13. *Mezhuev V. M.* Ideja kul'tury. Ocherki po filosofii kul'tury. M.: Universitetskaja kniga, 2012. 403 s.
14. *Flier A. Ja.* Sovremennaja kul'turologija: objekt, predmet, struktura // Obshchestvennye nauki i sovremennost'. 1997. № 2. S. 124–145.
15. *Shmatko N. A.* Gabitus v strukture sotsiologicheskoj teorii // Zhurnal sotsiologii i sotsial'noj antropologii. 1998. T. 1. № 2. S. 59–69.

***А. А. Карабанова***

## ФОРТЕПИАННОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В ЭПОХУ ЗВУКОЗАПИСИ

*Статья посвящена проблеме эволюции фортепианного исполнительства в условиях современной культуры. Рассматривается влияние звукозаписи и других средств тиражирования художественных произведений на деятельность исполнителей и на культуру в целом. Автором ставится вопрос о тех новых культурно-исторических смыслах, которые сообщает фортепианному исполнительству «цифровая революция».*

**Ключевые слова:** эволюция фортепианного исполнительства, тиражирование искусства, звукозапись, цифровая революция, культурно-исторический смысл.

***A. Karabanova***

## The Art of Piano Performance in the Era of Sound Recording

*The article is devoted to the problem of the evolution of piano performing in the contemporary culture: the influence of sound recording and other means of reproduction of art on the performers and on culture on the whole. The issue of new cultural and historical senses of piano performing art in the digital era is discussed.*

**Keywords:** evolution of piano performing, art reproduction, recording, digital revolution, cultural and historical sense.

*Пластинка никогда не заменит настоящему любителю музыки концертного зала, несмотря на все её достоинства. Но я считаю большим счастьем, что существуют пластинки.*

Андре Клюитанс*

Фонограф, безусловно, — одно из величайших изобретений человечества. Появление звукозаписи изменило мир в куда большей степени, чем мы думали. Музыкальный критик Артемий Троицкий пишет: «Когда музыка в конце XIX века смогла отслоиться от непосредственного процесса музицирования и выплеснулась из театральных залов и кафешантанов в необозримые эфирно-граммофонные просторы, это дало фантастический импульс к её развитию. Возникло глобальное поле музыкальной информации» [12, с. 9]. Но в то же время споры о плюсах и минусах звукозаписи продолжаются с самого её появления до сих пор. Сегодня важно обобщить и подытожить эти мнения, попытаться понять, к чему мы пришли и какую роль в современном фортепианном исполнительстве играет это средство массовой коммуникации или, как формулирует известный пианист, исследователь проблем звукозаписи Ю. Н. Стреглов, «следует ли рассматривать звукозапись лишь как средство тиражирования «музыкальных консервов» (М. Ростропович), либо возможен иной подход, при котором обнаруживается культурно-

исторический смысл эволюции пианистического искусства в условиях грамзаписи?» [11, с. 5]. Иными словами, является ли звукозапись лишь побочным продуктом концертного исполнительства или она может быть отдельным, самодостаточным типом творчества со своими особенностями и правилами игры?

Невозможно переоценить все те преимущества, которые предоставляет нам звукозапись. Мы можем услышать исполнителей далёких эпох, сохранить в веках многие выдающиеся исполнения, не говоря уже об использовании звукозаписи как «объективного зеркала» (Д. Гаклин), позволяющего исполнителю услышать себя со стороны. Знаменитый композитор и пианист С. В. Рахманинов именно это свойство грамзаписи ценил больше всего: звукозапись — это «возможность совершенствовать свою игру до уровня, удовлетворяющего меня как артиста» [9, с. 108]. Но с самого начала многие музыканты стали замечать и «обратную сторону» этого судьбоносного изобретения. Например, Г. М. Коган в статье «Свет и тени грамзаписи» [4] отмечал, что только концерт является оптимальной формой бытования исполнительского искусства. Порождённая концертом коммуникативная ситуация не может быть изменена без ущерба восприятию. Грамзапись же, нарушающая непосредственность музыкального общения, неизбежно превращается лишь в слабое отражение, отдалённое напоминание о подлинных ценностях музыкального исполнительства.

Артист, выступающий перед публикой в концертном зале, всегда представляет своих слушателей, их возраст, вкусы, предпочтения, подбирает соответствующий репертуар. Известный исследователь социологии музыки Ю. Капустин пишет: «Если в концертном зале интерпретация — это в какой-то мере результат обоюдных усилий исполнителя и публики, результат их диалога, то в студии радио, телевидения, грамзаписи процесс исполнения превращается в монолог» [3, с. 41]. Действительно, во время концерта исполнитель ощущает реакцию аудитории, её настроение, восприятие, её отношение к себе и к исполняемой музыке. И это накладывает отпечаток на интерпретацию. Происходит сотворчество. Всё по-другому в студии звукозаписи, где пианист остаётся один на один с микрофоном.

Замечательный пианист и педагог Г. Г. Нейгауз высоко ценил звукозапись в качестве незаменимого помощника для развития талантливых музыкантов: «На пластинках запечатлено столько замечательного и прекрасного, что они внушали иногда мне греховную мысль, будто недалеко то время, когда обучение подвинутых пианистов на высших курсах консерваторий или в аспирантуре индивидуальными педагогами отомрёт само собой, — педагоги уступят место пластинкам» [8, с. 271]. Таким образом, звукозапись может быть ценнейшим подспорьем в развитии талантливых музыкантов, формируя у них представления об идеале, к которому нужно стремиться.

Но здесь таится главная опасность звукозаписи. Возникает кризис мотивировки. Зачем пианист-исполнитель выходит сегодня на эстраду? Что нового он хочет сказать миру, если уже и так существует большое количество первоклассных записей?

Раньше и концертное исполнение, и домашнее музицирование были средствами знакомства с музыкальной литературой. Теперь, благодаря звукозаписи, такая необходимость отпала. Возник даже вопрос о возможности существования в будущем традиционного исполнительства. Характерный пример — решение Г. Гульда прекратить концертную деятельность и посвятить себя только звукозаписи. Гульд пришёл к убеждению, что дальнейший технический прогресс сделает бессмысленным существование концертных залов [6, с. 190–192].

Пианисту, выходящему сегодня на эстраду, приходится конкурировать не только со своими коллегами на эстраде, но и со всем накопленным богатством исполнений, интерпретаций и доказывать, что его исполне-

ние стоит того, чтобы прийти в концертный зал, вместо того, чтобы послушать то же произведение с комфортом дома в желаемом исполнении.

О другой опасности, которую таит звукозапись, пишет Г. Гинзбург. Он считает, что техника монтажа наносит непоправимый вред художественной целостности исполнения. Кроме того, это может привести к падению ответственности исполнителя и к снижению качества и самоотдачи: «Привыкнув к мысли о том, что любой дефект исполнения, будь то фальшивая нота или неудачно сыгранный пассаж, может быть удалён из записи и заменён соответствующим местом из другого варианта, некоторые исполнители недостаточно тщательно готовятся к своему выступлению, играют или поют небрежно, без настоящего артистического увлечения» [2, с. 278]. Это приводит к халтуре и к совершенно анекдотическим случаям, когда «некоторые видные наши вокалисты, чувствуя себя «в голосе», производят «впрок» запись отдельных высоких нот «на фермате» с тем, чтобы впоследствии вмонтировать их в своё исполнение той или иной арии или романса!» [2, с. 279] Отсюда уже рукой подать до использования фонограммы на концертах эстрадных певцов.

Существует ещё важный момент: большой мастер, как правило, не останавливается в своём развитии. Ю. Стреглов пишет: «Феномен повторного (многократного) обращения исполнителей к грамзаписи музыкальных шедевров наиболее явственно обнаруживает эволюционный характер интерпретаторского искусства» [11, с. 47]. По меткому наблюдению замечательного пианиста и педагога В. Крайнева, от одного исполнения до другого «проходит дистанция творческого и чисто человеческого опыта». Зафиксированным же оказывается только один вариант. Часто сами артисты через какое-то время оказываются неудовлетворенными своими более ранними записями и заново переписывают произведения. Поэтому важно прослушать записи разных периодов, чтобы получить представление об индивидуальности и стиле данного пианиста.

Отличие живого выступления от записи точно подметил ещё в начале XX в. немецкий философ, культуролог Вальтер Беньямин на примере актёров театра и кино: «Актёр, играющий на сцене, погружается в роль. Для киноактёра это очень часто оказывается невозможным. *Его деятельность не является единым целым»* [1, с. 40] (курсив мой. — *А. К.*). То же самое характерно и для музыканта на сцене и в студии звукозаписи. Это принципиально РАЗНЫЕ типы творчества с РАЗНЫМИ целями и задачами. Если на сцене концертного зала, как и на театральных подмостках, всё происходит здесь и сейчас, присутствует момент спонтанности, импровизационности, то в студии звукозаписи, как и на съёмках фильма, часто приходится по многу раз переписывать отдельные фрагменты, монтировать из разных кусков до тех пор, пока результат не удовлетворит артиста и звукорежиссёра. Здесь присутствует стремление к созданию некоего идеального образа, идеального исполнения. Главными качествами оказываются точность, надёжность, ясность. Интересен и показателен пример метаморфозы, произошедшей с выдающимся немецким пианистом Вильгельмом Кемпфом, о которой пишет в своей книге известный английский музыкальный критик Норман Лебрехт [5]. Кемпф начинал свою карьеру, как яркий последователь романтического пианизма XIX века, его даже часто обвиняли в излишней субъективности и экспрессивности исполнения. Но постепенно ему пришлось приспосабливаться к новым условиям, и он стал признанным мастером студийной грамзаписи. Кемпф понял, как пишет Н. Лебрехт, что «грамзапись это не просто возможность получать гонорары. Она предлагала преодолевшему страх ошибки исполнителю шанс достигнуть совершенной передачи партитуры» [5, С. 12]. Записи его расходились огромными тиражами, сопоставимыми с рейтингами поп-звёзд. Но на концертах публика оставалась разочарованной:

всем хотелось той прежней восторженности, тонкой нюансировки красок, эмоциональности и импровизационности.

Соотношение концертного исполнения и звукозаписи в практике конкретного музыканта зависит от его психологического и творческого типа. Кто-то может замечательно выступать на эстраде, но совершенно сковывается перед микрофоном в студии, а для кого-то, как, например, для Г. Гульда, звукозапись, наоборот, возможность донести своё искусство, увековечить себя, избежав лишних стрессов.

В современной культуре искусство монтажа приобрело значение самостоятельного творчества. Показателен в этом отношении случай с английской пианисткой Джойс Хатто, мужу которой удалось выдать записи других пианистов за записи своей жены**. Можно было бы просто отнестись к этому как к курьёзу, если бы за этим не прослеживались определённые тенденции, свидетельствующие о состоянии звукозаписи сегодня. В интервью «Российской газете» пианист Константин Щербаков замечает: «Почему звукозапись дошла до такого уровня, когда можно издавать чужие записи, и никто не узнает плагиата? Да потому, что произошло обезличивание индивидуальности пианиста» [7]. К. Щербаков приводит в пример случай с записью «Этюдов» Шопена, для которой одному пианисту потребовалось более 3000 склеек, а это получается приблизительно по две склейки на такт! Но в такой записи уже почти ничего не остаётся от личности пианиста, от его индивидуального стиля. Современных пианистов мы уже не можем отличить по первым же нотам, как отличаем С. Рихтера, Э. Гилельса, Г. Гульда…

Однако всё вышесказанное не отменяет достоинств звукозаписи и того факта, что она прочно вошла в нашу жизнь. Сегодня музыка окружает нас везде: она доносится из радио, телевизора, телефона, компьютера, звучит в транспорте, в кафе и т. д. С одной стороны, в этом — огромные преимущества, связанные с небывалым расширением аудитории, однако из-за развития средств массовой коммуникации, из-за того, что музыка стала «слишком доступной», наблюдается обратный процесс — процесс своеобразного «обесценивания» музыкального искусства. Изменяется качество восприятия музыки при резком количественном увеличении общения с ней слушателей. Исчезает уникальность и неповторимость искусства исполнения.

В своей книге Вальтер Беньямин приводит мнение английского писателя Олдоса Хаксли: «Технический прогресс ведет к вульгарности... Экономический бум, граммофон и радио вызвали к жизни обширную публику, чьи потребности в музыкальной продукции никак не соответствуют приросту населения и соответствующему нормальному увеличению талантливых музыкантов. Следовательно, получается, что во всех искусствах, как в абсолютном, так и в относительном измерении, производство халтуры больше, чем было прежде; и эта ситуация сохранится, пока люди будут продолжать потреблять несоразмерно большое количество чтива, картин и музыки» [1, с. 44–45]. Сегодня это становится актуальным как никогда. Мы привыкли воспринимать музыку в фоновом режиме, но вопрос состоит в том, как мы её воспринимаем. Ещё в начале XX века Вальтер Беньямин отмечал, что во всех видах искусств становится всё более заметным «рассеянное восприятие» [1, с. 61]. Публика к этому привыкает. Постепенно снижаются требования, вкусы и вот мы получаем ситуацию с Джойс Хатто...

«Цифровая революция» полностью изменила музыкальное пространство. Любой может выложить свою запись в Интернет, её может услышать кто угодно и где угодно. Эта революция, по мнению Артемия Троицкого, «максимально сократила дистанцию между теми, кто музыку сочиняет/записывает, и теми, кто её слушает, а также предоставила свободу выбора как талантам (по части сценариев продвижения своих работ), так и поклонникам (по части способов употребления музыки — покупка, скачивание,

облачное прослушивание...)» [12, с. 10]. С одной стороны, музыканты могут теперь найти свою аудиторию, и слушатели могут выбрать то, что подходит именно им, с другой, теряются ориентиры: что хорошо, а что плохо. Велик риск растеряться от такого огромного количества музыки.

В условиях «каждошаговой» доступности музыки утрачивается её некий особый статус, её сакральность, а вместе с этим — и значение самого искусства для общества. К такому выводу приходит автор книги «Цифролюция. Что случилось с музыкой в XXI веке» Ю. В. Стракович, первый отечественный культуролог, обратившийся к анализу судьбы музыкального искусства в цифровую эпоху: «Когда Интернет предлагает стать обладателем любой, сколь угодно редкой, записи безо всякого труда, не требуя взамен никаких жертв — ни времени, ни сил, ни средств, — возникает масса преимуществ, но срабатывает и извечный принцип: что дёшево даётся — то дёшево ценится» [10, с. 291]. Об этом же пишет в своей книге Норман Лебрехт: «Музыка обратилась в такой же объект потребления, каким была проточная вода, обладание записями стало знаком культуры и утонченности человека. Это имело и последствия практические: доступность музыки, которая начинала течь, так сказать, при простом повороте краника, породила музыкальную пассивность, уничтожила домашнее музицирование и стерла локальные различия» [5, с. 145]. А ведь музыка требует особой обстановки как для исполнения, так и для прослушивания. Она рождается из тишины и туда же уходит… Но люди перестали искать тишину, более того, многие боятся её, ведь она заставляет думать, погрузиться в себя… Вот большинство и убегает в собственный мир, созданный при помощи наушников и плеера.

Можно констатировать, что звукозапись стала неотъемлемой частью деятельности любых музыкантов, хотят они того или нет. Она выдвигает абсолютно новые требования к исполнению: прежде всего, — точность, ясность, надёжность. Спонтанность, импровизационность, эмоциональность оказываются устаревшими рудиментами романтического пианизма XIX века.

Неоценима роль звукозаписи в образовательном процессе и в качестве некоего идеала, образца, к которому нужно стремиться, и как важнейшее средство самоконтроля. Но пианист, воспитанный в традициях пианизма XIX века, после окончания консерватории оказывается не подготовленным к встрече с этим меняющимся миром. Ему приходится быстро перестраиваться и приспосабливаться к новым условиям существования, к жесточайшей конкуренции, к новым средствам распространения музыки, к новому восприятию музыки публикой. Исполнительские образовательные программы продолжают оставаться такими, какими они были 50 и даже 100 лет назад. А жизнь предлагает всё новые и новые повороты.

Так, развитие техники привело к возникновению такого феномена, как «Disklavier» — гибрида акустического фортепиано с последними достижениями цифровых технологий. Этот инструмент способен с точностью воспроизводить исполнение пианистов, вплоть до того, как они касаются клавиш. Так, может быть, как пишет в своей статье пианист, продюссер, профессор кафедры музыкальных инструментов МПГУ Константин Цатурян: «Совсем недолго осталось ждать появления двухчасового концерта особого жанра в камерных салонах и залах XXI века, в программах которых будут значиться артисты начала XX века — без привычной фигуры исполнителя, но с полным ощущением присутствия творца»[13, с. 17]. Но готовы ли к этому пианисты и публика?

Как видим, звукозапись сегодня представляет собой сложное и многогранное явление культуры. Это не просто фиксация конкретного исполнения — это целое поле для творческого поиска и для создания нового, которое постепенно, но неуклонно ведёт к преобразованию всего фортепианного исполнительства.

## ПРИМЕЧАНИЯ

* *Клюитанс Андре (1905–1967)* — французский дирижёр бельгийского происхождения.

** *Джойс Хатто (1928–2006)* — британская пианистка, которая приобрела известность после выхода в свет более 100 компакт-дисков с записями музыки разных эпох и стилей. Обман вскрылся после прослушивания записей через iTunes. Оказалось, что пианистке удалось выдать записи 91 пианиста за собственные. Муж Хатто признался, что пошёл на это, чтобы утешить умирающую от рака жену.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ


1. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Медиум, 1996. 65 с.
2. *Гинзбург Г.* Статьи. Воспоминания. Материалы / Сост. М. Яковлев. М.: Сов. композитор, 1984. 288 с.
3. *Капустин Ю.* Музыкант-исполнитель и публика. Л.: Музыка, 1985. 160 с.
4. *Коган Г.* Свет и тени грамзаписи // Избранные статьи. Вып. 2. М.: Советский композитор, 1972. 268 с.
5. *Лебрехт Н.* Маэстро, шедевры, безумие: тайная жизнь и позорная смерть индустрии звукозаписи классической музыки. М.: Классика — XXI, 2009. 326 с.
6. *Монсенжон Б.* Г. Гульд. Нет, я не эксцентрик! М.: Классика — XXI, 2003. 272 с.
7. *Муравьёва И.* «Russia на рояле» [Электронный ресурс]: интервью с пианистом Констатином Щербаковым // Российская газета: электрон. версия газеты. 2007. 24 марта. URL: http://www.rg.ru/2007/03/24/sherbakov.html (дата обращения: 2.04.2014).
8. *Нейгауз Г.* Об искусстве фортепианной игры. М.: Гос. музыкальное изд-во, 1961. 319 с.
9. *Рахманинов С.* Литературное наследие: В 3 томах. М.: Сов. композитор, 1978–1980. Том 1: Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. 668 с.
10. *Стракович Ю.* Цифролюция. Что случилось с музыкой в XXI веке. М.: Классика — XXI, 2014. 351 с.
11. *Стреглов Ю.* Искусство пианиста-интерпретатора в контексте развития средств аудиокоммуникации: От фонографа Т. Эдиссона к компакт-диску / Федер. агентство по культуре и кинематографии, Орлов. гос. ин-т искусств и культуры. Орёл: ОГИИК, 2005. 86 с.
12. *Троицкий А.* Акселерация, Атомизация, Десакрализация и другие музыкальные приколы // *Стракович Ю.* Цифролюция. Что случилось с музыкой в XXI веке. М.: Классика — XXI, 2014. С. 9–11.
13. *Цатурян К.* Новейшие модификации фортепиано: Цифровые рояли на основе физического моделирования // Музыка и электроника. 2010. № 3. С. 17.


## REFERENCES


1. *Ben'jamin V.* Proizvedenie iskusstva v epohu ego tehnicheskoj vosproizvodimosti. M: Medium, 1996. 65 s.
2. *Ginzburg G.* Stat'i. Vospominanija. Materialy / Sost. M. Jakovlev. M.: Sov. kompozitor, 1984. 288 s.
3. *Kapustin Ju.* Muzykant-ispolnitel' i publika. L.: Muzyka, 1985. 160 s.
4. *Kogan G.* Svet i teni gramzapisi // Izbrannye stat'i. Vyp. 2. M.: Sovetskij kompozitor, 1972. 268 s.
5. *Lebreht N.* Majestro, shedevry, bezumie: tajnaja zhizn' i pozornaja smert' industrii zvukozapisi klassicheskoj muzyki. M: Klassika — XXI, 2009. 326 s.
6. *Monsenzhon B. G.* Gul'd. Net, ja ne ekstsentrik! M.: Klassika — XXI, 2003. 272 s.
7. *Murav'jova I.* «Russia na rojale» [Elektronnyj resurs]: interv'ju s pianistom Konstatinom Shcherbakovym // Rossijskaja gazeta: elektron. versija gazety. 2007. 24 marta. URL: http://www.rg.ru/2007/03/24/sherbakov. html (data obrashchenija: 2.04.2014).
8. *Nejgauz G.* Ob iskusstve fortepiannoj igry. M.: Gos. muzykal'noe izd-vo, 1961. 319 s.

9. *Rahmaninov S.* Literaturnoe nasledie: V 3 tomah. M.: Sov. кompozitor, 1978–1980. Tom 1: Vospominanija. Stat'i. Interv'ju. Pis'ma. 668 s.
10. *Strakovich Ju.* Tsifroljutsija. Chto sluchilos' s muzykoj v XXI veke. M.: Klassika — XXI, 2014. 351 s.
11. *Streglov Ju.* Iskusstvo pianista-interpretatora v kontekste razvitija sredstv audiokommunikatsii: Ot fonografa T. Jedissona k kompakt-disku. agentstvo po kul'ture i kinematografii, Orlov. gos. in-t iskusstv i kul'tury. Orjol: OGIIK, 2005. 86 s.
12. Troitskij A. Akseleratsija, Atomizatsija, Desakralizatsija i drugie muzykal'nye prikoly // *Strakovich Ju.* Tsifroljutsija. Chto sluchilos' s muzykoj v XXI veke. M.: Klassika — XXI, 2014. S. 9–11.
13. *Tsaturjan K.* Novejshie modifikacii fortepiano: Tsifrovye rojali na osnove fizicheskogo modelirovanija // Muzyka i elektronika. 2010. № 3. S. 17.

***В. П. Коннов***

## ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИОННОГО СТРОЕНИЯ СИМФОНИЙ АНТОНА БРУКНЕРА

*В статье выделены структурные и семантические особенности брукнеровской симфонической концепции на материале семи последних симфоний. Автор прослеживает их на уровне частей цикла и в целостном контексте симфонического наследия композитора, а также в различных периодах его творческой деятельности. Всесторонне исследуется специфичный для Брукнера вариант сочетания венско-классической сонатности с традициями полифонического мышления добетховенской эпохи. Обосновывается тезис о приоритете пространственных измерений музыкальной формы (названных Брукнером "музыкальной архитектурой") над её процессуальными закономерностями.*

**Ключевые слова:** музыкальная форма, архитектоника композиционного решения, симфоническая волна, трехтемная экспозиция, «певучий период», трансформация музыкальных тем, оригинальная симфоническая концепция.

***V. Konnov***

## Characteristic Structures and Semantics of Anton Bruckner's Symphonic Form

*The article presents the investigation of Anton Bruckner's symphony concept and its semantic and structural layers based on the symphonies from the Third to the Ninth which are described in each of the movements of the cycle as well as in large scale of entire Bruckner's symphony heritage. The strong influence of pre-Beethoven's Polyphony on Viennese symphony tradition by Bruckner and predominance of spatial aspects of symphonic form corresponding to Bruckner's idea of Musical Architecture is discussed from different points of view.*

**Keywords:** musical forms, architectonic schemas, dynamic waves, the three-part exposition, Gesangperioden, transfiguration of themes, original structural concept.

На рубеже XX–XXI вв. историография брукнероведения отмечена приверженностью представлениям об архетипичности формы брукнеровских симфоний в не меньшей степени, чем классическая "брукнериана" 1920-х–1950-х годов (М. Ауэр, А. Хальм, Р. Луис и др.). Однако есть существенные различия в понимании этой проблемы авторами, представляющими разные поколения в истории музыкальной науки. Еще при жиз-