Кировская ордена Почёта государственная
универсальная областная научная библиотека имени А. И. Герцена

Владимир Шапошников

Владимир
НИЛЬСЕН
СЛУЖЕНИЕ
МУЗЫКЕ

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ
ГЕРЦЕНКА
Киров (Вятка), 2015

УДК 786.2-051
ББК 85.315.42-8
Ш 24

Шапошников В. Владимир Нильсен : Служение музыке / Киров.
Ш 24 ордена Почёта гос. универс. обл. науч. б-ка им. А. И. Герцена. – Изд. 3-е, испр., доп. – Киров (Вятка) : ИД «Герценка», 2015. – 188 с. : ил.

ISBN 978-5-4338-0183-7

Книга пианиста Владимира Шапошникова посвящена выдающемуся музыканту и педагогу Владимиру Нильсену, учителю автора, благодарность которому он пронёс в своей памяти через годы. Книга рассказывает о жизни и творчестве исполнителя, его педагогических принципах, содержит интереснейшие афоризмы Владимира Нильсена. Издание богато иллюстрировано.

УДК 786.2-051
ББК 85.315.42-8

ISBN 978-5-4338-0183-7

© Шапошников Владимир Юрьевич, 2015
© КОГБУК «Кировская ордена Почёта государственная универсальная областная научная библиотека им. А. И. Герцена», 2015

ВЛАДИМИР НИЛЬСЕН

СЛУЖЕНИЕ МУЗЫКЕ

Владимир Владимирович Нильсен. (1910, Петербург – 1998, Царское село). Русский пианист и органист, профессор-консультант Петербургской и Киевской консерваторий.

Нильсен учился в консерватории в эпоху, когда ректором был ещё Александр Глазунов. Выпускник консерватории по классу Н. Голубовской и И. Браудо (орган). Лауреат II Всесоюзного конкурса пианистов в 1938 г. (2 премия). Гастролировал в Польше, Чехословакии, Германии, Франции, США. Воспитал более 200 учеников. «Не только для его студентов, но и для нескольких поколений ленинградской и петербургской публики этот ни с кем не сравнимый, абсолютно уникальный пианист был неотъемлемой частью музыкального *"ландшафта"* нашего города». «Политические перипетии этого века не позволили Нильсену обрести мировую известность, хотя его исполнительская индивидуальность не вызывала сомнения».

«Это тип пианиста, в котором художник всецело торжествует над виртуозом».
(В. Дельсон. Энциклопедический справочник «Современные пианисты»)

«Он был порождением петербургского духа, петербургской культуры. Более чем всех своих питерских коллег его ценил Рихтер».
М. Бялик

ОТ АВТОРА

Почему я пишу о Владимире Владимировиче Нильсене?

Прежде всего, это музыкант, каких было немного и совсем не осталось сейчас. «С ним ушла эпоха. Такого музыканта не будет уже никогда» – сказал его ученик В. Беглецов. Другой ученик, С. Дзевановский, считал, что написать о Нильсене

адекватно его личности невозможно. И С. Слонимский говорит, что описывать его ритм, искусство педализации – чистая профанация. Пусть так, но хотелось поделиться его мыслями о музыке, исполнительстве, привести парадоксы и афоризмы, которые могли остаться неизвестными.

В 2004 г. в Санкт-Петербурге вышел в свет сборник «Наше святое ремесло», посвящённый памяти В. В. Нильсена. Своими воспоминаниями в нём поделились Вл. Чернушенко, Р. Керер, Дм. Башкиров, В. Горностаева, С.Закарян-Рустайн, С. Слонимский. Вслед за этим Филармоническое общество Санкт-Петербурга выпустило солидное издание «Владимир Нильсен. Артист и учитель». Уже сами названия материалов ярко характеризуют героя этих книг: «Хранитель святынь музыкальной культуры», «Рыцарь музыкального искусства», «Он был Музыкант Божьей Милостью», «Музыкант от Бога... »

Из всего слышанного мною в Ленинграде – Петербурге самым впечатляющим было выступление Нильсена в Малом зале филармонии на Невском проспекте с программой из сочинений Шуберта (1972 г). Сюита из вальсов и лендлеров показалась мне исполнительским идеалом, полным гармонии и красоты, а ведь слышать довелось многих: лауреатов всех первых премий конкурса им. Чайковского, включая Джона Огдона и легендарного Вана Клиберна, любимого со школы пианиста, с которым я был немножко знаком. На петербургском радио и сейчас звучат записи нильсеновских концертов из серии «Незабываемые музыкальные вечера».

Для своих учеников Нильсен стал воплощением истины и образцом служения музыке. Не только я, но едва ли не все вспоминают своего профессора каждодневно на уроках, а став дирижёрами, Владимир Вербицкий, Казимеж Корд, Владимир Беглецов, Дмитрий Зубов называют Нильсена единственным, кто сформировал их отношение к музыке, а

среди их учителей были мастера экстра-класса: И. Мусин, Вл. Чернушенко, Г. Леонхард, Дж. Э. Гардинер.

«Кто повлиял на меня? Конечно же, Нильсен, Нильсен, Нильсен!!!

Это какая-то магия. Это сумма художественных убеждений, которые стали моими с первых же уроков бесспорно и навсегда!» (С. Скрынченко).

Записки эти не задумывались как научное исследование или книга, в которую постепенно и превратились, они личные, но в профессиональных характеристиках соблюдена предельно возможная объективность. Все мысли Нильсена о музыке приведены дословно и выделены курсивом.

Такие заметки могли быть скучны своим учебно-хрестоматийным изложением, поэтому в них включены и бытовые зарисовки, те штрихи, что дают представление об эпохе, атмосфере общения, интересах человека. Его словесный портрет и отношения с другими музыкантами даны без прикрас и идеализации для воссоздания реального образа личности уникального музыканта.

Встречаясь с выдающимся органистом современности А. Паршиным, мы непременно вспоминаем о Нильсене, которого он знал.

– Было время, когда я жил этим, – говорил я.

– Вы живёте этим и сейчас.

Автор благодарит Н. Цивинскую, С. Денисова, С. Голубева, Г. Кустенко за критические замечания по первому изданию.

Владимир Нильсен

НИЛЬСЕН – ПЕДАГОГ

«Научить нельзя.
Но можно научиться».

Как музыкант и педагог Владимир Владимирович Нильсен был явлением исключительным, сравнимым лишь с его выдающимся учителем Н. И. Голубовской в постижении тайн и красот музыкальной речи. Это был профессионал в самом высшем значении слова.

«Музыка – это мысли».

«Сначала я чувствую, а затем думаю, почему я так чувствую».

«“Вижу, слышу, чувствую, понимаю” – такова, начиная с нот, последовательность восприятия музыки».

Ученица Голубовской Ф. В. Ляндау признавалась, что в педагогическом отношении, как несравненный аналитик, Нильсен был даже выше своего учителя: «Она была просто ребёнок рядом с ним».

В отличие от Голубовской, написавшей интереснейшие научные труды о педализации, мелизмах, Нильсен, кроме переложения романсов Р.-Корсакова и записок по этюдам Шопена совместно со своим учеником проф. И. Комаровым, ничего после себя не оставил. Он был практик. Его отличали пытливый ум и прямо-таки микроскопический анализ

музыкального сочинения. «Если бы я знал всё так, как ты знаешь, то не смог бы играть», – говорил Рихтер.

Существует распространённое мнение, что можно быть неважным исполнителем, но при этом хорошим педагогом и наоборот. Так говорят те, кто не выступает на сцене, оправдываясь подобной софистикой. Нильсен утверждал обратное: хороший музыкант будет и хорошим педагогом, и хорошим исполнителем.

«Учиться надо у артиста».

Ученик когда-нибудь это поймёт и будет искать себе именно такого учителя, говорил он.

Неиграющий педагог не имеет морального права преподавать. Да и учить можно лишь тому, что умеешь сам. Не так ли?

Открытые уроки Владимира Нильсена, которые правильнее назвать курсами высшего исполнительского мастерства, становились откровением, и, сбегаясь на них, студенты Киевской консерватории срывали лекции, поэтому ректор консерватории просил его перенести уроки на другое, свободное от лекционных занятий время.

Основным принципом Нильсена была глубина проникновения в авторский текст и верность художественной правде. В работе он был дисциплинирован, абсолютно честен и точен. Его лаконичная речь, меткость высказываний, афористичность, зачастую парадоксальная, говорят о присутствии гениальности в этом человеке:

«У хорошего педагога всегда плохие ученики».

«Дилетанты чувствуют лучше».

«Нигде я не встречал так много немузыкальных людей, как среди музыкантов».

Вспоминается реплика профессора И. Мусина консерваторскому оркестру: «Вы даже не дилетанты, вы хуже». Да, дилетанты искренне любят музыку и не озабочены технологическими, профессиональными «заморочками».

В занятиях со студентами профессор был энергичен и неутомим, уроки проходили в высоком темпе, с накалом и требовали от учеников огромной затраты сил, выматывая физически. Даже просто слушать уроки Нильсена было нелегко: внимание утомлялось от обилия информации и профессорских замечаний, нередко едких, несмотря на присутствие публики. Такие уроки никогда не были театром, как у Нейгауза, например, они были наполнены повседневной напряжённой работой.

Мой приятель и ученик Нильсена, парижанин Никола Дроэн, говорил так: «Вы не понимаете, у кого занимаетесь. Это артист мирового класса».

В методической части работы приведены суждения Нильсена по всем категориям музыкального исполнительства и направлениям педагогической деятельности. Для удобства и ясности они выделены в самостоятельную тему, но понятно, насколько они связаны: темпо-ритм, интонация и фразировка; звучность и педализация; ритм и артикуляция, фразировка и форма; техника и аппликатура.

Ритм

«Ноты не равны».

Это положение, сформулированное ещё Ф. Э. Бахом, стало главным в нильсеновском понимании природы ритма.

«Две рядом написанные ноты не равны. Они не могут быть равны в силу того, что находятся на разных долях такта, а также могут приходиться на различные гармонии».

Ритм занимал центральное место в эстетических воззрениях Нильсена, его он считал главной категорией в музыке и обозначал в системе основных координат: Ритм (вертикаль) и Динамика (горизонталь).

«В исполнительстве всего две категории: Когда (время) и Сколько (динамика). Первая, как выразительное средство, сильнее».

«Музыка – самое точное из всех искусств, и точность эта должна быть во времени».

Пропевать мелкие длительности, придавая им вес. *«Длинные ноты лезут»* – его выражение.

«Чем меньше длительность, тем она больше. Две восьмые звучат дольше, чем одна четверть».

В этой парадоксальной аксиоме слышна диалектичность нильсеновского мышления. У Голубовской в этом вопросе было прямо противоположное суждение, что стимулирует к поиску и размышлению. Скорее, здесь всё решает конкретная задача выразительности.

«В природе отсутствует равенство. Река всегда извилиста».

«Для ритма хорошо поиграть на органе, это воспитывает дисциплину».

О задержании. *«Задержание чего? – времени».*

«Когда взять. Когда снять. Точное снятие – приём органистов».

«В Бахе очень важно снятие».

«Нотная запись в смысле высоты абсолютна, а в отношении длительностей условна, относительна. Она меняется, и её надо угадать. Это то, что написано между строк».

(Каждый струнник знает, что фа диез, например, звучит чуть выше, чем соль бемоль, тем более условна длительность).

«Ровность есть организованная неровность».

«Ровное плохо, неровное тоже. Надо соединить ровное с неровным».

«Иерархия долей в такте. Сильная доля длиннее, оттого что из неё всё вытекает». Вытянуть «раз».

«Сильные и слабые такты. Если б не было слабого, то не было бы и сильного».

«Короткая нота – пунктир, к чему она ближе, предыдущей или следующей за ней, подобно девушке, которая идёт с двумя молодыми людьми и чуть склоняется к тому из них, который ей нравится». Здесь же отношения сильной и слабой долей такта: слабая «от» или «к». При этом они имеют вес, в отличие от форшлага.

«Пунктирный ритм игрался острее, чем написан. Замахнуться на пунктир, оторвать его».

«Пунктир для марша и для пения. Вокальный, распетый пунктир – “Сладкая грёза” Чайковского».

Размеры стихосложения, ямб и хорей, «мама» по-русски и по-французски, с различным ударением на первом или на втором слоге.

«Прямое (сильное) и отражённое (пассивное) движение», сообщающее ритмическую пульсацию сильных и слабых долей.

Ритм и метр. Нильсена отличало умение находить ритмическую структуру в одинаковых длительностях, например, в первых тактах «Авроры» (соната для фортепиано № 21 Бетховена), сообщая механическому чередованию восьмушек

живой ритмический пульс: на раз – в первом такте, на раз, три и четыре – во втором. Такая же структура и в побочной партии сонаты, только в уменьшении.

Он умел найти микро-ритм и скрытую полифонию в линии, даже в одноголосном мелодическом рисунке-горизонтали Баха или Моцарта. Разработку этой идеи ритмической полифонии, но более богатую и универсальную можно найти в оригинальном новаторском труде по теории ритма у О. Мессиана.

Сильная доля всегда должна быть на месте. Особенно в аккомпанементе вокалистам, чтобы можно было взять дыхание.

Владимир Владимирович рассказывал мне: *«Ещё студентом я сидел как-то на концерте класса Л. Николаева и всё никак не мог понять, почему мне так неуютно, и, наконец, понял: у всех сильная доля начиналась раньше и не давала “дышать”.*

“Раз” должен быть на месте! Чтобы не сесть на “два”, следует хорошенько вытянуть сильную долю, “раз”». Например, ноктюрн Des dur Скрябина для левой руки.

«Синкопа – это спор слабой доли с *сильной, а не “перемещение сильной доли на слабую”, по распространённому определению, т. е. подмена. Куда же тогда девается сильная доля?» Таким образом, в такте – две сильных доли.*

«В трёхдольном размере всегда что-то спарено. В вальсе это третья и первая доли, в мазурке первая со второй или с третьей. И дирижировать вальс следует три – раз».

Нильсен подчёркивал тонкую разницу между ritenuto, ritardando, rallentando и allargando.

«Вся музыка романтична, начиная со Свелинка...»

«Если не опереть там, где это надо, то опора всё равно будет, но уже в другом месте, где ей быть не следует».

При залигованной сильной доле или паузе на ней следует дать ближайшую опорную ноту в басу для восстановления порядка вещей.

Профессор часто говорил о дирижёре, который должен быть в исполнителе, и подыгрывал при этом ученику, аккомпанируя ровными долями в басу для ритмической организованности. При этом движение четвертями сопровождал аккомпанемент восьмыми, и, напротив, изложение мелкими длительностями сопровождалось аккомпанементом более крупных, придавая мелким длительностям стройность. Приём этот помогал организовать ритмическую дисциплину в работе и основанную на этом последующую свободу исполнения.

«Legato портит ритм».

Это наблюдение, конечно, из его органной практики.

«Метроном – абсурд».

О темпе

«Lento – не темп, а характер».
«Allegro означает вперёд, а не быстро».

«Темп – понятие субъективное. Он имеет свои границы, за которыми всё останавливается или ничего нельзя понять. В медленном темпе должна быть текучесть. В быстром – внятность».

Текучесть, движение – основные понятия, исполнительские категории наравне с ритмом.

«Темп зависит от размера и длительностей. Темп – от шага», чисто человеческого параметра. Таким образом можно проверить естественность темпа.

«Числитель и знаменатель определяют темп»: 2/2; 4/4 или 2/4.

(Пьесу «Белые ночи» все играют на 6/8, тогда как написана она на 9/8).

Слушая на Всероссийском конкурсе этюд Листа «Метель», Нильсен удивился, почему его играют в размере 3/4 вместо 6/8, и услышал: «так все уже привыкли».

«С годами всё медленнее играю этот этюд: жаль мелкие длительности» (о 13-м этюде Шопена).

«У Нейгауза в его замечательной книге "Об искусстве фортепианной игры" одна неточность – неверное понимание rubato. Известно, что сам этот термин означает "красть", красть время. Нейгауз советует после всякого рода замедлений возвращать украденное, чтобы быть "честным вором". Но если вор вернёт украденное, то какой же он тогда вор? – удивлялся Владимир Владимирович. – *Брать и не возвращать!»*

«Как crescendo, так быстро» – его замечание по исполнению 5-й сонаты Бетховена.

«Сочинение будет выучено, если его можно сыграть медленно, словно под увеличительным стеклом. Также, если сочинение можно записать нотами без единой ошибки».

Вторую, a-moll'ную прелюдию Шопена Нильсен играл непривычно подвижно и объяснял такой темп тем, что *«длинная нота не выдерживает, она не может жить столько времени. Там же alla breve».*

Динамика. Тембр

«Динамика – не количественное понятие и forte – не громко, а сильно и звучно».

И Дебюсси говорил: в «силе должна быть сладость, а в сладости – сила».

«Играть надо не вправо и влево, не вверх и вниз, а именно наверх и сверху. Всё растущее стремится наверх, к солнцу, и важно то, что играется наверх. То, что внизу, не так важно». «Оторвавшись от дерева, лист бессильно падает вниз...»

И это правильно, когда в школе учат играть гаммы crescendo наверх и diminuendo вниз.

«Каждый мотив должен иметь адрес – куда и откуда».

«Динамика зависит от многих факторов, в том числе и от фактуры.

"Вилочки" (<>) означают прицеливать, не crescendo и diminuendo, а гармонические натяжения, их нарастание и угасание. Иногда совпадает с ними. Не случайно автор может писать cres. и dim. внутри их».

В полифонии каждый голос имеет свою окраску, подобно разноцветным ниткам, которые сохраняют свой цвет, пересекаясь и меняясь местами. Новое его проведение следует играть тем же тембром, одной краской, чтобы он сразу узнавался.

Чем больше голосов в полифоническом сочинении, тем легче его играть. Самые сложные фуги – двухголосные.

При повторении мотива Нильсен советовал играть его так же, не меняя динамики, без обычно принятого эффекта «эхо», аргументируя тем, что композитор мог написать здесь совсем дру-

гой мотив, но написал именно этот. Впрочем, при многократном повторении приводил в пример тех, кто произносит одно и то же слово несколько раз и с каждым разом всё тише и тише.

«Главное – соотношения», – говорил Нильсен и приводил в качестве примера афишу, набранную разным шрифтом, без чего всё сливается и ничего непонятно, что важнее.

«После forte piano наступает не сразу, иначе оно не слышно. Это словно переход на другую клавиатуру в игре на клавесине».

В двухголосии в октаву голоса не равны: один ведёт, а другой следует за ним, иначе звучит примитивно. Обычно это верхний голос. И тут же: что это за интервал – октава?

Ставил фактуру на бас. *«Бас как ноги у человека».*

«Фактура, как булка, должна иметь корку». Характерно его выражение: *«начинка лезет».*

О «звуке»

«Рояль живой, как к нему прикоснёшься,
так он и ответит».

Софроницкий говорил: «Я не могу сказать, как Вы играли, я могу сказать, как у Вас звучало».

Эстетически изысканным, чарующим слух звучание рояля Нильсена я бы не назвал. Его внимание занимали вещи более сущностные. При этом инструмент звучал у него непривычно тепло, и он играл мягко, ласково касаясь клавиш, словно гладил пушистого зверька.

Профессор возмутился, когда я заговорил о звуке. Обычно горячился я, а он отвечал веско, лаконично и спокойно, а здесь реагировал резко и бурно:

«Мир уже два столетия мыслит диалектически, а ты всё ещё какими-то застывшими понятиями. О технике ещё как-то можно говорить, но о звуке?! Можно говорить о звучности, но никак не о звуке».

По обыкновению я стал спорить и доказывать, что звук может быть тёплым или холодным, острым или округлым, светлым и тёмным, разве не так? На каждое из определений профессор отвечал «да» и затем пояснил, что его всегда возмущает, когда говорят: «У Вас такой звук!»

(Позднее та же реакция на подобные комплименты была и у меня. К тому же и гадости можно говорить приятным голосом, но смысл всё равно важнее).

(Вспоминаю свой разговор с Валерием Гергиевым, тогда, студентом дирижёрского факультета консерватории, в котором я хотел доказать, что теоретически можно выразительно сыграть даже один, отдельно взятый звук, представив его в ряду других. Гергиев резонно возразил, что выразительной может быть только целая фраза, музыкальная мысль).

Как всегда, у Нильсена это понятие связано с гармонией, акустикой, фактурой, педалью и т. д.

«Играть надо из рояля, а не в рояль, ведь мы говорим звуко-извлечение».

«У доброго человека рояль звучит мягко, у злого – резко и колюче».

Л. Николаев доказывал, что не имеет значения, чем касаться инструмента, окраска звучания от этого не изменится, и, достав из кармана кошелёк, нажал им клавишу. Присутствовавшие были в восторге. «Но ведь Вы просто удлиняете фалангу!» – возразила Голубовская. Ответ не был оценен.

«Зарядить, включить каждую ноту». Attaca как точное взятие клавиши. Владимир Владимирович ценил в игре определённость и точность.

«Звучание зависит не так от инструмента, сколько от акустики».

«Безжизненная акустика – от низких потолков, оттого студенты не слышат себя и плохо играют» (как говорил Гаварни, «высокие мысли не рождаются под низким потолком»).

Про микрофон в зале филармонии, которым теперь «подзвучивают» артистов, Нильсен говорил, что у него *«синтетический звук»*.

«Суммарная (неконкретная) звучность». Как-то Владимир Владимирович заметил: *«У тебя рассеянная звучность, а здесь надо, чтобы звук шёл прямой струёй, как из трубы»*. *«Аппетитная звучность»* – тоже его выражение, или, как говорят художники, «вкусные краски».

Часто причину невыразительной игры профессор видел в аккомпанементе. *«Невыразительный аккомпанемент»*.

«В хорошем оркестре инструменты вступают незаметно».

Это замечание относилось к моей игре в до минорном концерте Моцарта, к первой теме, когда к ней присоединяется гармония.

«Выстроить звучность» (соотношения внутри аккорда).

«Звучание выстраивается от верхней ноты».

«Вся работа пианиста сводится к следующему: выстроить вертикаль, выстроить горизонталь».

О пьесе «Мужик на гармонике играет» из «Детского альбома» Нильсен говорил, что она должна звучать так, словно

мужичок слегка навеселе, «под мухой». Так же и хор пьесы «В церкви» должен звучать нестройно, подобно деревенскому хору.

Однажды дома Владимир Владимирович предложил мне угадать разницу в звучании белых и чёрных клавиш: *«Замечаешь? Чёрные клавиши звучат острее»*, – говорил он. Действительно.

Выразительна его реплика *«зыбко»* (например, «Ундина» Равеля). Такое отношение давало непривычную, волшебно звучащую картину.

О педали

«В чистоте должна быть грязь.
Без грязи чистота ужасна».

Нильсен любил смешивать гармонии, делал это смело и даже дерзко.

«Табакерку» Лядова играл всю на одной педали, так же, как и «Виселицу» Равеля (!). Не говоря уже об органном пункте в серединке «Баркаролы» Чайковского. Наверное, педаль при этом всё же филировалась. А когда я показывал «Лунную сонату», смешивая в Adagio восходящие арпеджии, профессор удивился – ведь это различные гармонии. Я ответил, что у них один общий бас, и на этом «научный спор» был окончен.

«Две грязи – ещё не грязь. Три – уже грязь».

Он не прибавлял постепенно педаль, начиная с беспедальной звучности, а, напротив, убирал лишнюю, начиная с густой, почти грязной педали, снимая её постепенно, до той, которая была нужна.

«“Вижу, слышу, чувствую, понимаю” – такова, начиная с нот, последовательность восприятия музыки»

«Пошла манера играть без педали».

«Цветок без пыльцы» – его выражение о беспедальной, безобертоновой звучности.

Прямая педаль и широкое расположение фактуры, пустота у Шопена.

«Шопен любит воздух между гармониями, в его сочинениях нужна прямая педаль».

У Шумана, напротив, фактура плотная и педаль чаще вяжущая, запаздывающая (синкопированная).

«Запаздывающая педаль – болезнь современных пианистов».

Часто в запаздывающей педали её снимают на момент взятия новой звучности, и получается провал. А взятая позднее, она оставляет звучность неокрашенной, пустой

и плоской. Такая педаль не имеет смысла, ведь звучность акустически уже возникла, и это ничего не даёт. Педаль именно запаздывает, а не снимается, когда появляется новая гармония. При этом может возникать мимолётная грязь, что всё-таки приемлемо и лучше звучит. Например, в Первом этюде Шопена наверху, при перемене движения, когда меняется гармония, педаль менять нельзя, во избежание провала звучности её следует слегка задержать.

В ноктюрне cis-moll Чайковского Нильсен рекомендовал запаздывающую или, по его выражению, *«синкопированную педаль»*, несмотря на возражения моего коллеги по колледжу, что здесь паузы и аккомпанирует струнный оркестр. *«Иначе бас “гуляет”, делая странные скачки»,* – отвечал профессор. В длинную гармоническую педаль в ноктюрне попадают при этом паузы, но они чисто «декламационные».

О педали у Баха:

«Говорят, что педали в эпоху Баха не было. Но клавесин имел свои достоинства и приятные свойства, и неужели Бах отказался бы от такого выразительного средства, как педаль?»

Вопрос в том, что это за педаль, где её взять и сколько. В.Гизекинг писал: «Дурно и бессмысленно вводить педальные эффекты в музыку, написанную тогда, когда педаль ещё не была изобретена». Можно вспомнить и выражение Бузони: «Не следует верить легендарной традиции, что Баха нужно играть без педали».

«Педаль снимается позднее рук», так как они могут быть сняты не точно, не вместе. Прямая педаль: для того, чтобы нажать, сначала её нужно снять.

«Говорят, что в своих поздних сонатах Бетховен ничего уже не слышал, и перечёркивают его педаль. Чепуха! Бетховен всё слышал внутренним слухом».

Финал «Лунной сонаты» профессор советовал играть без педали, включая её только на вспыхивающих sf на концах арпеджий, бегущих наверх. Наверное, и на бас тоже – для обозначения сильной доли и окраски гармонии.

«Хорошая педаль не слышна».

Артикуляция. Штрих

«Кто это услышит?»
«Грамотность никому не нужна».

Произношению, музыкальной речи Нильсен придавал особое значение. Его пальцы были словно говорящие. Связная игра перемежалась у него с игрой non legato, напоминая живую речь с гласными и согласными на сильных и слабых долях такта. И в педагогической практике им постоянно применялся метод подтекстовки, причём на языке оригинала, например, в сочинениях Баха.

«В музыке считается возможным то, что в речи оказалось бы совершенно непонятным, – связывать, что нельзя связать, и, наоборот, делать ударения не там. И то, что в речи невозможно, здесь проходит».

В методике Нильсена также постоянно присутствовала теория музыки, а в его внимании к произношению, музыкальной речи можно найти много общего с педагогикой А. Шнабеля:

– Основные и вспомогательные ноты.

– Проходящие ноты.

– Задержание и разрешение. Задержание сверху и задержание снизу, опевания.

– Икт, предикт, постикт, предъём и т. д.

Профессор советовал: *«Всегда играть “от” или “к“, а не между»*. Обращал внимание на то, что и с чем связано, где нужно связать и где соединять не следует. Муз. грамота – произношение: деление, сложение, *«а не как слоники на комоде: нос в хвост»*.

Лига с затакта означает натяжение к сильной доле, например, 23-й этюд Шопена, а не её ослабление.

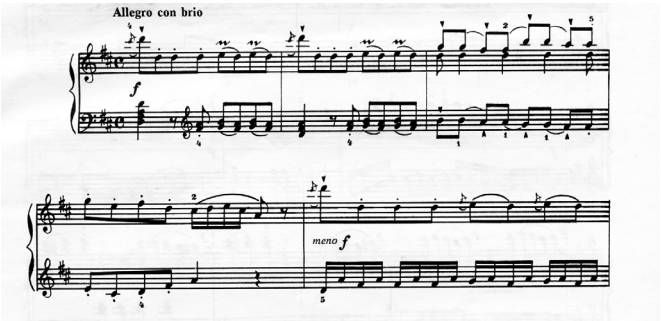
Различие лиги у Бетховена и у романтиков: у Бетховена лига означает штрих, в романтической музыке она фразировочная.

«В музыкальной речи бывают гласные и согласные, а не а-а-а». Мужские и женские окончания: на сильную или слабую доли такта.

Разрешения у Нильсена оказывались твёрже, нежели принятые традиционно, со времён К. Ф. Э. Баха, чтобы не было эффекта *«куклы с закрывающимися глазками»*, например, в теме «Симфонических вариаций» Франка.

«Группетто означает размах и разбег. Чтобы дальше прыгнуть, нужно сначала отойти назад и разбежаться. Акцентировать при этом первую ноту».

Профессор проходил сонату D-dur Гайдна, и первый его вопрос был: *«Сколько штрихов в теме? – четыре. Теперь сыграйте так, чтобы это было понятно»*.



Ученица старательно сыграла и услышала:

«А теперь Вы играете не музыку, а штрих».

«Слышать, но не подчёркивать. Хорошая артикуляция не слышна».

Не всё должно звучать одинаково чётко, это была бы неестественная, нечеловеческая речь. Однажды Нильсен заметил: *«Кажется, я играл эту пьесу неприятно отчётливо».*

Или другой эпизод.

Как-то в разговоре с поклонницей Нильсена, сидевшей на всех его уроках, я спел ей для примера тему Des-dur'ного ноктюрна Шопена. Так просто напел, приблизительно. А она: «Вы неправильно поёте. Спойте правильно».

Напел.

– Сыграйте на руке!

Сыграл ей на руке.

– Опять неправильно! Не то с тем связываете в мелодии. Спойте «Слыхали ль вы».

Напел.

– Опять неправильно!

Нильсен услышал и тоже говорит: «Сыграй мне на руке». Сыграл, и всё не так. Это было хорошим уроком по грамотному произношению мелодии.

«Staccato – простейший вид акцента».

Разнообразие видов staccato, например, «не полное легато».

«Legato скорее акустическое свойство, нежели физическое, и делается не руками, а слухом».

Однажды дома профессор продемонстрировал это, сыграв мне гамму одним пальцем и, действительно, было полное ощущение игры legato.

Мелодической и гармонической фактуре у Моцарта соответствуют связный и рассыпчатый штрих. Здесь расхождение со Шнабелем, утверждавшим прямо противоположное. Но ведь ещё Бетховен, прослушав игру Моцарта, отметил: «kein legato».

И Голубовская писала, что гармоническую фактуру у Моцарта в восходящем движении следует играть не связно.

У Нильсена: *«В музыке Баха следует избегать гармонических соединений».* Струнники обязательно выставляют штрихи, и надо решить, каким штрихом играть то или иное место.

Бас, форшлаг играются «на раз», например, в сонате Моцарта a-moll, но не у Шопена. *«Замахнуться на форшлаг».*

Чтобы увеличить длину музыкальной мысли, связать мотивы, профессор заменял акценты на tenuto.

«Бах не писал ни лигу, ни staccato».

«Шопен отличается от Баха ещё и тем, что у него одна гармония как-то вплывает в другую. У Баха, в классической музыке, это невозможно. Поэтому и лиги у Моцарта заканчиваются внутри одной гармонии. Он не пишет лиги мелодические в другую гармонию. Это редакторы не понимают, искажая. Посягательство на письмо гения. По-моему, это невежество».

Для того, чтобы услышать невнятно произнесённые места, профессор советовал проиграть их на закрытой крышке инструмента. Действительно, они сразу становились заметны.

Про артикуляцию у Баха, о которой написано столько научных трудов, Нильсен говорил просто: *«Украшения у Баха играются свободно, интервалы шире терции не связно. Вот и всё».*

И Ф. Э. Бах в Опыте правильной игры на клавире отмечал, что правила эти – для начинающих. В конечном счёте, всё решает вкус, а обладать вкусом – это больше, чем обладать умом, говорил Бальзак.

«Недавно я понял, что тему g-moll'ной фуги (I том ХТК) *я всегда играл неверно. Секста es-g неестественна для баховского произношения, и строится она на двух секундах d-es и g-fis»*, а не так, как говорила Голубовская о строении этой темы, подставляя слова «заходит солнце».

Так же и фуга cis-moll из I тома ХТК. Уменьшённая кварта his-e звучит фальшиво, и тема построена на двух секундах: cis-his и e-dis.

«В романтической музыке, например, в начале ноктюрна Des dur Шопена нисходящая секста встречается часто, и вряд ли кто-то будет играть здесь терцию наверх».

Аппликатура

«Никто не может грамотно
сыграть тетрахорд вниз».

Умение находить хорошую аппликатуру – это всё, считал Шопен.

Известно выражение: «Играйте хоть носом, лишь бы хорошо звучало». У Нильсена же была глубоко продуманная и оригинальная теория аппликатуры. Она всегда связывалась у него с вопросами интонации, фразировки, штриха, а также с трудностями технического порядка, зачастую попутно решая сразу целый комплекс проблем.

«Не нужно искусственно выравнивать пальцы. Неодинаковость пальцев – не их недостаток, а достоинство, следу-

ет ценить индивидуальность каждого из них. Какой палец самый точный? – 2-й. Самый чуткий – 4-й».

Например, скачок в окончании Второго скерцо в правой руке на фа 4-й октавы профессор советовал взять 2-м пальцем.

В редакции 27-й сонаты Бетховена у Шнабеля, в первых же двух тактах 2-й части он находил 4 ошибки!

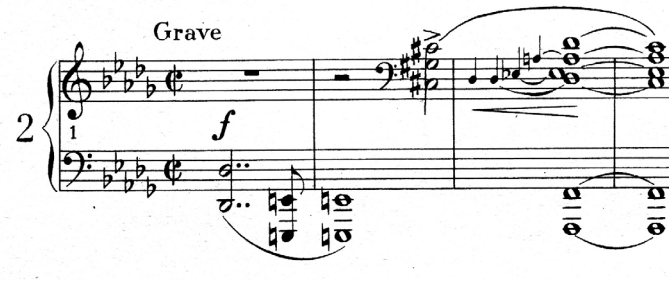
Не представляю, чтобы Нильсен, подобно Шнабелю, мог взять верхнее ми бемоль во вступлении сонаты Бетховена ор. 111 в правую руку. Для него важнее здесь интервальный ход, его упругость и размах. По той же причине в «Патетическом этюде» Скрябина скачки в бурном, стихийном аккомпанементе зачастую играют разными руками, чтобы просто попасть.

В ноктюрне Шопена cis-moll вместо формальной связности, legato, предлагал пальцы, которые подчеркнут триоли аккомпанемента.

Тему главной партии 17-й сонаты в левой руке начинал вообще ребром ладони.

Секвенции следует играть одинаковыми пальцами, чтобы не было пестроты в штрихе, например, во вступлении 17-й сонаты Бетховена или в прелюдии c-moll из 1-го тома ХТК.

Сильная доля требует сильного пальца, например, 1-й в правой на верхнее ре бемоль темы во вступлении b-moll'ной сонаты Шопена:



«1-й и 5-й – это не пальцы, а рука».

Первый биологически предназначен для того, чтобы зажать орудие труда, т. е. ход сверху вниз для него не свойственен.

Искусственно «удлинить» слабый 5-й палец, повернув к нему кисть.

Владимир Владимирович предлагал аппликатуру, которая исключала связанность там, где её не должно быть.

Типичную последовательность из пяти нот в сочинениях венской классики профессор предлагал играть 4 – 1 и снова 2-й или 3-й, например, в группировке типа темы B-dur'ной сонаты Моцарта, но, конечно, не пятью пальцами подряд.

Такая аппликатура логична и передаёт движение смычка.

Пятипальцевая аппликатура началась, собственно, с Листа.

Фразировка. Интонация

«Самый простой способ
почувствовать длину фразы
и правильную интонацию – спеть её».

Тема, интонация связана с окружающими её гармонией, фактурой и другими элементами.

«Заканчивать мотив, фразу следует твёрже, не смягчая её традиционно, а следующую вступить мягко, тогда фраза продолжится».

(К редакциям, искажающим авторские артикуляцию, фразировку и педализацию, профессор относился резко отрицательно, всегда ругая тех, кто этим занимается, особенно Гондельвейзера в сонатах Бетховена, – просто в ярость приходил. Так же и Муджеллини, Бартока в «Хорошо темперированном клавире». *«Это надо сжечь!»* – гневно вос-

клицал профессор в ответ на их безграмотность и произвол в обращении с авторским текстом.

Из лучших редакций ХТК называл Кройца (Urtext).

– А Вы не хотите сделать свою редакцию? – спрашивали его.

– Я бы уничтожил все редакции. В этом и будет моя редакция).

«У нас в консерватории любят говорить: вы хорошо интонируете.

Но ведь интонация a priori заложена автором в сочинении, надо лишь угадать её. Что ж тут интонировать?»

«Исполнение включает в себя две категории: ритм – вертикаль (когда) и динамику – горизонталь (сколько). На пересечении этих линий возникает интонация».

Интонация неизменна и при повторении мотива остаётся прежней.

(С. Савшинский говорил, что в экспромте Шопена As-dur при повторении темы он каждый раз меняет ударения, что вызывало у Нильсена недоумение).

Интонация падающей секунды, такая типичная у Шопена, лежит в основании многих его сочинений. Секунда вниз также и у Чайковского в сюите «Времена года».

Интервальные натяжения: Нильсен приводил в пример певцов, которые на значительные по размаху интервалы затрачивают усилие. В широком интервале, скачке следует показать первую ноту, чтобы наполнить интервал.

«Певцы очень дорожат высокими нотами», на них можно задержаться.

Слова «интонация», «интонировать» на уроках не применял совсем, и, когда я заметил ему, ответил так: *«Вся моя*

работа в классе – это работа над интонацией», – подобно крестьянам, не употребляющим слово «труд», т. к. вся жизнь их проходит в труде.

«Иногда выразительность состоит в её отсутствии» (о вступлении в 17-й сонате Бетховена).

О форме

Внимание к форме было очень характерно для Нильсена. Критика им исполнителей часто была связана именно с их недостаточным ощущением формы.

Форма – это не только экспозиция, разработка и реприза или строение А–В–С, а прежде всего внутренние связи, например, прелюдия и фуга fis moll Баха из II тома ХТК.

«Чтобы почувствовать фразу, её форму, медленную пьесу хорошо проиграть в быстром темпе, а быструю – в медленном».

«Определите границы фразы. Где заканчивается первая мысль? Каждый мотив имеет адрес – куда и откуда».

Вспоминается соната си минор Листа, которую проходил со мной Владимир Владимирович, и тематические связи, подмеченные им и объединяющие это грандиозное сочинение в единое драматургическое целое. Сразу становились на место все темпы, обозначались характеры персонажей.

После такого анализа я уже не мог слушать эту сонату у Софроницкого, в которой многое спонтанно и оттого расплывчато по форме.

Владимир Владимирович говорил, что при исполнении 17-й сонаты Бетховена не следует несоразмерно медленно играть вступление, как это обычно приходится слышать, ведь это не что иное, как прообраз темы главной партии.

«В вариационной форме важна не сама тема, а то, во что она каждый раз одета: орнаментика, гармония, фактура, регистровка».

«Гармония – это одежда, новое платье темы».

«Наметить самую дальнюю точку – и стремиться к ней, объединяя мотивы в единое целое».

«Всё состоит из деталей».

Наверное, поэтому Нильсен так любил клавесинистов и прохладно относился к Рахманинову. (К. Ясперс, немецкий философ, говорил: «Общее мне дороже». У него же: *«Часть входит в целое и этим целым определяется»*).

Однажды я спросил, чего недостаёт в моей работе с учениками, и услышал: *«Тщательности».*

В Концерте Грига, которым восхищался профессор, он находил-таки одно несовершенство: повторение экспозиции.

«Главное – соотношения».

О технике

«Совершенство невозможно. Да и не нужно».
«Играть на рояле, в сущности, просто.
Вдумайтесь в это слово – игра».

Уместно привести мнение В. Горовица о пианистах молодого поколения, которые, выходя на сцену, продолжают заниматься...

Честно говоря, технические задачи не были в центре внимания в классе Нильсена. Здесь решались вопросы высокого, прежде всего, художественного порядка.

Принцип работы над техникой необычно и парадоксально сформулирован им в одной из лекций под харак-

терным для него названием «Осознание закономерностей музыкальной речи как *единственного* (выделено мной. – *В. Ш.*) средства преодоления технических трудностей». Поразительно! И это при обычных советах педагогов: поучи ещё, поиграй другим штрихом и т. п. Нильсеновское видение даёт принципиально иной взгляд решения проблемы.

«Техника – это не руки, а голова и уши, прежде всего».
«Пальцы наши – дуры» (почему не дураки?).
«Руки играют то, что слышат уши».

Профессор не показывал пианистические приёмы, а учил анализировать и мыслить. Поначалу ученики его теряли прежний технический блеск, это пугало и беспокоило. Играть крепкой кистью было привычно, но интонационные и фразировочные задачи предполагали совсем другие, свободные и гибкие руки.

Ставились задачи выразительности, например, профессор предлагал искать в пассаже интонацию, мотив. Это было умно, совершенно необычно и психологически верно, отвлекало от трудностей и неудобств и попутно успешно решало их, перенося поиск в иную плоскость.

«Я спрашиваю, о чём эта музыка? Отвечают так: это радость».
«Это счастье!» (Первый этюд Шопена).

Технику его учеников отличала осмысленность, она была незаметна.

Первый этюд Шопена написан на узкую позицию. Рука не растянута на дециму, а, напротив, собирается каждый раз в терцию (ми–до и т. д.).

Так можно без напряжения, не «садясь на шпагат», справиться с широко расположенной фактурой. При движении вниз руку следует отпустить, и она отдыхает.

«Уберите этот колхоз», – вспоминал он выражение Калантаровой про несобранные пальцы.

Во Втором этюде Шопена *«рука делится пополам: на мелодическую, активную линию (3-4-5) и мягкий, пассивный аккомпанемент (1-2)»*.

«Скачки следует играть не “к”, а “от”, с опорой от первой ноты, например в 17-м этюде Шопена, в конце Второго скерцо».

«Настоящие октавы – в Шестой рапсодии, скачки – в Мефисто-вальсе».

Владимир Владимирович сразу поставил мне октавы в сонате Листа: *«Мне больно смотреть, как ты их играешь»,* – говорил он.

«Октавы играются не на 5-х, а на 1-х пальцами и высокой кистью».

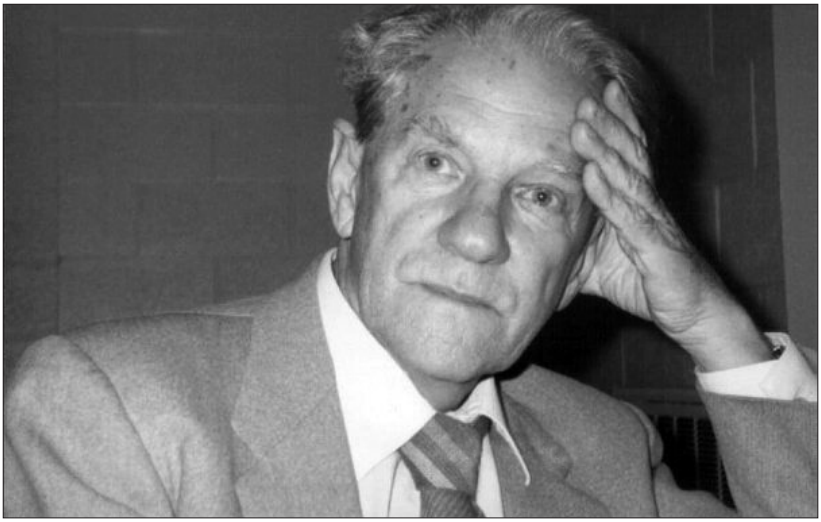
«Движения должны соответствовать музыке».

«“Что” определяет “как”».

Л. Николаев говорил: «Покажи, как это трудно – октавы» (когда моя ученица поступала в Петербургскую консерваторию с 22-м шопеновским этюдом, ей сделали аналогичное замечание: «Октав не слышно»).

«Прямое (активное) и отражённое (пассивное) движение», например, в Шестой рапсодии Листа. Прямое – вниз и отражённое – вверх.

Движение руки вниз – определённо, вверх – неопределённо. Иногда нужно взять аккорд, например, движением наверх, снизу, оттолкнувшись от клавиатуры: например, ко-



«Музыка – это мысли...»

нец первой темы 32-й сонаты Бетховена (аккорд, завершающий арпеджио) или последний такт Второго скерцо Шопена (скачок в разные стороны).

Советовал начинать работу с трудных мест, с того, что не получается. Голубовская, напротив, рекомендовала начинать с того, что легче и постепенно переходить к более сложному. Сложные места Нильсен советовал проучивать *«словно под увеличительным стеклом»*. С уважением говорил о джазовых пианистах, их владении ритмом и штрихом: «Не то, что эти» (хотя к «этим» принадлежал и сам).

Профессор говорил, что женщинам играть на рояле легче, несмотря на маленькие руки. Они ловкие и умеют приспособиться к фактуре.

У него были абсолютно свободные руки и гибкая, словно пластилиновая кисть. *«Ты играешь не рукой, а “рельсой “,* – говорил он в начале занятий со мной, и когда я пожаловал-

ся на слабые пальцы, отвечал: *«у тебя чудовищные пальцы, чудовищные!»* Да, я был зажат и играл на мышцах, преодолевая, а не приспасабливаясь.

«На скрипке вначале играть трудно, на рояле проще, но на рояле всё-таки играть сложнее».

«До чего наиграны пальцы!» – с возмущением сказал он, прослушав одного пианиста, игравшего невыразительно, зато удивительно ровно и гладко.

«В игре должен быть риск».

«Лучше некачественно, но со смыслом».

«Шопен играл музыку, а не ноты, и сейчас бы его не приняли в аспирантуру».

«Я мог бы сыграть Klavierabend, не зацепив при этом ни одной фальшивой ноты, но кому это нужно?»

В КЛАССЕ НИЛЬСЕНА

«Я экономист и математик,
я лентяй по природе».

Нильсен много и точно показывал. При этом такой показ мог быть и небрежным и даже неряшливым, когда он, сердясь, шлёпал по всей клавиатуре, производя дикую какофонию. Слушать это было невозможно, особенно поле аккуратной игры барышень-учениц.

На занятиях со студентами профессор сидел за вторым роялем или в кресле у окна. На уроках присутствовали студенты, свои и других классов, часто и педагоги консерватории, они словно переносили нас на сцену, но театральности в этом не было никакой, шла напряжённейшая многочасовая работа, выматывавшая слушателей не меньше, чем студентов за инструментом.

Но «распустить хвост», по собственному признанию Владимира Владимировича, ему иногда нравилось, и это заметно было, когда в класс заходили новые слушатели, особенно дамы, Николаева, например. Играть в такой обстановке было очень трудно. *«Ну, какой же я павлин?* – говорил он при этом. – *Вот Нейгауз – павлин, а я так, петушок серенький».*

Конечно, атмосфера урока напрямую зависела от понятливости и реакции ученика. Занятия дома проходили спокойнее.

Нильсен нежно, трепетно любил музыку и работал честно, не щадя себя и занимаясь со всеми одинаково, никого не выделяя и независимо от способностей. Занимаясь с В. Софроницким, по его просьбе, этюдами Шопена, Нильсен с удивлением услышал: «И Вы это всем говорите? Это должно быть Вашей профессиональной тайной».

«Ученик – всегда первое. Не мы учим, у нас должны учиться».

«Учить надо того, кого учить не надо», – говорила Н. Голубовская.

Г. Нейгауз рассказывал Нильсену: «У меня была ученица, которую я, кажется, так и не смог научить, и ученик, который взял от меня самое плохое» (соответственно, профессора Новосибирской и Уральской консерваторий).

«Талантливый, но неспособный», – удивила меня брошенная о ком-то профессорская реплика, а ведь понятно и метко.

Бывая на уроках других профессоров своей консерватории и московской, ничего подобного его полёту, даже приблизительно, я не слышал. Всё было довольно обыкновенно, приземлённо и часто скучно.

Учиться у него мог не каждый. Это я понял сразу и долгое время считал себя не готовым к общению с музыкан-

том такой высоты. Профессор Московской консерватории Т. Алиханов, например, занимался эффективнее и добивался результата быстрее, потому что уроки его были доступнее и понятнее ученику. Нильсен учил анализировать и мыслить и ставил не руки, а голову и уши, прежде всего. То была высшая математика, и к её восприятию, в общем-то, мало кто был готов. Это был труд, и нелёгкий.

«У музыки с математикой много общего, в частности, точность.

Вся динамика и агогика – это числа (математические прогрессии. – *В. Ш.*). *Когда я беру студентов себе в класс, то обязательно спрашиваю, как они учились. Чаще всего отвечают так: “У меня хорошо шли гуманитарные предметы, а вот с математикой было неважно”. Обычно таким ученикам я отказываю. У кого хорошо с математикой, тот понятлив»*. (Здесь прослеживается пифагорейская традиция в отношении к музыке как к точной науке).

Профессор отбирал студентов в свой класс также по первым тактам пьесы «Белые ночи», проверяя музыкальность на арпеджиях, которые следовало развернуть и прослушать, чтобы они не звучали плоско.

«Учат у нас невероятно долго. Семь лет музыкальной школы, затем училище, консерватория, аспирантура – сколько ж можно?

С талантливым учеником достаточно основательно пройти несколько прелюдий и фуг Баха, две–три или даже одну сонату Бетховена, несколько сочинений Шопена, а остальное он сможет сам».

(Действительно, так долго не готовят даже космонавтов).

«С учениками нужно проходить много музыки, – говорил он, – *и в школах следует часто менять репертуар, каждые две недели учить что-то новое».*

«Учебный процесс поставлен у нас с ног на голову. Всё учат отдельно: сначала текст, затем аппликатуру (?!), к ней присоединяют педаль, потом подогревают эмоционально – и сочинение выносят на зачёт или экзамен».

«На Скрябине учить нельзя. Там всё не на правилах, а на исключениях. Его не учат, его играют».

«Сочинение будет выученным, если можешь безошибочно записать его на бумаге».

В молодости, когда хотелось иметь редкие ноты, он от руки переписывал огромные по длительности и сложные по фактуре произведения. У меня сохранилась соната И. Хр. Баха, списанная Нильсеном красивым крупным нотным шрифтом. Заучивалось при этом, конечно, накрепко. Удивляло, когда он мог, не занимаясь, сыграть сочинение, не повторяя его перед тем много лет, например, «Ундину» Равеля.

«Всегда можно сыграть лучше».

«О чём вы играете?» – часто был первый его вопрос.

Нильсена интересовало течение мысли, а не ощущение клавиатуры. Слушая студентов, он смотрел не на руки, а на выражение лица. Не давал своим ученикам играть, нередко с первых же тактов останавливая их и начиная детально работать. Предлагал при этом подумать, понять. Такая вдумчивость приостанавливала механическую работу пальцев, направляя работу в иную плоскость. Его уроки развивали и дисциплинировали мышление.

Разбирая фактуру на детали, предоставлял ученикам самим собрать всё в целое, что вызывало зачастую растерянность и неуверенность в себе. Увязая в деталях, нелегко бывало выбраться из них. Здесь, думается, было основное противоречие нильсеновской педагогики.

«Кого надо учить – того учить не надо», – продолжала свою мысль Н. Голубовская.

По собственному признанию (правда, сам я этого не слышал), Нильсен применял «натаскивание» с теми, кто иначе не способен был довести сочинение до желаемого качества. *«Опять надо препарировать музыку»*, – с досадой обронил он однажды перед занятиями.

В его классе много внимания уделялось искусству аккомпанемента, его текучести, левой руке, в которой зачастую скрывалась проблема исполнения, например, ноктюрн c–moll Шопена.

Профессор Моисей Яковлевич Хальфин говорил мне, что исполнитель может прославиться уже в юном возрасте, педагогом можно стать, лишь приобретя опыт. (И опыт заблуждений и неизбежных ошибок, конечно: профессор Флавий Васильевич Соколов, зав. кафедрой психологии музыкальной деятельности, говорил нам, студентам, что придётся испортить немало учеников, прежде чем научишься работать. «Не то хорошо, что правильно, а то правильно, что хорошо», – говорил он.)

Со слов профессора И. А. Комарова, известна характерная деталь о первом уроке молодого тогда Владимира Нильсена своему маленькому ученику. Он попросил ученика сыграть своё имя, и тот сыграл терцию вниз, что естественнее чем, к примеру, квинта наверх. Деталь, но как выразительна она и какой психологически тонкий подход!

Понятие «фортепианная школа» профессор не признавал. *«Есть не школы, а личности и направления, которые они задают»*, – говорил он. К таким художественным личностям он относил Голубовскую и Нейгауза.

Лучшим подарком Оборину в последние годы было не прийти к нему на урок, рассказывал М. Воскресенский. Как это не похоже на Нильсена, который был дисциплинирован и ответственен в высшей степени! По его признанию, он никуда и никогда не опаздывал, если не шёл со мной, конечно. Его упрекали в субъективности. Упрёк этот неверен. В оценке других – возможно, но если говорить об авторах и сочинениях, то здесь Нильсен как раз предельно объективен, если это вообще возможно в принципе. Сам он говорил, что никакого объективного суждения быть не может, поскольку любое мнение выражает личность, т.е. субъект.

С учениками: 1 ряд – Я. А. Гельфанд, В. В. Нильсен, Т. Н. Населенко, 2 ряд – И. А. Комаров, К. Корд. 1955

«Прикасаясь к музыке, исполнитель обязательно её искажает».

В отличие от Вагнера считал, что *«гениальным может быть только автор – творец».*

Считалось, что профессор подавляет индивидуальность учеников, оправдывая это тем, что индивидуальность, если она сильна, уничтожить нельзя. А если не так сильна?

«Ты был у меня под башмаком», – вспоминал он. Другие тоже.

И как при этом не вспомнить слова, услышанные им в студенческие годы от Корто: «Не уничтожайте недостатки учеников – это их индивидуальность».

Конечно, профессор намного опережал нас в изощрённом слышании музыкальной ткани, понимании самого языка музыки, в особенности деталей, этого синтаксиса музыкальной речи, подавляя волей и исключительной профессиональной требовательностью, когда результат должен был быть тут же, немедленно. Не все могли так быстро реагировать, и профессор порою просто свирепел, срываясь на фальцет, не давал играть, останавливая постоянно, и было жаль ученика, когда присутствовавшие в классе начинали посмеиваться. «Может быть, вы сыграете?» – предложил однажды студент. Желающих не нашлось.

Или другой эпизод, когда новый аспирант, лауреат, победитель крупного международного конкурса принёс на урок разбор концерта Моцарта ре минор. «Только не прерывайте меня», – попросил он.

Профессор выслушал весь концерт, затем вернулся к началу и спросил: где здесь впервые появляется тоника? На

«ре» – был ответ, после чего весь урок не пошёл дальше первых тактов.

Его влияние оставалось надолго, это отмечали и мои ученицы, которые играли профессору. Так и вспомнишь рихтеровскую реплику…

«Где кончается фраза?» – один из самых частых вопросов, задаваемых им ученику. От этого зависела длина мышления, длина дыхания.

Профессор рекомендовал искать типовые, аналогичные места и проучивать их вместе. Такая методика сокращала время, затраченное на занятия.

«Число “2”, т. е. противоречие, конфликт, как главная категория, лежит в основе развития».

«Обычно говорят: я так чувствую, это моя трактовка; трактовка – это уловка. Играть надо так, как написал композитор».

«Теперь стали говорить об исполнении: это интересно. Это интересное слово “интересно”».

У него было полифоническое мышление. *«Несколько жизней»*, – говорил он о сочинениях, в которых подмечал различные драматургические линии, пусть даже незначительные.

Для него было типично внимание к мелким длительностям, «наполнению» (13-й этюд, 8-я прелюдия Шопена).

Тема, мелодия связаны с другими элементами, окружающими её. Все эти натяжения, тяготения и составляли постоянный предмет его внимания.

Основой педагогического репертуара Нильсен считал сочинения Баха, Бетховена и Шопена.

В Таллинне я присутствовал на открытом уроке по Четвёртому этюду, который длился 2 часа.

«Музыкант определяется по отношению к трём Б: Баху, Бетховену, Брамсу».

«Играть можно по-разному, я же объясняю – как играть нельзя: а теперь сыграй как прежде, чтобы никогда так не играть», – говорил он, чтобы студент сравнил и яснее услышал промахи в своей игре.

«Быть педагогом самому себе», – напутствовал он.

КОНСЕРВАТОРИЯ

Консерваторию Нильсен не любил, но не учеников, конечно. Да и за что ему было любить её? Она приносила огорчения, нервотрёпку и непонимание, хороших учеников в его класс не пускали. Да они и не шли, эти хорошие, ведь понятно было, что для карьеры надо учиться у влиятельных людей, заседавших в жюри конкурсов. И Нильсен говорил: *«Хотите делать карьеру – идите к Серебрякову»*. Их можно понять, объяснял я, ведь все хотели бы играть на сцене, а без конкурсов это почти невозможно. Когда я заметил профессору, что в его классе не самые талантливые студенты (М. Хальфин говорил мне, что устал от талантливых учеников и ему нужны просто умные), он ответил: *«А я хочу талантливых».*

В консерватории было четыре фортепианных кафедры и Нильсен – «сам себе кафедра», – писал Петер (Петр) Лаул. Но последние годы имя Владимира Владимировича даже не значилось в списке профессорско-преподавательского со-

става, несмотря на то, что он ещё вёл класс и числился как профессор-консультант консерватории. И в двухтомнике «Ленинградская консерватория в воспоминаниях» (1988 г.) о нём не сказано ничего, впрочем, по его желанию.

«Поговорить не с кем…» – прозвучало однажды его горькое признание.

«*Мне дорого то, что не дорого им. И наоборот».*

Мы часто говорили о других музыкантах, меня интересовали легендарные имена тех, кого слышал Нильсен, а он застал С. Малозёмову, о которой писал ещё Чайковский, знавал О. Калантарову, И. Ершова, играл Глазунову…

Я завёл разговор о милейшем Абраме Давыдовиче Логовинском. *«В каждой консерватории найдётся свой Логовинский,* – заметил Нильсен. – *В московской – это Я. Мильштейн».*

Так же с симпатией говорил и о Майкапаре: *«Прелестный был человек».*

«Хальфин умеет делать “базу” лучше меня, но “надстройку” я делаю лучше. Как-то он спросил меня, чего недостаёт его ученикам, и я ответил – крыльев».

«Для Хальфина музыка значила многое, а для молодых она совсем не то, им нужна карьера, гонорары и всё такое».

«Хальфин – то же, что и Флиер, только Флиер лучше. Перельман – то же, что Зак, но Перельман лучше Зака».

Он был откровенен со своими учениками, иногда излишне, что я тоже перенял у него, и это было то, что не следовало брать. Увлечение каламбурами переходило порою границы. Приходилось расплачиваться, конечно.

На комоде у Нильсена стояла маленькая статуэтка собачки, грустными глазами удивительно похожая на Хальфина. Конечно, это разносилось по консерватории и встречало враждебность.

Коллеги из Киевской консерватории в своём фильме о Нильсене отмечают, что профессору было свойственно разрушать и сокрушать, авторитетов для него не существовало, но в меткости наблюдений и суждений ему не откажешь.

«Бодатой корове....» – признавался он.

Рассказывали, что Л. Е. Гаккель, прочтя монографию о Нильсене, промолвил: «Какая одинокая и трагическая фигура».

Об учениках

«Моя цель – стать ненужным тебе».

Владимир Владимирович объяснил, почему у хорошего педагога бывают плохие ученики. Слабый педагог знает, что талантливый ученик «вытащит» его, поэтому он и берёт себе только талантливых. Хороший педагог рассчитывает на свои силы и занимается со всеми.

«Много занимаются только лентяи».

Ленивый не устаёт, он может играть часами и смотреть при этом в окно или в модный журнал на пюпитре. Когда я сказал это Денису Кожухину, тогда 11-летнему мальчику, но уже лауреату Гран-при конкурса им. Рихтера в Париже, он сразу, без объяснений, понял смысл этой реплики.

«Плохие ученики – клад. На них педагог учится работать».

Нильсен вёл точную документацию, записывая свои концертные выступления и программы, с которыми оканчивали консерваторию его ученики. Выступлений набиралось более 800, а количество учеников – далеко за 200, я был у него 173-м, а ведь он вёл полный класс почти четверть века спустя после окончания мною консерватории в 1975 году. Сколько учеников воспитал он за это время, скольких наставил на путь истины!

С. Скрынченко

Охотнее всего он брал в свой класс выпускников капеллы, находя их игру более естественной, чем игру выпускников десятилетки при консерватории, этих «дрессированных собачек», по его выражению. К тому же учащиеся хорового отделения прекрасно слышат, и это для Нильсена было решающим (в хоровом классе сдают партии, пропевая гармонически каждую вертикаль снизу вверх и сверху вниз, и так всю партитуру!).

На мой вопрос, кого он считает своим лучшим учеником, Нильсен назвал С. Скрынченко, преподававшего в Киевской консерватории, имевшего громадный репертуар, и сказал, что его исполнение Гольдберг-вариаций в Германии в одной немецкой газете сравнивали с исполнением этого сочинения Г. Гульдом: «Существует два исполнителя Баха: Гульд и Скрынченко».

Когда я спросил, по какому принципу он отбирает себе студентов, профессор ответил так: *«Я спрашиваю себя, хочу ли я заниматься с этим учеником?»*

Нильсен не имел от нас секретов и не держал дистанцию с учениками. Владимир Владимирович рассказывал мне, что за Софроницким могли пройтись по улице, потому что «он был тайна»: *«Я доступен, и мои ученики могут сказать: это Вы играли хорошо, а это плохо»*. И даже сказал когда-то в классе: *«Я хотел бы, чтобы со мной кто-нибудь позанимался»*. Да, могло быть забавно.

(Как-то я послал пространное письмо профессору с перечислением недостатков его игры, которых набралось с добрый десяток, наивно полагая, что открываю ему что-то. «Я всё это знаю», – спокойно ответил он потом. А однажды даже горячо и резко выговорил профессору, что нельзя появляться на сцене, не занимаясь перед концертом:

– Вы теряете публику! – упрекал я, переживая за него.

– *Ну, и что? Кто любит меня, тот придёт,* – был ответ, впрочем, меня не убедивший).

Профессор И. А. Комаров, который когда-то писал заявление: «Прошу перевести меня из класса профессора Нейгауза в класс доцента Нильсена», – держался убеждения, что каждое поколение играет лучше своих предшественников: «Вы играете лучше Голубовской, я играю лучше Вас, иначе не было бы никакого прогресса».

Игорь Алексеевич Комаров

«Из моих учеников в консерватории лучше других работает Вишневский», – говорил мне Владимир Владимирович (разговор происходил, когда уже не стало Комарова, блестящего ученика и профессора, так напоминающего своей игрой самого Нильсена).

В игре Вишневского он отмечал некое *«электричество»: «Если бы не служба в армии, то на конкурсе им. Чайковского Крайневу бы нечего было делать. На Пражской весне, где он получил 1-ю премию, его игру узнавали с первых нот»*.

Говорил обо мне как ученике, который спорит, (я даже счёт вёл – сколько раз мне удалось переспорить профессора, в основном, это касалось педализации, и очень гордился этим). *«Мы оба горели»*, – вспоминал он много лет спустя. Спорил и ссорился, жалею...

После Государственного экзамена я спросил Нильсена о своём выступлении. *«Ты играл несовершенно, и даже предлагали поставить тебе минус к пятёрке, но московский профессор Теодор Гутман, возглавлявший экзаменационную комиссию, сказал – “если человек так играет сонату Листа…”»*

У Нильсена дома услышал я однажды запись концерта Моцарта. Звучало замечательно, и я сразу заметил это профессору: *«Это моя ученица Богомолова. У неё очень точное взятие клавиши»* (Л. Богомолова, концертмейстер консерватории).

Нильсену нравились ученики, которые умели, по его выражению, *«обезьянничать»*. В бешеном темпе урока, когда ставилось сразу несколько зачастую сложных задач, не успев иногда понять, они умели схватить показ, и я часто так и делал, не особенно напрягаясь, а порой и не всегда вникая в профессорские рассуждения, просто в точности

повторяя его игру. *«Удивительно, как ты меня понимаешь»*, – говорил он.

«У меня была ученица, которая играла Детский альбом лучше меня, но это потому, что учил её я», – отмечал профессор. (Кажется, это Виктория Мушкатколь, преподающая в Джульярдской музыкальной школе Нью-Йорка).

О сонате Шопена си минор говорил, что здесь не так нужен талантливый ученик, сколько талантливый педагог.

Когда я заговорил о подражании у его учеников, профессор заметил: *«Лучше быть маленьким Нильсеном, чем никем»*. С такой формулировкой я не мог согласиться, по-моему, лучше быть собой, чем маленьким Нильсеном или Рихтером.

«Вот Николаева. Она училась у меня три года, но нигде не пишет об этом, потому что моё имя её не возвысит, а, скорее, унизит. Таня была в Норвегии, видела все эти заливы, фьорды. И что? Изменилась ли её игра?». При этом отмечал превосходное исполнение ею сочинений Баха: *«Лучше Рихтера»*.

Как-то я привёл на урок к Нильсену своего консерваторского друга Сашу Святкина.

– Хотите сыграть? – спросил Владимир Владимирович.

Саша сыграл 23-й a-moll'ный этюд Шопена.

– Вот это техника! – воскликнул профессор.

Прослушав урок, Саша остался в его классе.

Меня всегда подкупало в его игре компактное, стройное и оркестровое звучание рояля. Накануне Сашиного экзамена в аспирантуру я застал его вечером в классе, когда он играл ту же, что и я, сонату Листа си минор.

– Я уже пять раз сыграл её, – сказал он.

– Зачем?

– На выносливость.

В аспирантуру он прошёл первым номером, опередив М. Волчка, лауреата I премии конкурса им. Баха в Лейпци-

ге. Теперь Александр Святкин – заслуженный артист России и профессор музыкального факультета в университете Сеула в Южной Корее.

Через несколько лет встретились мы у профессора дома. Саша уже был одет и собирался уходить, но я попросил его сыграть что-нибудь для меня, и он, как был, в пальто с замотанным вокруг шеи шарфом, сел за старинное пианино, которое мы так не любили, и, что называется с ходу, сыграл виртуознейший парафраз Пабста на темы из «Онегина». Как всегда, Саша с блеском играл, а я наблюдал за профессором, как он мрачнел всё сильнее и будто вдавливал себя в кресло. И, когда Саша закончил играть, недовольно фыркнул: *«Цирк какой-то!»*

…Несколько лет спустя после окончания консерватории, приехав на курсы, я вновь зашёл в Alma mater. К моему удивлению и радости, в гардеробе меня узнали, и я услышал: «Сразу видно – ученик Нильсена». Такие слова всегда были для меня лучшим подарком и самой высокой похвалой. А одна из статей о моём филармоническом концерте так и называлась: «Сквозь вас я вижу Нильсена».

Мне кажется, все его ученики, независимо от одарённости, несут в себе что-то от своего великого учителя: его понимание музыкальной лексики и высокую профессиональную культуру.

Мне рассказывали, что когда Э. Монасзон, работавший прежде ассистентом Нильсена, появился в Нижнем Новгороде, консерваторские студенты заговорили о том, что впервые они услышали музыку. Позднее он стал известен как педагог Фр. Кемпфа.

«Я делаю вас несчастными. Вы слышите то, что не слышат другие».

Это раздражало и вызывало противодействие, отсюда нелёгкая судьба самого Нильсена и его учеников.

О МУЗЫКАНТАХ

«Чем лучше музыка, тем хуже её играют».

«Куда всё пошло» – его реплика. Или у Нейгауза: *«Вот умру, и всё пойдёт к чёртовой матери! Всё будет “по чёрным и белым”».*

Провожая профессора домой, в Пушкин, я спросил однажды, кто из пианистов ему нравится, и тут же получил ответ – «никто». При этом Владимир Владимирович с нежностью говорил о «Ванечке» Клиберне, выделяя его среди всех современных пианистов.

«Клиберн спустился к нам с небес».

3 ЯНВАРЯ 1962 г.

ФИЛАРМОНИЯ—БОЛЬШОЙ ЗАЛ

3 ЯНВАРЯ 1962 г.

ФОРТЕПЬЯННЫЙ ВЕЧЕР

Профессор ВЛАДИМИР ВЛАДИМИРОВИЧ

НИЛЬСЕН

ПРОГРАММА

I ОТДЕЛЕНИЕ

ГАЙДН

Вариации фа минор

БАХ

12 маленьких прелюдий

БЕТХОВЕН

Соната до мажор, соч. 53 (Аврора)

II ОТДЕЛЕНИЕ

ШОПЕН

Полонез-фантазия

Ноктюрн

Три мазурки

ЛИСТ

Испанская рапсодия

Начало концерта в 8 час. вечера

Билеты продаются в кассе Филармонии с 11 до 3 часов и с 4 до 8 часов вечера в часы установленные Филармонией.

Афиша фортепианного вечера Владимира Нильсена

«Плохие ученики – клад, на них педагог учится работать»

Рассказывал, что, услышав Гульда с Гольдберг-вариациями, был покорён его игрой, но, придя домой, сразу открыл ноты и понял, что *«Гульд меня обманул: в нотах ничего этого не было. Разве можно всё играть на staccato?»*

«У нас в консерватории пошла мода играть под Гульда: всё на staccato. При этом берут только внешнее, а не его ритм, артикуляцию… Он имел колоссальную силу, колоссальное воздействие. В записи это совсем не то. На пластинке ему нельзя простить многое».

(Владимир Мищук передал мне слова Розалин Тюрек о Гульде, который считал её своим учителем: «Мне было бы стыдно за такого ученика»). Действительно, много странного, не говоря уже об исполнении им Шопена. Но слушать Баха после него у других просто скучно.

С восхищением говорил Нильсен о юном Жене Кисине в шопеновских мазурках: *«Он играл как ангел и посрамил всех*

шопенистов, в том числе и меня». «Наверное, он играет лучше, чем играл Шопен, но Шопен написал лучше, чем играет Кисин».

Такая мысль и бережное отношение к автору, творцу типичны для Нильсена.

Я восхищался Ст. Иголинским, и Нильсен, не щедрый на похвалы, считал его очень талантливым, но однажды, придя к нему домой, я услышал: «По радио передали концерт “твоего Иголинского”, он играл просто ужасно».

Я не поверил и стал по обыкновению спорить, но, когда Владимир Владимирович сказал, что даже заплакал, поверил. И как надо любить музыку, как трепетно к ней относиться, чтобы возможна была подобная восприимчивость!

«Флиер хорошо играл, когда рядом был Игумнов».

О выступлении М. П. на Всесоюзном конкурсе: *«Бухгалтер, милиционер какой-то из паспортного отдела,* – отмечая при этом превосходное исполнение им Пештского карнавала Листа. – *Он вытащил весь этот фольклор*».

Будучи в жюри конкурса им. Рахманинова, Нильсен отмечал Ботвинова, которого, убедив других, и «протащил» в лауреаты.

У Григория Соколова его подкупала лёгкость.

О Павле Гилилове: *«Он делает за роялем всё, что хочет. Талант и вкус: он, как женщина лёгкого поведения: чем она красивее – тем опаснее».*

Софроницкий *«был очень талантлив, он был замечательный артист. У него была привлекательная индивидуальность,*

очень ярко выраженная. В его игре была красота. А музыкант он средний. Педагогом он не был и не мог бы быть, потому что он сам не знал, как он играет, это Боженька играл... На его концертах был аншлаг, а на Г. Нейгаузе, который замечательно играл, лучше Софроницкого, бывало ползала».

О Микеланджели: *«Какой-то потрясающий пианист»* (говорил о нём и иначе – «аптекарь»).

Возмущался исполнением Рахманиновым b-moll'ной сонаты Шопена. (И Нейгауз не был в восторге от стиля рахманиновского исполнения, но выражался мягче).

О Горовице: *«Так сейчас никто не играет, но чувствуется, что играет миллионер». «Я мог бы поучиться у него, но я не хотел бы у него учиться».*

Высоко, среди немногих, ценил игру Анни Фишер.

Любил Нильсен играть с вокалистами, которых в отличие от общепринятого мнения считал музыкантами. Выступал с Козыревой, Никифоровой и очень тепло вспоминал об этом. *«Сейчас не поют, а орут»,* – говорил он.

«И Атлантов?» – *«И Атлантов орёт».*

Нильсен спросил меня о выпущенной пластинке «Сравнительные интерпретации» с записью «Рондо» Моцарта a-moll в исполнении Падеревского, Голубовской и Нейгауза, и я ответил, что мне ближе исполнение Голубовской. Нильсен же ставил выше Падеревского.

Об уроке профессора Л. Наумова по 4-й балладе Шопена со студентом консерватории: *«Сыграйте этот До мажор»,* т. е. вступление, когда и не теоретику понятно, что здесь

развёрнутый гармонический предикт в основной тональности перед темой.

Высоко оценивал книгу Л. Бернстайна «Музыка – всем»: «Лучше Нейгауза».

Ценил труд Яворского о Бахе.

Нильсен говорил о своей симпатии к реалистической московской школе: *«Москва мне ближе».*

«Из троих: Ойстрах, Рихтер и Ростропович последний – самый талантливый».

Валерий Кулешов прослушивался в консерватории, и Нильсен предложил принять его. Но его не взяли, и консерватория лишилась перспективного студента.

О Бузони отзывался вскользь, как о не музыканте.

Об исполнении Мартой Аргерих Первого концерта Шопена: *«Очень хорошо играет, лучше Нейгауза».*

Отмечал и её невоспитанность, когда она в артистической после своего выступления, сидя в кресле, выслушивала комплименты от уже старенькой Голубовской.

Нильсен и Голубовская

Самым близким человеком в консерватории была для Нильсена Голубовская. Они были полные единомышленники и друзья и путь свой в музыке прошли рядом. Владимир Владимирович всегда называл её Надежда. Оба музыканта жили вневременным, и оба стояли высоко, имея смелость оставаться независимыми.

Самым близким человеком в консерватории была для Нильсена Надежда Голубовская. Они были полные единомышленники и друзья и путь свой в музыке прошли рядом

«Она была незаслуженно недооценена, а должна быть в первом ряду. И Нейгауз в своей книге старается не упоминать о ней».

«Лет десять тому назад на зачёте по классу органа привлёк моё внимание и запомнился органист по фамилии Нильсен, – писала Н. И. Голубовская. – Затем я надолго потеряла его из виду.

В 1932 году Нильсен пришёл ко мне, ставя себе скромной целью экстернат по роялю. После периода эпизодических и беспорядочных занятий я убедила его вновь поступить в консерваторию и отнестись к своему пианистическому дарованию всерьёз.

Способности Нильсена глубоки и разносторонни. Он настоящий музыкант. Его игра содержательна и глубоко правдива. Глубокая сосредоточенность, обаятельная сердечность и теплота, полёт поэтического воображения – таковы свойства артистического дарования Нильсена».

Нильсен и Нейгауз

По признанию Нильсена, полное единодушие было у него с Григорием Романовичем Гинзбургом и Генрихом Густавовичем Нейгаузом, давшим ему блестящую характеристику для представления к профессорскому званию, а ранее ставшим одним из инициаторов приглашения Нильсена в Московскую консерваторию (к сожалению, безрезультатного). Владимир Владимирович пересказывал его слова: «Поздравляю вас! Вы прошли единогласно, такого давно у нас не было». Впрочем, он не особенно жалел об этом, говоря, что ходу ему бы там не дали. «Все они там такие», – говорил он и показывал когти.

«Зная давно и хорошо профессора В. Нильсена как исполнителя и педагога, должен сказать, что я о нём самого высокого мнения! Это музыкант и пианист высокой мар-

ки, глубокой культуры, воплощающей прекрасную школу и прекрасное дарование...» «В Ленинграде три пианиста: Нильсен, Нильсен и Нильсен», – говорил Г. Нейгауз.

Нильсен восхищался игрой Нейгауза, но говорил, *«У хорошего педагога ученики похожи, а что общего у Рихтера с Крайневым?»*.

Можно возразить, что хороший педагог развивает индивидуальность, во всяком случае, не подавляет её, что могло быть у Нильсена, при этом ученики, наверное, чем-то должны и походить на своего учителя.

Самой последовательной ученицей Нейгауза профессор называл В. Горностаеву.

«Голубовской повезло – у неё есть Нильсен», – говорил Нейгауз.

На всех концертах Нильсена в Москве он сидел в первом ряду, приходил в артистическую, обнимал и всегда говорил: «Вы из моей семьи». А после одного из нильсеновских выступлений в Москве, вбежав в артистическую, воскликнул: «Так играют один раз в жизни!» (кажется, это был Всесоюзный конкурс).

Конечно, Нейгауз был артистом даже на уроке, он был шире, ярче и многообразнее, знал языки (Нильсен только два – французский и немецкий), имел литературный дар и вообще другой высоты атмосферу общения, но чисто профессионально и методически Нильсен, мне кажется, тоньше и глубже. Обоих объединяла европейская культура.

«*Нейгауз записан с “Симфоническими этюдами”* (уроки на пластинке. – *В. Ш.*). *Что это, хорошо? Это чёрт знает что! Такой был Нейгауз? Нейгауз был другой. Он был ярче, от него тянулись какие-то лучи, которые передавались ученикам. А запись всё окарикатуривает и всё обезображивает»*.

Со слов профессора:

«Разговор был о Нейгаузе, и Хальфин мне сказал:

– Я на концерты Нейгауза не хожу, я был один раз и больше никогда не пойду.

Я спрашиваю:

– Почему?

– Я не могу слушать “грязную” игру.

Я говорю:

– А я могу. И ходил на концерты Нейгауза и очень много получал».

Рихтер

Придя к Владимиру Владимировичу домой, ученики замечали на рояле необычные красивые открытки, исписанные крупным округлым почерком – они были от Рихтера. Знакомство их, вероятно, началось через Нейгауза или Нину Дорлиак – с её братом, Димой, Нильсен сидел за одной партой в Peterschule.

Отношение Нильсена к Рихтеру было не однозначным.

Нильсен рассказывал мне:

«Голубовскую спросили, кто же такой Рихтер – поэт, философ? Она подумала немного и ответила – путешественник. Он путешествует по стилям и эпохам и нигде не задерживается». Ей же принадлежит определение Рихтера: «концертмейстер».

Нильсен говорил, что, поставив себе цель, непременно её достигнешь, и приводил в пример Рихтера.

В один из своих приездов в Петербург Рихтер попросил Нильсена позаниматься у него дома. Уходя на уроки в консерваторию, Нильсен слышал, как Рихтер учит одно трудное место из своей программы.

По возвращении, через несколько часов, он с удивлением обнаружил, что Рихтер всё ещё играет то же самое место.

Отдыхая в Нарве, он неожиданно встретил его там и с удивлением спросил: «Слава! Это правда, что ты идёшь сюда пешком из Москвы?»

Рихтер захлопал в ладоши и воскликнул: «Браво, браво! И ты слышал об этом?» А затем пояснил, что это неправда, конечно, просто «об артисте могут говорить всё, что угодно, только не должны молчать».

Они перенимали что-то друг у друга. У Рихтера не получался Второй этюд Шопена, который Рихтер хотел играть «как на роликах: вверх – вниз», и, посмотрев на Нильсена, который славился исполнением этого этюда, сказал: «Вот теперь у меня получится!» У Нильсена же не получалось пианистически Скерцо из сонаты b-molI, и ему помогло то движение, которое он подсмотрел у Рихтера.

Известно, что последние годы Рихтер играл по нотам. Это называли возвращением к прежним традициям, но, когда Нильсен спросил его: «Почему? Ты боишься забыть текст?» – Рихтер ответил: «Чтобы не пропустить какие-нибудь детали».

В Рихтере было всё огромно: рост, руки... Он был интересной личностью. *«Если Рихтер войдёт в трамвай, его сразу все заметят»*, – говорил Нильсен.

Со слов Нильсена, восприятие Рихтера публикой было своеобразно: *«Одни рассматривают публику в зале, другие скучают, а когда он заканчивает играть – бешено аплодируют».* При этом отмечал превосходное исполнение им сонат Беховена – Четвёртой и Девятой.

«Каждый раз он меня приглашает, но я не всегда хочу идти на его концерт».

Он мог прямо сказать Рихтеру: *«Слава, ты ничего не понял в этой музыке!»* (например, так было с концертом Баха d-moll, тему которого Рихтер играл плоско, не подчёркивая её всё увеличивающийся интервальный размах).

О Четвёртом этюде Шопена в его исполнении: *«cis-moll какой-то…»*

Рихтер играл всегда в Малом зале филармонии на Невском проспекте. Спросив Рихтера, почему тот не выступает в Большом зале, неожиданно услышал: «Там не будет конной милиции».

Нильсен говорил об эгоцентричности Рихтера. *«Ведь он знает, в каком я положении, что мне не дают выступать. Одного его слова достаточно, чтобы мне дали Большой зал филармонии, но он мной не интересуется. Зачем тогда эти письма, открытки: Рихтер – Вена?»*

Но когда Рихтера не стало, сказал:

«Он был великан среди нас. Все мы лилипуты рядом с ним».

О КОМПОЗИТОРАХ

«Слушал “Снегурочку”и обливался слезами».

Владимир Владимирович говорил о русских композиторах, даже не самых великих, каждому из которых где-нибудь в Европе, в Дании или Голландии, например, поставили бы памятник:

«У нас их много, и никто их не ценит, а там бы они были национальными героями. Чудный Лядов, немножко меньше, чем Григ».

«Моцарт – оперный, театральный композитор, и его музыку надо играть свободно. Его музыку можно выразить

двумя словами, хотя они из разных языков: Mo – zart: Слово (фр.) и Нежность (австр.) – “Нежное слово”. Напротив, Шопен играется строго».

Нильсен отмечал скрытую полифонию, которой проникнута музыка Шопена (5-й, 23-й этюды). В его этюдах находил он мелодии польских народных песен (16-й, 17-й этюды).

К листовским переложениям песен Шуберта относился настороженно и убирал некоторые его *«орнаменты». «Шуберт мне дороже».*

«В русской музыке много воды».

«У Чайковского, даже у Моцарта, много слабых сочинений. Чайковского подводила его плодовитость. Но без них не было бы ни “Пиковой дамы”, ни “Онегина”».

«Первый концерт Чайковского – это вальс».

«В Моцарте музыка достигла своей высшей красоты, – сказал однажды он. – «А Чайковский, Шестая симфония?» – возразил я. – «Да, да, конечно», – согласился профессор.

О Втором и Третьем концертах Рахманинова: *«Второй совершеннее по форме».*

Рахманинова не очень любил, находя его сочинения записанными импровизациями, изображая его арпеджии и гоняя их по всей клавиатуре. Мне хотелось играть рахманиновский вечер, и я спросил его совета. *«Зачем? Разве мало хорошей музыки? Сыграй Бетховена, сонаты».*

И я оставил эту затею, а напрасно. У Бетховена не найти лишних нот, каждая нота имеет ценность и несёт смысловую нагрузку, а в суммарной фактуре Рахманинова много общих мест, но позднее я пожалел, что дал себя убедить. Бетховен не был моим композитором, а музыка Рахманинова, вообще русская музыка в лучших её образцах, подобно

русской литературе, способна воздействовать на душу и вызвать тот катарсис, который и является, наверное, целью искусства).

«Вы не русский человек», – бросил я ему однажды. – «Да, – отвечал он, и Екатерина Ивановна (мама Владимира Владимировича) тоже говорила: Ты у меня немчик».

О Дебюсси говорил так: *«Чтобы его играть, нужно настроение».*

«У Мессиана всё от головы».

Узнав, что я хочу сыграть Скрябина:

«Ты любишь Скрябина? Значит, у тебя юное сердце».

«Скрябин – домашний мечтатель. Он сидел у окна, смотрел на звёзды».

О Бартоке: *«Недавно я перечитывал его письма, он умница, но его редакция ХТК* (Хорошо темперированного клавира) *Баха – что с ним случилось?»*

«В музыке Шостаковича – одиночество и жестокость, все эти громады зданий и затерянность человека в них. Она лишена красоты» (не сказал бы). *«Она связана с его эпохой. С ней же она и закончится».* (Интересно сравнить с определением Мравинского, считавшего, что опера как жанр закончилась).

Мы заговорили о Шумане, и я сказал, что не поклонник его сочинений оттого, что почти все они написаны в форме сюиты.

– Номера, – поправил меня Нильсен.

– К тому же, его музыка слишком немецкая.

– Да, это недостаток, – отвечал профессор.

Об органных сочинениях Бёльмана: *«садово-парковый композитор»*.

Когда я сказал, что музыка закончилась на Рахманинове, то профессор ответил: *«По-моему, ещё раньше, на Шумане»*. А на мою реплику о Первом концерте Прокофьева писал: *«Там не только футбол, там много остроумного, краски чудные, несколько пахнет Римским-Корсаковым»*.

«Хочу играть Баха, Баха и Баха».

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ СТИЛЬ

«Если не играть, то лучше и не жить».
«Лучше всего я играю,
когда играю лениво».

Если придерживаться традиционного определения – музыкант, художник, артист и пианист, то Нильсен был, прежде всего, Музыкант, конечно, и менее всего – пианист, инструменталист. Искусная техника его была просто незаметна.

«Главное – понимание. Игра – это второе».
«Исполнитель должен стать на колени перед автором».

(Вспоминаю свой давнишний спор с А. Паршиным, утверждавшим прямо противоположное со ссылкой на Вагнера, что сочинение вызывает к жизни именно исполнитель. Впрочем, в игре самого Паршина, вопреки его же утверждению, наряду с могучей индивидуальностью присутствует объективность и самое глубокое и бережное отношение к автору).

Известно выражение: стиль – это человек. То же благородство, которое было в Нильсене, сквозило и в его игре. Какое свойство в Нильсене-артисте можно отметить как характерное?

Пожалуй, живость и волю, а также порыв и какую-то самоотверженность, отвагу: даже Куперена он играл горячо. И ещё покоряющую теплоту и человечность.

Один ученик нашего колледжа метко определил стиль его исполнения, который чувствовался даже в записи: *«живая игра»*.

«Вся музыка романтична, начиная от Свелинка».

После его игры оставалось ощущение гармонии.

Ему была свойственна манера некоторого несовпадения по времени, запаздывания правой руки в сочинениях романтического характера, типичная для старых мастеров фортепиано вроде Падеревского. И сам он говорил, что в ноктюрне Шопена Des-dur, например, одновременное нажатие первой ноты с басом звучало бы странно, примитивно. Я быстро перенял такую особенность его манеры исполнения и услышал профессорское замечание, что в моей игре она является недостатком, и даже крупным.

Строгая простота, лаконичность выразительных средств также были типичны в его позднем стиле. При этом – мягкое, ласкающее туше, лиричность и поэзия. Суровость, графика вместо звукописи, колорита казались мне тогда невыразительными, особенно твёрдые басы в шопеновских сочинениях, но я замечал, что моя игра после его показа сразу становилась слабой, рыхлой, размягчённой. Одну из шопеновских мазурок я назвал грустной, на что Нильсен возразил: «Это не Гурилёв, и грусть – не сильное чувство». Его игра была сильной и мужественной.

Нильсеновские дисциплина и вкус проявлялась и в его агогике, игре rubato, всегда органичном и стройном. Понимание, постижение формы и владение ею также было типично для его игры. Любое сочинение имело у него концепцию, сюжет, будь то соната Листа, ноктюрн cis-moll Шопена или концерт Грига. Длина дыхания и масштаб мышления были просто удивительны.

Его руки никогда не скользили по клавиатуре просто так, они были словно говорящие. Когда я сказал, что в игре Софроницкого мне не нравится, как он играет «тычками», Владимир Владимирович ответил: «Он всегда так играл». Сам Нильсен играл преимущественно не legato, что, конечно, имело корни в его органной практике, придавая ясность произнесения и особенную внятность музыкальной речи.

Нильсен смело и колоритно педализировал. Порою это была какая-то колдовская педаль. В преклонные годы цеплял он лишнюю педаль, слышались явные наслоения, как в запечатлённом видео-фильме у него дома – показе Ариетты из сонаты Бетховена ор. 111, но даже пристрастному критику было очевидно, что он начинал терять слух.

Действительно, так, как слышал он фортепианную ткань, фактуру, не слышал её, пожалуй, никто, и это намного превосходило технические возможности воплощения. Здесь крылось основное противоречие его игры.

«Ты хочешь, чтобы моё понимание соответствовало тому, что я могу делать? Это не может быть никогда! Не только у меня, ни у кого».

«Исполнительская концепция априорно заложена в произведении, и можно либо приблизиться к ней, либо удалиться. Вот тогда-то и возникает защитное слово “трактовка” и “я так слышу”».

«Ноты – это ничто», – говорил Шаляпин (т. е. значки, которые ещё нужно оживить).

«В нотах всё написано»,– считал Нильсен. Правдивость и честность в отношении к автору определяли его стиль.

Изумительно играл он сочинения Рамо, Куперена, Вебера, придавая им поэтичность и пластику, удивляя свежестью музыки, купаясь в ней, наслаждаясь её тонкими линиями и кружевами. После веберовского вечера в Большом зале филармонии он играл дома его сонаты. Веберовские сочинения казались мне не лишёнными элегантности, но не очень содержательными, шарм которым может придать только очень талантливое исполнение вроде того, что я слышал у Н. Демиденко в веберовских концертах с оркестром.

У Нильсена звучало, как всегда, красиво и поэтично.

– Надо это играть? – спросил он.

Я отвечал, что, наверное, не стоит, не такая уж это замечательная музыка.

– Да, многие композиторы уходят и ушли уже, – ответил Нильсен и назвал Берлиоза, Аренского.

Мне довелось слышать Рихтера в сонате Бетховена ор. 111 в Малом зале Петербургской филармонии, и, сравнивая его исполнение с нильсеновским, я отметил про себя масштаб рихтеровского исполнения сонатного аллегро, любой артист здесь уступал, наверное, и типичную абстрагированность Ариэтты. У Нильсена она оказалась тёплой и человечной.

При полной ясности в деталях он свободно охватывал целое и выстраивал форму, сохраняя при этом так свойственную ему импровизационность.

Характерным для его игры было внимание к басу, который выстраивался в самостоятельную линию, звучал по - колокольному полнозвучно или грозно.

Владимир Нильсен на сцене Петербургской филармонии

Как никто, понимал он язык музыки, её мотивное строение и законы её произношения.

Как-то он спросил меня, как играют в Нижнем Новгороде, и я ответил, что там уважают крепкие пальцы, твёрдый ритм и минимальную, дистиллированную педаль. «Тогда, сказал он, меня никогда туда не пригласят, у меня ни того, ни другого, ни третьего». Не совсем так, конечно. В его игре всегда чувствовался ритмический стержень, придававший ей целостность и стройность.

В технике Нильсена не было привычного для многих пианистов блеска. Легко играя трудные, виртуозные пьесы вроде «Хоровода гномов» или Второго, a-moll'ного этюда Шопена, часто путался и спотыкался на ровном, казалось бы, месте. Сам Нильсен объяснял такой феномен редкими выступлениями и отсюда нестабильностью игры на сцене.

Вспоминается забавный случай с Г. Нейгаузом, рассказанный И. Комаровым, зашедшим к нему в артистическую после концерта, на котором Нейгауз совершенно запутался в «Осенней песне» Чайковского.

«Кажется, я там что-то напутал? Вообще-то я умею играть на фортепиано».

Впрочем, Нильсена подобные приключения мало беспокоили и мы, его ученики, не придавали значения таким несущественным для нас вещам.

«Все великие пианисты играли грязно», – говорил он в оправдание: Корто, Нейгауз, Софроницкий, Клиберн, не говоря уже об Антоне Рубинштейне, у которого порою половина концерта уходило *«под рояль»*.

Мой коллега по колледжу говорил, что после игры Владимира Владимировича не хочется громко аплодировать…

Хорошо знакомые, заигранные сочинения звучали у него свежо, словно протёрли пыльное стекло и музыка слушалась будто впервые.

Дома занимался он вполголоса, на piano, играя сочинение целиком и почти не останавливаясь. В день концерта совсем не занимался, мог лишь потрогать инструмент, проверяя акустику зала. Однажды я настоял, чтобы профессор всё-таки позанимался перед концертом. Инструмент, видимо, его не устроил, и я услышал: *«Лучше бы я не занимался совсем, потому что я сделал себе не лучше, а хуже»*.

Симпатиями Нильсена были Глинка, Лядов. Вебер, Рамо, Куперен, Моцарт, Шуберт. И, конечно, Бах, Бетховен, Шопен – главные авторы его репертуара. Владимир Владимирович рассказывал мне, как однажды после исполнения Концерта Римского-Корсакова к нему в артистическую пришли дети Николая Андреевича и говорили, что он был бы счастлив, услышав сейчас свой концерт.

Иногда ему не хватало физической силы, зато в игре почти всегда присутствовали наполненность и огромный духовный подъём.

Полифоничность, многоплановость мышления были для него типичны.

Везде находил он «несколько жизней». Его исполнению всегда свойственно внимание к аккомпанирующей левой руке, её мягкой пластичности, текучести и качеству.

В игре Нильсена всегда присутствовали продуманность целого, формы и деталей. В ней не было крайних темпов, которые столь характерны для Рихтера, скорее, может быть, они были слегка замедленны, вроде клиберновских, имея ту же природу – полное погружение в музыку и прослушанность деталей.

В ней была та одухотворённость и красота интервала, которая в этом смысле роднит его с исполнительским искусством Рахманинова.

Рояль звучал у него как-то особенно тепло, и в этом неповторимом туше угадывалась деликатная натура, душевность и сердечность. Любование эстетически красивой звучностью, вообще всё внешнее совершенно не типичны для него, в его игре всегда была осмысленность. Его отличало какое-то рыцарское отношение к музыке.

Традиционно Нильсена называли романтиком. Но в годы моей учёбы и позднее его игра носила монументально-трагичный, суровый характер, переходящий иногда даже в жёсткость. Сквозь эту монументальность просвечивали редкое изящество и лишь этому музыканту свойственная покоряющая человечность. Выходя на сцену, Владимир Владимирович всегда улыбался слушателям.

«Интерпретацию Нильсеном некоторых пьес цикла (24 прелюдии Шопена) можно без преувеличения назвать выдающимися. Самый звук Нильсена напомнил о небесном тембре голоса А. Неждановой.

Трактовка Des-dur'ного ноктюрна (op. 27), f-moll'ного этюда (op. 23) и игранной перед ним мазурки (op. 63) и особенно вальса a-moll (op. 34) можно назвать шедеврами исполнительского творчества» (*из журнала «Советская музыка» о гастролях Нильсена в 1973 г. в Москве).*

Финал b-moll'ной сонаты Шопена (также и es-moll'ную прелюдию) играл сдержанно по темпу и динамике, не образно-картинно, подобно Рахманинову, а сухо и почти без педали, передавая плетение линий и скрытую полифонию шопеновской фактуры. Получалось как-то непривычно, странно слышать такое восприятие после могучего, красоч-

Французская афиша концерта Нильсена

ным мазком рахманиновского исполнения, но я отметил про себя некую заворожённость и жуть. Нечто схожее можно услышать в игре Иво Погорелича.

Видеозапись терцового, gis-moll'ного этюда Шопена я показал К. Маслюку, московскому пианисту и дирижёру камерного оркестра, с которым я выступал. Прослушав, он сразу сказал, что так никто теперь не играет.

В КОНСЕРВАТОРИИ. НИЛЬСЕН

Северная столица всегда была окружена романтическим ореолом красоты, и учиться мне хотелось именно там. Дерзнув поступать в консерваторию, с которой началось музыкальное образование в России, я впервые оказался в этом легендарном городе, сразу пленившем меня красотой и гармонией своих ансамблей. В центре, на улице Декабристов, что вела к Консерватории, витал замечательный аромат ванили, исходящий от кондитерских.

Перед экзаменами меня послушал Моисей Яковлевич Хальфин, именитый профессор, к которому я имел рекомендательное письмо от своего педагога, его ученицы, вдовы Вениамина Флейшмана, ученика Шостаковича. «Немногие будут играть лучше Вас», – неожиданно услышал я ободряющие слова и даже не поверил, пока он их не повторил. На официальную консультацию я попал к профессору А. Д. Логовинскому, старичку, учившемуся вместе с Горовицем в классе Блуменфельда, о чём я узнал много позднее, иначе расспросам не было б конца. Получив одобрение и у него, а также прозвище «энтузиаст», я начал готовиться к другим предметам и уже спокойно играл вступительный экзамен, 2-й концерт Рахманинова изумительно чутко аккомпанировал мне профессор А. Ихарев.

Сдав экзамены и поступив в консерваторию, я был озадачен вопросом, в чьём классе окажусь: учиться непременно у профессора, конечно, но у кого? Расспрашивая, кто самый знаменитый педагог, я услышал: «сквозь игольные уши пролезть», но попасть в класс к Нильсену. Прежде я ничего не знал о нём, кроме строк посвящённой ему характеристики А. К. Глазунова в двухтомнике «Музыкального наследия», который был у меня, но эта живая связь с великой русской музыкальной традицией впечатляла.

Такой совет заинтриговал, да и скандинавское звучание его фамилии казалось поэтичным и загадочным. Спросив в диспетчерской его домашний телефон, я позвонил профессору и попросил о встрече.

Нильсену было тогда шестьдесят, и он был в расцвете творческих сил. Профессор жил в Царском Селе (Пушкине), под Петербургом, в скромной двухкомнатной квартире на бульваре Алексея Толстого. С робостью провинциала вошёл я в его дом.

Полузадёрнутые шторы придавали гостиной комнате лёгкий полумрак, синие с серебристо-серым оттенком обои усиливали это впечатление.

Центр комнаты занимал старый рояль «Бехштейн» со стопкой нот и у противоположной стены – старинное чёрное немецкое пианино с мраморной копией слепка с руки Шопена на нём. Статуэтка Дон Кихота каслинского литья – в книжном шкафу за стеклом, огромное, в рост, старинное красного дерева зеркало и подле него такое же кресло дополняли нехитрую обстановку. Над постелью – маленькая, слоновой кости резная иконка. Никакой роскоши, всё просто. Дед Владимира Владимировича был обрусевшим норвежцем, краснодеревщиком, и в доме стояла мебель его работы.

Профессор встретил меня в длинном, до пят, домашнем стареньком халате. Роста он оказался выше среднего, но благодаря статности и осанке выглядел, скорее, высоким. Лицо с правильными и скульптурными чертами, светлые волосы и светло-синие глаза с внимательным волевым и проницательным взглядом смягчали улыбка и непривычно для меня напевная, далёкая от обычных интонаций и выражений речь. В изяществе, благородстве манер сквозил аристократизм.

После исполнения экзаменационной программы Нильсен предложил мне поиграть с листа и угадать автора. «Мендельсон?» – спросил я. Это оказался Шуберт, один из любимых композиторов Владимира Владимировича.

– Почему Вы хотите учиться у меня? – спросил профессор.

– Я хочу научиться играть Шопена.

Ответ понравился и, несмотря на «небольшой конкурс», как скромно выразился профессор, – 22 претендента на разные курсы, я был принят.

На первый урок профессор задал два этюда Шопена: 6-й и 24-й. Начали с последнего. «Сыграй аккордами», – сказал профессор, и я старательно изобразил гармонические натяжения. Не дослушав этюд, профессор обернулся к ученикам и неожиданно объявил, что выходит на пенсию, оставив только выпускной курс и аспирантов. Не зная тогда, что и меня он оставил в своём классе, я тотчас ушёл, не поговорив с ним и не попрощавшись по-хорошему.

Первый курс я начал у другого шопениста, профессора Ю. В. Брюшкова, ученика К. Н. Игумнова.

В консерватории учились талантливые и интересные студенты. С композитором Сашей Смелковым, чемпионом кон-

серватории по шахматам, мы до одури играл в блиц. «Володя играет гениально, только время просрочивает и ферзя зевает», – говорил он. Однажды мне удалось выиграть у него партию на шестом ходу, поставив спёртый мат одним конём, которого Саша гонял по всей доске, не ожидая выходки от одиночной фигуры. Потом оказалось, что это знаменитая партия, игранная П. Кересом и вошедшая в учебники.

С новым чемпионом консерватории, кандидатом в мастера Виллисом Витартасом у меня был ничейный счёт. Вообще шахматы были популярны в консерватории.

Несколько лет спустя, уже работая в училище искусств, сидя в жюри конкурса пианистов, я услышал пьесу под названием «Этюд-картина “Весна”», подкупившую необычной свежестью, и с радостью узнал, что её автор А. Смелков. В ней был порыв и чувствовалось, что её писал счастливый человек. Понравились и другие его пьесы: светлая «Маленькая мисс Сторрей» и «Роберт и Клара», какая-то многослойная, в которой угадывались и страстность и печаль.

Моим соседом по комнате недолго был Клиффорд Эванс из Манчестера. «Володя, мы с тобой хорошо ладим как соседи, но два пианиста в одной комнате – это много», – сказал он, и меня просто выселили. Но мне повезло. Новым соседом оказался виолончелист из Риги Серёжа Ролдугин, самый молодой в Заслуженном коллективе республики. Белый пояс на концертном фраке ему пришлось ушивать в два раза! Занимался я преимущественно утром, Серёжа сменял меня и я мог слушать его игру – Концерт Дворжака, «Пеццо каприччиозо» и «Вариации на тему рококо». Мы распределили обязанности: Серёжа подметал пол, а я вытирал пыль. Когда я забывал это делать, то на пианино появлялась на слое пыли надпись: «Володя неряха».

Серёжа вставал рано, никогда не заводя будильник, и ехал на репетицию в филармонию, а ведь опоздать на ре-

петицию к Мравинскому – значило вылететь из оркестра, о котором любой музыкант мог только мечтать. Такая воля и целеустремлённость Сергея поражали.

«Тебя может предать друг, изменить любимая девушка, но Музыка всегда останется с тобой», – говорил он.

Серёжа рассказывал, как, приходя на урок к своему профессору и замечая, что тот не особенно расположен к занятиям, делал всё, чтобы заинтересовать его и в результате получал хороший урок. Действительно, ученик – это первое, говорил Нильсен.

Став профессором, народным артистом России, Серёжа по-прежнему остался удивительно славным человеком. Недавно он позвонил мне:

– У вас в городе есть музыкальное училище?

– Да, колледж, я в нём и работаю.

– Хочешь, я пришлю команду профессоров по специальностям, которые ты назовёшь; они будут работать неделю с вашими учащимися, и всё это совершенно бесплатно для вас.

Так начался новый проект С.-Петербургского Дома музыки «Посольство мастерства», создателем и художественным руководителем которого является Сергей Павлович Ролдугин, и я горжусь, что начался он именно с нашего города.

Самым ярким консерваторским впечатлением стало выступление на конкурсном прослушивании к Монреалю ученика «Десятилетки» при консерватории Станислава Иголинского с Рондо Ля минор Моцарта, на первом туре переигравшего всех. Состояние заворожённости и звуки рояля на пианиссимо, словно льющийся свет с небес, были откровением, так и оставшись для меня эстетическим эталоном звучания этого инструмента.

...Долгое время я не смел подойти к Нильсену, считая себя недостойным внимания, да и стыдно было за неловкость при расставании, и, лишь закончив четвертый курс, напомнил о себе. «Глупый мальчишка, что ты наделал! Как бы ты теперь играл!» – несколько раз восклицал он. Переводы в другой класс были в консерватории явлением достаточно обычным, но на выпускном курсе они не поощрялись, и я получил вежливый отказ деканата под предлогом отсутствия места в классе Нильсена. Узнав об этом, профессор потребовал разрешения на перевод, пригрозив уходом из консерватории.

– Неужели из-за меня вы оставите консерваторию, учеников?

– Дело не в тебе, а в принципе, – отвечал профессор.

В консерватории Владимир Владимирович вёл уроки в 10-м классе, где занимался прежде Леонид Николаев. В классе были два концертных рояля – «Bluthner» и «Forster», огромный, писанный маслом портрет молодого Николаева в старинной раме и барельеф Владимира Владимировича Софроницкого на стене. Уроки проходили по средам, а в другие дни – у Нильсена дома.

До глубокой ночи и последней электрички заслушивался я рассказами профессора о встречах и дружбе с великими музыкантами: Софроницким, Рихтером, Нейгаузом, часто спорил с ним, и профессор снисходительно прощал мой запальчивый тон.

К занятиям с ним я готовился тщательно, желая слышать от него только одобрение и оттого посещал их не часто. Урок мой обычно начинался фразой: «удивительно, как ты меня понимаешь» или «ты очень хорошо играешь». За этими словами мог последовать детальный, а порой и разгромный анализ игры ученика. Профессор частенько применял

весьма эффективный педагогический приём – подтекстовку. Когда в сонате h-moll Листа у меня не выходило одно трудное вместо, профессор тотчас подставил обидные, но соответствующие фразировке слова. Получилось сразу

Однажды в класс вошла солидных лет дама, профессор заулыбался, поднимаясь из кресла ей навстречу. По тому, что он назвал ее Танечкой, я подумал, что это Т. Николаева – на Невском висели афиши её концерта. Это, действительно, была она, в её присутствии и проходил урок. Готовился вечер класса, я принес на урок концерт Моцарта c-moll и неожиданно услышал от Нильсена: «Что ты играешь?! Куда делись все эти линии, вся эта гибкость? Расскажи, как ты занимался». Пришлось рассказать, как, желая сделать игру стабильной, я проучил фактуру крепкими пальцами, «пианистически».

«Ты уничтожил всю нашу с тобой огромную работу! Если к следующему уроку ты не вернёшь всё на свои места, я не допущу тебя к концерту, хотя афиши уже напечатаны».

Накануне выступления в Абонементном концерте консерватории он сказал: *«Я нарочно буду играть невыразительно аккомпанемент, чтобы оттенить твою игру».* Концерт я всё-таки играл, профессор остался доволен и в артистической объявил при всех: *«Ты занимаешься у меня всего два месяца, но я уже могу назвать тебя своим учеником».*

Я был растроган и горд, но случай этот стал уроком.

Как-то раз я застал Нильсена дома, когда он готовился к выступлению, просматривая ноты «Картинок с выставки» Мусоргского. Программа была играна им не раз, и, на моё удивление, Владимир Владимирович ответил: *«У меня пять различных изданий этого сочинения, перед каждым высту-*

Ленинградская ордена Ленина государственная

КОНСЕРВАТОРИЯ

имени Н. А. Римского-Корсакова

МАЛЫЙ ЗАЛ имени А. К. ГЛАЗУНОВА

ЧЕТВЕРГ

14

НОЯБРЯ 1974 года

2-й концерт ПЕРВОГО абонемента

„ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ КЛАССЫ КОНСЕРВАТОРИИ“

класс профессора

В. В. НИЛЬСЕНА

ПРОГРАММА

I отделение

Моцарт—Концерт до минор
(каденция **Н. Голубовской**)
Исп. студент V курса
В. ШАПОШНИКОВ

Брамс—Соната фа минор
Исп. студентка IV курса
И. ТРУТКО

II отделение

Бетховен—Соната ре мажор, соч. 10
Исп. студентка IV курса
О. МАРТЬЯНОВА

Шопен —Ноктюрн до минор
—Три этюда
—Мазурка
—Полонез ля-бемоль мажор
Исп. студент IV курса
Н. КРЫЖАНОВСКИЙ

Бесплатно

Т-10 Ленуприздата з. 13839 т. 400 11.11-74 г.

Афиша концерта абонемента «Исполнительские классы консерватории»

плением я смотрю их все и каждый раз нахожу что-то новое, чего прежде не замечал».

«Иногда мне говорят:

– Вы слышали, как играл Бах или Бетховен? Вы что же, были знакомы с ними?

И я отвечаю:

– Да, знаком, и каждый день общаюсь с ними и учусь у них».

Окончив консерваторию, я уехал в свой родной город Киров (Вятку).

Не проходило дня, чтобы я не говорил о Владимире Владимировиче или хотя бы не думал о нём. Каждую неделю я звонил ему и вдруг услышал: «Приезжай ко мне».

С тех пор ежегодно в зимние каникулы наведывался я в Петербург, в Царское Село, и гостил там подолгу. Снова разговоры, рассказы о А. Есиповой, В. Тимановой, Малозёмовой, Рахманинове и Льве Толстом. С Алексеем Толстым Владимир Владимирович был знаком, даже жил у него, играл на музыкальных вечерах, когда в доме «красного графа» собирались вместе Софроницкий, Нильсен и Голубовская. Надежда, как называл её Нильсен, играла с Софроницким в ансамбле, в 4 руки и все вместе увлекались сочинением палиндрамонов.

Нильсен был принципиален и бескомпромиссен. Социализм не принимал ни теоретически, ни нравственно, и, когда появлялся новый глава государства, говорил: «опять обманет».

«Владимир Владимирович никогда не кланялся и не искал званий, хотя достоин их был, может быть, более чем многие другие», – сказала С. Хентова во вступительном слове перед одним из последних концертов Нильсена.

(В. Атлантов прямо говорил, что звания придуманы для того, чтобы ссорить артистов, и получают их самые недостойные).

– А как в Вашей работе отразилась «перестройка»? – подтрунивал я.

– Вот перестроил обработку песен Шуберта, сделанных Листом, – тут же парировал профессор.

Был ли он верующим? Думаю, что не был, хотя по традиции норвежской семьи он был крещён в протестантской лютеранской церкви, а в Усть-Нарве посещал православный храм вместе с Мравинским, который был глубоко верующим православным человеком. На стене его комнаты, над диваном, была резная иконка, кем-то подаренная. Во всяком случае, на мой прямой вопрос о вере Владимир Владимирович отвечал, что признаёт существование над нами некоего высшего, разумного начала. Видимо, он немного верил в метампсихоз, теорию перевоплощений, которая по сию пору бытует в индуистской религии. Об этом в одном его письме ко мне: «Я-то буду в перевоплощении, а ты где?»

У профессора дома

Жил Владимир Владимирович один. Зимой в доме было холодно, до девяти градусов, и при обогревателе термометр показывал не выше четырнадцати от того, что в старые оконные рамы выдувало всё тепло.

Раз или два в неделю появлялась домработница, в поздние годы его навещала, приезжая из Петербурга, бывшая супруга Фелица Вениаминовна Ляндау, когда-то ушедшая к его другу «Коту», как звал его Нильсен, Константину Рогинскому.

Даже в стареньком домашнем халате сохранял он осанку и благородство.

Дома у него был старохолостяцкий порядок. «Лишние вещи оскорбляют взгляд», – говорил он. Вещей, мебели было, действительно, немного, в доме царил аскетизм. Телевизор профессор не включал и радио не слушал.

Кроме рояля, в комнате, у другой стены, было высокое чёрное пианино, за которое профессор усаживал иногда учеников, на нём слышнее были все изъяны игры. Саша Святкин и я терпеть его не могли.

В комнате Екатерины Ивановны, в которой я останавливался, стоял комод красного дерева с потайными ящичками, сработанный дедом Владимира Владимировича, столяром-краснодеревщиком и специалистом по секретным замкам. «Храните там золотишко царской чеканки?» – подшучивал я.

С утра профессор, сварив кашу, заглядывал ко мне в комнату. После вечернего концерта не хотелось рано вставать, и я притворялся, что сплю. Спустя несколько минут Владимир Владимирович опять приоткрывал дверь и так несколько раз, пока мне не становилось стыдно.

Мы сидели на кухне и разговаривали.

– Почему ты перестал есть? – спросил профессор.

– Я слушаю Вас.

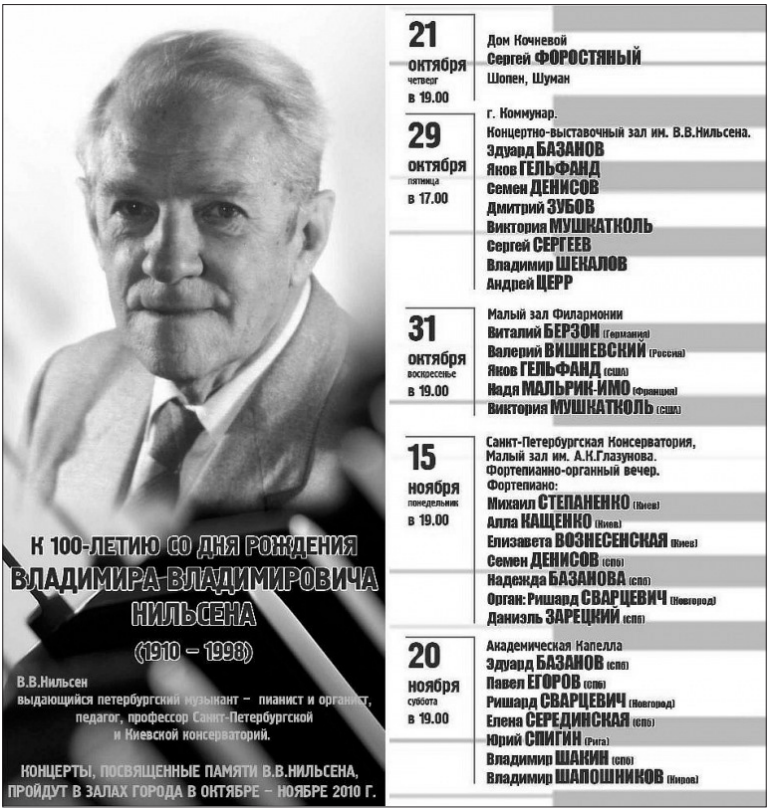
– Ты можешь слушать и есть. Надо быть полифоничным.

– Я так не умею.

– Значит ты не пианист, а трубач.

– Просто Володя внимательно тебя слушает, – вступилась Фелица Вениаминовна.

«Фелица говорила мне, что по-настоящему о тебе заботятся только Володя Шапошников и Саша Григоренко». Позднее, в самое тяжёлое время рядом с ним вместе с Сашей Григоренко, Егорушкой (Г. В. Клементьевым) был и Сеня Денисов, последний ассистент Нильсена. Им же организован и проведён фортепианный фестиваль к 100-летию Нильсена в Петербурге.



Афиша концертов к 100-летию со дня рождения В. Нильсена

«Ну, какие твои планы?» – спрашивал он утром на кухне, и я рассказывал, куда собираюсь и кого хотел послушать. А если он садился за рояль и начинал играть, мне никуда уже не хотелось – вряд ли услышал бы я что-то лучше его игры дома, не на сцене, когда звучала музыка чистой воды.

На концерты я всё-таки выбирался, возвращаясь в Царское Село поздно ночью, это беспокоило немолодого профессора, и однажды я услышал: «Когда ты собираешься домой?» – «Не знаю». На следующий день опять: «Ты купил билет?»

Он становился раздражителен и ворчал на меня. Понятно было, что пора съезжать, а мне так вольготно было у него! Эта высота общения, интереснейшие разговоры, возможность бывать в Петербурге…

Но профессор шипел, придирался – я обиделся, ушёл к Фелице Вениаминовне и несколько дней провёл там, ничего не сказав Владимиру Владимировичу. Наконец, он позвонил: «Где ты? Я же беспокоюсь!»

Но я уже не хотел возвращаться, уехал в Таллинн и далее по Прибалтике, так и не попрощавшись с ним. Встретились мы только через год. Нехорошо, конечно.

Однажды ему позвонили из Бельгии. Я ответил, что профессор не может подойти к телефону – он в «консерватории» (так он называл место, в котором сидел, страдая запорами).

– Кто мне звонил?

– Кто-то из Бельгии. Я сказал, что Вы в «консерватории.

–Что ты наделал! Это мой ученик, он знает, что я не здоров, не выхожу из дома, а теперь подумает, что я его обманываю, ушёл на работу в консерваторию!..

Как-то раз, провожая его на гастроли, в Пулково я увидел высокого молодого человека, который нёс на руках огромного полярного волка.

– Смотрите – волк, – сказал я Владимиру Владимировичу.

Он сначала не поверил, а затем бросился догонять, несмотря на свои пять или шесть инфарктов. Молодой человек шёл быстро, но мы его догнали. Это, действительно, был волк.

Уезжая от него, я каждый раз думал, что это последняя наша встреча. И как-то запомнилось мне одно такое расставание. Мы обнялись, и я пошёл к двери.

«Иди, я потом закрою», – сказал Владимир Владимирович. Он сидел в своём старинном кресле, спиной к зеркалу,

Дома у него был старохолостяцкий порядок

и о чём-то думал, но уже не обо мне. Наверное, о том, что остаётся один.

Жаль было старика. Он не замечал меня, я задержался и долго на него смотрел, желая запомнить его лицо. Его величественный облик в профиль так и остался в моей памяти…

ЭПИЗОДЫ

За годы общения, без малого четверть века, и особенно после консерватории, Владимир Владимирович стал мне очень близок, заменив отца. В это время я достаточно узнал его характер, но всё равно он удивлял меня.

Однажды ехали мы с ним из дома в Царском Селе в Петербург, на урок в консерваторию. В автобусе я стал пробивать билет, но Владимир Владимирович остановил меня и прошипел:

– Убери кошелёк

– Но ведь нас оштрафуют, – возражал я.

– Убери! – вновь потребовал он.

– Хорошо, но если нас оштрафуют, то платить будете Вы.

– Хорошо.

Проехав благополучно к вокзалу, мы пересели на электричку, и я спроси его:

– Зачем Вы это делаете?

– Хоть здесь обмануть государство, – был ответ.

– А Вам не стыдно?

– Стыдно.

Государство – консерватория, филармония – обманывали его не раз. Владимир Владимирович рассказал мне, как от своего ученика он случайно узнал о существовании надбавки за мастерство, которую он должен был получать уже много лет: «Представляешь, сколько я подарил государству?»

Афиши Большого зала филармонии появлялись прямо в день его концерта, и насмешкой, издёвкой стала реплика её директора: «Дорогой Владимир Владимирович, ну, зачем Вам афиши, если Вы и так собираете полный зал?»

Как артист он не был равнодушен к успеху, признанию, в последнем же был обделён и переживал это. Здесь он был ревнив, что свойственно, наверное, всем музыкантам.

Одевался Нильсен скромно для профессора и при этом стильно, со вкусом, в приятные полутона, отдавал мне свои вещи – джемперы, пиджаки, казавшиеся мне тогда роскошью, которые я и донашивал.

Однажды мы пошли выбирать для него костюм, и он поделился тем, как это надо делать: этот, кажется, неплохой, но что-то не устраивает, другой тоже, но покрой не очень подходит и т. д. И вот, когда сразу скажешь себе – это моё, тогда и покупай. Хорошее правило во всём.

Упрекал меня за рассеянность: «Ты смотришь по сторонам и ничего не видишь, а я смотрю в одну точку и вижу всё».

Владимир Владимирович не чужд был мнительности и верил в некоторые приметы. Однажды я хотел подарить ему маленький календарик с видом на Петропавловскую крепость со стороны Зимней канавки, но профессор, разглядев маленькую точку напротив какого-то числа, тут же вернул его мне.

Заметив у меня в нагрудном кармашке пиджака красного цвета с золотым тиснением удостоверение, остренько посмотрел на меня и сказал: «Покажи». Я достал и показал билет научного отдела библиотеки им. Герцена. Владимир Владимирович успокоился.

Рассказал и прямо-таки мистический случай: собираясь на свой концерт, он никак не мог найти бабочку. Странно, конечно, так как у профессора был холостяцкий порядок. Но бабочки не было. Тогда он повязал на ножку стула бантик и, постаравшись забыть о ней, занялся другим. Потом вспомнив, что давно не вытирал пыль на рояле, открыл крышку... бантик был там. Как он оказался в рояле? Мистика и шаманство какое-то.

Однажды он рассказал мне совсем уж загадочный, прямо-таки невероятный случай. В трамвае к нему подсел незнакомец и, разговорившись, спросил: «Хотите, я расскажу про вас всё?»

«И ты представляешь, он пересказал всю мою биографию, говорил такие вещи, которые никто не мог знать: о моём брате, я никому о нём не говорю. Я спросил его: «Вы что же, знаете так про всех?» – И он ответил: «Да, о каждом человеке, встреченном на улице, – кто он, чем болен, сколько ему осталось, и мне от этого очень тяжело». Удивительно и невероятно.

Владимиру Владимировичу не нравились все эти «эфемерно», «лапидарно», вообще всяческие «измы» и тому подобные выражения: «марксизм», «коммунизм»...

Лев Власенко говорил мне: «Я с большим пиететом отношусь к Владимиру Владимировичу». Почему не сказать просто – с уважением? (Нильсен тоже по-человечески очень тепло и с симпатией относился к Власенко).

Ни у кого, пожалуй, не слышал я такую чистую русскую речь.

Один из моих коллег по колледжу признавался: «Какой человек! До сих пор у меня перед глазами».

Однажды у нас, в Вятке, он не особенно удачно играл концерт. «Это потому, что у меня в кармане был паспорт», – оправдывался он. Советским человеком он не был. «Ты не знаешь моих убеждений», – сказал он однажды. Похоже, он был монархистом.

Уезжая на гастроли, Нильсен раскладывал перед собой вещи, нужные в дороге, и отбирал самые необходимые и лёгкие, в сумме не более трёх килограммов – доктора запрещали. Запоминал телефоны по нотам на клавишах, собирая из них тему.

Прилетев после концертов в Америке (Чикаго, Нью-Йорк и ещё два каких-то города), Владимир Владимирович говорил о поездке и удивил меня рассказом о маленьком городке Рочестере, в котором на 30 тысяч жителей существует свой оркестр, оперный театр и консерватория.

Профессор приютил дома своего студента Володю Беглецова (теперь заслуженный артист и Художественный руководитель Камерного хора Смольного собора). Так скрашивал он своё одинокое существование и оторванность от консерватории. Володя был единственным учеником, который не был под профессорским каблуком. Однажды, делая уборку, профессор нашёл дневниковые записи Володи и не удержался от соблазна заглянуть в них. Среди самых дорогих ему людей Нильсен значился на третьем месте после родителей и Володиной девушки. «Чем Вы недовольны? – спрашивал я, – почётное призовое третье место и бронзовая медаль».

Недавно я звонил Володе, мы были рады друг другу, и он сходу удивил меня предложением сыграть в Петербурге с его капеллой Шестнадцать песен Чайковского.

– Я не могу найти себе пианиста, – говорил он.
– Но в Петербурге полно превосходных пианистов.
– Хочется, чтобы это был родной человек.
Вспоминая Нильсена, не мог говорить о нём без слёз.

Афиша концертов к 100-летию со дня рождения В. Нильсена в Государственной академической капелле Санкт-Петербурга

А. Святкин описал случай, в котором сквозь комичность просвечивал и профессорский эгоцентризм.

Саша купил автомобиль и иногда подвозил профессора из консерватории в Царское Село. И вот однажды он не нашёл свой москвич. Обежав консерваторию, он подошёл к профессору и объявил: «Случилось страшное. У меня украли автомобиль». Нильсен невозмутимо ответил: «Ничего, я доеду на автобусе».

После одного из концертов, посвящённых Нильсену, когда мы собрались дома у Наталии Цивинской, я попросил вспомнить случай, связанный с нашим дорогим профессором, и мне рассказали прелестную историю.

Соседка Владимира Владимировича, этажом выше, играла пьесу из «Времён года» и постоянно брала в одном месте не ту ноту. Владимир Владимирович, тоже игравший эту пьесу, каждый раз ждал, что она сыграет, наконец, правильно, и, отчаявшись, решил позвонить ей в Новый год.

– Это Дедушка Мороз, – представился он. – Я желаю тебе получить много подарков и выучить эту пьеску.

– А это не я играю, это моя мама…

Все нильсеновские уроки и концерты я записывал, если получалось достать кассету или катушку. «Убери микрофон!» – требовал он, и я убирал один, демонстративно выставленный на филармоническую сцену, в то же время другой писал его выступление. Профессору спокойнее, и цель достигнута.

Фонограммы уроков Нильсена в консерватории были у Никола Дроэна, пианиста из Франции (целая коллекция из 50 катушек, записанных на огромном магнитофоне типа «Олимпа», который он приносил на урок), и Зигриды Иоанновны, педагога из Москвы, фанатичной поклонницы Вла-

димира Владимировича (каждую среду, в течение многих лет приезжавшей на его уроки и писавшей на скрытый в сумочке портативный магнитофон). А, когда Нильсен оказался в Америке, она полетела вслед за ним, заодно навестив своих американских родственников.

Ею же были устроены через Т. Николаеву выступления профессора 1989–1990 годов в Москве.

Дроэн говорил о Нильсене: «Этот человек со всех сторон окружён истиной». Как и письма Владимира Владимировича, они были уничтожены им впоследствии в приступе разочарованности в себе и отчаяния. Умер Николя у себя дома, сидя за роялем.

Самое крупное собрание записей Нильсена, его уроков и выступлений теперь, наверное, у меня. Они разного качества, среди них моно и стереофонические, а также уникальные съёмки его занятий и интервью, профессионально сделанные на ГТРК «Вятка», все отснятые материалы – «исходник» и передача, показанная по ТВ.

Много записей концертов из коллекции Зигриды Иоанновны у другого ученика Нильсена, Вл. Адамантова, который бережно оцифровал их.

Хранятся у меня и афиши выступлений профессора в Петербурге, Москве, Вятке, Польше, Франции. Среди них старенькая афиша его выступления в Большом зале филармонии с Четвёртым концертом Бетховена под управлением Мравинского. Как и Мравинский, Нильсен любил природу и общение с людьми больше, чем музыку. В первом сборнике «Наше святое ремесло», подготовленном Т. Зайцевой, Евгений Александрович назван инициатором приглашения в 80-е годы Нильсена с концертами в Петербургскую филармонию.

В своих записках Мравинский очень тепло говорит о Владимире Владимировиче и особо отмечает его среди своих коллег-музыкантов:

ЛЕНИНГРАДСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ФИЛАРМОНИЯ
Большой зал
Улица Бродского, 2
Телефон кассы 74-07
и секретаря, часы 451-54
СУББОТА 10 МАРТА 1945 г.
2-й КОНЦЕРТ ВТОРОГО АБОНЕМЕНТА
СУББОТА 10 МАРТА 1945 г.
БЕТХОВЕН – Увертюра „Леонора“ № 3
– Концерт для фортепиано с оркестром, № 4
БРАМС – Четвертая симфония
ИСПОЛНИТЕЛИ:
ЗАСЛУЖЕННЫЙ КОЛЛЕКТИВ РЕСПУБЛИКИ
СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР ФИЛАРМОНИИ
ДИРИЖЕР – ЗАСЛУЖЕННЫЙ АРТИСТ РЕСПУБЛИКИ
Е. А. МРАВИНСКИЙ
СОЛИСТ – ЛАУРЕАТ ВСЕСОЮЗНОГО КОНКУРСА ПИАНИСТОВ
ВЛАДИМИР НИЛЬСЕН
16.09.2014 22:20
Начало концерта в 8 ч. 30 м. веч.
Вход в зал после 3-го звонка не допускается
Билеты продаются в кассе Филармонии ежедневно с 11 час. утра до 3 час. дня и с 4 час. дня до 8 час. вечера

Афиша концерта сифонического оркестра Ленинградской филармонии под управлением Е. Мравинского, солист В. Нильсен

«26 авг. 1986 г. С обычной теплотой и приязнью подошёл Нильсен. Сидим в сосняке на скамеечке».

«26 авг. 1987 г. Пришёл Владимир Владимирович Нильсен. Был долго и трогательно. Дела “сердечные” у нас очень похожи. Но он герой по сравнению со мной» (Усть-Нарва).

«30 июля 1983 г. В 7 ч. и весь вечер – весь святой, почти светящийся Нильсен. По темноте и мокроте свезли его на уже почти ночную Айю» (Усть-Нарва).

И в примечаниях: «Нильсен В. В. (1910–1998) – пианист, профессор Ленинградской консерватории. Евгений Александрович относился к нему с большим уважением».

Владимир Владимирович очень любил купаться: *«Как выкупался, так сразу почувствовал лето».*

«Самое лучшее – путешествовать, – признавался Нильсен. – *Вот курица, она думает, что её двор – это весь мир».*

Владимиру Владимировичу было жаль курицу. В молодости у него был кот, которому нравились огурцы, ириски и семечки.

– Но как же он их ел? Ведь ириски липнут, – дивился я.

– А так и ел, шелуху выплёвывал, а ириски – вот так, – и профессор уморительно показал, очень похоже. Чтобы прокормить котяру, приходилось искать дополнительный заработок.

Уже при мне в квартиру профессора заходил соседский кот. Он сразу пробегал в комнату, где стоял рояль, делал на нём метку и уже затем не спеша шёл на кухню. Профессора это очень забавляло.

По его признанию, он мог взять змею и поцеловать её, но боялся белок, если они неожиданно выскакивали. Собак же просто обожал, а в Вятке они свободно заходили даже в магазины.

Мы говорили о музыкантах, учениках, и Нильсен рассказывал о двух своих студентках, очень красивых: «Одна из них, югославка, знала, что она красива, а другая не догадывалась, и в этом было её очарование». Да, и В. Ключевский писал: «Красота хороша, когда она сама себя не замечает».

Приезжая в Петербург, я сразу шёл к афишной тумбе у Московского вокзала или на Невском, и однажды увидел, что Нильсен играет вечер из сочинений Вебера. В кассе филармонии я спросил красивую, аристократичной внешности пожилую даму, почему среди такого множества блестящих имён на концерт Нильсена остались только входные билеты, а программа не самая выигрышная, и услышал: «Их много, и они хорошо играют, но все на одно лицо, а эта культура уходит. Владимир Владимирович у нас один».

То же говорил мне Иван Васильевич Розанов о профессуре консерватории: «Только Владимир Владимирович и остался».

И так обидно было за выдающегося музыканта, который ждал, когда дадут ему Большой зал.

Спустя 10 лет по окончании консерватории я впервые решился снова играть ему, показал «Хроматическую фантазию» и фугу Баха и услышал его одобрение: «Ты очень хорошо играешь, я даже удивлён. Ты очень вырос».

1 февраля 1985 года Нильсен выступал в Капелле с программой, посвящённой 300-летию Баха. По удивительному совпадению, в тот же день и то же время баховским вечером в зале училища искусств я начал с благословения Владимира Владимировича свою концертную деятельность. Вообще совпадений с ним было у меня немало: начать с того, что у нас были одинаковые имена, в один день мы снились друг другу, с Вятки начались его выездные российские гастроли, здесь же они и закончились, не считая поездки во Францию годом позднее.

...Нелегко жилось ему одному, всё реже появлялась возможность выступать в Петербурге, и в это время приезжал он с концертами в российскую провинцию: Вологду, Калугу, Великий Новгород и особенно часто в Вятку (Киров), возвращаясь сюда вновь и вновь, до последних лет, когда не мог уже выходить на сцену.

В ВЯТКЕ

Наверное, каждый, даже маленький, городок имеет свои культурные традиции.

Старинная провинциальная Вятка, место ссылки Салтыкова-Щедрина, Герцена, Витберга, Андриолли, родина братьев Васнецовых, Шишкина, Рылова, Чайковского и Шаляпина была не так уж бедна музыкальными событиями. В XIX веке здесь выступали в летнем театре «Аполло» итальянские оперные артисты, пел Ф. Джордани, Н. Фигнер, В. Собинов. В Вятке жила ученица Чайковского и ученик Римского-Корсакова В. А. Сенилов, чьи сочинения получили высокую оценку Каратыгина и Асафьева. Сюда был сослан немецкий дирижёр Герман Шерхен, здесь работал профессор Ленинградской консерватории Р. И. Мервольф, в 40-е годы бывали Д. Ойстрах, Э. Гилельс, Г. Нейгауз. Филармонии тогда не было, и концерты проходили в просторном старинном зале библиотеки Герцена, им самим открытой в 1837 г. Концерты хоровой академической капеллы им. Глинки, эвакуированной в военные годы в наш край, начинались в 23 часа, заканчивались за полночь и собирали полный зал. Публика была культурная, часть её составляли ленинградцы.

В 1979–1993 годах Нильсен ежегодно выступал с концертами у нас. Ни в одном российском городе не был он так часто. С удивлением и радостью услышал я от Владимира Владимировича, что он уже бывал здесь прежде: с Кирова в 1938 году началось его первое гастрольное турне после успеха на Всесоюзном конкурсе, сюда вернулся он спустя полвека, находя короткое отдохновение от раздражавшего его быта и консерваторских неприятностей. А тогда, в далёком декабре 1938 года, лауреатов первых конкурсов было немного, их знала вся страна, и Игорь Викентьевич Казе-

Владимир Нильсен
и Владимир Шапошников в Кирове (Вятке). 1980

нин, основатель и первый директор музыкального училища, писал в «Кировской правде»:

«Каждый Всесоюзный конкурс музыкантов открывает новых и новых талантливых исполнителей, замечательных художников из среды счастливой советской молодёжи. Так было и на конкурсе пианистов, который состоялся в Москве в декабре прошлого года. Вторая премия на этом конкурсе была присуждена талантливому ленинградскому пианисту Владимиру Нильсен, который 11 декабря этого года выступил со своим концертом в гор. Кирове – в зале школы имени Тургенева.

Программа концерта охватила большую эпоху музыкального творчества, начиная от клавесинистов Куперена, Баха и кончая расцветом романтизма – Шопен, Лист. Такой большой диапазон в программе требовал быстрой смены настроений и совершенного владения звуковыми красками инструмента. Всё это оказалось у концертанта.

Нильсен особенно проникновенно исполнил произведения Шуберта–Листа “Двойник” и вариации Моцарта. Прошедший конкурс показал, что молодой советский пианист Нильсен обладает большой культурой современной пианистической школы. Концерт Нильсена произвёл на слушателей прекрасное впечатление».

(В школе им. Тургенева, на углу Спасской и Свободы, располагается теперь Дом культуры профсоюзов. На здании мемориальная доска: «Здесь учились академики В. Бехтерев и В. Бакулев»). В этом же здании учился К. Циолковский.

В другой нашей газете, «Комсомольском племени», поместили фотографию молодого пианиста.

Владимир Владимирович вспоминал, как катался он с Фелицей (Фелица Вениаминовна Ляндау, супруга Нильсена) на санках с горки вниз по улице Свободы от Спасской мимо красочного дворцового, похожего на старинный за-

Лауреат всесоюзного конкурса пианистов Владимир Нильсен на концерте в школе им. Тургенева. Фото Л. Шакина

КОНЦЕРТ ПИАНИСТА ВЛАДИМИРА НИЛЬСЕН

Каждый всесоюзный конкурс музыкантов открывает новых и новых талантливых исполнителей, замечательных художников из среды счастливой советской молодежи. Так было и на конкурсе пианистов, который состоялся в Москве в декабре прошлого года.

Вторая премия на этом конкурсе была присуждена талантливому ленинградскому пианисту Владимиру Нильсен, который 11 декабря этого года выступил со своим концертом в гор. Кирове — в зале школы имени Тургенева.

Программа концерта охватила большую эпоху музыкального творчества, начиная от клавесинистов Куперена, Баха и кончая расцветом романтизма — Шопен, Лист. Такой большой диапазон в программе требовал быстрой смены настроений и совершенного владения звуковыми красками инструмента. Все это оказалось у концертанта.

Нильсен особенно проникновенно исполнил произведения Шуберта — Листа «Двойник» и вариации Моцарта.

Прошедший концерт показал, что молодой советский пианист Нильсен обладает большой культурой современной пианистической школы. Концерт Нильсена произвел на слушателей прекрасное впечатление.

И. Казенин

Публикация в газете «Кировская правда». 1938

К КОНЦЕРТАМ В. НИЛЬСЕН

11 и 13 декабря в Кирове состоялись концерты лауреата всесоюзного конкурса пианистов Владимира Нильсен. Второй концерт был дан для учащихся педучилища. На снимке: Владимир НИЛЬСЕН.

Фото Л. Шишкина

Публикация в газете «Комсомольское племя» (г. Киров – Вятка. 1938)

мок, красного с белым здания 29-й школы (теперь гуманитарной гимназии), которая, по его словам, была «словно пряник», и позднее говорил: «Красивый город, чем-то напоминает мне Киев, особенно набережная с её откосами, но в Киеве они, конечно, выше».

Сюда вернулся он спустя полвека профессором консерватории и с тех пор каждый сезон звучала здесь музыка Баха, Бетховена, Шуберта, Шопена, Чайковского в его исполнении.

Обычно играл он два концерта: один в Большом зале Кировской филармонии, другой в Училище искусств (теперь колледж), где я работал, и всегда разные программы. Публика ждала его bis'ы, нередко превращаемые в третье отделение: шопеновские мазурки, песни Шуберта-Листа, сочинения так любимых им Рамо и Куперена.

«Нильсен – это какое-то огромное милосердие и всепрощение», – говорил мой коллега.

Реакция на первый его концерт была своеобразной:

зав. фортепианным отделением училища искусств считал, сколько раз профессор смазал, хотя сам шлёпал откровенно «по соседям», нисколько этим не смущаясь. Но как грамотный и культурный музыкант он понял, конечно, с каким явлением довелось ему встретиться, и говорил позднее: «Нильсен – гениальный музыкант. Надо быть полным кретином, чтобы не понять это». «Нильсен – это Космос, надо записывать каждое его слово». И я писал; остались уроки, выступления, неповторимая нильсеновская интонация, эта старая петербургская речь и его парадоксы.

После концерта профессор давал открытые уроки в училище. А каков был его показ на рояле! Нильсен говорил: «Ученик должен стать на колени перед автором» и, когда заходила речь о трактовке, всегда иронизировал, называя это «уловкой и артистической амбицией».

«Пианисты – главные музыканты везде, от школы до консерватории», – утверждал Нильсен, аргументируя это тем, что никто не стал музыкантом, не пройдя хотя бы общий курс фортепиано.

«Вокалист, например, не сможет понять характер сочинения, если не проиграет фортепианную партию». (И мой коллега по колледжу, заслуженный артист России Валентин Герасимов говорил, что завершающую работу с вокалистом делает всё-таки пианист). «Вы думаете, это один инструмент? Это сто инструментов!» – говорил Антон Рубинштейн. «Рояль совершеннее любого оркестра и его тайны безграничнее» (В. Софроницкий). А вот Римский-Корсаков писал, что, слушая фортепиано, он тоскует по звучанию голоса и оркестровым краскам.

Конечно, тон смычковых инструментов красивее, не говоря уже о вокале, но ни для одного инструмента не написано столько много музыки и такого количества шедевров, что красноречивее всего говорит за себя.

Владимиру Владимировичу нравились дружеские отношения между педагогами нашего училища.

– Разве у вас в консерватории не так? – спрашивал я.

– Ну, что ты! Ты видел когда-нибудь меня с Серебряковым в буфете? Такое может быть лишь в кошмарном сне.

Его здесь любили, ждали, дарили дымковскую игрушку, книги, цветы, звали в гости.

«Вот Берта Маранц, уважаемый педагог, профессор, – говорил её ученик Ю. В. Сибиряков, но ей и в голову не придет так сыграть сонату Шопена си-минор. А “Скарбо” Равеля и Рихтер так не сыграет».

Нильсен был прост в быту, но в некоторых мелочах весьма щепетилен. Облачаясь перед выступлением во фрак, он заметил, что надел не ту сорочку.

– Надо было взять с собой другую, с перламутровыми пуговицами, – досадовал он.

– Успокойтесь, Владимир Владимирович, публика пришла слушать Вашу игру, а не смотреть, как Вы одеты, к тому же, пуговицы из зала не видны, – отвечал я.

Похоже, профессора это убедило.

За время своих выступлений Владимир Владимирович останавливался во всех наших гостиницах: «Центральной», «Вятке» и партийной – ныне трёхзвёздочной гостинице правительства. Последняя ему не нравилась, несмотря на люкс из нескольких комнат: «Рудимент какой-то, – ворчал он. – Здесь нет людей!» Один раз он отказался занять предоставленный номер, и администратор попросила: «Сейчас из гостиницы выедет генерал, и мы Вас устроим, там Вам понравится». Нильсен согласился. «Ну, и дед у Вас, как Вы с ним справляетесь?» – спросила она.

Из окна гостиницы «Вятка» открывался замечательная панорама Соловьёвского парка с прудами. Там же распо-

На уроке в училище искусств. Киров – Вятка

ложены диорама и цирк. Владимиру Владимировичу цирк нравился, и я предложил сходить туда. От этого посещения у меня ничего не осталось, кроме звона в ушах от рявкающего оркестра, а Владимир Владимирович, который слышал уже плохо, похоже, был доволен.

После напряженной работы в училище, когда профессор не щадил ни учеников, ни себя, после концертов ему необходим был отдых, но разговоры о музыке и музыкантах попрежнему продолжались допоздна.

Гуляя с ним, я подстраивался под его шаг, но оказалось, Владимир Владимирович не выносил медленной ходьбы.

Однажды встретились мы на улице Вятки возле магазина «Океан». Была весна, пригревало солнышко, и Владимир Владимирович шёл, покрыв голову носовым платком с за-

вязанными узелками. Было забавно, но в облике его всегда присутствовало какое-то благородство, и я сказал: «Всё равно видно, что Вы профессор». Нильсен рассмеялся. А вечером элегантный, одетый во фрак, он играл чудесный концерт в филармонии, и весь гостиничный номер утопал в цветах. «Возьми себе половину, – каждый раз говорил он, – здесь их всё равно никто не видит...»

Владимиру Владимировичу нравилось в нашем городе сочетание новых и старых, деревянных домов, которых тогда было ещё много. С интересом и любопытством относился он к вятским типажам из моего окружения.

«У вас в городе есть симфонический оркестр? – спросил он однажды и, узнав, что таких у нас даже два, предложил. – Может быть, мы сыграем с тобой концерт Моцарта для двух фортепиано?»

Прослушав концерт в исполнении Э. и Е. Гилельс, я сказал, что мне оно не понравилось. «Да, гаммы какие-то играют» (вспоминается Игумнов с его репликой про подобную игру: «Черёмухи не было»).

Сочинение это почти не звучит со сцены, и жаль теперь, что такая красивая идея не осуществилась по моей нерасторопности. Честно говоря, смутил меня и совет моего друга, уже игравшего с ним этот концерт: «Профессор наврёт, а потом свалит всё на тебя».

Однажды он прилетел к нам, только что побывав в Париже, где его пригласили принять выпускные экзамены в консерватории.

–Как там? – поинтересовался я.

–Всё то же. Может быть, не так откровенно и как-то приличнее. А играют там плохо.

В другой раз он прилетел к нам после выступлений в Америке. Лететь туда ему не хотелось: «Если бы раньше,

В классе Владимира Нильсена в консерватории

когда я был моложе...» А перед этим сообщил, что, на всякий случай, оставил мне в наследство сумму, от которой я тотчас же и отказался.

– Как Вам Вятка после Америки? – спросили его.

– Каменный век, – усмехнулся Владимир Владимирович.

Общительный, с живым интересом к людям, энергичный в работе с учениками и ленивый в собственных занятиях, Владимир Владимирович выделялся среди петербургских и московских профессоров европейской культурой, и даже именитые музыканты рядом с ним выглядели как-то буднично и простовато.

Дирижёр городского симфонического оркестра Рафаил Дорфман, с которым я выступал, заметил как-то: «В консерватории было два аристократа: Нильсен и Беляков (профессор по классу скрипки. – *В. Ш.*). Будем говорить откровенно: такой школы, как у Вас, нет здесь ни у кого».

В мае 1989 года в Рахманиновском зале Московской консерватории Владимир Владимирович давал уроки. Публики – почти полный зал, в первом ряду – Т. П. Николаева и В. К. Мержанов с диктофонами в руках, рядом со мной, через проход, – Женя Кисин (он хотел играть Владимиру Владимировичу, но помешал экзамен в выпускном классе). По окончании уроков Владимир Владимирович исполнил h-ll'ную сонату Шопена, и зал устроил ему овацию стоя.

Накануне я попросил Владимира Владимировича «показать класс» и дать урок в полную силу, как со своими студентами в консерватории: «Что ты! Меня никогда не пригласят сюда снова».

Легко представить себе замешательство московских музыкантов, если б услышали они настоящий нильсеновский урок!

Участвуя в жюри Рахманиновского конкурса, он услышал: «Вы – интересный человек, Владимир Владимирович, Вы говорите то, что думаете. Мы всегда будем Вас приглашать». Но, понятно, не приглашали уже никогда…

«Правда никому не нужна», – потряс он меня однажды.

«Консерватория – это как английский язык: пишется одно, говорится другое», – заметил как-то московский органист, профессор Л. Ройзман.

В одном из писем мне Нильсен писал о конкурсе Чайковского: «А наши что??!! – шпана! В комиссии – жюри – тоже наша шпана». Примеров много, достаточно назвать расправу с гениально одарённым А. Султановым, под натиском амбиций и интриг дрогнул даже возглавлявший жюри, вроде бы принципиальный и порядочный А. Эшпай. В знак протеста Клиберн не приехал на конкурс.

В. Нильсен
член жюри,
профессор Ленинградской консерватории

Состоявшийся конкурс — превосходное начинание, несомненно нуждающееся в продолжении. Что касается его программы, то она явно будет расширяться. Некоторые члены жюри высказывались в пользу включения сочинений других авторов, прежде всего Скрябина и Метнера, русских композиторов рахманиновской эпохи. На мой взгляд, следовало бы ввести произведения, которые я условно назову «испытательными» для молодого пианиста, — Баха, Бетховена, Шопена.

Мне импонировали многие участники конкурса. Отрадно также, что география его была достаточно широка. Однако в некоторых случаях возникало ощущение, что участие того или иного исполнителя в рахманиновском конкурсе мотивировано лишь желанием получить премию: ведь можно наслушаться пластинок, научиться похоже воспроизводить чью-либо манеру, но смысл имеет не слепое копирование выдающихся образцов, а искренность, естественность, первозданность слышания музыки. Здесь я, в свою очередь, коснусь проблемы личности исполнителя. Для меня исполнительский талант — это способность выразить себя на материале композитора, но самовыражение не может отменить глубокого понимания авторских намерений. Я бы сказал так: исполнитель должен «стать на колени» перед сочинением, детально понять его текст и то, что осталось между строк. Исполнительская концепция априорно заложена в произведении, и можно либо приблизиться к ней, либо удалиться. И вот тогда-то выдвигается «защитное слово» — «трактовка». Об этом я не раз задумывался, слушая наших конкурсантов.

Есть в музыке Рахманинова один коварный соблазн — технические трудности. У недостаточно талантливых людей они затмевают саму сущность искусства композитора. К сожалению, и на конкурсе нередко бывало, что технические задачи преобладали над художественными. Немногие оказались способны по-настоящему постичь мироощущение композитора.

Публикация Владимира Нильсена – члена жюри конкурса

О КОНКУРСАХ

Теле-интервью Владимира Нильсена
для ГТРК «Вятка» в 1993 году

Корр.: Расскажите, пожалуйста, о состоянии современного пианизма.

В. Н.: Двойственное впечатление. Сейчас мания конкурсная. Поэтому дорогу имеют те, кто получает призы, и, к сожалению, часто бывает, что опытный педагог натаскивает на один раз студента, потом этот студент имеет успех, для него открыта дорога, он продолжает выступать, для него открываются все залы, хотя часто это бывает так, я считаю, что залы должны быть закрыты для них, потому что, оставаясь сами по себе, оказывается, они ничего из себя не представляют. И таких прямо подавляющее большинство, я бы сказал. Что существуют конкурсы, существует отбор – это хорошо, это возбуждает аппетит соревнований, движет человека. но что это бывает так часто... Люди теряют чувство собственного достоинства. И поэтому общее состояние современного пианизма, я считаю, идёт однобоко, по наклонной плоскости, вниз, потому что духовная часть, которая является главной, в исполнительском искусстве отсутствует. Ценится попадание на те клавиши, точное, уверенное за счёт настоящего нормального мышления и чувства музыки, потому что музыка, в конце концов, – это искусство, это речь и выражение своих идей, выражение содержания чувствами. Но если чувства нет, то и музыки нет.

Нильсен не был широко, всенародно известен, но его имя имело очень высокий авторитет среди профессиональных музыкантов и у искушённой петербургской публики.

Ю. Н. Семёнов, посылая в Вятку, где открылся органный зал, свою ученицу, напутствовал её: «Не такая уж это провинция, там даже есть ученик Нильсена». А В. К. Мержанов, узнав, что я учился у Нильсена, воскликнул: «Это счастье!»

В сезоне 1982–1983г. Нильсен исполнил в Малом зале Петербургской консерватории грандиозный монографический цикл из 32 сонат Бетховена. В северной столице не догадались сделать запись этого проекта, и хотелось попробовать осуществить его у нас, в Вятке, но Р. М. Преснецов (радиожурналист, краевед, автор книги «Музыка и музыканты Вятки», работавший в ГТРК), отказался от предложения, честно аргументируя тем, что у нас не сумеют должным образом это сделать. Наверное, он был прав, но упущена была возможность запечатлеть неповторимую игру Маэстро.

Сохранилась афиша этого цикла с его надписью: «Дорогим, милым кировчанам».

Студийная запись мало привлекала Нильсена, считавшего, что исполнение летуче и неуловимо и он не раз отказывался от таких предложений, теряя гонорар и популярность. Но однажды он всё - таки согласился записать сочинения Моцарта и Шуберта. Писали авралом, сразу и для подготовки оставалось всего два дня. Пластинка эта не нравилась Владимиру Владимировичу, да и мне, но всё же там слышна его рука, его манера и мышление.

«Бывают люди фотогеничные, они выходят красивее, я не фотогеничен. Когда я услышал себя в первый раз в записи, я помню, это была 13-я соната Бетховена, так я подумал: “Боже мой, это же чучело из меня, это как медведь в ресторане с лапой!”».

Позднее я уговорил его записаться на ТВ. Запись и съёмка проходили в училище: интервью, уроки. Забавно было наблюдать, как Владимир Владимирович смотрит себя на экране, явно довольный тем, что не так уж и плохо выглядит он в свои 83 года. А после концерта в училище искусств, изумительно исполнив на бис мазурки Шопена, неожиданно сказал: «Этим концертом я попрощался с вами, – и в аэропорту повторил мне. – Я был у вас в последний раз».

Проводив его в аэропорт, я каждый раз уединялся, стараясь сохранить в себе ощущение атмосферы высокого общения с ним, любое другое общение приземляло. Было в этом человеке нечто такое, что я назвал бы высоким стилем. Стиль этот проявлялся в самом образе жизни Нильсена: в постоянном присутствии музыки в нём, дисциплине мышления, деликатности и пунктуальности, в простоте быта и вкусе во всём.

«Я живу порывом», – признавался Владимир Владимирович, но в педагогике он был рационалист, исследователь, и при этом редко можно было встретить у других такое парение духа в игре, показе на рояле. Уже совсем старенький, наиграл он мне несколько фраз из середины «Мефисто-вальса», это стоило ему усилий, но я замер от открывшейся красоты.

В один из приездов в Пушкин я услышал:

– Ты хочешь в Таллинн? Я там выступаю.

В Пулково возле кассы выяснилось, что я не взял с собой паспорт.

– Володя! Как ты можешь ездить без паспорта? Я никуда не выхожу без паспорта

– А зачем он мне? Ведь я у себя в стране.

К нам вышел солидный мужчина в штатском, внимательно посмотрел на меня и сказал: «Пропустите».

KRUH PŘÁTEL HUDBY
při SRP hudební školy v Mladé Boleslavi

Středa 13. listopadu 1957 19,30 hodin Městské divadlo

KLAVÍRNÍ KONCERT

V RÁMCI MĚSÍCE ČS.-SOVĚTSKÉHO PŘÁTELSTVÍ

VLADIMÍR NILSEN

SSSR

L. v. Beethoven: Sonáta c moll č. 32 op. 111
Maestoso
Allegro con brio ed appassionato
Arietta (Adagio molto semplice e cantabile)

F. Schubert-F. Liszt: Rybářka, Krásná dívko, Netrpělivost, Král duchů

F. Liszt: Mefisto valčík

– – –

M. P. Musorgskij: Obrázky z výstavy (Kartinky)
Promenáda. Skřítek. Promenáda. Starý hrad. Promenáda. Hra dětí. Bydlo. Promenáda. Tanec kuřátek ve skořápkách. Samuel Goldenberg a Schmuyle. Promenáda. Trh v Limoges. Katakomby. Con mortuis in lingua mortua. Chatrč Baby Jagy. Velká brána kyjevská.

[30]

Sět 03 83217-57

Афиша концерта Владимира Нильсена

Александр Святкин с женой Еленой и учениками. Сеул, Ю. Корея

Ученики В. Нильсена – Д. Зубов, С. Денисов, К. Ефимов, В. Мушкатколь, Е. Серединская, Р. Сварцевич, С. Сергеев, В. Шапошников после концерта, посвящённого своему учителю, в Шереметевском дворце. 2012

– Если б не я, ты никуда бы не полетел, – не успокаивался Владимир Владимирович, – ты – шляпа.

Мы вылетели в Эстонию. Впервые я оказался за границей.

– Чувствуешь, здесь всё другое? – шёпотом спросил Владимир Владимирович. – Здесь Европа.

Неожиданно для себя я выступил в качестве концертмейстера с русской хоровой капеллой мальчиков Таллинна в Государственном концертном зале «Эстония». Вечер был посвящён Чайковскому, и Владимир Владимирович исполнял во втором отделении «Детский альбом», а я с капеллой играл «Рассвет» и «С мала ключика» из кантаты «Москва». Сохранилась любительская запись этого вечера, сделанная с балкона концертного зала.

«Самый для меня лучший музыкальный инструмент – это хор, а хор мальчишеский – и того лучше!

Послушав в Таллинне хор “Кантилена”, руководимый Львом Гусевым, энтузиастом, влюблённым в музыку, в своих маленьких певунов, я надолго сохраню в памяти то наслаждение, которое получил от чистого, естественно-выразительного и целомудренного исполнения музыки. Желаю всем участникам этого содружества больших творческих достижений на многие годы.

Владимир Нильсен,
пианист, профессор Ленинградской консерватории».

Отдыхая в русском городе Эстонии Усть-Нарве, он пригласил в гости Льва Оборина, в 60-е годы также выступавшего в Кирове, и услышал его ответ: «Хорошо, но не будем говорить о музыке». «Но о чём же должны говорить два музыканта, собравшись вместе?» – недоумевал Нильсен. Уже старенький, без сил, он оживлялся, когда речь заходила о Музыке.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ СИМПАТИИ

Рассказ о литературных пристрастиях Владимира Владимировича Нильсена – это публикация В. Шапошникова в альманахе «Вятский библиофил» (Киров-на-Вятке, 2010).

Нильсен любил гулять, да и доктора советовали. В одну из таких прогулок в его любимом Павловском парке я заговорил с ним о литературе. Разгрому на сей раз подвергся не Рахманинов и Рихтер, а Лев Толстой.

«Человек он был плохой, – начал Нильсен, – деспотичный в семье и ужасный ханжа, Софья Андреевна с ним намучилась. Он ходил на бойню и смотрел, как забивают быков. Какая жестокость! А талант был огромный». (При этих словах мне так и вспомнился мой прадед Марк Алексеевич, который знал Толстого и посмеивался над его «хождением в народ»).

Другого Толстого, Алексея Николаевича, Нильсен знал лично, вместе с Голубовской и Софроницким принимал участие в его домашних вечерах. В доме на бульваре А. Толстого в Пушкине он и провёл последние годы.

Интересы и симпатии Нильсена всецело принадлежали русской классической литературе. Любимыми его писателями были Пушкин, Гоголь и в особенности Гончаров, которого он сравнивал с нежно любимым им Моцартом: «Очень люблю Гончарова, плакал над “Обломовым”, хотя такого таланта, как у Толстого, у него не было». Из других сочинений этого автора он отмечал «Слуг старого века» с замечательно обрисованными характерами персонажей. А в одном из писем ко мне В. В. Нильсен сообщал: «Читаю письма Гончарова и наслаждаюсь ими... » «Ты не читал “Маленького

Учитель и ученик – Владимир Нильсен и Владимир Шапошников в Кирове – Вятке

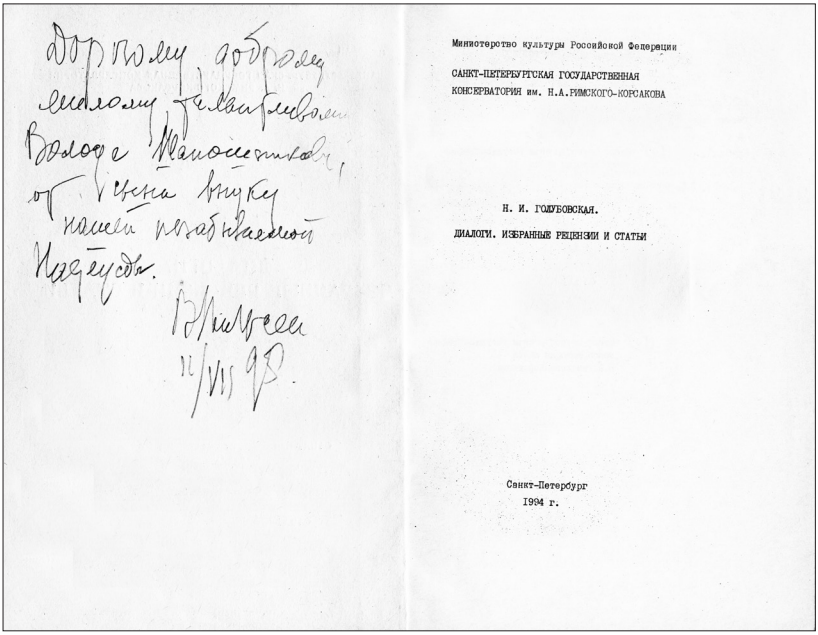
Принца” Экзюпери? – однажды спросил он. – Его должен прочесть каждый».

«Мастера и Маргариту», по его признанию, перечитывал четыре раза. Из современных авторов выделял Айтматова («Плаха») и Солженицына («Один день Ивана Денисовича»).

Однажды Владимир Владимирович дал мне книгу Ю. Б. Елагина «Укрощение искусств», заметив при этом, что лучше всего в ней написано о Диме Дорлиак, выходце из старинной французской обрусевшей семьи и последнем аристократе царского времени. Диму он хорошо знал и сидел с ним за одной партой в Peterschule. Действительно, портрет этого благородного человека восхитил меня так, что захотелось быть похожим на него. «...Вчера взял пьесы Оск. Уайльда, кажется, хорошо», – написал мне как-то Нильсен. И ещё: «Чтение всего теперешнего, журнально-газетного и литературного, так надоело, что взялся за Гоголя и Тютчева».

Книг у Нильсена было не так уж много, все они помещались в одном шкафу, наверное, самые дорогие, что перечитывались насколько раз. Они были, преимущественно, о музыке и музыкантах. В другом шкафу были ноты. Несколько книг (письма Шопена и Рахманинова, литературные произведения, переписка и дневники Чайковского), а также ноты достались по наследству мне.

Хранится у меня и сборник избранных рецензий и статей одного из главных представителей петербургской фортепианной школы и педагога Нильсена Н. И. Голубовской «Диалоги» (СПб, 1994), особенно дорогая своей трогательной дарственной надписью: «Дорогому, доброму, милому, талантливому Володе Шапошникову, от сына внуку нашей незабываемой Надежды. В. Нильсен.11/VII.95».


Дорогому, доброму, милому, талантливому Володе Шапошникову, от сына внуку нашей незабываемой Надежды.
В. Нильсен
11/VII 95

Министерство культуры Российской Федерации

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ им. Н.А.РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Н. И. ГОЛУБОВСКАЯ.

ДИАЛОГИ. ИЗБРАННЫЕ РЕЦЕНЗИИ И СТАТЬИ

Санкт-Петербург
1994 г.

Книга Н. И. Голубовской, подаренная В. В. Нильсеном

Приезжая в Вятку, после выступлений и занятий с учащимися Владимир Владимирович перед сном всегда читал и часто просил меня принести ему что-нибудь.

«Какое счастье ждёт меня вечером?» – спросил он однажды.

Вечером его ждало подарочное издание от одной из поклонниц о придворном петербургском композиторе Дмитрии Бортнянском.

«ЖИВИ МУЗЫКОЙ»

Уехав из Петербурга, с Невского проспекта в Царское Село, где он и жил до последних лет. Владимир Владимирович чувствовал свою оторванность от консерватории, а в последние годы и одиночество.

«Я пережил своё время, – говорил он мне. – Я хочу уйти из консерватории, но тогда ко мне никто не будет приезжать. Я стар, плохо хожу, плохо слышу. Может быть, мне оставить сцену?» И отвечал сам себе: «Если не играть, то лучше и не жить».

Когда в трудное для себя время я попросил совета, он ответил: «Живи музыкой». И в последнем нашем телефонном разговоре Владимир Владимирович сказал: «Ты живёшь для того, чтобы играть».

Наверное, но жизнь шире музыки, хотя музыка, быть может, – самое лучшее в ней...

Когда его не стало, я получил конверт с суммой, на которую смог существовать в то перестроечное время, когда денег не хватало порой на хлеб, и вместе с другим учеником Нильсена, Игорем Мячиным, дал концерт в его память в зале училища искусств, на сцене, где он часто играл, а в Александровском костёле посвятила ему свой органный вечер Дарья Мееркова.

Через год я приехал на открытие мемориальной доски в Петербургской консерватории у 10-го класса, в котором занимался Нильсен, и в последний раз навестил дом на бульваре Алексея Толстого. Георгий Владимирович Клементьев, или «Егорушка», как называл его Нильсен, близкий ему человек и распорядитель имущества, открыл платяной шкаф и достал... фрак Владимира Владимировича! Я посмел его примерить, он оказался почти впору.

Концерт к 100-летию Нильсена

С тех пор я не раз играл на тех же сценах, что и мой дорогой учитель, выступал в Петербурге, но так пока и не решился надеть фрак великого музыканта.

После одного из моих концертов в Петербурге я зашёл в училище при консерватории, чтобы познакомиться с Владимиром Николаевичем Чернышовым, учеником Нильсена прежних лет. «Поиграйте мне, – попросил он, я играл ему Шопена, Скрябина и был удивлён его реакцией: «Какое у Вас rubato! Такой музыкант в Кирове! Что Вы там делаете? Я потрясён. Наверное, Владимир Владимирович Вас очень любил». При этом метко отметил и мою слабость – излишество и некоторую бесформенность того же самого rubato.

Спустя двенадцать лет в Санкт-Петербурге прошла серия концертов, посвящённых 100-летию Нильсена. В Смоль-

ном соборе звучал «Реквием» Моцарта и «Неоконченная симфония» Шуберта, которыми дирижировал В. Беглецов, в других залах прошли пять фортепианных вечеров, в которых играли его ученики разных лет, и я открывал последний, завершающий вечер в зале Государственной академической капеллы им. Глинки.

Афиша концерта к юбилею учителя

С тех пор ежегодно в Петербурге проходят концерты, посвящённые Владимиру Владимировичу Нильсену.

В Нью-Йорке тоже проходит небольшой фестиваль с мастер-классами, который организует В. Мушкатколь. Другой его ученик, аргентинский пианист Мигель Шебба записал в Италии диск с посвящением своему учителю.

В петербургском издательстве «Северные цветы» при поддержке консульства Норвегии вышел первый диск с записью игры ещё молодого Нильсена из архива Киевского радио. В него вошли сочинения Беховена, Мендельсона, Равеля, Лядова и Метнера. Слушая диск, его ученики Семён Денисов и Дмитрий Зубов пришли к мнению, что исполне-

ние «Ночного Гаспара» Равеля – одна из тех записей, которые останутся следующим поколениям в качестве культурного завещания и свидетельства достижений нашей эпохи, той высоты в сфере художественной культуры, на которую поднялся человек.

Пластинка Владимира Нильсена

...Листаю старые, пожелтевшие афиши. Большой зал Санкт-Петербургской филармонии, так любимый Владимиром Владимировичем зал Капеллы, зал имени Чайковского в Москве, выступления с Мравинским с Четвёртым концертом Бетховена, афиши из Польши, Чехословакии, Франции. Слушаю записи его уроков и концертов: «Аврору» и «Ночной Гаспар», сделанные молодым Нильсеном на Киевском радио и дающие удивительный, странный эффект присутствия великого Маэстро...

МОСКОВСКАЯ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ФИЛАРМОНИЯ

Воскресенье 17 СЕНТЯБРЯ Сезон 1972-73 гг

Концертный зал имени П. И. ЧАЙКОВСКОГО

(Пл. Маяковского, 20)

ШОПЕН

Полонез-фантазия
Ноктюрн до минор
Три мазурки
Баллада № 4 фа минор
24 прелюдии

Профессор
ВЛАДИМИР
НИЛЬСЕН

Начало в 7 час. 30 мин. вечера

Билеты продаются

Афиша выступления Владимира Нильсена в Концертном зале имени П. И. Чайковского

ЗАПИСИ КОНЦЕРТОВ

Глюк. Мелодия (Капелла,1.02.1985 г. Вятка).

Куперен. Тростники, другие пьесы

Рамо. Перекличка птиц

Бах. Прелюдии и фуги 1–4, ХТК. 1 т.
Итальянский концерт
Сицилиана
Токката и фуга ми минор
Маленькие прелюдии
Каприччио на отъезд возлюбленного брата
Гавот из Английской сюиты соль минор, бис
(Капелла,1.02.1985 г.).

Гайдн. Анданте с вариациями

Вебер. Фантазия соль минор
Соната До мажор
Соната Ля бемоль мажор

Моцарт. Фантазии до минор, ре минор
Рондо ля минор, Ре мажор, Соната a moll

Бетховен. Сонаты 1, 2, 3 (1, 2 ч.). 1982 г.;
13, 17, 21, 27, 32, 32
Рондо Соль мажор
Три багатели (5.11.1995 г.)

Шуберт. Соната Си бемоль мажор
Четыре экспромта ор. 90

Музыкальные моменты До мажор, фа минор
Соната A dur (соч. 1828 г).
Муз. момент cis moll

Шуберт – Лист. Песни:
У моря, Послание любви, Город, Рыбачка,
Оцепенение, Форель, Шарманщик,
Гретхен за прялкой,
Мельник и ручей

Лист. Хоровод гномов

Шуман. Фантазия (1979 г.)
Лесные сцены (1967 г.)
Детские сцены (17.04.1993 г.)

Мендельсон. Четыре песни (1962 г.)

Чайковский. Антракт из музыки к Снегурочке
Детский альбом (1962 г.; дома, 19.1.1987 г.;
Таллинн.1990–1991 г.)
Думка
Жалоба Купавы
Вальс фа диез минор, Ля бемоль мажор
Романс Полины, Вятка

Глинка. Вариации на шотландскую тему,
Воспоминание о мазурке,
Тарантелла, Баркарола, ноктюрн «Разлука»,
Детская полька, три мазурки, Вальс-фантазия.

Глинка – Балакирев. Жаворонок, бис (15.10.1985 г.)

Лядов. Музыкальная табакерка.
Прелюдии ре минор, си минор

Мусоргский. Картинки с выставки
(6.02.1982 г. Училище искусств)

Шопен. 24 прелюдии
Соната си минор
Фантазия
Ноктюрн до минор
Ноктюрн Ре бемоль мажор
(В. Новгород, 1983 г., Вятка)
Мазурки соль диез минор, ля минор, ми минор
Пять мазурок (Вятка)
Полонез-фантазия (Капелла, 30.10.1983 г.)
12 этюдов ор. 10. Этюд gis moll ор. 25

Равель. Ночной Гаспар (Киев,1955 г.)

Прокофьев. Джульетта-девочка

Метнер. Сказки ми минор, си бемоль минор

ЗАПИСИ УРОКОВ
(Вятка, Колледж искусств. 1979–1993 гг.)

Бах. Прелюдия и фуга до минор, 1 т. ХТК (1979 г.)
Прелюдия и фуга до диез минор, 1 т. ХТК
Прелюдия и фуга фа диез минор, 2 т. ХТК
Прелюдия и фуга ми минор, 2 т. ХТК
Прелюдия и фуга Ми мажор, 2 т. ХТК (1993 г.)
Прелюдия и фуга Си мажор, 2 т. ХТК
Фуга на тему Альбинони

Контрапункт 1 (Искусство фуги)
Прелюдия и фуга си бемоль минор, 1 т. ХТК (СПб)

Моцарт. Соната До мажор, К. 330, 1 ч.
Соната Соль мажор, К. 283, 1 ч.
Соната ля минор, К. 310, 1 ч.
Аллегро «Софии и Констанца»
Концерт Ля мажор, 2 и 3 ч.

Бетховен. Соната 7, 2 ч.
Соната 14
Соната 16, 1 ч.
Соната 17, 1 ч.
Соната 18 (1 ч.)
Соната 27 (1 ч.), 1979 г.
Соната 31, 1993 г.
Соната 32, 1 ч, 1993 г.
Соната 32 (домашняя съёмка)
Рондо Соль мажор, 1993 г., фрагмент, ГТРК
Вариации на русскую тему, 1993 г., фрагмент, ГТРК
32 вариации

Брамс. Интермеццо си минор
Рапсодия си минор
Концерт 2, 1 ч.

Шуберт. Соната Си бемоль мажор, 1 ч.
Шуберт – Лист. «Лесной царь»

Шуман. Вариации на тему АБЕГГ
Романс

Лист. «Мефисто-вальс». 10 рапсодия, 1993 г., ГТРК

Шопен. 1 баллада
2 баллада
Концертное аллегро
Ноктюрн до минор
Мазурка ля минор – 1
Мазурка ля минор – 2
Этюд 1, До мажор, ор. 10
Этюд 17, ми минор, ор. 25
Этюд 22, си минор, ор. 25
Этюд 24, до минор, ор. 25

Чайковский. Баркарола

Р. Корсаков. Концерт (дома, Царское Село, 1996 г.)

УРОКИ НИЛЬСЕНА

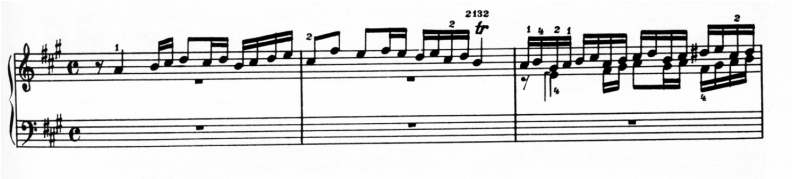
Стенограмма уроков с аудиозаписей

Описание уроков Нильсена оказалось сопряжено с рядом трудностей. Многие тонкие детали остались запечатлёнными в показе и невозможны в пересказе или текстовом изложении. И сама разговорная речь не всегда адекватно передаётся в виде печатного текста, напоминая стихотворный перевод с другого языка. Достаточно вспомнить брамсовское переложение «Чаконы» Баха, без изменений перенесённое с одного инструмента на другой, чтобы стало ясно, насколько это лишено смысла. Несмотря на это, внесены самые незначительные поправки и только в тех местах, где встречаются повторения, поиски нужного слова, определения или просто невнятно слышная или некачественно записанная речь.

Бах. Фуга на тему Альбинони

«…Ну видишь ли, это Копчевский, он деликатный редактор, но всё же… Вот это, я бы не играл это legato, это так же, как в фуге:

Wainen, Klagen; немецкий знаешь? Это плач:



Вообще каждый мотив, если посмотришь кантаты, пассьоны, у Баха имеет своё выражение.

Для чего он написан? Написан вниз – это падение, это плач, это скорбь, понимаешь? Так что это должно сползать. Вот он здесь пишет эти самые вещи неосторожно, Копчевский пишет. Я вообще привык к тому, что стараюсь играть всегда то, что написано, мне мешает эта запись...

Тут он маху дал – Копчевский. Вообще не надо вмешиваться, никому. Надо видеть то, что написал Бах. Бах знал, что писал. Вот это тоже: всё сюда упирается; сыграй эту тему.

В том же темпе, в котором ты будешь играть шестнадцатые (профессор аккомпанирует теме гаммой из шестнадцатых. – *В. Ш.*).

Надо дойти до запятой.

Открытый урок Владимира Нильсена

Всё идёт сюда (берёт на трель доминанту с басом. – *В. Ш.*). Чтобы этот конец был определённый, чтобы он был сильный, а не слабый.

Следующее вступление должно оттолкнуться от сильной доли. Если это будет петь хор и петь неопределённо, не вступит вовремя – будет полный развал. В этот момент хористы берут дыхание, иначе они растеряются. Значит, концы очень важны.

И во всех случаях это не так невинно. Почему я на это обратил внимание, потому что в дальнейшем те же недостатки в выразительности (ты очень хорошо играешь эту полифонию, и гармонически всё слышишь). Но вот этот недостаток у тебя есть, потому что сама тема уже начинается как бы со слабого времени. И все дальнейшие: всё время вот эти мотивы:

Почему нельзя legato играть? Потому что это смешивает. Квинта вниз и кварта наверх, понимаешь? Первый конец.

После этого он должен вступать. Теперь вот это.

Здесь начинается с верхней ноты, из тех самых четырёх нот важна вот эта (первая) и вот эта (последняя). Снимать нельзя. Вся фуга из этого состоит, это какая-то глубокая печаль, страдание вся эта музыка.

А так ты очень хорошо играешь. Вот это везде поищи.

Ну, что ещё?

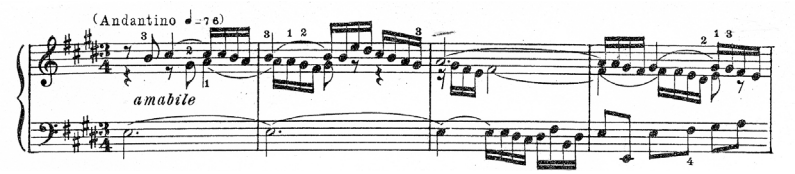
Бах. Прелюдия и фуга E-dur

Прелюдия

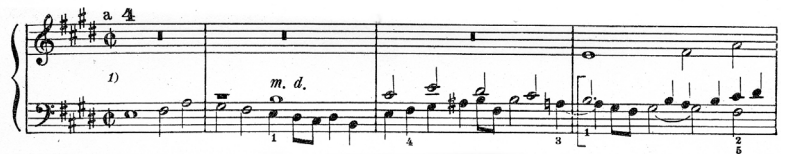
Бах не писал ни лигу, ни staccato.

Отсутствие у него быстрых темпов.

Прелюдия – это эклога, две флейты. Шестнадцатые здесь главные. Секунды надо беречь.



Фуга – здесь «согласные», нужно энергично произнести каждую четверть.



Что мне хотелось бы… Ты играешь в хорошем темпе, а начало у тебя какое-то неопределённое. Мне кажется, это сразу мужской хор, очень точная и очень мужественная тема. Это не расплывчатая тема, которая откуда-то издалека приходит, она сразу заявляет о своём характере. Думаю, что может быть даже такой вариант, что каждый следующий голос вступает тише.

Ты так играешь, что вместе с piano теряешь характер этой музыки.

Это должно быть основательно, это должно быть просто forte – сильно внутренне. Потом, чтобы это не было назойливо, следующие голоса могут вступать легче, но характер будет сразу дан. Мне кажется, ты играешь слишком неопределённо. Сыграй тему. Четверти ты играешь быстрее (аккомпанирует ученице восьмыми – *В. Ш.*).

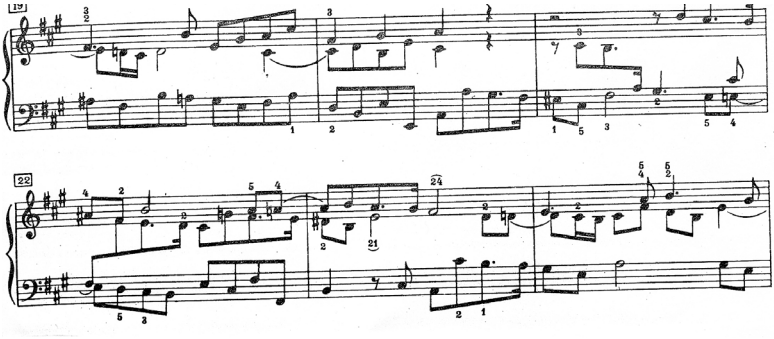
Точно! Чем длительность короче – тем она длиннее, вот в чём парадокс. Две восьмые занимают больше времени, чем одна четверть на их месте; они должны быть выговорены, все произнесены.

Бах. Прелюдия и фуга «fis-moll». 1 т. ХТК

Прелюдия.

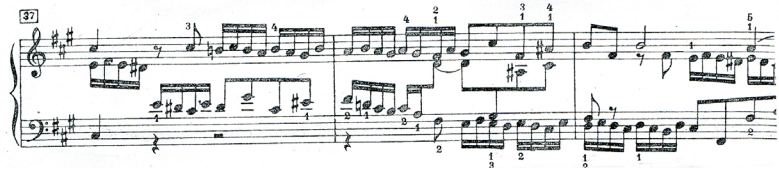
Падающая кварта вниз не должна быть legato.

Вторая тема, напротив, играется связно.



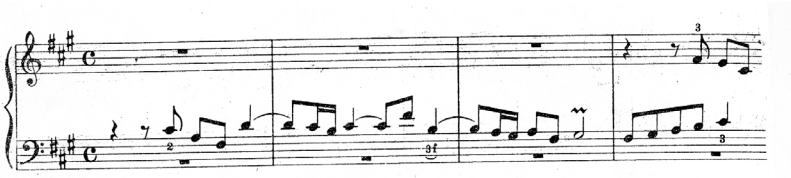
Биение восьмушками повторяющихся нот.

Фуга.



Тема non legato, здесь широкий интервальный размах, кроме секунд, конечно.

Чем меньше голосов в фуге, тем она труднее.



Бетховен 5-я соната

Как forte – так быстро.

Динамика – не количественное понятие, и forte – не громко, а сильно.

Аккорды выстраиваются с верхней ноты. Струнный и духовой квартет.

1-й аккорд снимает педаль, а не рука.

Группетто означает размах, часто перед прыжком.

Звучность «из» инструмента, «оттуда».

Продирижировать 3-ю долю, прежде чем взять аккорд. Ауфтакт.

Гибкие движения не подходят этой музыке.

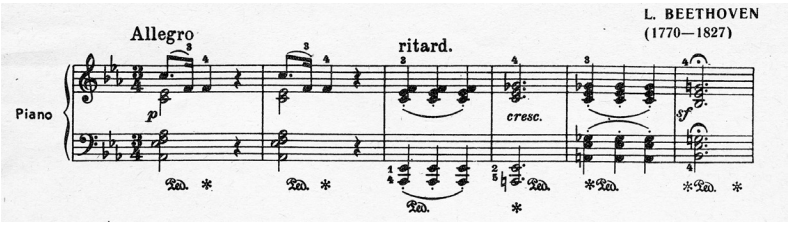
18 соната

Певучая линия как будто нарушается разными фактурами, и поэтому их трудно связать в единую фразу, единую мысль. Всё выражено в разных фактурах. О чём эта музыка?

Как почти всегда, у Бетховена возникает диалогичность, разговор двух людей. Сыграй, отдели их один от другого, где говорит один, где говорит другой, сыграй одну тему, без фактуры. Дальше говорит тот же самый человек? Думаю, что нет. Бетховен это подчеркнул именно тем, что написал совершенно различные фактуры и различные регистры.

Теперь – почему Бетховен так настойчиво два раза повторяет эти фразы, что он хочет этим сказать? Для чего человек повторяет одну и ту же фразу, для какой цели? Он хочет убедить, да? Ещё раз повторяет.

И теперь первая тема, которая падает вниз, а вторая вся подымается наверх, тоже с двух раз, и потом резюме. Тут они соглашаются. Вот что представляет собой основной костяк этой сонаты.

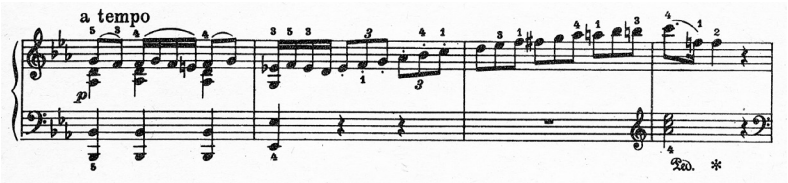


Теперь сыграй это выразительно. Ты слишком быстро играешь, с моей точки зрения. Это какой-то бравурный темп, который не подходит к этой музыке. Между прочим, эта бравура всех, она отталкивается опять-таки от фактуры, какой-то видимости, как это написано: там много шестнадцатых, повторяющаяся репетиция, это всё как-то заставляет человека, когда он взглянет, сразу представить себе это быстро, на самом деле, это не так быстро, это Allegro, не Allegro vivace, по-моему там написано Allegro, да? Но ты играешь Allegro vivace или Allegro molto, по-моему это не то. Вот сыграй мне первую эту тему, очень выразительно, вот эту первую реплику, без левой руки, без фактуры.

Четверти надо произнести, шестнадцатая не такая короткая, не форшлаг.

Пунктир для пения и для марша.

В группетто ритмически отметить 1-ю ноту.

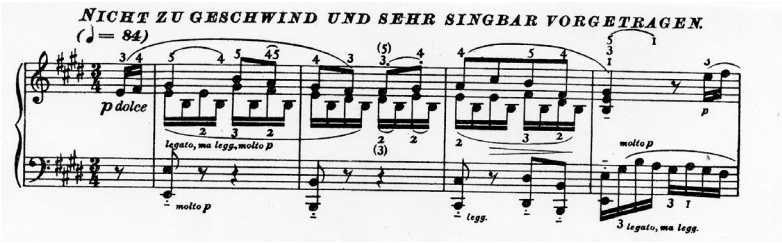


27-я соната, 2 ч.

Я недавно рассвирепел от Шнабеля. Просто рассвирепел. Соната Бетховена в редакции Шнабеля. Он предлагает та-

кую аппликатуру: 3–4 пальцы и 3-м эту терцию! По всем швам это никуда не годится!

3-й палец привык играть мелодию, а тут он должен переключиться на немелодию, это очень трудно. Это возможно, конечно, и такие случаи бывают, но здесь никакой необходимости. Первая ошибка.

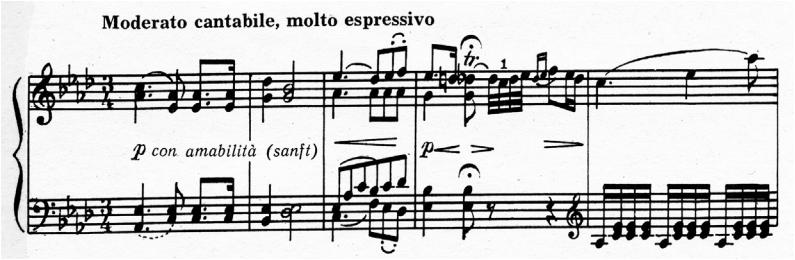


Вторая ошибка: то, что он берёт так, чтобы 3-й палец был не на белой клавише, а 5-й – на чёрной. Ни один нормальный человек не возьмёт так. Третий дефект: от этого надо опять сюда (на 5-й) перескакивать. И ещё что? Ах, вот какой ещё: 3-й палец, который должен быть мелодический , должен взять скрюченным эту «ми», потому что для того , чтобы после белой клавиши взять чёрную, надо этот палец вытянуть, а этот под себя подложить. Вот четыре глупости, причём ведь умнейший человек, я читал его статьи, он умница! И я слышал, как он играл, он замечательно играл, а что такое тут?

31-я соната

Яснее штрихи в самом начале, потому что потом всё состоит из этого. Con amabilita, это очень важное слово, в чём оно выражается? Именно эта мягкость первой части. Это вообще смотрит немножко в Шопена, хотя это не Шопен и не должно быть похоже на Шопена, но всё-таки в этом

какие-то зародыши того, что будет потом. Шопен вообще любил Ля бемоль мажорную тональность и самая его любимая соната была [12-я] (наигрывает 12-ю сонату. – В. Ш.), а эту сонату он, может быть, даже и не знал. Но что здесь самое главное? В смысле педали это четырёхголосие, и в каждый момент должно быть четыре голоса, а у Вас шесть, Вы играете на одной педали. Вот это Шопен был бы так, как Вы играете.



Сыграйте, чтобы руки дышали по этой музыке. Пауза может быть непринуждённой. Тут написано amabilita, molto espressivo, cantabile, moderato. Сыграйте свободно и очень сердечно.

Ни в коем случае не шопеновская педаль. Может быть, такая педализация отнимает красочность у правой руки, потому что так звучит благозвучнее и красивее, но этот голос должен быть как стебель цветка. Двумя руками сыграйте левую – вот такая должна быть педаль. Опять-таки здесь (как в начале), дыхание у Вас не свободно.

Надо одной рукой, конечно, играть.

Ваша аппликатура, с точки зрения фортепиано, – двигательной, может быть, гораздо удобнее, но она неверная. Она фальшивая. Бетховен написал staccato, оно должно быть вовремя. Staccato – это простейший вид акцента. Мне кажется, эта соната имеет определённую программу; она очень нео-

бычная по форме, рождественская, по-моему, музыка – уют, тепло, ёлка, мерцают свечи… Не обязательно это, конечно; что-то надо себе представить. Музыка требует каких-то ассоциаций, каких-то аналогий: она сердечная, мягкая, ласковая печать, необычная для Бетховена. У него бывает эта ласковость (наигрывает 27-ю сонату. – *В. Ш.*), в особенности в последний период, он мягче становится.

Он хочет этой грязи: как будто недописанное четырёхголосие. В ней есть хорал, хотя хоралом это нельзя назвать, конечно; в сонате для квартета всё написано. И эти фальшивые секунды очень важны. По правой руке педаль (показывает цепочку секвенций – секундных задержаний. – В. Ш.): Вы играете, как будто это ломаный аккорд со «змейкой». Это мелодическое.

Левая рука. Отсюда начинается: разработка. Все начала недостаточны. Каждый раз, чтобы в разных тональностях Вы их показывали (много и выразительно показывает. – *В. Ш.*). Когда Вы играете, то «заедает» – всё одно и то же. Когда играют, как написал Бетховен, то хочется, чтобы это было ещё, ещё и ещё – так это хорошо: все эти дыхания (много показывает, словно купаясь в музыке. – *В. Ш.*).

Вот это очень смешно играете...

(Профессор задумался. – *В. Ш.*) Надо потерять тут этот пульс, свободно сыграть.

2 часть.

Когда Вы начали играть вторую часть, я подумал, что сейчас будет катастрофа, так и случилось. Здесь написаны ужасные пальцы; это Хансен (почти Нильсен, смеётся. – *В. Ш.*), он написал аппликатуру, за это получил деньги и недодумал, поэтому я сразу схватил ноты и посмотрел, какими пальцами Вы играете. Здесь гораздо проще, сыграйте мне это место.

А с педалью что будет? Вы обречены на неудачу, обречены! Плохие пальцы. Пальцы самые обыкновенные: это всё в одной позиции, и каждая позиция начинает заново, проще простого! Ах, какие эти редакторы! Это те, которые сами не играют, а хотят деньги заработать и пишут за письменным столом аппликатуру, педаль и так далее. Убирайте вон этих редакторов!

Теперь здесь из-за того, что у Вас такая аппликатура дурацкая, простите, у Вас и гармоническое всё нарушено.

Я Вам поаккомпанирую, чтобы Вы слышали, где что происходит, и, соответственно, брали педализацию (аккомпанирует гармониями – аккордами. – *В. Ш.*).

Для чего нужна педаль? Для гармонии, для правой руки, а не для левой. Мне часто говорят, когда я так категорически что-то говорю. Откуда Вы это знаете? Почему Вы считаете, что Вы только один правы? С возмущением часто говорят. Потому что надо видеть то, что написано.

Педаль: какая-то китайская музыка (в публике смех. – *В. Ш.*).

Теперь, если это четырёхтакты, где первый такт? Не думали об этом? А это очень важно. Это всё-всё решает. По слуху. Как Вам кажется, не бойтесь ошибиться скажите что-нибудь. Здесь, да? Давайте считать: раз – это первый, четвёртый, третий, второй… может быть, так, что со второго начинается? Вполне. 2–3–4–раз.

Здесь совсем другая педаль. Эта педаль для продления, для певучести, а эта для ритма. Две! Отделить.

Вы очень хорошо чувствуете эту музыку, верно чувствуете. А здесь Вы плаваете и играете неточно, «не разбери – бери» что (очень выразительно показывает. – *В. Ш.*). Недостаточно такой темп. Четверть – это же очень медленный темп. Вы бесформенно играете. Только и всего, это очень просто всё.

Здесь во всех изданиях неверно, и вот этот Шнабель, которого я так ругаю, когда в прошлый раз приезжал, тогда я был мальчишкой и помню, что он об этом месте говорил, что оно неверно записано. Почему-то у него в издании он это не осуществил, а он прав: здесь неверные совершенно эти лиги, не так, а наоборот.

Так что это на слабую падает. Ну, в общем, это арифметика я когда-то за письменным столом это высчитал – это выходит так, как Шнабель когда-то сказал. Почему в издании своём это не написал, не знаю, почему, когда он знал.

Теперь всё это надо ритмически осмыслить. Это должно быть более строго. Forte, не piano. Правая рука подчинена левой, в этом есть выразительность. В этом сила этой мелодии (показывает. – *В. Ш.*). Очень свободно играете. Нельзя заставлять слушателя задыхаться (показывает. – *В. Ш.*), тогда она не такая длинная, да? А Вы играете её очень длинно.

Теперь Фуга.

Фуга хорошо вообще, но опять-таки, Вы знаете, в фуге у Вас есть какое-то упрямство (показывает, подчёркивая басы. – *В. Ш.*); не надо, главное течь всё (пластично, уже без преувеличения показывает. – *В. Ш.*). Она должна ходить вся, все восьмые.

Ну, это ария, тем свободнее она должна быть. Тем, что в правой руке здесь прерывается дыхание – это плач, это скорбь, это какие-то прямо стенания:

Человек от слёз не может [говорить]. Долго Вы играете.

Чтобы чувствовалось, что синкопическое всё.

Будете хорошо играть её (смеётся. – *В. Ш.*).

Шопен. 1-й этюд

Этот этюд написан на узкую позицию. Рука не растянута на дециму, а, напротив, собирается каждый раз в терцию (ми–до и т. д.).

Наверху, при перемене движения, когда меняется гармония, педаль менять нельзя, во избежание провала звучности она должна слегка запаздывать.

14-й этюд

Полиритмия. 3 в правой в сочетании с 6-ю в левой.

17-й этюд

Его тема – польская народная песня. Тема ведётся 5-м пальцем. Задержания на гармонии. Предикт, икт и постикт – разрешение.

Создаётся некоторая «грязь», но без грязи чистота ужасна.

В скачках опереться «от» и оттолкнуться.

Виртуозы редко играют этюды Шопена, Листа. Рахманинова играть легче.

24-й этюд

Этот этюд написан для 2-х пальцев. Если играть длинными нотами, то получится медленно. У Листа было бы так. Диапазон.

Сыграй это аккордами. Разные мотивы в правой руке. Задержание – подголосок в модуляции. Не останавливай этот поток, не делай дырку. Шопен был ближе к Баху, чем к Листу или Рахманинову. И поэтому, когда ты выделяешь эти длинные ноты, слушатель сразу слышит, что ты играешь в

медленном темпе. Шопен отличается от Баха ещё и тем, что у него одна гармония как-то вплывает в другую. У Баха, в классической музыке, это невозможно. Поэтому и лиги у Моцарта заканчиваются внутри одной гармонии. Он не пишет лиги мелодические в другую гармонию. Это редакторы не понимают, искажая. Посягательство на письмо гения. По-моему, это невежество. В такой невинной вещи сколько пороков!

Ты играешь так, будто это мелкими нотами написано. Это не мелкие ноты, здесь всё должно быть по-настоящему. Поставь на место все четверти. С какой педагогической целью Шопен написал этот этюд, для которого пальца?

Для второго. Самый умный палец – второй. Он для него сделал трудность. Он берёт то терцию, то кварту, разные интервалы. Вот это разное здесь и трудно, а не другое, другое не трудно. Не надо останавливаться ритмически перед сильной долей, первым пальцем, чтобы он был такой певучий, вскипеть наверх, кипучая волна Проще всё, глаже (ритмически аккомпанирует ученику. – *В. Ш.*).

Второе: сделай так, чтобы не было синкопических нот. Кто поможет? – второй палец. Сколько гармоний, столько и педалей. На второй палец меняй педаль, прямо на ноту (предлагает опять поиграть аккордами. – *В. Ш.*).

…Лучше повторить эту педаль. Она важна здесь не как гармоническая педаль, а как начало – они играют разные мотивы: Шопен никогда ничего не писал прямолинейно.

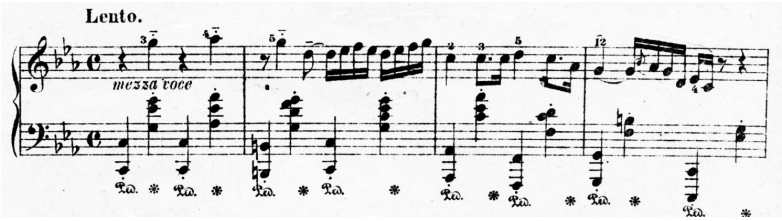
Теперь это задержание, два случая… Эту гармонию надо дать тише, чтобы задержание было слышно. Это Шопен. Вот в этом он и сказывается. Не останавливай этот поток, не делай дырку и знай, что Шопен написал этот этюд для 2-го пальца.

Ноктюрн c-moll

…Вы молодчина, что преодолели такую труднющую штуку. Когда-то Генрих Нейгауз играл очень хорошо, он любил это играть и часто играл.

Что общее, какое впечатление? Шопен не любит патетику. Он вокалист. Лист как раз декламатор. И поэтому в ноктюрне для меня один недостаток: самое главное это то, что Вы подменяете обыкновенную речь. Всё слишком приподнято, проще всё.

Что завораживает в этом ноктюрне? Какая-то стихийная ровность басов, это главное. Стихийная ровность (играет. – *В. Ш.*). Думал ли Шопен о том, что я говорю? Думал. Чем это выражено? Это выражено тем, что он написал staccato, то же самое, что и в Фантазии, то же самое письмо. Чего мне не хватает? Не хватает первой страницы – стихийных басов, и из-за того, что Вы нарушаете это стихийное течение, вы начинаете декламировать в правой руке и преувеличивать. И опять-таки здесь должны вступить в силу законы, теоретические законы: задержания, когда мелодия представляет собой гармоническое задержание как здесь: «ре» должно разрешиться, вы это нарушаете, и ноктюрн у вас становится какой-то длинный. Посмотрите, как приходится мелодия к этой гармонии:



Задержание, петля – это группетто, эта неустойчивость должна разрешиться. Что представляет собой эта мелодия:

она представляет два задержания – снизу, сверху и потом мелодический ход, который должен быть плавный и ровный, но всё это вместе слито и спаяно. Значит, изгоните декламацию. которая так и просится; его часто так играют, и мне кажется, что это неверно. Всё шире, больше, не вы-рази-тель-ни-чай-те. Слишком много. Не надо. Публика заворожена и будет ждать – когда же? – и вот это «когда» наступает очень поздно. Вот отсюда:

Lento – это характер, а не темп. Вы знаете, почему у вас это не выходит? Вы играете движением руки вниз. Пауза должна быть очень точная. И педаль не должна быть синкопированной, пусть «дышит», между гармониями – дыхание. Наверх правая! Не две четверти, а четыре. Чтобы в этом была музыка, была тишина. Почувствуйте это расстояние. Левая вниз – вверх; вместе всё наверх. Не теряйте времени [в движении], более бережно [группетто], спокойнее. Всё дальше, всё ожидает чего-то. Нигде никакой декламации. Очень легко это «скрябинизировать», Скрябина сделать из этого.

Что представляет собой эта мелодия? – задержание, задержание, задержание и мелодический ход. Сыграй эти октавы. Левая! Всё дело в левой. Теперь в морденте... Шопен сам позаботился, чтобы оттянуть это время, Вы не компенсируйте его потом, оставьте в этом движении. Довести до конца. Вам всё время мешает левая рука, она играет и это, и это (показывает мерность движения басов. – *В. Ш.*). Почему вы боитесь басов? Просто взять их, свободной рукой.

Гармонический форшлаг всегда бывает у Шопена после баса.

Не старайтесь играть так выразительно правую руку, она уже сама по себе выразительна; вся сила этой страницы именно в этом молчании. Тогда и разражается буря здесь из этого молчания (профессор показывает субдоми-

нантовый бас на sp, каданс на басу «до» играя на одной педали. – *В. Ш.*).

Piu Lento (Нильсен показывает эпизод на органном пункте «До» с арпеджиато. – *В. Ш.*).

Шопен, вероятно, играл это так (в одной позиции в правой. – *В. Ш.*), но тогда мензура клавиатуры была другая. Возьмите в левую лишнюю ноту. И потом эта нота (мелодическая «соль» наверху) звучит отдельно, она должна быть в «волне».

Для чего эти октавы? Они не просто вставлены, они помогают росту, чтобы не отпускать мелодию. Аккорд надо «вплыть» через эти октавы.

Не укорачивайте аккорд. Последние октавы не доигрываете.

Какая-то мгновенная «грязь» лучше, чем плоский аккорд. «Грязь» всё равно неминуема, пусть она будет откровенной. Покажите мотивы.

Не надо патетики (хроматическая гамма), не надо, чтобы это было давлеюще. Бас.

A tempo. (Профессор наигрывает As – dur' ную прелюдию. – *В. Ш.*). Сходная фактура, тревожно.

То, что он [Шопен], написал здесь все аккорды, – он предостерегает от патетики. Доказательство того, как надо играть начало.

Здесь дуоль на триоль, но сделайте так, чтобы слышна была дуоль.

Скрябин отсюда весь пошёл (показывает кварто – квинтовые ходы в басу. – *В. Ш.*). Наверх более направленно, вниз – наоборот (аккорды темы).

Вы здесь топчетесь и мечетесь; Вы должны быть совершенно спокойны.

(В течение всего урока профессор много и выразительно показывает. – *В. Ш.*).

АФОРИЗМЫ НИЛЬСЕНА

* Главное – понимание, а не игра. Игра – это второе.

* Музыка – это мысли.

* Сначала я чувствую, а затем думаю, почему я так чувствую.

* Руки играют то, что слышат уши.

* Ноты не равны

* Играть надо не отдельные ноты, а линии из нот.

* Главное – соотношения.

* Слышать, но не подчёркивать.

* Рояль живой; как к нему прикоснёшься, так он и ответит.

* Играть следует не в рояль, а из рояля, ведь мы говорим звуко-извлечение.

* Не нужно искусственно выравнивать пальцы. Неодинаковость пальцев – не их недостаток, а достоинство, следует ценить индивидуальность каждого из них.

* Вся музыка после Свелинка романтична.

* Моцарт – оперный, театральный композитор, и его музыку надо играть свободно. Его музыку можно выразить двумя словами, хотя они из разных языков: Mo – zart: Слово (фр.). и Нежность(австр.): «Нежное слово». Напротив, Шопен играется строго.

* Шопен – чудесный уголок, мимо которого нельзя пройти. Бетховен – это весь мир.

* Шопен и патетика – вещи несовместимые.

* Главные композиторы пианиста – Бах, Бетховен и Шопен. Музыка этих авторов даёт ключ ко всем стилям и музыке в целом.

* Чудный Лядов, немножко меньше, чем Григ

* Работа пианиста заключается в следующем: выстроить вертикаль, выстроить горизонталь.

* В исполнительстве всего две категории: когда (ритм) и сколько (динамика). Первое, как выразительное средство, сильнее.

* Динамика – не количественное понятие и forte – не громко, а сильно и звучно.

* Любой мотив должен иметь адрес – куда и откуда.

* Дилетанты чувствуют лучше.

* Пошла манера играть без педали.

* В чистоте должна быть «грязь». Без «грязи» чистота ужасна.

* Две «грязи» – ещё не «грязь». Три – уже «грязь».

* Если бояться секунд, то тогда не надо играть романтиков.

* Хорошая педаль не слышна.

* Запаздывающая педаль – болезнь современных пианистов.

* Играть нужно не вправо и влево, а наверх и сверху.

* Самый простой способ почувствовать длину фразы и правильную интонацию – спеть её.

* Прикасаясь к музыке, исполнитель обязательно её искажает.

* Гениальным может быть только композитор, творец.

* Исполнитель должен стать перед автором на колени.

* Объективной игры не бывает. Прикасаясь к музыке, исполнитель обязательно её искажает. Чтобы раскрыть сочинение, надо уничтожить себя.

* Чем лучше музыка, тем хуже её играют.

* Совершенство невозможно, да и не нужно.

* Талант и вкус. Талант без вкуса опасен, как женщина лёгкого поведения: чем она красивее – тем опаснее. Яркое враньё

* Можно быть талантливым и при этом неспособным.

* Ученик – всегда первое. Не мы учим, у нас должны учиться.

* О чём вы играете?

* Всё состоит из деталей.

* Ровность как организованная неровность.

* Асимметрия – точность рядом с неточностью.

* Не всё должно быть чётко.

* Грамотность никому не нужна.

* Балет – какое-то застывшее искусство.

* Лучше безголосый вокалист, но, если концертмейстер хороший, то музыка будет.

* Легато портит ритм.

* Легато, скорее, акустическое свойство, нежели физическое, и делается не руками, а слухом.

* Всё живое тянется к солнцу, наверх, и играть надо не вправо и влево, а наверх и сверху.

* Музыка гораздо более точна, чем слово. У музыки и математики много общего.

* Темп зависит от размера и длительностей. Темп – от шага.

* Lento – характер, а не темп.

* Чтобы понять интонацию, надо медленную музыку сыграть быстро, а быструю – медленно.

* Чем меньше длительность, тем она больше.

* Две восьмые звучат дольше, чем одна четверть.

* В музыкальной речи бывают гласные и согласные.

* Бах не писал ни лигу, ни staccato.

* Техника – это не руки, а голова и уши, прежде всего.

* Осознание закономерностей музыкальной речи – единственное средство преодоления технических трудностей.

* Играть на рояле, в сущности, просто: вдумайтесь в само это слово – игра.

* В игре должен быть риск.

* Лучше некачественно, но со смыслом.

* «Что» определяет «как».

* Я мог бы сыграть Klavierabend, не зацепив при этом ни одной фальшивой ноты, но кому это нужно?

* У хорошего педагога всегда плохие ученики.

* Много занимаются только лентяи

* Плохие ученики – клад, на них педагог учится работать.

* Ученик – всегда первое. Не мы учим, у нас должны учиться.

* Учиться надо у артиста.

* Как-то я услышал: «Моя цель – стать ненужным тебе».

* Быть педагогом самому себе.

* Музыка всегда лучше, чем её играют.

* Все беды – от глупости.

* Любить – значит прощать.

* Мы всё делаем для себя.

* Каждый человек – эгоист и не пожалеет другого, чтобы спасти себя.

* Смерть не страшна, страшна болезнь.

* Врагов надо объявлять.

* Лишние вещи оскорбляют взгляд.

* На каждый горшок найдётся своя крышка.

* Правда никому не нужна

* «Главное для человека - нравственность, и награда не в званиях и гонорарах, и даже не в овациях публики, а в той радости, которую получаешь от своих каждодневных занятий».

ПРИЛОЖЕНИЯ

Далее вниманию читателей предлагаются два рассказа-интервью Нильсена из архива автора, напечатанные в книге «Владимир Нильсен. Артист и учитель» и телевизионное интервью, записанное в 1993 г., которое публикуется впервые.

Беседы в Вятке

Магнитофонные записи бесед с преподавателями и учащимися Кировского училища искусств (1985 и 1989 годов) расшифрованы С. Р. Хоробрых, Н. П. Цивинской, С. Г. Денисовым и подготовлены к публикации Цивинской.

Текст расшифрованных фонограмм представлен полностью почти без изменений. Внесена только самая необходимая редакторская правка, касающаяся замены отдельных слов, иногда — падежных окончаний, или введения слов, не прослушиваемых в фонограмме, но при этом угадываемых в контексте фразы.

Сохранены, по возможности, особенности речи В. В. Нильсена: его характерные обороты, повторы речевых конструкций, усиливающие мысль, частично передающие интонационную выразительность речи. Порядок слов изменен только в случаях, явно затрудняющих восприятие смысла.

Фонограмма донесла живые качества спонтанной беседы: работу мысли, поиск слова. Отдельные неточности выражения оставлены без редакторского вмешательства, если по ходу рассуждения высказываемая мысль становится понятной.

М н о г о т о ч и е м отмечены интонационные остановки в речи В. В. Нильсена,

ж и р н ы м ш р и ф т о м — смысловые, интонационные акценты.

О т т о ч и е в к в а д р а т н ы х с к о б к а х [....] означает непрослушиваемость фрагмента фонограммы.

Отдельные слова, обороты, взятые в у г л о в ы е с к о б к и < >, — редакторские дополнения взамен не расслышанных слов, смысл которых очевиден, а также не требующая комментария подмена отдельных слов, выражений.

К у р с и в, заключенный в у г л о в ы е с к о б к и < >, — редакторские дополнения, поясняющие ситуацию.

<1985 год>

<*из зала* >: Расскажите о себе!
<В. В. Нильсен:>

[....] Если бы вы мне задали профессиональные вопросы, все-таки было бы интереснее. Что та́к говорить?... Когда я родился, когда женился <*смех в зале*>, у кого я родился? Что я делал? Когда и куда я поступал? Как я достиг жизни такой? <*смех*>... Никак не достиг. Я просто любил музыку. Я только одно могу вам сказать: что́ нам делать. Надо любить свое дело. Надо **все время** им жить. Непрерывно. Даже — когда вы не успеваете...[....]

Вот эта девочка, если она **любит** по-настоящему музыку, эту тему должна все время внутри носить, должна ее все время петь. Она должна ее все время слышать, она должна ее **искать** внутри себя, **искать** ее произношение. И подойдя к роялю, она должна уже знать, что она точно хочет. И если у нее есть какие-нибудь... несоответствия между тем, что она слышит, и — как она может, так это должно ее только радовать. У нее есть [....] большое поле деятельности... открытий...

Открыть самому что-нибудь — это очень большая радость. Это гораздо бо́льшая радость, чем если это откроет тебе кто-то. **Но** если человек сам не может [....], конечно, нужно попасть под влияние более взрослого и более <опытного> человека, который подтолкнет, <наведет> на интересные вещи — словом, сможет **помочь**. **Но** если <молодой музыкант> не будет сам дальше культивировать это, если он не сумеет это обобщить на целом ряде других случаев, ничего из этого все равно не выйдет. Это значит, что он просто все повторяет. Этого мало. Человек должен найти свое.

Есть такое <выражение> — постановка рук. <Им и сейчас пользуются.> К счастью, все реже и реже. Но раньше, лет 20—30 тому назад, приходилось говорить: «Вы опять — о постановке рук? — Постановки рук **нет**!» Это все равно, что говорить о постановке ног при походке. **Сколько рук** — столько постановок. **Сколько музык** — столько и постановок. Сколько авторов — столько и постановок. Сколько у этого автора пьес — столько постановок. Присматриваясь к рукам своих учеников, когда они хорошо играют, или к своим рукам, когда **мне кажется**, что я играю **удачно**, кажет-

ся: «Ах, опять, я что-то нашел», — я вижу, что руки никогда не бывают одинаковыми, они никогда не застывают в движениях. И у них нет никаких догм, у них нет никаких приемов, никаких абсолютных раз навсегда установленных правил. Они приспосабливаются к тому, что в самой музыке. И только! [....]

У Шопена руки, конечно, не те, что у Бетховена. У Бетховена чаще всего приходится играть закругленными пальцами. И у Баха тоже. Почему?.. Потому что у Баха и у Бетховена — более точный момент каждой ноты. У Шопена реже эти точности... Скажем, если у Баха каждая из 16-х точная, то у Шопена — одна из четырех 16-х точная, а остальные должны быть мягкими и переливчатыми. И в руке — то же самое. Скажем, если я беру в Шопене 4 ноты вниз, то первую, вероятно, беру «круглым» пальцем, чтобы ее сыграть точной (это я сейчас для вас говорю, я беру это чисто интуитивно). А остальные — я играю плоскими пальцами, я не сгибаю 2-й, 3-й, 4-й пальцы, я их «распускаю»... <*Играет нисходящие последования из 4-х звуков.*> У Баха — <*играет то же самое — иначе*> — требуется более четкая артикуляция, более ясная. Почему это? Потому что у Баха музыка меньше опирается на гармонию, чем у Шопена. У Шопена вся музыка опирается на гармонию. И **возникнув**, эта гармония обрастает фигурацией, **украшается** фигурацией. Тогда как у Баха гармония не столь важна. Конечно, ее надо слышать, но там гораздо важнее пульсация ритмическая, энергия, которая в ней есть.

Никому не удастся оспорить, что Шопен гораздо менее энергичный <человек>, чем Бах. Его прелесть, собственно, в другом. Его прелесть — в каком-то быстром переключении, во вспыхивании, в перемене состояний или энергий. Тогда как Бах — более спокойный и более ровный человек, чем Шопен. А Шопен — более нервное существо... А Скрябин — истеричное существо. Поэтому учить на Скрябине на раннем этапе я не рекомендую. Потому что это чаще всего приведет к хаосу, это разлагает психику, если она еще не установилась. [....]

Если вы меня спрашиваете, как я учился, я могу только сказать, что учился я сам, **после** окончания консерватории. Я окончил её в 20 лет — и окончил по органу, как ни странно, но это совершенно случайно. [....] Я вынес от органа очень много для понимания музыки и для себя, для своего,

так сказать, существа, для своей души. Я от органа очень много получил, но увлечься им до конца я не мог. Конечно, нет. То есть я мог бы им увлечься, имея рояль. Но если б мне поставили вопрос: то или другое? [....] Совмещать было очень трудно, это было почти невозможно: бессонные ночи [....] Я не орган любил **очень**, просто я **Баха** любил очень, Баха. [....] А играть на органе Франка, Листа и Регера мне было скучно. Я избегал <играть эти пьесы>; хотя и играл, но избегал [....] И когда я окончил консерваторию, то почувствовал себя полным неучем. Ведь в консерватории со мной никто не возился, никто ничего мне не говорил... Я помню, что однажды на уроке я играл токкату Баха, и Браудо мне сказал: «Милочка, змея...». Но больше-то он ничего <не прибавил>. Играл я тогда не так уж хорошо. <С моим теперешним пониманием>, наверное, я там тысячу вещей наговорил бы. А Браудо ничего <мне конкретного> не сказал. Абсолютно. Вот только слово «змея». Это слово запало мне в память, я думал: что это такое? Наверное, я недостаточно хорошо играл вот это... <*наигрывает тему Токкаты F-dur*> Но если б я вам сейчас сказал «змея», вряд ли кто-то из вас сделал бы что-нибудь верное. Надо было бы сказать, что вот **это** — мотив, что такой-то мотив идет туда, а этот — сюда. Но мы не ждали того, чтоб с нами возились, как мы все сейчас возимся с вами, с нашими детьми... И вы возлагаете на нас ответственность; когда вы играете плохо, вы нас часто обвиняете. [....]

<То, чем> мы занимаемся, требует самоотдачи, требует творческих людей... Творческий человек — тот, кто не повторяет услышанного, того, что ему говорили, «вливали», кто продолжает искать истину, кто ищет и обогащает знание... всё больше и больше. Тот — творческий человек. Тот — никогда не завянет до самого последнего дня своей жизни и не скатится. Он может играть несовершенно, он может играть, может быть, дрябло мышечно, может... забывать... но он не превратится в какую-нибудь безвкусицу или ещё во что-нибудь такое — не упадёт.

Теперь: можно ли обойтись совершенно [....] без всякой сильной помощи извне? Мне кажется, что нет. <Молодой> человек должен обязательно встретить на своём пути хоть раз в жизни того, <кому> он поверит, <кого> он полюбит — полюбит за его дело или полюбит его дело. И вот такой человек мне нашёлся. Я услышал первый раз Голубовскую, когда мне было 14 лет (когда я поступил в консерваторию). Она сразу меня

поразила, потому что была абсолютно непохожа на всех. И то, что она говорила, было мне удивительно близко. (Но мне казалось, я по сравнению с ней — прямо бездарность полная...) И, несмотря на такое к ней пристрастие и такую к ней любовь на расстоянии, я был с ней не знаком до 23-х лет, хотя не пропускал ни одного её концерта, не пропускал ни одной её лекции, ни одного концерта её класса.

Класс у неё был весьма средний — можно сказать, просто посредственный. Но все они играли, с моей точки зрения, гораздо бóльшую правду и более верно, чем в тех блестящих классах, набитых битком талантливыми людьми, о которых <только и> говорили. Голубовская котировалась так: не попал к Николаеву, не попал к Савшинскому, не попал к Калантаровой — ну, иди к кому-нибудь, допустим, к Тимофеевой[284], к Голубовской, к Плещеевой[285].

У меня была страшная за неё обида, потому что я чувствовал, что она выше их всех несравненно. Но приблизиться к ней мне было ужасно стыдно почему-то. Это было глупо, конечно.

И вот потом по совершенной случайности мы познакомились. Я давал «от себя» сольный филармонический концерт (имел смелость!) — и одна девица вдруг влетела ко мне — с такими глазами — после концерта в артистическую: «Откуда вы взялись? Откуда вы взялись? Здесь у нас в консерватории так никто не играет, кто вы такой?» — Я говорю: «Господи, Боже мой, кто я такой? Да я учился в вашей консерватории. А вы у кого учитесь?» — «У Голубовской. Я хочу от неё уйти». — «Как — уйти? От неё — уйти?! Вы с ума сошли!» — «Вы что, вы так хотите к ней поступить?» — «Очень хотел бы, но я стыжусь: мне кажется, что я недостойный».

Она, вероятно, <передала наш диалог> Голубовской. И Надежда Иосифовна припомнила меня. Она сказала мне <потом, при встрече>, что, когда я играл на органном концерте на самом первом курсе, она меня отметила особо среди всех, несмотря на то, что я был самый молодой, и запомнила навсегда. Так сказала мне Надежда Иосифовна. И когда я пришел, она была страшно рада.

А пришел я к ней <вóт как>. <Она узнала от своей ученицы>, что я хотел бы, может быть, у нее учиться частным образом, хотя я тогда уже преподавал в детской музыкальной школе после окончания консерватории, и мне было совсем не до ученья.

Однажды придя на репетицию Надежды Иосифовны, когда она играла концерт Гайдна — и **изумительно играла**, — я хотел было уходить — вдруг она <спускается> с эстрады и идет на меня. — У меня душа ушла в пятки. — Она ко мне подходит: «Вы Нильсен?» — «Да». — «Мне про вас сказала Наташа[286], что вы очень хотите со мной заниматься». — «Истинно так». — «Так в чём же дело?» — «Ну, я как-то не могу, я занят...» — «Всё чепуха, всё надо бросить». — «Как это бросить... Вы ведь не знаете, я работаю в музыкальной школе... У меня около сорока учеников». — «**Ну**, придите ко мне».

Я пришёл. Она меня попросила что-нибудь сыграть. —«Я сейчас в таком состоянии... Когда-то я чувствовал, что могу играть, а сейчас я уже разучился, сейчас я полная бездарность». — «Нет, ну всё-таки, что-нибудь сыграйте».

Я сыграл es-moll'ное интермеццо Брамса. И она сказала: «Вам нужно учиться, вы музыкант, конечно, **но**... нам надо заниматься. Принесите мне, что вы хотите». — А я тогда интересовался h-moll'ной сонатой Шопена, хотя ещё не считал, что могу её сыграть. <Но все-таки> я принёс на урок h-moll'ную сонату.

Боже мой, что это было!... Я решил, что все это, конечно, мне надо бросать, что я вообще — **бревно**. [....] С этой первой фразы <*показывает первую фразу h-moll'ной сонаты Шопена*> мы «не сдвинулись» ни на такт. [....] Она играет замечательно — я играю... как дубина... Она начинает говорить, объяснять,... но не так, как я сейчас, не в таких подробностях. И я никак не могу понять. Я чувствую, что весь зажат, стесняюсь безумно, что [....] она тратит на меня время... Раз 6—7 повторяли первую фразу... У меня... не вышло. <*С громадным внутренним наполнением еще раз играет эту трагическую фразу.*> Она играет замечательно, я играю как дубина. Я сам слышу это. И ничего сделать не могу...

Кроме того, тогда <в консерватории> еще были «брейтхаупты» и «штейнхаузены»[287], так называемые «ручные» направления.... Говорили: «школа Калантаровой». Что такое «школа Калантаровой»? — Что Калантарова играет пальцами. «Школа Николаева»... Что под этим подразумевается? — Что у Николаева весовая игра... нет пальцев, оглобли какие-то... Поэтому они классическую музыку и не играли, они играли, главным образом, музыку русскую и Листа, но Листа... нерафинирован-

ного — такого, где... <темперамент> требуется, где с точки зрения музыкальной все просто, но... шикарно (не «На берегу ручья»!). Я смотрел снизу вверх на них и думал: «Боже мой! Вот они — мне кажется — не чувствуют ничего, а всё-таки они играют, а я ничего сыграть не могу. Ничего не могу сыграть из того, что я мог бы и хотел бы».

<Но все равно,> мне казалось, что я могу гораздо больше, чем... могу.

Ну вот. И Голубовская, «клюнув» немножко, поиграв со мной, как кошка с мышкой, с этой h-moll'ной сонатой, сказала: «Принесите в следующий раз «Кампанеллу» и 17-ю сонату Бетховена выучите, она нетрудная». — Я пришёл через полтора месяца (у меня были частные уроки, мне было совершенно некогда заниматься). Все-таки я заставил себя ещё раз к ней прийти. [....] После этого я увидел, что я совершенно ничего не могу, и мне ни «Кампанеллу», ни 17-ю сонату не сыграть... И конечно, не стоит всё восстанавливать.

И тут — после трех таких моих занятий на протяжении двух лет — Надежда Иосифовна предприняла такой шаг: она меня зачислила в консерваторию опять, то есть во второй раз. Меня, окончившего консерваторию по классу органа, она зачислила заочно без моего ведома <на фортепианный факультет>. Просто я пришел, и мне сказали, что я — в консерватории, только мне надо выбрать какой-то курс. И вот я отправился к декану <фортепианного факультета> Николаеву. Он спросил: «На какой курс вы хотите? Вы же окончили консерваторию? Давайте — это было в апреле месяце — на четвертый курс». — «На четвёртый? Зачем же в консерваторию поступать, чтоб через год кончать! Не для этого я поступаю... Ну, на первый!» — «На первый курс — не можем»... Но мы с ним всё-таки «сторговались» — на второй.

И когда я стал более планомерно заниматься, то весной, на экзамене я сыграл h-moll'ную сонату Шопена, и меня перевели на четвёртый курс (сразу со второго). А осенью меня перевели в аспирантуру — прямо с четвёртого курса[288]. И в аспирантуре я был у Надежды Иосифовны только один год. Занимался, конечно, мало, потому что, когда я стал её аспирантом, она сразу нагрузила меня большим количеством академической работы. Она концертировала, много разъезжала, и класс у неё был громадный. Тогда к ней был наплыв... После того, как Щемелинова — <ученица Надежды Иосифовны>, пианистка, которая, <придя> ко мне в артистическую,

сказала, что у нас в консерватории никто так не играет, — получила вторую премию на Всесоюзном конкурсе, стали приезжать люди и подавать заявления к ней. Надежда Иосифовна, будучи в каком-то таком «загоне», вдруг прямо растерялась: что делать? И как-то вскользь спросила: «Вам очень нужна аспирантура?» — «Нет, абсолютно не нужна». — «Так будьте моим ассистентом! Бросайте аспирантуру!» — «Ну, действительно, что я буду там посещать, сдавать какие-то предметы, которые сто раз уже сдавал? Зачем мне это надо?»...

И вот я бросил аспирантуру, проучившись всего неполный год, и стал её ассистентом. Но, вероятно, то, что у меня к Голубовской была такая большая духовная любовь, вероятно, сыграло очень большую роль, потому что через два месяца планомерных занятий со мной Надежда Иосифовна сказала мне: «Знаете, вы как будто у меня учились 10 лет. У меня никогда не было <в классе> человека, который так хорошо меня понимал бы»... И это осталось до самых последних её дней. Мы были самые большие друзья, мы были полные единомышленники во всём абсолютно. Мы понимали друг друга с полуслова.

Почему я всё это рассказываю? Потому что считаю, что всё это чрезвычайно важно для каждого ученика. Он должен быть влюблён в своего учителя. Если он его любит немножко, но не очень, мало что может быть. Он должен быть влюблён: он должен любить... его игру, любить... его музыку, любить... Всё любить в нём, стараться как можно чаще с ним общаться... Я был влюблён в музыку и в Голубовскую.

Но я был влюблен и раньше. Я был влюблён и в свою первую учительницу; я ревел, как не знаю кто, когда меня от нее оторвали[289]. [....] Родители отвели меня к Рихтеру (он работал в консерватории). <Однажды Рихтер> кинул при мне неосторожное слово в адрес моей преподавательницы, и меня этим очень оскорбил... (Мне было тогда 13 лет, я сказал: «Ни за что к нему не пойду»). <Но> так как я поступил в консерваторию, а меня к нему **водили**, я <заявил родителям>: «Раз вы меня к нему водили, то **вот к нему я и пойду — назло**! Хотя терпеть не могу вашего Рихтера!»

Ну, а потом все-таки это прошло. Он был музыкант широкого охвата, хотя ничего не понимал в профессиональных пианистических делах — абсолютно ничего не понимал и ничего не мог дать. Он только хвалил

меня, говорил, что мне нужно ехать за границу, нужно концертировать. А я приходил домой и... швырял <от злости> ноты... [....] Я чувствовал, что играю как свинья, а он говорил, что я играю замечательно... Я, конечно, верил больше себе, чем ему...

Но я его всё-таки очень любил: любил за то, что он был музыкантом в широком понимании этого слова, знал массу музыки, массу всяких ансамблей. При мне он как пианист <-солист> не выступал. Но когда он играл в ансамбле, я ему постоянно переворачивал страницы, и <постепенно> познакомился с большим количеством литературы. Он часто играл «новинки»: <камерные сочинения> [....] Роже-Дюкаса, [....] Катуара... Это были диковины... (Не всегда они были услышаны.) Пока я переворачивал страницы, появлялось желание узнать и другую музыку <исполняемых композиторов>. Вот они играют скрипичную сонату Катуара. А я совершенно не знаю, кто такой Катуар. Я залезал в библиотеку: «Что есть Катуара? Давайте мне все!» Набирал махину нот и через несколько дней приносил обратно, ознакомившись со всем: <с чем-то> — бегло, <с чем-то> — и более подробно... В общем, конечно, я был влюблён в музыку...

А потом, когда Рихтера убрали из консерватории, потому что пришла новая пора, я выразил протест в виде ухода с факультета: я пошёл к Глазунову и сказал, что хочу <фортепианный факультет> бросить, [....] или перейти, но только — на другой факультет. Глазунов начал меня уговаривать, но я сказал: «Нет, я уже решил, так и будет». Так «возник» орган. Я решил играть на органе, потому что Рихтера уволили из консерватории. И я был единственым, кто ушел за ним. У него было 12 человек. Все перешли в другие классы, все одиннадцать. А я пошел за ним... Из консерватории — в техникум! **Тайно!** Тогда нельзя было совмещать! Тайно он устроил меня к себе в класс, а одновременно я был в классе органа в консерватории... [....] Скоро учеба в техникуме оказалась пустой формальностью. Просто я имел какую-то площадку, где мог выступать. Он говорил, что я талантливый, он меня страшно хвалил, но это не совпадало с моим ощущением. И постоянные его похвалы возбуждали во мне какое-то противодействие. Я думал, как же он это не понимает, как он не видит, что я ничего не знаю и ничего не умею? Я ему однажды сказал, что чувствую себя страшным дилетантом, что мне надо учиться. Но он все видел по-другому: «Ну, у кого ж ты будешь там ещё учиться?...» — Я знал, что есть

у кого... Я имел в виду Голубовскую, но ему тогда ничего не сказал... В конце концов, я окончил этот техникум. Конечно, — совершенно формально: просто сыграл клавирабенд и считал себя уже свободным... И тогда я пошёл к Голубовской [....] Вот моя музыкальная биография.

<1989>

<*Вопрос:*><Как справиться > с пятиголосием, в фуге cis-moll из первого тома Хорошо темперированного клавира?

<*В. В. Нильсен:*> Чем больше голосов, тем фуга легче, как ни странно. Одна из трудных фуг — ми-минорная из первого тома: там очень трудная прелюдия, и фуга тоже достаточно трудная, если играть хорошо. Когда у Баха пять голосов, присутствует соподчинение одного, иногда двух голосов третьему. Получается, что на самом деле — вовсе не пять линий, а три или две... А когда два голоса и какой-нибудь из них сыгран нехорошо, это всё видно. Поэтому трёхголосные инвенции гораздо труднее, чем Wohltemperiertes Klavier. Трёхголосные инвенции все труднее.

<*Вопрос:*> Как играть речитативы в Хроматической фантазии и фуге Баха?

<*В. В. Нильсен:*>Трудно сказать, **как.** Так играть, как это пелось бы в кирхе. Это разговор, так что это должно быть свободно, это не должно быть строго подчинено ритму <*показывает*>. Представьте голос. Люди играют, думая, что если это Бах, то следует играть это сухо. Нет, играйте так, словно поёт певец. Подставьте для самого себя какие-нибудь слова, постарайтесь, чтобы была какая-нибудь логика — это помогает чувству ритма. Проходит время, и слова иногда меняются. Иногда ученику подскажешь какие-нибудь слова и кажется, что <они> подходят. А потом, через несколько лет, думаешь: что же я сказал! Вот, например, ля-минорная фуга из первого тома. Ученица моя играет... <*показывает*>. Начинаю объяснять, какой мотив куда идёт, — всё равно не доходит, человек не слышит, потому что в музыке нельзя только рассуждать... Как только я придумал какие-то глупые слова, так всё сразу вышло, ученица сразу заиграла. Теперь я считаю, что эти слова, может быть, и не лучшие. В том случае они помогли, но

они не совсем точные... То же самое — в баховских речитативах в Хроматической фантазии и фуге. Надо подставить слова, лучше — немецкие, если вы знаете немецкий, потому что Бах имел в виду, конечно, свой язык.

Ритмическая запись там не очень точна. Она всё-таки приблизительна, потому что в произношении есть какие-то свои определённые законы, которые не укладываются в запись. Я всегда говорю, что интонационная запись, т. е. то, что отражает движение вверх-вниз, — очень точная в клавирных нотах (у скрипача до-диез и ре-бемоль — разные звуки, а у пианиста — один и тот же). А вот запись ритмическая — неточная, и должна быть неточной, потому что она вообще не может быть точной. Если вы станете петь песню Шуберта, и певец будет петь так <*показывает первую фразу из песни «Послание любви», играя ритмически точно, как механизм*>, — это плохой певец. Хороший певец будет петь более свободно ритмически <*показывает*>. Одна восьмая занимает больше времени, чем две шестнадцатые... Но бывают и такие случаи, когда, наоборот, одна восьмая короче, чем две шестнадцатые. Это подсказывает уже сердце, голова, разум. Так что запись условна. Знал ли это Шуберт? — Безусловно, знал. Если поёт один певец и поет так, как играл бы на рояле мелодию кто-то, не знающий аккомпанемента, он никогда не найдёт характер этой мелодии. Характер мелодии определяет все ее окружение. Вот такой аккомпанемент <*показывает первые такты из песни «Послание любви»*>, подразумевает живость, которая должна быть сообщена и мелодии. Другой пример — «Двойник». Здесь — наоборот: чем длиннее две восьмые, тем лучше: восьмые длиннее, чем им полагается быть, а четверти — короче, чем им полагается быть. Это как будто какая-то алхимия, но это так!

Иногда профессионалы-пианисты против меня вооружаются... Помню, в годы моей юности был такой музыкант Цейтлин[290]; вместе с ним я когда-то играл квинтет Лятошинского. Он говорил: «Квинтола есть квинтола, триола — это триола», «это — раз-два-три» <*произносит все три счёта одинаковой длины*>. Но триоль — это р-а-а-з-два-три <*показывает, чуть удлиняя «раз»*>...

<*Вопрос:*> Можно ли играть репетиции одним пальцем?

<*В. В. Нильсен:*> Репетиции — ну, смотря где. Конечно, в «Тарантелле» Листа невозможно, а когда играют Вариации Гайдна <*показыва-*

ет начало Анданте с вариациями f-moll> — конечно, один палец делает репетицию гораздо более точной. А тут, в «Тарантелле» Листа *<показывает>*, это имеет совсем другое значение, тут это подражание какому-то народному инструменту, какой-нибудь бандуре. Поэтому совершенно не нужно, совершенно бессмысленно играть эти ноты точно *<показывает>*. Я не могу на этот вопрос ответить вне конкретной пьесы. Если вы меня спросите об определенной пьесе, то я вам скажу, где лучше играть одним пальцем, где — не надо играть одним пальцем. Один палец лучше для точного.

А вот на вопрос о речитативах я так и не ответил. Надо, чтоб кто-нибудь сыграл речитатив, тогда я могу сказать, как это должно играться. А так — очень трудно сказать ...

Теперь — прелюдия и фуга cis-moll из первого тома Wohltemperiertes Klavier *<показывает фрагмент фуги>*. Вы знаете, я читал недавно Ландовскую. Раньше чем читать её книгу, я слышал, как она играет на клавесине, и мне казалось, что она играет очень толково, но недостаточно талантливо. Когда же я прочёл её книгу, то убедился, что ей, вероятно, что-то мешало выразить её талантливость, потому что пишет она в некоторых случаях совершенно замечательно: и тонко, и очень хорошо понимает, но иногда ошибается — и жестоко ошибается. Но в чём она ошибается? В артикуляции. Почему я сейчас и вспомнил Ландовскую — в cis-moll'ной фуге *<показывает тему «cis — his — e — dis»>* надо понять, из чего состоит эта тема, *что* — четыре ноты в теме. Как эти ноты между собой группируются? Можно себе представить, что это уменьшённая кварта «his-e»...Но это очень мало похоже на Баха![291] Чтобы Бах писал такие интервалы в таком случае? Он пишет, конечно. Но написать такой интервал на слабое время? Для Баха «his-e» — очень нехарактерно! И поэтому я считаю, что Ландовская не права, что это — две секунды: это — одна секунда *<показывает «cis — his»>*, а это — вторая секунда *<показывает «e — dis»>*. Вот и получается: если связывать «his-e» , появляется какая-то фальшивая эмоция, какое-то фальшивое напряжение *<показывает «his — e»>*. Оно не должно быть. Это две падающие секунды. Могу ли я доказать это? Могу. Если я посмотрю, что в этой фуге делается потом, в дальнейшем, каково взаимоотношение темы с противосложением, с другими темами — фуга трёхтемна, — если это соединить: *<показывает вторую тему>,*

посмотреть внимательно, как относится эта тема к той, то сразу (...) сомнение снимается... Эта фуга замечательная! <*показывает вторую тему, затем третью, затем снова вторую и говорит о второй теме:*> Мордент вниз, мордент наверх, мелодический ход, затакт, мордент вниз, мордент наверх — вот так строятся эти восьмые. .... <*Вспоминая исполнение ученицей на открытом уроке фуги, показывает вторую тему механистично*> <Если> играть так, получается упражнение (...) для пальцев...

Что еще? Берегитесь редакторов! Мне пришлось держать в руках редакцию, в которой второй такт сонаты b-moll Шопена был записан... с бемолями. У Шопена <*показывает начало сонаты b-moll*> секстаккорд до-диез-минора — и он [....] разрешается [....] <*в доминантсептаккорд с секстой в си-бемоль-миноре*>. Редактор решил: «Не может Шопен так написать», и исправляет его... Он думает, что если в тональности b-moll все бемоли, при чём тут диез? «Давай напишем бемоль, будет гораздо проще!» Но это, конечно, происходит оттого, что чаще всего редактируют недостаточно хорошие профессионалы, недостаточно хорошие исполнители... Может быть, редактируют просто для того, чтоб заработать деньги?.. Поэтому не верьте редакторам! Они такие же простые люди, как и мы с вами. Только они смелее. Мы не пишем редакции, а они пишут. Меня часто спрашивают: «Почему, если вы так анатомируете всё, — почему вам не написать собственную редакцию?» — Моя редакция будет заключаться в том, что я уничтожу все редакции и оставлю подлинники. И больше ничего! Для зрячих глаз никакие объяснения не нужны. Редактор, как правило, слишком много на себя берёт, слишком большую роль начинает играть. Это, конечно, происходит от самомнения: «вот, я придумал», «вот, мне кажется»...

Наше исполнительское искусство летуче и неуловимо. Все недоразумения, которые происходят на конкурсах и... везде, <возникают> именно оттого, что сидит «разношерстная» комиссия: один слышит одно, другой слышит другое. Я, например, прощаю очень многие огрехи чисто пианистические за счёт того, что я *не* прощаю. А другой, наоборот, сидит и смотрит, щёлкают пальцы или не щёлкают. Если где-нибудь осечка, то кончено: значит, пять минус .... Но все равно «пять» — несмотря на то, что он болтает ерунду. И таким образом у нас раздаются <лауреатские звания>, <становятся> лауреатами, которые «несут искусство» далеко,

«распространяют»... Эти конкурсы имеют оборотную сторону: с одной стороны, они стимулируют, с другой стороны, они приносят вред, развращают вкусы...

Ну что, кто-нибудь будет играть? Есть время?

<*В. Ю. Шапошников:*> Вот Илья выучил Прелюдию и фугу e-moll из второго тома... Но он только разобрал ее.

<*В. В. Нильсен:*> Что значит — разобрал? Он вообще ручается за то, что он говорит? За то, что он играет, он отвечает? Или он просто так — *шарит*?

<*Ученик довольно формально и механично играет Прелюдию и фугу e-moll из II тома Хорошо темперированного клавира.*>

— Ну... Что мне можно сказать про это?

Музыка — это речь. То, что играется пальцем, должно выпеваться, произноситься. Меня всю жизнь считали лентяем. Но я не был лентяем, потому что то, чем я интересовался в этот момент, над чем работал, я произносил, пел.... Внутренне. В трамваях, в дороге, когда я ложусь в постель. Да и сейчас тоже — иногда вдруг приходит какая-нибудь мелодия... Иногда она приходит сама по себе, иногда — хочешь этого, потому что, играя, ты не понимаешь, что у тебя не выходит. Ну, скажем... — не на Бахе, на чем-нибудь другом... <*играет главную партию Сонаты b-moll Шопена, только мелодию, 4 такта*>. Надо прослушать это раньше, чем прикасаться к клавиатуре. Надо услышать, что ты хочешь, и тогда прикасаться к клавиатуре. И добиться, чтобы то, что ты слышишь внутренним слухом, было воспроизведено здесь. Не для себя, а для тех, кто тебя слушает. Иначе — если это для себя играется — ничего нельзя будет понять.

Что сюда входит? Эмоциональная сторона — безусловно, потому что музыка вне эмоций вообще не существует, это просто звуки. Это должно быть. Рассудок должен быть включен, чтобы понять, куда мелодия идет — наверх, вниз, в каком движении она стремится и так далее. В общем, надо произнести внутренне эту музыку. Но если это <не проделывается>, я думаю: «Боже мой! Как он все это запомнил? Какая замечательная у него голова — он запомнил то, что он не слышит внутренне, то, что он не понимает». Это механически все. Просто на клавиатуре — пальцами. Но ведь не в этом же музыка, музыка — это произношение... Ведь не только слова передаются точно, но есть и какие-то другие вещи, например, отноше-

ние к человеку. Вот давайте поздороваемся <*пожимает руку*>. Как я к вам отношусь? Плохо. Никак не отношусь. А сейчас? Немного лучше. А сейчас? А сейчас очень хорошо отношусь. Когда мне дают вот такую руку <*показывает*>, я сразу понимаю, с кем я имею дело. А иногда вот такую напряженную... Я помню, Серебряков давал «лопату» вот такую. Так он и играл — «лопатами».

Так вот: чего здесь нет? ***Всего.*** Тут нет самого главного — нет того, что является музыкой. Сыграйте мне самое начало прелюдии... <*работают*>.

Вот сейчас есть артикуляция. Я всегда в этом смысле бичую Гульда, которого сейчас преувеличивают, окарикатуривают. Он сам карикатура, но его еще больше окарикатуривают люди, которые к нему прикасаются, которые... которые — *не он.* Он — карикатура, но он — замечательная карикатура. Он представляет <собой> огромную артистическую индивидуальность, огромную силу воздействия. Ну и пусть. На меня он не воздействует, меня он возмущает. Но есть люди, которые восторгаются им. Пусть восторгаются, я этим людям завидую...

Я Гульда бичую, потому что считаю, что та артикуляция, которая слышна, *как артикуляция*, — плоха. Потому что *ес-ли че-ло-век го-во-рит вот так,* то он не говорит, а... черт знает что. Потому что есть слияние, объединение слогов в слово, слов в фразу...Мне недавно принесли Рапсодию h-moll Брамса <в записи> Гульда. Не слышали? Это чудовищное что-то! <*играет «под Гульда» первую тему Рапсодии, потом вторую — в d-moll* >. Он сумасшедший! Он ничего не понимает в Брамсе! Но я думаю, что... понимает. Судя по тому, как он играет свои шедевры, он, <вероятно,> понимает. Он просто не в себе, а Брамс, несчастный, страдает. Потому что из такой темы, которая для каждого... <*играет снова тему d-moll, уже по-настоящему*>.

Он помешан вообще на *staccato.* И не случайно. Потому что играть ритмически хорошо, — напряженно и точно — легче *staccato*, чем *legato.* Ритмически организованно и хорошо труднее играть *legato,* связывая звуки. А когда все *staccato* — бам-бам-бам-бам-бам... — тогда это легко. У нас после того, как он приехал, стали играть cis-moll-ную фугу в Консерватории на экзаменах вот так: <*показывает начало фуги: половинные ноты выдерживая, а четверти — staccatissimo*>. Так играли. И в таком

темпе <*показывает начало Прелюдии f-moll из II тома безумно медленно*[292]>. Так играли.

Если бы это огромное дарование направить туда, куда нужно, это было бы феноменальное явление. А так это не феноменальное явление, по-моему; прослушав один раз вот такую Рапсодию <*показывает опять*>, вряд ли кто-то <захочет услышать это> во второй раз.

Вот поэтому музыка — это произношение. А для того, чтоб произнести, нужно знать и слышать внутри: чего ты хочешь, как ты хочешь произнести. Но этого мало для пианиста, пианист должен приспособить свои руки — то, чем он играет. Певец поет связками, пианист играет вот *этим*. Если *это* не приспособлено к *этому*, — ничего не может быть. И когда Вы играли, я был поражен, что Вы это выучили. Думал: «Как здорово он это выучил! Какой молодец — выучил! Значит, может выучить Шенберга — любой аккорд, вот такой» <*брякает плашмя, смеется*>. Я, например, не могу выучить то, что я не понимаю. Хоть убей меня, не могу. Нет, в конце концов, конечно, если я заставлю себя зубрить и высидеть, то я могу, как и другие, запомнить просто *место* <на клавиатуре>. Я когда-то играл Шенберга. По принуждению. Drei Klavierstücke — вот такие <*играет пародийную какофонию*>.

Что я могу сказать? Надо попеть это все. Может быть, даже голосом, помурлыкать. Я, например, когда-то в детстве и в юности очень любил дома в халате развалиться нога на ногу — и поиграть <*импровизирует что-то вроде русского романса*>... Мне доставляло это удовольствие, это меня освобождало, освобождало физически. Старался услышать, подставлял, конечно, мысленно слова, и руки сами находили, как им надо двигаться... Я, вообще, в этом смысле какой-то непохожий на других людей. Я считаю, что слово «постановка» не должно существовать, рано или поздно оно должно быть изъято из употребления, потому что постановка рук — это чепуха. Столько, сколько музык, столько и постановок. Сколько произведений, произношений, столько и постановок. Можно, конечно, сказать, что Бетховен любил короткую позицию, Бетховена можно и тремя пальцами играть — для четкости. Шопен не любил это, Шопен любил раскрытую руку, и поэтому его аппликатура не рассчитана на три пальца, она рассчитана на целую руку, он охватывает больше. Но это обусловливается, опять-таки, не бетховенской рукой

физически, а той музыкой, которую он слышал. Он более напряженный был человек, чем Шопен. Вероятно, Шопен был более изнеженный, более ранимый, даже в каком-то смысле более тонкий. И поэтому он так писал. Ну а вам надо просто попеть эту музыку, что бы вы ни играли. Ноктюрн ли это, Рапсодия ли это Листа, — все равно вы должны пропеть, даже вот это: <*играет первые два такта Венгерской рапсодии №11 — тремоло*>. Мысленно сыграйте это не просто... <*играет тремоло вообще*>, а все решительно... <*играет то же, выразительно пропевая каждую кварту; звучит ясно и стройно*>.

Если вы прикасаетесь к клавишам, помните, что вы прикасаетесь к живому человеку. Рояль — это удивительное создание. Вы знаете, он меняет даже свой звук в зависимости от того, откроете ли вы сейчас окна. — Рояль будет звучать по-другому. Он реагирует на такие вещи, он прямо как живой. Для меня это живое существо. Я не могу себе позволить просто так прикасаться <*тыкает в клавишу*>. И не нужно так прикасаться.

<*Снова играет начало Прелюдии e-moll, переходит на Инвенцию C-dur*>. Это похоже на Инвенцию C-dur. Есть какая-то интонация в этой музыке. Все через это надо искать... А больше мне нечего сказать. То же самое в фуге... Отнеситесь к этому, как к живому существу. Полюбите это. Полюбите каждый звук, который происходит. То есть, один звук нельзя любить. А в соединении двух звуков уже есть смысл.

Примечания
(нумерация по книге «Владимир Нильсен. Артист и учитель»)

[284] О. В. Тимофеева – профессор СПб. консерватории в 1908–1925 гг.

[285] Н. Г. Плещеева преподавала в консерватории в 1916–1925 гг.

[288] Про обстоятельства поступления Нильсена в консерваторию см. Биографический очерк и воспоминания Ю. Семёнова «Нильсен – органист» в кн. «Владимир Нильсен. Артист и учитель».

[289] Шабанова-Рогинская.

НИЛЬСЕН О СЕБЕ

Интервью ГТРК «Вятка» (1993)

Жизнь моя была нелёгкой. Она началась в разруху. В 21-м году я впервые увидел клавиатуру, мне было уже 11 лет. Я влюбился в свою преподавательницу, и поэтому мои успехи были какие-то необыкновенно быстрые.

Через три года я поступил в консерваторию, и вот тут я претерпел очень большое разочарование. Мне было тогда 14 лет, тогда десятилеток не было, но при консерватории была детская группа. Я помню, что нас было всего 12 человек детей. Мы посещали все предметы наравне со студентами. Там были 30-летние и я, 14-летний, среди них. Что было? Редко в каком классе происходили занятия музыкой. Тогда были очень страшные направления: появились Брейтгаупт, Штейнгаузен, появились эти постановки рук. Одни говорили, что надо играть с высокой кистью, другие – что надо играть с низкой кистью, одни говорили, что надо играть с плечами, другие – что спиной, третьи – что надо играть пальцами. Всё это называлось, к сожалению, «школа». И говорили: «Вы к какой школе принадлежите?»

Тех, которые играли руками, я называл лопатами, потому что вся рука должна быть свободна, но всё-таки играют, конечно, пальцы, это всё равно что язык для разговаривающего, они должны научиться говорить, и играть, просто не ощущая клавиатуры пальцами, – это абсурд. Но таких абсурдов было много. И был целый ряд профессоров, которые этому учили, к сожалению.

Как мы занимались? Когда я пришёл, то мне сразу показали список предметов, которые я должен во время пребывания в консерватории сдавать.

Если я найду какого-нибудь симпатичного для себя интересного лектора, то я могу посещать, а могу и не посещать.

Но я избрал двух из них и тоже был в них влюблён и не пропускал ни одного их урока. И как-то меня это очень развило, кроме того, мой профессор, у которого я учился, это был такой Н. И. Рихтер, он был человек огромной эрудиции, он окончил юридический факультет университета, он страстно любил музыку и, главным образом, русскую музыку, потому что вращался в семье Римских-Корсаковых и все новинки, которые были тогда, – он всё это знал, всё играл, любил вокальную музыку. Кроме того, был такой Кружок друзей камерной музыки, где бывали ежедневные концерты, но его концерты – трио и ансамбли – бывали раз в месяц. Я был такой завсегдатай в переворачивании нот, и он говорил, что я искусно это делаю, поэтому хотел, чтобы был всегда я. И за это время я узнал большое количество всякой музыки, камерной и вокальной, чего-чего только там они ни играли: и современную, и Роже-Дюкаса, и какого-нибудь Катуара и Мийо, и всё, что угодно, имею в виду и Моцарта, и Гайдна, и так долее.

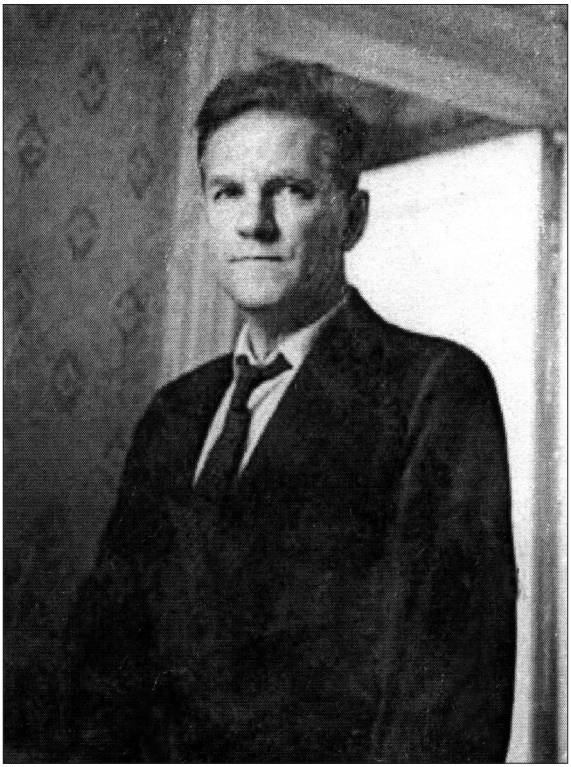
Я занимался, как тогда говорили, как дилетант. Если я слушал, скажем, музыку Катуара, то я сразу же шёл в библиотеку, забирал всего Катуара, который существует там. Многое у меня осталось в памяти, многое я сейчас совсем уже не помню и поделом не помню, вероятно, так и надо было.

Так что развития такого профессионального, думаю, я не получил. Я был самоучкой и окончил консерваторию, считаю, абсолютно безграмотным неучем, пошёл в музыкальную школу преподавать. И, когда я стал преподавать, увидел, что ученики, благодаря моему воздействию, конечно, играют гораздо лучше, чем я, и что я с какой-нибудь сонатиной играю гораздо хуже, чем человек, который ничего не умеет, а я научил его хорошо.

И я дошёл до какого-то совершенно полного отчаяния, потому что почувствовал, что консерватория ничему меня не научила.

И тогда я пошёл второй раз в консерваторию, но уже знал, к кому я иду, и пришёл специально к ней и больше ни к кому другому. Это была Надежда Иосифовна Голубовская.

Она была большая пианистка, к сожалению. как-то судьба её сложилась так, что она не была сейчас признана в первом ряду, её не называют в первую очередь, хотя должны были бы называть, потому что она была изумительной пианисткой и обладала огромной эрудицией и умом, и вот второй раз она меня спасла...



Владимир Владимирович выделялся среди петербургских и московских профессоров европейской культурой

ИЗ ПЕРЕПИСКИ

В. В. Нильсен — В. Ю. Шапошникову

(1977—1991)

Владимир Юрьевич Шапошников — ученик Нильсена, автор воспоминаний и публикаций о нем. Примечания В. Ю. Шапошникова.

1

29.12.77

Дорогой Володя!

Желаю тебе в Новом году успехов во всех направлениях, сеять правду, искоренять зло, которого хватает. Хочу в этом году, если это возможно, приехать к вам с концертом и проповедями[329]. <...>

2

16.03.82

Дорогой Володенька!

<...>. Как ты поживаешь? Играй сам, пожалуйста, это повысит сразу тонус твоей жизни. У меня мрачное настроение, ничего впереди не вижу. Вот 27/III должен быть 4-й конц/ерт/ Бетховена с Консерв/аторским/ оркестром в Консерватории; если он состоится, то, вероятно, будет последним моим появлением на эстраде. А играть я ещё могу. Физически чувствую себя переменно.

Напиши мне о себе. <...> Целую тебя. Всем меня помнящим сердечный привет. *В.Н.*

3

14.10.89

Дорогой Володенька!

<...> 27 улетаю в Нью-Йорк. Обратный билет на 17 декабря. Впереди полная неизвестность. Авантюра. Волнения ужасные[330]. 18-го играю в Б/ольшом/ зале [Филармонии], а потом... Крепко тебя целую.

Твой *ВН.* <...>

4
29.06.90

Дорогой Володя!

Давно о тебе ничего не знаю. Где ты, что ты? Пишу наобум. Авось получишь! Я здесь с 20-го этого месяца. Здесь [в Усть-Нарве] хорошо, с питанием много проще, чем в Л/енингра/де, с погодой тоже, пока (не сглазить бы) неплохо. Слежу за конкурсом, но не систематично, и только по радио, телевизора у меня нет. Наши — грубы, невежественны и нахальны, а из других — много просто замечательных, особенно Китай под № 118 и Бельгия № 43. <...>

5
23.06.90

Дорогой Володенька!

Наверняка ты уже проделал свои экскурсии и вернулся к своим красоткам! А я тебя ругаю. В неудаче Сони[331] твоя вина на 90 %. Можно ли давать такой репертуар, которым ты постоянно бравируешь. «Петрушка» — зачем, ясно каждому, что на провал. Концерты Брамса, сонаты Прокофьева — на этом не учат, а это играют. Как ты все время упорен, ведь ты это делаешь не для ученика, а для себя. Красуешься, как Нейгауз, разноцветный петушок. А жаль, Соня вполне могла бы поступить. А что она теперь будет делать? Надеюсь, не возьмется за Сонату Листа или «Исламея», а поработает над 19-й сонатой Бетховена, чтобы в ней хотя бы научиться сидеть как следует.<...>

В начале августа я ездил на 3 дня в Л/енингра/д, чтоб повидаться с Викой [Мушкатколь] и Костей Ефимовым, которые приехали погулять здесь из Америки. Вика за 15 минут сотворила мне в Л/енингра/де вызов опять в Америку. Хотел бы я конечно в Европу больше, но и в Америку — надо, наверное, повторить! А сил мало ведь, почти на 9-й десяток пошло! Ноги, уши, глаза! Что за радость! — О К/онсервато/рии с ужасом думаю, а по ученикам начинаю скучать. Сам совсем не играю. Пишу, видишь как, скверно.

Чтение всего теперешнего, журнально-газетного и литературного так надоело, что взялся за Гоголя и Тютчева! А играть хочу Баха, Баха и Баха! Хочу еще выучить Детскую музыку Прокофьева — да трудно.

А прелесть-то какая! Минувший конкурс меня не удивил — всегда такое, но расправа с китаянкой, которая играла последней на 2-м туре, безобразна. А еще бельгиец оказался на 3-й премии, тоже безобразно. А наши что??!! Шпана!

В комиссии — жюри — тоже наша шпана. 8 человек на по одному из каждой страны, а и те тоже захудалые, напр. Поллак из Америки — это же ужасный непианист, немузыкант!

Всё везде так. Когда же будет Киров — Вяткой, а наш Ленин-ад [так в письме. — *Ред.*] Петербург/ом/. Наш рынок, в Усть-Нарве, уже назван «Hungerburg»[332], как раньше. Интересно, где будут прибалтийцы? — И где будем мы? Я-то в перевоплощении, а ты-то где, тебе еще много.

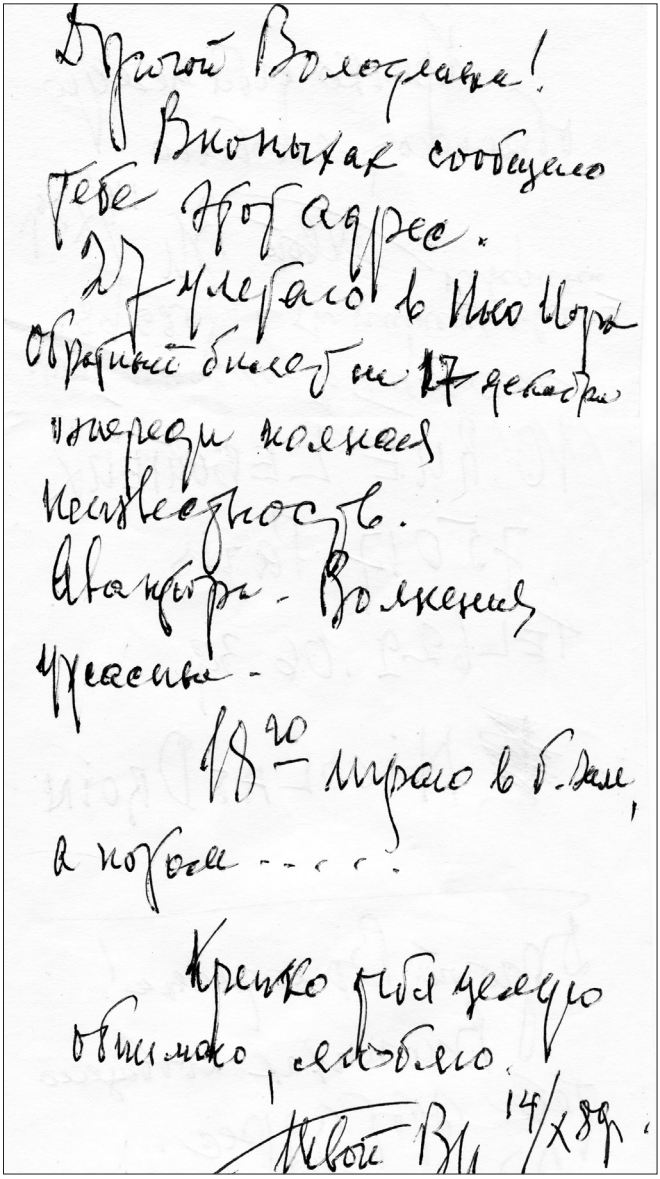
Целую крепко. <...> Соню жаль. Твой *ВН*.

6

22.02.91

Дорогой Володенька!

Рад, что у тебя много игр впереди. Сонаты Прокофьева, если подряд, дело утомительное. Неужели наскребете все сонаты? Соня, наверное, счастлива[333]. Заставь ее прилично сидеть. А тебе полезен 1-й концерт, там не только «футбол», там много остроумного, краски чудные; я люблю этот концерт, он несколько пахнет Р/имским/-Корсаковым. А я хандрю, настроение убийственное, хотя в отношении игры лед тронулся. 2-го марта играю, если буду жив, 4-й концерт Бетх/овена/ в Капелле с Чернушенко, его же, концерт, 29-го марта со студентом-дирижером греком[334] в Консерватории в М/алом/ зале, а между этими числами вчера выплыл М. З. филармонии с сонатами Бех/овена/ в 1-м отделении (не мой выбор) 14 и 23, а второе отдел/ение/ — мой выбор — 3 песни без слов Мендельс/она/, h-moll'ная Шопена, странно наверное, но мне кажется возможным. Уж больно хороши песни, которые я выбрал — B-dur из op.67, a-moll'ная гондольера и Прялка. Знаю, что Менд/ельсон/ будет убит h-moll'ной, но зато песни — отдых после напряженного Бетх/овена/ и ароматное пятно. Это будет 24-го марта. 19-го марта играет класс, вернее, — двое из класса. Чувствую себя очень постаревшим — хожу плохо, поминутно простужаюсь, уши не слышат, глаза не видят, а пишу — видишь как. Музыка спасает, без нее для меня конец. <...>.



Дорогой Володька!

В кратких сообщаю тебе наш адрес.

27 улетаю в Нью Йорк обратный билет на 17 декабря впереди полная неизвестность.

Итак пока - Волжения пресны -

18.10 — утро в б. Дом, в полдень ....

Крепко тебя целую обнимаю, люблю.

Твой Вл 14/X 89 г.

Открытка В. Нильсена В. Шапошникову от 14 октября 1989 г.

Предлагаем вашему вниманию две публикации педагога Н. И. Голубовской о своём талантливом ученике:

МОЛОДЁЖЬ МОЕЙ КАФЕДРЫ

В первый раз я увидела и услышала Володю Нильсена на органном зачёте. Он был ещё совсем мальчиком и играл лучше всех. Я его запомнила, но больше не встречала до того времени, когда он взрослым юношей пришёл ко мне заниматься. Через год он поступил в консерваторию, где очень скоро стал заметен.

Прошло несколько лет. Его блестящие выступления на конкурсах — Шопеновском и Всесоюзном, где Нильсен получил вторую премию, выдвинули его в первые ряды пианистической молодёжи Союза.

Со стремительной быстротой Нильсен прошёл путь от студента до доцента. Это не просто успешное продвижение, а подлинный творческий рост и расцвет.

Характерен и необычайно ценен в Нильсене живой творческий пульс его деятельности. То он даёт три klavierabend'a, посвящённых Шопену, то выступает с органным концертом.

Обаяние артистической индивидуальности Нильсена, проникновенность и глубина его исполнительского замысла неизменно встречают у аудитории исключительно любовный, тёплый отклик.

Вместе с исполнением растёт в Нильсене и педагог. На весеннем зачёте обратила на себя внимание его ученица Погориллер проникновенной артистичностью исполнения Сонаты Шуберта.

Наша консерватория вправе гордиться таким питомцем, как Нильсен, и ждать дальнейшего расцвета его творческих сил.

(Музыкальные кадры. 1940. 4 нояб. № 20-21).

Владимир Нильсен – лауреат I Всесоюзного конкурса пианистов (1938, 2 премия), профессор Ленинградской и Киевской консерваторий.
Среди других выдающихся выпускников школы – Софья Преображенская, Павел Лисициан, Галина Вишневская

КОНЦЕРТЫ ВЛАДИМИРА НИЛЬСЕНА

Недавно в зале имени Глинки состоялся последний в этом сезоне концерт Владимира Нильсена, пианиста, пользующегося неизменной любовью ленинградских ценителей музыки. На его концертах всегда создаётся особый, я бы сказала, душевный контакт между исполнителем и аудиторией. Это не бурное восхищение блестящим мастерством артиста, не подчинение властности его темперамента. Это как бы совместное переживание прекрасного.

Творческая сила Нильсена – в его проникновенном погружении в музыку, увлекающем слушателя.

В исполнении артиста нет ничего внешнего. Он видит свою задачу в том, чтобы как можно полнее, как можно тоньше раскрыть заложенное в музыке содержание, вникнуть и передать каждый нюанс авторской мысли и чувства.

Именно этой цели служит его богатое пианистическое мастерство, никогда не стремящееся отвлечь на себя внимание слушателя, довольствующееся скромной и благодарной задачей – быть проводником музыки, посредником между произведением и слушателем. Это не означает сухого, бесстрастного объективизма. Наоборот, игра Нильсена покоряет искренностью, поэтической фантазией. В ней сочетаются пытливая мысль музыканта с импровизационной непосредственностью артиста.

Только став участником музыкального «действия», можно вовлечь в него аудиторию. Это удаётся Нильсену в полной мере. Артист начал свой концерт 13-й Сонатой Бетховена, по праву носящей название фантазии. С первых же мечтательно-раздумчивых аккордов исполнитель завладел вниманием слушателей, вёл их за собой через прихотливо-изменчивый мир настроений – суровой тревоги, возвышенного лиризма - к жизнерадостно-светлому финалу.

23-я соната «Аппассионата» Бетховена – одно из неотразимейших сочинений всей фортепианной литературы – прозвучала мужественно и пылко, хотя в исполнении первой части хотелось бы слышать больше грозной неумолимости ритма.

В исполненной во втором отделении Фантазии Шумана особенно удалась артисту первая часть, её причудливая фантастика, сочетание бурной страстности и мечтательной нежности. Здесь, и особенно в исполненных затем песнях Шуберта в обработке Листа, Нильсен показал себя подлинным мастером пения на рояле, передающим интонации человеческого голоса, гибкость вокальной речи (как, например, в «Рыбачке», «Посланнике любви» и других песнях).

В ответ на настойчивые требования публики Нильсен много играл сверх программы. Чудесно были переданы и меланхолическая поэзия музыки Шопена, и вихревая стремительность его же Тарантеллы. Особо хочется сказать о «Вечном движении» Вебера, получившем в исполнении Нильсена присущие этой очаровательной пьесе грацию, юмор и блеск.

Артистический путь Нильсена, питомца Ленинградской консерватории, начался в 1938 году его выступлением на Всесо-

юзном конкурсе пианистов в Москве, завоевавшим ему бурные симпатии аудитории и 2-ю премию. С тех пор он даёт много концертов, обладая обширным репертуаром – от Баха до современных авторов.

Педагогическая деятельность в качестве профессора Ленинградской консерватории отнимает у Нильсена немало сил. И на этом поприще он достигает замечательных результатов, проявляя неутомимый интерес к формированию индивидуальности каждого ученика. Как педагог он сочетает принципиальную требовательность к логическому познанию музыкального текста и его содержания с артистической заразительностью, столь необходимой для воспитания молодого исполнителя. Ленинградский слушатель знает талантливого ученика Нильсена – Игоря Комарова, концертирующего и имеющего самостоятельный класс в консерватории. Имя Нильсена хорошо известно за пределами не только Ленинграда, но и нашей Родины. Его выступления в Чехословакии и ГДР были высоко оценены публикой и прессой.

(Вечерний Ленинград. 1959. 1 июня)

Эти две статьи из цетральных музыкальных журналов стоят того, чтобы привести их полностью:

НА КОНЦЕРТЕ ВЛАДИМИРА НИЛЬСЕНА

Давно москвичи не встречались с Владимиром Нильсеном, лауреатом Первого Всесоюзного конкурса пианистов, а ныне профессора Ленинградской консерватории. В предвоенные годы, оценивая его выступление на конкурсе, один из критиков писал: «Нильсен - типичный лирик. Его виртуозные данные ограничены. Его сила воздействия – в тонкости, проникновенной выразительности, обаятельной поэтичности. Это тип пианиста, в котором художник всецело торжествует над виртуозом». И вот прошло свыше 30 лет. Что же, каков Нильсен сейчас? Сохранил ли он пыл поэтической души? В зале имени Чайковского перед нами предстал художник трепетный, самобытный, обладающий даром общения с аудиторией, увлекающий своим вдохновением. Все согласны с тем. что за последние десятилетия технический уровень советского пианизма неизмеримо вырос. Мощная когорта молодых пианистов демонстрирует преодоление предельных фортепианных трудностей, владение самым обширным репертуаром.

И всё же многим из них не хватает «избирательности» круга образов, той неповторимости, которая отличала искусство К. Игумнова, В. Софроницкого, Г. Нейгауза. Поэтому понятен тёплый приём, оказанный Нильсену московской аудиторией, стосковавшейся по искусству искреннему. простому и трогательному. Игумнов как-то заметил, что для него привлекательнее слово «пианофорте», нежели принятое у нас фортепиано, где на первое место поставлено «forte». Я вспомнил об этом на концерте ленинградского гостя, который достигает наибольшего контакта со слушателями в эпизодах «piano» и «pianissimo».

В программу первого отделения шопеновского клавирабенда В. Нильсена вошли Полонез-фантазия, до-минорный ноктюрн,

три мазурки, Четвёртая баллада, второе – составили 24 прелюдии. В Шопене пианисту ближе всего душевная тонкость, лирика, то настроение, которое определяется польским словом «zal» – жалеть, сочувствовать, быть добрым.

В искусстве Нильсена подкупает простота, безыскусность выражения. Никакой позы, никакой декламации – вот творческий девиз артиста. В Полонезе-фантазии Нильсен «делает акцент» на второй половине названия. Раздумье, очень органично прочувствованные «интермеццо», естественно рождающееся rubato. Основная тема экспонируется как бы про себя, без эффектной демонстрации «на публику». Вместе с тем, в исполнении нет никакой вялости, внутренний нерв всё время ощущается слушателями (не всё, правда, было гладко в виртуозном отношении: сказалось волнение артиста, выступавшего в столице после длительного перерыва).

Просто, без скандирования и нарочитой многозначительности звучал у В. Нильсена до-минорный ноктюрн (соч. 48) с его горестной первой темой и олицетворяющим надежду мажорным эпизодом. Динамические нарастания измерялись здесь не «децибелами», а внутренним напряжением. Мазурки, представленные в программе, были объединены общим лирическим колоритом; это не столько жанровые картинки, страницы грустных воспоминаний. Мягко и грациозно звучала Мазурка соль-диез-минор (соч. 33), просто и цельно по настроению - известная до-диез-минорная (соч. 63). С большой экспрессией сыграл Нильсен ту ми-минорную мазурку (соч. 41), о которой Б. Асафьев писал, что она «принадлежит к группам “облачных” мазурок, с преобладанием серого, туманного колорита, с серебристыми нюансами». Балладу фа минор Нильсен трактует в ярко выраженном камерном плане. Нежно-меланхолически подаваемая им первая тема и проводимый им словно «в дымке» соль-бемоль-мажорный эпизод определяют стиль исполнения. Выразительно выявляет пианист полифоническую ткань. Для всего плана интерпретации характерна целомудренная чистота чувств.

В прелюдиях Нильсену удалось добиться рельефной неповторимости настроения каждой пьесы, вместе с тем цикл восприни-

мался как единое целое. Если в Первой прелюдии Нильсен подчёркивает взлёт чувств, то Вторую он нетрадиционно трактует как жанровую зарисовку (близкую, пожалуй, «Быдлу» Мусоргского). Светлое, весеннее настроение, юношеское объяснение в любви слышатся в Третьей прелюдии. Несколько сдвинув темп, артист снимает трагический надрыв Четвёртой прелюдии, свойственный большинству исполнений, и создаёт картину грустного настроения, «облака печали». Элегантно, в стиле шумановских «Бабочек», звучит у него Пятая прелюдия... Не давая характеристик интерпретаций всех подряд миниатюр, хотелось бы отметить скерцозный, чуть кокетливый облик Десятой прелюдии, прозрачную ясность Одиннадцатой, щемящую тревожность Четырнадцатой, неукротимый порыв Двадцать второй, трагическую патетику последней. Особенно запомнилась трактовка Пятнадцатой, ре-бемоль-мажорной прелюдии. Пианист нашёл необыкновенно нежные звуковые краски, отчего эта пьеса приобрела особенно трогательный характер, а средний её эпизод прозвучал как трагический реквием. Импровизационная манера игры, полёт фантазии. непосредственность переживания придают исполнению В. Нильсена какую-то особенную обаятельность, заставляют порой прощать исполнителю технические погрешности (например, в Шестнадцатой прелюдии). К. Игумнов как-то писал: «Шопену были ненавистны всякая неискренность и поза. Величавая простота, отсутствие ложного пафоса, полная откровенность - всё это характерные свойства его творческой личности». Именно такого Шопена мы услышали у Владимира Нильсена.

Л. Живов

(Музыкальная жизнь, 1973)

В ШОПЕНОВСКОЙ ПРОГРАММЕ

После большого перерыва в Москве выступил Владимир Нильсен, чью тонкую интерпретацию классиков и особенно романтиков всегда высоко ценили слушатели. Представитель ленинградской фортепианной школы, Нильсен принадлежит к плеяде исполнителей, избравших путь не самопоказа, а самовыражения. Проникновенный лирик, он и в то же время

артист, в чьей трактовке ощущаешь ясность, логику целого, продуманность средств воплощения. Музыкальные образы предстают в его интерпретации словно выкристаллизованными, облечёнными в ясную пластическую форму. Палитра пианиста привлекает гармоничной гаммой пастельных оттенков. Он владеет искусством legato, его forte благозвучно – качество нечастое в наше время! (Слушая некоторых пианистов, воспринимаешь их «взаимоотношения» с инструментом как некое единоборство: в результате – «как аукнется, так и откликнется». Рояль мстит за себя. В итоге страдают музыка и слушатель).

Каждый музыкант по-своему раскрывает многогранный мир Шопена, то «zal», которое, по словам Листа, «составляло основу его сердца», – в соответствии со своей индивидуальностью, эмоциональным тонусом, артистическим темпераментом, придавая этому «zal» неповторимый оттенок.

Как мы ощущали в концерте Нильсена, ему особенно близка сфера лирических образов композитора. Словно сливаясь с ними, перевоплощаясь, он вместе с тем наиболее полно выявляет самого себя, свою сущность художника. В тончайшем интонировании, исполненном какой-то особой душевной чистоты, воплощает пианист своё видение шопеновских ноктюрнов, мазурок, прелюдий.

Нильсен начал концерт с Полонеза-фантазии – одного из самых глубоких, драматических произведений Шопена, подтекст которого перекликается с f-moll-ной фантазией, сонатой.

Сложный внутренний мир композитора периода творческой зрелости замечательно воплощён в портретах Э. Делакруа. В трактовке Нильсена вступление к Полонезу обрело благодаря несколько сдвинутому вперёд темпу характер действенного, волевого высказывания. Этот тон, этот пульс, сохраняемые пианистом и в дальнейшем развитии «действия», словно живое опровержение мнения, которое высказывал о данной пьесе Лист (впоследствии он, впрочем, изменил его): «Ни проблеска надежды на всем горизонте… Нервы перестают быть органами воли, и человек становится жалкой жертвой страдания».

Трактовка Нильсена по-своему цельна. Его замысел воплотился с присущей артисту «консонансностью» чувств. Пианист, как слышалось, больше выявляет в произведении «начало» полонеза, чем фантазии. При этом задушевно исполненные лирические эпизоды органично вплетались в «полонезную» ткань. Меньше ощущалась драматургическая напряжённость развития «сюжета», уступившая объективному тону высказывания. Пианист несколько сглаживал амплитуду rubato, контрасты динамических оттенков, диапазон нарастаний и спадов звучности. И казалось, позволь он себе большую свободу ритмоинтонирования, измени он иногда строгой «дисциплине» темпа, - образ целого был бы убедительней…

Прекрасное впечатление оставил в первом отделении Ноктюрн c-moll: несколько элегичное начало в затаённом piano, возвышенно прозвучавшая хоральная середина, сыгранная с подлинной смятенностью реприза, проникновенно-скорбно «сказанная» артистом заключительная фраза – образ, вызвавший в памяти первоначальный авторский заголовок ноктюрна: «После представления “Гамлета”».

Как бы на едином дыхании прозвучала баллада. Пианист сыграл её в несколько более быстром (против обычного) темпе, объединяя в сквозном движении различные темы, эпизоды. Подобный темп и con moto уже во вступлении придали главной теме взволнованный характер. Своеобразна трактовка артистом (побочной) темы: «речь» её была несколько прерывистой. Запомнились тонко исполненные полифонические эпизоды, последняя импровизационная вариация главной темы и яркая кульминация перед кодой. Убедительность прочтения Нильсеном баллады с особенной очевидностью сказалась в гармонии пропорций, архитектонике Целого. Но драматургическая конфликтность действия с его контрастами, противопоставлениями показалась, как и в Полонезе-фантазии, несколько сглаженной.

Вспоминаю интерпретацию баллады пианистами московской школы разных поколений. На слуху трактовки её К. Н. Игумновым, А. Б. Гольденвейзером, Г. Г. Нейгаузом. Общий

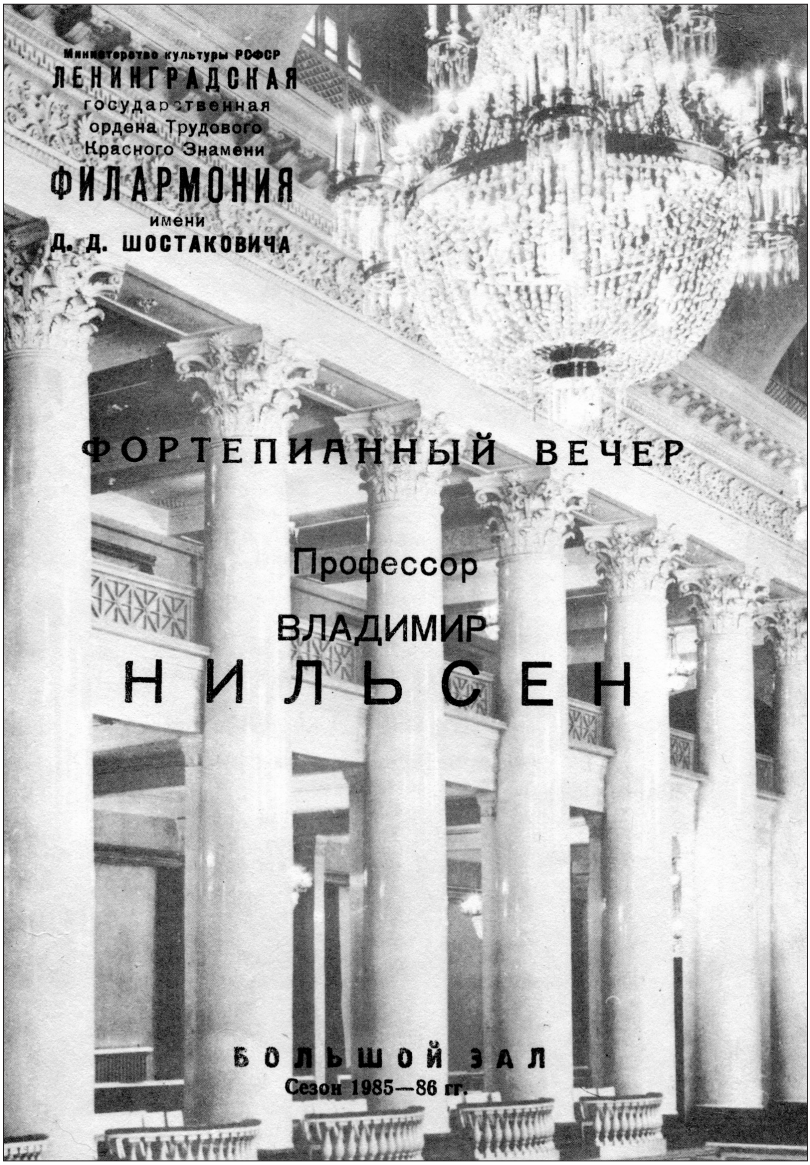
темп значительно медленней; больше его градаций в различных фрагментах - во вступлении, главной теме, побочной. Последняя исполнялась ими спокойно, в плавном движении, словно единая мелодическая линия. В эпизоде октавы в басу игрались legato, почти без педали (надо оговорить, что педальный колорит здесь у Нильсена убедителен).

Двадцать четыре прелюдии Шопена уникальны по безбрежности воплощённых в них образов. В «малом» сказать «многое», подобно тому, как это сделал сам композитор, - нелёгкая творческая задача для исполнителя, не говоря уже о пианистическом мастерстве, которое для этого требуется. Интерпретацию Нильсеном некоторых пьес цикла можно без преувеличения назвать выдающейся. Особенно запечатлелись в памяти прелюдия, лишённая им назойливости, закрепившейся за ней версии «прелюдии капель». Исполненная светлой печали тема напомнила о бессмертной мелодии Глюка, а самый звук Нильсена – о «небесном» тембре голоса А. Неждановой.

В контрасте с крайними частями призрачно-приглушённо прозвучало начало средней, в которой артист создал глубоко впечатляющий образ. Как и в ноктюрне, проникновенно прозвучал мотив, завершающий пьесу.

Со времени выступления Нильсена прошло уже несколько месяцев. Впечатления отлежались, выкристаллизовались. Искусство пианиста, возмужавшее с годами, - всё такое же светлое, гармоничное. Когда слушаешь его игру, зримо видишь облик Шопена – поэта, каким он запечатлён на рисунке Ж. Санд. Не всё в концерте Нильсена показалось в равной мере убедительным. Оно и понятно: в моём суждении не может не быть доли субъективности – различны наши индивидуальности, несхожи представления. Однако всё это ничуть не помешало радости общения с Нильсеном – музыкантом подлинной культуры, бескомпромиссным художником, чьи принципы сочетаются с прекрасной человеческой скромностью. Его новых выступлений в Москве мы будем ждать.

Л. Левинсон
(Советская музыка, 1973)



Афиша фотепианного вечера профессора Владимира Нильсена в Ленинградской филармонии

«ПОЭТ ФОРТЕПИАНО»

8 октября умер выдающийся пианист, петербуржец, профессор

Владимир Владимирович НИЛЬСЕН

«Поэт фортепиано». Эти слова, сказанные некогда о Шопене, в наше время были адресованы Владимиру Владимировичу Нильсену и за ним закрепились.

На протяжении почти семидесяти лет, с конца 20-х годов, его клавирабенды и выступления с оркестром (в раннюю пору и органные вечера) были неотъемлемым слагаемым ленинградской—петербургской музыкальной жизни. Он и сам был порождением петербургского духа, петербургской культуры.

Долгие годы жил он вблизи Казанского собора и Малого зала филармонии, прислушиваясь к биению сердца города, а когда стало подводить собственное сердце и один за другим наваливались инфаркты, он поселился в Царском Селе. Сюда приезжали к нему друзья и ученики. Тень Пушкина витала над ним и его искусством. И хоть не миновали его катаклизмы нынешнего века, его музицирование казалось порождением раннего пушкинского романтизма, еще не утерявшего классицистской стройности и просветленности. Нильсен дивно интерпретировал Шуберта, Моцарта, Бетховена (цикл из всех тридцати двух его сонат он сыграл не так давно — то был артистический подвиг), Шопена, Глинку, Мусоргского, Чайковского, открывая в их созданиях и давая постичь другим все новые глубины. Далекий от суетности, он был за роялем сосредоточен на сути исполняемого, захвачен красотой заново творимой им музыки великих мастеров. Его звук был неподражаемо прекрасен и многообразен. Даже намек на преувеличение, наигрыш был чужд ему — во всем он был аристократом.

У Владимира Владимировича была своя публика, высоко его ценившая. Многие не пропускали его концертов. Он редко покидал свой город, и даже в Москве (хотя еще в молодости он стал лауреатом Всесоюзного конкурса) его каждый раз после длительного перерыва открывали заново и сетовали, что так редко слышат. Более чем всех своих питерских коллег его ценил Рихтер.

С 1935 года он преподавал в консерватории. Заниматься у профессора Нильсена было великой радостью для его учеников. Из его класса вышли известные в Петербурге и в мире музыканты — И. Комаров, С. Слонимский, В. Вишневский, Е. Шишко, Э. Базанов, Я. Гельфанд, польский дирижер Казимеж Корд. Воспитанники Владимира Владимировича сегодня в значительной мере определяют уровень и направление деятельности фортепианного факультета.

Владимир Владимирович скончался спустя два дня после своего 88-летия... Его непростительно мало записывали — при жизни вышла лишь одна пластинка. Так что помнить о нем и его искусстве — привилегия тех, кто с ним общался, кто ходил на его концерты. Эта память будет до конца дней согревать нас.

Михаил БЯЛИК

Слова прощания в газете «Музыкальное обозрение»

«Если мне суждено появиться на свет опять,
то я хотел бы родиться певицей, сопрано»...

СОДЕРЖАНИЕ

От автора 3

Нильсен – педагог 7
Ритм 9
О темпе 14
Динамика. Тембр 16
О «звуке» 17
О педали 20
Артикуляция. Штрих 23
Аппликатура 27
Фразировка. Интонация 29
О форме 31
О технике 32

В классе Нильсена 36

Консерватория 44
Об учениках 46

О музыкантах 52
Нильсен и Голубовская 56
Нильсен и Нейгауз 58
Рихтер 60

О композиторах 62

Исполнительский стиль 65
В консерватории. Нильсен 74
У профессора дома 83

Эпизоды 88

В Вятке 98
Телеинтервью В. В. Нильсена о конкурсах 110

Литературные симпатии 116

«Живи музыкой» 119

Записи концертов 123

Записи уроков
(Вятка. Колледж искусств. 1979–1993 гг.) 125

Уроки Нильсена
Стенограмма уроков с аудиозаписей 127

Афоризмы Нильсена.....145

Приложения
Беседы в Вятке
(Из книги «Владимир Нильсен. Артист и учитель») 149
Нильсен о себе
(Интервью ГТРК «Вятка». 1993 г.) 166
Из переписки
(Из книги «Владимир Нильсен. Артист и учитель» 169
Голубовская Н. Молодёжь моей кафедры 173
Концерты Владимира Нильсена 174
Живов Л. На концерте Владимира Нильсена 177
Левинсон Л. В шопеновской программе 179
Бялик М. «Поэт фортепиано» 184

Популярное издание

Владимир Шапошников

Владимир Нильсен

Служение музыке

Редактор И. В. Заболотская
Вёрстка И. В. Заболотской
Художник А. И. Крысов
Работа с иллюстрациями С. С. Курбатова

Издательство ООО «ВЕСИ»
610000, г. Киров, ул. Московская, 52
т./ф. (8332) 69-50-15
E-mail: ooovesy@yandex.ru

Подписано в печать 11.03.2015. Формат 60x84/16
Печать цифровая. Гарнитура «Times New Roman»
Усл. печ. л. 11,16. Тираж 100 экз.
Отпечатано в ИД «Герценка»
610000, г. Киров, ул. Герцена, 50