

Е. Г. ОКУНЕВА

*Петрозаводская государственная консерватория
им. А. К. Глазунова***ФИНСКИЙ АВАНГАРД НАЧАЛА 1960-х:
ИСТОРИЯ, ЭСТЕТИКА, ПРАКТИКА**

УДК 78.037 (4/9)

Начало 1960-х годов открывает особенные и яркие страницы истории финской музыки. Это период неистовых экспериментов и интенсивных поисков новых выразительных средств.

В 1957 году по инициативе Матти Раутио (Matti Rautio, 1922–1986) и Сеппо Нумми (Seppo Nummi, 1932–1981) было создано общество «Финской музыкальной молодёжи» («Suomen Musiikkinuorisot»), куда входили композиторы, критики, исполнители, музыковеды, литераторы. Среди наиболее известных и активных членов объединения – Эрkki Салменхаара (Erkki Salmenhaara, 1941–2002), Кари Рюдман (Kari Rydman, р. 1936), Хенрик Отто Доннер (Henrik Otto Donner, р. 1939), Кай Киденус (Kaj Chydenius, р. 1939), Сеппо Хейкинхеймо (Seppo Heikinheimo, р. 1938). Цель своей деятельности общество видело в пропаганде авангардного искусства. На концертах, устраиваемых «Финской молодёжью», исполнялись сочинения Булеза, Пуссёра, Штокхаузена, Пендерецкого, Лигети, Берио, Кейджа и др., и слушатели могли познакомиться не только с сериальной техникой¹, но и с иными новейшими авангардистскими явлениями того времени: сонорикой, алеаторикой, хэппенингом². Более того, жители страны Суоми имели возможность лично пообщаться с творцами европейского авангарда. Так, за время деятельности общества по приглашению Мартти Вуореньюри (Martti Vuorenjuuri, р. 1932) в Финляндию три раза приезжал Карлхайнц Штокхаузен: в 1958, 1961 и 1962 годах³. В 60-е годы в этой стране также побывали Луиджи Ноно (1962 и 1963), Джон Кейдж (1964), Дьёрдь Лигети (1965).

Для повсеместного распространения авангардной музыки и получения как можно большего резонанса общество выпускало пластинки с грамзаписью концертов. Специально для концертов в авторитетных газетах и журналах публиковались статьи, посвященные конкретным сочинениям, видам композиторских техник, теоретическим концепциям отдельных музыкантов. Одним из главных рупоров молодых авангардистов стал журнал «Kirkko ja musiikki» («Церковь и музыка»). В начале 60-х здесь были опубликованы заметки Эрkki Салменхаары и Кари Рюдмана, в которых раскрывались творческие достижения Штокхаузена, Булеза, Ноно, делалась попытка определить ценность и значение их поис-

ков для современности⁴. В 1961–62 гг. в свет вышло несколько статей Рюдмана под общим заголовком «Как конструируется музыка» («Kuinka musiikkia konstruoidaan»), где объяснялись принципы организации серийной техники. Неоднократно в журнале появлялись рецензии на исполнение новейших финских сочинений (см.: [8; 12; 18]). В 60-е годы Салменхаара также активно сотрудничал с газетой «Helsingin Sanomat» («Хельсинкские известия») в качестве музыкального критика. Он внимательно следил за состоянием новой музыки в Польше, Чехословакии, Эстонии, Швеции⁵, писал о новых направлениях в советской музыке⁶.

Центральными установками молодых финских композиторов-авангардистов были экспериментаторство и намеренный эпатаж, при этом «представление новых идей считалось более важным, чем постоянная шлифовка произведений» [7, с. 9]. Эстетическая позиция «Финской молодёжи» нашла наиболее яркое выражение в серии статей Кари Рюдмана «Наша больная музыка», появившейся в 1960 году в «Ylioppilaslehti» («Студенческой газете»). Заметки носили задиристый характер и имели явно полемическую направленность.

Ситуация современной финской музыки рассматривалась Рюдманом как более чем удручающая. По его мнению, дух 1930-х годов с его атмосферой нетерпимости ко всему новому вновь распространился в Финляндии. «Художественный интерес народа спит, – сетовал автор, – основная музыкальная газета не имеет никакого успеха, концертная публика не интересуется ничем: Веберн, Стравинский и Чайковский получают одинаковые, требуемые этикетом, аплодисменты, которые, пожалуй, лишь на Чайковском делятся дольше. Никто из наших современных композиторов не бросает вызов публике, не бросает посреди неё бомбу, которая разбудила бы её. Сильное освистывание на концерте было бы уже хорошим началом» [15, с. 7].

Негативной критической оценки удостоилась вся финская музыка. Намеренно был выбран резкий саркастический тон: «Произведения наших современных композиторов без сомнения есть результат серьезного напряжения, они действительно являются музыкой, сделанной с серьезным стремлением. И всё

же в них есть именно тот изъян, который в современной ситуации следовало бы избегать: они представляют собой похоронную музыку, слишком нудную и оставляющую равнодушным <...> Стиль современной финской музыки можно было бы назвать нео-неоклассицизмом; в стремлении к одухотворённости он банален, в стремлении к драматизму тривиален и в стремлении к лёгкости неестественен. Когда он не напоминает о “фальшивых басах Баха”, он кажется новым вином в старой фляге» [там же].

Автор призывает освободиться от «академической жёсткости и чрезмерной серьёзности, которая на самом деле ничего не означает и не способна к художественному выражению; чрезмерного акцентирования профессионализма; ностальгии по трезвучию, которая придаёт возникающим в сочинении трезвучиям почти религиозный смысл; от симфонической романтики ... от невежества и специалистов-идиотов» [13, с. 10].

В этой, может, несколько излишней горячности проявилось крайнее беспокойство за будущность финской музыки. Рюдман и члены группы «Финской музыкальной молодёжи» остро ощущали определённое «отставание» отечественной культуры от тенденций, господствовавших в это же время в Центральной Европе. И действительно, финны лишь в 1950-х годах начали открывать для себя музыку нововенцев. Этому способствовало основание в 1949 году общества «Современной музыки» («Nyky musiikki»)⁷, силами которого стали исполняться сочинения Шёнберга, Берга и Веберна. Однако критические отзывы ещё были далеки от полного приятия современных опусов. Так, например, «Уцелевшего из Варшавы», исполненного в 1954 году Симфоническим оркестром Радио под управлением Фоугштедта (Nils-Eric Fougstedt, 1910–1961), критик Пильккянен посчитал «эмоционально действенным, но исключительно неприятным» сочинением [цит. по: 6, с. 74]. Фортепианные вариации Веберна ор. 27 показали Кокконену «академически сухими» [там же]. Интересно, что даже Фоугштедт, «Angoscia» (1954) которого считается первым финским додекафонным сочинением для оркестра, не особенно любил музыку нововенцев, указывая, что в ней «почти невозможно услышать, играют правильно или нет» [там же, с. 140].

Таким образом, в то время как в Центральной Европе Булез «без колебаний ... стыдливого лицемерия и излишней меланхолии» [2, с. 90] провозгласил смерть Шёнберга, полагая, что теперь серийная музыка будет развиваться в новых направлениях (не говоря уж о последовавших затем открытиях алеаторики и электронной музыки), в Финляндии началось повальное увлечение додекафонной техникой, затянувшееся на 10 лет и составившее, по выражению Киммо Корхонена, целую эпоху [9, с. 35]. Серийный метод сочинения привлёк внимание композиторов, принадлежащих разным поколениям: Эрика Берг-

мана (Erik Bergman, 1911–2006), Уско Мерилайнена (Usko Meriläinen, 1930–2004), Пааво Хейнинена (Paavo Heininen, p. 1938), Йоонаса Кокконена (Joonas Kokkonen, 1921–1996), Тауно Марттинена (Tauno Marttinen, 1912–2008), Эйноухани Раутаваары (Einojuhani Rautavaara, p. 1928) и др.⁸ Многие из указанных композиторов начинали как неоклассицисты и снова вернулись к более традиционному типу музыкального выражения в постдодекафонный период (конец 60-х годов).

Безусловно, такая ситуация не могла не вызвать горькой усмешки у радикально настроенных умов, тем более, что соседняя Швеция, куда Рюдман неоднократно наведывался, казалась не в пример прогрессивнее по своим музыкальным устремлениям⁹. Не удивительно, что статья завершалась вызывающими словами: «Три мои заметки – это крик о помощи. Я не пытаюсь опорочить героев, но дела и обстоятельства. Я жду с нетерпением, чтобы кто-нибудь бросил оздоровительную бомбу в наши музыкальные трущобы» [15, с. 7].

Позиция Рюдмана оказалась настолько агрессивной, что Салменхаара вынужден был выступить в печати с противоположной точкой зрения, чем, разумеется, ещё больше подогрел интерес к деятельности «Финской молодёжи». В статье «Большая музыка Рюдмана», опубликованной в той же «Студенческой газете» (№ 19), он предостерегал от двух крайностей: подражания à la Сибелиус и à la Дармштадт; призвал не путать энтузиазм и вдохновение; указывал на недостаточность интуиции в творческом процессе и необходимость профессионального знания и опыта. Салменхаара понимал, что авангарду его времени не хватало художественной ценности: «Искусство не может быть одухотворено одним лишь экспериментированием» [19, с. 313].

Члены объединения «Финской музыкальной молодёжи» представляли на суд публики и собственные сочинения, в которых демонстрировались эксперименты с нотацией и музыкальным звучанием. По мнению финских исследователей, композиторы, состоявшие в обществе, были более радикальны по своим устремлениям, чем те, которые в это же время опирались на додекафонную технику или даже сериализм. «Эти техники, – метко замечает Хейниё, – находились всё-таки в надёжных академических руках» [6, с. 153].

Бомба, которую так ждал Рюдман, взорвалась 2 декабря 1962 года в малом зале Академии музыки им. Сибелиуса на первом, устроенном «Финской молодёжью», концерте. Помимо сочинений Кейджа (4'33'') и Фольке Рабе (Folke Rabe, p. 1935), в программу были включены «Suoni successivi» («Последовательность звучаний») Салменхаары, «Ideogramme I» Доннера и Первая соната Рюдмана. В зале творилось нечто невообразимое. Одна из газет о действиях посетителях концерта писала, что они «пинали пиани-

но, били пивные бутылки, кидали горох и вообще изрядно шумели по поводу наиболее поразивших их средств» (цит. по: [6, с. 154]). Бурное поведение публики было отчасти объяснимо: ведь ей предлагали услышать и увидеть нечто экстраординарное, нередко прямо-таки брутальное. Например, при исполнении собственного четырёхручного фортепианного произведения «Suoni successivi» Салменхаара, как описывали газеты, извлекал звуковые эффекты не только из клавиатуры, но и с помощью крышки рояля, с грохотом открывая и закрывая её, а его партнер Хенрик Отто Доннер погружался в инструмент с головой и плечами, «щипая струны, ударяя по ним палочкой и потирая их металлической тростью» [5, с. 43].

Для записи музыки был разработан новый тип нотации: на каждой странице партитуры помещалось два прямоугольника с указанной длительностью в 5 секунд каждый. Вертикаль прямоугольника членилась на 7 отрезков, соответствующих числу октав. Таким образом, фиксация высоты была приблизительно (пример № 1). Исследователи справедливо видят здесь явное влияние Штокхаузена и его метода многозначной композиции, разрушившей концепцию предустановленной формы¹⁰. Сам Салменхаара указывал, что отсутствие «устойчивых структурных связей» в «Suoni successivi» привело к тому, что стало «безразлично, в какой последовательности исполняются части» (цит. по: [5, с. 43]).

На графическую нотацию отчасти опиралась и Первая соната Рюдмана для трёх скрипок, альты, виолончели, фортепиано и ударных инструментов, также подразумевающая вариабельность музыкальных блоков (пример № 2).

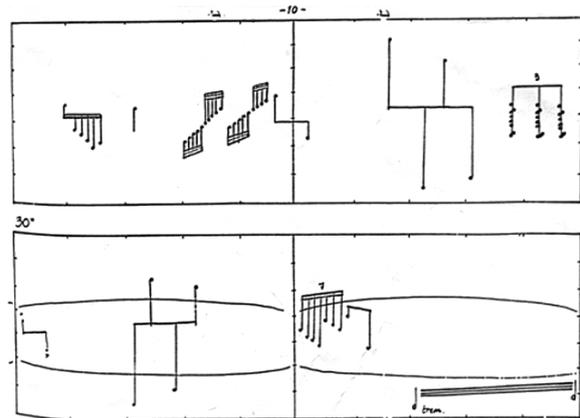
Не менее радикальной по своему духу была представленная в первом концерте «Финской молодёжи» «Ideogramme I» Доннера для флейты, кларнета, тромбона, ударных и 12 транзисторов или магнитофонов. Транзисторы помещались в центре сцены, музыканты – в углу зала. Идея пьесы в первую очередь связывалась со звучанием транзисторов, сквозь фоновый шум которых время от времени были слышны «микрорезонансы, несущие информацию» [6, с. 164]. Под микрорезонансами подразумевались внезапно «вспыхивающие» довольно краткие инструментальные реплики. Произведение создавалось с намерением «исследовать уровни звучания» [там же].

Восторг перед графической нотацией испытывали, пожалуй, лишь сами представители «Финской музыкальной молодёжи», да и то недолго. У консервативно настроенных кругов она вызывала скепсис, потому как в большинстве случаев ассоциировалась с чем-то внемзыкальным. Показательна, например, карикатура, помещённая в ту пору в газете «Helsingin Sanomat» и едко высмеивающая графические партитуры и звуковой облик современной музыки, которая опирается на подобный тип записи (см. рис. 1).

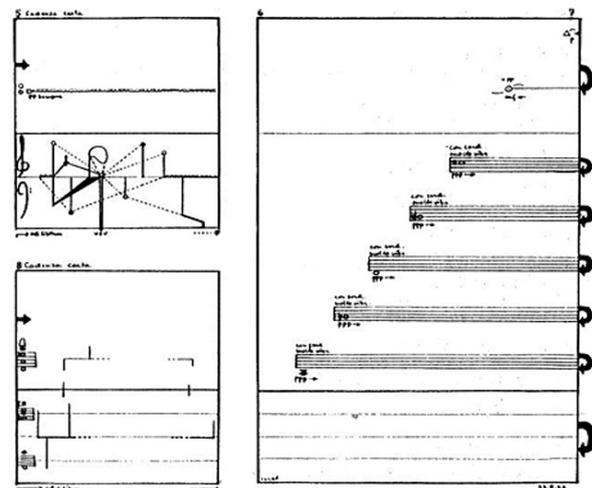
Мнения критиков после концерта были достаточно противоречивы. Одни приветствовали экспериментаторские поиски молодых композиторов, видя в них живительную силу современного искусства. Фольке Рабе, постоянный участник концертов «Финской молодёжи», даже определил это авангардное направление как «нововитализм». Другие подчёркивали смелость и дерзость выразительных средств, однако указывали на вялость идей. Композитор Нильс-Эрик Рингбом (Nils-Eric Ringbom, 1907–1988) назвал деятельность «Финской молодёжи» «совершенно неукротимым ясельным шумом» (цит. по: [10, с. 45]). После этого концерты общества стали именовать не иначе как «детские концерты» («Lastenkamarikonseritti»¹¹), и именно под таким названием они вошли в историю финской авангардной музыки.

Насколько эксперименты юных авангардистов были эпатажными, стало ясно из опроса, проведённого журналом «Рондо» в 1963 году [3]. Композиторам, музыковедам, писателям предлагалось ответить

Пример № 1 Э. Салменхаара. «Suoni successivi»



Пример № 2 К. Рюдман. Соната № 1





Текст над рисунком: «Модернисты надеются, что если оркестр радио научится играть графики на миллиметровой бумаге, то это будет выглядеть так...»

Вошедший человек с графиком: «Комиссия метрополитена просит заключение эксперта оркестра, как будет звучать план метро???»¹²

Рис. 1. Карикатура художника Кари

на 3 актуальных вопроса: 1). Авангард – упадок или будущее музыки? 2). Следует ли основывать развитие новой музыки на традиции? 3). Будущее электронной музыки?

По поводу влияния традиции и будущего электронной музыки опрошенные проявили редкостное единодушие, однако ответы на первый вопрос были противоречивы и в большинстве своём негативны и даже саркастичны. Так, поборник академического искусства Эйнар Энглунд (Einar Englund, 1916–1999) писал: «Авангардизм не является музыкой будущего, но одним из того множества, которое может привести к чему-то новому. Однако многие из тех весьма сомнительных опытов, которыми занимаются композиторы в последнее время, приводят в тупик. Менее всего плодотворны такие опыты, как, например, попытки с помощью алеаторной техники достичь впечатления электронной музыки... Напрасные попытки имитировать электронные звучания традиционными инструментами напоминают мне друга-художника, который... рисовал цветы в нефигуративном стиле, пока в один прекрасный день не спросил самого себя: “А зачем вообще рисовать цветы?” Развитие последнего времени в пространстве авангардизма даёт причины обеспокоиться, потому что оно обнаруживает симптомы возникающего декаданса, ибо я не нахожу слов, чтобы достаточно строго осудить такие безрассудства, как поливание рояля водой, бросание в него горохом или толкание его об стену» [3, с. 11–12]. Заключительные слова относились к выходкам «детских концертов» и «Финской молодёжи», которые, кстати сказать, настолько глубоко потрясли Энглунда, что

по собственному признанию, он в течение долгого времени вообще «замолчал как композитор»¹³.

Йоонас Кокконен увлекся созданием проекта целой футуристической антиутопии. Согласно его замыслу, на крышах некоторых зданий Хельсинки (Главпочтамта, универмага Sokos, Парламента, Фирмы Молочного центра Заготовителей и Земледельцев и проч.) размещают 144 рояля и команду людей, более или менее сносно играющих на инструменте. Зрители располагаются на площади Заготовителей. Начинается произведение. В течение первых 55 секунд со всех крыш звучит «музыка»: исполнители хлопают крышками рояля, металлическими щётками царапают струны, деревянными и стальными молотками разбивают деки инструментов, садятся на клавиши или прыгают на них ногами. Затем, по мысли Кокконена, наступает апогей: «По истечении 55 секунд, предвещающих произведение, на землю сбрасывают первый рояль с крыши Парламента, через 34 секунды после этого два рояля одновременно достигают земли: один сталкивают с крыши здания Заготовителей, второй – с крыши Главпочтамта. Еще 21 секунда – и 3 рояля мощно вываливаются на улицу, 13 секунд – 5 роялей, 5 секунд – 13 роялей, 3 секунды – 21 рояль, 2 секунды – 34 рояля, и затем кульминация: лишь через секунду от предыдущего с крыш различных зданий падают в целом 55 роялей¹⁴. (Заметим, что это произведение требовательно к композитору: особенно если учесть, что рояли приземляются одновременно, строения – разной высоты, и принимая во внимание, что, например, форма крыши Sokos многоступенчатая)» [там же, с. 9–10]. На крыше Парламента остаются два рояля и два музыканта, которые в течение 55 секунд исполняют бетховенскую сонату Lebewohl и двухголосную инвенцию Баха. После того, как в железнодорожный туннель, видный из окон Академии им. Сибелиуса, с огромной скоростью влетает экспресс, вдребезги разбивая заранее сваленные в кучу инструменты Хельсинкского городского оркестра и Симфонического оркестра Радио, оба пианиста прыгают с крыши.

Этот авангардистский перформанс Кокконен подумывал назвать «Музыкальный реквием». Безусловно, данный проект был пародией на экстремизм и радикализм авангардного искусства, что подчёркивал и сам композитор: «Замысел произведения можно считать пародией. Если всё же довести некоторые теперешние линии развития до логического конца, произведение рекомендую принять всерьёз» [там же, с. 10].

Из композиторов-авангардистов, отвечавших на вопросы «Рондо», Хенрик Отто Доннер предпочёл уклониться от обсуждения¹⁵, а вот размышления Эрки Салменхаары оказались серьёзными и неожиданными глубокими для 22-летнего студента:

«Авангардизм не является упадком. Авангардизм также не является будущим музыки. Авангард дейс-

твует в настоящий момент, постоянно меняясь. Поводом для выступления против авангарда чаще всего является то, что он считает поиски новизны более важным критерием, чем поиски так называемой художественной ценности. Постановка проблемы здесь ошибочна: художественную ценность определяет время; достоинство авангарда состоит именно в его авангардизме. Мы можем в 60-е годы оценить художественную ценность 50-х, но не можем в 50-е годы – ценность 60-х.

Музыкальная история каждого значительного композитора была авангардной: Лассо, Палестрина, Габриели, Монтеверди, Бах, Моцарт, Бетховен, Сибелиус принесли в западную музыку что-то действительно новое, нечто такое, чего не было прежде. Авангард действует за прошлым и перед будущим» [там же, с. 13].

Будущее электронной музыки фактически у всех опрашиваемых оказалось весьма перспективным. Так, Салменхаара верил, что всё последующее развитие современного искусства будет неразрывно связано с технической музыкой: «Современная музыка обращается с инструментами часто против их природы. (Мы не пользуемся средствами передвижения, имеющими 300-летний возраст; как могла бы скрипка, достигшая своего совершенства для исполнительской практики 1600-годов, соответствовать сегодняшним требованиям?)... У электронной музыки по отношению к источникам звука есть колоссальные и всё возрастающие возможности. Приходят компьютеры, чтобы доказать (и уже доказывают) преимущество электронной музыки перед иной, освобождая композитора от рутинной ручной работы. По истечении 50 лет мы не сможем думать о композиторском обучении без электронной музыки...» [там же].

Теоретический оптимизм относительно возможностей новой технологии, однако, мало подкреплялся собственной практикой, поскольку среди опубликованных сочинений Салменхаара имеются лишь два электронных произведения: созданная в электронной студии Хельсинкского университета композиция «White Label» («Белая этикетка», 1963) и написанная для ЕХРО 67¹⁶ пьеса «Information Explosion» («Информационный взрыв», 1967). Впрочем, к области технической музыки можно отнести также Концерт для двух скрипок с контактными микрофонами, сочинение «Пан и эхо» для четырёх тарелок, там-тама и усилителя (1963) и «Composition for Ferrophon» (1963). Последнее является музыкой для нового, созданного Салменхаарой инструмента – феррофона. Пьеса весьма показательна для эстетики авангарда. Представляя её в журнале «Церковь и музыка», Салменхаара указывал, что сам инструмент уже следует считать «произведением», «композицией». «Материал создаёт форму, – пояснял композитор, – форма консеквентна материалу: уже выбор/строительство инструментов обуславливает качество музыки» [18, с. 11].

Феррофон представлял собой большую металлическую пластину, по которой музыкант скрёб простыми, щётками и прочими объектами, за счёт чего возникали жёсткие и неприятные звуки. Композитор сам исполнил своё сочинение. Эрик Тавастшерна, бывший на премьере, нашёл, что зрелище, производимое музыкантом, «было в каком-то смысле символичным», поскольку «когда он яростно колотил по закрытой двери, напоминающей звуковую раму, когда он следил за вибрацией колеблющегося железного листа, он стоял, словно о чём-то вопрошая» (цит. по: [5, с. 44]).

Если Салменхаара экспериментировал в электронной студии Хельсинкского университета, то Доннер поначалу работал за рубежом. Он изучал электронную музыку в студии «Siemens» в Мюнхене и в Бильгховене, где, кстати, и создал первое финское сочинение для плёнки «Esther» (1963). Очевидно там же возник и магнитофонный коллаж к фильму Эйно Руотсало «Kaksi kanaa» («Две курицы», 1962), который теперь считается первой финской электроакустической киномузыкой. Композиторы создавали и коллективные сочинения. Таково, в частности «The Sound Letter to Jan Bark» («Звуковое письмо к Яну Барку», 1963) – юмористический коллаж, в сочинении которого принимали участие Кай Кидениус, Эррки Куренниemi (Erkki Kurenniemi, р. 1941), Хенрик Отто Доннер, Эррки Салменхаара и Райя Маттила (Raija Mattila). По признанию Куренниemi, эта 16-минутная электронная композиция стала духовным подарком их близкому другу Яну Барку, который в июне 1963 года проводил семинар для молодых финских авангардистов.

В области инструментального театра и хэппенингов наиболее активно из композиторов работал Хенрик Отто Доннер, приобретший славу самого радикального финского авангардиста. В начале 1960-х он познакомился с американским композитором Терри Райли и режиссёром Кеном Дювеем. Результатом этого сотрудничества стал первый финский хэппенинг «Уличная пьеса Хельсинки», реализованный в августе 1963 года с помощью артистов Студенческого театра. Вот как его описывает Микко Хейниё: «Поскольку власти боялись нарушить движение автотранспорта, запланированные в четырёх местах события нужно было сосредоточить в окрестностях Сената и рынка. Кроме того, что на улицах, конечно, музицировали, представления относились, согласно газетным сообщениям, к импровизаторскому театру: у подъезда Кафедрального собора упаковывались в чемодан уютно и полное собрание сочинений Шекспира; розовая балерина появлялась на рынке; на Эспланаде загорали; Дювей, Доннер и Эррки Куренниemi проводили уличный опрос и т. д. Через час хэппенинг мог оказаться местом для сопровождения премьер-министра Макмиллани» [6, с. 165]. Главными целями Доннера были преодоление традиционных концерт-

ных ситуаций и отказ от феномена художественного произведения.

В октябре 1963 года «Финская музыкальная молодёжь» организовала в Рыцарском зале концерт, получивший название «саботажный». Сочинения финских авангардистов исполнялись наряду с произведениями всемирно известных композиторов и, по мнению критиков, имели невероятный успех, затмив собой даже камерную музыку Пендерецкого и Лютославского. Особый интерес вызвала композиция Доннера «Fog Emmy 2» (1963). В ней участвовали около 20 музыкантов, в основном исполнителей на ударных инструментах, но также три певца и инструментальный квартет, включающий саксофон-тенор, тромбон, аккордеон и контрабас. Фактически пьеса начиналась ещё до того, как некоторые зрители займут свои места в зале. В партитуре детально описывалось, как должны себя вести на сцене музыканты из квартета, готовясь к исполнению, и в какой последовательности к ним должны были присоединиться остальные. Также детально было прописано поведение исполнителей в конце сочинения. От различных слухом тональных аллюзий и джазовых импровизаций пьеса приводила к «густому шумовому облаку» [там же, с. 167], после чего наступала генеральная пауза и дирижёр уходил со сцены. Далее, по мысли Доннера, ансамбль исполнителей должен «вмешаться в ритм аплодисментов и развивать его ещё до эффектного поля в одном ритме. По истечении пяти минут саксофон и контрабас сольного квартета остаются вдвоём импровизировать джаз, и на шестой минуте они получают предписание: “Уйти медленно со сцены. Продолжать музыку так долго, как захочется”» [там же].

На эстетику инструментального театра опираются и 6 багателей Доннера для струнного квартета (1965). Афористичность некоторых пьес, безусловно, идущая от Веберна, здесь утрирована, поскольку некоторые пьесы состоят из 3 тактов и по продолжительности оказываются значительно короче пауз, длящихся между частями. В промежутках между исполнением багателей музыкантам предписывалось следующее поведение:

«1) Смеяться и быть весёлыми. Начать совершенно неожиданно и с виду без причины заиграть следующую багатель. 2) Подготовиться, словно к серьёзной задаче. 3) Перевести дух после трудной задачи, успокоиться и играть следующую багатель. 4) Отдыхать! 5) Разогреться как следует и начать вдруг следующую багатель» (цит. по: [6, с. 169]).

Период «детских концертов» напоминал фейерверк: такой же яркий и эффектный, но столь же короткий. 1963 год был пиком деятельности «Финской музыкальной молодёжи», после чего активность объединения стала снижаться, что было вызвано и объективными причинами. Три основных фигуры фин-

ского музыкального авангарда — Рюдман, Доннер и Салменхаара — пошли каждый своим путём.

Осенью 1963 года Салменхаара познакомил с Лигети, творческое общение с которым сыграло существенную роль в его духовном и эстетическом становлении. С 1963 по 1966 годы композитор применял в своих произведениях технику поля, разработанную Лигети, причём поначалу он активно осваивал новый метод сочинения (Элегии I и II), одновременно сочетая его с традиционным мелодико-ритмическим мышлением (Первая – Третья симфонии), а вслед за тем попытался преобразовать этот метод, создав особый, по-своему уникальный тип сонорно окрашенной композиции на основе трезвучного материала (оркестровая пьеса «Пьяный корабль», 1965). Позднее Салменхаара признавался в том, что период начала 1960-х был временем “поверхностного радикализма” (цит. по: [5, с. 27]).

Уже в конце 1963 года фактически сдал свои авангардные позиции Рюдман, согласившись с Энглундом и Рингбомом в том, что «ничего действительно значительного не добился в это время, лишь желания шокировать часть публики» [6, с. 157]. В 1964 году он организовал авторский концерт, где наряду с авангардными сочинениями представил и новые тональные пьесы, песни и музыку к кинофильмам. Вердикт критиков был неумолим, ибо, по их мнению, Рюдман «окончательно разоблачил себя как подлинный романтик, который ни на одном этапе своей композиторской карьеры не отвечал требованиям, предъявляемым настоящим авангардистам» (цит. по: [6, с. 161]). Кай Кидениус в новых композициях Рюдмана увидел желание быть популярным у публики. Время показало, что он был прав, ибо с середины 1960-х Рюдман уклонился в эстраду.

Доннер также в 1963 году ездил в Вену учиться у Лигети. Результатом стало сочинение «Moonspring, or Aufforderung zum...or Symphony I /Hommage à Charles Ives/» (1964), в котором он использовал много разнородных цитат (от Моцарта до Лигети и Маккартни). С конца 1960-х и далее в его сочинениях отчётливо проявился интерес к джазу.

Как Салменхаара, так и Доннер позднее исключили все пьесы времён «детских концертов» из списка сочинений. Этот поступок красноречиво свидетельствовал о критическом отношении к продукции тех лет. Однако как бы то ни было, деятельность композиторов-авангардистов имела очень важные следствия для финской музыки в целом.

В отличие от модернизма 1920-х годов¹⁷, не нашедшего отклика в сердцах финнов, авангард 1960-х инициировал много шума и прений и в какой-то мере освободил финских композиторов от «эдипова комплекса» по отношению к Сибелиусу, определившему пути национального искусства в первой половине XX века¹⁸. Задорные юношеские эпатажи времен «Финской музыкальной молодёжи» были необходимы, с

одной стороны, для того, чтобы осознать несостоятельность чистого эксперимента, делающегося ради эксперимента. С другой стороны, в них прослеживается отчётливое желание воспользоваться новейшими техниками, стремление раскрепостить творчес-

кий дух и обновить музыкальное мышление. И в этом смысле со своей задачей композиторы-авангардисты справились, поскольку теперешнее состояние финской культуры, её облик и интенсивное развитие во многом обусловлены деятельностью авангарда 60-х.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Несмотря на пропаганду сочинений Булеза и Штокхаузена, объединение «Финской молодёжи» всё же занимало весьма недвусмысленную позицию, пытаясь противостоять дармштадскому диктату. Показательно название одной из заметок Кая Кидениуса: «Расколовшийся Дармштадт: Время сериальной музыки прошло!» Побывав на XVI Дармштадских курсах современной музыки и прослушав цикл лекций Лигети, Кидениус резюмировал: «Мы нуждались в том, чтобы сериальный период освободил нас от оков романтики, но теперь время сериальной музыки прошло ... мысли Гейварта и Кейджа износились вконец и мы нашли новый путь» [4, с. 9].

² Приобщая публику к звуковым экспериментам, «Финская молодёжь» тем самым вырабатывала у слушателей толерантность к современной музыке. Это был важный шаг на пути коммуникации между элитарной музыкой и публикой, приведший в итоге к тому, что в нынешней Финляндии премьеры современных авторов обычно вызывают интерес и сопровождаются аншлагами.

³ В 1951 году композитор выступал с докладами в Хельсинки и Турку. В 1961–62 годах он представил свои электронные сочинения на Днях Культуры в Ювяскюля. Тогда же Штокхаузен прочитал несколько лекций, касающихся сонорной и электронной музыки, понятий индетерминированного времени и момент-формы. Присутствовавший на лекциях Кари Рюдман рассказывал затем, что при анализе одного из своих сочинений Штокхаузен «заполнил все чёрные доски схемами и таблицами», при этом «многие персоны так или иначе были оскорблены такой “алхимией”, которая делает вообще почти всю новую музыку худшим грехом» [16, с. 8]. Сериализм казался финнам предельно рациональной и даже автоматизированной техникой, поэтому многие в то время были склонны считать Штокхаузена больше исследователем, чем художником. Что касается самого Штокхаузена, то он был настолько восхищён Финляндией, что всерьёз подумывал купить где-нибудь в центре страны остров и поселиться там (см.: [11]).

⁴ Таковы, например, статьи Рюдмана «Штокхаузен» (см.: [16; 17]) и Салменхаары «Булез» [19, с. 20-24].

⁵ Интерес к музыке этих стран отразился в статьях «Новая музыка Швеции» («Ruotsin uusi musiikki», 1962), «Новая музыка в Эстонии» («Uusia musiikkia Eestissä», 1965), «Новизна и традиции чешской музыки» («Tšekkoslovakian musiikki uudistaa ja säilyttää», 1966), «Польская современная музыка – авангард или академичность» («Puolan moderni musiikki – avantgardea vai akateemisuutta», 1966) [см.: 19]. Салменхаара знакомит читателя с творческими поисками композиторов Хильдинга Розенберга и Бу Нильсона (Швеция), Арво Пярта, Яна Ряэтса и Кульдара Синка (Эстония), Витольда Лютославского и Кшиштофа Пендеревского (Польша), Марека Копелента (Чехословакия).

⁶ В обзорной статье «Новые тенденции советской музыки» («Uusia suuntia neu-vostomusiikissa», 1965) он рассматривает, как преломляются достижения и идеи западного музыкального авангарда в творчестве Андрея Волконского, Александра Кнайфеля, Эдисона Денисова, Сергея Слонимского, Бориса Тищенко, Юрия Фалика, Альфреда Шнитке (см.: [19, с. 88–93]).

⁷ Рюдман, между прочим, в рассматриваемой статье довольно резко критиковал деятельность этой организации. По его мнению, общество, «первоначальное назначение которого было действовать отдушиной и живым кипением прогресса и духовных поисков в нашей музыкальной жизни ... уже многие годы сохнет и образует безжизненное и полуофициальное учреждение, которое вовсе и не стремится выполнять задачи информирования и реформирования. Показательно, что здесь ещё не знают таких уже принадлежащих старшему поколению мастеров, как Мессиян или Варез, не говоря о том, чтобы испытывать хоть какой-нибудь интерес к мышлению следующего поколения композиторов» [13, с. 10].

⁸ Из них лишь Раутаваара пытался работать в русле сериальной техники: его Четвёртая симфония («Agabescata», 1962) является единственным полностью сериальным сочинением.

⁹ Шведы стали писать о додекафонии ещё в 1940-е годы. Шведское общество «Fylkingen» в 1951 году организовало концерты и лекции о Шёнберге, а в 1955-м – о Веберне. Авангардные композиторы не только приезжали в Швецию с докладами (с 1961 года в Высшей музыкальной школе Стокгольма преподавал Лигети), но и премьеры их произведений нередко происходили именно там. Так, Реквием Лигети был сочинён по заказу Шведского радио и впервые исполнен в Стокгольме 14 марта 1965 года. К началу 1960-х годов ряд шведских композиторов, таких как К. Блумдаль, И. Лидхольм, Б. Хамбреус, Б. Нильсон, приобрели всемирную известность.

¹⁰ Идеи Штокхаузена не раз вдохновляли финских авангардистов на самые смелые и неожиданные эксперименты. Например, широко известная мысль о перманентном концерте, слушателей которого Штокхаузен сравнивал с посетителями художественной выставки, получила буквальное воплощение в «Ideogramme II» Доннера (1963). Это сочинение было создано специально для архитектурной выставки «Финляндия строит». Интересными и оригинальными здесь оказались собственные идеи Доннера. Илка Орамо (Ilkka Oramo) описывал замысел композитора следующим образом: «Художественная галерея в пяти залах является отправным пунктом композитора с точки зрения параметров помещения. Музыканты, которых было всего 20, размещены во всех залах в определённом порядке: так, что музыка в начале и в конце произведения проходит у исполнителей по кругу. Структура музыкального произведения постепенно уплотняется к центру [автор, очевидно, подразумевает, что исполнители сходятся в какой-то центральной точке. – Е. О]. В момент наибольшего уплотнения структуры все начинают одновременно играть какие-нибудь известные инструментальные концерты. Решение очень своеобразно: в некотором смысле оно означает цитату, но, с другой стороны, в этих концертах не было никакого самостоятельного смысла, так как ни один из них не мог восприниматься поодиночке. Записанное на магнитофонной ленте произведение содержит различные электронно-обработанные шумовые, инструментальные и речевые звуки» (цит. по: [5, с. 36]).

¹¹ В дословном переводе — «концерты детских яслей» или «ясельные концерты».

¹² Карикатура художника Кари заимствована из: [6, с. 102].

¹³ С 1959 по 1965 год Энглунд не создал ни одного сочинения.

¹⁴ Нетрудно заметить, что количество инструментов и последовательность временных промежутков соответствуют здесь ряду Фибоначчи. Правда, у Кокконена из числовой последовательности выпущено число 8 (очевидно, случайно) и не задействованным осталось число 89: 1, 2, 3, 5, [8], 13, 21, 34, 55, [89], 144... Это нужно иметь в виду, иначе общее количество роялей будет равно 136, а не 144. Сама идея воспользоваться в подобном случае рядом Фибоначчи лишней раз подчёркивает пародийность этого проекта.

¹⁵ «Вопрос немедленно вызывает в моей голове серию других вопросов: что такое авангардизм, что такое упадок, что такое упадок музыки, что такое музыка, что такое музыка будущего. На мой взгляд, вопрос абсурден, на самом деле он не имеет никакого отношения к проблемам новой музыки», – так высказался Доннер [3, с. 12]. Столь же короткими были ответы и на другие вопросы. В частности, по поводу роли традиции Доннер писал: «На чём ином основывалась бы “новая” музыка или вообще вся человеческая деятельность? У коровы есть хвост. Зачем ей перекусывать свой хвост, когда она может отгонять им мух?» [там же, с. 13].

¹⁶ EXPO 67 – Всемирная выставка в Монреале.

¹⁷ Главными представителями модернизма 1920-х годов стали Аарре Мериканто (Aarre Merikanto, 1893–1958), Вяйне Райтио (Väinö Raitio, 1891–1945) и Эрнест Пенгу (1887–1942). Творческая судьба этих художников сложилась довольно трагично. Их музыку не понимали и не принимали в Финляндии (из-за этого Мериканто, например, в 1930-е годы вынужден был отказаться от новаторских поисков в своём творчестве), хотя стилистически она соответствовала направлениям позднего романтизма, экспрессионизма и импрессионизма и по своей радикальности не только уступала первому европейскому авангарду, но и не вписывалась в его рамки.

¹⁸ Как известно, на рубеже XIX–XX веков Ян Сибелиус выступил лидером музыкальной культуры Финляндии. Мировой авторитет Сибелиуса оказал «угнетающее» воздействие на его современников. Калеви Ахо писал: «Сибелиус сам того не желая, стал в Финляндии чрезмерно доминирующей личностью среди композиторов даже в такой степени, что некоторые его коллеги-современники впали в острый эмоциональный кризис, либо вообще перестали сочинять музыку, как например, Роберт Кааянус» [1, с. 5].

ЛИТЕРАТУРА

1. Ахо К. Финская музыка после Сибелиуса и становление музыкального искусства Финляндии: доклад. – Хельсинки, 1989.
2. Булез П. Шёнберг мёртв // Булез П. Ориентиры I: избранные статьи. – М.: Логос-Альтера, 2004. – С. 83–90.
3. Avant-gardismi: rappiota vai tulevaisuuden musiikkia? // Rondo. – 1963. – № 1. – С. 8–13.
4. Chydenius K. Rakoileva Darmstadt: Sarjallisen musiikin aika on jo ohi! // Kirrko ja musiikki. – 1961. – № 7–8. – С. 9.
5. Heiniö M. Lastenkamarikonserteista pluralismiin: postmoderneja piirteitä uudessa suomalaisessa musiikissa // Musiikki. – 1988. – № 1–2.
6. Heiniö M. Aikamme musiikki, 1945–1993. – Porvoo: WSOY, 1995.
7. Jyrhämä O. Avantgardisti ja sillanrakentaja. Erkki Salmenhaara ja Suomen kuusikymmenenluvun alun avantgardismi. – Käsik, 1987.
8. Jyrkiäinen R. Sounds // Kirrko ja musiikki. – 1964. – № 4–5. – С. 10–11.
9. Korhonen K. Finnish Concertos. – Jyväskylä: Finnish MIC, 1995.
10. Korhonen K. Finnish Chamber Music. – Saarijärvi: Finnish MIC, 2001.
11. Kuljuntausta P. ON/OFF – From Ether Sounds to Electronic Music [Electronic resource]. – URL: <http://www.kiasma.fi/on-off/essay.html>.
12. Lintuniemi R. Le Bateau Ivre. Salmenhaara Sibelius-viikolla // Kirrko ja musiikki. – 1965. – № 2. – С. 8–9.
13. Rydman K. Sairas musiikkimme // Ylioppilaslehti. – 1960. 29. 04. – № 14–15. – С. 10.
14. Rydman K. Sairas musiikkimme II // Ylioppilaslehti. – 1960. 29. 04. – № 17. – С. 9.
15. Rydman K. Sairas musiikkimme III // Ylioppilaslehti. – 1960. 06.05. – № 18. – С. 7.
16. Rydman K. Stockhausen // Kirrko ja musiikki. – 1961. – № 7–8. – С. 7–9.
17. Rydman K. Stockhausen II // Kirrko ja musiikki. – 1961. – № 9. – С. 14–15.
18. Salmenhaara E. Pan ja kaiku. Sävellys ferrofoniille // Kirrko ja musiikki. – 1964. – № 4–5. – С. 10–11.
19. Salmenhaara E. Löytöretkiä musiikkiin: Valittuja kirjoituksia 1960–1990 / toim. Kalevi Aho. – Helsinki: Gaudeamus, 1991.

Окунева Екатерина Гурьевна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры теории музыки и композиции
Петрозаводской государственной
консерватории им. А. К. Глазунова

