

Становление фонографии в академической музыке

В статье рассматриваются основные этапы развития фонографии, осмысление и применение композиторами, исполнителями, дирижерами и саунд-продюсерами новых принципов интерпретации и создания музыкальных произведений с использованием электроакустического оборудования.

Ключевые слова: фонография, звукозапись, звукорежиссура, саунд-продюсирование, академическая музыка, электроакустическая музыка, интерпретация.

Фонография, возникновение которой стало возможным благодаря развитию технологий звукозаписи в XX веке, обогатила палитру музыкальных средств, значительно расширив музыкальную практику и опыт восприятия музыки. Эволюция творческой мысли, с одной стороны, и звукотехнических средств, с другой, открыла новые формы творческо-исполнительской деятельности в сфере музыки.

Изобретение электрической звукозаписи в 1920-е годы существенно повлияло на студийную практику. С одной стороны, опыт, полученный в технических условиях того времени, показал, что достичь высокого результата при протокольной фиксации музыки, написанной для концертного исполнения и слушания в зале, удается крайне редко¹. Помимо невозможности — даже при современном уровне электроакустики — полностью воссоздать атмосферу первичного помещения (где производилась запись) и сохранить полный динамический диапазон звучания, существует еще и другая проблема. В концертном зале слушатель видит источники звука, и зрение помогает слуховому восприятию, позволяя лучше локали-

¹ *Виноградов В.* Звукорежиссер — всегда интерпретатор. Интервью Е. Авербах // Рождение звукового образа. Художественные проблемы звукозаписи в экранных искусствах и на радио / Сост. Е. М. Авербах. М., 1985. С. 231–239.

зовать, разделять источники звука в пространстве. При прослушивании аудиозаписи визуальный ключ восприятия отсутствует². С другой стороны, технические новшества и расширившиеся возможности конструирования звуковой картины стимулировали поиск новых художественных средств. Так, еще в 1925 году композитор и музыковед А. М. Авраамов говорил о новых приемах оркестровки, которые открываются благодаря развитию электроакустики: «Сравнительно камерный, лирический колорит арфы при выдвигании ее на первый план, при специальном резком приближении к микрофону сменяется звучанием потрясающей силы, перекрывающим ансамбль духовых и ударных. И — наоборот, можно вообразить созданный микрофоном „лирический тон“ тромбона...»³

Период 1920–1940-х годов характеризуется бурным развитием радиорежиссуры, теории и практики кинематографа. Тогда же в Германии, а затем в СССР были сделаны попытки создания нового синтетического жанра — радиооперы (*нем.* — *Funkoper*), где впервые музыкальное искусство обогатилось выразительными средствами звукорежиссуры, выработанными в радиоискусстве⁴.

В 1930-е годы при создании фонограмм музыки к кинофильмам новые принципы *оркестровки* и *интерпретации* «акустических произведений», о которых говорил Авраамов, стали претворяться в реальность. Музыка С. Прокофьева к фильму С. Эйзенштейна «Александр Невский» (1938 год) — один из выдающихся примеров такого рода. Характерно, что партитура, созданная С. Прокофьевым для кинофильма, сильно отличалась от сделанной позже для концертного исполнения. Одним из главных нововведений композитора стало достижение необходимого музыкального баланса уровней громкости отдельных инструментов или голосов за счет тщательно продуманного размещения в студии инструментов и инструментальных групп⁵. Так, расположив фагот близко к микрофону, а тромбоны — на расстоянии двадцати метров, Прокофьев добился особого художественного эффекта: тихий фагот стал звучать громко и мощно на фоне еле слышимых тромбонов. Иными словами, при помощи средств электроакустики была осуществлена своего рода «перевернутая оркестровка».

² См. об этом: *Ashby A.* Absolute music, mechanical reproduction. Berkeley and Los Angeles, 2010. P.44; *Динов В. Г.* Звуковая картина: Записки о звукорежиссуре. СПб, 2002. С. 28.

³ *Авраамов А.* Новая эра музыки // Советское искусство. 1925. № 3. С. 67.

⁴ *Авербах Е. М.* Современная музыка и радиоэстетика. Проблемные заметки // Радиоискусство: теория и практика. М.: Искусство, 1983. С. 54–75.

⁵ См. об этом: *Меерзон Б. Я.* Методы экспертной оценки качества звучания записей // Звукорежиссер. № 8. 1998. URL: <http://rus.625-net.ru/archive/z0899/8.htm> (дата обращения: 02.10.2012).

Другой прием был основан на техническом дефекте — треске, появляющемся при перегрузке звукового тракта сигналами с чрезмерно высоким динамическим уровнем. Прокофьев заметил, что таковой возникает при направлении звуковой энергии из раструбов медных духовых прямо в микрофон, и решил использовать эти искажения для драматического эффекта, поскольку, по его словам, «звук тевтонских труб был несомненно неприятен для русского уха».

Для записи музыки к «Александрю Невскому» было использовано три микрофона — беспрецедентное количество для российской звукозаписи того времени. Прокофьев разместил медные инструменты и хор в разных студийных помещениях, а в одном месте разделил оркестр на четыре группы, расположение которых по отношению к микрофонам было четко выверено. Композитор совместно со звукооператором предпринимал попытки микширования, соединяя между собой акустически разделенные вокальные и инструментальные партии⁶.

Среди исполнителей пионерами-новаторами в области *интерпретации* академической музыки средствами фонографии были Л. Стоковский, Г. Караян и, конечно, Г. Гульд.

Стоковский был одним из первых дирижеров, осознавших, что грамзапись является особым искусством и что привлечение в процесс создания музыкального образа средств звукотехники несет в себе огромный художественный потенциал. Интерпретация Стоковским «Ночи на Лысой горе» Мусоргского (в редакции Римского-Корсакова), записанная для мультфильма У. Диснея «Фантазия» (1940 год), стала одним из интереснейших примеров фонографического искусства в сфере академической музыки. Дирижер рассказывал об этой записи:

В конце «Ночи на Лысой горе» Мусоргского звучит могучий аккорд всех валторн, труб, тромбонов и тубы, поддержанный литаврами, большим барабаном и тамтамом. Поверх этого аккорда все струнные и деревянные духовые играют быстрый нисходящий пассаж, начинающийся очень высоко и заканчивающийся в самом низком регистре контрабасов. Эти мчащиеся вниз тона должны звучать буквально как надвигающаяся лавина, начинаясь громко и все время усиливая звучность. В концертном зале этого достигнуть невозможно, так как верхние регистры инструментов имеют большую силу звука, чем нижние, и как бы

⁶ Егорова Т. Музыка фильма и звукозапись // Рождение звукового образа. Художественные проблемы звукозаписи в экранных искусствах и на радио / Сост. Е. М. Авербах. М., 1985. С. 78–80; Eisenberg, E. The Recording Angel: Explorations in Phonography. New York, 1987. P. 115–116.

артисты ни старались усилить звук по мере его продвижения вниз, происходит как раз обратное — объем звука уменьшается. В «Фантазии» нам впервые удалось осуществить идеал — усилить звучание во время нисходящего движения пассажа. Удалось это сделать благодаря технике звукозаписи, при помощи которой можно порой осуществлять самое «неосуществимое»⁷.

Необходимо обратить внимание на то, что обозначенная Стоковским идея — «мчащиеся вниз тона должны звучать как лавина» — противоречит композиторскому тексту: и у Мусоргского, и у Римского-Корсакова в этих местах проставлено *димиуэндо*. Данные факты свидетельствуют о том, что дирижер, одержимый идеей, порою воплощал ее, даже если она формально противоречила композиторским предписаниям.

В записях интерпретированных Стоковским симфоний Я. Сибелиуса, Первой — в июле 1950 года и Второй — в сентябре 1954 года, отчетливо слышны технические манипуляции с громкостным (музыкальным) балансом между группами инструментов, возможные благодаря использованию многомикрофонной техники. На обеих фонографиях присутствует искусственное усиление и ослабление звукового сигнала, особенно ярко проявляющееся в *tutti*, где возникает эффект как при использовании педали швеллера у органа⁸.

В отношении приемов технического воздействия на громкость звучания, которые использовал Стоковский, можно сделать два обобщения:

1. В важных драматургических моментах маэстро расширял *крещендо* или *димиуэндо*. В промежуточных и развивающих эпизодах он гиперболизировал резкую динамику и подчеркивал, заострял противостояние голосов.

2. Стоковский фокусировал внимание слушателя на тех элементах фактуры, которые бы в противном случае потерялись или затушевались. Таким образом, по мнению дирижера, можно было с помощью техники звукозаписи более точно воспроизвести нотный текст⁹ (при этом, как

⁷ Стоковский Л. Музыка для всех нас. М., 1959. С. 172.

⁸ Этот эффект был Стоковскому хорошо знаком, поскольку он начинал свою музыкальную карьеру как церковный органист.

⁹ Так, при записи «Пасторальной симфонии» Л. ван Бетховена Стоковский решил в четвертой части «Гроза. Буря» искусственно выделить те фразы фагота, гобоя и кларнета (сохранив при этом тембровое богатство инструментов), которые при живом исполнении никогда не прослушивались должным образом ввиду особенностей оркестровки (см. об этом: *Ashby A. Absolute music, mechanical reproduction.* P. 48, 49). Г. Шуллер, сделавший в 1959 г. со Стоковским запись Второй симфонии Хачатуряна, вспоминал: «...[дирижер] садился за [звукорежиссерский] пульт... и начинал делать самые невероят-

уже было сказано, дирижер далеко не всегда действовал в соответствии с указаниями композитора).

Стоковский смело экспериментировал с расстановкой оркестра, более охотно создавая новые планы, чем следуя уже существующим. Звукозапись давала ему полную свободу разделять инструментальные группы так, как ему хотелось. Благодаря большим расстояниям между инструментальными группами (от трех метров и более) и акустическим щитам добивались изоляции микрофонов от «чужих» источников звука: чтобы в процессе микширования оставалась возможность свободно управлять звучанием отдельных инструментов или инструментальных групп. При такой технологии практически достигали относительной независимости от специфической акустики зала и могли воздействовать на пространственные характеристики звучания средствами обработки. Иными словами, Стоковский применял подход, скорее характерный для фонографий поп- и рок-музыки, нежели для музыки академической традиции.

Важным этапом для грамзаписи было *массовое распространение стереофонии*. Способ двухканальной звукозаписи на грампластинку изобрел А. Блюмляйн еще в начале 1930-х годов, однако крупные звукозаписывающие компании приняли его как стандарт лишь с 1958 года¹⁰.

Стереофония добавила пространственный аспект ко всем искусствам технического комплекса, где звук является художественным элементом (кинематограф, телевидение) или структурным материалом (радиоискусство, музыка). Благодаря двум каналам звуковоспроизведения стало возможным создать впечатление «звукового экрана» подобно кино- или видеоэкрану, где виртуальные источники звука располагаются слева, справа или — за счет фантомного образа — в любой точке между громкоговорителями. Стереофония позволила при помощи средств электроакустики создавать полноценные акустические мизансцены — мизанфонии¹¹ — для театральных, музыкальных и синтетических звуковых произведений¹².

ные вещи с балансом. Он практически пересочинял произведение Хачатуряна. Можете быть уверенными: оркестр играл это всё так, как было написано [в нотах], с правильной динамикой... Но когда мы пришли в студию сведения, Бог мой! Флейты стали в два раза громче, чем медные; он выводил все спрятанные партии альтов поверх мелодии в скрипках и другие странные искажения. И уже в этом произведении, если внимательно посмотреть, он придал конечному продукту что-то вроде необузданного, животного возбуждения. Он делал музыку ярче, чем в действительности» (*Eisenberg E. The Recording Angel: Explorations in Phonography. P. 153*).

¹⁰ Chanan M. *Repeated Takes: A Short History of Recording and its Effects on Music*. New York and London, 2000. P. 133.

¹¹ Термин Г. Ганзбурга.

¹² Хотя осознание того, что подлинный художественный смысл стереофонии именно в формировании акустических мизансцен, а не в разделении звучащего пространства

В 1974 году Караян в эссе «Техническое исполнение музыки» (*Technische Musikwiedergabe*) писал о так называемом *Raumgefühl* — «ощущении пространства» или, точнее, «чувстве пространства». При этом маэстро имел в виду два обстоятельства.

Первое — эмоциональное воздействие разных акустических атмосфер на восприятие звучания. Дирижер не ограничивается лишь влиянием акустики концертных залов. Караян рассматривает четыре вида «акустической обстановки» (резонирующая катакомба, шкаф для одежды, портативная радиация, высококачественные стереотелефоны) и показывает, как меняется эмоциональное воздействие одного и того же голоса, помещенного в каждую из них при помощи средств электроакустики.

Второе — пространственный звуковой образ, который формируется у каждого слушателя под воздействием не только объективных акустических условий, но и самой музыки. Иными словами, речь идет, прежде всего, о мизанфонических и «псевдомизанфонических» эффектах.

Одной из работ, наиболее ярко демонстрирующих концепцию Караяна, является фонография «Вариаций Шёнберга» (ор. 31), состоящих из интродукции, темы, девяти вариаций и финала. Все части написаны для разных инструментальных групп в составе оркестра; большинство групп состоят из нескольких маленьких камерных составов, где на каждую партию приходится один исполнитель.

Караян разработал отдельную мизанфонию для каждой вариации, то есть при записи каждой части он менял рассадку оркестрантов, чтобы, как говорил сам дирижер, «создать акустику, которую представляет и воображает себе тот, кто просматривает партитуру». При переходе от вариации к вариации создается впечатление монтажного ряда: будто один кадр сменяется другим¹³. При этом, как и в кинематографе, возникает эффект их сопоставления.

Творчество Г. Гульда связано с фонографией самым тесным образом. В 1967 году в возрасте тридцати пяти лет, достигнув общественного признания и известности в Европе и Америке, он официально заявил о прекращении концертной деятельности и намерении заниматься студийной работой. Если говорить лишь о философских аспектах художественной деятельности (не вдаваясь в психологическую мотивацию данного шага), то Гульда можно назвать одним из величайших приверженцев «технологического платонизма» в сфере академического исполнительства. Фоно-

на «левую» и «правую» половину (так называемый эффект пинг-понга, распространенный в 1960-е гг.), пришло далеко не сразу (см. об этом: *Chanan M. Repeated Takes: A Short History of Recording and its Effects on Music*. P. 133–144).

¹³ *Ashby A. Absolute music, mechanical reproduction*. P. 46–53.

графия стала для пианиста идеальной формой творчества, по меньшей мере, по двум причинам:

1. Звукозапись позволила максимально точно передать его подлинное видение/слышание музыкального текста, в то время как в концертной практике неизбежна была определенная доля случайностей и отсутствовала возможность сделать «еще один дубль».

2. Студия дала возможность спокойно, максимально естественно, без искусственного эмоционального посыла в зал и гонки за сиюминутными концертными эффектами, передавать творческую мысль такой, какая она есть. И, по мнению Гульда, благодаря звукозаписи стало осуществимо индивидуальное, вдумчивое, *аналитическое слушание музыки*, предполагающее активное творческое участие реципиента — в противоположность «регрессивному слушанию», о котором говорил Т. Адорно¹⁴.

Одним из важнейших технических средств в фонографическом творчестве Гульда был звукомонтаж, ставший возможным в индустрии грамзаписи с момента появления профессиональных магнитофонов.

Технологически звукомонтаж в то время осуществлялся следующим образом: посредством проматывания ленты на медленной скорости на слух осуществлялся поиск монтажных точек; затем в этих точках лента разрезалась и склеивалась встык. Подход Гульда оказал мощное влияние на современную концепцию звукозаписи академической музыки. Гульд считал, что в идеале исполнительское искусство «лишь поставляет сырой материал, а процесс компоновки или воссоздания произведения составляет наибольшую часть исполнительской деятельности». Конечный результат, как правило, состоит не из одного исполнения; дубли, из которых он составлен, могут даже не являться фрагментами записанного от начала до конца произведения или его раздела.

Монтаж с точки зрения Гульда был скорее творческим инструментом, чем средством для исправления технических неточностей. Пианист сравнивал звукозапись со съемкой фильма. По его мнению, исполнитель не должно смущать то обстоятельство, что конечный результат представляет собой склейку из нескольких наиболее удачных фрагментов, выбранных из множества дублей. Гульд считал, что студийный исполнитель должен, как киноактер, быть готов по команде вызвать у себя нужное

¹⁴ Адорно Т.В. Типы отношения к музыке // Адорно Т.В. Избранное: Социология музыки. М.; СПб., 1998; Тронн В. «Микрофон стал и до сих пор остается моим другом» // Рождение звукового образа. Художественные проблемы звукозаписи в экранном искусстве и на радио / Составитель Е.М. Авербах. М.: Искусство, 1985. С. 161–169.

эмоциональное состояние, соответствующее тому или иному моменту в любом музыкальном произведении¹⁵.

Хоть в ряде случаев Гульд и прибегал к «коллажу» из исполнений с разным характером¹⁶, маэстро все же обычно был настроен менее радикально: некоторые его записи состояли из цельных дублей без каких-либо склеек. Гульд не был «волшебником монтажа», как его часто пытаются охарактеризовать: он лишь понимал потенциал открывшихся технических возможностей. Работа Гульда над записью состояла из следующих этапов:

- запись части произведения полным дублем;
- внимательное прослушивание с отметкой всех неудачных моментов;
- запись небольших вставок, взамен сыгранного неудачно (своего рода *исполнительское редактирование*).

Восхищает то, насколько тщательно мастер следил за соответствием вставок основному дублю по громкости и по темпу¹⁷.

Однако вклад Гульда в искусство музыкальной фонографии не ограничивается лишь творческим использованием звукомонтажной техники. Отдельного внимания заслуживают его эксперименты с использованием в звукозаписях артикулируемого акустического пространства при интерпретации.

Яркий пример — сделанные в 1977 году фонографии трех лирических произведений «Кюллики» (ор. 41) и трех сонатин (ор. 67) для фортепиано Я. Сибелиуса в исполнении Гленна Гульда. Для ее технической реализации использовались четыре группы микрофонов, расположенных на разных расстояниях от инструмента: от близко расположенной стереосистемы (для крупного плана) до стереосистемы, развернутой к задней стенке зала (для дальнего плана). Различные музыкальные фрагменты в пределах одной части излагались в отличающемся «акустическом контексте», на разных звуковых планах. Такие переходы были реализованы при помощи динамического микширования сигналов от одной стереопары к другой. При этом создается ощущение, что кинокамера переключает

¹⁵ Gould G. Selected letters. Canada, 1992. P. 101, 178, 180; Gould G. The Prospects of Recording // High Fidelity. Vol. 16. No. 4. 1966. April. P. 46–63.

¹⁶ Например, на одной из сессий звукозаписи Гульд сделал восемь дублей двухминутной фуги из «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха, из которых два содержали технически совершенное исполнение: один был сыгран *legato*, другой — *staccato*. Однако, прослушав позже оба варианта, Гульд посчитал их монотонными. В результате он принял решение соединить их с помощью звукомонтажа. По мнению пианиста, полученная в результате такого комбинирования интерпретация превзошла по своим художественным качествам все варианты, которые они пытались ранее записать на студии (См. об этом: Chanan M. Repeated Takes: A Short History of Recording and its Effects on Music. P. 132–133).

¹⁷ Kazdin A. Glenn Gould at Work: Creative Lying. New York, 1989.

ется с одного плана на другой — подобно *внутрикадровому монтажу*¹⁸. Описанный прием имеет, помимо ассоциации с кинематографическим эффектом, *специфически музыкальное значение*.

1. Возникает динамика, движение, основанное на контрастном изменении — артикулировании — тембра и пространственных характеристик звучания рояля.

2. Данный эффект сам по себе выполняет еще и музыкально-коммуникативную, эвристическую функцию, активизируя внимание и воображение слушателя¹⁹. Сказанное усиливается ввиду необычности, неожиданности (а с консервативной точки зрения — даже запретности) такого рода приемов для фонографий акустической музыки академической традиции.

3. Контраст музыкальных планов отражает изменения в гармонии и фактуре произведения. Налицо кларитивная, проясняющая функция фонографических средств.

4. Смена акустического контекста и тембровой окраски звучания в разных фрагментах и сам по себе динамический контраст способствуют активизации различных эмоциональных состояний и образных ассоциаций у слушателя.

Известно также, что Гульд экспериментировал с *квартофонией*, где отдельные голоса в фуге И. С. Баха распределялись между четырьмя громкоговорителями. Очевидно, что подобная звукозапись, где используются приемы «акустической оркестровки», позволяет более глубоко выявить *контонационный аспект* полифонического произведения. Эта демонстрационная запись, однако, не была официально выпущена²⁰.

Говоря о становлении фонографии, необходимо упомянуть и о формировании *саунд-продюсирования*, художественного руководства процессом звукозаписи как самостоятельного феномена. В Великобритании и США профессиональная традиция складывалась таким образом, что за художественную и техническую часть работы по созданию фонографии отвечали разные специалисты (продюсеры и инженеры звукозаписи соответственно). В России и некоторых странах Европы (например, в Германии и Франции) обе функции обычно совмещал один человек (звуко-режиссер/звукооператор, тонмейстер).

¹⁸ Symes C. Setting the record straight: a material history of classical recording. Middleton, 2004. P. 58; Ashby A. Absolute music, mechanical reproduction. P. 55, 56; Hamilton A. The Art of Recording and Aesthetics of Perfection // British Journal of Aesthetics. Vol. 43. No. 4. 2003. October. P. 354.

¹⁹ Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976.

²⁰ Symes C. Setting the record straight: a material history of classical recording. P. 58.

В академической музыке выделяют три этапа становления саунд-продюсирования:

1. Осознание роли студийных специалистов в художественном результате. Специалисты должны не только отвечать за техническое качество записываемых дисков, но и, по возможности, помогать в наиболее эффективной реализации потенциала исполнителей. Одним из первых саунд-продюсеров в академической музыке считается Фред Гайзберг (1873–1951). В 1898 году он стал первым инженером в английской фирме The Gramophone Company. Позже Ф. Гайзберг делал записи и для других компаний; широкую известность получили его записи Э. Карузо для компании Victor.

2. Признание звукозаписи столь же важным звеном творческого процесса, как сочинение и исполнение музыки. Осознание роли звукомонтажа и микширования; особое внимание к созданию акустических мизансцен. Цель профессиональной студийной звукозаписи — представить *лучший* результат, которого исполнители могут достичь при самых благоприятных условиях. Одним из первых эту цель поставил перед собой английский саунд-продюсер Уолтер Легге (1906–1979) — ученик Ф. Гайзберга, большая часть известных фонографий которого была создана для фирмы EMI.

3. Запись как *новая форма* представления музыкальных произведений (вместо имитации и подмены живого звучания в концертном зале или оперном театре), принципиально отличающаяся от концертной. Использование звукотехнического оборудования для более полного в плане *музыкально-художественной выразительности* претворения в жизнь композиторского текста со всеми его фактурными нюансами. Стремление к использованию ярких и выразительных фонографических эффектов для создания так называемого «театра воображения» (theatre of the mind). Такой подход впервые ярко продемонстрировал английский саунд-продюсер фирмы Десса Джон Калшоу (1924–1980) в записях опер²¹.

Впрочем, для академической музыки художественно-эстетическое воздействие с помощью технического вмешательства в естественное акустическое звучание является скорее исключением, а не повсеместной практикой. Так или иначе, здесь фонографические эффекты являются по большей части периферийными элементами музыкального языка: без них музыка не перестает существовать и не лишается художественного смысла.

Вместе с тем, формируется и другая тенденция, связанная с новой, *техноцентристской* эстетикой: техника звукозаписи рассматривается как *инструмент* для создания произведений, а фонографические эффекты

²¹ См.: Гармиза Г.И. К вопросу о формировании саунд-продюсирования // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2011. Т. 26. № 2. С. 91–93.

становятся существенными элементами музыкального языка. Тенденция эта затронула как композиторский авангард XX века, так и музыку третьего пласта (термин В. Д. Конен²²). В массовом музыкальном искусстве фонографический метод создания произведений со временем стал преобладающим.

В композиторском творчестве XX века освоение техники записи, обработки и воспроизведения звука было сопряжено с поиском новых форм и средств музыкальной выразительности. Оно теснейшим образом связано со становлением и развитием технической музыки, возникновение которой было предопределено как эволюцией электроакустического инструментария, так и самой историей музыки академической традиции²³.

Вслед за экспериментами итальянского футуриста Л. Руссоло по использованию «нового материала музыки», всевозможных шумовых инструментов (*Intonarumori*), в 1920-х годах начались попытки введения в оркестровую партитуру записанных звучаний. Так, в 1924 году О. Респиги включил в свою симфоническую поэму «Пинии Рима» грамзапись пения соловья. В 1939 году Э. Варез с помощью инженера экспериментировал с созданием музыки посредством изменения скорости проигрывания грампластинки. В том же году Дж. Кейдж применил такой же метод при сочинении своего «Воображаемого пейзажа № 1».

В 1948 году П. Шеффер основал в Париже (при Французском радио и телевидении) исследовательскую студию, где пытался создать музыку с использованием записей всевозможных звуков индустриального происхождения. В том же году по французскому радио была передана первая программа так называемой *конкретной музыки*. В ее основе — фонографические эффекты, осуществляемые при помощи всевозможных манипуляций с записанными *звуковыми объектами*: воспроизведение на разных скоростях, заикливание звукового фрагмента, реверс, фильтрация сигнала, воздействие на периоды развития звука — атаку, стационарную часть, затухание. Сначала все эти операции производились с записями на грампластинках; позже стала использоваться магнитная зву-

²² Конен В. Д. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. М., 1994.

²³ В музыке позднего романтизма стал остро ощущаться кризис, связанный с исчерпанием выразительных средств тонально-гармонической системы, на которой базировалась вся европейская академическая музыка. Результатом стал поиск новой гармонической системы, усиление внимания к фонической стороне музыки, зарождение и развитие новых композиторских техник — атонально-серийной и серийной техники, структурализма, пуантилизма и в конце концов технической музыки (см. об этом: Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М., 1976).

козапись²⁴. Фактически, к моменту возникновения конкретной музыки многие из этих приемов уже применялись в радиоискусстве и кинематографе. Однако, в отличие от радиоискусства и кинематографа, в конкретной музыке шумы и звуковые эффекты предназначались для специфически музыкального восприятия, без каких-либо внесмузыкальных связей с реальным источником.

Названная идея, впрочем, была весьма утопичной. К. Штокхаузен справедливо критиковал апологетов конкретной музыки за то, что она содержит в себе мир звуков реального происхождения, который отвлекает внимание от постижения музыки как таковой, и слушатель уже не может не думать о «колоколах, органах, птицах или водопроводных кранах»²⁵. Х. Аймерт основал в Кёльне первую студию электронной музыки; в 1952 году к нему присоединился К. Штокхаузен. Целью немецких композиторов стало создание музыки на основе синтезированных, то есть изначально сгенерированных электронным способом звучаний; записанные звуки реальных акустических источников осознанно избегались. Тем не менее, позже Штокхаузен начал использовать их в своих произведениях.

В 1955 году Л. Берио и Б. Мадерна основали студию и радиостанцию в Милане и стали создавать произведения, в основу которых были положены оба композиционных принципа. Электронно-музыкальные композиции, созданные в середине XX века композиторами-авангардистами, транслировались по радио и исполнялись в небольших концертных залах. Для исследователя важно то, что эти произведения, выпущенные в виде звукозаписей, фактически стали первыми примерами *фонографической музыки*, созданной специально для воспроизведения с технического носителя, а не передачи посредством звуковой техники²⁶.

Развитие техники записи и обработки звука не превратило музыку в иное искусство. Однако фонография, основы художественного языка которой формировались преимущественно в немзыкальных технических искусствах (кинематограф, радиоискусство), органически срослась с музыкальным искусством и обусловила возникновение в нем новых средств выразительности, творческих методов, видов деятельности, а также стилей, жанров и направлений.

²⁴ В 1951 г. возник американский аналог конкретной музыки, который назывался магнитофонная музыка (tape music). См.: Папенина А. Н. Музыкальный авангард середины XX века и проблемы художественного восприятия. СПб., 2008. С. 73, 74, 78.

²⁵ Hamilton A. The Art of Recording and Aesthetics of Perfection // British Journal of Aesthetics. Vol. 43. No. 4. October 2003. P. 359; Kahn D. Noise, water, meat: a history of sound in the arts. Massachusetts Institute of Technology. 1999. P. 112.

²⁶ Chanan M. Repeated Takes: A Short History of Recording and its Effects on Music. P. 142.

Литература

1. *Авербах Е. М.* Современная музыка и радиоэстетика. Проблемные заметки // Радиоискусство: теория и практика. М.: Искусство, 1983. С. 54–75.
2. *Авраамов А.* Новая эра музыки // Советское искусство. 1925. № 3. С. 67.
3. *Адорно Т. В.* Типы отношения к музыке // Адорно Т. В. Избранное: Социология музыки. М.; СПб.: Университетская книга, 1998. С. 11–26.
4. *Виноградов В.* Звукорежиссер — всегда интерпретатор. Интервью Е. Авербах // Рождение звукового образа. Художественные проблемы звукозаписи в экранных искусствах и на радио / Сост. Е. М. Авербах. М.: Искусство, 1985. С. 231–239.
5. *Гармиза Г. И.* К вопросу о формировании саунд-продюсирования // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2011. Т. 26. № 2. С. 91–93.
6. *Динов В. Г.* Звуковая картина: Записки о звукорежиссуре. СПб.: Геликон Плюс, 2002. 368 с.
7. *Егорова Т.* Музыка фильма и звукозапись // Рождение звукового образа. Художественные проблемы звукозаписи в экранных искусствах и на радио / Сост. Е. М. Авербах. М.: Искусство, 1985. С. 75–90.
8. *Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века. М.: Музыка, 1976. 367 с.
9. *Конен В. Д.* Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. М.: Музыка, 1994. 160 с.
10. *Медушевский В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976. 256 с.
11. *Меерзон Б. Я.* Методы экспертной оценки качества звучания записей // Звукорежиссер. № 8. 1998. URL:<http://rus.625-net.ru/archive/z0899/8.htm> (дата обращения: 02.10.2012).
12. *Папенина А. Н.* Музыкальный авангард середины XX века и проблемы художественного восприятия. СПб.: СПбГУП, 2008. 152 с.
13. *Стоковский Л.* Музыка для всех нас. М., 1959. 214 с.
14. *Тронн В.* «Микрофон стал и до сих пор остается моим другом» // Рождение звукового образа. Художественные проблемы звукозаписи в экранных искусствах и на радио / Сост. Е. М. Авербах. М.: Искусство, 1985. С. 161–169.
15. *Ashby A.* Absolute music, mechanical reproduction. Berkley and Los Angeles: Univeristy of California, 2010. 336 p.
16. *Chanan M.* Repeated Takes: A Short History of Recording and its Effects on Music. New York and London: Verso, 2000. 204 p.
17. *Eisenberg E.* The Recording Angel: Explorations in Phonography. New York: McGraw-Hill Book Company, 1987. 264 p.
18. *Gould G.* Selected letters. Canada: Oxford University Press, Canada, 1992. 260 p.
19. *Gould G.* The Prospects of Recording // High Fidelity. Vol. 16. No. 4. 1966. April. P. 46–63.
20. *Hamilton A.* The Art of Recording and Aesthetics of Perfection // British Journal of Aesthetics. Vol. 43. No. 4. 2003. October. P. 345–362.
21. *Kahn D.* Noise, water, meat: a history of sound in the arts. Massachusetts Institute of Technology, 1999. 455 p.
22. *Kazdin A.* Glenn Gould at Work: Creative Lying. New York: E. P. Dutton / Penguin Books, 1989. 177 p.
23. *Symes C.* Setting the record straight: a material history of classical recording. Middleton, Connecticut: Wesleyan University Press, 2004. 340 p.