Всеволод Митителло

Карл Нильсен: от исполнителя к композитору

В статье рассматриваются взаимосвязи исполнительских навыков и композиторского опыта Карла Нильсена: каким образом владение скрипкой, фортепиано и духовыми инструментами отразилось на его оркестровом и ансамблевом письме? Как уникальный для композитора опыт игры в оркестре и камерных ансамблях сказался на особенностях оркестровой и ансамблевой фактуры? Автор также уделяет внимание творческим и личным контактам Нильсена с исполнителями, роли таких контактов в истории создания некоторых сочинений.

Ключевые слова: *Карл Нильсен, композитор, исполнитель, Скрипичный концерт, Флейтовый концерт, Кларнетовый концерт, Пятая симфония, Шестая симфония.*

Карл Нильсен — редкий случай композитора-оркестранта. Большинство композиторов-инструменталистов играли на клавире, на скрипке, а некоторые также на духовых (обычно на флейте, как, например, Иоганн Кванц) — это было в порядке вещей при Бахе и Телемане. Однако к исходу романтической эпохи композиторов-виртуозов хорошо владели инструментом и выступали в концертах уже не столь многие. Если Лист, Шопен и Паганини для своего времени еще были вполне традиционным типом композитора-исполнителя, то уже Рахманинов — скорее, уходящая натура.

Как правило, композитору на концертной эстраде принадлежала одна из ведущих ролей — если не солиста, то дирижера. На смену капельмейстеру-клавиристу вроде Моцарта пришел новый тип дирижера, не занято-

---

Письменная версия доклада, прочитанного на международном Симпозиуме к 150-летию со дня рождения Карла Нильсена в Датском институте культуры в Санкт-Петербурге 15 октября 2015 года.

го игрой на инструменте. Этот новый тип исполнителя (и в перспективе XIX века — дирижера-интерпретатора), осуществился во многих случаях: Вебер, Мендельсон, Берлиоз, Лист, Вагнер, Малер. Здесь и Р. Штраус, который в своих примечаниях к «Большому трактату о современной инструментовке и оркестровке» Берлиоза писал:

> Музыкант, одаренный талантом композитора и играющий в оркестре на скрипке или на духовом инструменте, без всякого знания теории инструментовки сразу же будет обладать большей сноровкой в оркестре, чем имеющий равное призвание к композиции пианист «Имярек» или обладающий бойким пером и вечно все отрицающий критик, который хоть и прилежно изучает курс инструментовки, но никогда не видел оркестровых инструментов ближе, чем на расстоянии от своего ряда в концертном зале до эстрады [1].

Однако в действительности можно вспомнить совсем немного композиторов, оказавшихся не на дирижерском подиуме и не на месте солиста, а в самой гуще оркестровой массы. Тут приходит на ум Берлиоз, который иногда вставал при исполнении своей музыки за литавры, а также довольно курьезный пример Чайковского, игравшего в студенческом оркестре партию второй флейты. Но чтобы композитор именно работал оркестрантом, чтобы это было его основным видом деятельности — такие случаи единичны. Первым можно, наверное, считать Люлли, игравшего в «24 скрипках короля». Потом был Ян Дисмас Зеленка, который играл на виолоне и контрабасе, в том числе в Дрезденской капелле. Любопытно, что еще два примера композитора-оркестранта находится в непосредственной близости от Нильсена и повторяют его почти в точности: Юхан Свенсен (Johan Svendsen) и Георг Хёберг (Georg Høeberg) были его предшественниками не только в оркестре Королевской капеллы в Копенгагене, но и в той же группе вторых скрипок. Неподалеку, в Лондоне, оркестровым тромбонистом в начале своей карьеры был Густав Холст. Видимо, воздух северных морей в начале XX века благоприятствовал слиянию оркестровых и композиторских талантов.

Такая уникальная профессиональная биография композитора естественно вызывает вопрос: как исполнительское происхождение отражается в партитурах? И — шире, пользуясь терминологией Говарда Сола Беккера,

---

[1] *Берлиоз Г.* Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке. С дополнениями Рихарда Штрауса. М., 1972. С. 8.

каким образом «мир художника», производный от «мира искусства» [2], отражается непосредственно в его музыке? К этому миру принадлежит не только непосредственно исполнительская практика — сыгранные произведения, уровень собственной исполнительской техники, но и всевозможные обстоятельства и связи в музыкальных кругах, способствовавшие возникновению тех или иных сочинений.

Вспомним вкратце основные пункты исполнительской биографии Нильсена [3].

Он родился и вырос на острове Фюн (Fyn), в семье маляра, игравшего на скрипке и корнете на деревенских праздниках. Затем Нильсен несколько лет служил в военном оркестре города Оденсе, где играл на альт-тромбоне и горне (bugle). В те же юношеские годы он освоил фортепиано настолько, что играл весь «Хорошо темперированный клавир» Баха. Затем Нильсен учился в консерватории Копенгагена игре на скрипке. Во время учебы он подрабатывал скрипачом во многих оркестрах, затем стал постоянным участником оркестра концертного зала Тиволи, а по окончании консерватории был принят в группу вторых скрипок оркестра Датской Королевской капеллы. Здесь он проработал 16 лет, после чего перешел на дирижерскую стезю, руководил как исполнением своих опер в Королевском театре, так и симфоническими концертами сначала в той же Королевской капелле, потом оркестром столичного Концертного общества, а также Гётеборгским симфоническим оркестром в Швеции.

Таким образом, Нильсен еще ребенком в семейном кругу получил навыки игры на скрипке, причем в народной, фольклорной манере, затем приобрел опыт оркестровой игры на медных духовых, научился игре на фортепиано, а потом профессионально освоил скрипку и стал оркестровым музыкантом весьма высокого уровня. Наконец, вершиной его исполнительской карьеры стала дирижерская деятельность.

Такая направленность — от игры на инструментах, от участника коллектива к дирижерству, скорее естественна для многостороннего таланта. Удивительно то, что основной сферой творчества для музыканта все это время остается сочинение музыки. Исполнительские способности Нильсена, как видно по занимаемым в оркестре позициям (ему не удалось продвинуться дальше первого пульта вторых скрипок) и по отзывам очевидцев его дирижерских выступлений, нельзя назвать выдающимися.

---

[2] См.: *Becker H. S.* Art Worlds. Berkeley : University of California Press, 1982. XIV. 392 p.

[3] Сведения, касающиеся жизненного и творческого пути Карла Нильсена, здесь и далее воспроизводятся по разделу «Биография» сайта Общества Карла Нильсена: [Электронный ресурс] Сайт Carl Nielsen Society, раздел Biography. URL: http://carlnielsen.dk/pages/biography.php/ (дата обращения 30.06.2016).

Имея в виду такое сочетание вполне заурядного исполнительского и крупного композиторского дара, попробуем ответить на вопрос, каким образом разнообразные исполнительские практики, рассмотренные как с чисто инструментальной стороны, так и с точки зрения социально-музыкальной, нашли отражение в его музыкальном языке.

Поначалу важен сам вопрос о претворении исполнительских навыков композитора, о «подсказках» исполнителя композитору в процессе сочинения музыки. Как умение играть на инструменте влияет на тип письма для этого инструмента? Можно вспомнить фортепианные сочинения великих пианистов — Листа, Шопена, Рахманинова. Они строили свою фортепианную фактуру исходя из собственных исполнительских возможностей, отсюда и устрашающая широта рахманиновских аккордов, и густота листовской фактуры, и странности шопеновской техники, его «растягивающей» пластики и, как следствие, болезненной, мучительной будто бы «фальши» иных гармоний, как в Прелюдии a-moll. (Как говорил Мендельсон, никогда не знаешь, где у Шопена верные ноты и где — нет.) Или скрипичную технику Паганини, запечатлевшуюся в его Каприсах.

Признаки владения скрипкой, а также следы консерваторского обучения, наиболее заметны в скрипичных произведениях Нильсена. Например, характерная организация фактуры в Прелюдии, открывающей Скрипичный концерт (начиная со второй половины 4-го такта), основана на одном из самых распространенных приемов скрипичной техники, когда нота на одной струне в качестве удержанного тона в гармонии чередуется с нотами или аккордами на соседних струнах. Происхождение такого паттерна можно проследить до Чаконы из Второй скрипичной партиты Баха, которую Нильсен — студент консерватории наверняка хорошо знал. Совпадают даже абсолютные высоты (открытая струна *ля* в качестве опорного звука) и ритмическая организация.

В этой же Прелюдии можно усмотреть и впечатление из фольклорного детства композитора, причем даже не только в ладовой пестроте мелизматических фигур, сколько в технике, свойственной народным музыкантам, — в обыгрывании опорных звуков мелкими длительностями с разных сторон [4].

В оркестровых партиях для струнных у Нильсена заметен опыт оркестранта, хорошо представляющего себе баланс и возможности групп. Например, у него нельзя найти трактовки групп первых и вторых скрипок как равнозначных по объему и характеру звука, как, например, у Рим-

[4] Подробнее об особенностях скрипичной мелодики у Нильсена см.: *Мохов Н.* О творчестве Карла Нильсена // Советская музыка. 1981. № 6. С. 121–128.

ского-Корсакова в Испанском каприччио (6 тактов до М в четвертой части). Традиция рассматривать все струнные группы как равные сохранилась еще от барочной практики, а также основывалась на квартетном письме; однако в современных оркестрах численность скрипичных групп неравная, первых скрипок всегда больше, чем вторых. Если уменьшение числа альтов, виолончелей и контрабасов связано со стремлением уравновесить их более сильную звучность, то сокращение группы вторых скрипок подчеркивает их второстепенную, аккомпанирующую функцию.

Правило разного числа скрипачей в оркестровых группах соблюдается даже в таких случаях, как исполнение «Кольца нибелунга», в партитуре которого Вагнер предписал равные по количеству группы первых и вторых скрипок (а также альтов и виолончелей). Это указание выполняется редко, и оркестры играют так, как они привыкли — с постепенным уменьшением числа исполнителей в группах от первых скрипок вниз по партитуре.

Поэтому и писать одинаково для первых и вторых скрипок в большинстве случаев бессмысленно. Нильсен, как опытный оркестрант, к тому же артист группы вторых скрипок, это знал. У него во всяком их сочетании (если это не удвоение) это два *разных* голоса, каждый со своей функцией, материалом, а также объемом и окраской [5].

С точки зрения скрипичной техники партитуры Нильсена редко представляют какие-либо особые трудности, — напротив, все написано удобно и практично. Один из примеров нильсеновского оркестрового письма для струнных — третья вариация (с такта 62) в финале Шестой симфонии.

Нильсен указывает не только характер звукоизвлечения (staccato) и штрих (molto spiccato), но и направление смычка — почти все вверх; это придает особый звуковой облик материалу, делает его сухим, как бы напеваемым на вдохе. Сыгранная по-другому, например, со сменой движения смычка на каждой ноте, вариация приобрела бы совсем иное звучание. В конце 75-го такта композитором выписан флажолет, хотя это и необязательно: на скрипке подобные окончания и так играются флажолетом на той же струне, это экономит усилия и звучит легче. Нильсен как опытный скрипач просто зафиксировал этот исполнительский прием. Технические указания становятся еще более подробными в конце вариации: в тактах 101–102 вторым скрипкам предписано играть еще и на открытой струне, что придает инструменту особый звенящий тембр. В этом фраг-

[5] Показательны в этом отношении фрагменты: Симфония № 4, I часть, ц. 16; Симфония № 2, I часть, Q; там же, IV ч., ц. 246; Симфония № 5, II ч., от такта 679; Симфония № 6, начало III ч.

менте исполнительская эргономичность тесно связана с детальным представлением композитора о нужном характере звучания.

Опыт Нильсена-духовика сыграл неоценимую роль в его симфонических партитурах. Столь характерное для Нильсена внимание, даже любовь к певучей меди напоминает о военном оркестре, где духовые выполняют все функции, возложенные в симфоническом оркестре на гибкие и быстрые струнные. В этом же свойстве нильсеновского письма слышен образ грядущего оркестра XX века.

Знание оркестра изнутри сказывается у Нильсена и в таких деталях, как распределение нагрузки внутри групп духовых: например, в первой части Пятой симфонии мы видим на первый взгляд странное вступление третьей валторны выше первой пары валторн (тт. 274–341), причем с сольным материалом. Однако затем оказывается, что таким образом Нильсен бережет силы первого валторниста для последующих проведений той же темы.

В партитурах Нильсена встречаются и совсем диковинные, даже диковатые на первый взгляд вещи, например окончание Шестой симфонии: после стремительного tutti всего оркестра остается удержанная на фермате низкая нота у фаготов. В партитуре это выглядит странно — можно было бы, например, поддержать фаготы низкими струнными или даже тубой, как это делалось в похожих случаях в позднеромантической оркестровке. Однако мысль Нильсена, видимо, заключалась в том, чтобы в этой странной, как бы показывающей слушателю язык концовке использовать роскошный нижний си-бемоль фаготов именно в его чистом звучании. Мало кто из композиторов так досконально знал возможности инструментов.

Хотя Нильсен не играл на деревянных духовых, он точно и тонко ощущал взаимосвязи деревянно-духовой мелодики и дыхания как усовершенствованной вокальной природы этих инструментов. Это слышно во многих темах и целых разделах его симфоний, концертов, камерных сочинений.

Иногда складывается впечатление, что в свободных, почти импровизационных фразах флейты, кларнета, гобоя (кажется, бесчисленных в его партитурах) Нильсен открывал образ идеального духового инструмента [6]. Этот инструмент, к которому ему не довелось прикоснуться, будто грезился ему за неповоротливыми армейскими дудками. С другой стороны, столь часто встречающиеся у Нильсена мотивы из повторяющихся

[6] Показательные фрагменты: Симфония № 5, I часть, от тактов 129, 221, 398; II ч., ц. 25; Симфония № 6, II ч., от такта 29.

нот, часто тревожно-фанфарные, пунктированные или равнодольные, заставляют вспомнить ритмы полкового барабана и сигналы армейского горна [7]. У Нильсена сходство выходит даже не столько акустическим, сколько психологическим и физиологическим, вроде ощущений горниста, играющего репетиции одной ноты.

Этот мотивный праэлемент обнаруживается почти в каждом сочинении Нильсена: можно предположить, что он поселился в воображении еще совсем юного музыканта в годы армейской службы, связанной с фанфарными медными инструментами. Фанфарность у него выступает как пульсирование, ритмизация одной ноты. Мелодическая и ритмическая репетиция, это первичное элементарное проявление музыки, стала важнейшим ключом к смыслам нильсеновской музыки. Сам композитор оставил свою формулу музыкальных первооснов, по его выражению, «прародителей музыки, Адама и Евы»: это «чистый, ясный, устойчивый и внятный интервал и мужественный, уверенный, крепкий и естественный ритм» [8].

Фортепиано и пианизм Нильсена стоят особняком. В его фортепианных сочинениях находим стиль, весьма характерный для композиторов — не-пианистов или пианистов скромных возможностей, когда фортепианная фактура строится по образцу оркестровой, с большим количеством мелких пластов, голосов и подголосков, а также с подобиями мощных тутти, с продолжительными зонами *ff*, достаточно утомительными для исполнителя (Симфоническая сюита, Чакона, Тема с вариациями, Сюита). В этом Нильсен близок оркестральному фортепианному стилю Сезара Франка, Кристиана Синдинга — своеобразной редукции листовского grandioso.

Есть у Нильсена и другая группа фортепианных произведений, с простой и ясной фактурой, совсем несложных, подходящих для дилетантского и даже детского исполнения, в манере, близкой «Лирическим пьесам» Эдварда Грига (Пять пьес для фортепиано, Юморески-багатели, Фортепианная музыка для больших и маленьких). Можно предположить, что именно в них он основывался на собственных исполнительских возможностях. Заметим, что при всей ограниченности своей фортепианной техники Нильсен всегда сочинял за роялем.

---

[7] См.: Вторая скрипичная соната, окончание; Симфония № 4, I ч., ц. 35; Симфония № 5, от тактов 84, 213 (челеста), 225; там же, II ч., 4 такта до ц. 1. Перед ц. 12 линии струнных выпрямляются в репетиции тона; октавные ходы меди в финале Пятой (как в такте 802 и далее) — вариант репетиции; Симфония № 6, от тактов 8, 81 (ударные, трубы), 92 (струнные), 130 (пикколо).

[8] *Нильсен К.* Живая музыка. СПб., 2005. С. 82.

Многие исследователи замечали особую дифференцированность оркестровой фактуры Нильсена: в ней много линий, дополнительных голосов, голоса стремятся вытягиваться по горизонтали, а не сбиваются в вертикали. В этом угадывается, в первую очередь, мелодический слух, воспитанный школой контрапункта. Но еще и характерное для оркестранта стремление выйти из общей массы, из общего хора, и предстать отдельной звучащей единицей, самостоятельной партией, мелодическим «персонажем». С одной стороны — тщательное изучение ранней полифонии и полифоническое мышление; с другой — оркестрантское стремление к независимости, к признанию своей роли, своего голоса. В результате, оркестр у Нильсена — не подобие органа или фортепиано, с единым тембром и монохромными звуковыми массивами, а собрание разнохарактерных масок, создающих слитную, но живую и пёструю картину.

В последних симфониях, Пятой и особенно в Шестой, Нильсен пришел к камерной манере оркестрового письма: фактура стала разреженной, в ней часто сочетаются контрастные пласты, изложение тем проходит с сопутствующими голосами и подголосками.

Возможно, сказалось стремление композитора к окончательной эмансипации оркестранта, превращению каждого музыканта в полноценного участника ансамбля [9], что, распространяясь все шире, становилось общей тенденцией XX века. О недостатке внимания к средним, вторым голосам, о слишком строгой иерархии «главных» и «аккомпанирующих» голосов даже у таких мастеров XIX века, как Лист и Вебер, говорил Р. Штраус:

> Композитор не считал сопровождающие и заполняющие голоса заслуживающими мелодической самостоятельности; поэтому и у дирижера нет возможности привлечь их к живому участию в общем звучании, что было бы совершенно необходимо для равномерного «прогревания» всего оркестрового организма» [10].

Обширная исполнительская карьера Нильсена сказалась не только в особенностях его инструментального, ансамблевого и оркестрового письма, но и в особой близости его к исполнителям, к их миру, что позволяло ему создавать сочинения специально для них, с учетом их исполнительских возможностей и даже особенностей характера.

---

[9] По поводу оркестрового, и, шире, инструментального письма Нильсена см.: *Мамонтова Н. Л.* Карл Нильсен. Инструментальное творчество. Дисс. … канд. иск.: 17.00.02. М., 2007. 172 с.

[10] *Берлиоз Г.* Большой трактат… С. 9.

Так, в начале творческого пути Нильсен писал струнные квартеты и струнный квинтет в расчете на свое участие в их исполнении (в различных обществах камерной музыки). В оркестре Королевской капеллы Нильсен дружил со многими музыкантами, и среди них были гобоисты Петер Брёндум (Peter Brøndum) и Оливо Краузе (Olivo Krause). Их искусство нашло отзвук в особой любви к гобою, просматривающейся в партитурах Нильсена, а также подвигло композитора на создание двух Фантастических пьес для гобоя и фортепиано (op. 2).

Скрипичный концерт (1911) Нильсен сочинял для известного датского скрипача Педера Мёллера (Peder Møller); позднейшую сольную скрипичную пьесу, Прелюдию и Тему с вариациями (op. 48, 1923) — для своего зятя, знаменитого скрипача Эмиля Тельманьи (Emil Telmányi). Свое единственное сочинение для органа, оказавшееся к тому же последним, Commotio (op. 58, 1931) — по сути органную симфонию, — Нильсен писал для знакомых органистов-соотечественников, находясь под впечатлением от искусства прославленного немецкого органиста Карла Штраубе (Karl Straube).

Очень интересна в этом отношении история взаимоотношений Нильсена с Копенгагенским духовым квинтетом, для музыкантов которого он написал свой Квинтет op. 43, а также два концерта — Флейтовый и Кларнетовый. Известно, что Нильсен услышал звуки Копенгагенского квинтета по телефону, позвонив пианисту Кристиану Кристиансену (Christian Christiansen). Музыканты репетировали Концертную симфонию (K. 297b) Моцарта, и Нильсен попросил разрешения прийти послушать их вживую. Под впечатлением от их игры он написал Духовой квинтет, впоследствии ставший едва ли не самым популярным сочинением жанра в XX веке. В нем ярко проявились все знания и представления Нильсена о духовых инструментах, их технических и выразительных возможностях: все они использованы очень гибко и смело, и все играют одинаково важные роли. Кроме Квинтета Нильсен пообещал по сольному концерту для каждого инструмента. Но успел написать только два, для флейты и для кларнета.

Во взаимоотношениях Нильсена с копенгагенскими духовиками можно увидеть и обратную связь: отношение исполнителей к композитору. Известно, что кларнетист Оге Оксенвад (Aage Oxenvad) отзывался о написанном для него концерте в том духе, что Нильсен, кажется, умеет играть на кларнете, иначе он не умел бы находить для него самые трудные ноты. Фаготист же Кнуд Лассен (Knud Lassen), имея в виду примерно то же самое и зная исполнительскую сложность музыки Нильсена, на известие о намерении написать концерт для фагота саркастически заметил: «Что ж,

пиши, конечно, только *я* этого играть не буду»[11]. Впрочем, в XX веке любовь оркестровых музыкантов к композиторам-современникам стала довольно редким явлением.

Во всех сочинениях, написанных Нильсеном для друзей-инструменталистов, присутствует не только образ исполнителя, знание его технических возможностей. Это еще и отголоски — то смутные, то явные реминисценции из репертуара исполнителей, на которых рассчитывал Нильсен. Себастьян Бах — в Скрипичном концерте и композициях для скрипки соло; Моцарт — в Квинтете для духовых, обоих духовых концертах. В творчестве Нильсена можно наблюдать, как многообразно, на разных уровнях переплетаются между собой изначально соединенные, но в определенный исторический момент разделившиеся две роли музыканта: изобретателя музыки и ее исполнителя.

Литература

1. *Берлиоз Г.* Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке. С дополнениями Рихарда Штрауса: В 2 т. М.: Музыка, 1972. 840 с.
2. *Мамонтова Н.Л.* Карл Нильсен. Инструментальное творчество. Дисс. на соиск. уч. степени канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2007. 172 с.
3. *Мохов Н.* О творчестве Карла Нильсена // Советская музыка. 1981. № 6. С. 121–128.
4. *Нильсен К.* Живая музыка. СПб.: КультИнформПресс, 2005. 128 с.
5. *Becker H.S.* Art Worlds. Berkeley: University of California Press, 1982. XIV; 392 p.
6. [Электронный ресурс] Сайт Carl Nielsen Society, раздел Biography. URL: http://carlnielsen.dk/pages/biography.php/ (дата обращения 30.06.2016).
7. *Nelson E.* The Nielsen Concerto and Aage Oxenvad. [Электронный ресурс] URL: http://www.woodwind.org/clarinet/Study/Nielsen.html (дата обращения 30.06.2016).

[11] *Nelson E.* The Nielsen Concerto and Aage Oxenvad. [Электронный ресурс] URL: http://www.woodwind.org/clarinet/Study/Nielsen.html (дата обращения 30.06.2016).