

Влияние технологий звукозаписи на музыкально-исполнительское искусство XX века

В статье актуализируются вопросы влияния звукозаписи на музыкально-исполнительское искусство. Автор выявляет основные особенности фиксации исполнительского искусства в звукозаписи на разных этапах технического развития звукозаписи и обосновывает параметры влияния технического прогресса на исполнительское искусство.

The article actualizes the issues of the impact of sound recording on the performing arts. The author identifies the main features of the fixation of performing art in sound recording at different stages of the technical development of sound recording and substantiates the parameters of the influence of technical progress on performing art.

Введение. В современном мире музыкально-исполнительское искусство и звукозапись уже практически неразделимы. С искусством подавляющего большинства известных музыкантов-исполнителей можно познакомиться благодаря современным технологиям. Не без влияния технических изменений процесса фиксации на протяжении XX в. музыкальное исполнительство развивалось и совершенствовалось. Однако именно этот аспект редко привлекает внимание исследователей музыкального искусства. К самой истории развития звукозаписи обращаются российские исследователи П. Грюнберг, А. Чернышов и В. Янин. Частично отдельные аспекты взаимодействия исполнителей и звукозаписи затрагиваются исследователями исполнительского искусства (Е. Андрейко, А. Гвоздев, Д. Дятлов, Г. Комаровских и др.). При этом влияние технологий звукозаписи на развитие самого музыкально-исполнительского искусства не становится объектом изучения. Однако развитие техники звукозаписи, изменение видов носителей каждый раз предъявляло новые требования к исполнителям.

Цель статьи – выявить технологические аспекты звукозаписи, оказавшие влияние на музыкальное исполнительство.

Основная часть. До 1920-х гг. единственным способом записи звука являлась механическая грамзапись. Технология была предельно простой и стабильной – для тиражирования материал первоначально записывался на воск. Пластинка, в отличие от фонографа, давала возможность тиражирования. Первые коммерчески доступные грампластинки появились 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. Сам процесс был малоэффективен: исполнители должны были находиться как можно ближе к записывающему раструбу. Иногда даже приходилось наклоняться прямо в середину раструба, что, например, затрудняло взаимодействие аккомпаниатора и певца.

Необходимо отметить, что в акустический период не все инструменты хорошо звучали в записи. Уровень технологии звукозаписи позволял в целом достаточно хорошо фиксировать вокальные произведения, и преобладание вокальных записей в ранних каталогах свидетельствует об этом. Фортепиано сложнее было записать на должном уровне, и ранние записи этого инструмента действительно довольно низкого качества. Ввиду технического несовершенства аппаратуры от пианистов требовалась громкая игра, а также из рояля зачастую убиралась войлочная обшивка, что придавало звучанию металлический тембр. Духовые и струнные инструменты фонограф фиксировал значительно качественнее, однако струнным все же не хватало мощности звучания. Таким образом, некоторые скрипачи были вынуждены учиться играть на скрипке Штроха, в которой деревянный корпус инструмента был заменен металлическим раструбом, что позволяло усиливать звук скрипки и направлять его к записывающему раструбу.

Наибольшую сложность представляла запись больших коллективов: ансамблей и оркестров. Музыкантов было трудно разместить и поэтому произведения часто переинструментовывались для меньших или смешанных составов. Оркестровые рассадки в процессе записи часто довольно заметно отличались от концертного расположения, и исполнители могли испытывать определенный дискомфорт, поскольку им приходилось толпиться вокруг записывающего раструба.

Недостатками механической записи через рупор являлись узкий частотный и динамический диапазоны, зашумлен-

ность выходного сигнала. Звучание звукозаписей не позволяет определить, на каком расстоянии от фонографа располагался исполнитель. На достоверность звучания фонограмм влияет и то, что они не имели единого стандарта в скорости вращения валика. Если слушать на том же аппарате, на котором записывалось, то достоверность абсолютна. Если на другом – то недостоверна скорость вращения валика, что не позволяет 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). Это тоже повлияло на исполнительскую практику, потому что для того, чтобы пьеса «уместилась» на одной стороне, исполнители должны были либо делать значительные сокращения, либо играть значительно быстрее обычного. Например, запись Йозефом Хофманом «Скерцо» Ф. Шопена № 1 длится 4,03 мин. на его записи 1923 г., но три года спустя – уже 8,06 мин. Это свидетельствует о том, что музыкант играл почти в два раза быстрее в студии звукозаписи, чем в концертном зале. Либо приходилось произведение разбивать на фрагменты, как это было с первой записью Пятой симфонии Л. Бетховена в 1913 г. в исполнении А. Никиша. 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» [1, 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 грампластинка, позволяло ей соответствовать художественной идее исполнителя.

Следующий этап в развитии механической записи связан с электроакустическим способом записи с использованием микрофона. Кроме того, как отмечает И. Алдошина: «Этот же период характеризовался появлением новых видов аппаратуры для воспроизведения (электродинамических громкоговорителей, усилителей и др.)» [2, с 58]. Этот этап начался: в Америке – в 1925 г., в Европе – в конце двадцатых годов, в России – с 1929 г. Качество звукозаписи на пластинке улучшилось в несколько раз, как и сам процесс звукозаписи.

Появление микрофона поставило новые задачи перед исполнителями. Его способность передавать нюансы и тонкости звучания потребовала 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 все 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 исполнительского искусства, а также в звукозаписи появилась акустическая атмосфера. В 1925 г. компания «Victor» выпустила первые пять электрически записанных дисков Симфонии № 9 А. Дворжака в исполнении Л. Стоковского. Н. Рахманова характеризует монофоническую звукозапись следующим образом: «... 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» [3, 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. Это дало возможность на одной стороне новой долгоиграющей пластинки уместить более двадцати минут музыки, а не предыдущие пять минут или около того, что сделало эстетически ценным для восприятия исполнительское искусство в звукозаписи. Однако студийному исполнителю теперь нужно было создавать почти идеальное исполнение все 20 минут. Для «живого» исполнительского искусства, в котором случайные промахи были приняты как совершенно понятные, это создало значительные проблемы и оказывало давление на студийных исполнителей. Однако второе технологическое достижение – использование магнитной ленты – смягчило эту проблему.

Хотя магнитная лента использовалась для хранения саундтреков к фильмам уже в 1930-х гг., она стала практически востребованной в студиях звукозаписи только после войны. У нее было много преимуществ, из которых наиболее важным, 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.

При этом развитие монтажа в студийной среде также оказало влияние 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 процессе звукозаписи способствовал повышению требований к исполнителю в концертной практике.

На рубеже 1960-х гг. начинается массовый выпуск стереофонических пластинок. Как отмечает Н. Рахманова: «Стереофоническая фонограмма обладает панорамированием, недоступным в монотехнике, и, соответственно, имеет ширину и глубину» [3, с. 69].

Исходя из вышесказанного, можно констатировать, что монофоническая звукозапись почти не содержит информации о пространственном расположении источников звукового сигнала во время записи, а стереофоническая имеет сведения о пространственном расположении источников звукового сигнала во время записи, что приближает ее к звуковой перспективе концертного зала. Монографическая звукозапись дает неполное представление об исполнении, особенно ансамблевых и оркестровых коллективов. К достоверным элементам относятся темп, переходы, ферматы, паузы и рубато, к относительным – баланс, вычлененность групп в громких местах, тембр, объем звучания и непрозрачность.

В истории звукозаписи есть примеры «псевдо-стерео». В частности, звукозаписывающая фирма RCA выпустила в 1961 г. три записи А. Тосканини («Фонтаны Рима» О. Респиги, «Сосны Рима» М. Равеля, 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 исполнителями фактуры, тембров ансамблевого или оркестрового звучания.

Следующим важным этапом развития технологий звукозаписи стало сначала распространение кассетных лент в 1960-е гг., а затем появление многодоро-

жечных магнитофонов для магнитной звукозаписи, способных записывать одновременно более 24-х сигналов на магнитную ленту (1970 г.) Эта технология изменила сам принцип звукозаписи музыкальных произведений – на каждую дорожку можно было записать один инструмент или группу, что давало возможность работать отдельно с каждой дорожкой. Финалом становилось «сведение», или финальное микширование. Это изменило задачи звукорежиссера: «Если ранее перед звукорежиссером стояла задача записать весь ансамбль одним качественным дублем, то новый способ изменил весь процесс, позволил поднять уровень технического качества записи, расширил поле творческого эксперимента» [4, с. 146].

Развитие цифровых технологий в начале 1980-х гг. произвело революцию как в восприятии музыки, так и в процессе записи. П. Игнатов отмечает достоинства цифрового звучания: «...возможность формировать ощущения реального трехмерного пространства и передавать их в звукозаписи реализует потребность человека услышать в записи и погрузиться в реальный трехмерный мир, в котором воспроизводимые техникой звуки максимально приближены к их естественному “живому” звучанию» [5, с. 24]. Прозрачность цифрового звучания создавала новые проблемы для музыкантов в студии звукозаписи – любой посторонний шум теперь будет слышен как навязчивый и ненужный. Плохо смазанный клапан или ключ или слишком поспешно перевернутая страница партии, обычно незаметные в контексте живого выступления, теперь были подхвачены высокочувствительными микрофонами и ясно различимы на идеально тихом (беззвучном) фоне. Это усугубило проблему «обманутых ожиданий» аудитории от живого выступления, так как слушатели от исполнителя на концерте ждали не только почти безупречных стандартов исполнения, но и совершенно идеальные условия для прослушивания.

Заключение. Звукозапись на разных этапах своего технического совершенст-

вования ставила перед исполнительским искусством каждый раз новые задачи. Безусловно, что она оказала огромное влияние на развитие самого исполнительства, непосредственно предьявляя новые критерии на техническом и художественном уровнях. Сначала благодаря звукозаписи, а затем и радио, интерпретации ведущих музыкантов мира стали доступны всем желающим. Столь широкое распространение и тиражирование одних и тех

же произведений поставило новые задачи перед каждым музыкантом: находить новое в уже известных музыкальных произведениях и создавать технически «эталонный» вариант исполнения.

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

1. Кузнецова, Е. М. С. В. Рахманинов в эмиграции : социокультурная и творческая адаптация : дисс. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Е. М. Кузнецова ; Рос. акад. музыки им. Гнесиных. – М., 2016. – 269 л.
2. Алдошина, И. Музыкальная акустика / И. Алдошина, Рой Приттс. – СПб. : Композитор – Санкт-Петербург, 2006. – 720 с.
3. Рахманова, Н. Н. Звукорежиссура джазовой музыки как стилевой феномен : дисс. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Н. Н. Рахманова ; Нижегород. гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Нижний Новгород, 2016. – 249 л.
4. Чернышов, А. В. Медиамузыка : Исследование / А. В. Чернышов. – М. : Медиамузыка, 2013. – 286 с.
5. Игнатов, П. В. Эволюция средств художественной выразительности в творчестве звукорежиссера : автореф. дисс. ... канд. искусствовед. : 17.00.09 / П. В. Игнатов ; Санкт-Петербург. гуманитар. ун-т профсоюзов. – СПб., 2006. – 26 с.

Статья поступила в редакцию 18.12.2019