

ЗВУКОЗАПИСЬ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ: ВОПРОСЫ ЭСТЕТИКИ И ТЕХНОЛОГИИ.

Старикова В.В., аспирантка БГУКИ

Статья посвящена анализу литературы по вопросам звукозаписи музыкального произведения, техническим аспектам этого процесса и роли звукорежиссёра. Целью работы является выявление круга основных проблем звукозаписи музыкального произведения, а также анализ степени исследованности данных вопросов в литературе. Рассматриваются проблемы эстетической ценности звукозаписи, технических сторон процесса создания конечного продукта, а также влияние и роль звукорежиссёра, как одного из активных участников создания интерпретации музыкального произведения в звукозаписи.

В сфере внимания находится широкий круг актуальных проблем, способных вызвать интерес творческих деятелей музыкального искусства – исполнителей, композиторов, музыковедов, и обогатить знания преподавателей высших и средних музыкальных учебных заведений.

The article is devoted to analysis of literature about music recording, technical aspects of the process and the role of the soundman in it. The objective of the work is to reveal the main problems of music recording and to analyze the research of these questions in literature. Problems of esthetic value of music recording, technical features of the process of its creation and the role of soundman as an active participant of composition interpretation in sound recording are investigated.

A wide circle of actual problems interesting for music creators - performers, composers, musicologists, and teachers of musical colleges and universities is discussed.

Возникновение звукозаписи и стремительное развитие её технических средств существенным образом повлияло на музыкальное искусство. В печати появились различные, а иногда диаметрально противоположные точки зрения музыкантов, касающиеся различных вопросам звукозаписи музыкальных произведений. В связи с этим целью работы является выявление круга основных проблем звукозаписи музыкальных произведений и степени их исследованности.

В процессе изучения литературы по данной проблеме было установлено:

- крупных монографических работ, диссертационных исследований, посвящённых вопросам звукозаписи не представлено;
- отдельную категорию составляют публикации, не касающиеся непосредственно проблемы, но имеющие высказывания музыкантов

(исполнителей, композиторов, теоретиков) и звукорежиссёров с меткими наблюдениями по вопросам исследования;

- также существуют статьи научного характера, освещающие отдельные вопросы звукозаписи.

К вопросу ценности звукозаписи первыми обратились музыканты-исполнители. Одни восторженно и безоговорочно приняли это замечательное достижение технической мысли, другие отказывались признать эстетическую полноценность музыки, воспроизводимой «механическим» путем.

Так немецкий дирижёр В.Фуртвенглер, с одной стороны, приветствует звукозапись, как возможность популяризации музыки, с другой стороны, отмечает, что «критерием... оркестрового исполнения становится достигшая совершенства, прилизанная, всезнающая пластинка, вместо живущей только один раз интерпретации»[16,173].

Ярым противником звукозаписи также выступает американский дирижёр Э.Лайнсдорф, аргументируя это тем, что, во-первых «каждому поколению необходимо заново осмыслить прошлое и попытаться понять, каким было в своём первоначальном виде великое произведение великого художника»[13,230]. Во-вторых, благодаря звукооператорам и звукорежиссёру, по словам автора, пластинка зачастую «не обязательно отражает звучание, которого удалось добиться дирижёру от своего оркестра»[13,231].

Многие исследователи придерживаются позиции, согласно которой музыка в звукозаписи рассматривается как «акустическая фотография», репродукция, копия с оригинала.

Так российский исследователь Г.Орлов, обращаясь к проблеме репродуктивности, то есть «соотношения между функциями оригинала и копии в художественной культуре», постоянно ставит в один ряд репродукции творений изобразительного искусства и — звукозапись музыки на пластинках. В характеристике эстетической ценности подобного пути восприятия, Г.Орлов подчеркивает, что это — «...знакомство, а не постижение, которое требует интимной близости к художественному произведению, ощущения его подлинности, неповторимости, уникальности...»[15,28]. И далее: «Репродукция знакомит нас не с самим творческим актом, а с информацией, свидетельством, документом об этом акте»[15,28]. Автором музыка помещена в тот же ряд, и здесь наблюдение, справедливое по отношению к картине или скульптуре, на наш взгляд неверно по отношению к музыке. Г.Орлов относит запись к техническому продукту, заменяющему произведение искусства.

По мнению другого исследователя Г. Когана, самая совершенная запись не в состоянии дать правильного представления об игре исполнителя. Это — «суррогат», «бескровная тень», «бесцветная копия» живого исполнения, которая может служить лишь напоминанием тому, кто когда-то слышал

данного артиста, об его игре. «...Как бы искусна ни была запись, она сама по себе не дает надлежащего, правильного представления об исполнителе. Подобное представление возникает только в том случае, если слушатель воспринимает пластинку под определенным углом зрения, дополняя и корректируя в своем воображении ее реальное звучание. Для этого нужно, чтобы он уже был знаком с игрой или пением данного артиста, так сказать, в натуре,— тогда «копия» ассоциируется с впечатлениями от «оригинала»[10,63]. Те слушатели, у которых таких впечатлений нет, получают, по словам Г.Когана, «неправильное, во многом «смещенное» представление об артисте»[10, 63].

«Информацией-напоминанием» о том или ином явлении исполнительского искусства, его «технической копией» считает пластинку и российский исследователь Ю. Капустин[9,16]. Мысль о том, что граммпластинка является не более чем своеобразной памяткой, помогающей восстановить полученное некогда живое эстетическое впечатление, не нова[17,390-391]. Она неоднократно высказывалась в ту пору, когда качество записи на пластинках в семьдесят восемь оборотов действительно оставляло желать лучшего. Однако уровень техники с появлением пластинок в тридцать три оборота позволил получать довольно высокое качество воспроизведения звучания.

Австрийский дирижёр и преподаватель дирижирования Г.Дехант подчёркивает безусловную важность ранних способов звукозаписи, при этом указывая на невозможность по граммпластинке анализа исполнительских интерпретаций произведения в полном объёме. «В большинстве случаев точные представления можно получить лишь о части концепции, как, например, о темпе, переходах, рубато, ферматах и паузах. Что касается остального, подобные звуковые документы весьма ненадёжны».[8,425] Г.Дехант указывает на то, что запись не является художественным объектом и фиксирует только «акустический уровень» художественного объекта. «Если на техническом устройстве сделана запись «концертного исполнения», то она соотносится «с живым исполнением» так, как гипсовый слепок с подлинной скульптурой».[8,426]

Известный российский музыковед Е.Назайкинский, признаёт звукозапись, как одну из форм существования музыкального произведения, при этом называя её «слуховым обманом» в сравнении с концертным исполнением[14,191].

Одним из наиболее последовательных сторонников звукозаписи был канадский пианист Глен Гульд, который в своё время автор оставив концертную практику, предпочёл запись в студийных условиях. В связи с воцарением звукозаписи Г.Гульд поднимает вопрос о новом акустическом пространстве: «...в звукозаписи происходит замена «реального» акустического

пространства (концертный зал) на «виртуальное», создаваемое усилиями звукорежиссеров и с помощью звуковоспроизводящей аппаратуры...»[7,18]. В противовес мнению Г.Деханта, автор выделяет процесс звукозаписи в самостоятельное искусство, отвечающее своим собственным законам: «звукозапись вовсе не является отголоском какого-то концертного исполнения».[7,19]

По мнению другого российского исследователя Н.Корыхаловой «...одна из исполнительских трактовок музыкального произведения» — это естественная и необходимая форма его общественного бытия, закономерное проявление способа его существования. Если говорить об «оригинале», то это понятие можно применить к пластинке, ибо она содержит оригинальное произведение музыкально-исполнительского искусства. В этом случае было бы неверным рассматривать «живое» исполнение музыканта в студии звукозаписи как «оригинал», а пластинки с записью этого исполнения как репродукции или копии»[12,111].

Н.Корыхалова также предлагает по-другому взглянуть на проблему восприятия: «Первый компонент концертной обстановки — «зрительный образ» исполнителя на эстраде. Фактор, безусловно, очень важный для восприятия музыки слушателем: исполнительский жест — одно из существенных средств выразительности, которыми располагает музыкант-исполнитель»[12,113]. Значит, отсутствие его неминуемо превращает исполнение в звукозаписи в «бесцветную копию». Тогда пришлось бы говорить, о неполноценном восприятии органной музыки: ведь в иных концертных залах орган расположен так, что слушатель практически не видит органиста. Необъяснимо и поведение тех слушателей в концертном зале, которые предпочитают внимать музыке, закрыв глаза. «В конечном счёте, исполнительский жест важен постольку, поскольку он помогает музыканту воплотить в реальном звучании интерпретируемую им музыку»[12,114]. Н.Корыхалова предлагает рассматривать звукозапись как отдельно взятый факт существования произведения без сравнения с концертным выступлением.

Различные точки зрения, высказанные авторами, в некоторой степени проливают свет на эстетическую сторону звукозаписи, однако не дают аргументированных доводов, касающихся фактической достоверности и информативности самой звукозаписи музыкального произведения.

Другая проблема, часто затрагиваемая многими авторами — это техническая сторона звукозаписи. Существует мнение, что монтирование исполнения из фрагментов оказывает неблагоприятное влияние на художественный результат. По мнению австрийского музыковеда К. Листа, одна из функций граммпластинки состоит в том, чтобы быть документом конкретного

выступления исполнителя, фиксировать «живые», мгновения, в результате же монтажа порождается «лабораторная» музыка [19,143].

Неблагоприятное влияние монтажа на художественную ценность исполнения в звукозаписи сказывается, по мнению некоторых, и в том, что страдает целостность интерпретации, та единая архитектурная концепция произведения, которая складывается у исполнителя в процессе работы над сочинением. Г. Гульд аргументировано опровергает подобное предположение, отмечая, что нельзя думать, будто при записи монтируется стиль: монтируются лишь сегменты, отвечающие определённой стилистической концепции [18,81]. По словам автора «...монтаж вовсе не уничтожает общей линии, напротив, хороший монтаж создаёт хорошую линию... лишь бы результат *производил впечатление связности*» [7,18].

Другие авторы считают, что применение монтажа ведет к снижению исполнительского мастерства. Такого рода опасение выражал Г. Гинзбург, приводя вполне достоверные случаи, когда вокалисты, чувствуя себя «в голосе», записывали «впрок» высокие ноты на ферматах [6,94-95].

Положительные стороны монтажа отмечает российский звукорежиссёр Вепринцев И.: «...добиться цельного впечатления можно по-разному. Подчас стоит сделать маленькую «дописку» к удачному концертному исполнению, куда вкралась досадная промашка, а иногда монтаж дублей бывает на редкость кропотливым» [1,149]. И далее: «Я – за художественный монтаж... Монтаж прекрасен, если с его помощью можно достичь интересных, недостижимых в реальности творческих результатов артиста» [1,152].

Монтаж является давно неотъемлемым условием звукозаписи. Главным вопросом является корректность его использования.

Другой аспект технической стороны звукозаписи музыкальных произведений отмечает Д.Галкин, советский звукорежиссёр, способствовавший в 50-70 годы XX века созданию фонографического «золотого» фонда, указывая на минусы звукозаписи того времени: одноканальность метода записи, возможность радиотехники передавать без искажения динамический диапазон, равный всего 40 дБ (динамических предел оркестра – 60-73 дБ) [3,100]. Однако, как отмечает советский звукорежиссёр Ю.Козюренко «с появлением в 90-е годы XX века цифровой системы записи, качества звучания значительно улучшилось: воспроизведение в максимально возможной полосе частот от 20 Гц до 20 кГц, отсутствие импульсных помех и шумов, практически полное разделение стереоканалов и идеальная передача стереофонической картины» [3,107].

Развитие технологий привело ещё к одному вопросу: плюсы и минусы различных видов информационных носителей. На сегодня наиболее часто используемые: это аудиокассеты, пластинки, компакт-диски, изредка бабинные

кассеты (фондовые записи радио). Сравнивая грампластинку и магнитофонную ленту С.Герасимов, оценивает их как источник хранения информации «у магнитофонных лент, как правило, худшая сохранность отдельных частей, неравномерность старения, износа»[4,63].

Появление компакт-дисков вызвало в конце прошлого века также определённые дискуссии. По мнению И.Вепринцев и Ю.Козюренко «...у цифровой записи есть и определённые минусы, и, в частности, потеря «теплоты» звучания...»[2,13], хотя услышать это могут только считанные специалисты, проводящие сравнительное прослушивание на наушниках высочайшего класса.

Зафиксированное на ленте исполнение является продуктом совместной работы самого музыканта, звукорежиссера и монтажера. Так московский музыковед Л.Гинзбург говорит о новом качественном явлении: «...в процессе звукозаписи симфонического произведения мы имеем дело уже не с триадой «композитор — дирижер — слушатель. В нее вклинивается четвертая ступень, непосредственно связанная со слушателем. Итак: композитор — дирижер — звукорежиссер — слушатель. При изучении этой схемы нам становится ясным, что это новое явление — совершенно новый тип музыкального процесса, если считать его продукцией произведением искусства»[5,191].

Д.Галкин отмечает роль звукорежиссёра не только как техника, но и как художника, владеющего многими технологическими подробностями в творчестве музыканта, дирижёра, умеющего наиболее ярко выявить и поддержать творческие возможности исполнителя.

Ю.Козюренко развивает эту мысль дальше, конкретизируя: «широкое использование электронной техники, находящейся в руках режиссёра, делает его в большой степени соисполнителем произведения, его интерпретатором»[11,105]. Основываясь на вышесказанном, можно предположить, что интерпретация музыкального произведения в звукозаписи теперь принадлежит не только исполнителю, а является продуктом совместного творчества исполнителя и звукорежиссёра. Однако степень влияния последнего ещё недостаточно изучена.

Анализ литературы по данной проблеме свидетельствует об отсутствии крупных монографических работ и искусствоведческих исследований и насущной необходимости изучения звукозаписи, как одной из форм существования музыкального произведения. Также позволяет сделать следующие выводы:

1. Существует определённый круг мнений, касающихся эстетической ценности звукозаписи музыкального произведения, однако звукозапись музыкальных произведений научно не определена как факт музыкального

искусства, а также не установлен достоверно уровень её художественной информативности.

2. В литературе освещены технические вопросы звукозаписи: монтаж, студийная запись или концертная, качество носителей, но не изучен уровень влияния их на конечный продукт звукозаписи.

3. Обозначена роль звукорежиссёра как соавтора в процессе создания звукозаписи музыкального произведения, при этом не выявлена степень влияния последнего на художественный уровень звукозаписи.

Литература:

1. Вепринцев, И. Живи, звучащее мгновение / И.Вепринцев // Музыкальная академия, 1998. – №2 –с.147-152.

2. Вепринцев И., Козюренко Ю.Фасад и кулисы звукозаписи // И.Вепринцев, Ю.Козюренко // Музыкальная жизнь, 1989. – №1. – с.11-13.

3.Галкин, Д. Исполнитель и звукорежиссёр/ Д.Галкин // Советская музыка, 1961. – №11. – с.98-102.

4. Герасимов, С. Профессия – реставратор / С.Герасимов // Мелодия, 1988. – №3. – с 62-63.

5. Гинзбург, Л. Избранное: Дирижёры и оркестры. Вопросы теории и практики дирижирования/ Л.Гинзбург.— М.: Советский композитор,1982 – 304с.

6. Гинзбург, Г. Исполнитель и звукозапись/ Г.Гинзбург //Советская музыка, 1953. – №2. – с. 94-95.

7. Гульд, Г. Слушатель станет художником, а сама жизнь – искусством / Г.Гульд; Авт. предисл. Хитрук А. // Музыкальная академия, 2002. -- №1. -- с.13-38.

8. Дехант, Г. Дирижирование: Теория и практика музыкальной интерпретации/ Г. Дехант.—Н.Новгород: Деком, 2000. – 447с.

9. Капустин, Ю. Массовые средства распространения музыки и некоторые проблемы современного исполнительства / Ю.Капустин // Вопросы теории и эстетики музыки.— Л., 1969.— Вып. 9. – с. 16-17.

10. Коган, Г. Свет и тени грамзаписи / Г.Коган // Советская музыка, 1969. – № 5. – с. 63.

11. Козюренко, Ю. Грампластинка: алгебра и гармония / Ю.Козюренко // Наука и жизнь, 1981.— №12. – с.102-108.

12. Корыхалова, Н. Звукозапись и проблемы музыкального исполнительства / Корыхалова // Музыкальное исполнительство – М.: Музыка, – Вып.8. – с.102-137

13. Лайнсдорф, Э. В защиту композитора: Альфа и омега искусства интерпретацию/ Э.Лайнсдорф. — М.: Музыка, 1988.—303с.

14. Назайкинский, Е.В. Звуковой мир музыки / Е.В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1988. – 254с.
15. Орлов, Г. Художественная культура и технический прогресс / Г. Орлов // Вопросы теории и эстетики музыки – Л., 1969, вып. 9. -- с. 28
16. Фуртвенглер, В. Жизненная сила музыки / В. Фуртвенглер // Исполнительское искусство зарубежных стран. Под ред. Эдельмана Г.Я.— М.: Музыка., 1966.— Вып.2 – С.172-174
17. Furtwangler, W. Oberdruf an der Musik / W. Furtwangler // Die Musik— 1932 – II. – S. 390—391.
18. Gould, G. Perspektywy muzyki nagrywanej / G. Gould // In: Res facta. – № 3. – s. 81—87.
19. List, K. Zur Soziologie der Schallplatte. Notizen über ihre Funktion und deren Erfülung / K. List // Oesterreichische Musikzeitschrift. – 1968. – III. – S. 143.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУДУМ