opera musicologica

Научный журнал
Санкт-Петербургской
консерватории

Scholarly Journal
of Saint Petersburg
Conservatory

opera musicologica 13 / 4 (2021)

выходит 4 раза в год

ISSN 2075-4078
DOI: 10.26156/OM.2021.13.4

Учредитель и издатель:
Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова

Редакция:
А. В. Денисов, главный редактор *(доктор иск., профессор СПбГК и РГПУ)*
Т. И. Твердовская, заместитель главного редактора *(канд. иск., доцент СПбГК)*
Л. П. Махова, ответственный секретарь, редактор
О. И. Баранова, редактор английских текстов

Редакционная коллегия:
Н. А. Брагинская *(канд. иск., доцент СПбГК)*
Т. В. Букина *(доктор культурологии, доцент АРБ)*
И. С. Воробьёв *(доктор иск., профессор СПбГК)*
Г. Гриффитс *(почетный научный сотрудник Лондонского городского ун-та)*
З. М. Гусейнова *(доктор иск., профессор СПбГК)*
Н. И. Дегтярева *(доктор иск., профессор СПбГК)*
Л. Г. Ковнацкая *(доктор иск., вед. науч. сотр. РИИИ, вед. специалист исследовательской группы СПбГК)*
Г. В. Лобкова *(канд. иск., доцент СПбГК)*
Л. В. Никифорова *(доктор культурологии, профессор АРБ и РГПУ)*
В. О. Петров *(доктор иск., доцент Астраханской консерватории)*
Д. Р. Петров *(канд. иск., доцент МГК)*
А. Е. Радеев *(доктор филос. наук, доцент СПбГУ)*
Н. М. Савченкова *(доктор филос. наук, доцент СПбГУ)*
Е. В. Титова *(канд. иск., профессор СПбГК)*
Л. В. Шиповалова *(доктор филос. наук, доцент СПбГУ)*

Контакты:
190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А
Тел: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru, opera_musicologica@mail.ru
Официальный сайт:
www.conservatory.ru/opera_musicologica

Консультативный совет:
Л. О. Акопян *(доктор иск., вед. науч. сотр. ГИИ)*
Д. Бауманн *(приват-доцент Цюрихского университета)*
Б. М. Гаспаров *(доктор филол. наук, профессор Колумбийского ун-та)*
Н. Н. Гилярова *(канд. иск., профессор МГК)*
Е. Н. Дулова *(доктор иск., профессор Белорусской гос. академии музыки)*
Т. Зеебас *(профессор Инсбрукского ун-та)*
К. В. Зенкин *(доктор иск., профессор МГК)*
Ю. С. Карпов *(канд. иск., профессор Казанской консерватории)*
Л. В. Кириллина *(доктор иск., профессор МГК)*
А. И. Климовицкий *(доктор иск., профессор СПбГК, гл. науч. сотр. РИИИ)*
Т. И. Науменко *(доктор иск., профессор РАМ им. Гнесиных)*
А. Ф. Некрылова *(канд. иск., науч. сотр. ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН)*
С. И. Савенко *(доктор иск., профессор МГК, вед. науч. сотр. ГИИ)*
М. А. Сапонов *(доктор иск., профессор МГК)*
Т. Б. Сиднева *(доктор культурологии, профессор Нижегородской консерватории)*
Е. М. Царёва *(доктор иск., профессор МГК)*
Т. В. Шабалина *(доктор иск., профессор СПбГК)*

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-37816 от 19 октября 2009 г.

Подписной индекс в каталоге «Подписные издания» ФГУП «Почта России» П6983

Журнал включен в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук (ВАК при Минобрнауки России).

Материалы, опубликованные в журнале, не могут быть воспроизведены, полностью или частично, в какой-либо форме (электронной или печатной) без письменного разрешения редакции.

Мнение редакции не всегда совпадает с мнением авторов материалов.

© Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 2021

Содержание

Статьи

Светлана Подрезова, Татьяна Швец
Певческая традиция старообрядцев-поповцев села Койда (по материалам экспедиции ИРЛИ 1975 и 1976 годов) **6**

Анастасия Упанова
Домра и камерный оркестр в концертах Игоря Рогалёва и Андрея Тихомирова. Союз с «чужестранкой»? **37**

Юрий Абдоков
Запрещенный Вайнберг: кантата «Петр Плаксин». Опыт первого прочтения **57**

Татьяна Чванова
Звукозапись как фактор эволюции фортепианного исполнительского стиля в XX веке **96**

Анастасия Полосина
Творчество современного композитора Цзя Дацюня в контексте китайской культуры **114**

Документы

Татьяна Зайцева
Находки в библиотеке Санкт-Петербургской консерватории (к 185-летию М. А. Балакирева) **128**

Николай Мартынов
О Первой симфонии Гавриила Попова (к первой публикации партитуры) **147**

Рецензии

Дмитрий Любимов
Осторожно, сумасшествие! **172**

Сведения об авторах **179**

Указатель публикаций в журнале «Opera musicologica» за 2021 год. Том 13 (№№ 1–4) **185**

Информация для авторов **191**

opera musicologica 13 / 4 (2021)

Quarterly

ISSN 2075-4078
DOI: 10.26156/OM.2021.13.4

Founder and Publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

Editorial Staff:

Andrei Denisov, Editor-in-Chief *(Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory, Herzen University)*
Tamara Tverdovskaya, Deputy Editor-in-Chief *(PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory)*
Liudmila Makhova, Managing Secretary, Editor
Olga Baranova, Editor of English texts

Editorial Board:

Natalia Braginskaya *(PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory)*
Tatiana Bukina *(Doctor of Cultural Studies, Assoc. Prof., Vaganova Ballet Academy)*
Natalia Degtyareva *(Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory)*
Zivar Gousseinova *(Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory)*
Graham Griffiths *(PhD, Honorary Research Fellow, Musicology, City, University of London)*
Liudmila Kovnatskaya *(Doctor of Art History, Leading Research Fellow, Russian Institute of the History of the Arts; Leading specialist of the Research group, SPb Conservatory)*
Galina Lobkova *(PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory)*
Larissa Nikiforova *(Doctor of Cultural Studies, Prof., Vaganova Ballet Academy, Herzen University)*
Daniil Petrov *(PhD, Assoc. Prof., Moscow Conservatory)*
Vladislav Petrov *(Doctor of Art History, Assoc. Prof., Astrakhan Conservatory)*
Artem Radeev *(Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University)*
Nina Savchenkova *(Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University)*
Lada Shipovalova *(Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University)*
Elena Titova *(PhD, Prof., SPb Conservatory)*
Igor Vorobyov *(Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory)*

Contacts:

2 liter A Glinki street, St. Petersburg 190068, Russia
Tel.: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru, opera_musicologica@mail.ru
Official site: www.conservatory.ru/opera_musicologica

Advisory Board:

Dorothea Baumann *(Privatdozentin, University of Zurich)*
Catherine Doulova *(Doctor of Art History, Prof., Belarusian State Academy of Music)*
Boris Gasparov *(Doctor of Philology, Prof., Columbia University)*
Natalia Ghilyarova *(PhD, Prof., Moscow Conservatory)*
Levon Hakobian *(Doctor of Art History, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies, Moscow)*
Yuriy Karpov *(PhD, Prof., Kazan Conservatory)*
Larissa Kirillina *(Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory)*
Arkady Klimovitsky *(Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory; Chief Research Fellow, Russian Institute of the History of the Arts)*
Tatyana Naumenko *(Doctor of Art History, Prof., Gnesins Russian Academy of Music)*
Anna Nekrylova *(PhD, Research Fellow, Institute of Russian Literature of the Russian Academy of Sciences)*
Mikhail Saponov *(Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory)*
Svetlana Savenko *(Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies)*
Tilman Seebass *(Prof. Emeritus, University of Innsbruck)*
Tatyana Shabalina *(Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory)*
Tatyana Sidneva *(Doctor of Cultural Studies, Prof., Nizhny Novgorod Conservatory)*
Ekaterina Tsareva *(Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory)*
Konstantin Zenkin *(Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory)*

Registered in the Federal Supervision Agency for Information Technologies and Communications
Registrarion certificate PI FS77-37816 of 19th October, 2009

The journal is included in the List of Peer-reviewed Scientific Journals in which major scientific results of theses for academic degrees of doctor and candidate of sciences should be published (recommended by the Higher Attestation Commission of the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation).

The published materials or any part of it cannot be reproduced in printed or electronic form without the permission of the publisher.

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2021

Contents

Articles

Svetlana Podrezova & Tatiana Shvets
The Liturgical Singing Tradition of the Old Believers Priests of the Village of Koida (Based on the Materials of the Pushkin House Expedition in 1975 and 1976) **6**

Anastasiya Upanova
Domra and Chamber Orchestra in Concertos by Igor Rogalyov and Andrey Tikhomirov. An Alliance with a "Stranger"? **37**

Yuriy Abdokov
Forbidden Weinberg: Cantata "Pyotr Plaksin". The Experience of First Interpretation **57**

Tatyana Chvanova
Sound Recording As a Factor of Evolution of the Piano Performing Style in XX Century **96**

Anastasia Polosina
Art of Contemporary Composer Jia Daqun in Context of Chinese Culture **114**

Documents

Tatyana Zaitseva
Finds in the Library of the St. Petersburg Conservatory (To the 185th Anniversary of Mily A. Balakirev) **128**

Nikolay Martynov
On Gavriil Popov's Symphony No. 1 (To the First Publication of the Score) **147**

Reviews

Dmitry Lyubimov
Beware, Madness! **172**

Contributors to this issue **179**
Article Index (2021. Vol. 13, no. 1–4) **188**
Directions to contributors **191**

УДК 78.05; 78.071.2; 781.68
ББК 85.313
DOI: 10.26156/OM.2021.13.4.004

Звукозапись как фактор эволюции фортепианного исполнительского стиля в XX веке

Чванова, Татьяна Петровна

Магнитогорская государственная консерватория имени М. И. Глинки
455036 г. Магнитогорск, ул. Грязнова, 22

Аннотация. Роль звукозаписи как источника и катализатора изменений, произошедших в фортепианном исполнительстве в XX веке, мало исследована в отечественном музыкознании. Цель автора — восполнить данный пробел, раскрыв влияние звукозаписи на развитие фортепианного искусства. В центре внимания — репертуарные предпочтения, возможности и подходы исполнителей; анализ производится в рамках предложенной периодизации звукозаписи (ранней, классической, цифровой).

В эпоху ранней звукозаписи трансформация исполнительских средств связана с временны́м аспектом. Период классической звукозаписи характеризуется стремлением к идеальному исполнению в студии звукозаписи, что обусловлено технологическими открытиями в области обработки звука, становлением типа пианиста-интерпретатора и возникновением типа исполнителя-постмодерниста. Идеалы качества эпохи цифровой записи привели к формированию высоких стандартов концертных исполнений, а развитие компьютерных технологий — к появлению новых исполнительских техник. В статье представлены основные стилевые тенденции, возникшие под влиянием звукозаписи, обозначены основные проблемы современного исполнительства.

Ключевые слова: *звукозапись, интерпретация, исполнительские средства, стиль, технологии, эволюция фортепианного исполнительства.*

Дата поступления: 16.07.2021

Дата публикации: 30.11.2021

Для цитирования: *Чванова Т. П.* Звукозапись как фактор эволюции фортепианного исполнительского стиля в XX веке // Opera musicologica. 2021. Т. 13. № 4. С. 96–113. DOI: https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.4.004.

Татьяна Чванова

Звукозапись как фактор эволюции фортепианного исполнительского стиля в XX веке

Вступление

Звукозапись, ведущая свою историю с изобретения в 1877 году фонографа, стоит первой в ряду достижений научно-технического прогресса, оказавших значительное влияние на развитие музыкального искусства. Вторжение технических инноваций вызвало изменение условий бытования музыки и принципов музыкальной коммуникации, что было очевидным для современников. Влияние же звукозаписи на трансформацию фортепианного исполнительского стиля в XX веке до недавнего времени выпадало из круга актуальных исследовательских проблем. Причиной этому может быть скоротечность свершившихся процессов с исторической точки зрения, а осознание перемен требует временно́й дистанции. Автор статьи ставит своей целью рассмотреть эволюцию фортепианного исполнительского стиля в рамках предложенной ниже периодизации звукозаписи, обозначить возникшие проблемы и тенденции современного пианизма.

Фортепианно-исполнительский стиль[1] — одна из категорий, интегрирующих все стороны исполнительского искусства. Согласно определению Н. Драч, это «исторически и социально обусловленная специфическая система средств исполнительской выразительности, детерминированная закономерностями художественного сознания и мышления современной ему эпохи» [Драч 2006, 13]. Интерпретационный аспект исполнительского стиля непосредственно связан с характером и типом интерпретации, с диалектикой соотношения композиторского и исполнительского творчества, с выбором стилистической модели исполнения и вопросом репертуара. Проблематика фортепианного исполнительского стиля и интерпретации наиболее полно исследована в трудах С. Вартанова, Н. Драч, Д. Дятлова, Н. Корыхаловой, Е. Либермана, Д. Рабиновича,

[1] Данная категория (в онтологическом и эстетическом ракурсах) рассматривается в диссертационном исследовании Н. Г. Драч [Драч 2006].

Н. Смирновой, В. Чинаева, основные стилевые тенденции и проблемы современного пианизма освещены в работах Н. Бажанова, А. Карабановой, А. Мазикова, Г. Мурадян, И. Рябова.

В то же время сведения, на основе которых можно сделать заключения о влиянии звукозаписи на фортепианно-исполнительский стиль, носят либо обобщенный, либо фрагментарный характер и рассредоточены в широком круге источников. К немногочисленным историческим свидетельствам эпохи ранней звукозаписи относится книга Дж. Мура «Певец и аккомпаниатор». Ценным источником информации являются статьи 1950–1980-х годов пианистов Г. Гинзбурга, Г. Когана, Н. Корыхаловой, социолога Ю. Капустина; следует особо выделить публицистическое наследие Глена Гульда, экспериментировавшего в 1960–70-х годах с технологиями звукозаписи, а также работы Г. Котляренко, Ю. Монастыршиной, посвященные канадскому пианисту. С конца 1990-х годов наблюдается подъем интереса к проблемам звукозаписи. Хотя в большинстве своем авторы современных зарубежных и отечественных работ (M. Chanan, J. Badal, T. Gracyk, T. Day, A. Millard, H. Лебрехт, А. Карабанова, Ю. Стракович, T. Curran, T. Stoller) сосредоточены на историко-технологических и социокультурных аспектах проблемы, в зону внимания исследователей также попадают вопросы исполнительского стиля в условиях звукозаписи (D. Fabian, M. Katz,), в том числе на ранних стадиях ее развития (R. Philip, A. Powell, Е. Кузнецова, Ю. Стреглов).

* * *

Звукозапись как средство фиксации и воспроизведения звука прошла несколько этапов развития — от ранней[2], механической и электромеханической звукозаписи (1877–1948 годы) через эпоху классической[3], магнитной, звукозаписи (1948–1979 годы) к современной цифровой записи звука (с 1979 года)[4]. Совершенствование технологии шло по пути увеличения продолжительности и повышения качества фонограмм, благодаря чему постепенно раскрывались музыкально-выразительные возмож-

[2] Ранняя звукозапись (early recordings) — устоявшийся в зарубежном музыкознании термин. Р. Филип простирает данный период до 1950 года. Эпоха ранней звукозаписи связана с изобретением фонографа (1877), граммофона (1887), механических фортепиано-репродукторов (начало XX века), электроакустической записи на микрофон (1925).

[3] Данный период характеризуется многократно возросшим качеством записи, что обусловлено появлением магнитной записи (1930-е годы), долгоиграющих пластинок (1948), использованием практик монтажа и изобретением стереозаписи (1950-е годы).

[4] Цифровая звукозапись ведет отсчет с появления технологии компакт-дисков (CD-audio).

ности звукозаписи как средства сохранения искусства виртуозов, приближения к исполнительскому идеалу. Развитие средств обработки звука и компьютерных технологий привело к возникновению принципиально нового типа интерпретации и изобретению новых исполнительских техник.

Ранняя звукозапись

В 1887 году одиннадцатилетний пианист Иосиф Гофман записал свою игру на фонограф, подаренный ему Томасом Эдисоном, — это была первая в истории фиксация звучания фортепиано, сделанная профессиональным пианистом[5]. К немногим сохранившимся с той эпохи фортепианных исполнений относится запись первого Венгерского танца, произведенная в 1889 году автором, Иоганнесом Брамсом. Первые опыты фиксации фортепианной музыки на валик фонографа показали, что звук рояля воспроизводится с искажениями, более резко и ударно по сравнению с оригиналом. Современный музыкальный критик Алекс Росс едко отзывается о записи Брамса: «Звучит так, будто игра Мастера доносится до нас с космического корабля, разрушающегося возле Плутона»[6] [Ross 2005]. По мнению американского исследователя Андре Милларда, фонограф гораздо лучше передавал звучание голоса, медных духовых и ударных инструментов[7], классические же инструменты — скрипка, фортепиано — в эпоху ранней звукозаписи оказались в невыигрышном положении [Millard 2005, 80–83]. Музыканты были вынуждены приспосабливаться к непривычным условиям фонографической и граммофонной записи. Так, знаменитый аккомпаниатор Джеральд Мур, рассказывая об опыте записи грампластинки в 1921 году, не без доли комизма пишет об ужасающей металлической жесткости звука рояля, напоминавшего «тембр медной плевательницы», так как с молоточков был убран весь войлок во имя достижения необходимого баланса звучания: «Я доставил инженерам немало хлопот, так как пытался играть мягко. <…> В конце концов я подчинился и, к всеобщему одобрению, отстучал мою часть колыбельной как картинку кавалерийской атаки» [Мур 1987, 30].

---

[5] Также одной из первых записей фортепиано (1888) является запись на валик фонографа популярной пьесы Артура Салливана “The Lost Chord” («Потерянный аккорд») для корнета и фортепиано.

[6] Здесь и далее перевод автора статьи.

[7] Металлическим звуком фонографа Миллард объясняет популярность банджо и ксилофона в Америке в 1880–1890-х годах, а расцвет джаза в 20-е годы XX века связывает с распространением грампластинок [Millard 2005, 81].

Известно, что технологической особенностью ранней грамзаписи было ограничение по времени, что не позволяло записывать произведения, продолжительность звучания которых превышала четыре минуты пятнадцать секунд. Долгое время считалось, что лимитированный хронометраж оказывал влияние на выбор репертуара для записи в пользу небольших пьес, либо вынуждал артистов брать «абсурдные» по скорости темпы исполнения[8]. Анализ записей начала XX века, предпринятый американским исследователем Марком Кацем, показал: в фонограммах того времени действительно преобладают небольшие характерные пьесы. В то же время музыканты скорее сохраняют неторопливый темп исполнения, прибегая к сокращениям текста, из чего Кац заключает — для многих артистов игра в желаемом темпе была важнее, чем исполнение всех нот [Katz 2004, 34]. Это мнение разделяет Роберт Филип, один из признанных авторитетов в области ранней звукозаписи: исключительно быстрые темпы, встречающиеся в записях начала века, не были результатом технических требований, а являлись чертой исполнительского стиля того времени.

Начало XX века характеризуется противоборством двух тенденций в фортепианном исполнительстве — салонно-виртуозного пианизма, наследия уходящей романтической эпохи, и зарождающегося антиромантического движения. Представители первого направления (Э. д'Альбер, Э. Зауэр, А. Зилоти, Т. Лешетицкий, И. Падеревский, В. Пахман, М. Розенталь) прежде всего ценили «чувство», которое проявлялось «…не только в пылкости, но и нередко в изломанной ритмике, и в искаженном метре, и в игре „вразбивку", и в мелкой фразировке. <…> Ценилась эффектная акцентировка, изящество салонного толка, „львиные" страсти» [Либерман 2019, 11]. Характерной чертой салонного стиля также была импровизационность — добавление собственных виртуозных каденций, средних голосов, купюры и отступление от авторского текста. Антиромантической реакцией на исполнительские излишества стало появление «интеллектуального» пианизма, прежде всего связанного с именами Ф. Бузони, Арт. Рубинштейна, А. Шнабеля, требовавшими глубокого постижения и личностного претворения пианистом замысла композитора.

В этот момент на сцену истории выходит фонограф, давший музыкантам возможность услышать себя со стороны, что стало преподносить сюрпризы, иногда неприятные. Немецкий пианист и педагог Макс Пауэр

[8] Это распространенное мнение во многом опирается на книгу Дж. Мура: в ней описана ситуация, в которой пришлось отказаться от записи «Аделаиды» Бетховена, поскольку обычная длительность песни превышает 5 минут [Мур 1987, 31].

в 1913 году описывал удивление от прослушивания своей первой записи: «Неужели я после долгих лет публичной игры совершаю ошибки, которые я бы первым осудил в своих учениках? Я с трудом верил своим ушам, и всё же безжалостная машина показала, что в некоторых местах мне не удалось сыграть обе руки ровно вместе» [Цит. по: Philip 1992, 43]. Привычка прослушивать исполнение в записи заставила музыкантов исправлять ранее не замечаемые «ошибки» — так, Камиль Сен-Санс, отметив ритмические и темповые неточности в своей первой записи на фонограф в 1900 году, признается, что впоследствии эти ошибки исправил.

В то же время роль звукозаписи не ограничивалась беспристрастной регистрацией исполнения. А. Росс сравнивает фонограф с «наблюдателем» Гейзенберга[9], фактом своего «измерения» меняющим манеру исполнения, а М. Кац определяет произошедшие в инструментальном исполнительстве перемены как «эффект фонографа»[10]. Так, в скрипичном исполнительстве следствием этого эффекта стало интенсивное использование приема вибрато[11], сообщавшего коммуникации «ощущение физической и выразительной непосредственности» [Katz 2004, 22]; вибрато компенсировало отсутствие зрительного контакта между музыкантом и публикой, а также давало исполнителю пространство для маневра, скрывая несовершенство интонации, более заметное в записи. В фортепианном же исполнительстве «эффект фонографа» привел к увеличению роли ритмической стороны исполнения. К 1930-м годам из игры музыкантов исчезают внезапные изменения темпа и приемы overdotting и notes inégales[12], сменяющиеся точным воплощением ритма. Так как в записи, лишенной визуального измерения, нивелируется драматический эффект длительных пауз, у музыкантов появляется склонность преуменьшать временны́е разрывы при исполнении в студии. Более экономно

---

[9] Согласно копенгагенской интерпретации квантовой механики, сформулированной Н. Бором и В. Гейзенбергом, процесс измерения (наблюдения) квантовых объектов влияет на результат эксперимента.

[10] Необходимо пояснить использование выражения «эффект фонографа». В годы ранней звукозаписи в англоязычных странах термины «фонограф» и «граммофон» не были взаимозаменяемы, но в настоящее время для обоих видов аппаратов там принят общий термин: в США — «фонограф», в Великобритании — «граммофон» Таким образом, данное выражение Кац относит как к обоим устройствам, так и в целом к звукозаписи.

[11] Вибрато в начале XX века вытесняет прием «портаменто» (плавный, глиссандирующий переход к последующей ноте).

[12] Overdotting («перепунктировка», изменение длительности нот в пунктирном ритме ради совпадения голосов) и notes inégales (неровное исполнение равных по длительности нот) — исполнительские практики эпохи барокко, сохранявшиеся в период классицизма и романтизма. Практика «неровной игры» в измененном виде возродилась в джазовом пианизме как swing.

используется фортепианная педаль — так, в 1932 году чешский пианист Йозеф Йиранек при записи получает инструкции меньше использовать педаль, чтобы шум механизма не был усилен микрофоном.

Р. Филип, подводя итог изменениям, произошедшим в игре пианистов эпохи ранней грамзаписи, отмечает, что к 30-м годам становится явной тенденция к большей мощи и ясности исполнения, ровности экспрессии, буквальному воплощению текста, при отсутствии раскованности и непредсказуемости [Philip 1992, 229]. Необходимо отметить, что фонографические документы раннего периода грамзаписи не могут в полной мере считаться свидетельством фортепианно-исполнительского стиля первой половины XX века, так как отражают исполнительскую манеру пианистов в условиях студийной записи, а не живого концертного исполнения[13].

Классическая звукозапись

1948 год стал переломным в истории звукозаписи — с появлением долгоиграющих пластинок, обладавших повышенным качеством звука и длительностью, достигавшей 35–40 минут, начинается классическая эпоха звукозаписи. Новые стандарты, прежде всего, отразились на подходе к формированию исполнительского репертуара. Известно, что ядро концертных программ пианистов в конце 40-х годов составляли преимущественно произведения венских классиков и романтиков, эпоха барокко ассоциировалась лишь с сочинениями И. С. Баха, а современная музыка считалась «символизирующей всякую нервную какофонию или заумные эксперименты»[14] [цит. по: Stoller 2015, 57]. Выбор фонограмм классической музыки также был ограничен, некоторые произведения существовали в единственной интерпретации. С появлением долгоиграющих пластинок фирмы грамзаписи стали стремиться расширить репертуар за счет включения крупномасштабных и ранее неизвестных произведений. Архивный, по выражению Глена Гульда, подход побудил исполнителей экспериментировать с программами, а публику сделал более восприимчивой к незнакомой музыке. В результате 60-е годы ознаменовались

[13] Все довоенные записи музыки осуществлялись в студии. Еще не существовало технических носителей, способных зафиксировать распространенные в то время радиотрансляции «живых» концертов, проходивших в режиме реального времени. Таким образом, у нас отсутствует возможность судить о реальных концертных выступлениях первой половины XX века.

[14] Отзыв из британского еженедельника *The Listener* от 1946 года.

триумфальным возвращением музыки эпохи барокко и всплеском интереса к сочинениям современных композиторов, к 80-м же годам грампластинки стали звучащими аналогами «полных собраний сочинений» композиторов, в которых фортепианная музыка всех существующих жанров и стилей предстала в многообразии интерпретаций[15].

Новые условия музыкальной коммуникации, сложившиеся в студии звукозаписи, также повлекли за собой трансформацию стиля исполнения, что отразилось на выборе средств выразительности. Манера игры al fresco, широким исполнительским мазком, так выигрышно и захватывающе звучащая в концертном зале, не подходила для условий студийной записи[16]. Чтобы снизить риск ошибок, пианисты при исполнении в студии выбирали более сдержанные темпы, избегали резких динамических контрастов, при этом фразировка, интонирование подчинялись более ясной передаче музыкальной мысли [Корыхалова 1969, 53]. Более точным, соответствующим нотному тексту, стало воплощение ритма: исчезли такие приемы, присущие исполнениям периода ранней грамзаписи, как *агогический акцент* (удлинение ноты, приходящейся на сильную долю, с целью ее акцентуации и создания центра тяжести внутри фразы), *мелодическое рубато* (ритмическое несовпадение мелодических и аккомпанирующих тонов); игра в темпе *рубато* потеряла свою капризность и стала более упорядоченной[17] [Philip 1992]. Большое значение приобрела архитектоника формы и подчиненность деталей целому.

«Четкость плана и ясность выражения, определенность намерений и фиксированная точность их реализации» — такой отзыв дает Давид Рабинович одной из зафиксированных интерпретаций Марии Гринберг [Рабинович 2008, 74]. В этих словах отражена общая тенденция к интеллектуализму, вышедшему на первый план в фортепианном исполни-

---

[15] Так, Альфред Брендель записал в 1960-х годах все фортепианные произведения Бетховена, а в 70-х повторил запись всех сонат. Первенство же записи всего бетховенского цикла сонат принадлежит А. Шнабелю (1932–1935). Аналогичные записи сделали учитель Бренделя Э. Фишер, В. Бакхауз, Ф. Гульда, Д. Баренбойм (пианист пять раз записал все бетховенские сонаты!), К. Аррау, В. Кемпф, Э. Гилельс, П. Бадура-Скода, М. Гринберг.

[16] К этим условиям относился сам факт записи звука, фиксирующий любой исполнительский просчет, отсутствие прямого контакта с публикой, специфическая особенность слушательского внимания при прослушивании грампластинок — нацеленность на восприятие деталей. Значение также имели акустико-технические условия: звукозаписывающая аппаратура того времени не передавала глубину динамических контрастов, превышение определенного порога звучности вызывало искажения звука.

[17] Безусловно, указанные изменения в меньшей степени относятся к пианистам, представляющим романтическое направление. Но даже В. Софроницкий, опасавшийся, по свидетельствам современников, звукозаписи, все же признавал, что своеволие при записи неуместно.

тельстве второй половины XX века. Пианизм нового типа[18] представлен *исполнителем-интерпретатором*, с преобладанием интеллектуального фактора в сочетании с проникновенностью, одухотворенностью исполнения. Основным принципом интерпретации становится максимальное соответствие замыслу автора произведения. Примечательно, что игру одного из лучших представителей этого типа, Артуро Бенедетти Микеланджели, советский пианист и исследователь Григорий Коган характеризует как «плоть от плоти „века грамзаписи"; игра итальянского пианиста идеально приноровлена к ее требованиям. Отсюда стремление к „стопроцентной" точности, отработанности, абсолютной непогрешимости» [цит. по: Григорьев, Платек 1990, 40].

Хотя доминирующими стилистическими моделями этого периода являлись, по определению Н. Драч, неоклассицизм и неоромантизм, ситуация одновременного существования в музыкальном информационном поле произведений разных эпох породила ряд новых направлений. Это *полистилистичность* (объединение в рамках одной программы сочинений разных эпох и композиторов, стремление к соответствию интерпретации духу и стилю оригинала), *синтезстиль* (взаимопроникновение классической, романтической и барочной моделей), *аутентичный тип исполнительства*, связанный с воспроизведением стилистики барочной и раннеклассической музыки на старинных инструментах [Драч 2006, 21–22; Мазиков 2008, 19]. Все они характеризуются бережным отношением к классическому наследию и лежат в русле традиционного подхода к интерпретации.

Принципиально иной тип интерпретатора представляет Г. Гульд, сделавший инструментами своих творческих поисков средства редактирования звука — *монтаж* и *стереофонию*. Изначально монтаж использовался для устранения незначительных ошибок исполнения, что избавляло пианистов от многочисленных дублей при записи[19]. Гульд «разглядел» новый потенциал монтажа: размонтируя записанные дубли и заново собирая из них собственную версию «идеальной интерпретации», пианист фактически использовал прием постмодернистской деконструкции. Отвергая обвинения противников монтажа в искажении единой структуры концепции, Гульд пишет: «Нельзя смонтировать стиль исполнения. Это можно сделать лишь с сегментами, уже наделенными определенной стилистической концепцией, причем вопрос, предшествует она записи или вытекает из нее, не имеет большого значения» [Гульд 2006, 101].

---

[18] Д. Рабинович определяет его как лирический интеллектуализм.

[19] Известен факт, что С. Рахманинов при записи в 1930 году транскрипции Скерцо Ф. Мендельсона сделал 48 дублей!

Новаторство Гульда также проявилось в использовании возможностей стереофонии. Гульд описывает новые качества «пространственного звука» как аналитическую ясность (analytic clarity), ощущение присутствия (immediacy) и осязаемую близость (tactile proximity). О своем опыте использования стереозаписи[20] Гульд рассказывает: «Если я играю фортепианную сонату Моцарта, для меня очень важно разделять партии обеих рук, вести каждую линию отдельно; они могут пересекаться, а могут расходиться в крайние регистры. Мне представляется очень важным, чтобы эти партии звучали по-разному не только как legato и non legato, но и с точки зрения *сближения и удаления*[21]» [Монсенжон 2008, 110]. Технические методы интерпретации, среди которых Гульд выделяет «вторжение» (intrusion), «препарирование» (dissection) и «усиление» (amplification), стали «увеличительной оптикой», открывавшей произведение в новом ракурсе.

«Конструирование» с помощью монтажа и «увеличительная оптика» стереофонии стали внешними инструментами интерпретационной концепции Гульда, отстаивавшего право исполнителя, наравне с автором, «заново создавать произведение и акт исполнения превращать в акт творения» [Монсенжон 2008, 155]. Такая трактовка интерпретации знаменовала рождение нового, *постмодернистского*, типа исполнителя, у которого «задача стилевой адекватности авторскому замыслу… уступает место свободной *игре* исполнителя со смыслообразами, независимой от исторического, социального, политического, культурного, эстетического контекста» [Мазиков 2008, 20]. По сути же эксперименты Гульда по созданию a posteriori, с помощью средств монтажа и стереозаписи, «идеальной» интерпретации предвосхитили практики пост-продакшн[22] современной цифровой эпохи. Подобное использование технологий обработки звука, по мнению американского музыкального философа Теодора Грачика, привело к рождению «нового сорта виртуозности» [Gracyk 1997, 145], перешедшего от идеалов живого исполнения к «скульптурированию» звука[23].

---

[20] Гульд использовал при записи восемь микрофонов, фиксировавших звуковую перспективу, после чего восьмиканальная запись сводилась в своеобразную «стереопартитуру».

[21] Здесь и далее курсив автора статьи.

[22] Пост-продакшн (англ. postproduction), постпроизводство — этап обработки звукового или видеоматериала, последующий за записью и предшествующий окончательному производству цифрового продукта.

[23] Скульптурирование звука (sound sculpting) — техническое редактирование и формирование звука с целью изменения его качества (повышение четкости, расширение высотного и динамического диапазона). Sound sculpting смыкается с саунд-артом

Цифровая звукозапись

В 70-х годах XX века начинается переход к цифровым способам обмена информацией. Для музыкального искусства ключевыми изобретениями стали появление компакт-дисков (1979 год), развитие цифровых технологий обработки звука, создание глобальной компьютерной сети Интернет (с 1984 года), внедрение компьютерного формата mp3[24] (1994 год). Технология компакт-дисков[25] позволила создавать цифровые аудиозаписи, пригодные для неограниченного копирования и распространения[26]. Использование практик пост-продакшн сделало фонограмму инструментом создания в студии звукозаписи «идеального исполнения», недостижимого в условиях живого исполнения. Внедрение формата mp3 облегчило и ускорило передачу звуковых данных через Интернет, что обеспечило доступ к музыкальному искусству, во всем его многообразии, в любой точке мира.

Существование исполнительского искусства в новом «информационном» мире обострило ряд уже имевшихся проблем: среди них увлечение технической стороной исполнения, стандартизация исполнительских трактовок, вызванная необходимостью соответствовать сложившимся стилевым шаблонам и слушательским ожиданиям; кризис мотивации у исполнителей, вынужденных конкурировать как с уже существующими «образцовыми» интерпретациями, так и с собственными, записанными, выступлениями; возможность фальсификации и недобросовестного использования монтажа при производстве фонограмм.

И все же кризис становится поворотным моментом, стимулом для поиска дальнейших путей. Примером этому является искусство лучших представителей современного пианизма. «Идеалы качества», достигну-

(Sound Art) — направлением современного искусства, ведущем свое происхождение от «меблировочной музыки» Э. Сати, «конкретной музыки» Э. Вареза и Я. Ксенакиса, саунд-перформансов Дж. Кейджа, выражается в совмещении звукового и визуального рядов, создании звуковых скульптур и инсталляций, формировании «звукового ландшафта».

[24] Mp3 — технология сжатия информации, удаляющая избыточные, т. е. почти не слышимые человеком, аудиоданные.

[25] Технология компакт-дисков (CD) основана на преобразовании аналогового звукового сигнала в цифровой. Информация считывается с диска при помощи лазера.

[26] В 1990-х годах индустрия звукозаписи рассматривала классическую музыку как жанр, наиболее подходящий для демонстрации превосходства нового аудиооборудования. Распространение CD вызвало всплеск интереса к классической музыке у аудитории, ранее не проявлявшей к ней интереса.

тые в студии звукозаписи, оказали обратное влияние на исполнительство, что выразилось в закреплении невероятно высоких стандартов исполнения в концертном зале: «То, что в студии удавалось осуществить за счет звукорежиссуры и компьютерного монтажа из нескольких исполнительских вариантов, на эстраде должно было произойти сию минуту, здесь и сейчас. Слушатель желал услышать музыкальное произведение в том качестве, в котором он привык слушать его у себя дома на великолепной, цифровой аудиоаппаратуре» [Бажанов 2012, 213]. В сфере исполнительских средств произошло открытие новых ресурсов — Н. Бажанов[27] среди наиболее значимых отмечает выразительное тоносопряжение, агогику и тембровые краски. Выразительное тоносопряжение, не допускающее наплывов одного тона на другой, проясняет интонацию. Этому также способствует использование более точной «пальцевой» педали или реверберационной «педали» зала, а также снижение метрономического темпа (при «ускорении» темпа интонационно-событийного). Характерными исполнительскими приемами, ранее различимыми только в записи, стали «динамическая гамма» (соотнесение уровня громкости и высоты тона), «тишизм» как тончайшее интонирование на пианиссимо и артикуляционный нюанс, аккордово-гармонический колоризм (высветление или затемнение тона с помощью динамики), агогическое обострение или сглаживание ритмического рисунка, использование призвуков и шумов клавиатуры [Бажанов 2012, 213–217].

С формированием «эталонного» исполнительства связано появление двух важнейших направления современного пианизма; Бажанов определяет их как «виртуозное» и «содержательное». Виртуозное направление воплощается в трансцендентном техническом мастерстве и выносливости, детальной ясности и выверенности интерпретаций даже в сверхбыстрых темпах, которые отличают игру современных корифеев — Б. Березовского, А. Володося, М.-А. Амлена. Характерно возвращение «забытых» имен и жанров: пианисты все чаще обращаются к сочинениям композиторов-виртуозов XIX века — И. Н. Гуммеля, М. Клементи, Ш. В. Алькана, транскрипциям К. Таузига, Л. Годовского, выступают в роли композиторов, создавая собственные парафразы, дающие возможность продемонстрировать блеск исполнительского мастерства (М. Плетнёв, А. Володось, Д. Трифонов).

---

[27] Н. С. Бажанов, один из пионеров в изучении компьютерных технологий в отечественном музыкознании, использовал в своих исследованиях возможности компьютерного музыкально-акустического анализа.

В искусстве представителей содержательного направления[28] проявился новый интерпретационный подход, заключающийся в интонационном обновлении, создании новых смысловых слоев в хорошо известных сочинениях. Потенциал произведения раскрывается не с помощью изменения авторского текста, а через переинтонирование — создание дополнительных интонационных событий, выявление интонационно-смысловых линий в подголосках или скрытого многоголосия в гомофонных произведениях [Бажанов 2012, 219]. Результатом использования тончайших выразительных средств становится художественное переоткрытие шедевров фортепианного репертуара, которое, тем не менее, соответствует традиционному взгляду на интерпретацию, постулирующему как главенство автора, так и соответствие духу и стилю его произведения.

Принципиально иной подход реализуется в исполнении фортепианной музыки современных композиторов-авангардистов, где автор является не только изобретателем новой композиторской техники, но открывает нетрадиционные способы и приемы музицирования и зачастую становится исполнителем своих произведений. Развитие электронных технологий открыло широкое поле для композиторских экспериментов. Современные авторы активно используют extended piano (расширенное фортепиано) с привлечением магнитофонной записи и компьютерной музыки. Таковы сочинения Э. Денисова, Н. Корндорфа для фортепиано и магнитной записи, Т. Мюрая для фортепиано и волн Мартено, Р. Рейнольдса для фортепиано и живой электроники (live electronics), где технически модифицированное звучание фортепиано выполняет роль оркестра либо повторяет и развивает материал, сыгранный пианистом. Нужно признать, что интерпретация авангардной музыки вызывает затруднения у исполнителей, воспитанных в академической традиции, из-за непривычного для классического музыканта характера этих сочинений; проблемой также является необходимость подстраивать артикуляционный и динамический профиль исполнения под звучание электроники.

* * *

Современный мир находится в самом начале изменений, которые несет информационная революция. Возможно, цифровые технологии неузнаваемо изменят фортепианное исполнительство. Уже сейчас компьютер-

[28] Среди них И. Погорелич, Г. Соколов, М. Перайя; безусловно, в творчестве многих выдающихся пианистов современности (М. Аргерих, М. Плетнёва) «виртуозность» и «содержательность» совмещаются.

ные аудиоформаты повсеместно вытесняются видеоконтентом — видеозаписями музыкальных событий. Это ведет к усилению визуального начала в восприятии музыкального искусства, а исполнителей возвращает — на новом уровне — к традициям «зрелищного» романтического пианизма. Звукозапись же, пройдя столетнюю эволюцию, постепенно утрачивает значение самостоятельного феномена. Сегодня она — необходимый компонент цифрового аудиовизуального пространства музыки.

Подводя итог, можно констатировать: эволюция звукозаписи во многом стала источником и катализатором кардинальной трансформации фортепианного исполнительского стиля в течение XX века. В эпоху ранней звукозаписи изменения затронули преимущественно временной аспект исполнения. В «классическую» эпоху технологии обработки звука обеспечили возможность приближения к исполнительскому эталону в студии звукозаписи. В цифровую эпоху сформировавшиеся «идеалы звукозаписи» востребовали «идеальное исполнение» на концертной сцене. На смену эмоциональному и спонтанному романтическому исполнительству пришел пианизм высокой точности и трансцендентной виртуозности. Эволюция технологий и изменение условий исполнения побудили пианистов к поиску новых выразительных средств — динамических, агогических, тембральных, воплотившихся в содержательном интонировании. Важной тенденцией стало возвращение забытых имен и жанров, раскрытие новых смысловых слоев шедевров фортепианной музыки, расширение стилевой палитры от барокко до современной музыки. Наряду с академическим пианизмом, доминирующей установкой которого является соответствие авторскому стилю, возникли новые стилевые направления и типы исполнительства — синтезстиль, аутентичное исполнительство, тип исполнителя-постмодерниста, пересоздающего произведение в соответствии с собственной концепцией, и тип исполнителя-саундскульптора, использующего в качестве выразительных средств компьютерные технологии обработки звука.

Литература

[1] Бажанов 2012 — *Бажанов Н. С.* Современное фортепианное исполнительское искусство: направления и тенденции развития // Вестник КемГУКИ. 2012. № 12. С. 211–220.

[2] Григорьев, Платек 1990 — *Григорьев Л., Платек Я.* Современные пианисты. Изд. 2-е. Москва: Советский композитор, 1990. 416 с.

[3] Гульд 2006 — *Гульд Г.* Избранное: [в 2-х кн.] / сост. Т. Пэйдж; пер. с англ. В. Бронгулеев, А. Хитрук. Кн. 2. Москва: Классика – XXI, 2006. 215 с.

[4] Драч 2006 — *Драч Н. Г.* Основные стилевые тенденции в отечественном фортепианном искусстве второй половины XX века: автореф. дис. … канд. искусство-

ведения: 17.00.02. / Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова. Саратов: [б. и.], 2006. 25 с.
[5] Корыхалова 1969 — *Корыхалова Н. П.* Скорее свет, чем тени // Советская музыка. 1969. № 6. С. 49–53.
[6] Либерман 2019 — *Либерман Е. Я.* Творческая работа пианиста с авторским текстом: учебное пособие. Изд. 3-е. Санкт-Петербург: Лань, Планета музыки, 2019. 240 с.
[7] Мазиков 2008 — *Мазиков А. А.* Фортепианное исполнительское искусство в культурном пространстве постмодернизма: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 24.00.01 / Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена. Санкт-Петербург: [б. и.], 2008. 23 с.
[8] Монсенжон 2008 — *Монсенжон Б.* Нет, я не эксцентрик! / пер. с франц. М. Ивановой-Аннинской. Москва: Классика – XXI, 2008. 272 с.
[9] Мур 1987 — *Мур Дж.* Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления о музыке / пер. с англ. И. Г. Авалиани, И. В. Париной; ред. О. А. Сахарова. Москва: Радуга, 1987. 432 с.
[10] Рабинович 2008 — *Рабинович Д. А.* Исполнитель и стиль. Москва: Классика – XXI, 2008. 208 с. (Мастер-класс).
[11] Gracyk 1997 — *Gracyk T.* Listening to Music: Performances and Recordings // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Wiley-Blackwell, 1997. Vol. 55, no. 2, Spring, pp. 139–150.
[12] Katz 2004 — *Katz M.* Capturing Sound: How Technology Has Changed Music. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2004. 276 p.
[13] Millard 2005 — *Millard A. J.* America on Record. A history of recorded sound: [2nd ed.] / University of Alabama at Birmingham. New York: Cambridge University Press, 2005. 474 p.
[14] Philip 1992 — *Philip R.* Early Recordings and Musical Style. Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900-1950. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. 288 p.
[15] Ross 2005 — *Ross A.* The Record Effect. How technology has transformed the sound of music // The New Yorker. June 6, 2005. Электрон. версия: URL: https://www.newyorker.com/magazine/2005/06/06/the-record-effect (дата обращения: 26.04.2020).
[16] Stoller 2015 — *Stoller T.* Classical music on UK radio 1945-1995: doctoral dissertation / Bournemouth University, 2015. 285 p.

© Т. П. Чванова, 2021

Сведения об авторе

Чванова, Татьяна Петровна

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7372-7831
SPIN-код: 3951-3463
e-mail: chvanovatp@mail.ru

Преподаватель Музыкальной школы-лицея Магнитогорской государственной консерватории имени М. И. Глинки
455036 г. Магнитогорск, ул. Грязнова, 22

Sound Recording As a Factor of Evolution of the Piano Performing Style in XX Century

Chvanova, Tatyana P.

Music School-Lyceum of the Magnitogorsk Glinka State Conservatory
22, Gryaznova St., Magnitogorsk 455036, Russia

Abstract. The role of the sound recording as a source and catalyst of changes that took place in the piano performance in the XX century is researched rather little in the native musicology. The aim of the author is to fill this gap by examining the influence of the sound recording on the piano performing style. In the spotlight there are performing techniques, repertoire preferences and interpretative approaches which are analyzed within the framework of the suggested periodization of the sound recording — early, classical, digital. In the days of early sound recording, transformation of performing techniques is connected with the temporal aspect. The period of classical sound recording is characterized by the desire of an ideal performance in the studio of sound recording, owing to technological discoveries in the area of sound processing, and emergence of such types of musicians as pianist-interpreter and postmodern performer. The ideals of quality of the era of digital recording led to formation of high standards in concert performance, and development of computer technologies created new performing techniques. The article presents the main stylistic trends which appeared under the influence of sound recording, and outlines the main problems of the contemporary performance.

Keywords: *sound recording, interpretation, performing means, style, technology, evolution of the piano performance.*

Submitted on: 16.07.2021

Published on: 30.11.2021

For citation: *Chvanova, Tatyana P.* "Sound Recording As a Factor of Evolution of the Piano Performing Style in XX Century". In *Opera musicologica*, vol. 13, no. 4 (2021), pp. 96–113 (in Russian). DOI: https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.4.004.

Works Cited

[1] Bazhanov, Nikolay S. (2012). "Sovremennoye fortepiannoye ispolnitel'skoye iskusstvo: napravleniya i tendentsii razvitiya" ["Modern piano performance: trends and tendencies of development"]. In *Vestnik of Kemerovo State University of Culture and Arts,* no. 12 (2012), pp. 211–220 (in Russian).

[2] Grigor'ev, Lev G. & Platek, Yakov M. (1990). *Sovremennye pianisty* [*Contemporary pianists*]: [2nd ed.]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 416 p. (in Russian).
[3] Gould, Glenn (2006). *Izbrannoye* [*Favorite*]: [in 2 vol.], ed. T. Page, trans. from English by V. Bronguleev, A. Khitruk. Moscow: Klassika – XXI. Vol. 2. Pp. 95–115 (in Russian).
[4] Drach, Natalia G. (2006). *"Osnovnye stilevye tendentsii v otechestvennom fortepiannom iskusstve vtoroi poloviny XX veka"* [*"Main style trends in domestic piano art second half of the XX century"*]: PhD dissertation abstract. Saratov, 25 p. (in Russian).
[5] Korykhalova, Natalia P. (1969). "Skoree svet, chem teni" ["Rather light than shadows"]. In *Sovetskaya muzyka*, no. 6 (1969), pp. 49–53 (in Russian).
[6] Liberman, Evgeniy Ya. (2019). *Tvorcheskaya rabota pianista s avtorskim tekstom* [*Creative work of a pianist with the author's text*]: Textbook [3rd ed.]. St. Petersburg: Lan', Planeta muzyki, 240 p. (in Russian).
[7] Mazikov, Aleksandr A. (2008). *Fortepiannoye ispolnitel'skoye iskusstvo v kul'turnom prostranstve postmodernizma* [*Piano performing art in the cultural space of postmodernism*]: PhD dissertation abstract 24.00.01 / Rossiyskiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet imeni A. I. Herzena. St. Petersburg, 23 p. (in Russian).
[8] Monsaingeon, Bruno (2008). *Net, ya ne ekstsentrik!* [*No, I'm not an eccentric!*], transl. from French by M. Ivanova-Anninskaya. Moscow: Klassika – XXI, 272 p. (in Russian).
[9] Moore, Gerald Martin (1987). *Pevets i akkompaniator. Vospominaniya. Razmyshleniya o muzyke* [*Singer and Accompanist. Memoires. Reflections on Music*], transl. from English by I. G. Avaliani, ed. O. A. Sakharova. Moscow: Raduga, 432 p. (in Russian).
[10] Rabinovich, David A. (2008). *Ispolnitel' i stil* [*Performer and style*]. Moscow: Klassika – XXI, 208 p. (Master-class) (in Russian).
[11] Gracyk, Theodore (1997). "Listening to Music: Performances and Recordings". In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 55, no. 2 (1997), pp. 139–150.
[12] Katz, Mark (2004). *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 276 p.
[13] Millard, Andre J. (2005). *America on Record. A history of recorded sound:* [2nd ed.], University of Alabama at Birmingham. New York: Cambridge University Press, 474 p.
[14] Philip, Robert (1992). *Early Recordings and Musical Style. Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900–1950.* Cambridge: Cambridge University Press, 288 p.
[15] Ross, Alex (2005). "The Record Effect. How technology has transformed the sound of music". In *The New Yorker*. June 6, 2005. Available at: https://www.newyorker.com/magazine/2005/06/06/the-record-effect (accessed: 26.04.2020).
[16] Stoller, Tony (2015). *Classical music on UK radio 1945–1995*: doctoral dissertation, Bournemouth University, 285 p.

© Tatyana P. Chvanova, 2021

About the Author

Chvanova, Tatyana P.

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7372-7831
SPIN-код: 3951-3463
e-mail: chvanovatp@mail.ru

Teacher of Music school-lyceum at the Magnitogorsk Glinka State Conservatory
22, Gryaznova St., Magnitogorsk 455036, Russia

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY4.0)

(Пушкинский Дом) Российской академии наук. Окончила теоретико-композиторский факультет Санкт-Петербургской консерватории (1999), факультет этнологии Европейского университета в Санкт-Петербурге (2002). С 1995 года участвует в фольклорно-этнографических экспедициях в Ленинградскую, Новгородскую, Вологодскую, Тверскую, Псковскую, Смоленскую, Брянскую, Костромскую, Архангельскую, Кировскую области, Краснодарский край. Автор около 50 научных работ, в их числе — глава в монографии "Life Histories of *Etnos* Theory in Russia and Beyond" (Cambridge, 2019, в соавторстве с С. С. Алымовым). Подготовила к изданию 5-й том Собрания сочинений М. С. Друскина, посвященного русской революционной песне (2012). Область научных интересов — история русской фольклористики и этнографии, русский музыкальный фольклор, прагматика и музыкальная поэтика революционной, городской и уличной песни, богослужебные песнопения в народной традиции.

Анастасия Игоревна Полосина в 2020 году окончила Санкт-Петербургскую государственную консерваторию как музыковед по классу кандидата искусствоведения, профессора Е. В. Титовой. За период обучения неоднократно принимала участие в конкурсах, конференциях, музыкальных фестивалях и концертах, участвовала в образовательных программах и форумах в Китае. В настоящее время является соискателем ученой степени кандидата искусствоведения и ассистентом кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, работает специалистом Культурно-образовательного комплекса Санкт-Петербургского политехнического университета Петра Великого. В сферу ее научных интересов входит традиционная и профессиональная музыка Дальнего Востока, современная музыка.

ences. She graduated as a musicologist from the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (1999), and the Department of Ethnology of the European University at Saint Petersburg (2002). Since 1995, she has been actively involved in folklore and ethnographic expeditions to the Leningrad, Novgorod, Vologda, Tver, Pskov, Smolensk, Bryansk, Kostroma, Arkhangelsk, Kirov regions, as well as Krasnodar Territory. She is an author of about 50 scientific works, including a chapter in the monograph: "Life Histories of *Etnos* Theory in Russia and Beyond" (Cambridge, 2019, with Sergey S. Alymov). She prepared for publication the 5th volume of the Collected Works by Mikhail S. Druskin dedicated to the Russian revolutionary song (2012). Her sphere of scientific interests is connected with the history of Russian folklore and ethnography, Russian musical folklore, pragmatics and musical poetics of revolutionary, urban and street song, liturgical chants in the folk tradition.

Anastasia I. Polosina graduated from the Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory in 2020 as a musicologist, under the supervision of PhD, Professor Elena V. Titova. During her studies, she repeatedly took part in competitions, conferences, music festivals and concerts, participated in educational programs and conferences in China. Currently, she is an Applicant for PhD degree in Arts and an assistant lecturer at the Department of Music Theory of the Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, and she also works as a specialist in the Cultural and educational complex of Peter the Great St. Petersburg Polytechnic University. Her research interests include traditional and professional music of the Far East.

opera musicologica

научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
Том 13. № 4. 2021

Подписано в печать 30.11.2021. Формат 70×100 1/16.
Печ. л. 7,25. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 70 экз. Заказ № 4708-21.

Отпечатано в типографии ООО «Амирит»
410004 Саратов, ул. Чернышевского, д. 88, литера У
тел.: 8 (8452) 24-86-33
e-mail: 248633a@mail.ru