

Композитор-авангардист Бу Нильсон: забытый «гений из Мальмбергета»

Сегодня имя Бу Нильсона (Bo Nilsson) мало кому известно и даже в узком кругу любителей авангардной музыки его почти никто не вспомнит. Но в середине XX века это имя было у всех на слуху.

В 1956 году в Кёльне в серии концертов *Musik der Zeit* под управлением американского дирижера Фрэнсиса Трэвиса прозвучали *Zwei Stücke* для флейты, бас-кларнета, фортепиано и ударных неизвестного тогда шведского композитора Бу Нильсона. Дебют 18-летнего музыканта произвел сенсацию. Подобно юному бунтарю Рембо, он ворвался на мировую музыкальную арену, покорив даже самых эпатажных и наиболее значимых фигур европейского авангарда своей непосредственностью и живостью, чуткостью к музыкальным тенденциям времени.

О нем писали Г.М.Кёниг (3) и К.Штокхаузен (8); Д.Кейдж избрал его фортепианное сочинение *Quantitäten* («Количества») для иллюстрации своих лекций в Дармштадте. Дэвид Тюдор в Нью-Йорке исполнил его фортепианную пьесу *Bewegungen* («Движения») в одном отделении с штокхаузеновской *Klavierstück IX*. Штокхаузен неоднократно предлагал Нильсону писать статьи для знаменитых сборников *die Reiche* («Серия»), в которых рассматривались актуальные проблемы сериальной музыки. Журналисты и критики придумывали ему разные эпитеты — «лапландский феномен», «метеор из Полярного круга», «арктическая звезда», «*enfant terrible* шведской музыки», но чаще всего его называли «гением из Мальмбергета», ведь история его композиторского пути уже сама по себе была гениальной.

Бу Нильсон родился в 1937 году в Шеллефтео и вырос в Мальмбергете, что расположен в верхней части Норланда, за Северным Полярным кругом. В его роду все так или иначе были связаны с музыкой: прадед играл на арфе, дед настраивал органы, отец работал тапером, иллюстрируя на фортепиано немые фильмы, и, кроме того, был прекрасным скрипачом и аккордеонистом. Согласно семейному преданию, Бу родился под звуки Третьей симфонии Бетховена, доносившиеся из новенького проигрывателя. Не случайно позднее, в одном из интервью, он утверждал, что решение стать музыкантом было принято «уже тогда, когда я находился в утробе матери, а может быть еще раньше» (6, 36).

Его первым учителем музыки был отец, обожавший музыку Шуберта и Брамса. Он обучил Нильсона игре на фортепиано и аранжировке. С 14 лет Бу выступал в местном джазовом оркестре. Как-то ночью, включив одну из немецких радиостанций, он услышал совершенно необычную и ни на что не похожую музыку. В ночной программе транслировали сочинения композиторов-авангардистов. Он был поражен и восхищен и решил

разузнать об этой музыке побольше. Интерес был так огромен, что он и сам попытался сочинять в том же духе.

В первой половине 1950-х годов молодые шведские композиторы внимательно следили за событиями, происходящими в Дармштадте, однако, несмотря на это, в своем творчестве предпочитали сторониться сериального бума, охватившего Центральную Европу. Лишь Бенгт Хамбреус (Bengt Hambraeus, 1928–2000), пожалуй, самый радикальный из шведских музыкантов, с 1951 года постоянно посещавший летние дармштадские курсы, пытался освоить сериальную технику¹. Хамбреус широко освещал дармштадские мероприятия в прессе, главным образом в *Musikrevy*. Прочитав несколько его статей, Нильсон решил познакомиться и позвонил ему. После этого между ними завязалась обширная переписка. Хамбреус подробно отвечал на вопросы Нильсона, связанные с техникой композиции, нередко посылая вырезки своих статей, а также охотно рассказывал о событиях европейской музыкальной жизни. Он очень тепло отнесся к юному музыканту и дал ему много ценных советов. Когда в 1955 году Хамбреус работал в Кёльнской студии электронной музыки над пьесой *Doppelrohr II* («Двойной тростник II»), первой шведской электронной композицией, он показал сочинения Нильсона Герберту Аймерту. Аймерта заинтересовала эта музыка, и, поскольку он был одним из тех, кто определял репертуарную политику на WDR², *Zwei Stücke* Нильсона включили в программу концерта Радио.

Сенсация, произведенная юным шведом, в немалой степени основывалась на изумлении, которое испытали музыканты Центральной Европы, узнав о географических координатах места жительства Нильсона. Так, биограф Нильсона Гуннар Валькаре заметил: «Для Центральной Европы весь Полярный круг был тем же, что Северный полюс, и потому казалось, что сидеть там и сочинять музыку “в духе времени” мог только гений особого рода» (9, 18). Но не только это выглядело экзотичным. В не меньшей мере поражало другое: сериальную музыку написал *самоучка*, человек, даже не имеющий академического музыкального образования! Именно этот факт возвышал идеи музыкального детерминизма и служил наглядным свидетельством их универсальности и постижимости.

Во второй половине 1950-х – начале 1960-х Нильсон создал большое количество сочинений, неизменно пользующихся огромным успехом на самых престижных концертах современной музыки, чем обеспечил себе видное место на музыкальном Олимпе авангарда. Перечислим лишь некоторые: *Frequenzen* («Частоты») для инструментального ансамбля (1957), электронная композиция *Audiogramma* (1958), *Stenogramma* для органа

¹ Сочинения Хамбреуса регулярно исполнялись в Дармштадте. В частности, он дебютировал в 1951 году с *Музыкой для трубы, скрипки и фортепиано*, ор. 18 № 2. Особое внимание получила его пьеса *Spectrogram* для сопрано, флейты, вибратона, четырех тарелок и там-тама (1953). На курсах Хамбреус познакомился с лидерами европейского авангарда Булезом, Ноно и Штокхаузеном. В 1952 и 1953 годах он также посещал класс композиции Оливье Мессяна.

² WDR — Westdeutscher Rundfunk (Западногерманское радио).

(1959), кантата-трилогия *Brief an Gösta Oswald* («Письмо к Гёста Освальду», 1959), *Szene 1-3* для камерного оркестра (1961)³.

Успех был так велик, что никто вначале не заподозрил подвоха (даже Штокхаузен, который, по собственному признанию, изучил *Zwei Stücke* Нильсона и они ему понравились). А дело было в том, что партитуры нильсоновских сочинений лишь визуально и на слух соответствовали сериальной музыке, но в действительности никакого тотального контроля параметров, как убеждал сам Нильсон, они не содержали. *Enfant terrible* создал мистификацию века. Немалую роль здесь сыграла его поистине удивительная чуткость и восприимчивость к новейшим музыкальным тенденциям⁴. Но кроме того, он и сам всячески способствовал сотворению этого мифа. Выходки его действительно впечатляют.

Как известно, числовые схемы и таблицы являются неотъемлемым компонентом сериальной музыки, научный статус которой повсеместно подчеркивался ее творцами. «Сочинение музыки должно быть исследованием», — говорил Штокхаузен (цит. по: 7 341). Для того чтобы «облачить свою музыку в подобающую одежду» (9, 46), Нильсон предпринял необходимые действия. Продемонстрируем их на примере фортепианной пьесы *Quantitäten*⁵.

Композиция написана в пуантилистическом стиле, поэтому ее специфическую особенность составляют разбросанные по крайним регистрам звуковые точки. Никакой высотной серии здесь обнаружить не удастся, однако высотная система пьесы все же является двенадцатитоновой. В целом техника, которую здесь использовал Нильсон и внешне, и по своей глубинной сути соответствует технике групп Штокхаузена⁶.

Ритмическая сторона *Quantitäten* необычайно дифференцирована и усложнена за счет постоянного использования неравномерного деления длительностей, образующих разного рода ритмические пропорции. При этом Нильсон вслед за Штокхаузеном выписывает их в виде числовой дроби (например, 4:5, 7:8, 8:9, 15:16 и т.п.).

³ Своим успехом Нильсон был обязан Германии, поэтому почти все сочинения того времени носят немецкие названия.

⁴ Нильсон действительно был невероятно одаренным и чутким музыкантом. В Швеции какое-то время ходила легенда, что когда он собрался поступать в Королевскую академию музыки, сам Карл-Биргер Блумдаль (Karl-Birger Blomdahl, 1916–1968) будто бы прогнал его, сказав, что ему там уже нечему научиться. В реальности дело обстояло иначе. В 1955 году Нильсон послал Блумдалю свои партитуры и выразил желание и готовность брать у него уроки по композиции. Блумдалю понравились сочинения, но они были выдержаны в пуантилистическом стиле, о котором он мало знал, и потому откровенно признался, что ему будет трудно построить обучение. Ответное письмо содержало такие строки: «Музыкально-пуантилистические средства выражения находятся еще в зачаточном состоянии, поэтому задача каждого отдельного композитора — попытаться отыскать свой собственный путь» (цит. по: 9, 16).

⁵ Поначалу композитор хотел озаглавить пьесу *Quanten* («Кванты»), но в Universal Edition ему предложили сменить название и в итоге она получила имя *Quantitäten* («Количества»).

⁶ Кстати, после того, как в Дармштадте в 1957 году Нильсон увидел гигантский лист *Klavierstück XI*, он схожим образом (нелинейно) разместил и нотные группы *Quantitäten*. Впрочем, их последовательность (от 1-й к 12-й) все же была зафиксирована и не предполагала множественности интерпретаций.

В пьесе фигурируют несколько видов артикуляции: \cdot (staccato); $-$ (tenuto); \cdot (staccatissimo); \smile (portato); \frown (legato); нормальное звукоизвлечение. Динамика обозначена числовым способом. Композитор ввел шкалу от 1,0 до 10,5, которая соответствовала градации динамических нюансов⁷, и вместо традиционных значков под нотами поставил цифры. Числовым способом выписывается и педаль.

В целом окидывая общим взглядом партитуру, приходится констатировать, что она содержит огромное количество чисел. Такая запись придает ей квазинаучный облик. И все же несмотря на эти привнесенные, как в случае с динамикой, математические элементы, музыка Нильсона действительно нова. В ней заключен целый мир новых звуков и впечатляющих гармоний.

Существовали и иные способы создания мифа. Когда в Дармштадте должны были исполнять знаменитую пьесу *Frequenzen*, Нильсон послал Вольфгангу Штайнеке, руководителю «Международных летних курсов новой музыки», комментарий о сериальной структуре своего сочинения. Не приводя сейчас этого довольно пространного объяснения, упомянем, что анализ включал математическую формулу, которая якобы являлась «основой для темповых и временных событий» (цит. по: 9, 48; пример 1а).

Пример 1.

а.

$$(a+bx)^n dx = \frac{(a+bx)}{(n+1)} nt + C - n = 1$$

б.

$$(a+b)^n dx = \frac{(a+bx)^{n+1}}{(n+1)b} + C$$

Ничего не подозревающий Штайнеке процитировал комментарий в одной из радиопередач, а затем эта формула стала «путешествовать» по рецензиям немецких газет.

Интересно, что этот прецедент не был единственным. В 1958 году в 4-м томе знаменитого сборника *die Reiche*, посвященного молодым современным композиторам и их сочинениям, была опубликована статья Г.М.Кёнига под названием «Бу Нильсон». В ней анализировалось электронное сочинение *Audiogramma*. Когда Кёниг приступил к изучению этой пьесы, ряд мест в партитуре ему показался непонятным, и поскольку он должен был по инструкции изготовить сочинение в Кёльнской студии, он связался с Нильсоном и попросил объяснений. Шведский композитор послал Кёнигу математическую формулу, которую он использовал «для целей алеаторической модуляции» (3, 86; пример 1б). Эта формула была опубликована в статье.

Обе формулы, как мне удалось выяснить, касаются интегральных исчислений, а точнее — связаны с интегралами от рациональных функций. По свидетельству Гуннара Валькаре, все формулы, на которые ссылался

⁷ 1,0 в данном случае обозначала *pppp*, 10,5 — *ffff* с акцентом.

Нильсон, были списаны, нередко с ошибками, из сборника математических формул, принадлежащего его дядюшке Оке, большому любителю математики.

Мальчишеские шалости и «веселые шутки» Нильсона нередко, как кажется, были протестом против чего-либо. Так, в 1966 году *Südwestfunk* (Юго-Западное Радио) заказало ему сочинение для большого оркестра. Дирижер Хайнрих Штробель отправил Нильсону письмо, где говорилось, что ему требуется «небольшая бодрая и блестящая оркестровая пьеса для обычного состава, но вообще без всяких ударных». Нильсон использовал четверной состав оркестра, без всяких ударных, но задействовал в сочинении 4 бас-кларнета, 4 контрафагота, 4 контрабасовых тромбона и 4 контрабасовых тубы. Пьесе он назвал *Litanei über ein verlorenes Schlagzeug* («Плач по потерянным ударным инструментам»). Произведение было исполнено в Донауэшингене в том же году.

О том, что Нильсон ловко играет с принципами тотального сериализма, стало известно в начале 1960-х, причем композитор сам признался в обмане. В 1961 году в журнале *Ord och Bild* («Слово и образ») была напечатана его статья «Коллаж из каменно-пыльного города», которая, в частности, заканчивалась следующими словами:

«Я должен, вероятно, также подтвердить старые подозрения: я обманщик. Мошенник и обманщик. Некоторым образом это скорее смиренный блеф, чем мошенничество. Блеф не влечет за собой никаких внезапно прерванных дружеских отношений, потому что он музыкальный. Дух музыкального обмана все же есть секрет всего моего грохочущего успеха, потайной глазок для разгадки всех моих музыкальных проблем; “внутренняя сущность действительности”, как говорят обычно буддисты. Секреты не публикуются» (5, 387).

Признание Нильсона вызвало в среде скандинавских музыкантов бурю возмущения. С негодующими упреками на Нильсона обрушился Гуннар Ларсон в журнале *Nutida Musik* («Современная музыка»). Он посчитал поступок композитора «необдуманном» и «музыкально губительным», поскольку его действия дали повод многим критикам воскликнуть: «А король-то голый!» и считать ситуацию с «новым платьем короля» удачным аналогом всей новейшей музыки в целом.

Жаркие споры о поступке и признании Нильсона, развернувшиеся в журналах и газетах того времени, незаметно переросли в общую дискуссию о достоинствах и недостатках сериальной музыки и ее значении для будущего. Позднее они получили наименование «дебаты о блефе».

Неоднозначность поведения Нильсона, дерзость и высокомерие вполне заслуженно снискали ему славу «enfant terrible» шведской музыки. О сочинениях своих коллег он отзывался как о плохих и скучных, и даже о лидерах европейского авангарда мог говорить с иронией и насмешкой. Например, в автобиографической книге «Бумажные пики», изданной в 1966

году, он называет Штокхаузена Крокхаузенем и описывает, как во время разговора тот довольно неловко притворился глухим (см. 1, 62).

Несмотря на убежденность в собственной гениальности, Нильсону не была чужда самоирония. Интересно следующее высказывание: «Профессор Теодор В. Адорно, который был моим идолом, сказал Эрику Хаасе после того, как послушал *Сцену III*: “Вероятно, он гений”. Я ответил Эрику: “Слава Богу! Теперь не осталось сомнений”» (2, 3).

Нильсон обладал незаурядным литературным талантом, что отмечалось всеми без исключения в его окружении. Он написал две автобиографии, имеющие весьма оригинальные названия. В 1966 году в Стокгольме была опубликована уже упомянутая книга *Spaderboken* («Бумажные пики»), а в 1994 — *Missilen eller Livet i en mössa* («Ракета, или Жизнь одной шляпы») ⁸. Литературному стилю композитора свойственны яркие образные и довольно неожиданные сравнения, а его слог иногда по-немецки тяжеловесен ⁹.

Бу Нильсон также испытывал большой интерес к живописи и пробовал писать картины. По словам И. Лаабана, его рисунки выполнены в манере сюрреалистических полотен Танги и Матта. Нильсон также дружил с известным шведским художником и фотографом Туре Съеландером, с которым намеревался создать совместную оперу под названием *Rättegång i människobröst* («Суд человеческой груди»). На сайте Съеландера (<http://sjolander.homestead.com/Nilsson.html>) выложены 4 партитуры для оперы, представляющие собой 4 картины в духе абстрактного экспрессионизма. Этот проект, впрочем, так и остался нереализованным.

В первой половине 1960-х Нильсон увлекся поисками новых типов звучаний (сонорикой) и в этом отношении он опять чутко уловил тенденции своего времени. Однако даже здесь композитор остался верен своей эксцентричности. В сочинениях этого периода можно встретить весьма необычные предметы. Такие произведения, как *Scene 1–3*, *Entrée*, содержат целый комплекс экзотических «инструментов»: бензиновую бочку,

⁸ Это необычное название связано с детскими воспоминаниями Нильсона. Речь идет о школьной фуражке из черного бархата: «Ничего... особенно необычного или интересного не было, — писал Нильсон, — за исключением шляпы, которая во всех отношениях являлась странным творением. В особенности воображение потрясали ее объем и смелый дизайн. Кто-то может подумать, что портной, которому моя мать поручила “сшить интересную шляпу к началу школы в августе”, имел несчастье сойти с ума в ходе этой работы. Единственным условием в этом устном поручении, было лишь то, что она не должна сидеть слишком туго вокруг головы. Но Съедин, так звали портного, ухватился за слово “интересная” и вышло то, что некоторые люди имеют обыкновение называть “Малютка Сочельник”. Конечным результатом стал пушистый, волнистый, причудливый крик моды, почти гибрид между лоскутной шляпой и угольным мешком» (цит. по: 9, 207–208). Именно такой необычной шляпой Нильсон и ощущал себя в контексте шведской, и шире — европейской авангардной музыки.

⁹ Позволим себе привести цитату из знаменитой статьи «Коллаж из каменно-пыльного города», где Нильсон обрисовывает свою жизнь в Мальмбергете. Воспоминания о детстве овеяны особым поэтическим духом, а одиночество гения в толпе, каковым без сомнения он считал себя, лишь усиливается благодаря неожиданному погружению в прошлое: «Перед безудержно смеющимися надо мной мужчинами, в то время как женщины шептались о граммофонной музыке и красных шторах... — и тогда оставался я печальным; я вырвался от их грохочущего вставными челюстями смеха и подумал вместо этого о брусничном соке бабушки, я вспомнил картофельное поле в Йоханнесе и футбольный мяч, который закатился в высохший колодец в Сёрбюне: летом было жарко и хорошо; масло быстро прогоркло и намазывалось кусками на тонкий хлеб, молоко прокисло и сороки трещали тоскливую песню на лугу. И дождь с визитной карточкой “прощай” уехал на велосипеде прочь, надменно улыбаясь. Засуха» (5, 386).

кастрюли, сковородки, бутылофон¹⁰, мраморные плиты (египетские камни), металлические листы и фольгу. Характерным завершением большинства сочинений становится мощная динамическая кульминация, оказывающаяся фактически на грани болевого порога.

В это время Бу Нильсон попробовал себя также в другой музыкальной ипостаси и написал музыку к кинофильмам Йорна Доннера *En söndag i september* («Воскресение в сентябре», 1963) и *Att älska* («Любить», 1964)¹¹. По мнению исследователей, композитор предстает здесь в совершенно ином стилистическом ключе, опираясь на тональный язык романтизма и популярной музыки. Особую известность получила музыка Нильсона к телевизионным спектаклям по романам Августа Стриндберга *Hemsöborna* («Жители острова Хемсё») и *Röda Rummet* («Красная комната»).

Когда в 1973 году в одном интервью композитора спросили, зачем он обратился в сторону популярной музыки и не является ли это своеобразным отдыхом от сложной и серьезной работы, он ответил: «Все зависит от погоды и от ветра» (6, 36).

В последующие годы Нильсон написал немало интересных и необычных композиций, неизменно вызывающих резонанс: *La Bran* для хора и оркестра (1964), *Déjà-vu* для квинтета духовых (1967), *Attraktioner* для струнного квартета («Притяжения», 1968), *Nazm* для чтеца, солиста, хора, джазовой группы и оркестра («Жемчужная лента», 1973) и проч. Довольно много проектов осталось нереализованными, а композиторская активность с годами уменьшилась.

Нильсон был удостоен нескольких престижных наград и премий. В 1975 он получил Приз Кристофера Джонсона (Christopher Johnson Grand Prize), в 1993 — Приз Хильдинга Розенберга (Hilding Rosenberg Prize). Также в 1974 государство выдало композитору большую стипендию, так называемую State Artist's Salary. В 2000 году технический университет в Лулео (Luleå) присвоил ему звание почетного доктора.

В 1950-е годы Бу Нильсон многими критиками и музыкантами воспринимался как миф. Его загадка до сих пор остается неразгаданной.

Цитированная литература:

1. *Fant, G.* Stockhausen i Sverige // Stockhausen: Elektronmusikfestivalen i Skinnskatteberg. — Skinnskatteberg: Grafiska Punkten, 2000. S. 62–64.
2. *Hähnel F.* Bo Nilsson och hans attityder // Nutida Musik 6. — 1962-1963. — no.9. — S. 3-8.
3. *Koenig G.M.* Bo Nilsson // *die Reiche: Information über serielle Musik.* Band 4: Junge Komponisten. Wien, Zürich, London: Universal Edition, 1958. S. 85-89.

¹⁰ Бутылофон представлял собой ряд подвешенных пустых бутылок, по которым постукивали мягкими молоточками или тростью.

¹¹ Обе ленты были отмечены престижными наградами Венецианского бьеннале.

4. *Laaban, I.* Bo Nilssons Scener // Nutida Musik 13. — 1964–1965. — no. 1. — S. 2-6.
5. *Nilsson B.* Collage från stendammets stad // Ork och Bild 70. — 1961. — S. 384-387.
6. *Ryning M.* Det finns saker och ting som man inte talar om // Nutida Musik 16. — 1972-1973. — no.3. — S. 34-36.
7. *Salmenhaara E.* Löytöretkiä musiikkiin: Valittuja kirjoituksia 1960–1990 / toim. Kalevi Aho. Helsinki: Gaudeamus, 1991. 390 s.
8. *Stockhausen, K.* John Cage (und Bo Nilsson): David Tudor spielt neue Klaviermusik // Stockhausen, K. Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer, Aktuelles. Band II. Köln, 1964. S. 146-148.
9. *Valkare, G.* Bo Nilsson. Stockholm: Atlantis, 2010. 232 s.