

4. "I zapela blokha: «Kha-kha!...»". V Mariiinskom teatre novaya opera Rodiona Shchedrina – "Levsha" ["And the flea sang, «Haha!...»". At the Mariinsky theatre Rodion Shchedrin's new Opera "Lefty"]. *Komsomol'skaya Pravda [Komsomolskaya Pravda]*. (In Russ.). Available at: <http://www.kp.kg/daily/26113.1/3008154>.
5. "Muzyka vseгда zhdet novogo geniya". Rodion Shchedrin – o "Levshe", sud'be molodykh kompozitorov, kritikakh i Mariinke ["Music is always waiting for a new genius". Rodion Shchedrin – "Lefty", the fate of young composers, critics and Mariinsky]. (In Russ.). Available at: <http://www.shchedrin.de/index.php?id=28&L=2>.
6. Sinelnikova O. Dukhovnaya dominanta russkoy dushi v opere Rodiona Shchedrina "Levsha" [Spiritual dominant of the Russian soul in Rodion Shchedrin's Opera "Lefty"]. *Applied Linguistics*. Oxford, Oxford University Press, 2016, iss. 6 (2), (December), vol. 37, pp. 1321-1328. (In Russ.).
7. Sinelnikova O. "Zapechatlennyy angel" N. Leskova i R. Shchedrina: v poiskakh dukhovnoy istiny ["The Sealed angel" by N. Leskov and R. Shchedrin: in search of spiritual truth]. *Muzykal'naya akademiya [Academy of Music]*, 2007, no. 1, pp. 102-110. (In Russ.).
8. Sinelnikova O. *Montazh kak printsip muzykal'nogo myshleniya Rodiona Shchedrina: monografiya [Installation as a principle of Rodion Shchedrin's musical thinking]*. Kemerovo, 2007. 291 p. (In Russ.).
9. Sinelnikova O. O russkom pravednike i chelovecheskoy duche: N. Leskov i R. Shchedrin v opere "Ocharovanny strannik" [About the Russian righteous man and the human soul: N. Leskov and R. Shchedrin in the Opera "The Enchanted wanderer"]. *Muzyka i vremya [Music and Time]*, 2007, no. 12, pp. 2-20. (In Russ.).

УДК 781.91

ПИАНОЛА И ЕЁ РОЛЬ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ПРОШЛОГО И НАСТОЯЩЕГО

Бородин Борис Борисович, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства, Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского, член Союза композиторов России (г. Екатеринбург, РФ). E-mail: bbborodin@mail.ru.

Актуальность предлагаемой статьи определяется тем, что механическое фортепиано занимало заметное место в музыкальной культуре первой трети XX столетия. В последние десятилетия XX века этот инструмент всё чаще включается в поле зрения зарубежных исследователей в связи с изучением фонографического наследия выдающихся пианистов прошлого и ранних этапов развития звукозаписи. В отечественном искусствознании указанная сфера незаслуженно обойдена вниманием. Цель данного исследования – на основе изучения зарубежных источников восполнить образовавшийся информационный разрыв.

По принципу действия механическое фортепиано неправомерно относить к звукозаписывающим технологиям, так как здесь происходит фиксация автоматического действия, а не акустического явления. Но в то же время этот инструмент является звуковоспроизводящим аппаратом, в определённой степени сохраняющим намерения музыкантов, участвующих в процессе фиксации и репродуцирования исполнения музыкального произведения.

Пианола – одна из разновидностей механического фортепиано, управление которым осуществляется оператором – пианилистом. Этот аппарат служил средством распространения музыкальных произведений широкого жанрового диапазона (от модных танцев до симфоний и опер), музыкальным инструментом, звучащим в концертных залах, устройством, предоставляющим новые возможности для реализации композиторских замыслов. В статье на многочисленных примерах рассматриваются конструктивные особенности пианола и её функции. Специальный раздел посвящён роли пианола в музыкальной культуре современности: композиторскому творчеству Конлона Нанкарроу (1912–1997) и исполнительскому искусству пианилиста Рекса Лоусона.

В заключение делается вывод, что в современной концертной жизни пианола, наравне с инструментами эпох Возрождения и Барокко, становится своеобразным атрибутом практики НИР – «исторически информированного исполнительства».

Ключевые слова: пианола, рулоны для пианолы, пианилист, Aeolian Company, Duo-Art, Игорь Стравинский, Конлон Нанкарроу, Рекс Лоусон.

PIANO LA AND ITS ROLE IN THE MUSICAL CULTURE OF THE PAST AND PRESENT

Borodin Boris Borisovich, Dr of Art History, Professor, Department Chair of History and Theory of Performing Arts, Ural State Mussorgsky's Conservatoire, Member of the Union of Composers of Russia (Ekaterinburg, Russian Federation). E-mail: bbborodin@mail.ru.

The topicality of the proposed article is determined by the fact that the mechanical forte-piano occupied a prominent place in the musical culture of the first third of the 20th century. This instrument recently has increasingly been included in the field of attention of foreign researchers in connection with the study of the phonographic heritage of outstanding pianists of the past and the early stages of sound recording development. This area is undeservedly overlooked in the domestic art history. The purpose of this study is to overcome the existing information gap by summarizing data from foreign sources available for the author.

According to the principle of action, a mechanical piano cannot be attributed to audio-recording technologies, since an automatic action is recorded, but not an acoustic phenomenon. However, at the same time, this musical instrument is a sound-reproducing apparatus, to a certain extent preserving the intentions of musicians participating in the process of fixing and reproducing the performance of a musical work.

Piano la is one of the varieties of the mechanical piano, which is controlled by the operator-pianolist. It is a means of disseminating the musical works of a wide genre range (from fashion dances to symphonies and operas), a musical instrument sounding in concert halls, a device providing new opportunities for the realization of composer's ideas. This article discusses about numerous examples of piano la design features and its functions. A special section is devoted to a role of a piano la in musical culture of modernity: composing work of Conlon Nancarrow (1912-1997) and performing art of pianolist Rex Lawson.

It is concluded that piano la in modern concert life becomes a peculiar attribute of the НИР practice, along with instruments of the Renaissance and Baroque eras.

Keywords: Piano la, Piano rolls, pianolist, Aeolian Company, duo-art, Igor Stravinsky, Conlon Nancarrow, Rex Lawson.

Отдалённый потомок музыкальных автоматов, известных ещё с эпохи Возрождения, – механическое фортепиано представляет интерес не только как образчик инженерной изобретательности, но и как музыкальный инструмент, оставивший заметный след в истории исполнительского искусства и композиторского творчества. Зарубежные исследователи всё чаще обращаются к этому чуду техники начала XX столетия в связи изучением фонографического наследия выдающихся пианистов прошлого и ранних этапов развития звукозаписи (см. [7; 10; 12; 14; 15]). К сожалению, приходится констатировать, что в отечественном искусствоведении указанная сфе-

ра незаслуженно обойдена вниманием. Поэтому цель предлагаемой статьи – по возможности восполнить образовавшийся информационный разрыв и определить место этого «бокового ответвления» культуры фортепиано в прошлом и в современной исполнительской практике.

Слово «пианола» давно превратилось из торговой марки в имя нарицательное, нередко обозначающее всё семейство автоматических клавишных инструментов, для которых на русском языке пока не имеется общепринятых названий. Поэтому в начале статьи, посвящённой именно *пианоле*, необходимо произвести определённые терминологические уточнения.

Механическое фортепиано имеет три разновидности. Первая из них, именуемая по-английски *Piano Player* (буквально «игрок на фортепиано, фортепианный плейер»)¹, представляет собой управляемый pedalным приводом и работающий на пневматическом принципе агрегат. Это сложное, достаточно громоздкое и тяжёлое приспособление в форме комода устанавливается к обычному фортепиано таким образом, чтобы покрытые войлоком механические «пальцы» располагались прямо над клавиатурой. Причём ранние модели инструмента охватывали не всё клавиатурное пространство, а от 58 до 65 клавиш, и лишь в 1908 году был установлен отраслевой стандарт, задействовавший полный 88-клавишный диапазон. Во второй разновидности, называемой *Player Piano* (играющее фортепиано), механико-пневматическая консоль монтируется непосредственно в пианино или рояль, которые при этом возможно использовать и как обычные музыкальные инструменты. Оба аппарата – *Piano Player* и *Player Piano* – являются полуавтоматическими, и для управления ими требуется оператор – *пианилист*, приводящий в действие две ножные педали вакуумного насоса и манипулирующий регуляторами темпа и динамики. Третий тип представлен *воспроизводящим фортепиано* (*Reproducing Piano*), инструментом полностью автоматическим, снабжённым электродвигателем и не нуждающимся в мускульной силе и управляющих действиях человека. Фирмами также выпускались гибридные модели, сочетающие механическое и автоматическое управление, такие, например, как «The ‘Duo-Art’ ‘Pianola’ Piano, Pedal-Electric Model».

Все три разновидности объединяет то, что воспроизводимые на них звуковысотные последовательности были предварительно закодированы в виде перфораций на сменных бумажных рулонах, помещаемых в пневматическом считывающем блоке – трекере, имеющем ряд специальных отверстий, по одному на каждую ноту всего фортепианного диапазона. Когда при вращении рулона перфорация на нём совпадала с каким-либо отверстием трекера, открывался клапан, запускающий процесс всасывания воздуха,

¹ Иногда для обозначения этого инструмента употребляют немецкий термин «Vorsetzer» (впередисидящий).

в результате чего механический палец нажимал на соответствующую клавишу, извлекая звук (см. [5, р. 141–174]). И если в первых двух случаях ответственным за окончательный звуковой результат был сидящий за инструментом и руководящий процессом исполнения пианилист, то воспроизводящее фортепиано передавало – пусть с некоторыми искажениями, определяемыми текущим состоянием играющего инструмента и особенностями технологии записи, – то, что было некогда зафиксировано на рулоне. Поэтому перфороленты для полуавтоматических инструментов нередко изготавливались вручную, путём механического нанесения отверстий на предварительно разграфлённую бумажную ленту, в отличие от рулонов для воспроизводящего фортепиано, в создании которых участвовали именитые пианисты, и использовалась изощрённая методика фиксации.

Воспроизводящее фортепиано занимает особое место в истории фортепианного исполнительства, так как на рулонах, предназначенных именно для этого инструмента, сохранено, хоть и частично, искусство многих выдающихся музыкантов прошлого. Поэтому инструменты подобного типа заслуживают отдельного и подробного обзора, выходящего за рамки данной статьи. Предметом предлагаемого исследования является *пианола*, ставшая примечательным явлением музыкальной культуры первой трети XX столетия и вписавшая любопытную страницу в историю фортепианного исполнительства, как любительского, так и профессионального.

На мировом рынке механических фортепиано господствовали три компании: две американские – Aeolian Company, Ampico (аббревиатура American Piano Company) и немецкая Welte-Mignon. Существовало также множество других торговых марок: компания Wilcox and White выпускала инструмент, именуемый Angelus, The Melville Clark Piano Company известна маркой Apollo, впервые внедрившей проигрывающее устройство в корпус фортепиано и задействовавшей все его 88 клавиш, лейпцигская фирма L. Hupfeld изготавливала Phonola, для которой записывался А. Н. Скрябин, фортепианная фабрика Pleyel разработала инструмент Pleyela, привлёкший внимание И. Ф. Стравинского. Но всё же основные усовершенствования и новшества принадлежали названной «большой тройке».

Изобретение механико-пневматического устройства для игры на фортепиано связывается с деятельностью американского инженера Эдвина Скотта Воути (Edwin Scott Votey, 8 июня 1856 года – 21 января 1931 года), который в 1895 году в своей мастерской в Детройте изготовил первый образец подобного рода. В результате сотрудничества Воути с Aeolian Company с 1897 года начинается коммерческий выпуск инструментов, ставших известными под товарным знаком *Pianola*. В самом начале XX века компания начала изготавливать фортепиано со встроенным проигрывающим блоком, под названием *Pianola Piano*. Позднее, в 1909 году, фирма получила эксклюзивную возможность инкорпорировать репродуцирующий механизм в рояли и пианино фирмы Steinway.

Совершенствование технологии привело к появлению новаций, улучшающих качество воспроизведения. В 1901 году Фрэнсис Л. Янг (Francis L. Young, 1871–1933) изобрёл приспособление, названное «метростилем» (*Metrostyle*). Вдоль всего рулона печаталась волнистая красная линия, отображающая необходимые темповые колебания, которой должен был следовать пианилист, направляя на неё указатель скорости вращения валика и тем самым гибко изменяя темп. Перемещение курсора влево вызывало замедление, а вправо – ускорение темпа. В рекламных материалах компании красная линия называлась «линией жизни музыки» («*Music's Life Line*»). Этот графический знак, передающий агогический рельеф произведения, обычно наносился механическим способом сотрудниками компании, иногда под непосредственным наблюдением композитора или артиста – авторов записи.

Другое усовершенствование, введенное Джеймсом У. Круксом (James W. Crooks, 1868–1954), получило название «темолист» (*Themo-dist*). Оно давало возможность путём специальных перфораций по краям рулона управлять фактурным балансом, отделяя динамически мелодию от аккомпанемента. Граница самостоятельно регулируемых диапазонов пролегла по центру клавиатуры. Фиксация тонких pedalных нюансов была невозможна, так как пневматическая система допускала только два режима – включено и выключено, но пианилист мог корректировать педализацию ручным контроллером.

Пианола заняла весьма приметное место в музыкальном быту первых десятилетий XX столетия. Обучение игре на этом инструменте не было таким трудоёмким, как овладение навыками исполнения на обычном фортепиано, практически не имело возрастных ограничений для начала занятий и не требовало ежедневного многочасового пианистического тренажа. Но всё же получение полного контроля над инструментом не могло обойтись без определённых усилий и регулярных упражнений. Поскольку туше на пианоле контролируется при помощи ножных педалей, то, как отмечает ведущий пианилист британского филиала Aeolian Реджиналд Рейнолдс (Reginald Reynolds), «ноги исполнителя должны приучаться действовать независимо одна от другой, так же, как это требуется от рук пианиста. Разница заключается лишь в том, что при игре на пианоле функции ног дифференцированы. Одна нога почти исключительно должна управлять воспроизведением мелодии, акцентуации и фразировки. Другая же – служит вспомогательным средством, контролирующим аккомпанемент и в достаточной мере обеспечивающим запас динамики. Обе педали в равной мере действуют на всём диапазоне инструмента, и не имеет значения правая или левая нога выполняет главную функцию. Но, так как ноги обычно не одинаковы по силе и подвижности, важно, чтобы в качестве ведущей использовалась наиболее развитая нога оператора» [16, p. 7]. Ручные контроллеры, расположенные на передней панели, управляют скоростью воспроизведения, динамическим балансом (отдельно для баса и дисканта), а также механизмами правой и левой педали. Рычаг темпа держится большим и указательными пальцами правой руки, регулятор баланса – большим пальцем левой, при этом средний палец предназначается для активизации правой педали, а указательный – для левой.

Для совершенствования в игре на пианоле выпускались специальные обучающие рулоны. На них фиксировались фрагменты произведений, с помощью которых владелец инструмента приобретал навыки управления педалями и рычагами, взятыми как отдельно, так и в совокупности. Например, запись шопеновской Прелюдии до минор предназначалась для выработки умения тонкой и постепенной регулировки уровня громкости при помощи ножного механизма. Скерцо-вальс

соч. 106 Б. Годара ставил задачу достижения оптимального динамического баланса между мелодией и аккомпанементом. На «Вальсе цветов» П. И. Чайковского обучающийся овладевал секретами педализации [16, р. 16–22]. Так, регулируя по своему вкусу исполнительские параметры воспроизводимого рулона, любитель музыки получал возможность реализовывать свои интерпретаторские намерения.

Для ансамблевого музицирования компаниями производились рулоны с записью сопровождения к вокальным и инструментальным произведениям и даже фортепианные партии камерных сочинений. В семейном кругу механические инструменты нередко выполняли функцию «домашних концертмейстеров». На перфолентах с аккомпанементами песен печатались их слова, и семья, собираясь вокруг пианолы, развлекалась пением популярных мелодий, предвосхищая современную практику любительского пения под фонограмму – караоке.

Заслуживает внимания и просветительская функция механического фортепиано. Помимо развлекательных записей, обладатели пианолы имели возможность собрать обширную фонотеку, включающую образцы чуть ли не всей истории европейской музыки, зафиксированные на рулонах. В каталогах Aeolian Company фигурировали произведения И. С. Баха (включая весь «Хорошо темперированный клавир», Инвенции, Итальянский концерт, Гольдберг-вариации, фрагменты из Магнификата и «Страстей по Матфею»), номера из ораторий Генделя, сонаты и симфонии Гайдна и Моцарта, клавирные концерты Моцарта, симфонии Бетховена (в транскрипции Листа), полные собрания фортепианных сочинений Бетховена, Шопена и Брамса. Оркестровая литература была представлена аранжировками симфоний Шуберта, Мендельсона, Шумана, Брамса и даже симфонических поэм Рихарда Штрауса и фрагментами из его опер (см. [17]). Но некоторые компании в расширении репертуара заходили ещё дальше: Rollos Victoria из Барселоны выпустила всё «Кольцо нибелунга» Вагнера на 85 рулонах, «Мейстерзингеры» и «Тристан» уместились на тридцати перфолентах. Для непрерывного проигрывания рулонов была специально разработана консоль Concertola Duo-Art, которая позволяла предварительно загружать несколько рулонов в

несколько катушек, а затем воспроизводить их в любом порядке с помощью устройства дистанционного управления. В публичных библиотеках существовали отделы, хранившие рулоны и выдававшие их напрокат.

Производственная цепочка аудиоиндустрии работала слаженно. Симфоническая и оперная музыка обрабатывалась профессиональными музыкантами для четырёхручного фортепианного ансамбля и могла быть записана штатными пианистами компаний. Для создания стандартной музыкальной продукции существовала упрощённая система записи, когда пианино находилось практически рядом с присоединённой к нему маркировочной машиной, невидящая на производимый ею шум. Однако подавляющее большинство рядовых рулонов не записывалось на клавиатуре, а изготавливалось вручную. Специальные музыкальные редакторы переводили нотный текст на предварительно разлинованную бумагу, намечая расположение отверстий, затем рабочие по готовому шаблону осуществляли перфорацию, и этот трафарет передавался на автоматический мультипликатор для последующего тиражирования.

Развиваясь, фирма пыталась найти оптимальный баланс коммерческих и художественных интересов. Одним из перспективных направлений оказалось создание познавательных и обучающих аудиосерий. В 1905 году Aeolian Company начинает издавать специальную серию рулонов и сопутствующих брошюр «Новое музыкальное образование» («New Musical Education»), которую готовил и редактировал известный композитор и педагог Томас Уитни Шуетт (Thomas Whitney Surette, 1862–1941). Проект выходил под грифом «Библиотека любителей музыки. Департамент образования компании Эолиан», и каждый буклет имел подзаголовок «Популярный курс о музыке великих композиторов для школы и семьи». Предлагаемый репертуар был весьма обширен – от Аркадельта, Палестрины и Пёрсела до итальянской оперы второй половины XIX столетия.

Венцом образовательных программ Aeolian Company стала разработка представленных в 1927 году так называемых аудиографических рулонов (AudioGraphic rolls), предназначенных для электрифицированной модели «The 'Duo-Art' 'Pianola' Piano». Помимо музыки они содержали иллюстрации и настоящие музыковедческие очер-

ки о том или ином композиторе и записанном на рулоне сочинении. Множество текстов для этой продукции были подготовлены главным редактором проекта – музыкальным журналистом Перси Скоулзом (Percy Scholes, 1877–1958).

Технические возможности механического инструмента привлекли внимание композиторов. Первым произведением, написанным *специально* для пианолы, стала пьеса Introduction and Andante Grazioso (ор. 213) американского композитора и органиста Гомера Ньютона Бартлета (Homer Newton Bartlett, 1845–1920). По крайней мере в каталоге Aeolian Pianola за 1905 год, где она помещена под № 62601, обозначено: “Written expressly for the Pianola” (**«Написано специально для пианолы»**). В 1908 году Ф. Бузони сделал аранжировку Увертюры к «Волшебной флейте» Моцарта, предназначенную для 65-клавишного плейера, к этому же времени относится его незавершённый фрагмент под названием «Für die Pianola». Около пятнадцати лет с фирмами механических фортепиано сотрудничал И. Ф. Стравинский – сначала с Aeolian, затем с Pleyel (см. [1]). Созданный им летом 1917 года «Этюд для пианолы» сам композитор ошибочно считал первым в истории произведением для этого инструмента. Пианола его заинтересовала «безграничными возможностями в смысле точности, быстроты и полифоничности» [4, с. 234] и заманчивой перспективой избавить свои произведения от субъективных исполнительских трактовок. По воспоминаниям Вл. Маяковского, посетившего композитора в его студии на фабрике Плейель, Стравинский с большим энтузиазмом говорил о пианоле: «Пиши хоть в восемь, хоть в шестнадцать, хоть в двадцать две руки!» [3, с. 228]. Знаменательно, что Фортепианная соната Стравинского, прежде чем увидеть свет в нотном издании, была в 1925 году выпущена на рулонах Duo-Art (№ 68673, 69560 и 70023). С Aeolian Стравинский подготовил также серию из шести авторских аудиографических рулонов, содержащих пианольную транскрипцию всей музыки балета «Жар-птица», сопровождаемую иллюстрациями и аннотацией известного критика Эдвина Эванса (Edwin Evans, 1874–1945).

В коммерческом плане для Aeolian Company была важна не столько продажа своей аудиопродукции, сколько стимулирование спроса на ме-

ханические фортепиано. С одной стороны, она стремилась продать свои инструменты как можно большему количеству потребителей, всячески рекламируя простоту освоения игры на пианоле. С другой стороны, производители понимали, что бездушный музыкальный автомат не сможет привлечь большого количества любителей музыки. Требовалось приближение возможностей пианолы к живому исполнению. Поэтому уже в 1898 году в Нью-Йорке в складских помещениях компании по адресу Уэст-23-стрит, 18, стали организовываться демонстрационные мероприятия с участием приглашённых артистов. С ноября следующего года регулярные концерты стали проходить в Mendelssohn Hall. 6 июня 1900 года в Бруклине, в концертном зале на Fulton Street, 500, состоялся первый пианольный вечер, где, в частности, прозвучала ставшая чрезвычайно популярной в США до-диез-минорная Прелюдия Рахманинова. Модели воспроизводящего фортепиано нередко рекламировались в сравнении с живым исполнением: например, Л. Годовский исполнял Скерцо Шопена, а затем механический инструмент воспроизводил в его присутствии его же запись. В октябре 1912 года на Западной 42-й улице, рядом с Нью-Йоркской публичной библиотекой, состоялось открытие концертного зала Aeolian Hall, ставшего штаб-квартирой Нью-Йоркского симфонического оркестра и центром обширной «Эолийской империи», активно развивавшей свои филиалы в Европе.

Постепенно, помимо бесспорного любительского статуса, пианола приобрела определённое реноме и на профессиональной концертной эстраде. Для этой цели в каталогах фирм с 1900 года стали появляться сольные партии известных фортепианных концертов. 16 января 1902 года на морском курорте Илфракомб в Англии музыкальным агентом Джоном Томасом Уайтом, солировавшим на пианоле, и местным оркестром под управлением Дж. Т. Гарднера был исполнен соль-минорный фортепианный концерт Ф. Мендельсона-Бартольди. Рецензия на этот концерт, опубликованная в «The North Devon Journal» сообщала: «Новизна инструмента была, несомненно, главной достопримечательностью этого вечера. Пианола убедительно доказала правдивость всех утверждений о том, что исполняемая ею музыка ничем не уступает игре самого лучшего профессиональ-

ного пианиста. Концерт соль минор с его блестящей первой частью, изысканным Анданте и быстрым финалом прошёл с размахом и энергией, которые вызвали восторженные аплодисменты» (цит. по [11]).

Согласно цитируемому источнику, 11 ноября 1905 года в Санкт-Петербурге Герман Шаад (Hermann Schaad), демонстратор Aeolian Company, ставший впоследствии руководителем группы исполнителей Duo-Art, играл на пианоле перед аудиторией, состоявшей из Н. А. Римского-Корсакова, М. А. Балакирева, А. К. Глазунова и С. М. Ляпунова. По-видимому, этот же солист участвовал в грандиозном концерте в Большом зале Московской консерватории в начале 1908 года, где были исполнены концерты Грига, Гуммеля (соч. 85) и Рубинштейна (соч. 70)². К этому времени фирма уже внедрила технологию «Темодист», и рецензент отмечал, что «каждый тон мелодии, будь то в дисканте или в басах, получил желаемое выражение» (цит. по [11]).

Но, пожалуй, самое широко разрекламированное событие в истории пианолы произошло в Лондоне 14 июня 1912 года в знаменитом Queen's Hall, где демонстратор компании Orchestrelle, дочернего подразделения Aeolian, Истхоуп Мартин (Easthope Martin, 1882–1925) представил публике Концерт Грига и Венгерскую фантазию Листа с Лондонским симфоническим оркестром под управлением прославленного Артура Никиша. После концерта солиста поздравил сам И. Я. Падеревский, бывший, между прочим, владельцем двух пианол [10]. Эти же концерты, но в исполнении Рафаэля де Асеве (Rafael de Aceves) и Оркестра Ламурё под управлением Камилля Шевийера (Camille Chéviillard), дополненные сольными пьесами и вокальными номерами с аккомпанементом пианолы, прозвучали 5 ноября 1913 года в парижском Театре Елисейских полей.

Рекламируя свои мероприятия, компания старалась не привлекать специального внимания к фигуре пианиста, чтобы сохранить иллюзию простоты и доступности исполнения на пианоле. И эта политика приносила свои плоды. Несмотря на дороговизну – в 1924 году пиано Duo-Art стоило около 1000 долларов, а цена

² К сожалению, в цитируемом источнике не указаны ни оркестр, ни дирижёр, участвовавшие в этом концерте.

рояля начиналась с 1850 долларов [13, p. 131], что было сравнимо со стоимостью автомобиля, – механическое фортепиано стало непременной принадлежностью быта обеспеченных кругов общества – от представителей среднего класса до титулованных и коронованных особ. Только в 1925 году фирмой было выпущено 192 000 инструментов. Победное шествие пианолы остановил крах нью-йоркской биржи, последовавший в «Чёрный вторник» 24 октября 1929 года и ознаменовавший начало Великой депрессии. Сопутствующими негативными факторами стали расширение сети радиовещания и переход звукозаписывающих фирм на систему электромеханической записи, осуществляемой с помощью микрофона. К началу 30-х годов производство механических инструментов постепенно угасло, и компания, пытаясь найти выход из кризиса, попробовала свои силы даже в производстве моторных лодок. После Второй мировой войны Aeolian Company перешла на выпуск обычных фортепиано под известными марками Knabe и Chickering. Некоторый всплеск интереса к пианоле наблюдался в 1960-е годы, когда ненадолго возобновилось её производство. Но сфера применения музыкального аппарата резко ограничилась развлекательной и танцевальной музыкой.

В последней трети XX столетия возрождение исполнительства на ставшем экзотическим инструменте связано с деятельностью английского музыканта Рекса Лоусона (Rex Lawson). Он родился 3 марта 1948 года в Бромли, ныне входящем в состав Большого Лондона, учился в Королевском колледже музыки и Ноттингемском университете. В 1971 году он открыл для себя пианолу и решил оставить традиционную музыкальную карьеру ради этого инструмента. Его первая знаменательная акция прошла в лондонском зале Queen Elisabeth Hall в 1972 году, где он при помощи пианолы попытался «вернуть к жизни» композитора и пианиста Перси Грейнджера (George Percy Aldridge Grainger, 1882–1961), представив с оркестром его запись на рулон Duo-Art Концерта Грига. Международный дебют Лоусона состоялся в Париже в 1981 году на премьере «Свадебки» И. Стравинского, возрождённой Пьером Булемом в редакции 1919 года, где пианола соседствует с цимбалами. Немного позднее в нью-йоркском Карнеги Холл Лоусон участвовал в исполнении

Ballet mécanique Жоржа Антейла. В Театре Елисейских полей пианилист впервые предложил публике программу из произведений Стравинского в версиях для пианолы, некогда созданных под руководством автора. В 2007 году Лоусон солировал в Третьем концерте С. Рахманинова с Брюссельским симфоническим оркестром, а в 2013 году на праздновании столетней годовщины «Весны священной» исполнил транскрипцию этой партитуры в Оксфордском университете.

Благодаря Лоусону расширяется репертуар пианолы. Музыканту посвящены два концерта для пианолы с оркестром: один из них написан английским композитором Полом Эшером (Paul Usher), другой – венесуэльским автором Хулио д'Эскрибаном (Julio d'Escrivan). Рекс Лоусон постоянно выступает с публичными лекциями, пропагандируя свой любимый инструмент (некоторые из них можно увидеть на портале You Tube), пишет статьи, посвященные пианоле и композиторам, сочинявшим для неё.

Один из таких авторов, для которого механическое фортепиано стало главным инструментом, – Конлон Нанкарроу (Samuel Conlon Nancarrow, 27 октября 1912 года, Тексаркана, США – 10 августа 1997 года, Мехико). Это своеобразный музыкант и человек удивительной судьбы. Он изучал музыку в Цинциннати и Бостоне, где одним из его учителей был известный музыковед и композитор Николай Слонимский (1894–1995), там ему довелось общаться с А. Шёнбергом; там же он вступил в Компартию. Будущий композитор играл на трубе в джазовом ансамбле, участвовал в Гражданской войне в Испании на стороне республиканцев, после их поражения оказался узником концлагеря Гюрс, организованного во Франции для беженцев из Испании. Возвратившись в США, Нанкарроу подвергся преследованиям за свои прокоммунистические взгляды и был вынужден эмигрировать в Мексику, где и прошла большая часть его жизни [6].

На формирование композиторской техники Нанкарроу решающее воздействие оказали два события: услышанная ещё в годы учёбы «Весна священная» Стравинского и книга Генри Кауэлла «Новые музыкальные ресурсы». Балет Стравинского поразил молодого музыканта стихией ритма, а в книге Кауэлла его внимание привлёк совет автора обратиться к механическому фортепиано в тех случаях, когда ритмические и метрические

конструкции настолько сложны, что живой музыкант их не в состоянии исполнить [8, p. 533]. Сам Нанкарроу признавался, что его влечёт именно к ритму, и он не особенно чувствителен к звуковысотным отношениям. Будучи в Нью-Йорке в 1947 году, Нанкарроу приобрёл подержанное пианино Ampico, машину для перфорации, затем ещё один механический инструмент и начал свои эксперименты. Его произведения предназначались не для пианолы, требующей управления, а для электрифицированного воспроизводящего фортепиано, освобождающего композитора от ограничений, накладываемых «несовершенством» человеческой природы исполнителя, и в этом Нанкарроу превосходит эстетику компьютерной музыки [18, p. 13]. Позднее, уже в 1980-х годах, когда он узнал произведения других композиторов, написанные для механического фортепиано, и познакомился с набирающими силу компьютерными технологиями, Нанкарроу признался, что, если бы в начале его композиторской карьеры у него был компьютер, то он сразу бы начал сочинять именно для него. Тембр классического фортепиано его не удовлетворял. Экспериментируя, он превратил свои инструменты в *подготовленное* механическое фортепиано, заменив покрытие молоточков металлическими вставками.

Излюбленный и центральный жанр композитора – этюд для механического фортепиано. На пианольных рулонах им лично, вручную зафиксирован 51 этюд. Основная конструктивная идея его опусов может быть чрезвычайно проста, но её воплощение нередко связано с изощрённой комбинаторикой, требующей скрупулёзного математического расчёта. Именно так происходит в Этюде № 10 (Канон). В нём одновременно проводятся две, словно бегущие по разным сторонам эскалатора, дублированные в октаву линии, одна из которых является ракоходом другой. Сначала в дисканте идёт вихревое, почти неразличимое по звуковысотности, асимметричное движение, а бас, напротив, вышагивает неспешно. Но постепенно верхний голос замедляется, а нижний пропорционально ускоряется, так что к концу этюда соотношения длительностей оказываются в порядке, обратном исходному³.

³ Подробнее о ритмической технике Нанкарроу см. в монографии К. Гэнн [9].

В конце 1960-х годов Джон Кэйдж, которого всегда привлекало всё необычное, обратил внимание на музыку Нанкарроу и сделал аранжировку его шести этюдов для хореографа Мерса Каннингема. Благодаря счастливой случайности, с творчеством Нанкарроу познакомился ещё один из столпов музыкального авангарда XX столетия – Дьёрдь Лигети. Его восхитили яростные остинато, изоритмы и темповые каноны Нанкарроу, и он предпринял всё возможное, чтобы мексиканский затворник стал известен музыкальному миру. По рекомендации Лигети произведения Нанкарроу зазвучали в Европе, композитор обрёл признание в профессиональном сообществе, был удостоен стипендии Мак-Артура, которая обычно присуждалась лишь кандидатам в возрасте до 40 лет.

Нетрадиционные художественные средства, культивируемые Нанкарроу, поставили под угрозу судьбу его наследия. Созданные им рулоны сейчас хранятся в Базеле в Фонде Пауля Захера (Paul Sacher-Stiftung). К сожалению, даже в мировых музыкальных столицах не так-то просто найти работоспособный инструмент для их воспроизведения. Но даже если такой инструмент будет найден, то должна ещё быть публика, которая придёт в концертный зал слушать одно механическое

пианино. По свидетельству Рекса Лоусона, Нанкарроу, будучи в Лондоне, загорелся желанием написать концерт для пианолы с оркестром. Этот замысел не был осуществлён автором, но английский композитор Пол Эшер на основе трёх этюдов (№ 49а, 49b и 49с) и эскизов из Фонда Захера создал Nancarrow Concerto для пианолы и инструментального ансамбля, премьера которого состоялась в ноябре 2004 года в Кёльне [6]. Один из способов сохранения наследия Нанкарроу – это сложнейшая работа по его переводу в нотный текст, но, думается, что найти музыкантов, способных всё это исполнить, будет ещё большей проблемой. «Организованный хаос» Нанкарроу просто не под силу живым пианистам. И здесь на помощь может прийти, пожалуй, только компьютер.

Приходится констатировать, что в XXI столетии «автоматический домовой» [2, с. 341], как И. Ф. Стравинский иронически называл пианолу, уходит в прошлое, уступая место электронным устройствам – «домовым века цифровых технологий», функционирующим по протоколу MIDI. И в современной концертной жизни пианолы, наравне с инструментами эпох Возрождения и Барокко, становится своеобразным атрибутом практики НРР – «исторически информированного исполнительства».

Литература

1. Бородин Б. Б. Фортепиано Прокофьева и пианолы Стравинского // Прокофьевские чтения: сб. мат-лов Всерос. науч.-практ. конф. – Челябинск: ЧГИК, 2018. – Вып. 2. – С. 104–126.
2. И. Стравинский – публицист и собеседник / ред.-сост. В. Варунц. – М.: Совет. композитор, 1988. – 504 с.
3. Маяковский В. В. Парижские очерки // Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: в 13 т. – М.: Гослитиздат, 1957. – Т. 4. – С. 228–232.
4. Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни. – М.: Композитор, 2005. – 464 с.
5. Arthur W. J. G. Ord-Hume. Player Piano: The History of the Mechanical Piano and how to Repair it. – New York: A. S. Barnes, 1970. – 296 p.
6. Conlon Nancarrow [Электронный ресурс]. – URL: http://www.pianola.org/history/history_nancarrow.cfm (дата обращения: 25.03.2019).
7. Day T. A Century of Recorded Music: Listening to Musical History. – New Haven: Yale University Press, 2000. – 306 p.
8. Drott E. Conlon Nancarrow and the Technological Sublime // American Music. – 2004. – Vol. 22, № 4 (Winter). – P. 533–563.
9. Gann K. The Music of Conlon Nancarrow. – Cambridge: Cambridge UP, 1995. – 316 p.
10. Hall D. Paderewski and the Player Piano [Электронный ресурс] // The Pianola Journal. – 2010. – Vol. 21. – URL: http://www.pianola.org/journal/journal_vol21-22.cfm (дата обращения: 25.03.2019).
11. Historic Pianola Concerts – A General View [Электронный ресурс]. – URL: http://www.pianola.org/concerts/concerts_historic.cfm (дата обращения: 25.03.2019).
12. Holliday K. Reproducing Pianos Past and Present. – New York: The Edwin Mellen Press, 1989. – 240 p.
13. Lawson R. Prokofiev and the Player-Piano // The AMICA Bulletin: Automatic Musical Instrument Collectors' Association. – 2007. – Vol. 44, № 3 (June/July). – P. 129–134.

14. Morton D. L. *Sound Recording: The Life Story of a Technology*. – Westport, CT: Greenwood Press, 2004. – 215 p.
15. Peres da Costa N. *Off the Record: Performing Practices in Romantic Piano Playing*. – Oxford: Oxford University Press, 2012. – 384 p.
16. Reynolds R. *On Playing The “Pianola” and the “Duo-Art Pianola” Piano*. – New York: The Aeolian Company Ltd., 1927. – 36 p.
17. Sitsky L. *The Classical reproducing piano roll: a catalogue-index*. – New York: Greenwood Press, 1990. – 1375 p.
18. *The Oxford Handbook of Computer Music*. – Oxford: Oxford University Press, 2011. – 622 p.

References

1. Borodin B.B. Fortepiano Prokofyeva i pianola Stravinskogo [Prokofiev’s piano and Stravinsky’s pianola]. *Prokofyevskie chteniya: sbornik materialov Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [Prokofiev readings. Collection of materials of the All-Russian scientific-practical conference]*. Chelyabinsk, CHGIK Publ., 2018, vol. 2, pp. 104-126. (In Russ.).
2. *I. Stravinskiy – publitsist i sobesednik [I. Stravinsky – Publicist and Interlocutor]*. Ed. by V. Varunc. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1988. 504 p. (In Russ.).
3. Mayakovskiy V.V. Parizhskie ocherki [Parisian essays]. *Poln. sobr. soch.: v 13 t. [Full collected op. in 13 vol.]*. Moscow, Goslitizdat Publ., 1957, vol. 4, pp. 228-232. (In Russ.).
4. Stravinskiy I.F. *Khronika moey zhizni [Chronicle of My Life]*. Moscow, Kompozitor Publ., 2005. 464 p. (In Russ.).
5. Arthur W.J.G. *Ord-Hume. Player Piano: The History of the Mechanical Piano and how to Repair it*. New York, A.S. Barnes, 1970. 296 p. (In Engl.).
6. *Conlon Nancarrow*. (In Engl.). Available at: http://www.pianola.org/history/history_nancarrow.cfm (accessed 25.03.2019).
7. Day T.A. *Century of Recorded Music: Listening to Musical History*. New Haven, Yale University Press Publ., 2000. 306 p. (In Engl.).
8. Drott E. Conlon Nancarrow and the Technological Sublime. *American Music*, vol. 22, no. 4 (Winter, 2004), pp. 533-563. (In Engl.).
9. Gann K. *The Music of Conlon Nancarrow*. Cambridge, Cambridge UP Publ., 1995. 316 p. (In Engl.).
10. Hall D. Paderewski and the Player Piano. *The Pianola Journal*, 2010, vol. 21. (In Engl.). Available at: http://www.pianola.org/journal/journal_vol21-22.cfm (accessed 25.03.2019).
11. *Historic Pianola Concerts – A General View* (In Engl.). Available at: http://www.pianola.org/concerts/concerts_historic.cfm (accessed 25.03.2019).
12. Holliday K. *Reproducing Pianos Past and Present*. New York, The Edwin Mellen Press Publ., 1989. 240 p. (In Engl.).
13. Lawson R. Prokofiev and the Player-Piano. *The AMICA Bulletin: Automatic Musical Instrument Collectors’ Association*, 2007, vol. 44, no 3, June/July, pp. 129-134. (In Engl.).
14. Morton D.L. *Sound Recording: The Life Story of a Technology*. Westport, CT, Greenwood Press Publ., 2004. 215 p. (In Engl.).
15. Peres da Costa N. *Off the Record: Performing Practices in Romantic Piano Playing*. Oxford, Oxford University Press Publ., 2012. 384 p. (In Engl.).
16. Reynolds R. *On Playing The “Pianola” and the “Duo-Art Pianola” Piano*. New York, The Aeolian Company Ltd. Publ., 1927. 36 p. (In Engl.).
17. Sitsky L. *The Classical reproducing piano roll: a catalogue-index*. New York, Greenwood Press Publ., 1990. 1375 p. (In Engl.).
18. *The Oxford Handbook of Computer Music*. Oxford, Oxford University Press Publ., 2011. 622 p. (In Engl.).

УДК 786

ЗВУЧАЩИЙ МИР КЛАССИЧЕСКОЙ ФАНТАЗИИ

Георгиевская Ольга Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры музыкального искусства, Институт культуры и искусств, Московский городской педагогический университет (г. Москва, РФ). E-mail: olgeo@rambler.ru