

*Елена Александровна Анхимова* – музыковед,  
преподаватель кафедры теории музыки и композиции  
Петрозаводской государственной консерватории  
имени А. К. Глазунова, артистка Национального  
ансамбля песни и танца Карелии «Кантеле»  
(Петрозаводск, Россия),  
*elenankhimova@gmail.com*

*Elena A. Ankhimova* – musicologist,  
lecturer at the Music Theory and Composition Department  
of the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire,  
artist of the Karelian National Song and Dance Ensemble “Kantele”  
(Petrozavodsk, Russia),  
*elenankhimova@gmail.com*

УДК 787

DOI 10.61908/2413-0486.2021.28.4.62-92

## ОБЛИК КАНТЕЛЕ В МУЗЫКЕ ФИНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

## THE IMAGE OF KANTELE IN THE MUSIC OF FINNISH COMPOSERS OF THE LAST THIRD OF THE 20TH CENTURY

### *Аннотация*

В статье анализируются произведения для кантеле конструкции П. Салминена, созданные в Финляндии в промежутке с 1980-х по 2000-е годы тремя композиторами – П. Х. Нурдгреном, П. Ялканеном, М. Покела. Каждый из них, имея собственные причины для обращения к инструменту, стремился по-своему раскрыть его потенциал. При этом в рассмотренных подходах обнаружилось немало общего. Все авторы, прежде всего, работали с конструктивными ресурсами инструмента – механизмом переключения тонов, которым оснащено финское концертное кантеле. Он дал возможность использовать разные варианты настройки, не ориентированные на мажор или минор, а также открыл выход к использованию микрохроматики. Кроме того, композиторами оказались опробованы различные новые приёмы игры, благодаря которым достигаются разные сонорные эффекты. В совокупности с несвойственными для кантеле способами звукоизвлечения это позволяет говорить о современном кантеле, как о «новом» инструменте с расширенной техникой исполнительства.

*Abstract*

The article analyzes the music pieces for the kantele invented by Paul Salminen that were composed in Finland during the period from the 1980s to the 2000s by three composers – Pehr Henrik Nurdgren, Pekka Jalkanen, and Martti Pokela. Each of them, having reasons of their own for drawing their focus towards the instrument, wished for unleashing its potential in their own way. At the same time, the considered approaches revealed a lot in common. All authors, first of all, worked with the constructive resources of the instrument – the tone switching mechanism, which the Finnish concert kantele is equipped with. The mechanism made it possible to use different tuning options, not directed towards major or minor, and also opened the way to the use of microtonality. In addition, the composers tried various new playing techniques, which resulted in diverse sonorous effects. Together with the methods of sound production, unusual for the kantele, this allows us to speak of the modern kantele as of a “new” instrument with an extended performance technique.

*Ключевые слова:* академизация, П. Салминен, финское концертное кантеле, П. Х. Нурдгрэн, П. Ялканен, М. Покела, «новый» инструмент, расширенная техника исполнительства

*Keywords:* academization, P. Salminen, Finnish concert kantele, P. H. Nordgren, P. Jalkanen, M. Pokela, “new” instrument, extended performance technique

Кантеле – древний карело-финский струнный щипковый инструмент – был открыт финскими композиторами относительно недавно, в процессе его академизации. В целом, переход кантеле из традиционной в профессиональную среду охватил в Финляндии период с середины XIX до последних десятилетий XX столетия и оказался сопряжён с конструктивными преобразованиями инструмента, с появлением системы образования на нём и, наконец, с созданием корпуса оригинальных сочинений.

Первый опыт преобразования конструкции кантеле принадлежит Э. Лённроту и относится к первой половине XIX века. В его «Тетради песен для

кантеле» («Vihko kanteleella soitettavia laulunuohteja»)¹ был представлен чертёж инструмента, отличавшегося от традиционного малострунного кантеле, образцы которого учёный обнаружил в ходе своих экспедиций². Кантеле Лённрота имело 25 струн с диапазоном от  $c^1$  до  $e^3$ , располагавшихся в два ряда: 17 струн верхнего ряда составляли до-мажорный звукоряд, 8 струн нижнего ряда образовывали с названными хроматический звукоряд в диапазоне от  $f^1$  до  $c^3$ . Хотя данный инструмент не получил распространения в исполнительской практике, он оказался отправным пунктом в поиске модели, способной выполнять художественные задачи, отличные от традиционного искусства³.

Существенной конструктивной модификации кантеле подверглось, главным образом, в 1920-е годы. Благодаря деятельности П. Салминена⁴ традиционное диатоническое кантеле получило расширенный диапазон, составляющий шесть октав (от  $G$  до  $c^4$ ) и было оснащено рычажковым механизмом, позволявшим изменять строй в процессе игры. Стимулом для создания такого механизма послужило устройство педальной арфы. Салминен выявил аналогии между двумя хордофонами и пришёл к заключению, что арфовый механизм может быть применён и для кантеле. Так, появились валики-повышатели, действующие аналогично арфовым педалям: они приводили каждую струну в три позиции («бекарную», «бемольную» и «диезную»)⁵.

---

¹ Лённрот работал над «Тетрадью» в течение длительного времени, но точная дата её появления неизвестна, финский ученый, исследователь А. Анттила считает, что она относится к 1840-м годам [7, с. 112]. Здесь и далее переводы выполнены автором статьи.

² Во время экспедиций в Беломорскую Карелию Лённрот фиксировал существование в народном быту кантеле с пятью медными струнами. См.: [3].

³ Судя по репертуару «Тетради», который включает в себя популярные мелодии, народные финские и шведские песни, модифицированное кантеле было призвано сопровождать исполнение популярной музыки, имеющей гомофонную природу.

⁴ Пауль Салминен (Paul Salminen, имя при рождении – Пааво Хинканен, 1887–1949) – музыкант, педагог и изобретатель концертного кантеле, родился в деревне Рапполово (ныне территория Ленинградской области) и получил образование в Санкт-Петербургской консерватории по классу тромбона; играл в разных оркестрах Финляндии, был членом Хельсинкского квартета тромбонистов. Увлёкшись традиционной финской музыкой, начал работу по изготовлению кантеле, выполнив несколько десятков оригинальных кантеле, одно из них – по эскизу Акселя Галлен-Каллелы.

⁵ Хотя, в отличие от арфы, исходный строй кантеле – *C-dur*, система перестройки звуков производится свободной (чаще левой) рукой исполнителя.

Постепенно инструмент конструкции Салминена стал входить в систему профессионального образования Финляндии. Специально для обучения на нём был сформирован репертуар, включавший более 400 аранжировок. Большую часть из них составили народные и популярные в Финляндии песни, а также переложения произведений О. Мериканто, Э. Мелартина, Ю. Похьянми, изначально предназначенные для фортепиано или арфы.

В 50-е годы XX века финский мастер Отто Койстинен (Otto Koistinen) модернизировал инструмент Салминена, изменив натяжение струн и увеличив диапазон. Следующим его шагом стало создание электрокантеле, инструмента, способного озвучивать любые площадки и пригодного для разных музыкальных направлений и стилей. Дело мастера по преобразованию инструмента продолжил его сын Ханну Койстинен (Hannu Koistinen)<sup>6</sup>.

Процесс обучения игре на кантеле был унифицирован и доведён до высшей ступени только в 1980-е годы<sup>7</sup>, вследствие активной работы «Союза кантеле» («Kanteleliitto»)<sup>8</sup>. Тогда в системе образования было утверждено два основных направления: связанное с народным и с академическим исполнительством. В первом случае в центре внимания оказались все версии кантеле, принадлежащие традиционной культуре<sup>9</sup>, во втором – салминеновский инструмент.

---

<sup>6</sup> Поиски по усовершенствованию инструмента на сегодняшний день продолжаются. В Финляндии популярны два предприятия по изготовлению кантеле: *Koistinen*, оно находится в небольшом финском посёлке Раяккюля, в области Северная Карелия, и *Lovikka*, в Юлиторнио, на западе Финляндии. Выпускаемые ими инструменты конструктивно схожи и отличаются в большей степени элементами дизайна.

<sup>7</sup> В 1983 году класс кантеле открылся в хельсинкской Академии им. Сибелиуса на отделении народной музыки, а в 1987 году – на отделении классической музыки.

<sup>8</sup> «Союз» основан в 1977 году, им с самого основания велась активная работа по популяризации кантеле в Финляндии и за её пределами.

<sup>9</sup> Кроме диатонического малострунного кантеле здесь используются инструменты региональных традиций Финляндии, имеющие свои особенности. Например, у инструмента традиции Перхонёккилааксо вариативное количество струн (от 20-ти и более), из которых пять – басовые, настроенные по звукам основных ступеней. Для традиции Саариярви показателен собственный способ звукоизвлечения – игра при помощи кожаного или деревянного медиатора. В традиции Хаапавеси кантеле необычно расположено относительно исполнителя – оно помещается длинными струнами (нижним регистром) к исполнителю.

Первым директором отделения народной музыки стал Х. Лайтинен<sup>10</sup>, позиция которого во многом определила направление развития традиционной музыки в Финляндии в последней четверти XX века. Ещё в 1975 году в публикациях им была обозначена проблема, суть которой заключалась в том, что кантеле перестало быть инструментом, реально существующим в быту, а приобрело статус сувенира, атрибута ушедшей крестьянской культуры. Лайтинен предлагал искать для кантеле новые пути развития.

Первые годы работы отделения отличались наиболее новаторским, даже экспериментальным подходом. Хотя отправной точкой деятельности было сохранение и исследование национального фольклора, вместе с этим Лайтинен предлагал допустить в народную музыку свободу импровизации, а также идей авангарда, которые к тому времени были ассимилированы в академической музыке: «долгое время народная музыка была такой, в которой всегда приходилось играть одну и ту же польку и энку. Теперь возникла идея сделать народную музыку будущего» [9]. Такой подход позволил частично решить проблему современного репертуара для многих традиционных инструментов, в частности, и для кантеле, поскольку новая музыка создавалась исполнителями в ходе импровизаций<sup>11</sup>.

Другое направление развития инструмента связано с академическим сольным исполнительством. Появление класса кантеле на отделении классической музыки потребовало существенного обновления методик

---

<sup>10</sup> Хейкки Лайтинен (Heikki Laitinen, род. 1943) – доктор философии, заслуженный профессор народной музыки Академии Сибелиуса, исследователь и исполнитель, композитор, педагог. В 1960-е годы Лайтинен изучал богословие, музыковедение и фольклор в Хельсинском университете, игру на фортепиано и композицию в Академии Сибелиуса. С 1974 года возглавлял Институт народной музыки в Каустинене, где были начаты исследовательские и образовательные проекты по возрождению древних инструментов (кантеле, духовые, йоухикко). Кроме того, им была предпринята попытка включить кантеле в начальную ступень образования. С 1983 года Лайтинен работал на отделении народной музыки в Академии Сибелиуса, где был преподавателем (1983–1995), а затем профессором (2001–2008). В 2003 году им защищена докторская диссертация, посвящённая истории финской народной музыки XIX века. См.: [7].

<sup>11</sup> Для преодоления предустановленного взгляда на инструмент Лайтинен мог прибегнуть к радикальным средствам: так кульминацией одной из его импровизаций стало распиливание кантеле. См.: [9].

преподавания и расширения репертуара. По мнению первого педагога по классу кантеле Ритвы Койстинен-Армфельт<sup>12</sup>, особенно актуальными должны были стать оригинальные сочинения, учитывающие камерную природу инструмента и его устройство. Процессу появления новых произведений во многом способствовала деятельность «Союза кантеле», инициировавшего концерты, конкурсы и фестивали новой музыки<sup>13</sup>, которые побудили многих финских композиторов писать для кантеле, искать собственные подходы к нему. Среди них Леонид Башмаков, Лассе Ялава (Lasse Jalava), Тауно Мартинен (Tauno Marttinen), Фридрих Брук (Fridrich Bruk), Пекка Костияйнен (Pekka Kostiainen), Илкка Куусисто (Ilkka Kuusisto), Йоуни Куронен (Jouni Kuronen), Эрkki Салменхара (Erkki Salmenhara), Пер Хенрик Нурдгрэн (Pehr Henrik Nordgren), Пекка Ялканен (Pekka Jalakanen) и другие. Одним из источников пополнения репертуара также стало творчество финских композиторов-исполнителей: Марtti Покела (Martti Pokela), Синикка Ярвинен (Sinikka Järvinen), Матти Контио (Matti Kontio). В результате к 2000 годам в Финляндии сформировался целый спектр сочинений в разных жанрах и стилях, позволяющий говорить о том, что инструмент прочно вошёл в академическую среду.

В рамках статьи облик современной финской музыки для кантеле будет показан на примере сочинений трёх финских авторов – П. Х. Нурдгрена, П. Ялканена и М. Покела. Все они были движимы идеей раскрыть потенциал инструмента, но отталкивались при её реализации от индивидуальных мотивов. Самобытность произведений названных композиторов обеспечила им

---

<sup>12</sup> Ритва Койстинен-Армфельт (Ritva Koistinen-Armfelt, род. 1956) – исполнительница на кантеле в Финляндии, педагог. Родилась в семье Отто Койстинена. Профессиональное обучение получила в Академии Сибелиуса по классу скрипки (1981). В 1981 году посещала частные уроки игры на кантеле у Уллы Катаявуори (Ulla Katajavuori, 1909–2001), одной из первых учениц П. Салминена, известной исполнительнице на кантеле. С этого же года стала преподавать кантеле и скрипку в музыкальном колледже Йёнсуу, а с 1987 года – класс кантеле, который открыли в Академии Сибелиуса. Ритве принадлежит диссертационное исследование, посвящённое игровому аппарату кантелиста, приёмам игры на концертном кантеле: Koistinen-Armfelt, Kehollisuus ja kosketus kanteleensoitossa. Helsinki: Unigrafia. 2016.

<sup>13</sup> Первые из них прошли в Йёнсуу (1985) и в Хаапавеси (1988).

способность дать общее представление о репертуаре для кантеле, сложившемся сегодня в Финляндии.

Пер Хенрик Нурдгрэн – один из ведущих финских авторов последних десятилетий<sup>14</sup> – обратился к музыке для кантеле не сразу. На самостоятельный композиторский путь Пер Хенрик вышел в сложный период рубежа 1960–1970-х<sup>15</sup>, когда в финском искусстве происходил постепенный отход от авангардных техник письма и эстетики в сторону упрощения языка, возвращения к тональности, восстановления коммуникативного контакта со слушателем. Поэтому хотя свой творческий путь молодой автор начал вполне по-авангардистски – с разработки собственной техники композиции<sup>16</sup>, довольно скоро он стал искать иные истоки для своей музыки, которые обнаружил в традиционном искусстве.

Увлечение народной культурой Нурдгрэн начал с изучения инструментальной традиции Центральной Остроботнии<sup>17</sup>, региона, из которого был родом: он изучил существующие собрания инструментальных наигрышей, сделал цикл передач о них на финском радио, транслировавшийся в течение 1969 года. Вместе с тем, фольклор стал для Пера Хенрика стимулом для

---

<sup>14</sup> Пер Хенрик Нурдгрэн (1944–2008) – финский композитор, перу которого принадлежит около 150 опусов в разных жанрах, в числе которых 8 симфоний, около 30 концертов для различных инструментов (скрипки, альты, виолончели, гобоя, трубы, кларнета, гитары, кантеле и др.), 11 струнных квартетов; оперы «Чёрный монах» («*Musta munkki*»), «Алекс» («*Alex*») и др. Кроме того, Нурдгрэн известен как музыковед и общественный деятель. Он является одним из крупных специалистов по творчеству Д. Д. Шостаковича: ему принадлежит исследование «Об инструментовке в оркестровых произведениях Шостаковича». Нурдгрэн явился основателем и художественным руководителем (с 1979 по 1990, затем с 1996 по 2003 год) фестиваля камерной музыки в Каустинене (*Kaustinen Chamber Music Week*). Также по инициативе композитора в 2001 году в Финляндии возникло «Общество Шостаковича».

<sup>15</sup> Подробнее об особенностях финского авангарда и поставангардного этапа в музыке Финляндии см.: [1, 2].

<sup>16</sup> Нурдгрэновский индивидуальный тип письма проявил себя в опусах конца 1960-х и назван «техника мелодико-полифонического кластера». Он являет индивидуальный вариант сонорики, образующийся от опоры на микрополифонический склад. Найденный тип письма автор считает оригинальным, но не отрицает его связей с музыкой Д. Лигети.

<sup>17</sup> Этот регион на юго-западе Финляндии, расположенный на берегу Ботнического залива, имеет богатую историю и культурные традиции. Центральная Остроботния известна народным скрипичным искусством. На территории региона в городе Каустинен проходит крупнейший фестиваль народной музыки – *Kaustinen Folk Music Festival*, а кроме того, здесь с 1974 года базируется Институт народной музыки.

обновления собственного композиторского стиля. Однако вопрос о современном понимании и применении фольклора оставался для него открытым, и в 1970 году он отправился на трёхгодичную стажировку в Токийский университет, где изучал традиционную японскую музыку, инструменты и занимался сочинением под руководством Йошио Хасегавы<sup>18</sup>, активно общался с японскими авторами и исполнителями, путешествуя по стране. Существенное влияние на него произвёл Йошио Хатимура<sup>19</sup>, в музыке которого японские традиционные тембры (сякухати, кото, сямисена и др.), использованы в условиях современного музыкального языка. Такая позиция окажется для Нурдгрена привлекательной и отразится в его сочинениях для кантеле, к которому финский автор обращается неоднократно, находя в каждом случае свои особенности.

Впервые кантеле было опробовано в 1970 году в Концерте для кларнета, камерного оркестра и традиционных инструментов, в их числе, кроме кантеле, йоухикко и аккордеон. Выступая в функции полноправных участников оркестра, народные тембры обогатили его звучание.

Ещё одним сочинением с участием разных видов кантеле стала Фантазия «Небесные светила»<sup>20</sup> («Taivaanvalot», 1984–1985) – развёрнутое вокально-инструментальное произведение. Поводом для его создания стало 150-летие

---

<sup>18</sup> Йошио Хасегава (Yoshio Hasegawa, 1907–1981) – японский композитор, обучался композиции у К. Нобутоки и К. Прингсхейма. В 1931 году окончил Токийскую музыкальную академию, в 1933 аспирантуру. С 1938 года жил в Германии и работал в Берлинской государственной опере, в 1940 году вернулся в Японию и вскоре стал профессором композиции Токийского университета искусств.

<sup>19</sup> Йошио Хатимура (Yoshio Hachimura, 1938–1985) – японский композитор, в 1961 году окончил Токийский университет искусств. Композиторский стиль Хатимуры определили разные влияния, с одной стороны – Веберн, Булез, Кейдж, с другой – джаз и традиционная японская музыка. С 1967 года работал в Школе музыки Toho Gakuen в Токио. В 1980 году был награждён премией Международного общества современной музыки (ISCM) за сочинение «Логика отвлечения внимания» (1975).

<sup>20</sup> Фантазия написана для исключительного состава: двух вокалистов, смешанного и детского хоров, симфонического оркестра и традиционных финно-угорских инструментов: 2-х козых рожков, тростяной и берестяной флейт; вихревого аэрофона пярря (pärgä), деревянного била, шаманского бубна, 5 пятиструнных, 3 тридцатишестиструнных кантеле и йоухикко. Сочинение появилось по заказу общины Каустинен, премьера состоялась 3 декабря 1985 года.

первого издания «Калевалы», с размахом отмечавшееся в Финляндии<sup>21</sup>. Внимание композитора привлекли руны, относящиеся к космогоническому циклу, рассказывающие о сотворении и о добывании небесных светил. На их основе в пятичастном цикле Фантазии образовался сюжет, повествующий о создании луны, солнца и звёзд, их похищении и возвращении<sup>22</sup>.

Кантеле задействовано не во всех частях «Светил»: оно звучит в Интродукции и в оркестрово-хоровых частях – II и V, связанных с повествованием: в основе второй части лежит рунический текст о сотворении небесных светил, в основе финальной части – об их добывании. В этой связи не остаётся сомнений, наряду со всей группой народных инструментов, включённых в партитуру, кантеле выступает как один из тембров, создающих архаическую атмосферу мифа. Причём дух древности передаётся не только благодаря составу, в Интродукции сложение голосов опирается на гетерофонный склад (пример № 1).

Показательно также, что каждое из пятиструнных кантеле здесь настроено на разный по тоновому составу пентахорд – от  $c^1$ , от  $d^1$ , от  $es^1$ , от  $g^1$ . Это придаёт звучанию терпкость, какую-то особую достоверность, «необработанность». Каждое из пяти кантеле исполняет аккорды в стиле «*sulkutyuli*»<sup>23</sup>, но в совокупности звучит кластер, действующий почти весь хроматический звукоряд в диапазоне от  $c^1$  и до  $es^2$ .

---

<sup>21</sup> Композитор назвал «Небесные светила» данью уважения Лённроту, однако в качестве первоисточника обратился не к «Калевале», а к 34-томному изданию «Древние руны финского народа» («*Suomen Kansan Vanhat Runot*»). Входящие в него более 85000 вариантов песен, сохранив близость к традиционной поэзии, не имели литературной обработки, присущей лённротовской поэме. В концепции сочинения, обращённого к древности, это имело особый смысл.

<sup>22</sup> В цикле 5 частей: «Интродукция», «Птица ночи и дня», «Изгнание проглотившего луну», «Силы зла прячут светила в глубинах Маналы» и «Освобождение солнца, луны и звёзд». I, III и IV части – инструментальные, II и V – вокально-инструментальные, включают партии хора и солистов.

<sup>23</sup> Стиль «*sulkutyuli*» заключается в том, что при игре на кантеле левая рука закрывает определенные струны, а из оставшихся извлекаются звуки указательным пальцем (бряцанием) или плектром.

Пример № 1

П. Х. Нурдгрэн. Фантазия «Небесные светила», Интродукция,  
партия пятиструнных кантеле

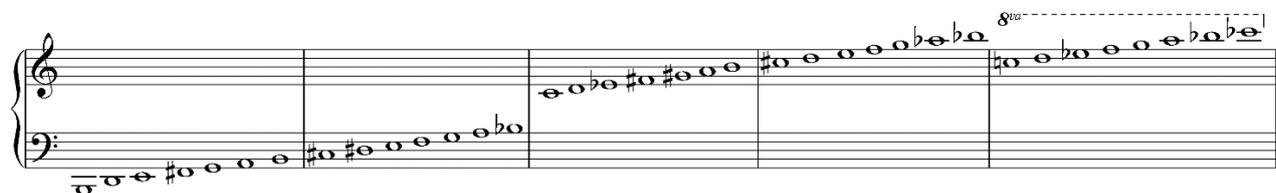
The image shows a musical score for a five-stringed kantele. It consists of four staves, numbered 1 to 4.5. Each staff is labeled 'sulkutyylillä' at the beginning. The notation includes various rhythmic values and accidentals, typical of a kantele score.

Впервые в качестве *ведущего инструмента* кантеле представлено в пьесе «Двусмысленности» («Equivocations»), предназначенной для кантеле соло и струнного трио (1981). В ней континуальный звук струнно-смычковых противопоставляется отрывистому и угасающему звуку кантеле. В рамках опуса композитор «экспериментировал с чистым тембром, без влияния народной музыки» [11].

Опыт «Двусмысленностей» был продолжен в Первом концерте для кантеле. По словам автора, здесь «была актуальна идея использовать кантеле в том же ключе, в котором японские модернисты использовали, скажем, кото» [там же]. С проявлением подобной установки связана настройка инструмента. Концерт написан для 36-струнного диатонического кантеле конструкции Салминена, и каждая из пяти его октав имеет свой звукоряд. Хотя в настройке нет общей модели, очевидно, что композитор стремится к неповторяемости одних и тех же звуков в соседних октавах (пример № 2).

Пример № 2

П. Х. Нурдгрэн. Концерт для кантеле и камерного оркестра,  
звукоряд для настройки кантеле

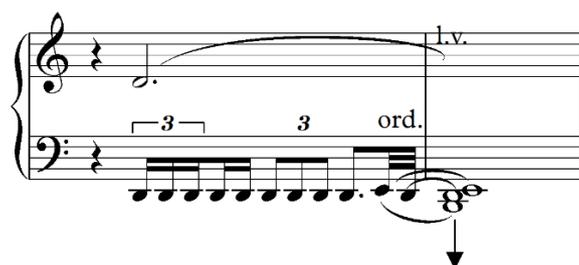


Благодаря подобному искусственному звукоряду звучание музыки уходит от тональных, диатонических ассоциаций, обретает сонорную природу. Ей соответствуют и приёмы игры на кантеле, имеющие колористическую суть: разнообразные *glissando*, удар пальцем по струне, щипок струны и постепенное её глушение ногтем большого пальца (пример № 3). Интересны также тембровые сочетания, используемые в Концерте: однородные по способу звукоизвлечения – кантеле и клавесин, кантеле и ударные – и разнородные – кантеле и струнные.

Пример № 3

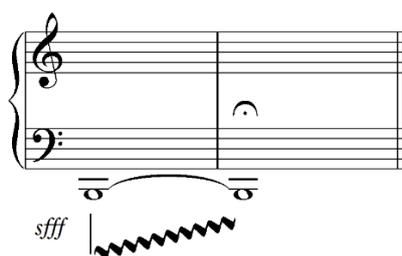
П. Х. Нурдгрэн. Концерт для кантеле и камерного оркестра

а) удар пальцем по струне. Первая часть, т. 15–16



б) щипок струны на *sfff* и постепенное её глушение ногтем большого пальца.

Первая часть, т. 132–133



Работа с обозначенными тембровыми амплуа инструмента синтезирована Нурдгреном во Втором концерте для кантеле, созданном в поздний период творчества, в 2000 году<sup>24</sup>. Концерт имеет одночастную структуру, в нём выделяются 3 композиционные фазы. В первой заложена идея двух экспозиций: основной мотив проводится и преобразовывается сначала у кантеле (5 раз), а затем у группы струнных (4 раза). Вторая представляет собой сольное высказывание кантеле – каденцию. Третий этап развития можно назвать своего рода «репризой», поскольку в нём постепенно возвращается первоначальная идея, исходный мотив.

Нурдгреном использован относительно небольшой состав оркестра: 2 флейты, 2 кларнета, фагот, валторна, ударные, фортепиано и струнные. В этом можно видеть стремление решить вопрос баланса звучания кантеле и оркестра, хотя это сочинение и написано для нового концертного кантеле, разработанного Х. Койстиненом. Оно имеет большой динамический ресурс, чем салминеновский вариант кантеле, и не нуждается в дополнительном усилении.

Кантеле в Концерте имеет настройку, соответствующую звукоряду *Des-dur*. Однако в процессе игры она подвергается изменениям благодаря рычажковому механизму. В Первом концерте он не использовался, здесь же применяется довольно активно. Причину тому можно видеть в тесном сотрудничестве при работе над концертом с Ритвой Койстинен-Армфельт, которой посвящено произведение. Она считала знакомство композитора с инструментом обязательным и, по-видимому, высказывала собственные пожелания в отношении солирующей партии. Другой причиной стал характер тематизма, в основе которого, по словам автора, лежит мелодия в духе наигрышей ингерманландских пастухов [11]. Пытаясь воспроизвести звучание духовых на кантеле, композитор прибегает к тембровой имитации и передаёт свойственные им мелизмы при помощи плавного изменения тона (пример № 4).

---

<sup>24</sup> Премьера Концерта состоялась 27 сентября 2000 года в городе Лахти в исполнении Симфонического оркестра под управлением О. Вянска.

Нетемперированные тоны, возникающие в этой связи, вызывают ассоциации с японским кото (напомним, что этот инструмент был долгое время привлекателен для Нурдгрена), игра на нём также связана с подобным глиссандированием тона.

Пример № 4

П. Х. Нурдгрэн. Второй концерт для кантеле, основная тема, т. 18–23

The musical score consists of two staves. The upper staff is for the piano, and the lower staff is for the cello. The piano part begins with a rest, followed by a series of notes with dynamic markings: *sfff*, *ff*, *f*, *mp p*. It includes a 7-measure rest, followed by a triplet of eighth notes marked 'ord.', and a glissando marked 'gliss.' with a triplet of eighth notes. The cello part has a first-violin-like marking 'l.v.' and consists of several chords and a long note.

Как и предполагает жанр концерта, в нём рельефно продемонстрированы возможности кантеле, ярче всего это представлено в каденции. Здесь задействован весь диапазон инструмента, противопоставлены различные регистровые звучания – звонкий верхний регистр (струны без обмотки) более мягкий нижний (струны с обмоткой); использованы разнообразные приёмы игры (флажолеты, тремоло, игра ногтем, вибрато). Как и подобает этому разделу, он имеет импровизационный характер, на что указывает и ремарка композитора: *rubato ad libitum*. Каденция выполняет функцию развивающего раздела в произведении, но на первый план в ней выступает не столько преобразование тематического материала – вариант основного мотива звучит у виолончелей (*pizz.*) – сколько чередование разных фактурных форм. Всего в этом разделе можно выделить несколько разных контрастных типов фактурной организации: гаммообразные пассажи, аккордовые фактуры, организованные в разном ритме (пример № 5).

В целом, одностанная композиция концерта содержит в себе аллюзии с разными конструкциями – с сонатной формой, где разработка представляет собой каденцию солиста (напомним, сходно организована I часть Концерта для скрипки Я. Сибелиуса), с вариантной формой.

Пример № 5

П. Х. Нурдгрэн. Второй концерт для кантеле, каденция

The image displays a handwritten musical score for a cadenza from the second concerto for kantele by P. H. Nurdgrén. The score is organized into several systems, each containing staves for Fl. 1, Kantele, and Dbs. The notation is dense and includes various performance instructions and dynamic markings. Key elements include:

- Fl. 1:** The first system includes the instruction "Ritard." and "pp". The second system includes "Diva" and "pp".
- Kantele:** The first system features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. The second system includes the instruction "(damp)". The third system includes "Cadenza" and "ppp".
- Dbs:** The first system includes "Diva" and "pp". The second system includes "pp".

The score is written in a clear, legible hand, with various annotations and markings throughout, including "pp", "ppp", "Diva", "Cadenza", "rubato ad lib.", and "Cadenza". The notation includes complex rhythmic patterns, such as triplets and sixteenth notes, and dynamic markings like "pp" and "ppp".

Таким образом, для Нурдгрена процесс поиска звукового идеала кантеле<sup>25</sup> и создания для него «новой музыки», оказался, прежде всего, связан с конструктивной особенностью концертного инструмента, созданного Салминеном и модифицированного Койстиненом, а именно, с механизмом переключения тонов. Он дал возможность композитору использовать разные варианты настройки кантеле, не ориентированные на мажор или минор, а также открыл выход к использованию микрохроматики. Так, в Первом концерте использован искусственный звукоряд, а во Втором – валики-повышатели служат для тембровой имитации японского кото и пастушеских рожков. Также композитором опробована сумма новых приёмов игры, благодаря которым достигаются разные сонорные эффекты. Нами названы флажолеты, тремоло, игра ногтем, вибрато. Отметим разные подходы в Двух концертах к инструменту, обусловленные, главным образом, временем их написания. Такая смена ракурса может объясняться, в первую очередь, активной работой с исполнителем.

Несомненно, Нурдгрэн обозначил новую ветвь академической музыки для кантеле. В своём творчестве он сумел довольно оригинально произвести эксперимент по «переплавке» кантеле из традиционного инструмента в современный академический. Японский этап жизни композитора явился своего рода «поворотным пунктом» для его творчества, помог найти волнующий его звукоидеал инструмента. Неофольклорная линия, наметившаяся уже в ранних его опусах, благодаря опыту, приобретённому в Японии, получила новый вектор развития, направленный в сторону самобытного воплощения тембрики народных инструментов. Композитор отмечал: «если современные японские

---

<sup>25</sup> Под термином «звукоидеал» или «звуковой идеал» (нем. «Klangideal», англ. «sound ideal») понимается эстетическое представление о качестве, свойствах звучания, обусловленных нормами художественного восприятия, присущими той или иной исторической эпохе, национальной культуре, стилю и т. д. Термин в отечественном музыкознании применяется в основном в отношении традиционной музыки для выявления её атрибутики [5].

В отношении кантеле вопрос определения звукового идеала стоит довольно остро, поскольку инструмент в ходе своей истории не только изменил свой облик, но и получил новый статус современного академического инструмента. Для нас оценка композиторского звукового идеала оказалась определяющей при анализе трактовки инструмента.

композиторы постоянно пишут новую музыку для старых инструментов своей страны, почему бы, например, не написать серийную музыку для кантеле?» [10, с. 129]. Хотя серийные опусы не вошли в сферу интересов Нурдгрена, в Концерте, как и в «Двусмысленностях», обнаружилась успешная и убедительная попытка представить кантеле как современный академический инструмент. В «Светилах» же воплотилась идея услышать новые обертоны в фольклорной трактовке кантеле, восходящей к древним пластам культуры. Своего рода итогом осмысления кантеле выступил Второй концерт, объединивший два названных подхода к инструменту.

Ещё один вариант облика кантеле представлен в сочинениях Пекки Ялканена<sup>26</sup> – финского композитора и исследователя. Хотя для кантеле сочиняли многие финские композиторы, количество произведений П. Ялканена, предназначенных для этого инструмента, является исключительным: ему принадлежит более 20 опусов для кантеле соло и для различных составов с его участием. Они востребованы среди ведущих кантелистов и входят в концертные программы Р. Койстинен-Армфельт, Е. Алкула и Э. Канкаанранта и др.

Самые ранние композиции для кантеле Ялканена принадлежат к 1980-м годам и имеют прямое отношение к профессионализации образования на этом инструменте. По словам Р. Койстинен-Армфельт, его опусы особо выделяются в современном репертуаре: работа с инструментом в них уникальным образом расширяет его природу и обогащает технику игры. Это делает подход Ялканена

---

<sup>26</sup> Пекка Ялканен (Pekka Jalkanen, род. 1945) – финский композитор, исследователь. Окончив Хельсинкский университет, получил докторскую степень по этномузыкологии, также частным образом изучал композицию у Э. Салменхаары. Работал музыкальным редактором в Финской радиовещательной компании, дирижёром хора (Остроботнийский студенческий хор, 1982–1987), преподавал на отделении народной музыки Академии Сибелиуса (с 1987) и в университете Тампере (с 1991). Среди сочинений для кантеле: Септет для кантеле, флейты, клавесина и струнного квартета (1987), «Ojankukka» («Дикая роза», 1989) для одного пятиструнного и двух тридцатишестиструнных кантеле; Токката (1992); «Siemen» («Семя», 1993) для двух концертных кантеле, Концерт для кантеле и струнного квартета (1997), «A'isha» (1997), «Ektenia» («Обширный», 2007), «Vecernie» («Вечерня», 2008), «Alussa – Nyt!» («В начале – Сейчас!», 2012), «Loviatar» («Ловиатар», 2013), «November» («Ноябрь», 2017) и др.

своего рода образцом для подражания.

Музыка композитора для кантеле выделяется и по своим композиционным особенностям, и по реализуемым в них звуковым идеям. По словам Ялканена, на процесс сочинения всегда сильно влияет его «исследовательский взгляд». Он убеждён, что проработка техники особенно важна, если какая-то установка направляет композитора за пределы привычных правил [12, с. 12]. Для Ялканена такой установкой стало использование микротоновой организации, которая достигается за счёт использования ранее не разработанных ресурсов кантеле: настройки инструмента, применения валиков-повышателей в процессе игры.

Так, в Концерте для кантеле и струнного квартета (1997) активно использована техника валиков повышателей: с помощью приёма *glissando* и *vibrato* созданы «движущиеся» тоны и микроинтервалы (пример № 6).

### Пример № 6

#### П. Ялканен. Концерт для кантеле и струнного квартета, т. 1–3

The image shows a musical score for Kantele. It consists of two staves, treble and bass clef. The tempo is marked as 'tranquillo' and 'p'. There are performance instructions: 'vibuvibrato/vibrato with the pedal' and 'vibuglissando/glissando with the pedal'. The tempo is marked as '~ 104'. The score shows a sequence of notes with various articulations and dynamics.

Природа появления ультрахроматических интервалов объясняется с разных позиций. С одной стороны, в своём творчестве Ялканен осуществил эксперимент по совмещению архаического и современного облика струнного щипкового инструмента. Стимулом для него стала идея Тимо Лейсиё (Timo Leisiö), профессора университета Тампере, суть которой в том, что кантеле имеет схожие корни с архаическими струнно-щипковыми хордофонами Средиземноморья – арфой, лирой и цитрой<sup>27</sup>. На этом основании Ялканен решил

<sup>27</sup> Согласно концепции Лейсиё, возраст кантеле – около 4 тысяч лет. См.: [8].

применить структурные особенности древнегреческой музыки в своих кантеле-сочинениях. В них этот опыт получил систематическое выражение.

Вдохновившись идеями Лейсиё, во время исследовательских поездок в Грецию и Румынию Ялканен понял, что народная музыка этих стран имеет модальную основу, подходящую для воспроизведения на кантеле. А главное – услышал, что лады, свойственные древнегреческой музыке, до сих пор живут в этом регионе. Это побудило активно применять их в своих произведениях. Так, его Концерт для кантеле основан на звукоряде, совмещающем в себе черты гемиолики и дорийского лада, который сегодня наиболее часто используется как в румынской, так и в греческой народной музыке: *a-h-c-dis-e-fis-g*. Он, по заявлению композитора, составлен с опорой на древнегреческие модусы. В Концерте данный звукоряд также был применён с энгармоническими заменами: III и VII ступени, а иногда и IV могут появиться в двух разных вариантах.

С другой стороны, важной причиной появления микрохроматики в Концерте стала настройка кантеле. Она осуществлена в соответствии с натуральным пифагорейским строем<sup>28</sup> с опорой на последовательность чистых квинт, расположенных вверх и вниз от звука *a*. Такой строй имеет иное качество звучания, он подчёркивает обертоновый звукоряд и придаёт напряженность. По воспоминаниям Ялканена, когда солистка Ритва Койстинен настроила свой инструмент таким образом в первый раз, кантеле стало «звучать». Разница между этой и обычной настройкой соотносима с «освежающей родниковой водой и водой из-под крана» [12].

Подобную работу с настройкой инструмента находим и в «Септете» (1987), предназначенном для концертного кантеле, клавесина, флейты и струнного квартета. Его звуковая структура основана на древнегреческом ладе

---

<sup>28</sup> Особенности этого строя заключаются в том, что он выстроен на основе акустически чистых квинт (с пропорцией 3:2), величина которых на 15 центов больше, чем аналогичных темперированных интервалов. Такой строй остается не замкнутым, в нём нет энгармонизмов, 12 квинтовых шагов в нём подходят близко к семи октавам, но оказываются больше на 23,5 цента (1:9 тона). См.: Холопов Ю. Н. Гармония. Теоретический курс. СПб.: Издательство "Лань", 2003. 544 с.

*c-des-eis=f-ges-as-b*, сложенном из энгармонического и дорийского модусов. Из-за особенностей настройки инструмента энгармонически равные звуки *eis=f* имеют несколько отличную высоту, поэтому все мотивы с тоном *f* исполняются с микрохроматическим «вкраплением». Так, одной из характерных фигур вступления Септета, становится мотив *f-des-c*, который фактически звучит так: *f-eis-des-c* (пример № 7).

## Пример № 7

## П. Ялканен. Септет, вступление, т. 5–8

The musical score for Example 7 is presented in two systems. The first system consists of five staves: a vocal line (soprano) and four piano staves (treble and bass clefs). The tempo is marked 'l'istesso tempo' with a metronome marking of 100. The key signature has one flat. The music features a complex rhythmic pattern with many triplets and sixteenth notes. Dynamics include 'poco' and 'laissez vibrer'. The second system also consists of five staves, with dynamics like 'pizz.' and 'mp'.

Кроме того, такая настройка придаёт сочинению сонористическое звучание. Ялканен так комментировал Септет: «Опус открывается тонкими приглушёнными нотами на кантеле и постепенно превращается в поле, охватывающее все инструменты в ансамбле. Кристально чистый поток звуков кантеле и клавиесина мерцает в сопровождении флейты и струнных,

исполняющих флажолеты. Красочная текстура, кажется, движется и в то же время стоит неподвижно; на мгновение минималистское повторение рассеивает чувство времени, каким мы его знаем» [6].

Таким образом, исследовательский интерес к кантеле как древнейшему инструменту стал для композитора стимулом в обновлении его настройки. Им найдены неординарные варианты – древнегреческие лады и нетемперированный строй.

Экспериментальный подход к кантеле показывают сочинения композитора и исполнителя на кантеле М. Покела<sup>29</sup>. Его композиторское творчество первоначально было сконцентрировано вокруг народной музыки. Значительная часть его сочинений, созданных в течение 1970-х, имеет в основе темы, принадлежащие разным региональным традициям: лапландские, карельские и др. Уже в этот период композитор пытался отойти от общепринятой диатонической настройки инструментов<sup>30</sup>. Новые необычные звукоряды на кантеле Покела начал широко использовать уже на рубеже 1960-х и 1970-х годов, часто они возникали экспериментальным путём в ходе импровизаций. Строй кантеле мог меняться в процессе композиции, кроме того, два инструмента в дуэте могли быть настроены по-разному.

С 1980-х годов интересы композитора разворачиваются к новой музыке, в которой он органично сочетает принципы народного музицирования со средствами современного музыкального языка. Результатом поисков новых ресурсов кантеле стали два авторских концерта, составленные из его

---

<sup>29</sup> Мартти Покела (Martti Pokela, 1924–2007) – композитор и исполнитель на кантеле, популяризатор этого инструмента в Финляндии. Общественное признание пришло к Покела в 1950-х годах, прежде всего, как к исполнителю на кантеле, и уже тогда он стремился играть помимо народной ещё и современную музыку. В 1970-х Покела начал преподавать на факультете музыкального образования в Академии Сибелиуса, с 1975 года он вёл там класс кантеле, в 1980 году стал профессором. В своём творчестве М. Покела сочетает стилистику, характерную для двух направлений в развитии кантеле: современного академического и фольклорного.

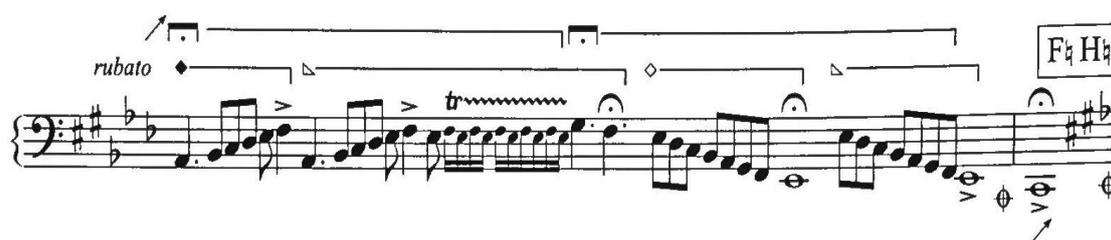
<sup>30</sup> Отметим, что Покела использовал в своих сочинениях разные виды кантеле: пятиструнное, десятиструнное и салминеновское.

сочинений<sup>31</sup>. Часть опусов Покела вошла в пособие, составленное его учеником, известным кантелистом Т. Вяняненом<sup>32</sup> [13]. На основе этого издания рассмотрим новый стиль игры, разработанный Мартти Покела.

Композиторские поиски отличает внимание к расширенным возможностям инструмента. Покела разработал целый спектр новых исполнительских приёмов, зафиксированный в предисловии сборника и частично отражённый в сочинениях, вошедших в него. Например, в пьесе «Pour Elam» композитор сопоставляет звук, взятый в разных частях струны, совмещая щипок, сыгранный подцепом от середины струны и около демпферной крышки, и флажолеты (пример № 8). Таким образом, здесь сочетается яркое и приглушённое звучание инструмента.

#### Пример № 8

##### М. Покела. «Pour Elam»



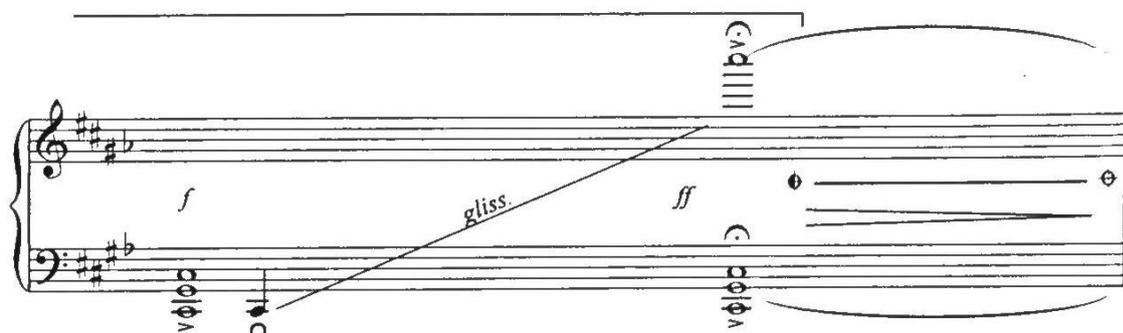
В последнем такте этой же пьесы новые приёмы скомбинированы с привычными. Здесь *glissando*, охватывающее весь диапазон инструмента, обрамлено характерными звучаниями: его предваряет звук, взятый щипком ногтем, а завершает постепенное глушение звука демпферной крышкой, которое даёт необычный эффект треска (пример № 9).

<sup>31</sup> Концерты состоялись в 1993 году: первый в Хельсинки (23 апреля), второй в Каустинене (24 июля).

<sup>32</sup> Многие из пьес для кантеле возникли в результате коллективной работы с кантелистами С. Кауранен, Т. Вяняненом.

## Пример № 9

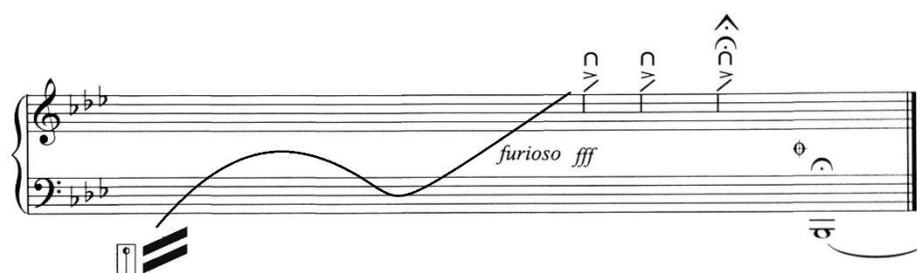
М. Покела. «Pour Elam», последний такт



В отдельных случаях кантеле трактуется как ударный инструмент. В завершении первой части Сонаты № 1 образуется необычная сонорная звучность: она исполнена полумягкими молоточками и сочетает эффект, присущий *tremolo* и *glissando*. Возникая в нижнем регистре, затем она «с яростью» охватывает весь диапазон кантеле. Завершают эту звуковую волну мощные удары ногтем по струнам (пример № 10).

## Пример № 10

М. Покела. Соната № 1 для двух кантеле, I часть



Другой пример использования кантеле в качестве ударного инструмента находим в пьесе «Quo?» («Где?»), где встречаются удары ладонью по струнам в разных регистрах (пример № 11).

## Пример № 11

М. Покела. «Quo?»

Этот же пример показателен в плане работы с рычажковым механизмом: удары по струнам (как видно из примера № 11) сопровождаются постепенной сменой настройки инструмента, причём каждая новая звучность отличается от предыдущей на один тон. В результате, каждый удар-кластер отмечает этапы решённой сонорными средствами модуляции из эолийского звукоряда – на него настроено кантеле в начале примера – во фригийско-дорийский, который возникает в конце<sup>33</sup>.

Неординарно выполнена модуляция и во второй части Сонаты № 1 для двух кантеле (т. 2–6). Здесь происходит аналогичная постепенная перестройка инструмента: в момент выдержанных терцовых созвучий поочерёдно повышаются то нижний, то верхний тоны интервала. В итоге, в звучании достигается «плывущий» эффект и появляются ультрахроматические призвуки (пример № 12).

## Пример № 12

М. Покела. Соната № 1 для двух кантеле, II часть, Интродукция

<sup>33</sup> Звукоряд в начале: *des-es-fes-ges-as-b*; в конце – *e-f-g-a-h-cis*.



Также в пьесах этого сборника активно использованы средства алеаторики<sup>34</sup>. Она проявляется на разных уровнях: и материала, и формы. Для композитора важно импровизационное начало, в Сонате № 1 кантелисту предлагается исполнить импровизацию в пределах увеличенной квинты *ses-g* на фоне педали из оstinатно повторяющихся созвучий (пример № 15).

Пример № 15

*М. Покела. Соната № 1, I часть, т. 1–6*



В отдельных фрагментах пьесы «Pour Elam» заданы ритмические и фактурные параметры, указаны штрихи, но звуковысотность остаётся произвольной (пример № 16).

Пример № 16

*М. Покела. «Pour Elam»*



<sup>34</sup> Отметим, что в стиле этого автора появление черт алеаторики напрямую коррелирует с фольклором, для которого фиксация материала вовсе не обязательна. Некоторые композиции М. Покела часто имеют несколько вариантов. Например, пьеса «Hiidenkirnu» («Впадина») первоначально была написана для сольного концертного кантеле, но впоследствии появилась версия для группы исполнителей. Более того, композитор нередко предпочитал не записывать свои опусы, так как хотел сохранить их «живыми», для него был важен момент соавторства с исполнителем.

В этой же пьесе находим элементы алеаторики на уровне формы. Средний раздел сочинения записан в виде пяти алеаторных квадратов, которые можно исполнять в любом порядке. Поскольку материал квадратов опирается на общий звуковой комплекс, варианты исполнения не будут существенно влиять на итоговый результат. Кроме того, согласно композиторскому комментарию, музыкальный материал можно объединять с собственными вариантами тем – они записаны в качестве примера более мелкими нотами в верхней дополнительной строке (пример № 17).

Пример № 17

М. Покела. «Pour Elam»

improvisaatio-osa

esim. 1

esim. 2

esim. 3

esim. 4

esim. 5

Целиком построена на принципе ограниченной алеаторики вторая часть Сонаты № 1, исполняемая дуэтом кантеле. Материал её основного раздела записан в виде блоков-паттернов: у первого кантеле они имеют более выраженную мелодическую природу и продолжительность от трёх до пяти тактов, у второго – более гармоническую и короче по времени звучания (1–3 такта). Паттерны в партиях играют последовательно друг за другом (у них сквозная нумерация), каждый из них повторяется в пределах указанного временного интервала. Кантеле № 2 вступает примерно на минуту позже, чем кантеле № 1, далее исполнители играют то независимо друг от друга, то совместно. Композитором указано, какие паттерны должны быть скоординированы между собой, например, паттерны 1С, (третий в партии кантеле № 1) и 2Е (пятый в партии кантеле № 2) (пример № 18).

Таким образом, в своих произведениях для кантеле М. Покела как композитор-практик, которому интересен исполнительский процесс, эксперименты в нём, пробует разные способы звукоизвлечения, работает с настройкой инструмента, использует возможности новейших техник композиции.

## Пример № 18

## М. Покела. Соната № 1 для двух кантеле, II часть

The image displays a musical score for two kantelas, labeled KANTELE I and KANTELE II. The score is divided into two main sections, each with its own key signature (C major for KANTELE I and C minor for KANTELE II). A large black arrow points from the left section to the right section, indicating a transition or comparison.

**KANTELE I (C major):**

- 1:10 "Munikkimäly" *mp rubato*
- 2:40 *mf*
- 3:20 "Suuret kellot ja laulu" *ff*

**KANTELE II (C minor):**

- 1:10 "Keikot" *mp rubato*
- 1:50
- 2:10 *mf*
- 3:40 "Koralli" *f*
- 3:20 "Suuret kellot ja laulu" *ff*

Additional annotations include "vapaaehtoisesta järjestyksestä" (from a voluntary organization), "oktantivaihtoja vaihdellen" (changing octaves), "useita kertoja" (several times), and "leemaa jatkuen ja laajentaen" (expanding and continuing the theme). The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings.

Обобщая наши наблюдения над сочинениями для кантеле, созданными современными финскими композиторами, отметим следующее. Каждый из авторов обратился к данному инструменту по разным причинам: из желания писать «новую музыку» (Нурдгрэн), совместить исследовательскую и творческую практику (Ялканен), популяризовать инструмент (Покела). Поэтому облик их сочинений для кантеле несёт печать композиторской индивидуальности. Вместе с тем, найденные творческие решения оказались во многом схожи. Важным для каждого композитора оказалось использование конструктивной особенности инструмента – механизма переключения тонов. Он дал возможность применить разные варианты настройки кантеле, не ориентированные на мажор или минор, а также микрохроматику. Так, Нурдгрэн

в Первом концерте обратился к искусственному звукоряду, а во Втором концерте задействовал валики-повышатели для тембровой имитации японского кото и пастушеских рожков. Эксперименты со строем и температурой инструмента присутствуют и в сочинениях Ялканена, который ориентировался на древнегреческую музыку и её лады. Не так систематически, но вопросы строя возникают и в связи с пьесами Покела.

Всеми композиторами активно использованы новые приёмы игры, ведущие к созданию сонорных эффектов. Шире всего они разработаны в музыке М. Покела: это – разные виды щипка и *glissando*, а также нехарактерные для кантеле способы звукоизвлечения, превращающие его в ударный инструмент – удар молоточками или рукой по струнам. В целом, эта часть поисков объяснима в свете феномена нового исполнительского искусства. Во второй половине XX века он возникает в музыке для всех академических тембров и связан с разработкой ранее не использовавшихся, периферийных возможностей<sup>35</sup>. Всё это позволяет говорить о формировании взгляда на кантеле как на «новый» инструмент с расширенной техникой исполнительства.

Таким образом, можно заключить, что в финском музыкальном искусстве последней трети XX века сложился облик кантеле как современного академического инструмента, и вклад в этот процесс П. Х. Нурдгрена, П. Ялканена и М. Покела весьма высок.

### Литература

1. Корхонен К. Композиторы Финляндии от средневековья до наших дней. Ювяскюля: Gummerus Kirjapaino, 2008. 248 с.

---

<sup>35</sup> Как показал Н. Хруст, такой инструмент не только обладает большими возможностями, но, что самое главное, – уже не вписывается в общепринятую органологическую классификацию [4]. В связи с новыми техническими, тембральными возможностями отдельно взятого инструмента можно говорить о расширении его позиций, о способности к тембровой модуляции (Э. Денисов), и, наконец, о превращении его в своего рода мультиинструмент, суммирующий признаки нескольких. Например, кантеле, изначально щипковый хордофон, благодаря специфическим техникам игры, может превратиться в ударный хордофон (в случае удара по струнам) и идиофон (в случае удара по корпусу).

2. Окунева Е. Г. Финский авангард начала 1960-х: история, эстетика, практика // Проблемы музыкальной науки. 2010. № 1. С. 143–150.
3. Путешествия Элиаса Лённрота: Путевые заметки, дневники, письма. 1828–1842. Петрозаводск, 1985. 302 с.
4. Хруст Н. Ю. Новые инструментальные техники: опыт классификации: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / МГК им. П. И. Чайковского. М., 2017. 480 с.
5. Шулин В. В. Термин «звукоидеал» и практика его применения в современном музыкознании // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. СПб.: СПбГУКИ, 2011. № 2 (7). С. 155–161.
6. Jalkanen P. Kanteleseptetto. Modus Musiikki. Savonlinna, 1997.
7. Laitinen H. Matkoja musiikkiin 1800-luvun Suomessa: akateeminen väitöskirja. Tampere: Tampereen yliopistopaino, 2003. 343 s.
8. Leisiö T. Lyyra ja Pythagoras: Antiikin ajan kielisoittimia. Tampere: Tampereen yliopiston kansanperinteen laitos & Kanteleliitto, 1997. 123 s.
9. Lindfors J. “Päästä esiin se, mitä päässäsi on!” – Heikki Laitisen kansanmusaan kuuluu myös improvisointi, pöyhöily ja kanteleen sahaus. URL: <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2018/10/30/paasta-esiin-se-mita-paassasi-on-heikki-laitisen-kansanmusaan-kuuluu-myos> (01.11.2021).
10. Nordgren Pehr Henrik // Miten sävellykseni ovat syntyneet: 12 suomalaista säveltäjää kertoo / toim. E. Salmenhaara. Helsinki: Otava, 1976. P. 119–131.
11. Nordgren Pehr Henrik Concerto No 2 for Kantele and Orchestra. URL: <https://core.musicfinland.fi/works/concerto-no-2-for-kantele-and-orchestra-9f5b7832-ff07-43f1-ba5a-b7735e389624> (18.10.2019).
12. Thelestam D. Arkaismit Pekka Jalkase kantelemusiikissa. Helsinki: Sibelius-Akatemia, 2018. 92 s.
13. Väänänen T. (toim.). Yhteisetsävelet: Martti Pokelan sävellyksiä konserttikanteleelle. Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osaston oppimateriaalituotantoa, 9. Helsinki: Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osasto, 2004.

### References

1. Korhonen K. *Kompozitory Finljandii ot srednevekov'ja do nashih dnei* [The Composers of Finland from the Middle Ages to the Present Day]. Juvjaskulja: Gummerus Kirjapaino, 2008. 248 p.
2. Okuneva E. G. Finskij avangard nachala 1960-h: istorija, jestetika, praktika [Finnish avant-garde of the early 1960s: history, aesthetics, practice]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2010. No. 1, pp. 143–150.
3. *Puteshestvija Jeliassa Ljonnrota: Putevye zametki, dnevniki, pis'ma. 1828–1842* [The travels of Elias Lennroth: Travel notes, diaries, letters of 1828–1842]. Petrozavodsk, 1985. 302 p.
4. Hrust N. Ju. *Novye instrumental'nye tehnikii: opyt klassifikacii: dis. ... kand. iskusstvovedeniija: 17.00.02* [New Instrumental Techniques: an experience of classification. Ph. D. Thesis by the Ph. D. in Art History: 17.00.02]. MGK im. P. I. Chajkovskogo. Moscow, 2017. 480 p.
5. Shulin V. V. Termin “zvukoideal” i praktika ego primenenija v sovremennom muzykoznanii

- [The “sound ideal” term and the practice of application in modern musicology]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Saint Petersburg State University of Culture and Arts]. St. Petersburg: SPbGUKI, 2011. No. 2 (7), pp. 155–161.
6. Jalkanen P. *Kantelesepetto. Modus Musiikki*. Savonlinna, 1997.
  7. Laitinen H. *Matkoja musiikkiin 1800-luvun Suomessa: akateeminen väitöskirja*. Tampere: Tampereen yliopistopaino, 2003. 343 p.
  8. Leisiö T. *Lyyra ja Pythagoras: Antiikin ajan kielisoittimia*. Tampere: Tampereen yliopiston kansanperinteen laitos & Kanteleliitto, 1997. 123 p.
  9. Lindfors J. “Päästä esiin se, mitä päässäsi on!” – Heikki Laitisen kansanmusaan kuuluu myös improvisointi, pöyhöily ja kanteleen sahaus. URL: <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2018/10/30/paasta-esiin-se-mita-paassasi-on-heikki-laitisen-kansanmusaan-kuuluu-myos> (01.11.2021).
  10. Nordgren Pehr Henrik. *Miten sävellykseni ovat syntyneet: 12 suomalaista säveltäjää kertoo*. toim. E. Salmenhaara. Helsinki: Otava, 1976. P. 119–131.
  11. Nordgren Pehr Henrik *Concerto No 2 for Kantele and Orchestra*. URL: <https://core.musicfinland.fi/works/concerto-no-2-for-kantele-and-orchestra-9f5b7832-ff07-43f1-ba5a-b7735e389624> (18.10.2019).
  12. Thelestam D. *Arkaismit Pekka Jalkase kantelemusiikissa*. Helsinki: Sibelius-Akatemia, 2018. 92 p.
  13. Väänänen T. (toim.). *Yhteisetsävelet: Martti Pokelan sävellyksiä konserttikanteleelle*. Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osaston oppimateriaalituotantoa, 9. Helsinki: Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osasto, 2004.