

ЕКАТЕРИНА ГУРЬЕВНА ОКУНЕВА

кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции, Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова

*okunevaeg@yandex.ru*

## «ТРЕТЬЯ ЭРА» МУЗЫКИ В ФИНЛЯНДИИ: АВАНГАРД И ЭЛЕКТРОАКУСТИЧЕСКАЯ МУЗЫКА

В статье рассматривается история становления электроакустической музыки в Финляндии. Рассказывается о первых электронных композициях и их создателях, о конструировании новых инструментов, появлении первых студий электронной музыки. В статье также прослеживается постепенное изменение общественных взглядов на электронную музыку в Финляндии. Ключевая роль в формировании электроакустической музыки отводится финскому авангарду.

Ключевые слова: авангард, электроакустическая музыка, компьютерная музыка, финская музыка, электроакустические музыкальные инструменты

Электроакустическая музыка<sup>1</sup> – одна из наиболее радикальных новаций музыкального искусства XX века. Ее появление на рубеже 1940–50-х годов было связано с освоением все время расширяющихся границ звукового пространства, с поисками новых типов звучаний. Характерно высказывание одного из лидеров музыкального авангарда второй половины XX века Карлхайнца Штокхаузена: «Возможности электронной музыки заключены в звучаниях и в связях звучаний, единственных в своем роде и свободных от ассоциаций: она заставляет нас поверить, что мы никогда прежде ничего подобного не слышали» [1; 39]. Новизна была столь ошеломляющей, что Х. Штуценшмидт провозгласил наступление новой, третьей эры музыки<sup>2</sup> (см. [8]).

Электронная музыка возникла в период так называемого второго авангарда, поэтому во многих странах эти явления воспринимались как ря-доположные. Так, финский музыковед Микко Хейниё (Mikko Heiniö) отмечал, что в Финляндии электронная музыка считалась «побочным продуктом сериализма» [3; 180], а Эркки Салменхаара (Erkki Salmenhaara) подчеркивал, что она использует схожие с сериализмом методы [7; 20].

Интерес к электроакустической музыке в Финляндии возник во второй половине 1950-х годов<sup>3</sup>. Собственных лабораторий в стране тогда еще не было, и многие композиторы уезжали учиться за рубеж. Например, Хенрик Отто Доннер (Henrik Otto Donner, р. 1939) изучал электронную музыку в студии «Siemens» в Мюнхене и в Бильтховене (Голландия), где, кстати, и создал первое финское сочинение для магнитофонной ленты<sup>4</sup> «Esther» (1963). В конце 1950-х годов Эрик Бергман (Erik Bergman, р. 1911) посещал Миланскую студию. В 1955 году Мартти Вуоренюори (Martti Vuorenjuuri, р. 1932) побывал в Кёльнской студии электронной музыки (Kölner Funkhaus Studio für elektronische Musik), где подружился с Карлхайнцем Штокхаузеном<sup>5</sup>. После

этой поездки он загорелся мыслью создать в Финляндии похожую исследовательскую лабораторию, однако его идеи не нашли понимания.

Поначалу музыканты создавали электроакустические композиции на студии «Yleisradio»<sup>6</sup>, которая тогда еще не имела отдельной электронной студии, но располагала рядом технических приборов и устройств, необходимых для радиопостановок. В частности, это были генераторы синусоидных звуков и шумов, резонирующие устройства, фильтрующие и смесительные приборы, устройства типа темпометра, при помощи которых можно было изменять ускорение ленты и высоту звука.

Первая финская электронная студия появилась на базе Хельсинкского университета. В ее создании немалую роль сыграл Эркки Куренниеми (Erkki Kurenniemi, р. 1941). Будучи физиком по образованию, Куренниеми еще в молодые годы увлекся идеями музыкальной электроакустики. Интерес был так велик, что заставил его перейти в область музыки, и из ассистента кафедры ядерной физики он стал «добровольным ассистентом» [4; 562] кафедры музыковедения Хельсинкского университета. Куренниеми очень рано стал мечтать о создании настоящей электронной студии, и в начале 1960-х годов ему представилась возможность построить лабораторию в Хельсинкском университете. Студийная аппаратура была большей частью самодельной и включала в себя магнитофоны, генераторы синусоидных звуков, шумовые и пульсирующие генераторы, четырехканальный звуковой стол, устройство для струнного эха, кольцевой модулятор<sup>7</sup>.

Первой пробой пера в области конкретной музыки стала оригинальная «акустическая композиция» Мартти Вуоренюори «A Brave New World» («О дивный новый мир», 1958). Импульсом к ее сочинению послужил одноименный роман-антиутопия Олдоса Хаксли. Материалом

являлись записанные на пленку голоса театральных актеров, читающих роман. Вуоренюори настаивал, чтобы чтение было аэмоциональным. Такое решение объясняется тем, что «воображаемый мир в “A Brave New World” Хаксли отличался механистичностью, так что Вуоренюори хотел устраниить из голосов человеческий характер» [5]. Трансформация материала производилась с помощью различного оборудования, в частности посредством «zeitwandler» («временного преобразователя») из Германии. Манипуляции с материалом позволили переделать речь в звуковые эффекты (сирену «скорой помощи», шум морских волн, гудение вертолета и т. п.).

К середине 1960-х годов в Финляндии возникло уже значительное количество электронных сочинений. Некоторые из них навсегда вписались в историю финской музыки. Так, «Три электронных этюда» (1960) Бенгта Йоханссона (Bengt Johansson, 1914–1989) стали первой финской электронной композицией<sup>8</sup>, а «Sounds I» («Звуки I», 1963) Рейо Юркиайнена (Reijo Jyrkiäinen) – первым сочинением конкретной музыки<sup>9</sup>. Магнитофонный коллаж Доннера к фильму Эйно Руотсало «Kaksi kanaa» («Две курицы», 1962) считается первой электроакустической киномузыкой. Пьеса Эркки Салменхаары «White Label» («Белая этикетка», 1967) одной из первых появилась в грамзаписи. В Концерте для двух магнитофонов и оркестра (1964) Готфрида Грэсбека (Gottfrid Gräsbeck, р. 1927) магнитофонная лента впервые соединялась с симфоническим оркестром.

Активному продвижению электронной музыки в первую очередь способствовала деятельность общества «Финской музыкальной молодежи» («Suomen Musiikkinoitiso»). В это объединение, созданное в 1957 году по инициативе Матти Раутио (Matti Rautio, 1922–1986) и Сеппо Нумми (Seppo Nummi, 1932–1981), входили композиторы, критики, исполнители, музыковеды, литераторы. Общество занималось пропагандой авангардного искусства: музыканты устраивали концерты из сочинений Кейджа, Штокхаузена, Булеза, Пуссёра и др., критики активно выступали в печати с рецензиями, композиторы создавали эпатирующие слушателей композиции. Члены «Финской молодежи» пытались преодолеть консервативность вкусов публики и привить новейшие достижения на финскую почву.

Электронная музыка заставила композиторов по-новому взглянуть на возможности сочинения. В технической музыке нашел отражение необычайный интерес авангардистов к феномену звука, а общая установка на новаторство стимулировала поиски и изобретение нового, неведомого доселе звукового материала. Некоторые из музыкантов под влиянием электронной музыки стали разрабатывать возможности традиционного звучания оркестра и добиваться разнообразных тембровых эффектов. Так, в произведении Эркки Салменхаары «Pan ja kaiku» («Пан и эхо»)

используются микрофоны, однако не с целью усиления звука, а для создания впечатления эха и пространства. Сам композитор так характеризовал свое сочинение: «“Пан и эхо” своего рода – исследование звука. <...> В сочинении... концертное пространство использовано в качестве формообразующего компонента: звук тарелок, “эхо”, слышится из помещенных в задней части зала громкоговорителей, и его воспроизведение регулируется по предписанной шкале. Громкоговоритель является, следовательно, тоже “живой” музыкой» [6; 10]. Весьма интересна и «Элегия II» для двух струнных квартетов Салменхаары. Произведение начинается с одного звука, который поочередно издается различными струнными инструментами в одном и том же регистре, но с разной артикуляцией и динамикой. Далее в «Элегии» постепенно разрастается объем звукового пространства, достигая сонорного эффекта. Внимание композитора, таким образом, сконцентрировано на свойствах музыкального звука, который интересует его и как единичный тон, и как звуковая масса.

Поиски новых типов звучаний зачастую приводили к созданию новых инструментов. Такова «Composition for Ferrophon» («Композиция для феррофона», 1963) того же Салменхаары. «Идею строительства феррофона, – писал композитор, – я получил из одного современного американского сочинения, механизм демонстрации которого состоит из частей старого автомобиля, собранных в висящий под потолком мобиль. В действительности именно этот мобиль был “произведением”, композицией; он производил определенный звук с определенной вероятностью. Таково же, хотя и немного проще, положение феррофона: сам по себе он является “произведением”. В этой связи стоит упомянуть, что известный корейский композитор-авангардист Нам Юн Пайк полностью отказался от традиционной работы над произведением и сосредоточился исключительно на строительстве новых инструментов. Материал создает форму, форма консеквентна материалу: уже выбор/строительство инструментов обуславливает качество музыки» [6; 11].

Феррофон представлял собой большую металлическую пластину, по которой музыкант скреб тростями, щетками и прочими объектами, за счет чего возникали жесткие и неприятные звуки. Салменхаара сам исполнил свое сочинение. Эрик Тавастшерна, бывший на премьере, нашел, 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 чем-то вопрошая» (цит. по: [3; 172]).

В 1963 году «Финская музыкальная молодежь» на Неделе культуры в Ювяскюля организовала концерты, на которых прозвучала электронная музыка молодых финских композиторов-

авангардистов. В программу были включены «Esther» Доннера, «Sounds I» Юркяйнена, «White Label» Салменхаары и «On-Off» Куренниеми.

Результатом деятельности общества стала стремительная смена умонастроений, произошедшая за каких-нибудь шесть лет. В 1957 году в «Студенческой газете» были опубликованы мнения десятка критиков и музыкантов относительно электронной и конкретной музыки. Большинство из них полагало, что подобная музыка уместна лишь в кинофильмах или годится для радиопостановок, а Юко Куннас иронично отметил, что ее интересно делать «машинистам паровоза или кучерам» (цит. по: [3; 179]). Однако в начале 1960-х годов уже многие финские композиторы верили, что все последующее развитие современного искусства будет неразрывно связано с электроакустической музыкой. В 1963 году журнал «Рондо» проводил анкетирование среди композиторов, музыкантов и писателей. Один из вопросов звучал так: «Будущее электронной музыки?» Почти все опрашиваемые проявили редкостное единодушие, хотя отвечали музыканты с довольно несхожими эстетическими позициями. Так, молодой авангардист Эркки Салменхаара видел за электронной музыкой большое будущее, ибо «по отношению к источникам звука у нее 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...» [2; 13]. Композитор иронично относился к использованию традиционных оркестровых инструментов: «Именно на этапе 60-х годов начинается период сильного художественного и технического подъема электронной музыки. В то же время от этого кажется, что традиционные звуковые возможности начинают приходить к концу. 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-х годов, соответствовать сегодняшним требованиям?)»<sup>10</sup> [2; 13].

Композитор старшего поколения Эйнар Энглунд считал электронную музыку неотъемлемой частью авангардизма, и хотя к этому явлению он относился неприязненно, видя в нем декаданс современного искусства, тем не менее соглашался, что «акустические явления, порожденные электронной музыкой, все же интересны», и в этом отношении он верил «в художественно плодотворное и плодоносное развитие пространства этой музыки» [2; 10].

Помимо конкретной и электронной музыки финские композиторы занимались также сочинением компьютерной музыки, которая возникла в Финляндии сравнительно рано, в начале 1960-х

годов. Первым финским произведением в этой области была «Тема с вариациями» Сеппо Мустонена (1962), созданная для электронно-вычислительной машины Elliot 803. В 1967 году «Yleisradio» совместно с EMS-студией Стокгольма организовало семинар «Электроника и музыка» в Отаниеми, где прозвучало танго Маркку Нурминена «Помнишь ли это лето?», написанное для компьютера IBM 1130.

Большое значение для развития компьютерной музыки имели технические разработки Эркки Куренниеми. До конца 1960-х годов он занимался в студии Хельсинкского университета, пока не основал собственную компанию «Digelius Electronics Ltd». Среди электронных и компьютерных инструментов, сконструированных Куренниеми, наибольшую известность получили синтезаторы серии DIMI<sup>11</sup>. Первым инструментом был DIMI-A (1969), который «контролировался и исполнялся при помощи “электрического пера”» [5; рис. 1]. Для этого прибора, в частности, создано сочинение «Mix Master Universe» (1973)<sup>12</sup>.

Об устройстве данного прибора Хейниё пишет так: «DIMI состоял из 11 модулей: 1) два звуковых генератора, которые производили тоны хроматической гаммы в границах одной октавы; 2) два частотных распределителя, на которых генераторные звуки транспонировались на восемь октав; 3) два силовых регулятора; 4) две группы фильтров; 5) два избирателя, к которым можно присоединить вслед за генераторами три модуляторных круга, и 6) общая вибрато-секция для генераторов. На DIMI играли, соприкасаясь металлическими палочками с поверхностью стола, образующего стекловолокнистую плиту, на котором располагались металлические клавишные панели. Модуль выбирался в соприкосновении определенной панели с левым изгибом, и он регулировался на панели правого изгиба. Секция записи являлась воображаемым “магнитофоном”, на котором пленка проигрывалась с определенной скоростью (48 возможностей) или прокручивалась в обоих направлениях (пластинки в форме звездочек справа) и на котором можно “записывать” или удалять (панели R и E)» [3; 186].

DIMI-E («electroencephalophone», 1970) посредством электродов, присоединенных к голове человека и считывающих электрические импульсы мозга, переводил душевые эмоции в звуки; DIMI-S («saxophone», 1971) был снабжен датчиками, прикрепленными к руке, «считывая электрические возможности из кожи» [5]. В 1971 году Куренниеми создал видеосинтезатор DIMI-O. Инструмент был устроен так, что все движущиеся изображения могли преобразовываться в музыку. Для демонстрации возможностей DIMI-O Куренниеми организовал концерт, на котором жесты дирижера симфонического оркестра и движения танцора «переводились» посредством этого инструмента на язык электронной музыки.

Инструменты, сконструированные Куренниеми, охотно использовали и другие музыканты. Так,

например, на построенном им цифровом аппарате DICO созданы сочинения Осмо Линдемана (Osmo Lindeman, 1929–1987) «Механическая музыка для стереофонической ленты» (1969) и «Tropicana» (1970). Для DIMI-A написана музыка к анимационному кинофильму «Sähkölintuutarha» («Электронный сад птиц», 1974) – совместный проект Юкка Руохомяки и архитектора Марти Вестеринена, а для композиции «Ennen iltaa» («До вечера», 1978) Руохомяки использовал синтезатор DIMI-6000. Этим же инструментом воспользовался Отто Романовски (Otto Romanowski, р. 1952) в пьесе «Two Dreams» («Два сна», 1975).

К концу 1960-х годов изучение и обучение электронной музыке было поставлено на профессиональный уровень. С 1969 года в Финляндии стали проводиться курсы электронной музыки. В том же году «Yleisradio» основало «отделение экспериментальной музыки», переименованное в 1973 году в «экспериментальную студию». В 1972 году Осмо Линдеман начал преподавать электронную музыку в Академии Сибелиуса. Все это способствовало необычайно интенсивному развитию электроакустической музыки в Финляндии, росту и укреплению ее значимости в Центральной Европе<sup>13</sup>.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Термин «электроакустическая музыка» стал употребляться с конца 1950-х годов. Он охватывает собой такие понятия, как «конкретная музыка» (то есть музыка, в которой вместо нотации используются зафиксированные на магнитофонную пленку и обработанные музыкальные звуки, а также звуки окружающей среды), «электронная музыка» (музыка, возникшая синтетическим путем с помощью электронного оборудования), «компьютерная музыка» (музыка, процесс создания которой основан на формальных алгоритмах и специальных программах).
- <sup>2</sup> Первой и второй эрами были соответственно эпохи вокальной и инструментальной музыки.
- <sup>3</sup> По словам Микко Хейниё, понятия «электронной» и «конкретной» музыки появились в финской печати в середине 1950-х годов. Хотя разница между ними ощущалась, все же в Финляндии поначалу под электронной музыкой понималась как собственно электронная, так и конкретная музыка, при этом доминирующей долгое время оставалась последняя.
- <sup>4</sup> Эта разновидность электроакустической музыки получила название «music for tape» (магнитофонная музыка).
- <sup>5</sup> По приглашению Вуоренъюри Штокхаузен приезжал в Финляндию три раза: в 1958, 1961 и 1962 годах. Его визиты способствовали популяризации электроакустической музыки. В первый же приезд он продемонстрировал свое знаменитое электронное сочинение «Песни юношей», получившее весьма теплый прием в Хельсинки и Турку. В главной газете страны «Helsingin Sanomat» («Хельсинкские известия») была напечатана статья «Мысли об электронной музыке», в которой Штокхаузен рассуждал о том, что подготовило почву для появления электронной музыки (более подробно см.: [3; 179]).
- <sup>6</sup> Появление электронной музыки заставило по-новому взглянуть на образование композитора. Характерно замечание Микко Хейниё: «В финской магнитофонной музыке в действительности с самого начала прослеживаются две линии, одну из которых представляют композиторы, получившие традиционное образование, а другую – звукооператоры радио, начавшие сочинять музыку. Грубо говоря, первые были увлечены электроникой, а вторые конкретными звуками...» [3; 177]. В начале 1960-х Тауно Пилькянен не без иронии писал, что «в электронной музыке нотный ключ заменится гаечным ключом, а профессору композиции лучше перевестись в техническое училище» [3; 177].
- <sup>7</sup> Более подробно см.: [3; 185].
- <sup>8</sup> Сферой интересов Бенгта Йоханссона, работавшего звукооператором на радио, была именно электронная музыка, сочинение которой, по его словам, «является полностью технико-математическим и предполагает владение высшей математикой, а также значительное знание электроакустики и фонетики» (цит. по: [3; 181]), тогда как конкретная музыка нужна лишь в радиопостановках для создания эффектов.
- <sup>9</sup> Формально первой в этой области была, конечно, композиция Вуоренъюри «A Brave New World», но из-за проблем с авторскими правами впервые она прозвучала лишь в 1966 году.
- <sup>10</sup> Преклонение перед электронной музыкой длилось недолго. В конце 1960-х Салменхаара уже говорит о ее недостатках. Главный из них он видит в том, что ей свойственны черты некоторой механистичности, не хватает элементарных «человеческих ошибок», художественных деталей, которые на первый взгляд кажутся непоследовательными, но отличают индивидуальное искусство от механического алгоритма электронных композиций (см.: [7; 29]).
- <sup>11</sup> DIMI – Digital Music Instrument (Цифровой музыкальный инструмент).
- <sup>12</sup> Произведение написано в соавторстве с Юкка Руохомяки (Jukka Ruohomäki, р. 1947).
- <sup>13</sup> Об этом свидетельствует ряд примечательных фактов. В 1965 году Штокхаузен включил в цикл своих радиопередач для WDR (Westdeutscher Rundfunk) «Три Электронных этюда» Бенгта Йоханссона, а в 1966-м транслировал по этому радио «Idiopostic 2» Юркяйнена. Электронная пьеса Линдемана «Ритуал» в 1972 году была признана лучшей, получив первый приз на международном конкурсе ISCM (Международное общество современной музыки) в Италии.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Штокхаузен К. Электронная и инструментальная музыка // XX век. Зарубежная музыка. Вып. 1. М.: Музыка, 1995. С. 39.
2. Avant-gardismi: rappiota vai tulevaisuuden musiikkia? // Rondo. 1963. № 1. С. 8–13.
3. Heinö M. Aikamme musiikki, 1945–1993. Porvoo: WSOY, 1995. 568 с. (Suomen musiikin historia 4).
4. Heinö M., Jalkanen P., Lappalainen S., Salmenhaara E. Suomalaisia Säveltäjiä. Helsinki: Otava, 1994. 574 с.
5. Kuljuntausta P. ON/OFF – From Ether Sounds to Electronic Music [Elec-tronic resource]. URL: <http://www.kiasma.fi/on-off/essay.html>.
6. Salmenhaara E. Pan ja kaiku. Sävellys ferrofonille // Kirrko ja musiikki. 1964. № 4–5. С. 10–11.
7. Salmenhaara E. Das musikalische Material und seine Behandlung in den Werken Apparitions, Atmospheres, Aventures und Requiem von György Ligeti. Helsinki, 1969. 203 с.
8. Stuckenschmidt H. Die dritte Epoche // Die Reihe: Information über serielle Musik. Band 1: Elektronische Musik. Wien: Universal Edition, 1955. С. 17–19.