, завтра ; сост. А. Черняков. – М. : Искусство, 1984. – Вып. 4 – С. 157–180.

409. *Синеокий, О. В.* Апрельский мегазавод и другие предприятия грампластинок: некоторые артефакты советской рок-коммуникации [Электронный ресурс] / О. В. Синеокий // Человек и культура. – 2013. – № 2. – С. 197–272. – Режим доступа: http://e-notabene.ru/ca/article_379.html. – Дата доступа: 25.06.2021.

410. *Синеокий, О. В.* Фонодокумент в мировом коммуникационном пространстве: эволюция, современное состояние, направления трансформаций : спец. междунар. науч.-реферативный вып. по материалам дис. ... д-ра наук по соц. коммуникациям : 27.00.02 : моногр. / О. В. Синеокий. – Запорожье : Статус, 2018. – 249 с.

411. *Сквирская, Т. З.* Источниковедение и текстология в музыковедении / Т. З. Сквирская. – СПб. : Композитор, 2011. – 40 с.

412. *Скребков, С. С.* К вопросу об исполнительской трактовке музыкальных произведений / С. С. Скребков // Избранные статьи / С. С. Скребков ; ред.-сост. Д. А. Арутюнов. – М., 1980. – С. 17–23.

413. *Скребков, С.* Художественные принципы музыкальных стилей / С. Скребков. – М. : Музыка, 1973. – 446 с.

414. *Скребкова-Филатова, М. С.* Исполнительский стиль и вариантная множественность интерпретации / М. С. Скребкова-Филатова // Проблемы музыкального стиля : сб. ст. / отв. ред. С. С. Григорьев ; ред.: Н. С. Николаева [и др.]. – М., 1982. – С. 121–138.

415. *Скребкова-Филатова, М. С.* Роль музыкальной фактуры в создании исполнительской интерпретации произведения / М. С. Скребкова-Филатова // Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции / М. С. Скребкова-Филатова. – М., 1985. – С. 235–252.

416. *Словарь современной архивной терминологии социалистических стран : в 2 вып. / ВНИИ документоведения и арх. дела. – М. : ВНИИДАД, 1988. – Вып. 2. – 320 с.*

417. *Смирнова, И. А.* Белорусский документальный видеофильм: проблемы музыкальной драматургии : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.09 / И. А. Смирнова ; Белорус. гос. ун-т культуры. – Минск, 2004. – 21 с.

418. *Смирнова, И. А.* Белорусский документальный видеофильм: проблемы музыкальной драматургии : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.09 / И. А. Смирнова. – Минск, 2004. – 182 л.

419. *Смирнова, М. В.* Артур Шнабель в контексте фортепианной культуры первой половины XX века : дис. ... д-ра искусствовед. : 17.00.02 / М. В. Смирнова. – СПб., 2006. – 414 л.

420. *Смирнов, Ю. Л.* Телевидение в системе распространения художественной продукции (социологический аспект) : автореф. дис. ... канд. социол. наук : 22.00.06 / Ю. Л. Смирнов ; Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. – М., 1992. – 23 с.

421. *Смольский, Б. С.* Белорусский музыкальный театр / Б. С. Смольский ; Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора М-ва культуры БССР. – Минск : Наука и техника, 1963. – 246 с.

422. *Советкина, Э. В.* Эстетические особенности музыкальных видеоклипов : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / Э. В. Советкина ; Ин-т повышения квалификации работников телевидения и радиовещания. – М., 2005. – 26 с.

423. *Советские грампластинки 1976: доп. к основному каталогу / М-во культуры СССР ; Всесоюз. студия грамзаписи. – М. : В/О «Международная книга» СССР, 1976. – 120 с.*

424. *Советские грампластинки 1977 : доп. к осн. каталогу / М-во культуры СССР ; Всесоюз. студия грамзаписи. – М. : В/О «Международная книга» СССР, 1977. – 106 с.*

425. Советские грампластинки 1979 : доп. к основному каталогу / М-во культуры СССР ; Всесоюз. студия грамзаписи. – М. : В/О «Международная книга» СССР, 1979. – 118 с.

426. Советские пластинки: Каталог: Моно и стерео 33 ½ об/мин. / М-во культуры СССР ; Всесоюз. студия грамзаписи. – М. : В/О «Международная книга» СССР, 1971. – 608 с.

427. *Соколов, А.* К проблеме анализа исполнительской интерпретации как формы существования музыкального произведения / А. Соколов // Проблемы организации музыкального произведения : сб. науч. тр. / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского ; отв. ред. М. А. Смирнов. – М., 1979. – С. 179–197.

428. *Сокольская, А. А.* Оперный текст как феномен интерпретации : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / А. А. Сокольская. – Казань, 2004. – 163 л.

429. *Соловьев, Е. В.* Звукозапись и классическая музыка : некоторые аспекты взаимодействия / Е. В. Соловьев // Культура Дальнего Востока России и стран АТР : Восток-Запад : материалы науч. конф., Владивосток, 29–30 апр. 2009 г., 5–6 мая 2010 г. / редкол.: О. М. Шушков (ред.-сост.) [и др.]. – Владивосток, 2010. – Вып. 16, 17. – С. 172–179.

430. *Соломахо, Е.* Он был первой скрипкой Беларуси / Е. Соломахо // Вечерний Минск. – 1999. – 19 февр. – С. 3.

431. *Сохор, А.* Социология и музыкальная культура / А. Сохор. – М. : Советский композитор, 1975. – 202 с.

432. Средства массовой коммуникации и современная художественная культура / отв. ред. А. С. Вартанов. – М. : Искусство, 1983. – 311 с.

433. *Ставроу, М. П.* Сведение разумом [Электронный ресурс] / М. П. Ставроу ; пер с англ. А. Гончарова. – 2003. – 158 с. – Режим доступа: https://docviewer.yandex.by/view/124374966/?page=1&*. – Дата доступа: 23.10.2021.

434. Старые и новые медиа: формы, подходы, тенденции XXI века / под. ред. Е. В. Сальниковой. – М. : Издательские решения, 2019. – 540 с.

435. *Стежко, Н. Г.* Развитие жанрово-стилевых форм телевизионного документального кино : (на материале Творческого объединения «Телефильм» НГТРК РБ) : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / Н. Г. Стежко. – Минск, 2006. – 156 л.

436. *Степанцевич, К.* Белорусский концерт / К. Степанцевич. – Минск : Беларусь, 1967. – 56 с.

437. *Стеркин, Т. А.* Становление профессии: О режиссуре муз. телевидения / Т. А. Стеркин. – М. : Искусство, 1980. – 151 с.

438. *Стракович, Ю. В.* Музыкальная культура в цифровую эпоху: трансформация социального функционирования : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / Ю. В. Стракович. – М., 2010. – 249 л.

439. *Стракович, Ю.* Цифролюция. Что случилось с музыкой в XXI веке / Ю. Стракович. – М. : Классика-XXI, 2014. – 366 с.

440. *Стреглов, Ю. Н.* Искусство пианиста-интерпретатора в контексте развития средств аудиокommunikации (от фонографа Т. А. Эдисона к компакт-диску) / Ю. Н. Стреглов ; Орловский гос. ин-т. искусств и культуры. – Орел : [б. и.], 2005. – 86 с.

441. *Стрельский, В.* Теория и методика источниковедения истории СССР / В. Стрельский. – Киев : Вища школа, 1976. – 128 с.

442. *Суша, М. А.* Друк, тэлебачанне, радыёвяшчанне / М. А. Суша // Беларуская ССР : кароткая энцыкл. : у 5 т. – Мінск, 1980. – Т. 3. – С. 26–34.

443. *Сушко, Е. О.* Музыкальное телевидение Беларуси: 60 лет в поисках своего лица [Электронный ресурс] / Е. О. Сушко // Медиамузыка. – 2016. – № 6. – Режим доступа: http://mediamusic-journal.com/Issues/6_1.html. – Дата доступа: 25.03.2021.

444. *Сушко, Е. О.* Музыкальное телевидение Беларуси: жанровая типология и основные тенденции развития : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / Е. О. Сушко ; Центр исслед. белорус. культуры, яз. и лит. НАН Беларуси. – Минск, 2016. – 26 с.

445. *Сушко, Е. О.* Музыкальное телевидение Беларуси: жанровая типология и основные тенденции развития : дис. ...канд. искусствовед. : 17.00.03 / Е. О. Сушко. – Минск, 2016. – 246 л.

446. *Сушко, Е. О.* Проблемы телевизионного воплощения музыкальных произведений в публикациях практиков телевидения / Е. О. Сушко // Визуальная коммуникация в социокультурной динамике : сб. ст. II Междунар. науч. конф., Казань, 24–25 нояб. 2016 г. / под ред. Н. Ф. Федотовой. – Казань, 2016. – С. 216–219.

447. *Сычев, С. В.* Эволюция тенденций развития документального кино- и телефильма : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.10 / С. В. Сычев ; Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. – М., 2010. – 25 с.

448. *Тараева, Г. Р.* Семантика музыкального языка: конвенции, традиции, интерпретации : автореф. дис. ... д-ра искусствовед. : 17.00.02 / Г. Р. Тараева ; Рост. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. – Ростов н/Д., 2013. – 46 с.

449. *Тараева, Г. Р.* Семантика музыкального языка: конвенции, традиции, интерпретации : дис. ... д-ра искусствовед. : 17.00.02 / Г. Р. Тараева. – Ростов н/Д., 2013. – 411 л.

450. Телевидение между искусством и массмедиа / ред.-сост. А. С. Вартанов [и др.]. – М. : Гос. ин-т искусствознания, 2015. – 452 с.

451. *Тлеубердина, З.* Лариса Александровская: «... в Казахстане я нашла теплый прием и самое дружеское расположение своих товарищей по профессии» / З. Тлеубердина // Архивы и делопроизводство. – Минск, 2016. – № 4. – С.112–116.

452. *Томашевский, Б. В.* Писатель и книга : очерк текстологии / Б. В. Томашевский ; вступ. ст. Б. М. Эйхенбаума. – 2-е изд. – М. : Искусство, 1959. – 281 с.

453. *Торган, Я. Э.* Фортепианные концерты Брамса в свете эволюции данного жанра в первой половине XIX века : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Я. Э. Торган ; АН УССР, Ин-т искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рыльского. – К., 1978. – 24 с.

454. *Трембовельский, Е. Б.* Стиль Мусоргского. Лад. Гармония. Склад : моногр. / Е. Б. Трембовельский. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М. : Композитор, 2010. – 436 с.

455. *Третьяченко, В. Ф.* Музыкальный текст и его роль в формировании основ скрипичного исполнительства : автореф. дис. ... д-ра искусствовед. : 17.00.02 / В. Ф. Третьяченко ; Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 2011. – 51 с.

456. *Троицкая, Г.* Гилельс открывается вновь / Г. Троицкая // Открытия телевидения / сост. и ред. А. П. Свободин. – М. : Искусство, 1976. – 271 с.

457. *Троицкая, Г.* Музыкальные горизонты / Г. Троицкая // Многосерийный телефильм: истоки, практика, перспективы : сб. / сост. Г. Михайлова ; отв. ред. А. Липков. – М., 1976. – С. 149–163.

458. *Троицкая, Г. Я.* Роль музыки в развитии довоенного кинематографа и телевидения : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / Г. Я. Троицкая ; Ин-т истории искусств Мин-ва культуры СССР. – М., 1975. – 24 с.

459. У музыки в плену [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://bolshoi-belarus.by/rus/arkhiv-novostej/1669-u-muzyki-v-plenu.html>. – Дата доступа: 23.03 2021.

460. *Уралова, Т. М.* Фортепианно-исполнительское искусство и педагогика В. Х. Разумовской : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Т. М. Уралова. – Н. Новгород, 2010. – 252 л.

461. Уроки Гольденвейзера / сост., вступ. ст. С. В. Грохотова. – М. : Классика-XXI, 2009. – 248 с.

462. *Усманова, А.* Советская визуальная культура как объект антропологического исследования / А. Усманова // Визуальная антропология:

новые взгляды на социальную реальность : сб. науч. ст. / под ред. Е. Р. Ярской-Смирновой [и др.]. – Саратов, 2007. – С. 18–27.

463. Утилова, Н. И. Природа аудиовизуального творчества: Язык и образная система телевидения : дис. ... д-ра искусствовед. : 17.00.03 / Н. И. Утилова. – М., 2000. – 260 л.

464. Ушкарев, А. А. Аудитория искусства : культурный феномен в социальных измерениях : дис. ... д-ра культурологии : 24.00.01 / А. А. Ушкарев. – М., 2018. – 487 л.

465. Федосеева, С. Л. Исполнительское искусство М. В. Юдиной. Черты стиля : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / С. Л. Федосеева. – Казань, 1983. – 223 л.

466. Фейнберг, С. Е. Пианизм как искусство / С. Е. Фейнберг ; вступ. ст. В. А. Натансона. – 2-е изд., доп. – М. : Музыка, 1969. – 607 с.

467. Филатов, К. Введение в цифровую запись и обработку звука (из истории развития средств звукозаписи) / К. Филатов, А. Филатов // Музыка в информационном мире. Наука. Творчество. Педагогика : сб. науч. ст. / Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова ; науч. ред. Г. Р. Тараева, Т. Ф. Шак. – Ростов н/Д., 2003. – С. 182–198.

468. Филд, С. Как писать для радио и телевидения / С. Филд ; пер. с англ. И. Верхолетовой ; Гос. ком. Совета Министров СССР по радиовещанию и телевидению, Науч.-метод. отд. – М. : [б. и.], 1963. – 152 с.

469. Флеш, К. Воспоминания скрипача / К. Флеш ; пер. с нем. М. И. Эпштейн-Львовой // Исполнительское искусство зарубежных стран ; под ред. Я. Мильштейна. – М., 1977. – Вып. 8. – С. 11–158.

470. Фрольцова, Н. Т. Телевидение: хроника, документ, образ / Н. Т. Фрольцова ; науч. ред. А. В. Красинский. – Минск : Наука и техника, 1977. – 120 с.

471. Фрумкин, Г. М. Телевизионная режиссура. Введение в профессию / Г. М. Фрумкин. – М. : Акад. проект, 2009. – 137 с.

472. Фуртвенглер, В. Жизненная сила музыки / В. Фуртвенглер // Исполнительское искусство зарубежных стран / сост. Г. Эдельман. – М., 1966. – Вып. 2. – С. 172–174.

473. Фуртвенглер, В. Интерпретация – решающая проблема / В. Фуртвенглер // Исполнительское искусство зарубежных стран / сост. Г. Эдельман ; под ред. Г. Я. Эдельмана. – М., 1966. – Вып. 2. – С. 401–404.

474. Холодилина, М. С. Фонодокумент: понятие и виды [Электронный ресурс] / М. С. Холодилина. – Режим доступа: <https://docviewer.yandex.by>. – Дата доступа: 20.02.2021.

475. Холопова, В. Н. Музыка как вид искусства / В. Н. Холопова. – СПб. : Лань, 2000. – 320 с.

476. *Холопова, В. Н.* Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм / В. Н. Холопова. – СПб. : Лань, 2002. – 368 с.
477. *Хомицкая, М. Г.* Культура интонирования музыканта-исполнителя в контексте теории и практики современного пианизма : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / М. Г. Хомицкая. – Минск, 2007. – 122 л.
478. *Храмов, В. Б.* Интернет-трансляция фортепианных концертов как феномен современной культуры / В. Б. Храмов // Вестн. МГУКИ. – 2020. – № 5 (97). – С. 180–188.
479. *Храмов, В. Б.* Исполнение как интерпретация идеи музыкального произведения / В. Б. Храмов // Культур. жизнь Юга России. – 2016. – № 4 (63). – С. 101–104.
480. *Царева, Е. М.* Иоганнес Брамс / Е. М. Царева. – М. : Музыка, 1986. – 383 с.
481. *Цветковская, Т. А.* Жанр концерта-беседы в истории телевидения / Т. А. Цветковская // Наука телевидения. – 2020. – № 16-1. – С. 164–186.
482. *Цмыг, Г.* Хоровое дирижерское концертно-исполнительское искусство / Г. Цмыг // Белорусское концертно-исполнительское искусство: последняя треть XX – начало XXI века / Т. Г. Мдивани [и др.] ; редкол.: А. И. Локотко [и др.]. – Минск, 2018. – С. 260–323.
483. *Цуккерман, В.* О некоторых основах стиля Римского-Корсакова : очерк второй / В. Цуккерман // Сов. музыка. – 1958. – № 6. – С. 42–52.
484. *Цыпин, Г. М.* Музыкально-исполнительское искусство: теория и практика / Г. М. Цыпин. – СПб. : Алетейя, 2001. – 319 с.
485. *Чабан, В. А.* Баяннае мастацтва ў Беларусі / В. А. Чабан. – Мінск : БДАМ, 1997. – 183 с.
486. *Чабан, В. А.* Белорусское баянное искусство: формирование академической исполнительской школы / В. А. Чабан. – Минск : БГАМ, 2008. – 536 с.
487. *Чарнабаеў, В.* Сповідзь трапяткога сэрца (пра народную артыстку СССР Т. М. Ніжнікаву) / В. Чарнабаеў // ЛіМ. – 1975. – 7 сак. – С. 16.
488. *Чередниченко, Т.* Композиция и интерпретация: три среза проблемы / Т. Чередниченко // Музыкальное исполнительство и современность : сб. ст. / сост. М. А. Смирнов. – М., 1988. – Вып. 1. – С. 43–68.
489. *Чернова, О. С.* Формирование и развитие экранного образа в операторском искусстве: на материале творчества отечественных кинооператоров : автореф. дис. ... канд искусствoved. : 17.00.03 / О. С. Чернова ; Академия медиаиндустрии. – М., 2013. – 25 с.

490. Чернышов, А. В. Звукозапись как феномен культуры: исторический аспект / А. В. Чернышов // Международный научно-исследовательский журнал. – Екатеринбург, 2016. – № 8 (50). – С. 33–35.
491. Чернышов, А. В. Киномузыка: теория технологий / А. В. Чернышов // Искусство музыки: теория и история. – 2012. – № 5. – С. 133–144.
492. Чернышов, А. В. Медиамузыка: Исследование / А. В. Чернышов. – М. : Медиамузыка, 2013. – 286 с.
493. Чернышов, А. В. Медиамузыка: основы теории, практика и история : автореф. дис. ... д-ра искусствовед. : 17.00.02 / А. В. Чернышов ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 2013. – 40 с.
494. Чернышов, А. В. Музыкальная теория медиаменеджеров / А. В. Чернышов // Музыковедение. – 2010. – № 1. – С. 2–9.
495. Чернышов, А. В. Структурирующие музыкальные тележанры / А. В. Чернышов // Вестн. Томск. гос. ун-та. – 2012. – № 355. – С. 47–50.
496. Чигарева, Е. И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени / Е. И. Чигарева. – М. : Эдиториал УРСС, 2000. – 280 с.
497. Чинаев, В. П. Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII–XX веков (На примере фортепианного исполнительского искусства) : дис. ... д-ра искусствовед. : 17.00.02 / В. П. Чинаев. – М., 1995. – 307 л.
498. Чмиль, П. Технология создания музыкальной телепередачи / П. Чмиль // Звукорежиссер. – 2011. – Ч. 1, № 6. – С. 61–64.
499. Шабалин, В. В. Художественные эффекты на телеэкране: от визуального аттракциона к выразительному средству монтажа / В. В. Шабалин // Худож. культура. – 2020. – № 4 (35). – С. 622–639.
500. Шаймухаметова, Л. Н. Семантический анализ музыкального текста (о разработках проблемной научно-исследовательской лаборатории музыкальной семантики) / Л. Н. Шаймухаметова // Проблемы музыкальной науки. – 2007. – № 1(1). – С. 31–43.
501. Шак, Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста: на материале художественного и анимационного кино : дис. ... д-ра искусствовед. : 17.00.02 / Т. Ф. Шак. – Краснодар, 2010. – 464 л.
502. Шак, Т. Ф. Музыкальная звукорежиссура в аспекте научных проблем современного музыкознания [Электронный ресурс] / Т. Ф. Шак // Современные аудиовизуальные технологии в художественном творчестве и высшем образовании : материалы VI Всерос. науч-практ. конф., Санкт-Петербург, 29 марта 2014 г. / С.-Петерб. гос. гуманитар. ун-т профсоюзов ; науч. ред. Е. А. Полехина. – Режим доступа: <http://kursak.net/sovremennye-audiovizualnye-texnologii-v-xudozhestvennom-tvorchestve-i-vysshem-obrazovanii>. – Дата доступа: 10.10.2021.

503. *Швецова-Водка, Г. Н.* К определению понятия «технотронный документ» / Г. Н. Швецова-Водка // Библиотечное дело : в 2 ч. – 2001. – Ч. 1. – С. 51–52.

504. *Шеметов, Д.* Его Величество Скрипка [Электронный ресурс] / Д. Шеметов. – Режим доступа: <https://afisha.open.by/concert/3796>. – Дата доступа: 23.03.2021.

505. *Шергова, К. А.* Становление жанров документального телекино (1960-е – начало 2000-х гг.) / К. А. Шергова. – М. : Академия медиаиндустрии, 2016. – 127 с.

506. *Шергова, К. А.* Эволюция жанров в документальном телевизионном кино. : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / К. А. Шергова. – М., 2010. – 191 л.

507. *Шерстобоева, Е. А.* Музыкальное телевидение: программные и структурно-функциональные особенности : автореф. дис. ... канд. филолог. наук : 10.01.10 / Е. А. Шерстобоева ; Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. – М., 2009. – 24 с.

508. *Ширмер, Т.* Оцифровка и реставрация грампластинок, магнитофонных пленок и аудиокассет / Т. Ширмер, А. Хайн ; пер. с нем. О. Кокоревой. – СПб. : БХВ-Петербург, 2010. – 232 с.

509. *Шлыкова, И. В.* Использование технических средств обучения (аудио и видео) в процессе преподавания музыки : на материале учебной работы в музыкально-исполнительских классах : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / И. В. Шлыкова. – Тамбов, 2008. – 160 л.

510. *Шпырева, С. В.* Видеозапись как средство профессиональной подготовки учителей музыки в педагогическом вузе : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.08 / С. В. Шпырева ; Пенз. гос. пед. ун-т им. В. Г. Белинского. – Пенза, 2004. – 24 с.

511. *Шульпяков, О.* Работа над художественным произведением и формирование музыкального мышления исполнителя / О. Шульпяков. – СПб. : Композитор, 2005. – 36 с.

512. *Шур, Г. У.* Неігравы кінематограф / Г. У. Шур // Гісторыя кінамастацтва Беларусі : у 4 т. / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. – Мінск : Беларус. навука, 2001–2004. – Т. 4 : 1986–2003 гг. / Л. М. Зайцава [і інш.]. – 2004. – С. 206–233.

513. *Щикунова, Т. Е.* Артистическая карьера и исполнительский стиль Артура Рубинштейна в контексте культуры его времени : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Т. Е. Щикунова. – Н. Новгород, 2007. – 196 л.

514. *Эвальдье, В. Д.* Феномен полиэкрана в визуальной культуре : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / В. Д. Эвальдье. – М., 2019. – 304 л.

515. *Эйзенштейн, С. М.* Избранные произведения : в 6 т. / С. М. Эйзенштейн ; сост.: П. М. Аташева [и др.]. – М. : Искусство, 1964. – Т. 2. – 567 с.

516. *Экран и культура: белорусское кино и телевидение в системе художественной культуры* / ред.: А. В. Красинский [и др.]. – Минск : Наука и техника, 1988. – 255 с.

517. *Ювченко, Н.* Александровская, или «Все, что нам дорого, припоминается» / Н. Ювченко // *Белая вежа*. – 2016. – № 3. – С. 126–133.

518. *Юденич, Н. Н.* Музыковедческий анализ : вопросы теории и методики / Н. Н. Юденич. – Минск : БелГИПК, 2006. – 148 с.

519. *Юмашева, Ю. Ю.* Аудиовизуальные архивы в сети Интернет. Часть первая: «В начале было слово...» [Электронный ресурс] / Ю. Ю. Юмашева // *Историческая информатика*. – 2018. – № 4 (26). – С. 84–110. – Режим доступа: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=28149. – Дата доступа: 12.09.2021.

520. *Юмашева, Ю. Ю.* Цифровая трансформация аудиовизуальных архивов. Аудиовизуальные архивы онлайн : моногр. / Ю. Ю. Юмашева. – М. ; Берлин : Директ-Медиа, 2020. – 600 с.

521. *Яканюк, Н.* Маскоўскі архіў данёс да нас жывыя галасы мінулага / Н. Яканюк // *Кантакты і дыялогі*. – 2002. – № 10–12. – С. 33–36.

522. *Яканюк, Н. П.* Відэафільм як дакумент вывучэння музычнага мастацтва / Н. П. Яканюк // *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі* : зб. арт. / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2008. – Вып. 5. – С. 143–147.

523. *Яковенко, С. Б.* Исполнительское искусство П. Г. Лисициана : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / С. Б. Яковенко. – М., 1995. – 203 л.

524. *Яконюк, В. Л.* Исполнительская школа как фактор музыкального искусства: вопросы методологии / В. Л. Яконюк // *Весці Беларус. дзярж. акад. музыкі*. – 2007. – № 10. – С. 48–58.

525. *Ямпольский, И.* Советское музыкально-исполнительское искусство / И. Ямпольский // *Вопросы музыкально-исполнительского искусства* : сб. ст. / редкол.: А. Ю. Николаев [и др.]. – М., 1969. – Вып. 5. – С. 5–32.

526. *Янин, В. Л.* Старая граммофонная пластинка как объект источниковедения / В. Л. Янин // *Археографический ежегодник за 1977 год / АН СССР* ; под. ред. М. Н. Тихомирова. – М., 1978. – С. 27–37.

527. *A Brief History of Recording to ca. 1950* [Electronic resource]. – Mode of access: https://www.charm.rhul.ac.uk/history/p20_4_1.html. – Date of access: 24.11.2021.

528. Abbey Road Studios [Electronic resource]. – Mode of access: https://www.abbeyroad.com/news/the-history-of-recorded-music-has-its-roots-firmly-planted-at-no-3-abbey-road-2596_ – Date of access: 24.11.2021.
529. *Blaukopf, K.* Massenmedium Schallplatte / Kurt Blaukopf. – Wiesbaden, 1977. – 370 p.
530. Brahms. Konzert № 2. Юбілейны канцэрт маэстра Аркадзя Берына [Electronic resource] // Arkady Beryn. – Mode of access: <http://www.arkady-beryn.de/videos.htm>. – Date of access: 15.04.2021.
531. *Cohen, J. E.* Information Theory and Music / J. E. Cohen // Behavioral Science. – 1962. – Vol. 7, № 2. – P. 137–163.
532. *Cohen, T. F.* Playing to the Camera: Musicians and Musical Performance in Documentary Cinema / Thomas F. Cohen. – New York : Columbia Univ. Press, 2012. – 154 p.
533. *Cosse, P.* Es lebe die Vergangenheit: Bewegung in den Archiven: die historische Schallplatte als Massenartikel / P. Cosse // Fono Forum. – 1989. – № 5. – S. 26–30.
534. *Cosse, P.* Nordische Kombinationen / P. Cosse // Fono Forum. – 1991. – № 8. – S. 22–27.
535. *Day, T. A.* Century of Recorded Music: Listening to Musical History / T. A. Day. – New Haven and London : Yale Univ. Press, 2000. – 336 p.
536. Discover new worlds with CPO and Tandy` record: Tandy records – the pioneers of mail order music since 1963 // Gramophone. – 1995. – Vol. 73, № 867. – P. 93–95.
537. *Edidin, A.* Three Kinds of Recording and the Metaphysics of Music [Electronic resource] / A. Edidin // British Journal of Aesthetics. – 1999. – Vol. 39, № 1. – P. 24–39. – Mode of access: <http://bj.aesthetics.oxfordjournals.org/cgi/reprint/39/1/24>. – Date of access: 01.04.2010.
538. *Edison, Thomas A.* Photo by L. C. Handy, 1877 [Electronic resource] // Library of Congress. – Mode of access: <http://loc.gov/pictures/resource/cwpbh.04326/> – Date of access: 24.11.2021.
539. Elgar Conducts Elgar–Enigma Variations; Symphony № 2. The Royal Albert Hall Orchestra, Sir Edward Elgar, conductor [Electronic resource]. – Mode of access: <https://newyorkarts.net/2011/11/elgar-enigma-variations-symphony-2-acoustic-recordings-pristine/>. – Date of access: 15.04.2021.
540. *Elste, M.* Mozart en gros. Des komponisten im Spiegel der Schallplatten geschichte / M. Elste // Fono Forum. – 1991. – № 1. – S. 26–33.
541. *Elvesaeter, B.* Qualitative research methods. Exam preparation notes [Electronic resource] / B. Elvesaeter // Folk.uio.no. – Mode of access:

http://folk.uio.no/briane/notes/inf5220_notes.pdf. – Date of access: 25.01.2021.

542. Fantasia (walt Disney feature animation #3) [Electronic resource]. – Mode of access: <https://tomorrowsociety.com/fantasia-disney-animation/>. – Date of access: 15.04.2021.

543. *Fantel, H.* Sight and Sound: The CD's first five years / H. Fantel // Opera News. – 1989. – Vol. 53, № 8. – P. 41.

544. Fonógrafo Edison. JPG [Electronic resource]. – Mode of access: <https://zoomviewer.toolforge.org/index.php?f=Fon%C3%B3grafoEdison.JPG&flash=no>. – Date of access: 24.11.2021.

545. *Galas, M.-F.* La Phonoheque nationale. / M.-F. Galas // Fontes artis musicae. – 1990. – Vol. 37, № 3. – P. 256–272.

546. *Gibson, D.* The art of mixing : A Visual Guide to Recording, Engineering, and Production / D. Gibson. – Boston : Routledge, 2018. – 266 p.

547. *Gould, G.* Perspektywy muzyki nagrywanej / G. Gould // Res facta. – 1969. – № 3. – S. 81–87.

548. Guidelines for Audiovisual and Multimedia materials in libraries and other institutions / Bruce Royan [et al.] ; IFLA Audiovisual and Multimedia Section. – The Hague : IFLA Headquarters, 2004. – 21 p. – (IFLA Professional Reports : 80).

549. Harold Moores records and video // Gramophone. – 1995. – Vol. 73, № 867. – P. 104.

550. How the French Lumière Brothers Invented Cinema [Electronic resource]. – Mode of access: <https://theculturetrip.com/europe/france/articles/how-the-french-lumiere-brothers-invented-cinema/>. – Date of access: 24.11.2021.

551. *Keller, M.* Cesar Frank zum Hundertsten Todestag / M. Keller // Neue Musikzeitung. – 1990. – № 5. – S. 33–34.

552. *Kiszely, P.* Editions and Recordings: An Analysis of Erno Dohnányi's *Ruralia hungarica*. Op. 32/a, № 4 / P. Kiszely // Studia Musicologica. – 1995. – Vol. 36, № 1/2. – P. 73–90.

553. *Krafft, R.* The Arts on television, 1976–1990: fifteen years of cultural programming / R. Krafft. – Washington : Media Arts, 1991. – 248 p.

554. *Lanquin, L.* Colombes: De la Discotheque de Pret au Departement Musique de la Bibliotheque municipale / L. Lanquin // Fontes artis musicae. – 1990. – Vol. 37, № 3. – P. 226–228.

555. *Lawson, C.* The Cambridge History of Musical Performance / C. Lawson, R. Stowell. – New York : Cambridge Univ. Press, 2012. – 933 p.

556. *List, K.* Zur Soziologie der Schallplatte. Notizen über ihre Funktion und deren Erfüllung / K. List // Österreichische Musikzeitschrift. – 1968. – Vol. 23. – S. 140–145.

557. *Lochner, L. P.* Fritz Kreisler / Louis Paul Lochner. – New York : Macmillan, 1950. – 455 p.

558. *Medugno, M.* Appunti per una Storia della Discoteca di Stato / M. Medugno // Nuova rivista musicale italiana. – 1987. – № 4. – P. 641–655.

559. *Milner, G.* Perfecting Sound Forever: An Aural History of Recorded Music / G. Milner. – New York : Farrar, Straus and Giroux, 2009. – 416 p.

560. Musée Edison du Phonographe [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.phono.org/Img/an-006.jpg>. – Date of access: 15.04.2021.

561. *Osborne, R.* Herbert von Karajan: A Life in Music / R. Osborne. – Boston : Northeastern Univ. Press, 2000. – 851 p.

562. Pathé Phonographes, Graphophones et accessoires aout 1898 [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.phono.org/Pathe1898.html>. – Date of access: 24.11.2021.

563. *Pearce, M. T.* Early Applications of Information Theory to Music [Electronic resource] / M. T. Pearce // Webprojects. – Mode of access: <http://webprojects.eecs.qmul.ac.uk/marcusp/notes/music-information-theory.pdf>. – Date of access: 25.01.2021.

564. Phonographe à feuille d'étain système Edison dit Phonographe de demonstration [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.arts-et-metiers.net/musee/phonographe-feuille-detain-systeme-edison-dit-phonographe-de-demonstration>. – Date of access: 24.11.2021.

565. Piano concerto № 2 B flat major, op. 83 [Electronic resource] / by Johannes Brahms. – Mode of access: <https://www.youtube.com/watch?v=9WXsRKYYt8M&t=428s>. – Date of access: 15.04.2021.

566. *Rajasekar, S.* Research methodology [Electronic resource] / S. Rajasekar, P. Philominathan, V. Chinnathambi // arXiv.org. – Mode of access: <https://arxiv.org/pdf/physics/0601009.pdf>. – Date of access: 25.01.2021.

567. *Reinecke, N.* Die Rolle der technisch vermittelten Musik im Kulturellen Prozess / N. Reinecke // High Fidelity und Stereophonie. – Karlsruhe, 1971. – S. 22.

568. *Robinson, P. E.* Herbert von Karajan. The Maestro as Superstar / P. E. Robinson. – New York : Universe, 2007. – 486 p.

569. *Rose, B.* Television and the Performing Arts: A Handbook and Reference Guide to American Cultural Programming / B. Rose. – Westport, CT : Greenwood Press, 1986. – 270 p.

570. Ross, A. *The Rest is Noise: Listening to the Twentieth Century* / A. Ross. – New York : Farrar, Straus & Giroux, 2007. – 624 p.

571. Royan, B. *Smjernice za audiovizualnu i multimedijску граđu u knjižnicama i drugim ustanovama* / B. Royan [i drugi] ; IFLA – inu Sekciju za audiovizualnu i multimedijску граđu ; s engl. prev. Irena Kranjec. – Zagreb : Hrvatsko knjižničarsko društvo, 2005. – 24 s.

572. Schaeffer, P. *Traité des objets musicaux : essai interdisciplines* / P. Schaeffer. – Paris : Éditions du seuil, 2002. – 712 p.

573. Stroh Violin [Electronic resource]. – Mode of access: <https://deltaviolin.com/acoustic-electric-digital-violin/stroh-violin/>. – Date of access: 15.04.2021.

574. Tambling, J. *Opera, Ideology and Film* / Jeremy Tambling. – Manchester : Manch. Univ. Press, 1987. – 223 p.

575. 10 Technologies that Revolutionized the Music Industry [Electronic resource] // SingularDTV. – Mode of access: <https://medium.com/singulardtv/10-technologies-that-revolutionized-the-music-industry-aa3023ad3132>. – Date of access: 24.11.2021.

576. The Jean-Paul Agnard's Cylinder Phonographs Collection [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www3.sympatico.ca/jean-paul.agnard/phonograph/collection.htm>. – Date of access: 24.11.2021.

577. The era of Herbert von Karajan [Electronic resource] // Berliner Philharmoniker. – Mode of access: www.berliner-philharmoniker.de/en/history/Herbert-von-karajan. – Date of access: 12.06. 2021.

578. *The Performing Arts in a New Era* / K. F. McCarthy [et al.]. – Santa Monica : Rand, 2001. – 137 p.

579. Thomas, F. *Playing to the Camera: Musicians and Musical Performance in Documentary Cinema* / F. Thomas. – New York : Columbia Univ. Press, 2012. – 224 p.

АРХИВНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

Национальный архив Республики Беларусь (НАРБ)

580. Всебелорусский радицентр при Народном комиссариате почт и телеграфов (Наркомпочтел) СССР (1929–1932) // НАРБ. – Ф. 245. Оп. 1. Ед. хр. 4 : Белорусский радицентр связи. Циркуляры Белорусского радицентра за 1929 г. 472 л.

581. Всебелорусский радицентр при Народном комиссариате почт и телеграфов (Наркомпочтел) СССР (1929–1932) // НАРБ. – Ф. 245. Оп. 1.

Ед. хр. 11 : Приказы Белорусского управления связи о проведении отчетности. 618 л.

582. Всебелорусский радиоцентр при Народном комиссариате почт и телеграфов (Наркомпочтел) СССР (1929–1932) // НАРБ. – Ф. 245. Оп. 1. Ед. хр. 12 : Отчеты Всебелорусского радиоцентра о работе. 133 л.

583. Национальная государственная телерадиокомпания (Белтелерадиокомпания) Министерства информации Республики Беларусь (1942–1992) // НАРБ. – Ф. 871. Оп. 2. Ед. хр. 156 : Государственный комитет СМ БССР по радиовещанию и телевидению за 1958–1970 гг. Планы работы Комитета и тематические планы редакций на 1958 г. 405 л.

584. Национальная государственная телерадиокомпания (Белтелерадиокомпания) Министерства информации Республики Беларусь (1942–1992) // НАРБ. – Ф. 871. Оп. 2. Ед. хр. 15 : Материалы по обзору писем радиослушателей (тематические планы радиопередач, проекты решений, докладные записки и др.) за 1958 год. 191 л.

585. Национальная государственная телерадиокомпания (Белтелерадиокомпания) Министерства информации Республики Беларусь (1942–1992) // НАРБ. – Ф. 871. Оп. 3. Ед. хр. 8 : Материалы совещания работников радио и телевидения БССР за 1957 год. 80 л.

586. Национальная государственная телерадиокомпания (Белтелерадиокомпания) Министерства информации Республики Беларусь (1942–1992) // НАРБ. – Ф. 871. Оп.1. Д. 66 : Тексты и монтажи спектаклей и радиопостановок. 81 л.

***Российский государственный архив
кинофотодокументов***

587. Киножурнал «Наш край», № 24 (1956). Учетный № 14331.

588. Киножурнал «Новости дня», № 12 (1955). Учетный № В-7433.

589. Киножурнал «Новости дня», № 6 (1964). Учетный № 20787.

590. Киножурнал «Новости дня», № 7 (1964). Учетный № 20788.

591. Киножурнал «Сибирь на экране», № 15–16 (1966). Учетный № В-3571.

592. Киножурнал «Советская Белоруссия» (1951). Учетный № 7323.

593. Киножурнал «Советское искусство», № 5 (1940). Учетный № 3452.

594. Киножурнал «Новости дня», № 28 (1971). Учетный № В-2559.

595. Кинофильм «Вдохновение» (1976). Учетный № 25521.

596. Кинофильм «Дружба и братство великих народов» (1961). Учетный № 18653.

597. Кинофильм «Концерт в Кремле» (1979). Учетный № 32012.
598. Кинофильм «Навеки с русским народом» (1954). Учетный № 9639.
599. Кинофильм «Народные музыкальные инструменты» (1958). Учетный № 10730.

***Центральный государственный архив кинофотофонодокументов
(ЦГАФФКД)***

600. Картотека ЦГАФФКД. Художественные звукозаписи. Производственный № 4625/26.
601. Картотека ЦГАФФКД. Художественные звукозаписи. Производственный № 4655/56.
602. Картотека ЦГАФФКД. Художественные звукозаписи. Производственный № 4682/83.
603. Картотека ЦГАФФКД. Художественные звукозаписи. Производственный № 4730/31.
604. Картотека ЦГАФФКД. Художественные звукозаписи. Производственный № 4677/78.
605. Картотека ЦГАФФКД. Художественные звукозаписи. Производственный № 4701/02.
606. Картотека ЦГАФФКД. Художественные звукозаписи. Производственный № 4654/53.
607. Картотека ЦГАФФКД. Художественные звукозаписи.
608. Киножурнал «Советская Белоруссия», № 16 (1941). Производственный № 356.
609. Киножурнал «Советская Белоруссия», № 1 (1942). Производственный № 416.
610. Киножурнал «Советская Белоруссия», № 1 (1943). Производственный № 449.
611. Киножурнал «Новости дня», № 29 (1952). Производственный № 6279.
612. Киножурнал «Новости дня», № 29 (1953). Производственный № 6286.
613. Киножурнал «Советская Белоруссия», № 23 (1954). Производственный № 6294.
614. Киножурнал «Искусство Беларуси», № 1 (1962). Производственный № 6403.
615. Киножурнал «Искусство Беларуси», № 4 (1963). Производственный № 6432.

616. Киножурнал «Искусство Беларуси», № 2 (1964). Производственный № 6456.

617. Кинофильм «Короткое знакомство» (1969). Производственный № 6478.

Фондовая фонотека Белтелерадиокомпании (ФФБТРК)

618. Фондовая фонотека Белтелерадиокомпании. Ящик № Д-46. Солисты ГАБТа /А-К/.

619. ФФ БТРК. Ящик № Д-2. СТБ. Солисты ГАБТа.

620. ФФ БТРК. Ящик № Д-25. Солисты-вокалисты. Радио (Бел. моно; АСК-2).

621. ФФ БТРК. Ящик № Д-1. СТБ. Солисты ГАБТа /С-Я/.

622. ФФ БТРК. Ящик № Д-47. Солисты ГАБТа /М-С/.

623. ФФ БТРК. Ящик № Д-6. СТБ. Солисты радио /К-С/.

624. ФФ БТРК. Ящик № Д-4. СТБ-2. Филармония. Музкомедия.

625. ФФ БТРК. Ящик № Д-28. Солисты театра оперы и балета /А-3/.

626. ФФ БТРК. Ящик № Д-28. Солисты театра оперы и балета БССР/А-3/. АСК 702-б.

627. ФФ БТРК. Ящик № Д-28. Солисты театра оперы и балета БССР /А-3/. АСК 796-бел.

628. ФФ БТРК. Ящик № Д-28. Солисты театра оперы и балета БССР /А-3/. 35516/бел.

629. ФФ БТРК. Ящик № Д-28. Солисты театра оперы и балета БССР /А-3/. АСК 9807-бел.

630. ФФ БТРК. Ящик № Д-28. Солисты театра оперы и балета БССР /А-3/. АСК 285-б.

631. ФФ БТРК. Ящик № Д-29. Солисты театра оперы и балета /К-П/. (Моно; АСК).

632. ФФ БТРК. Ящик № Д-30. Солисты театра оперы и балета /С-Ш/. (Моно; АСК).

633. ФФ БТРК. Ящик № Д-31. Солисты/ Вокалисты. Белгосфилармония (Моно; АСК).

634. ФФ БТРК. Ящик № Д-11. Симфонический оркестр. Камерный оркестр. Солисты-вокалисты. СТБ.

Дирекция фондовых материалов Белтелерадиокомпании

635. Играет заслуженный артист БССР Игорь Оловников. Номер хранения – 1023259.

636. Белые крылья. Номер хранения – 1006644.
637. Открытие концертного сезона. Номер хранения – 1013868.
638. Музыкальное приношение учителю (концерт к 90-летию со дня рождения М. Г. Солопова). Номер хранения – 1013987.
639. Юбилей народной артистки Беларуси Натальи Гайды. Номер хранения – 1011876.
640. Благотворительная акция-концерт Фонда социального развития и защиты творчества «Сотворение» (в филармонии). Номер хранения – 1021537.
641. Государственный камерный оркестр РБ. 1-я часть «Vivat, оркестр!». 50 лет истории Государственного камерного оркестра РБ. Номер хранения – 1030159.
642. Открытие концертного сезона в БГФ. Номер хранения – 1021429.
643. Концерт VIII съезда союза белорусских композиторов. 1-я часть. Номер хранения – 1011230.
644. Галасы мінуўшчыны. Старадаўняя музыка на Беларусі. Номер хранения – 1004960.

Авторские публикации

Монографии и справочные издания

1-А. *Старикова, В. В.* Звукозаписи музыкального искусства Беларуси / В. В. Старикова ; под науч. ред. Н. П. Яконюк. – Минск : Энциклопедикс, 2014. – 238 с.

2-А. Эcranная летопись музыкально-исполнительского искусства Беларуси : тематический каталог / М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств ; сост. и науч. ред. В. В. Старикова. – Минск : БГУКИ, 2021. – 148 с.

Статьи в научных рецензируемых журналах

3-А. *Старикова, В. В.* Звукозапись музыкального произведения как один из способов фиксации художественного текста / В. В. Старикова // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / Ін-т мастацтвазнаўства, этналогіі і фальклору імя К. Крапівы НАН Беларусі ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2009. – Вып. 7. – С. 199–204.

4-А. *Старикова, В. В.* Звукозапись музыкального произведения: к теории вопроса / В. В. Старикова // Весн. Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – 2009. – № 2 (12). – С. 72–77.

5-А. *Старикова, В. В.* К вопросу периодизации развития звукозаписи белорусского музыкального искусства / В. В. Старикова // Вестн. Полоцкого гос. ун-та. Серия А, Гуманитарные науки. – 2010. – № 7 – С. 231–234.

6-А. *Старикова, В. В.* Методика анализа звукозаписи музыкального произведения / В. В. Старикова // Вести Ин-та современных знаний. – Минск, 2010. – № 1 (42). – С. 20–24.

7-А. *Старикова, В. В.* Аудио- и видеодокументы музыкального искусства в медиaprостранстве / В. В. Старикова // Вести Ин-та современных знаний. – 2014. – № 3. – С. 67–71.

8-А. *Старикова, В. В.* Основные принципы инструментовки для смешанного ансамбля народных инструментов / В. В. Старикова // Вести Ин-та современных знаний. – Минск, 2014. – Вып. 2 (59). – С. 34–37.

9-А. *Старикова, В. В.* Презентация белорусского цимбального искусства в Интернете / В. В. Старикова // Весн. Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – 2018. – № 1 (29). – С. 50–55.

10-А. *Старикова, В. В.* Роль звукорежиссера при создании аудиодокумента музыкального искусства: к постановке вопроса / В. В. Старикова // European Journal of Humanities and Social Sciences. – 2018. – № 6. – С. 29–32.

11-А. *Старикова, В. В.* Исполнительское искусство Беларуси в фондах Российского государственного архива кинофотодокументов / В. В. Старикова // Артэфакт. – 2019. – № 11. – С. 44–50.

12-А. *Старикова, В. В.* Исполнительское искусство в аудиовизуальной фиксации: научные подходы / В. В. Старикова // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі // Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2019. – Вып. 26. – С. 135–141.

13-А. *Старикова, В. В.* Становление теории исполнительства: исторический аспект / В. В. Старикова // Весн. Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – 2019. – № 2 (32). – С. 51–58.

14-А. *Старикова, В. В.* Влияние технологий звукозаписи на музыкально-исполнительское искусство XX века / В. В. Старикова // Вести Ин-та современных знаний. – 2020. – № 1 (82). – С. 70–74.

15-А. *Старикова, В. В.* Исполнительское искусство Беларуси в фондах телерадиокомпании Республики Беларусь / В. В. Старикова // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / Цэнтр даследаванняў беларус. культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2020. – Вып. 27. – С. 176–182.

16-А. *Старикова, В. В.* Типология аудиовизуальных документов музыкально-исполнительского искусства / В. В. Старикова // Весн. Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – 2020. – № 4 (38). – С. 74–81.

17-А. *Старикова, В. В.* Эволюция источниковедческой основы исследования музыкально-исполнительского искусства в XIX–XX вв. / В. В. Старикова // Искусство и культура. – 2020. – № 4 (40). – С. 57–62.

18-А. *Старикова, В. В.* Генезис аудиовизуальных технологий в области музыкально-исполнительского искусства / В. В. Старикова // Искусство и культура. – 2021. – № 3. – С. 29–33.

19-А. *Старикова, В. В.* Становление и развитие форм презентации дирижерского исполнительского искусства в экранной культуре XX в. / В. В. Старикова // Культурный код. – 2021. – № 1. – С. 47–59.

20-А. *Старикова, В. В.* Экранное воплощение музыкально-исполнительской интерпретации Концерта № 2 для фортепиано с оркестром И. Брамса (на материале телетрансляций) / В. В. Старикова // Весн. Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – 2021. – № 4 (42). – С. 82–94.

Стат'ы в научных сборниках

21-А. *Старикова, В. В.* Периодизация развития аудиовизуальной фиксации музыкально-исполнительского искусства Беларуси / В. В. Старикова // *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі* : зб. арт. // НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. – Мінск, 2021. – Вып. 30. – С. 140–146.

22-А. *Старикова, В. В.* Звукозапись музыкального произведения: вопросы эстетики и технологии / В. В. Старикова // *Культура. Наука. Творчество* : сб. науч. ст. / Белорус. гос. акад. музыки ; науч. ред. Е. Н. Дулова. – Минск, 2008. – Вып. 2. – С. 804–811.

23-А. *Старикова, В. В.* Дискография исполнительских интерпретаций «Белорусских танцев» И. Жиновича / В. В. Старикова // *Аўтэнтычны фальклор: праблемы вывучэння, захавання, пераймання* : зб. навук. прац удзельнікаў III Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 29–30 крас. 2009 г. / БДУКМ ; рэдкал.: М. А. Мажэйка (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2009. – С. 180–181.

24-А. *Старикова, В. В.* Звукозаписи белорусского музыкального фольклора как текст / В. В. Старикова // *Культура: открытый формат – 2012* (библиотекведение, библиографоведение и книговедение, искусствоведение, культурология, музееведение, социокультурная деятельность) : сб. науч. работ / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2012. – С. 41–44.

25-А. *Старикова, В. В.* Звукозапись музыкального искусства как объект искусствоведческого исследования: к вопросу методологии / В. В. Старикова // *Культура. Наука. Творчество* : сб. науч. ст. / Белорус. гос. акад. искусств [и др.]. – Минск, 2011. – Вып. 4. – С. 216–219.

26-А. *Старикова, В. В.* Звукозаписи белорусского музыкального искусства 20–30-х годов XX века в Российском государственном архиве фонодокументов / В. В. Старикова // *Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання* : зб. навук. прац удзельнікаў VII Міжнар. навук. канф., Мінск, 26–28 крас. 2013 г. / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў. – Мінск, 2013. – С. 49–50.

27-А. *Старикова, В. В.* Работа со смешанным ансамблем народных инструментов / В. В. Старикова // *Культура: открытый формат – 2013* (библиотекведение, библиографоведение и книговедение, искусствоведение, культурология, музееведение, социокультурная деятельность) : сб. науч. ст. / ред. сов. : В. Р. Языкович (предс.) [и др.] ; сост.: Т. Н. Бабич, Ю. А. Переверзева, Е. Н. Шаройко ; Мин-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2013. – С. 50–52.

28-А. *Старикова, В. В.* Конкурсная практика в деятельности народно-инструментальных ансамблей / В. В. Старикова // *Культура: открытый формат – 2015* (библиотекосведение, библиографосведение и книгоосведение, искусствосведение, культурология, музеосведение, социокультурная деятельность) : сб. науч. ст. / ред. сов.: В. Р. Языкович (предс.) [и др.] ; сост.: Т. Н. Бабич, Ю. А. Переверзева, Е. Н. Шаройко ; Мин-во культуры Респ. Беларусь, Беларус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2015. – С. 205–208.

29-А. *Старикова, В. В.* Видеодокументы как источник научного знания / В. В. Старикова // *Культура: открытый формат – 2016* (библиотекосведение, библиографосведение и книгоосведение, искусствосведение, культурология, музеосведение, социокультурная деятельность) : сб. науч. ст. / Мин-во культуры Респ. Беларусь, Беларус. гос. ун-т культуры и искусств ; сост.: Т. Н. Бабич, Д. В. Бриткевич, А. И. Гурченко ; ред. сов.: В. Р. Языкович (предс.) [и др.]. – Минск, 2017. – С. 348–351.

30-А. *Старикова, В. В.* Аудио- и видеодокументы как источник исследования исполнительского искусства / В. В. Старикова // *Актуальные проблемы мировой художественной культуры* : сб. науч. ст. : в 2 ч. / ГрГУ им. Я. Купалы ; редкол.: Т. Г. Барановская [и др.]. – Гродно, 2018. – Ч. 1. – С. 293–296.

31-А. *Старикова, В. В.* Творчество народного хора имени Геннадия Цитовича в дирекции фондовых материалов Белгостелерадиокомпании / В. В. Старикова // *Аўтэнтчны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання* : зб. навук. прац удзельнікаў XIII Міжнар. навук. канф., Мінск, 26–28 крас. 2019 г. / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў ; рэдкал.: В. Р. Языковіч [і інш.]. – Мінск, 2019. – С. 208–209.

32-А. *Старикова, В. В.* Музыкальное радиовещание Беларуси XX века (на материале архивных поисков) / В. В. Старикова // *Мир культуры: искусство, наука, образование* : сб. науч. ст. / сост. А. С. Макурина. – Вып. 9. – Челябинск, 2020. – С. 169–172.

33-А. *Старикова, В. В.* Музыкальный кино- и телережиссер как создатель экранной формы музыкального исполнительства / В. В. Старикова // *Материалы междунар. науч. форума «Образование. Наука. Культура»* : сб. науч. ст. : в 5 ч. Ч. 1 : Пленарное заседание. Междунар. науч.-практ. конф. «Традиции и новации в изобразительном, декоративно-прикладном искусстве и дизайне», Гжель, 20 нояб. 2019 г. / отв. ред. Н. В. Осипова. – Гжель, 2020. – С. 202–204.

34-А. *Старикова, В. В.* Невербальная семиотика в изучении музыкально-исполнительского искусства / В. В. Старикова // *Культура.*

Наука. Творчество : XIV Междунар. науч.-практ. конф. «Культура. Наука. Творчество», посвящ. 75-летию Великой Победы и 45-летию Белорусского государственного университета культуры и искусств, Минск, 14 мая 2020 г. : сб. науч. ст. / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств [и др.]. – Минск, 2020. – Вып. 14. – С. 383–386.

35-А. *Старикова, В. В.* Музыкальное исполнительство в экранных формах фиксации : комплексная методика анализа / В. В. Старикова // Традыцы і сучасны стан культуры і мастацтваў : зб. навук. арт. / гал. рэд. А. І. Лакотка ; Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. – Мінск, 2021. – Вып. 2. – С. 390–395.

Материалы научных статей

36-А. *Старикова, В. В.* Вокальное искусство Беларуси в фондовой фонотеке Белтелерадиокомпании / В. В. Старикова // Культура Беларусі і сусвет: агульнае і асаблівае : зб. дакл. XXXIII вынік. канф. студ., магістр. і асп. / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў, Мінск, 23–24 крас. 2008 г. – Дзп. у ДУ «БелІСА» 15.04.2009, № Д200912. – С. 165–169.

37-А. *Старикова, В. В.* Звукозапись музыкального произведения как художественный текст: методика исследования / В. В. Старикова // Актуальные проблемы мировой художественной культуры : материалы Междунар. науч. конф., посвящ. памяти проф. У. Д. Розенфельда, Гродно, 8–9 апр. 2008 г. : в 2 ч. / Гродненский гос. ун-т им. Я. Купалы ; редкол.: А. П. Богустов (отв. ред) [и др.]. – Гродно, 2008. – Ч. 1. – С. 268–270.

38-А. *Старикова, В. В.* Искусство белорусских дирижеров в фондах звукозаписей Национальной государственной телерадиокомпании Республики Беларусь / В. В. Старикова // Беларуская музыка ў люстэрку навуковых даследаванняў : матэрыялы навук. канф. «Шэсць стагоддзяў беларускай музыкі», Нясвіж, 16 мая 2008 г. / склад. В. У. Дадзіёмава. – Нясвіж, 2008. – С. 130–138.

39-А. *Старикова, В. В.* Методика исследования звукозаписи музыкального произведения / В. В. Старикова // Наука и образование в условиях социально-экономической трансформации общества : материалы XI Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 29 мая 2008 г. / Ин-т соврем. знаний им. А. М. Широкова ; редкол.: В. А. Мищенко [и др.]. – Минск, 2008. – С. 86–88.

40-А. *Старикова, В.* Белорусское вокальное искусство в фондовой фонотеке Национальной телерадиокомпании Республики Беларусь /

В. Старикова // Музыкальная культура Беларуси: находки и открытия : материалы Мирских наук. чтения, Мир, 30 мая 2009 г. / склад. В. У. Дадзіёмава. – Мир, 2009. – С. 142–146.

41-А. Старикова, В. В. Звукозапись музыкального произведения как способ фиксации текста / В. В. Старикова // III Машеровские чтения : материалы респ. науч.-практ. конф. студ., асп. и молодых ученых, Витебск, 24–25 марта 2009 г. / Вит. гос. ун-т. ; редкол.: А. Л. Гладков (гл. ред.) [и др.]. – Витебск, 2009. – С. 90–91.

42-А. Старикова, В. В. Сокровищница грамзаписей белорусского музыкального искусства / В. В. Старикова // Наука и образование в условиях социально-экономической трансформации общества : материалы XII Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 18 мая 2009 г. / Ин-т соврем. знаний им. А. М. Широкова ; редкол.: В. А. Мищенко [и др.]. – Минск, 2009. – С. 94–97.

43-А. Старикова, В. В. Творческий портрет композитора И. И. Ронькина / В. В. Старикова // Наука и образование в условиях социально-экономической трансформации общества : материалы XIII Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 15 апреля 2010 г. / Ин-т соврем. знаний им. А. М. Широкова ; редкол.: В. А. Мищенко [и др.]. – Минск, 2010. – С. 127–130.

44-А. Старикова, В. В. Сравнительный анализ интерпретаций «Белорусских танцев» И. Жиновича / В. В. Старикова // Совершенствование эстетического образования в XXI веке : материалы Междунар. науч.-практ. семинара, Минск, 22 декаб. 2010 г. / Беларус. гос. пед. ун-т им. М. Танка ; редкол.: Т. С. Богданова (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 2010. – С. 221–223.

45-А. Старикова, В. В. Фонды этномызыки Беларуси: современное состояние и перспективы / В. В. Старикова // Беларуская культура ва ўмовах глабалізацыі : матэрыялы навук. канф., прысвеч. 35-годдзю БДУКМ, Мінск, 3 снеж. 2010 г. : у 2 т. / рэдкал.: М. А. Мажэйка [і інш.]. – Мінск, 2011. – Т. 1. – С. 285–289.

46-А. Старикова, В. В. Звукозаписи белорусского музыкального искусства как часть современной информационной культуры / В. В. Старикова // Асноўныя тэндэнцыі развіцця сучаснай беларускай культуры : матэрыялы навук. канф., Мінск, 23–24 лістап. 2011 г. / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў. – Мінск, 2013. – С. 388–392.

47-А. Старикова, В. В. Методика И. А. Мусина в общей теории техники дирижирования / В. В. Старикова // Творческий портрет Ильи Александровича Мусина в контексте музыкальной культуры XX века:

материалы науч.-практ. конф., Минск, 23 апр. 2015 г. / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств ; сост. В. В. Бортоновский. – Минск, 2015. – С. 16–21.

48-А. *Старикова, В. В.* Вокальное искусство Беларуси первой половины XX в. в кинохронике / В. В. Старикова // Кавказский диалог : материалы VII междунар. науч.-практ. конф., Невинномысск, 25 нояб. 2016 г. / Невинномысский гос. гуманитар.-технич. ин-т. – Невинномысск, 2016. – С. 262–264.

49-А. *Старикова, В. В.* Научная мысль в области музыки для народно-инструментальных ансамблей на рубеже XX–XXI вв. / В. В. Старикова // Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX–XXI століть : зб. матеріалів та тез X Міжнар. наук.-практ. конф., Дрогобич, 02.12.2016 / Дрогобицьк. держ. пед. ун-т ім. Івана Франка ; ред.-упорядники: А. Душний, Б. Пиц. – Дрогобич, 2016. – С. 71–73.

50-А. *Старикова, В. В.* Аудио- и видеодокументы как источник изучения исполнительского искусства: к постановке вопроса / В. В. Старикова // Многоуровневая система художественного образования в полиэтничном регионе : сб. ст. по материалам Всерос. науч.-практ. конф., Краснодар, 7 дек. 2018 г. / Краснодар. гос. ин-т культуры. – Краснодар, 2018. – С. 262–268.

51-А. *Старикова, В. В.* Творческий портрет белорусской певицы Л. А. Александровской в фильмографии / В. В. Старикова // Кавказский диалог : материалы IX Междунар. науч.-практ. конф., Невинномысск, 30 нояб. 2018 г. / Невинномысск. гос. гуманитар.-техн. ин-т. – Невинномысск, 2018. – С. 289–291.

52-А. *Старикова, В. В.* Фонды кинофонодокументов исполнительского искусства Беларуси / В. В. Старикова // Электронное информационное пространство для науки, образования, культуры : материалы VI Всерос. науч.-практ. конф., Орел, 20 дек. 2018 г. / Орлов. гос. ин-т культуры. – Орел, 2019. – С. 59–61. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

53-А. *Старикова, В. В.* Аудиовизуальные документы исполнительского искусства в современном музыкознании / В. В. Старикова // Вспомогательные исторические дисциплины в современном научном знании : материалы XXXII Междунар. науч. конф., Москва, 11–12 апр. 2019 г. / Рос. гос. гуманитар. ун-т, Ист.-арх. ин-т, Высш. шк. источниковедения, спец. и вспомогат. ист. дисциплин ; Рос. акад. наук, Ин-т всеобщей истории. – М., 2019. – С. 384–386.

54-А. *Старикова, В. В.* Аудиовизуальные документы музыкально-исполнительского искусства: к уточнению понятия / В. В. Старикова // Музыка в пространстве медиаккультуры : сб. ст. по материалам

VII Междунар. науч.-практ. конф., Краснодар, 17 апр. 2020 г. – Краснодар, 2020. – С. 122–128.

55-А. *Старикова, В. В.* Кинодокументы музыкально-исполнительского искусства Беларуси 1930–1940-х годов / В. В. Старикова // IX Лазаревские чтения «Лики традиционной культуры в современном культурном пространстве: память культуры и культура памяти» : сб. материалов Междунар. науч. конф., Челябинск, 26 февр. – 2 марта 2020 г. / М-во культуры Челяб. обл., М-во образования и науки Челяб. обл., Челяб. гос. ин-т культуры, Юж.-Урал. гос. гуманитар.-пед. ун-т, Челяб. гос. ун-т, Челяб. гос. Центр нар. творчества ; редкол.: В. Я. Рушанин, Л. Н. Лазарева. – Челябинск, 2020. – С. 88–89.

56-А. *Старикова, В. В.* Аудиовизуальные документы исполнительского искусства : типовая и видовая классификация / В. В. Старикова // Полилог и синтез искусств: история и современность, теория и практика : материалы III Междунар. научной конф., Санкт-Петербург, 5–6 марта 2020 г. / С.-Петерб. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Голландский ин-т в С.-Петербурге ; под ред. Н. А. Николаевой, С. В. Конанчук. – СПб., 2020. – С. 85–86.

57-А. *Старикова, В. В.* Народно-инструментальное исполнительство Беларуси в кинодокументах Белорусского государственного архива кинофотофонодокументов / В. В. Старикова // Навуковы пошук у сферы сучаснай культуры і мастацтва : матэрыялы навук. канф. прафесар.-выкладчыцкага складу Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў, Мінск, 22 лістап. 2018 г. і 21 лістап. 2019 г. / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў. – Мінск, 2020. – С. 149–152.

58-А. *Старикова, В. В.* Научные подходы в изучении аудиовизуальных документов музыкально-исполнительского искусства / В. В. Старикова // Национальный проект «культура» и система многоуровневого художественного образования в полиэтничном регионе : сб. материалов Всерос. науч.-практ. конф., Краснодар, 19 июня 2020 г. / Краснодар. гос. ин-т культуры. – Краснодар, 2020. – С. 283–287.

59-А. *Старикова, В. В.* Параметры изучения музыкально-исполнительского искусства в аудиовизуальных документах : материалы VIII Междунар. науч.-практ. конф. «Культура и искусство: традиции и современность», Чебоксары, 28 февр. 2020 г. / В. В. Старикова // Вестн. Чувашского гос. ин-та культуры и искусств / под ред. Н. И. Баскаковой. – Чебоксары, 2020. – № 15. – С. 102–109.

60-А. *Старикова, В. В.* Исполнительское искусство Л. Горелика (источниковедческий аспект) / В. В. Старикова // Музыка в пространстве

медиакультуры : сб. ст. по материалам VIII Междунар. науч.-практ. конф., Краснодар, 14 апр. 2021 г. / Краснодар. гос. ин-т культуры ; редкол.: Т. Ф. Шак [и др.]. – Краснодар, 2021. – С. 97–102.

61-А. Старикова, В. В. Источниковедческая основа исследований музыкально-исполнительского искусства Беларуси XX века / В. В. Старикова // Музыкальное и культурологическое образование в реалиях современного социума : сб. материалов Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием, посв. 100-летию Перм. гос. гуманит.-пед. ун-та, Пермь, 25–26 марта 2021 г. / отв. ред. Н. В. Морозова ; ред. кол.: Н. А. Егошин [и др.] ; Перм. гос. гуманит.-пед. ун-т. – Пермь, 2021. – Т. 1. – С. 210–215.

62-А. Старикова, В. В. Источниковедческий подход к аудиовизуальным документам в белорусском искусствоведении / В. В. Старикова // Научный поиск в сфере современной культуры и искусства : материалы науч. конф. профессор.-препод. состава Белорус. гос. ун-та культуры и искусств, Минск, 26 нояб. 2020 г. / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2021. – С. 83–87.

63-А. Старикова, В. В. Использование аудиовизуальных материалов в методическом обеспечении образовательного процесса / В. В. Старикова // Проблемы и перспективы развития высшего образования в сфере культуры : материалы науч.-метод. конф. профессор.-препод. состава, посвящ. 45-летию учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», Минск, 4 февр. 2020 г. / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2021. – С. 444–448.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение А

Иллюстрации



Рис. 1. Фонограф из оловянной фольги системы Эдисона, известный как демонстрационный фонограф. Музей искусств и ремесел, Париж [564]

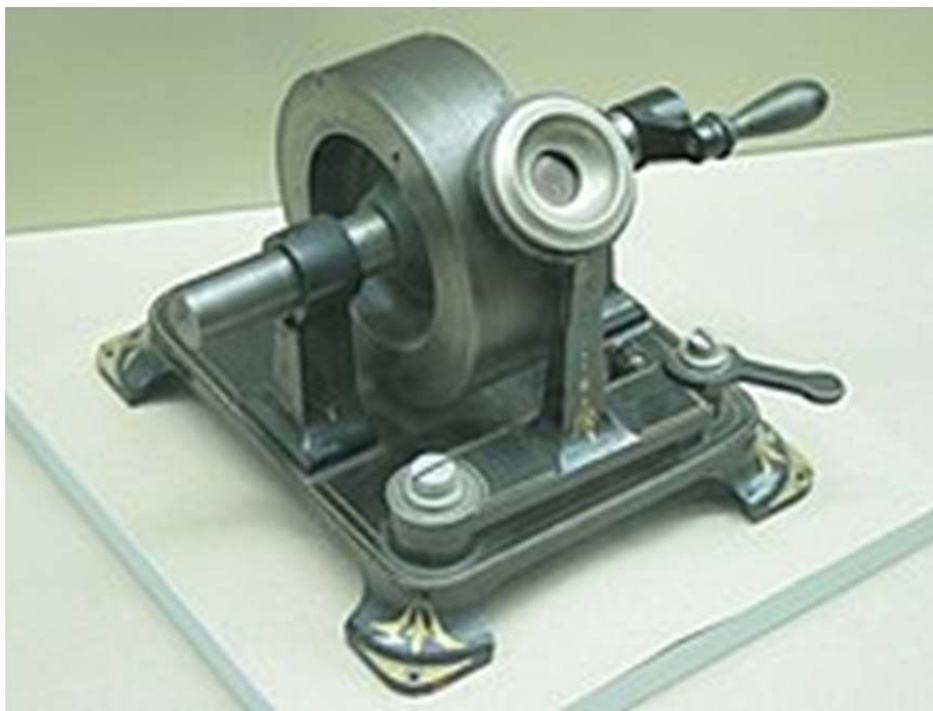


Рис. 2. Фонограф Эдисона, 1877 г. Мадридский музей науки. Этот фонограф очень узнаваем по его поверхности из оксидированной меди [544]



Рис. 3. Запись в студии симфонического оркестра под управлением Э. Элгара в 1914 г. [539]



Рис. 4. Типичная сессия записи акустического оркестра фирмы «Victor's». Чтобы получить сбалансированное сочетание различных инструментов и голосов, звукорежиссеры расставляли музыкантов по всей студии на разном расстоянии от звукозаписывающих рупоров. Иногда они располагали более громкие инструменты прямо у задней стены, подальше от звукозаписывающего рожка, и музыканты смотрели на своего дирижера в зеркало. Пианино ставилось на платформу так, чтобы молотки и струны внутри находились непосредственно рядом с записывающим рожком. В некоторых случаях певца даже сажали на небольшую тележку, чтобы помощник мог подкатить его ближе к рогу для более тихих вокальных пассажей и отогнать ее во время более громких. Но труднее всего было записывать струнные инструменты, поэтому партии скрипичного баса часто игрались на тубе. И многие инженеры (звукорежиссеры) вообще не хотели заниматься записью скрипок [527]



Рис. 5. Ян Кубелик записывается акустическим методом [527]



Рис. 6. В 1899 г. Джон Матиас Август Стро изобрел скрипку для решения проблемы ограниченного частотного диапазона записывающих рупоров. Частоты на его инструментах более резонансные в записывающих рожках, а направленные рупоры передавали акустическую мощь, поэтому партии скрипки были четкими и яркими на записях – это своего рода *де-факто* устройства выравнивания [573]

The "Stroh" Viola

IT is an instrument of rare richness and clarity of tone, following the lines of the "STROH" Violin with the modifications which mark the ordinary Viola. Its use in large and small orchestras has been attended with complete success.

The price of the "STROH" Viola is £12 12s. 0d. including Case.

The "Stroh" 'Cello

THE ADAPTION of the famous "STROH" principle to the 'Cello has been the subject of tireless experiment over a number of years. Now that a perfect instrument has been at last evolved one can say sincerely that the effort has been worth while, for the singular beauty of tone produced leaves nothing to be desired by the most exacting virtuoso.

The technique of the "STROH" is exactly that of the ordinary 'cello. At the usual points of contact between the instrument and the performer the configuration of the ordinary 'cello has been followed, and the player soon feels at ease with the new instrument.

A feature that will appeal to many players of to-day is that the tone blends delightfully with the Saxophone, or the "STROH" 'Cello can be substituted for that instrument.



The price of a "STROH" 'Cello is £20, including Case

18

The "Stroh" Mandoline and Guitar



THE adaption of the Mandoline and Guitar are our latest achievements, and the latter instrument can be supplied to be played in either the Spanish or Hawaiian (Steel) Style. As in all

"STROH" instruments the dimensions of the orthodox prototype have been strictly adhered to and in every instance the technique is exactly similar, but with the added advantage of the rich, brilliant resonant tone characteristic of "STROVIOLS."

□



The price of the "STROH" Guitar (Spanish or Hawaiian Model) is £15; and the price of the "STROH" Mandoline £10. Cases included.

19

Рис. 7. Музыкальные инструменты Д. М. А. Стро [573]



Рис. 8. Братья Люмьер были настоящими пионерами кино, в одиночку превратив семейный бизнес в крупнейшего производителя фотопластинок во всей Европе. Всемирно известные братья Люмьер, Огюст Люмьер (1862–1954) и Луи Люмьер (1864–1948), родились в Безансоне, на востоке Франции, недалеко от границы со Швейцарией. Их отец, Шарль-Антуан, основал небольшую фабрику по производству фотопластинок, которая в 1882 г. была на грани банкротства. Это вдохновило его сыновей на величайшее изобретение в мире. Они создали машины, необходимые для автоматизации производства, разработали успешную новую фотопластинку «*etiquettes bleue*» и спасли семейный бизнес от гибели. В 1892 г., когда отец ушел на пенсию, братья сосредоточились на создании движущихся картинок. Оригинальный *кинематограф* был запатентован Леоном Гийомом Були в том же году, но братья, спустя три года, в 1895 г. запатентовали собственную, более эффективную версию показа кино [550]

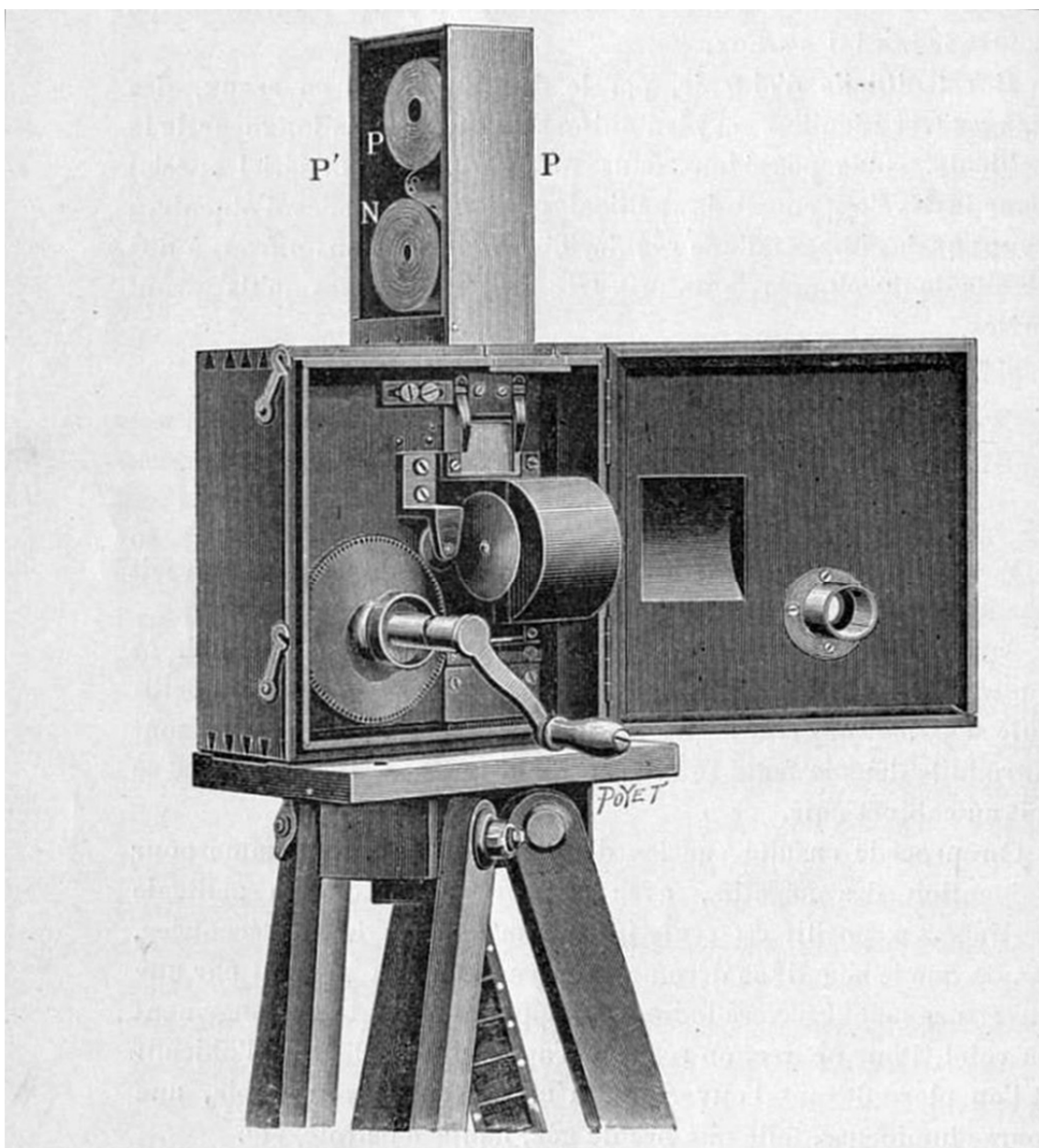


Рис. 9. Один из методов, используемых Люмьер, для повышения эффективности пленки включал ее перфорацию, что помогало с большей легкостью пропускать пленку через камеру и проектор. Первый в истории видеоматериал, зафиксированный благодаря использованию нового изобретения, был записан братьями Люмьер 19 марта 1895 г. Это короткометражный фильм о рабочих, покидающих их фабрику. Первый публичный просмотр их фильмов состоялся в декабре того же года. Изобретение братьев Люмьер в *кинматографе* позволило им показать 10 видеоклипов продолжительностью около 50 секунд каждый [550]



Рис. 10. Кинескоп Т. А. Эдисона, фото Л. К. Хэнди, 1877 г.
Кинескоп Томаса Эдисона «пип-шоу» был создан в 1888 г., но изобретатель не достиг желаемой цели – одновременного просмотра группой людей.
Изобретение братьев Люмьер, появившееся позже, давало возможность создавать более полноценное кино [538]

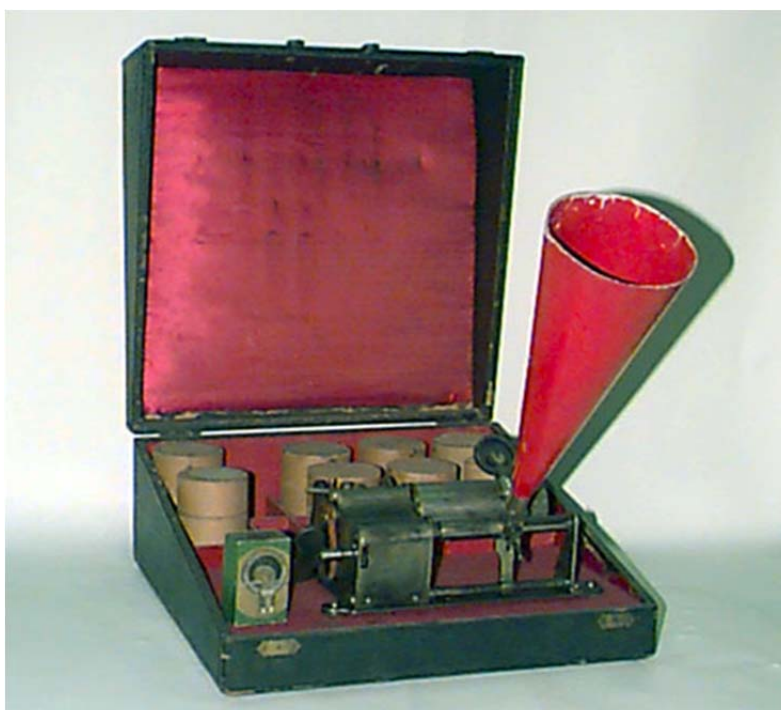


Рис. 11. Копия Pathe колумбийского граммофона «Eagle» типа В с 10 цилиндрами, рожком (здесь «папье-маше») и репродуктором с коробкой. Комплект (модель А), представлял собой чемодан [576]



Рис. 12. Граммофон фирмы «Pathe», названный «демократическим» в английском каталоге. На рисунке старинный граммофон 1905 г. с квадратной крышкой [576]



Рис. 13. Граммофон «Идеал» (с октября 1907 г.) переименован в январе 1908 г. в «Иделия» из-за того, что первое название использовалось ранее другими производителями [576]



Рис. 14. Модель граммофона «Idelia D2», выпущенная в 1909 г. с рогом [560]



Рис. 15. Амберола 75. Музыкальный «шкаф» 1915 г. с передней дверцей с кнопкой «fleur de lys», открывающей доступ к 3 ящикам [576]



Рис. 16. Дирижер Леопольд Стоковский в мультфильме «Фантазия» 1940 г. [542]



Рис. 17. Бабинный магнитофон с легендарной лентой Studer J37, используемой на Abbey Road с 1965 г. Благодаря его появлению получила развитие 4-дорожечная запись на магнитной ленте [528]



Рис. 18. Пионер музыкальной телережиссуры Беларуси Владимир Орлов [49]



Рис. 19. Дирижер Илья Мусин. Киносюжет «Концертный зал» [608]



Рис. 20. Певица Рита Млодек. Киносюжет «Мастера белорусского искусства – своему народу» [609]



Рис. 21. Выступает Арсений (Арсен) Арсенко. Киносюжет «С Новым годом!» [610]



Рис. 22. Лариса Александровская. Киносюжет «С Новым годом!» [610]



Рис. 23. Дуэт цимбалистов. Киносюжет «Мастера белорусского искусства – своему народу» [609]



Рис. 24. Государственный народный хор БССР. Киносюжет «Народный хор» [611]



Рис. 25. Выступление Государственного народного оркестра БССР под управлением Иосифа Жиновича в цехе МТЗ. Киносюжет «Концерт в цеху» [613]



Рис. 26. Государственный хор БССР под управлением Григория Ширмы.
Киносюжет «Белорусский хор в Киеве» [612]



Рис. 27. Дирижер Борис Райский. Киносюжет «Белорусский эстрадный» [613]



Рис. 28. Тамара Нижникова. Киносюжет «Государственный академический театр оперы и балета БССР» [614]



Рис. 29. Дирижер Татьяна Коломийцева [617]

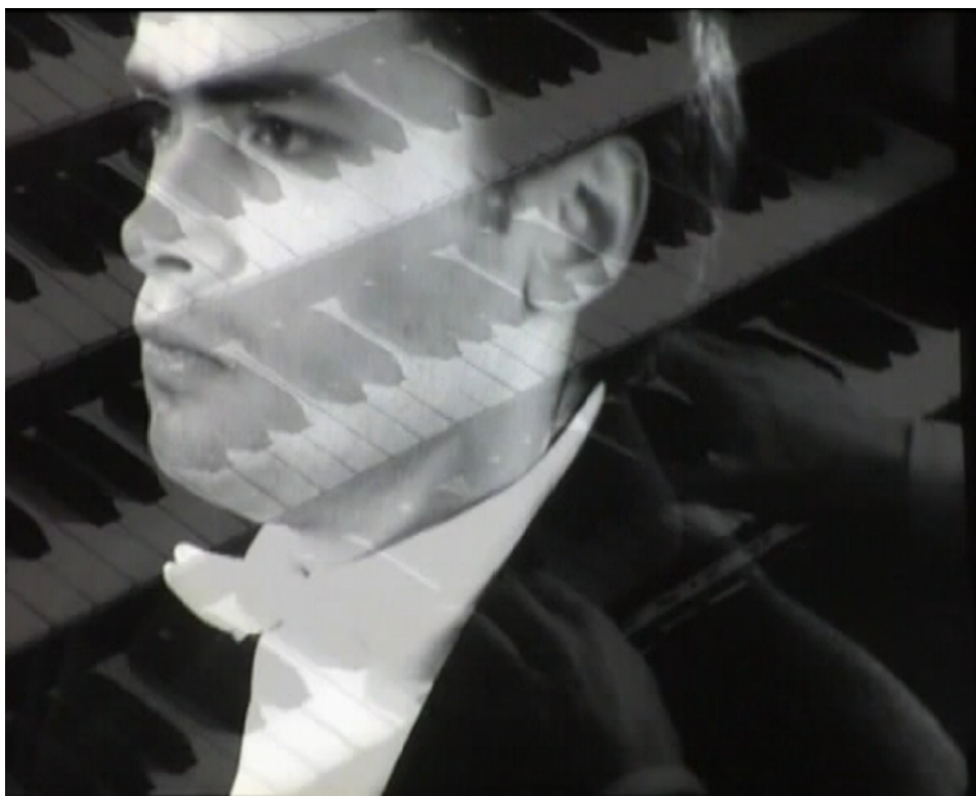


Рис. 30. Органист Олег Янченко. Киносюжет «Концерт органиста О. Янченко в Белорусской государственной филармонии (г. Минск)» [614]



Рис. 31. Оперная певица Светлана Данилюк [636]



Рис. 32. Пианист Игорь Оловников [635]



Рис. 33. Главный дирижер Государственного академического симфонического оркестра БССР Юрий Ефимов [642]



Рис. 34. Выступление Национального академического народного оркестра Республики Беларусь под управлением Михаила Козинца [638]



Рис. 35. Актриса оперетты Наталья Гайда [639]



Рис. 36. Трубач Виталий Волков [640]



Рис. 37. Государственный камерный оркестр Республики Беларусь под управлением Евгения Бушкова [641]



Рис. 38. Государственный академический симфонический оркестр Республики Беларусь под управлением Александра Анисимова [637]



Рис. 39. Народный артист БССР Лев Горелик. Дирижер Борис Райский [643]



Рис. 40. Выступление Льва Горелика в Белорусской государственной филармонии (1994) [643]



Рис. 41. Ракурсы съемки «Борис Березовский – Аркадий Берин» [530]



Рис. 42. Ракурсы съемки выступления «Александра Анисимова – Ирины Шумиловой» [565]

Таблица

Сравнительная таблица темповых соотношений по метроному в исполнении «И. Шумилина – А. Анисимов» и «Б. Березовский – А. Берин» 1-й части Концерта № 2 для фортепиано с оркестром И. Брамса. Композитором указан темп ♩ = 92 на протяжении всей части

Основные разделы части	И. Шумилина – 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 f-moll	77	110–119
Тема вступления	60	75
Тема главной партии	80	111
Эпизод h-moll	85	108
Реприза	60	80
Побочная партия	87	100
Эпизод b-moll	75	114
Заключительная партия	72	108
Кода	90	103

Brahms

Piano Concerto №2 B-dur, Op.83

Allegro non troppo (M.M. ♩ = 92)

2 Flöten (Kleine Flöte)
2 Oboen
2 Klarinetten in B
2 Fagotte
in B basso 1.
4 Hörner 2.
in F 3.
4.
2 Trompeten in B
Pauken in B u. F

Klavier

1. Violine
2. Violine
Bratsche
Violoncell
Kontrabaß

Allegro non troppo

Fl.

Klar. (B)

Fag.

Klav.

I. Viol.

2. Viol.

Br.

Vcl.

K.-B.

13

Klav.

16

Klav.

20

Klav.

ben legato e poco sosti.

25

Klav.

p cresc.

sempre cresc.

A

Fl.

Ob.

Klar. (B)

Fag.

(B)

Hr. (F)

Trpt. (B)

Pk.

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vcl.

K-B.

f *ben marc.* *ff* *ff ben marc.* *ff*

A *f ben marc.* *ff*

36

Fl.

Ob.

Klar. (B)

Fag.

(B)

Hr. (F)

Trpt. (B)

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vcl.

K-B.

sf dim. *p* *dim.* *piu dolce* *pp*

Fl.

Ob.

Klar. (B)

Fag.

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vcl.

K.-B.

61

Fl.

Ob.

Klar. (B)

Fag.

(B)

Hr.

(F)

Trpt. (B)

Pk.

Klav.

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vcl.

K. B.

marc.

ff

a2

tr

12

74

Klav. *mp legato*

Hr. 3 (F) 4 *p*

Klav. *cresc. poco a poco sempre cresc.*

Vcl. *pizz. p*

79

Fl. *p cresc.*

Ob. *ff*

Klar. (B) *cresc. p cresc.*

Fag. *ff*

Hr. (B) *cresc.*

Hr. (F) *3 p cresc.*

Trpt. (B) *ff*

Pk. *ff*

Klav. *ff*

1.Viol. *ff*

2.Viol. *ff*

Br. *ff*

Vcl. *ff arco*

K.B. *cresc. ff*

Fl. *dolce*

Ob. *dolce* 1.

Klar. (B) *dolce* *pp*

Fag. *dolce* *pp*

Hr. 1. (B) 2. *dolce* *pp*

Klav. *espr.*

1.Viol. *p dolce*

2.Viol. *p dolce*

Br. *p dolce*

Vcl. *p dolce* *arco* *p dolce*

K-B. *p dolce* *p dolce*

pp *pizz.* *pizz.* *pizz.* *pizz.*

102

Fl. *p dolce*

Ob. *p dolce* 1.

Klar. (B) *p dolce* 1.

Fag. *p dolce*

(B) *p dolce*

Hr. (F) *p dolce*

Klav. *pp* *p* *dolce*

1.Viol. *p*

2.Viol. *p*

Br. *arco* *p arco* *p*

Vcl. *p*

K-B. *p*

8 *8*

Fl. *p*

Klav. *3*

1.Viol. *dolce*

2.Viol. *dolce*

Br. *pizz. dolce*

Vcl. *pizz.*

131

Fl. *1.*

Klav.

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vcl.

133

Fl.

Klar. (B)

Fag. *pp*

Klav. *espr. ma dolce*

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vcl.

E

Fl. *p espr.*

Klar. (B) *p espr.*

Hr. (B) *p dolce*

(F)

Klav. *p m.s. m.s. m.d. m.s. m.s. poco f*

1.Viol. *arco espr.*

2.Viol. *arco espr.*

Br. *arco espr.*

Vcl. *arco*

K-B. *arco f*

E

141

Fag. *p cresc. f p*

Hr. 3. 4. *dim.*

(F) 4.

Klav. *p f f*

1.Viol. *dim. p cresc. f p*

2.Viol. *dim. p cresc. f p*

Br. *dim. p cresc. f p*

Vcl. *dim. p cresc. f p*

K-B. *dim. p cresc. f p*

147

Klav. *f*

8.....

Klav.

155

Klav.

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vcl. K-B.

unis.

p

mf

158

Klav.

f ben marc.

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vcl. K-B.

unis.

161

Klav.

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vcl.

p

pizz.

F

F1. *ff marc.*

Ob. *ff marc.*

Klar. (B) *ff marc.*

Fag. *ff marc.*

(B) Hr. *ff marc.*

(F) Hr. *ff marc.*

Trpt. (B) *f*

Pk. *tr ff*

Klav. *8...*

1.Viol. *ff*

2.Viol. *ff*

Br. *ff*

Vcl. *ff marc.*

K.-B. *ff marc.*

F

Fl. ^{2 2}

Ob.

Klar. (B)

Fag. ^{3 2}

Hr. 3 (F) 4

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vcl. K.-B. ^{unis.}

154

Fl.

Ob.

Klar. (B)

Fag. ^{2 2}

(B)

Hr. (F)

Klav.

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vcl. K.-B. ^{unis.}

18 6

12 12 12

6

1. Fl. *p*

Ob. *p*

Fag. *p*

Hr. 3. (F) 4. *p*

Klav.

1. Viol. *cresc.* 12 12

2. Viol. *cresc.* 12 12

Br. *cresc.* 12 6

Vcl. *Vol. cresc.* *p cresc.*

199

Klav.

1. Viol. *pizz.*

2. Viol. *pizz.*

Br. *pizz.*

Vcl. *pizz.*

202

Klav.

1. Viol. *sf*

2. Viol. *sf*

Br. *sf*

Vcl. *sf*

G

Ob.

Fag.

Klav.

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vcl.

K.-B.

G

209

Fl.

Klar. (B)

Fag.

Klav.

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vcl.

K.-B.

p poco cresc.

p poco cresc.

p poco cresc.

cresc.

f

p marc.

p marc.

fp marc.

fp marc.

Klar. (B)

Fag.

Klav.

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vcl.

K.-B.

p legg.

p ma ben marc.

pizz.

pizz.

219

Fl.

Klar. (B)

Fag.

Klav.

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vcl.

K.-B.

fp

fp

p

fp

legg.

p ben marc.

arco

arco

222

Ob.
Klar. (B)
Fag.
Klav.
1.Viol.
2.Viol.
Br.
Vcl.
K.-B.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 222 to 225. The instruments listed are Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Klar. (B)), Bassoon (Fag.), Piano (Klav.), Violin I (1.Viol.), Violin II (2.Viol.), Trumpet (Br.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (K.-B.). The key signature is two sharps (F# and C#). The score features a variety of dynamics including piano (*p*) and forte (*f*). The piano part is particularly active, with dense chordal textures and melodic lines. The woodwinds and strings provide harmonic support and melodic fragments.

226

Fl.
Klar. (B)
Fag.
Klav.
1.Viol.
2.Viol.
Br.
Vcl.
K.-B.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 226 to 229. The instruments listed are Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Klar. (B)), Bassoon (Fag.), Piano (Klav.), Violin I (1.Viol.), Violin II (2.Viol.), Trumpet (Br.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (K.-B.). The key signature remains two sharps. Dynamics include piano (*p*) and pianissimo (*pp*). The piano part continues with complex textures, including a prominent sixteenth-note figure in the right hand. The woodwinds and strings play more active roles, with the flute and bassoon having melodic lines. The strings are marked with *pp* and play a rhythmic accompaniment.

Fl.

Klar. (B)

Fag.

Klav.

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vcl.

K.-B.

232

Fl.

Ob.

Klar. (B)

Fag.

Klav.

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vcl.

K.-B.

Fl. *fp*

Ob. *fp*

Klar. (B) *fp*

Fag. *fp*

Klav. *ff*

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vcl.

K.-B.

238 **H**

Fl. *ff dim.* *pp*

Ob. *ff dim.* *pp*

Klar. (B) *ff dim.* *pp*

Fag. *ff dim.* *pp*

(B) Hr. *f ff dim.* *pp*

(F) *f ff dim.* *pp*

Klav. *ff* *ff* *pp*
dim. subito, legato molto

1.Viol. *ff dim.* *pp*

2.Viol. *ff dim.* *pp*

Br. *ff dim.* *pp*

Vcl. *ff dim.* *pp*

K.-B. *ff dim.* *pp*

H

Fl. *p*

Ob. *p*

Klar. (B)

Fag.

Hr. (B)

Hr. (F)

Trpt. (B)

Pk.

Klav. *pp* *ppp* *ff*

1.Viol. *ppp*

2.Viol. *ppp*

Br. *ppp*

Vcl. *pp* *ppp*

K.B. *pp* *ppp*

Fl. *ff ff dim. pp*
 Ob. *ff dim. pp*
 Klar. (B) *ff dim. pp*
 Fag. *ff dim. pp*
 Hr. (B) *ff dim. pp*
 Hr. (F) *ff dim. pp*
 Trpt. (B) *ff*
 Pk. *ff*
 Klav. *dim. subito legato e dim. sempre*
 I. Viol. *ff dim. pp*
 II. Viol. *ff dim. pp*
 Br. *ff dim. pp*
 Vel. *ff dim. pp*
 K.-B. *ff dim. pp*

The score is for page 340 and features a variety of instruments. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet in B, Bassoon, Horns in B and F) and the brass section (Trumpet in B, Trombone) all play sustained chords that transition from a fortissimo (ff) dynamic to a pianissimo (pp) dynamic over the course of the page. The strings (Violins I and II, Viola, Cello, and Double Bass) also play sustained chords with a similar dynamic shift. The piano part is characterized by a series of rapid, descending sixteenth-note runs that begin with a fortissimo (ff) dynamic and gradually decrease in volume, following the instruction "legato e dim. sempre".

Fl.
Ob.
Fag.
Klav.
1. Viol.
2. Viol.
Br.
Vcl.
K.-B.

pp sempre
pp sempre
pp sempre
pp sempre
pp sempre

251

1

Fl.

Ob.

Fag.

Klav.

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vcl.

K.-B.

I

1.

pp

pp legato dolce

dim.

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

I

ppp

257

Klar. (B)

Fag.

Hr. 1. (B) 2.

Klav.

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vcl.

K.-B.

1.

p dolce

1. 2.

pp

p dolce

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

Fl.

Ob.

Klar. (B)

Fag.

Hr. 1 (F) 2.

Klav.

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vcl.

K.-B.

1. *pp*

1. *pp*

p dolce

8

p dolce

264

Fl.

Klar. (B)

Fag.

Hr. 1 (B) 2.

Klav.

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vcl.

K.-B.

1. *p*

p

p

p dolce

pizz.

arco

p

pizz.

arco

p

pizz.

arco

p

Fl. *mf espr.*

Ob. *mf espr.*

Klar. (B) *mf espr.*

(B) *mf espr.*

Hr. (F) *mf*

Klav. *p* *f*

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vcl. *piez.*

K.-B.

276 **K**

Fl. *p*

Ob. *p*

Klar. (B) *p*

Fag. *p*

Hr. 1. *1.2.*

(B) 2. *p stacc.*

Klav. *p*

1.Viol. *fp* *dolce*

2.Viol. *fp* *dolce*

Br. *fp stacc.* *arco* *dolce* *stacc.*

Vcl. *fp marc.* *stacc.*

K.-B. *fp marc.* *stacc.*

1.

p dolce

8...

pizz.

1. Klar. (B)

Klav.

1. Viol.

2. Viol.

Br.

Vcl.

K.-B.

290

1.

L

pp

espress. ma dolce

1. Klar. (B)

Fag.

Klav.

1. Viol.

2. Viol.

Br.

Vcl.

K.-B.

L

304 Klav

308 Klav *più f*

312 Klav

1.Viol

2.Viol

Br.

Vcl.

K. B.

M

315 Klav

1.Viol

2.Viol

Br.

Vcl.

K. B.

ben marc.

318

Klav.

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vcl.

pizz.

Vel. *pizz.*

321

Klav.

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vcl.

pizz.

pizz.

sempre più f sf

324

Fl.

Ob.

Fag.

Klav.

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vcl.

K.-B.

ff molto marc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

arco

arco

arco

arco

327

Fl.

Ob.

Fag.

Klav.

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vcl.

K.-B.

330

Fl.

Ob.

Klar. (B)

Fag.

Hr. 1. (B) 2.

Klav.

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vcl.

K.-B.

N

mp

fpp

fpp ma ben marcato sempre

fpp

N *fpp*

334

Kl. Fl. *ppp* *legato molto*

Ob. 1. *ppp*

Hr. 1 (B) 2. *ppp*

Klav. *sempre ppp*

Vcl. *ppp*

K.-B. *ppp*

337

Ob. 1. *pp*

Kl. Fl. (B) 1. *pp*

Fag. 1. 2. *pp*

Hr. 1 (B) 2. *pp dim.*

Klav. *dim. sempre*

Vcl. *dim.*

K.-B. *dim.*

339

Kl. Fl. *ppp* *ppp*

Ob. 1. *ppp*

Klar. (B) 1. *ppp*

Fag. 1. 2. *ppp*

Hr. 1 (B) 2. *ppp*

Klav. *ppp*

Vcl. *ppp*

K.-B. *ppp*

0

350

Fl.

Ob.

Klar. (B)

Fag. *ben marc.*

(B)
Hr.

(F)

Trpt. (B)

Pk.

Klav.

1. Viol.

2. Viol.

Br.

Vcl. *ben marc.*

K-B. *ben marc.*

0

355

Klav.

1.Viol. pizz. *p*

2.Viol. pizz. *p*

Br. pizz. *p*

Vcl. pizz. *p*

K.-B.

358

Fl. 1. *mp ma dolce*

Ob. 1. *mp*

Hr. (B) *pp*

Hr. (F) *pp*

Klav. *dolce p*

1.Viol. arco *mp ma dolce*

2.Viol.

Br.

Vcl. arco *mp ma dolce*

K.-B. pizz. *p*

361

Fl. *dim.*

Ob. *dim.*

Hr. 1
(B) 2 *1. 2.* *dim.*

Klav.

1.Viol. *più dolce*

2.Viol. *dim.*

Br. *dim.*

Vcl. *dim.*

K.-B. *dim.*

361

Fl. *1.*

Ob. *1.* *dolce* *dim.*

Hr. 1
(B) 2 *1. 2.* *dolce* *dim.*

Klav. *dim.*

1.Viol. *dim.*

2.Viol.

Br.

Vcl. *dim.*

K.-B. *dim.*

367

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Klar. (B)

Fag. *ff*

Hr. (B) *pp* *f*

Hr. (F)

Trpt. (B) *f*

Pk. *f*

Klav. *pp* *ff*

1.Viol. *pp* *ff* arco

2.Viol. *ff* arco

Br. *ff*

Vcl. *pp* *ff* arco

K.-B. *pp* *ff*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 367 to 370. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Klar. (B)), Bassoon (Fag.), Horn in B-flat (Hr. (B)), Horn in F (Hr. (F)), Trumpet in B-flat (Trpt. (B)), and Percussion (Pk.). The string section consists of Violin I (1.Viol.), Violin II (2.Viol.), Viola (Vcl.), and Cello/Double Bass (K.-B.). The Piano (Klav.) part is also present. The score features dynamic markings such as *pp* (pianissimo), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). The woodwinds and strings play sustained notes, while the piano has a more active melodic line. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. Measure numbers 367, 368, 369, and 370 are indicated at the top of the staves.

371

Fl.

Ob.

Klar. (B)

Fag.

Hr. (B) (F)

Trpt. (B)

Pk.

Klav.

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vcl.

K.B.

Рис. 1. И. Брамс. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром (1-я часть)
[Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.musicaneo.com>. –
Дата доступа: 15. 01.2020.

Научное издание

СТАРИКОВА Виктория Вячеславовна

**МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО
БЕЛАРУСИ В АУДИОВИЗУАЛЬНОЙ ФИКСАЦИИ:
ХУДОЖЕСТВЕННО-КОММУНИКАТИВНЫЙ ДИСКУРС**

Редактор Т. В. Люкович
Технический редактор Л. Н. Мельник
Дизайн обложки Т. В. Цырельчук

Подписано в печать 26.08.2022. Формат 60x84 ¹/₁₆.
Бумага офисная. Ризография.
Усл. печ. л. 18,42. Уч.-изд. л. 17,24. Тираж 100 экз. Заказ 762.

Издатель и полиграфическое исполнение:
учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств».
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 1/177 от 12.02.2014.
ЛП № 02330/456 от 23.01.2014.
Ул. Рабкоровская, 17, 220007, г. Минск.