

УДК 781

ЦЕЛОСТНОСТЬ ИСПОЛНЕНИЯ И ЕЕ СИМУЛЯЦИЯ В АКАДЕМИЧЕСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ

Тимофеев А. А.¹

¹ Санкт-Петербургское музыкальное училище имени Н. А. Римского-Корсакова, пер. Матвеева, д. 1-а, Санкт-Петербург, 190121, Россия.

В статье рассматриваются формы и способы презентации музыкального исполнения. Обосновывается классификация презентации по критерию принадлежности презентации к непосредственному временному развертыванию, обеспечивающему ее целостность. Предлагаются обозначения двух форм презентации исполнения: исполнительский акт и исполнительский продукт. Ставится вопрос о соответствии записи исполнения парадигме классического академического исполнительства, правомочности в контексте этой парадигмы признания записи в качестве полноправного представителя музыкального исполнения и безоговорочного обозначения записи как исполнения. В связи с признанием записи в качестве нормативизированной формы презентации обозначается необходимость постановки вопроса о дальнейших исследованиях проблематики изменения институциональности и роли академического музыкального исполнительства в ситуации современности.

Ключевые слова: исполнение, академическое музыкальное исполнительство, запись, монтаж, механическое пианино, фонограф, время, концерт, симуляция.

CONTINUITY OF THE PERFORMANCE AND PERFORMANCE AS CONTINUITY IN ACADEMIC MUSICAL PERFORMING ART IN THE CONTEXT OF TECHNICAL MEANS OF FIXATION

Timofeev A. A.¹

¹ St. Petersburg Rimsky-Korsakov College of Music, 1-a Matveeva alley, St. Petersburg, 190121, Russian Federation.

The article studies forms and ways of musical performance presentation. The author substantiates the classification according to the criterion of attachment of the presentation to the direct stream of time, ensuring the integrity of this presentation. Based on this, designations of

two forms of performance presentation are proposed: *a performance act* and *a performance product*. The paper raises the issue of the compliance of the performance record with the classical academic performance paradigm and of legality in the context of this paradigm recognizing a recording as a full representative of musical performance and the unconditional designation of a recording as a performance. The author gives a general conclusion about necessity seeing such acceptance of the recording as a standardized presentation form to raise the question about further research of institutional changes and the role of academic musical performance in contemporary situation.

Keywords: performance, academic musical performance, record, montage, mechanical piano, phonograph, time, concert, simulation

Академическое музыкальное исполнительство как культурный институт ставит своей задачей обеспечение презентации музыкальных произведений в их временном разворачивании. Принимая за основу понятие времени, обозначенное в ньютоновской терминологии как «абсолютное» (то есть являющееся данностью, не зависимой от каких-либо факторов), можно классифицировать презентацию музыкального исполнения по критерию его соотнесенности со временем (при этом само принятие понятия времени в качестве основы классификации исполнительства представляется оправданным временной природой музыкального искусства, где процессуальность является его неотъемлемым свойством).

Исторически сложились две основные формы презентации исполнения, которые можно определить как непосредственный *исполнительский акт* и созданный *исполнительский продукт*. Каждая из названных форм по-своему добивается целостности презентации исполнения. При этом представляется, что фигура воспринимающего — Другого — необходима для обретения исполнением статуса бытования как в форме исполнительского акта, так и в форме исполнительского продукта.

Под исполнительским актом подразумевается реализация исполнительского намерения в условиях непосредственной принадлежности этой реализации времени исполнения. Исполнительский акт может осуществляться несколькими способами: как собственно в ситуации непосредственного присутствия реципиента в пространстве концерта, так и в ситуации опосредования его

присутствия через технические средства — в форме трансляции. Обе формы реализации исполнительского акта обеспечивают естественную целостность исполнения произведения и, безусловно, являются видами исполнения, так как обеспечиваются прямой зависимостью процесса исполнения от непосредственности временного развертывания и, соответственно, отсутствием корректировки важнейших параметров презентации, касающихся процессуальности исполнения.

Под исполнительским продуктом подразумевается какая-либо зафиксированная форма реализации исполнительского намерения. Можно выделить две основные формы записи, которые будут условно обозначаться как студийная и концертная. Исполнительский продукт представляет собой попытку реализации целостности исполнения, вырванной из контекста обусловленности временным развертыванием. Соответственно, такая «целостность» записи принципиально отличается от естественной целостности непосредственной презентации и являет собой искусственную целостность. В отличие от исполнительского акта, обеспечивающего естественную целостность посредством его обусловленности непосредственным временным протеканием и, соответственно, являющего безальтернативность презентации в его процессуальном аспекте, исполнительский продукт представляет собой исполнительский артефакт, потенциально подвергавшийся корректировке, в том числе и в процессуальном аспекте. В связи с этим представляется необходимым рассмотреть именно исполнительский продукт как форму, появившуюся в контексте развития технологий в ракурсе реализации им основных принципов академического музыкального исполнительства (института, сформировавшегося еще в дозвукозаписывающую эпоху), ведь принципиальное отличие искусственной целостности исполнительского продукта от естественной целостности исполнительского акта, а также отсутствие принадлежности презентации исполнительского продукта временной непосредственности развертывания указывают не просто на различие презентационных моделей, но на различия более глубокого порядка, затрагивающие мировоззренческие позиции, в том числе по отношению к глобальной категории времени. Представляется, что рассматриваемые ниже формы фиксации музыкального материала, представленные в исторической перспективе, можно определить по принципу подобия инструмента исполнения инструменту воспроизведения и обозначить как «вещные» и «невещные», а способы фиксации обозначить с учётом критерия отношения к целостности исполнения.

Исполнительская презентация, реализующаяся в культурном пространстве в качестве основополагающей модели музыкального исполнительства в форме концертного исполнительского акта, является инструментальным воплощением в сфере музыки ценностей традиционной культуры, ориентирующих на уникальность воплощения творческих актов. Механическое пианино [1], оказавшееся одним из первых способов фиксации музыкального исполнения, воплотило стремление удержать копирование — действие, противостоящее, согласно В. Беньямину, направленности традиционной культуры [2, с. 79–80] — в рамках парадигмы уникальности. Инструментальная предметность, «вещность» механического пианино, выражающаяся в физическом действии воспроизведения (именно воспроизведении как физическом действии) и подобии инструмента исполнения инструменту презентации, обозначила попытку в соответствии с восприятием живого исполнительского акта в качестве нормативной модели презентации, частично сохранить данную модель в ситуации воспроизведения через пространственный эффект соприсутствия¹. Фонограф, положивший начало эпохи звукозаписи и развивавшийся параллельно с механическим пианино, обозначил другое направление фиксации звукового материала, усугубившее за счет отказа от подобия внешней формы инструментов исполнения и воспроизведения общую для эпохи фиксации-воспроизведения тенденцию виртуализации исполнителя². В целом, стремление к «вещности» инструмента воспроизведения оказалось попыткой сохранить в рамках технологий фиксации звука модель целостности живого исполнительского акта: при невозможности сохранения уникальности временного развертывания исполнения, сохранить предметно-визуальное подобие. При этом уже первые формы фиксации звука (в том числе и механическое пианино), декларировавшие появление принципиальной альтернативы исполнительскому акту, обозначили глубокие изменения в формах взаимодействия воспринимающего с музыкальным материалом.

¹ В рамках электронных технологий стратегия «вещного» подобия была реализована в электроакустическом инструменте «дисклавир», совмещающем одновременно с «вещностью» широкие возможности электронных технологий.

² Необходимо отметить, что отличие механического пианино и звукозаписи состоит также в самом подходе в технологии воспроизведения: соответственно, в записи сыгранных нот, зафиксированных на перфолене для механического пианино (своеобразной «MIDI-записи») и в записи непосредственно звука исполнения в технологиях звукозаписи.

Несмотря на стремление механического пианино сохранить внешнее подобие исполнительского продукта исполнительскому акту, внутренняя стратегия механического пианино не ставила задачей зафиксировать объективную непосредственность музыкального исполнения. Возможность предварительного корректирования механических записей, широко применявшаяся уже в самых первых моделях механического пианино, обусловила стремление создавать совершенный с технологической точки зрения продукт, одновременно обозначая и реализуя слушательский и исполнительский запрос на идеальность формального воплощения исполнения: благодаря вмешательству технологии практически все записи выпускались без звуковысотных неточностей. Корректировочная идеализация исполнения в записи образовала тенденцию нормативизации новой симуляционно-идеалистической искусственной целостности — *квазицелостности* (целостности, сохраняющей последовательность временного линейного развёртывания, являясь при этом внутренне нелинейной) — уже в рамках стратегий технологических способов презентации. При этом, в отличие от механического пианино, на начальном этапе технологии звукозаписи, представленные фонографом, граммофоном и другими подобными аппаратами, не позволяли производить корректировку фиксируемого звукового материала.

Механическое пианино, воспринимавшееся вначале в качестве специфического музыкального инструмента, в пору своего расцвета в 1920-е годы становится, прежде всего, средством воспроизведения, оказываясь, таким образом, в единой с грамзаписью сфере сугубой презентации и, по справедливому замечанию Ю. Н. Стреглова, «превращается в своеобразную разновидность грамзаписи» [3, с. 48]. Отмечаемое исследователем функциональное смыкание механически-вещной формы презентации с виртуализированной, однако, не означало только лишь достижение критического уровня противостояния принципов технологий с последующим стремительным вытеснением вещно-механических форм записи-презентации. Оно знаменовало важный этап сложного взаимодействия двух — линейной и нелинейной — систем фиксированного бытования музыки, воплотившихся вначале в этих двух формах³, а затем нашедших свое дальнейшее развитие в контексте электронной формы фиксации в виде концертной и студийной записи.

³ Воспроизведение на механическом пианино в процессуальном аспекте максимально автономно от воспринимающих, тогда как звуковые носители «невещных» форм воспроизведения предоставляют воспринимающему широкие возможности управления — прежде всего, «перемотки».

Завершившаяся к началу 30-х годов XX века культурная деактуализация механического пианино, воплощавшего возможность достижения идеального музыкального продукта с помощью внеисполнительского вмешательства, и закрепление к середине XX века грампластинки фактически в качестве основного, уже электронного способа воспроизведения, не позволявшего в тот период развития технологии производить детальное точечное внеисполнительское вмешательство в виде корректировки звуковысотной составляющей текста, проявила тенденцию возврата к восприятию исполнительства как личностно-окрашенного искусства, обладающего ценностью культурного феномена именно в качестве нескорректированной целостности. Грампластинка первой половины XX века, таким образом, оказалась технологически реализованным противопоставлением процессу механизации исполнительства – установка на незначительное внеисполнительское корректирование (в том числе, из-за фактора ограниченности звукорежиссерских возможностей того времени) закрепила в тот момент за звукозаписывающими и звуковоспроизводящими технологиями по отношению к исполнительству сугубо ретрансляционную функцию, декларируя безусловную самоценность исполнительского акта (модели, сформировавшейся в качестве нормативной в сфере коммуникации исполнителя и слушателя в концертной практике XIX века). Однако стремительное совершенствование технологий звукозаписи уже в середине XX века приводит к возвращению нормативизации внеисполнительского корректирования, которое нашло новые широкие возможности уже в области электронных технологий. Оказавшись в сформировавшейся через грампластинки сфере некорректируемого исполнительства, в целом опирающегося на принцип линейной целостности исполнительского акта, студийная запись, получившая многочисленные, корректирующие практически все уровни исполнительской презентации, инструменты внеисполнительского вмешательства, тем не менее, стремится маскировать заложенную и стимулируемую через эти новые возможности нелинейную парадигму. Внутренне подрывая принцип линейной целостности живого исполнительского акта, маскирующая нелинейную суть своего происхождения под целостностью конечного продукта и используя технику монтажа студийная аудиозапись обнаруживает свою симуляционную сущность и оказывается воплощением в музыкальном искусстве концепта «симулякра»⁴

⁴ Понятие «симулякр» является одним из основных понятий, характеризующих и одновременно формирующих постмодернистское и – шире – современное западноевропейское эстетическое пространство.

(Ж. Бодрийяр). Симуляционная суть такой студийной записи, способной подменить целостность исполнительского продукта (зафиксированного исполнительского акта) квазицелостностью, потенциально подрывает основы собственной субъективно-интерпретационной метафизики исполнительства, опирающейся на непосредственную линейность исполнительского акта, и потенциально дискредитирует фигуру исполнителя в качестве определяющего источника исполнительского продукта. Более того, форма современной концертной аудиозаписи, декларирующая своим существованием сохранение линейности живого исполнительского акта, оказывается также потенциально симуляционной. Практика постконцертного переписывания отдельных эпизодов выступления с последующей заменой-монтажом (с сохранением статуса записи как концертной) являет новые уровни симуляционности, в которых уже не только использующая монтаж студийная запись — изначально внутренне нелинейная и фрагментарная — стремится явить «целостность», но и концертная, подвергнувшись корректировке и тем самым лишаясь принципиальной для неё функции трансляционности событийной линейности, скрывает свою скорректированную сущность, делая очевидной иллюзорность достоверности любых деклараций и оставляя в сфере линейности лишь форму прямой трансляции «живого» концерта. Таким образом, концертная аудиозапись сближается со студийной монтажной уже не только на уровне звуковой фильтрации (обработки звука), но и на уровне симуляционного выстраивания исполнительского идеала. При этом симуляция концертной записи, в отличие от симуляции записи студийной, оказывается основанной на подмене и введении воспринимающего в заблуждение — принцип целостного «живого» исполнения, являющийся главным обоснованием концертной записи и утверждающий ценность такой записи как объективного передатчика исполнительского акта, нарушается. Симуляция, таким образом, охватывает все уровни фиксации, оставляя лишь видимость непосредственности фиксации целостного исполнительского акта.

Необходимо подчеркнуть, что выдвижение симуляционной сделанности в качестве влиятельной оппозиции естественной целостности не является особенностью, присущей исключительно эстетике второй половины XX века. Явление механического пианино как инструмента воспроизведения изготовленных музыкальных продуктов, обладающих всеми признаками симуляционной сделанности, представляет собой убедительный пример константности фактора стратегии симуляции в истории западноевропейской культуры.

Несмотря на то, что симуляционность как принцип культурной коммуникации наиболее ярко проявила себя в эпоху постмодернизма, она не менее активно функционировала и в другие исторические периоды, являясь не частным случаем, характерным для какой-либо эпохи (например, постмодернизма), но — шире — частным проявлением одного из звеньев системного взаимодействия глобальных понятий человеческого бытия: симуляционность оказывается инструментальным и универсальным проявлением Культуры, нередко противопоставляемой в качестве оппозиции Природе⁵. Все сложные взаимодействия нелинейного и линейного, сделанного и данного, а также описанное в различных концепциях противопоставление искусственного и естественного (например, в концепции Е. А. Минаева «а-биотического» и «биотического» [5]) являются частными проявлениями данной бинарной оппозиции.

Технологии фиксации звука отличаются способами опосредования события презентации. Механическое пианино являет пример попытки сохранения «вещного» соответствия инструмента записи инструменту презентации — опосредование стремится быть нивелированным. В технологиях звукозаписи, реализованных в форме фонографа и нашедших дальнейшее развитие в рамках электронных технологий, опосредование подчеркнуто «вещным» несоответствием инструмента записи и воспроизведения: звучание акустического инструмента осуществляется посредством звуковоспроизводящей техники. Таким образом, механическое пианино является попыткой удержать технологии фиксации звука в рамках «вещности» в воспроизведении и, соответственно, сохранить внешнюю форму исполнения, мнимо удерживающую презентацию в рамках целостности, свойственной презентации в концертной ситуации. Технологии звукозаписи, напротив, декларируя несоответствие инструмента записи и воспроизведения, утверждают определенную институциональную автономию формы звукозаписи от формы живого исполнительского акта.

Критерий «вещности» инструментария по отношению к формам записи-воспроизведения, однако, обозначает внешний уровень модификации непосредственной концертной целостности — фактора, с которым сопоставляются формы технологий фиксации звука. И в рамках технологий, сохраняющих «вещность», и в рамках, отрицаю-

⁵ «Природа и культура с позиций современного научного понимания феномена культуры — антонимы, противоположные, но и взаимодополнительные составляющие мира человеческого бытия» [4, с. 137].

щих ее, также реализуются две разнонаправленные стратегии в создании исполнительского продукта: с одной стороны, стремление к подобию «естественной» целостности исполнительского акта, с другой стороны – создание «симулятивно-искусственной» целостности исполнительского продукта. Механическое пианино, несмотря на внешнее стремление к соответствию безальтернативному в своей событийной данности исполнительскому акту, реализует корректировку (прежде всего, звуковысотной составляющей) изначальной записи исполнения: неточности, помарки исправляются механическим образом, представляя в конечном презентационном продукте идеализированный образ исполнения. Одновременно ранние технологии звукозаписи, начиная с фонографа, несмотря на отрицание «вещного» инструментального подобию записи-презентации, воспроизводят нескорректированную данность исполнения. Указанная тенденция, однако, сохранялась лишь до появления технической возможности такую корректировку производить.

В сфере технической презентации целостности нередко отводится роль суммирования фрагментированности, поскольку время презентации оказывается не самодовлеющим фактором, а технологии фиксации дают возможность влиять на временное развертывание и предварительно производить корректировку исполнения. Целостность скорректированной записи оказывается гипотетической, переставая быть фактической – фактической становится фрагментированность, стремящаяся гипотетичность целостности представить в качестве фактичности. Все (механические и электронные, «вещные» и «виртуальные») формы фиксации-воспроизведения звука стремятся облечь фрагментированность в форму целостности. Совершенствование технологий, обеспечивающих манипуляции со звуком и монтажом, приводит к ситуации радикального расщепления целостного на элементы. В итоге фактическая целостность профессионально созданного исполнительского продукта практически в любой записи, включая концертную, оказывается потенциально симулятивной. Технологии фиксации звука, уже в первых своих формах проявившие тенденции, далеко не исчерпывающиеся прикладной ролью инструмента фиксации исполнительского акта, совершенствуясь, привели к ситуации образования автономной от области презентации живого исполнения сферы искусственной симулятивной целостности, лишь опосредованно связанной с целостностью живого исполнительского акта.

Исполнение как основоположение институциональности академического музыкального исполнительства предполагает непрерывность своего временного протекания, реализующегося в эпоху звукозаписи уже не только в формах живого исполнения, но и в формах записи. Возникающий вопрос о правомочности признания статуса исполнительского продукта в качестве полноправного представителя «музыкального исполнения» оказывается, в связи с исторически сложившейся ролью академического музыкального исполнительства как формы искусства, производящей единичные уникальные исполнительские акты, весьма актуальным. Представляется, что форма записи, выводящая исполнение из непосредственности обусловленности временного процесса живого исполнения, тем не менее, может быть признана исполнением при условии сохранения непрерывности исполнительского акта и отсутствия корректировки, затрагивающей непосредственно процессуальный аспект. «Концертная» запись, таким образом, является представительством исполнения, тогда как «симулятивно-концертная», а также такая «студийная», в которой используется техника монтажа, в рамках заявленных критериев не может быть признана полноценным музыкальным исполнением, так как процедура монтажа нарушает главное свойство временной природы музыкального исполнительства — непрерывность временного протекания. В целом, данная проблема актуализирует и более широкий круг вопросов, связанный с изменением самой институциональности исполнительства, признавшего глубинно несоответствующей принципу временной непрерывности запись с использованием монтажа в качестве одной из своих форм. Становится очевидной необходимость уточнения и категориального аппарата, использующегося в исследованиях музыкального исполнительства, и, глобально, роли исполнительства в современной культуре.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Hocker J.* Faszination Player Piano: Das selbstspielende Klavier von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bergkirchen: PPV Medien, 2009. 350 s.
2. *Беньямин В.* Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости // *Беньямин В.* Краткая история фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. С. 70-139.

3. Стреглов Ю. Н. Из истории звукозаписи: от механического фортепиано к компьютеризированному роялю // Фортепиано. 2006. № 3 4. С. 45-49.
4. Флиер А. Я. Природа и культура // Культурология. XX век. Энциклопедия. Т. 2. СПб.: Университетская книга; Алетейя, 1998. С. 137-138.
5. Минаев Е. А. Музыкально-информационное поле в эволюционных процессах искусства. М.: Музыка, 2000. 388 с.

REFERENCES

1. Hocker J. Faszination Player Piano: Das selbstspielende Klavier von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bergkirchen: PPV Medien, 2009. 350 s.
2. Ben`yamin V. Proizvedenie iskusstva v e`poxu ego texnicheskoj vosproizvodimosti // Ben`yamin V. Kratkaya istoriya fotografii. M.: Ad Marginem Press, 2017. S. 70-139.
3. Streglov Yu. N. Iz istorii zvukozapisi: ot mexanicheskogo fortepiano k komp`yuterizirovannomu royalu // Fortepiano. 2006. № 3–4. S. 45-49.
4. Flier A. Ya. Priroda i kul`tura // Kul`turologiya. XX vek. E`nciklopediya. T. 2. SPb.: Universitetskaya kniga; Aleteyja, 1998. S. 137-138.
5. Minaev E. A. Muzy`kal`no-informacionnoe pole v e`volyucionny`x processax iskusstva. M.: Muzy`ka, 2000. 388 s.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Тимофеев (Мазиков) А. А. — канд. искусствоведения;
atimofff@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Timofeev (Mazikov) A. A. — Cand. Sci. (Arts); atimofff@yandex.ru