

ПЕТРОЗАВОДСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ  
ИМЕНИ А.К. ГЛАЗУНОВА

*На правах рукописи*

**Анхимова Елена Александровна**

**ТРАКТОВКА КАНТЕЛЕ  
В МУЗЫКЕ КОМПОЗИТОРОВ  
ФИНЛЯНДИИ И КАРЕЛИИ**

Специальность 17.00.02 Музыкальное искусство

Диссертация  
на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель –  
кандидат искусствоведения,  
доцент **Копосова И. В.**

Петрозаводск – 2022

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Введение</b> .....	3
<b>ГЛАВА 1. Инструмент в культуре Финляндии XIX–XX веков:</b>	
<b>от кантеле Вяйнемейнена до электрокантеле</b> .....	14
1.1. Кантеле в Финляндии: вопросы истории и теории .....	14
1.2. Варианты инструмента, бытующие в Финляндии.....	25
1.3. Обучение на кантеле: финский опыт .....	33
<b>ГЛАВА 2. Музыка для кантеле композиторов Финляндии</b> .....	43
2.1. «Новое» кантеле в произведениях П.Х. Нурдгрена .....	45
2.2. Облик кантеле в музыке П. Ялканена .....	58
2.3. Экспериментальный подход к кантеле в опусах М. Покела.....	63
<b>ГЛАВА 3. Кантеле в культуре Карелии XX века:</b>	
<b>особенности бытования</b> .....	73
3.1. Вхождение кантеле в академическую культуру Карелии: 1920–1930-е годы.....	73
3.2. Хроматическое кантеле: в поисках версий инструмента.....	90
3.3. Профессионализация игры на кантеле: от истоков и до наших дней..	99
<b>ГЛАВА 4. Музыка для кантеле композиторов Карелии</b> .....	116
4.1. Сочинения, созданные для Ансамбля «Кантеле».....	116
4.1.1. Особенности репертуарной политики Ансамбля.....	116
4.1.2. Сочинения с второстепенной ролью кантеле .....	122
4.1.3. Сочинения с ведущей ролью кантеле .....	129
4.2. Иные сочинения .....	139
<b>Заключение</b> .....	159
<b>Список литературы</b> .....	164
<b>Список иллюстраций</b> .....	188

## ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность темы исследования.** Кантеле – древний карело-финский струнный щипковый инструмент, один из символов финской и карельской культуры. По некоторым источникам, его история насчитывает несколько тысяч лет<sup>1</sup>. Согласно классификации Э. Хорнбостеля и К. Закса, это – хордофон, относящийся к группе досочных цитр с резонаторным ящиком<sup>2</sup>. Первоначально кантеле было диатоническим, имело 5 струн<sup>3</sup> и цельнодолбленный корпус, сверху которого крепились струны: с одной стороны – к стержню, с другой – к колкам. Именно в такой версии оно вошло в культуру как инструмент Вяйнемёйна – легендарного калевальского старца – и бытовало в народе вплоть до начала XX века. С этого времени под воздействием различных процессов инструмент постепенно преобразовался: изменилась технология его изготовления, постановка игрового аппарата; существенной трансформации подверглись конструкция и строй, а главное – обновилась форма функционирования: во второй половине XX века кантеле вошло в академическую среду и стало профессиональным инструментом.

Судьба «нового» кантеле в культуре Финляндии и Карелии сложилась по-разному. Одна из основных причин связана с существованием в этих двух регионах принципиально разных по своим конструктивным особенностям разновидностей: диатонического концертного кантеле конструкции Пауля Салминена (Paul Salminen) и хроматического ансамблевого кантеле конструкции Виктора Пантелеймоновича Гудкова, представленного семейством из нескольких

<sup>1</sup> Leisiö T. Lyyra ja Pythagoras: antiikin ajan kielisoittimia». Tampere. 1997. 122 p.

<sup>2</sup> В их систематизации кантеле имеет рубрикации 314. 122. Классификация предполагает деление инструментов по источнику звука и способу его извлечения. 3. Хордофоны; 31. Простые хордофоны (цитры); 314. Досочные цитры, где опорой для струн является доска; 314.1. Настоящие цитры; 314.12. С резонатором; 314.122. Коробка с резонатором.

<sup>3</sup> Наиболее распространено пятиструнное кантеле, строй которого – диатонический пентакорд со звукорядом  $g^1-a^1-h^1(b^1)-c^2-d^2$ .

регистровых версий<sup>4</sup>. Вокруг каждой разновидности сформировалась своя среда: школа игры, система образования, репертуар.

На протяжении XX века композиторами Финляндии и Карелии написано немало музыки для кантеле. Однако созданный ими корпус сочинений до сих пор не подвергался аналитическому описанию, систематизации, и что ещё более важно – сравнению в аспекте трактовки нового для академической среды инструмента, а также в плане влияния на нее того социокультурного контекста, который сложился в каждом из рассматриваемых регионов. В этом состоит **актуальность** настоящего исследования.

**Степень разработанности темы исследования.** На сегодняшний день в отечественной и зарубежной литературе нет работ, посвященных заявленной проблематике, однако отдельные вопросы, поднимаемые в диссертации, уже получили свою разработку. Накоплен широкий круг источников, в которых рассматриваются история инструмента, особенности его бытования, представлены органологические характеристики. Это труды этнографов, историков и фольклористов, работавших в первой половине XX века, – О.А. Вяйсянена<sup>5</sup>, М. Петухова<sup>6</sup>, Н. Финдейзена<sup>7</sup>, С. Макарьева<sup>8</sup>, отчасти В. Гудкова<sup>9</sup>, а также современных отечественных музыковедов – А. Калаберда<sup>10</sup> и В. Моисеевой<sup>11</sup>.

Немало работ финских специалистов посвящено существующим на сегодняшний день разновидностям кантеле. Важное место среди них занимает

<sup>4</sup> Кантеле пикколо, прима, альт, бас.

<sup>5</sup> Väisänen A.O. Kantele ja jouhikko sävelmiä. Helsinki, 1928.

<sup>6</sup> Петухов М. О. Кантеле, финский народный музыкальный // Всемирная иллюстрация. 1892. Т. 47, № 13. С. 244–246.

<sup>7</sup> Финдейзен Н. Ф. О финской народной музыке // Сборник ЛОИКФУН. Л. 1929. С. 5–17.

<sup>8</sup> Марев С. Кантеле // Карело-мурманский край. 1929. № 11–12. С. 34–35.

<sup>9</sup> Гудков В. П. Карельское кантеле // Народное творчество. 1937. №8. С. 41–43; Гудков В. П. Музыка Калевалы // И. Б. Семакова. Живое кантеле: страницы жизни и творчества Виктора Пантелеймоновича Гудкова (1899–1942). Петрозаводск, 2012. С. 182–185.

<sup>10</sup> Калаберда А. В. Кантеле – вопросы истории и исполнительской практики: дипломная работа. Петрозаводск, 1997.

<sup>11</sup> Моисеева В. И. Элиас Лённрот и зарождение карело-финской этномузыкологии: дис. ... канд. иск. Петрозаводск, 2017. Лённрот, Э. Тетрадь песен для игры на кантеле. Петрозаводск: Verso, 2016.

монография А. Смоландер-Хауонен<sup>12</sup> о П. Салминене, дающая исчерпывающее представление об истории созданного им инструмента. В работах К. Дальблома<sup>13</sup>, Р. Ниеминена<sup>14</sup> концертное кантеле рассматривается в контексте широкого круга модификаций, возникших в Финляндии на протяжении XIX–XX веков. Многочисленна методическая литература, освещающая вопросы исполнительских традиций, особенностей техники игры на финском инструменте и приемов. В работах Х. Саха<sup>15</sup> они обобщены в отношении пятиструнного и десятиструнного кантеле, в пособиях И. Сопанена<sup>16</sup> и Т. Вяяннена<sup>17</sup> – в отношении академического инструмента. Наконец, диссертация Р. Койстинен-Армфельт<sup>18</sup> отличается комплексным подходом к изучению специфики исполнительства на современном концертном кантеле.

Источники, раскрывающие подобные аспекты в отношении карельского хроматического кантеле, не так многочисленны и фундаментальны. Этапы его формирования описаны в статьях В. Гудкова<sup>19</sup>, а также в исследованиях И. Семаковой<sup>20</sup>, посвященных деятельности этого энтузиаста карельской культуры. Ценную информацию об истории Ансамбля «Кантеле», коллектива, в рамках которого хроматический инструмент сформировался и получил свое

<sup>12</sup> Smolander-Hauvonen A. Paul Salminen, suomalaisen konserttikanteleen ja soittotekniikan kehittäjä. Helsinki : Sibelius-Akatemia, 1998.

<sup>13</sup> Dahlblom K. Itäkarjalainen kantele. Jyväskylä : Unpublished manuscript, 1998. p. 48; Dahlblom K. Keski-suomen kantele. Aanekoski : Kari ja Tuula Dahlblom, 2011.

<sup>14</sup> Nieminen R. Soitinten tutkiminen rakentamalla – Esimerkkinä jouhikko. Helsinki : Sibelius-Akatemia, 2008. 209 p.; Nieminen R., Väänänen, T., Rossander, M.-A. Kantele eläväksi. Nurmes: Kantele eläväksi -hanke, Nurmeksen museo, 2011.

<sup>15</sup> Saha H. Kymmenkielisen kanteleen opas. Kaustinen : Kansanmusiikki-instituutti, 1986.; Saha H. Viisikielisen kanteleen ohjelmistoa-I. Kaustinen : Kansanmusiikki-instituutti, 1983; Saha H. Viisikielisen kanteleen ohjelmistoa-II. Kaustinen : Kansanmusiikki-instituutti, 1987; Saha, H. Viisikielisen kanteleen ohjelmistoa-III. Kaustinen : Kansanmusiikki-instituutti, 1991.

<sup>16</sup> Sapanen I. Suomalaisen suurkanteleen opas. Tampere : OY Finnpublishers, 1987.

<sup>17</sup> Väänänen T. Yhteiset sävelet: Martti Pokelan sävellyksiä konserttikanteleelle. Helsinki: Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osasto, 2004.

<sup>18</sup> Koistinen-Armfelt, R. Kehollisuus ja kosketus kanteleensoitossa Helsinki : Unigrafia, 2016.

<sup>19</sup> Гудков В. П. Карельское кантеле // Народное творчество. 1937. №8. С. 41–43; Гудков В. П. Создать ансамбль народного творчества Карелии // Красная Карелия. 1936. 14 апреля. С. 3.

<sup>20</sup> Семакова И. Б. Живое кантеле: страницы жизни и творчества Виктора Пантелеймоновича Гудкова (1899–1942). Петрозаводск, 2012; Семакова, И. Б. Основоположник музыкальной этнографии и национальной музыкальной культуры Карелии // Ежегодник финно-угорских исследований. Петрозаводск, 2012. С. 86–102.

развитие, содержит дипломная работа В. Нижник<sup>21</sup>. Представления об отдельных деталях процесса профессионализации игры на кантеле в Карелии почерпнуты из воспоминаний кантелистов, работавших в Ансамбле: М. Гаврилова<sup>22</sup>, К. Вильянен<sup>23</sup>. Учтена и литература методической направленности. Подобные материалы стали систематически появляться, начиная с 1980-х годов<sup>24</sup>.

Изучение кантеле было бы невозможно без освоения источников по истории Финляндии и Карелии<sup>25</sup> и истории фольклористики<sup>26</sup>, а также работ, посвященных творчеству финских и карельских композиторов<sup>27</sup>, создавших репертуар для этого инструмента.

**Материал** диссертации, в первую очередь, составили произведения для кантеле. Массив финской музыки в количественном плане довольно обширен и разнообразен с позиции жанрового состава. Круг авторов, систематически пишущих для этого инструмента, представлен не только профессиональными композиторами, но также сочиняющими исполнителями и исследователями<sup>28</sup>. Для

<sup>21</sup> Нижник В. В. История оркестра Государственного ансамбля песни и танца «Кантеле»: дипломная работа. Петрозаводск, 2005.

<sup>22</sup> Гаврилов М. И. Дневник: [рукопись]. Петрозаводск, 2007; Гаврилов М. И. Под музыку северных рун. Петрозаводск, 1982.

<sup>23</sup> Вильянен К. У истоков ансамбля «Кантеле»: к 50-летию ансамбля // Ленинская правда. 1986. 01 июня. С. 3.

<sup>24</sup> Среди основных назовем: Белобородов А. С. Школа игры на хроматическом кантеле по методике Эмилии Страчевской: учебно-методическое пособие: 1-4 классы. Петрозаводск, 2013; Руководство по практическому освоению хроматического кантеле: в помощь начинающему педагогу / авт.-сост. Е. Жейкова. Петрозаводск, 1994; Самоучитель игры на кантеле / авторы текста Т. П. Вайнонен, М. И. Гаврилов; составитель А. А. Лехмус; под общей редакцией Б. Д. Напреева. Петрозаводск, 1985.; Шишканова И. В. Кантеле. Ступени к совершенству: учебно-методическое пособие. Петрозаводск, 2008.

<sup>25</sup> Такала И. Р. Финляндская линия. Очерки истории национальной мысли Финляндии (вторая половина XVIII – первая половина XIX века): учебное пособие. Петрозаводск, 2006; Такала И. Р. Финны в Карелии и в России: история возникновения и гибели диаспоры. СПб, 2002; Филимончик С. Н. Развитие науки в Советской Карелии в 1920–1930-е гг. Петрозаводск, 2014. 75 с.

<sup>26</sup> Азадовский М. К. История русской фольклористики: в 2-х т. Т. 1. Москва, 1958; Азадовский М. К. История русской фольклористики: в 2-х т. Т. 2. Москва, 1963; Иванова Т. Г. История русской фольклористики XX века: 1900 – первая половина 1941 г. СПб. 2009.

<sup>27</sup> Баранова И. Н. Особенности музыкального развития в Концерте для двух кантеле и камерного оркестра А. Репникова // Музыкальная культура Карелии. Петрозаводск, 1988. С. 135–150; Калаберда В. Л. «Карельский» период // Альбин Репников. Музыка на века: сборник статей и материалов. Петрозаводск, 2010. С. 97–100; Копосова И. В. Пер Хенрик Нурдгрэн и его творчество // Музыка Финляндии и Скандинавии: проблемы истории, теории и эстетики. Вып 1. Петрозаводск, 2019. С. 77–98; Призвание: сборник научных статей, посвященных жизни и творчеству композитора Эдуарда Николаевича Патлаенко. Петрозаводск, 2018; Корхонен, К. Композиторы Финляндии от средневековья до наших дней. Ювяскюля, 2008; Suomalaisia säveltäjiä, toim. E. Salmenhaara. Helsinki: Otava, 1994.

<sup>28</sup> Принимая во внимание всю неоднозначность одинакового наименования авторов трех названных категорий, в рамках работы мы всех их называем композиторами.

создания исчерпывающей картины в данном случае нами представлены композиции авторов разного типа. В связи с этим для анализа избраны: произведения П.Х. Нурдгрена (P.H. Nordgren), одного из ярких представителей финской музыкальной культуры последней трети XX века; сочинения П. Ялканена (P. Jalkanen), этномузыколога и композитора, создавшего более 20 опусов для кантеле; а также композиции кантелиста и педагога М. Покела (M. Pokela).

В Карелии музыка для кантеле в основной своей массе создавалась в рамках деятельности Ансамбля «Кантеле», поскольку сконструированный Гудковым инструмент изначально предназначался для ансамблевой и оркестровой игры. В корпусе сочинений, составляющих репертуар Ансамбля, обозначились две линии – с второстепенной и с ведущей ролью кантеле. Для анализа нами выбраны примеры, дающие представление о каждой из них (Руна-кантата «Рождение кантеле» А. Репникова, Концертино Л. Вишкарёва, цикл пьес Э. Патлаенко). Со временем хроматическое кантеле вышло за пределы ансамблево-оркестрового амплуа и стало инструментом сольным. Эта ситуация обусловила появление ряда оригинальных сочинений. Среди них в диссертации анализируются Этюды Э. Патлаенко и Концерт для двух кантеле и камерного оркестра А. Репникова.

**Объектом исследования** стало кантеле в двух его национальных версиях – финской (диатоническое концертное кантеле Пауля Салминена) и карельской (хроматическое ансамблевое кантеле Виктора Гудкова). Трактовка этого инструмента композиторами Финляндии и Карелии составила **предмет** исследования.

Автор работы ставит перед собой **цель** на основе анализа избранных сочинений показать варианты использования кантеле в музыке указанных авторов. В связи с этим решается ряд **задач**:

- систематизировать имеющиеся в исследовательской литературе сведения по вопросам изучения, строения и бытования кантеле в культуре Финляндии и Карелии, а также в связи с социокультурным контекстом, повлиявшим на развитие инструмента в двух регионах;

- представить разновидности инструмента, существующие на указанных территориях;
- описать региональные методики обучения игре на кантеле;
- охарактеризовать академический репертуар для финского и карельского кантеле, с позиций содержания, формы, жанровых особенностей, трактовки инструмента;
- сделать выводы о причинах, обусловивших разные пути академизации народного инструмента в Финляндии и Карелии и многообразии творческих подходов к трактовке кантеле в музыке композиторов этих национальных школ.

**Научная новизна** диссертации обусловлена следующим:

- в исследовании собраны и обобщены сведения о бытовании кантеле в двух северных регионах, изучена и проанализирована социокультурная среда, под воздействием которой кантеле изменило свой внешний облик и получило разные трактовки;

- в работе впервые обобщены разнородные сведения, касающиеся академизации кантеле и профессионализации обучения игре на нем;

- в диссертации впервые проанализирован корпус сочинений для кантеле, принадлежащих перу композиторов Финляндии и Карелии;

- впервые дается комплексная характеристика музыки для кантеле, созданной авторами двух регионов. Особенности анализируемых сочинений связываются с версиями инструментов каждой традиции, с идеями и взглядами конкретных композиторов;

- подходы к кантеле, сложившиеся в композиторском творчестве, соотносятся между собой, при этом выделяется ряд общих и отличных черт.

**Теоретическую значимость исследования** определяет представленный в нем панорамный взгляд на композиторскую музыку для кантеле, возникшую в Финляндии и Карелии. Это дает возможность увидеть специфику процесса академизации этого инструмента в указанных регионах, а также дополнить



существующие к настоящему времени представления об особенностях бытования народных инструментов в культуре XX века.

**Практическая значимость исследования.** Материалы диссертации могут быть использованы в таких вузовских курсах, как: «Теория современной композиции», «Инструментоведение», «Народное музыкальное творчество», «История зарубежной музыки», «История отечественной музыки», «Музыка второй половины XX – начала XXI веков», а также читающихся в Петрозаводской государственной консерватории факультативов «Музыка стран Северной Европы», «Музыка композиторов Карелии». Освещенные в работе подходы к кантеле, представленные оригинальные творческие решения способны открыть дальнейшие перспективы в плане использования этого инструмента в музыке разных жанров и стилей, вдохновив современных композиторов к созданию произведений для этого легендарного инструмента.

**Методология и методы** исследования, используемые в работе, вытекают из решаемых в нем разноплановых задач. Метод системного анализа обеспечил комплексное видение как изучаемого объекта, так и контекста, в котором он существует. Этапы, возникшие в процессе перехода кантеле из традиционной в академическую среду, позволил высветить исторический метод. Методы проблемного и сопоставительного анализа оказались результативны для выявления специфики бытования инструмента в двух сопредельных регионах. Наконец, в отношении корпуса сочинений, представленных в исследовании, применен аналитический метод, дающий полное представление о предмете исследования.

Анализ музыки для кантеле оказался бы непродуктивным без освещения контекста, в котором она создавалась и существует. Поэтому важными для нас стали исследования, содержащие следующие подходы:

- труды, посвященные процессу академизации народных инструментов В. Бычкова<sup>29</sup>, М. Имханицкого<sup>30</sup>, Д. Вараламова<sup>31</sup>; вопросам «нового» инструмента, расширенным исполнительским техникам, разработанным в области академических тембров и активно вошедшим в обиход народных инструментов в ходе их академизации. Они принадлежат М. Беговатовой<sup>32</sup>, В. Бойковой<sup>33</sup>, О. Танцову<sup>34</sup>, Ю. Холопову<sup>35</sup>, Н. Хрусту<sup>36</sup>;
- исследования Н. Жоссан<sup>37</sup>, И. Земцовского<sup>38</sup>, В. Юнусовой<sup>39</sup>, посвященные теме «композитор и фольклор»;
- работы В. Шулина<sup>40</sup>, О. Щербатовой<sup>41</sup>, рассматривающие проблему звукоидеала и звукового образа инструмента, трактовки различных тембров;

<sup>29</sup> Бычков В. В. Академизация русских народных инструментов: синтез или самостоятельность, единство или размежевание, друзья или соперники? // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2015. Т. 207. С. 90–108.

<sup>30</sup> Имханицкий М. И. История баянного и аккордеонного искусства : учебное пособие по курсу «История исполнительства на народных инструментах» для высших и средних учебных заведений искусств и культуры. Москва : Российская академия музыки им. Гнесиных, 2006. 519 с.; Имханицкий М. И. Становление струнно-щипковых народных инструментов в России: уч. Пособие. М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. 370 с.

<sup>31</sup> Варламов Д. И. Академизация и постакадемический синдром в музыкальном искусстве и образовании: монографический сборник статей. Саратов: СГК имени Л.В. Собинова, 2016. 84 с.

<sup>32</sup> Беговатова М. А. Современное исполнительство на саксофоне в аспекте расширения звуковых возможностей инструмента: автореферат дис. ... канд. иск. Казань, 2012. 26 с.

<sup>33</sup> Бойкова В. П. Расширенные исполнительские техники в творчестве Зигфрида Пальма: путь к новому виолончельному искусству : дис. ... канд. иск. Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 2014. 254 с.

<sup>34</sup> Новые приемы игры на кларнете / составитель О. Танцов. М.: Московская консерватория, 2004. 44 с.; Новые приемы игры на флейте / составитель, автор методической части О. Танцов. М.: Московская консерватория, 2011. 80 с.

<sup>35</sup> Холопов Ю. Н. Новый музыкальный инструмент: рояль // М. Е. Тараканов: Человек и фоносфера : научные труды ГИИ. М. ; СПб. : Алетейя, 2003. С. 252–271.

<sup>36</sup> Хруст Н. Ю. Новые инструментальные техники: опыт классификации: дисс. ... канд. иск. Москва : Московская государственная консерватория им. Чайковского, 2017. 480 с.

<sup>37</sup> Жоссан Н. О неофольклорном направлении в русской музыке второй половины XX века // Вестник Башкирского университета. 2012. Т. 18, №1. С. 105–108.; Жоссан Н. Ю. Проблема претворения русских народных жанров в сочинениях кантатно-ораториального типа (на материале отечественной музыки 60-80-х годов): автореф. дис. ... к. искусств. М., 1998. 28 с.

<sup>38</sup> Земцовский И. И. Фольклор и композитор. М. : Советский композитор, 1978. 174 с.

<sup>39</sup> Юнусова В. Н. Творческий процесс в классической музыке Востока: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 1995. 37 с.

<sup>40</sup> Шулин В. В. Термин «звукоидеал» и практика его применения в современном музыкознании // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2011. № 2 (7). С. 155–161.

<sup>41</sup> Щербатова О. А. Звуковой образ инструмента в сольных фортепианных произведениях отечественных композиторов 60-80-х годов XX века: автореферат дис. ... канд. иск. Нижний Новгород: [б. и.], 2012. 22 с.

- литература, посвященная проблемам истории каждого региона: это исследования Л. Суни<sup>42</sup>, И. Такала<sup>43</sup>, связанные с вопросом формирования национальной идентичности в Финляндии; труды Б. Старкова<sup>44</sup>, И. Такала<sup>45</sup>, С. Филимончик<sup>46</sup>, посвященные проблемам политики «коренизации», проводившейся в Карелии 1930-х.

### **Положения, выносимые на защиту:**

1. в академической музыке Финляндии и Карелии сложились разные подходы к использованию кантеле;
2. несходство трактовок определяется разными условиями бытования инструмента в этих регионах, отличием конструктивных особенностей региональных версий кантеле, индивидуальными творческими установками композиторов;
3. финские исполнители и композиторы в отношении концертного диатонического кантеле последовательно шли по пути обновления техники игры и обогащения выразительных средств, их творческими решениями руководил звукоидеал «нового инструмента», сформировавшийся в настоящий момент в связи со всеми академическими тембрами;
4. работа композиторов Карелии с хроматическим ансамблевым кантеле обусловлена репертуарной политикой Государственного ансамбля «Кантеле», тесно связана с историей этого коллектива и происходящими в нем художественными процессами.

---

<sup>42</sup> Суни Л.В. Национальная идея и историческая наука Финляндии второй половины XIX – начала XX вв. // Финская культура первой половины XX века. Петрозаводск, 1990. С. 6–14.

<sup>43</sup> Такала И. Р. Финляндская линия. Очерки истории национальной мысли Финляндии (вторая половина XVIII – первая половина XIX века): учебное пособие. Петрозаводск: Издательство ПетрГУ, 2006. 84 с.

<sup>44</sup> Старков Б. Инструментарий национальной политики ВКП(б) и его применение // В семье единой: национальная политика партии большевиков и ее осуществление на Северо-Западе России в 1920—50-е годы. Петрозаводск, 1998. С. 83–98.

<sup>45</sup> Такала И. Р. Финны в Карелии и в России: история возникновения и гибели диаспоры. СПб: Издательство «Журнал Нева», 2002. 172 с.

<sup>46</sup> Филимончик С. Н. Развитие науки в Советской Карелии в 1920–1930-е гг. Петрозаводск: Издательство ПетрГУ, 2014. 75 с.; Филимончик С. Н. Роль научно-исследовательских институтов Карелии в развитии гуманитарных наук в 1930-е годы // Труды Карельского научного центра РАН. 2010. № 4. С. 103–114; Филимончик С. Н. Самодеятельное искусство Карелии в 1920–1930-е годы // Текст художественный: грани интерпретации : сборник научных статей. Петрозаводск, 2013. С. 435–445.

**Степень достоверности и апробация результатов.** Достоверность выводов настоящего исследования обусловлена опорой на широкий круг отечественных и зарубежных научных источников разного времени, обращением к архивным материалам Ансамбля «Кантеле», дневникам и воспоминаниям кантелистов. Также автор настоящего исследования опирался на собственный исполнительский опыт на хроматическом ансамблевом кантеле.

Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры теории музыки и композиции Петрозаводской государственной консерватории им. А.К. Глазунова и была рекомендована к защите.

Промежуточные результаты исследования были представлены в докладах на Международных и Всероссийских научных конференциях, проходивших с 2017 по 2022 годы (Москва, Новосибирск, Казань, Петрозаводск). По материалам исследования опубликован ряд статей<sup>47</sup>, в том числе в изданиях, рекомендованных экспертным советом ВАК Министерства науки и высшего образования РФ.

**Структура работы** отвечает поставленной цели и обозначенному ряду задач. Диссертация состоит из двух частей, составленных по региональному признаку. Открывающие их главы (первая и третья соответственно) имеют историко-теоретический ракурс и охватывают сумму сходных вопросов, позволяющих очертить судьбу инструмента и пути его перехода в сферу профессиональной культуры в двух регионах. Нами рассмотрены особенности бытования кантеле в Финляндии и Карелии, существующие здесь конструктивные версии инструмента, методики обучения на кантеле и его репертуар. Вторая и Четвертая главы – аналитические и представляют музыку, созданную для кантеле в Финляндии и Карелии.

Заключение содержит выводы, касающиеся особенностей трактовки тембра кантеле в творчестве композиторов Карелии и Финляндии, сравнивает и объясняет причины разных подходов к нему.

---

<sup>47</sup> См. публикации в Списке литературы.

Список литературы содержит 222 источника, из них 38 на иностранных языках (финском, английском).

# ГЛАВА 1. ИНСТРУМЕНТ В КУЛЬТУРЕ ФИНЛЯНДИИ XIX–XX ВЕКОВ: ОТ КАНТЕЛЕ ВЯЙНЕМЁЙНЕНА ДО ЭЛЕКТРОКАНТЕЛЕ

## 1.1. Кантеле в Финляндии: вопросы теории и истории

В Финляндии активный интерес к кантеле появился в XIX веке, что определилось рядом причин. После Русско-шведской войны (1808–1809) Великое княжество Финляндское вошло в состав Российской империи и получило автономию. Новое государственное положение, при котором были разорваны вековые связи со Швецией, дало сильнейший импульс к поиску собственных исторических корней, к выстраиванию этнической и культурной общности с финно-угорским миром. По словам И. Такала, «специфика финского национального движения первой половины XIX века была выражена в том, что вопросы национального самосознания, национальной культуры и развития языка стали первостепенней социальными вопросов»<sup>48</sup>. Следствием этого стало стремительное развитие исторической науки, археологии, этнографии, фольклористики<sup>49</sup>. Так, в 1810–1820-е годы начался процесс активного собирания народных песен, в нем принимали участие Карл Готтлунд (Carl Gottlund), Адольф Арвидссон (Adolf Arwidsson), Сакариас Топелиус-старший (Zacharias Topelius), Авраам Поппиус (Abraham Poppius). Следствием этого стало издание сборников рун, среди первых Такала называет «Маленькие руны на радость сыновьям Суоми» («Pieniä runoja Suomen pojille ratoxi», 1818) Готтлунда. С 1822 года Топелиус-старший начал издавать собранные им фольклорные песни и др. Также

---

<sup>48</sup> Такала И. Р. Финляндская линия. Очерки истории национальной мысли Финляндии (вторая половина XVIII – первая половина XIX века) : учебное пособие. Петрозаводск: Издательство ПетрГУ, 2006. 84 с.

<sup>49</sup> В 1820 году Рейнхольдом фон Беккером с целью просвещения широких масс начинает издаваться первая газета на финском языке – «Еженедельник Турку» («Turun Wiikko-Sanomia»); в ней наряду с хозяйственными и практическими вопросами давались сведения об истории Финляндии.

в эти годы активно создавались просветительские общества<sup>50</sup>, в результате их деятельности в 1831 году образовалось Финское Литературное Общество (Suomen Kirjallisuuden Seura), которое активно действует и по сей день.

Огромный вклад в изучение кантеле внес Элиас Лённрот (Elias Lönnrot, 1802–1884). Он вошёл в историю финской культуры, в первую очередь, как собиратель и составитель национального эпоса «Калевала» и сборника «Кантелетар»<sup>51</sup>. Его деятельность по собиранию фольклора была осуществлена, главным образом, на территории проживания карел – в Олонецкой и Архангельской губерниях. Здесь был записан большой объем эпических песен «Калевалы».

Для нас важным оказалось то, что Лённрот стал одним из первых исследователей Финляндии, который во время экспедиций в Беломорскую Карелию зафиксировал существование кантеле в народном быту, отметил его наличие в каждом доме<sup>52</sup>. В 1833 году в д. Войница (Vuonninen) он познакомился со знаменитым карельским рунопевцем О. Малиненом (Ontrei Malinen 1781–1856) и сделал записи о нем. В путевых заметках Лённрот упоминает о наличии в доме Малинена кантеле с пятью медными струнами, а также характеризует самого рунопевца, как искусного кантелиста<sup>53</sup>.

---

<sup>50</sup> Одно из известных, «Субботнее общество» («Lauantaiseura»), созданное в 1830 году Й.Я. Тенгстрёмом – литературно-философский кружок, состоящий в основном из молодых университетских преподавателей, в их числе Рунеберг, Снельман, Нервандер, Нордстрём, Сигнеус, Кастрен, Топелиус и др. Подробнее см.: Такала И. Р. Финляндская линия. Очерки истории национальной мысли Финляндии (вторая половина XVIII – первая половина XIX века) : учебное пособие. Петрозаводск: Издательство ПетрГУ, 2006. 84 с.

<sup>51</sup> Вместе с тем, Лённрот известен и как реформатор финского языка (ему принадлежит введение в финскую лексику таких слов как kirjallisuus / литература, tasavalta / республика, itsenäinen / независимый, kansallisuus / национальность и др.); как составитель словарей, исследователь и просветитель.

<sup>52</sup> Моисеева, В. И. Элиас Лённрот и зарождение карело-финской этномузыкологии: дис. ... канд. иск. Петрозаводск, 2017. С. 104.

Отметим, что одним из первых упоминаний о кантеле, по словам А. Вайсянена (подробней см. Väisänen A.O. Kantele ja jouhikko sävelmiä. Helsinki, 1928. 140 р.), является труд финского историка Х. Портана («De roési fennica» (1766–1778). В нем говорится о кантеле, которое оснащено пятью струнами и используется для сопровождения эпических песен. В 1802 году в своей статье итальянский музыкант Дж. Ачерби также упоминает инструмент с пятью струнами, кроме того, в приложении к статье содержится мелодия, сыгранная на кантеле.

<sup>53</sup> Путешествия Элиаса Лённрота: путевые заметки, дневники, письма 1828–1842. Петрозаводск, 1985. С. 105.

В кантеле Малинена резонаторный короб был изготовлен из цельного куска дерева твердых пород (ель, береза, ольха), с задней стороны на нем делалось углубление. Сверху крепились струны: с одной стороны к стержню, с другой – к деревянным колкам (рис. 1). Сегодня эта версия считается самой древней, по-видимому, именно она явилась прототипом кантеле Вайнемейнена в лённротовском эпосе. Количество струн здесь обусловлено мелодикой эпических песен и совпадает с пятиступенным звукорядом, в рамках которого они развертывались.

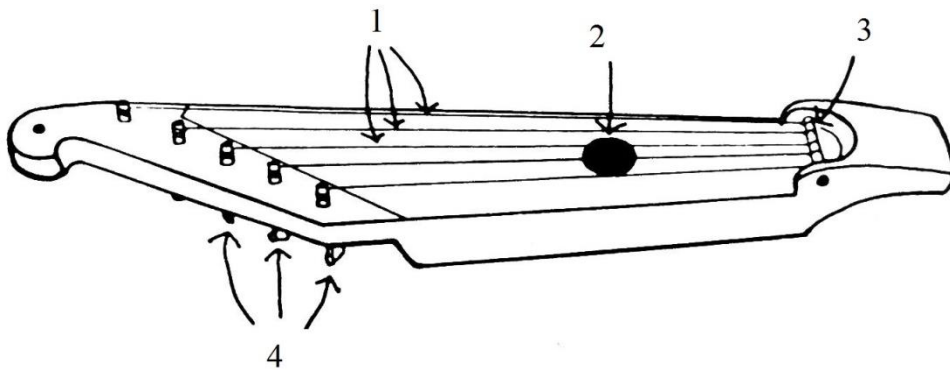


Рис. 1. Пятиструнное кантеле

- 1 – струны
- 2 – резонаторное отверстие
- 3 – стержень
- 4 – колки для настройки

Итогом изысканий Лённрота, связанных с этим традиционным инструментом, стало создание «Тетради песен для кантеле» («Vihko kanteleella soitettavia laulunuohteja») <sup>54</sup>, над которой ученый работал в течение длительного времени. Содержание тетради демонстрирует комплексный подход: в ней содержится репертуар, составленный из популярных народных финских и шведских песен; также здесь помещен чертеж модифицированной версии

<sup>54</sup> Ее рукопись хранится в Литературном архиве Финского литературного общества (SKS), авторское название у этой рукописи отсутствует, свое наименование – «Vihko kanteleella soitettavia laulunuohteja» – она получила уже в архиве.



инструмента, разработанной учёным (подробней она будет описана в следующем параграфе).

Вклад Лённрота в дальнейшее изучение и бытование кантеле оказался очень весом. С одной стороны, в рунах «Калевалы» им создан мифологический образ инструмента в руках Вяйнемёйна. Популярность эпоса, безусловно, способствовала дальнейшему интересу к кантеле, и во многом помогла ему стать национальным символом Финляндии. С другой, Лённрот оказался одним из первых, кто задумался об изменении конструкции инструмента, наметив движение в сторону его академизации.

Вслед за Лённротом, в 70-е годы XIX века работа по собирательству карельского фольклора была продолжена финским ученым А.А. Борениусом-Ляхтеенкорва (1846–1931). Из экспедиции в Карелию он привез 17 инструментов, в том числе и кантеле О. Малинена. Исследователем также были записаны наигрыши от сына рунопевца – Онтреини Юрки (Oltreini Jurki) и Луккани Хуотари (Lukkani Huotari) из Поньгагубы (Ponkalaksi, Vuokkiniemi)<sup>55</sup>.

Как указывает Н. Михайлова, в результате активных экспедиционных работ, проводимых в Карелии, к концу XIX века в Финляндии широкое распространение получила практика приглашения карельских кантелистов и рунопевцев для участия в концертах и песенных праздниках, проходивших в разных городах: Хельсинки (1900), Тампере (1907), Сердоболе (Сортавале, 1896, 1906, 1926). Широкую известность получили народные музыканты из Суйстамо (ныне Суоярвский р-н): Т. Липица (Timo Lipitsa), И. Шемейкка (Iivana Šemeikka), И. Лёсонен (Iivana Lösönen), И. Мишукка (Iivana Mišukka)<sup>56</sup> и др.

Первый опыт применения системного подхода к изучению карельского инструментального фольклора принадлежит Армасу Отто Вяйсянену<sup>57</sup> (Armas

<sup>55</sup> Väisänen A.O. Kantele ja jouhikko sävelmiä. P. XLVII.

<sup>56</sup> Михайлова Н. С. Традиционные музыкальные инструменты Карелии как объект исследований ученых Финляндии // Рябининские чтения-2019. Петрозаводск, 2019. С. 434.

<sup>57</sup> Армас Отто Вяйсянен (Armas Otto Väisänen, 1890–1969) – крупнейший финский фольклорист-музыковед, собиратель и исследователь произведений музыкального фольклора финно-угорских народов, скрипач, педагог, общественный деятель. Родился в г. Савонранта (Финляндия). Учился в Хельсинкском университете. Магистр (1919), доктор наук (1939). С 1919 член Калевальского общества, в 1930–1942 – его секретарь, с 1942 – председатель. В 1940–1956 доцент Хельсинкского университета, в

Otto Väisänen, 1890–1969). В 1916 году при поддержке Финского литературного общества (SKS), по словам Михайловой, «он провел ряд экспедиций в Северное Приладожье (приходы Impilahti, Suistamo, Korpiselkä), где записал около 250 мелодий, из них 84 были исполнены на кантеле, 31 – на йоухикко, 28 – на пастушьих инструментах»<sup>58</sup>. Результатом его исследований стал труд «Мелодии кантеле и йоухикко»<sup>59</sup>. По словам Н. Михайловой, вступительная статья этого издания представлена на финском и немецком языках, она содержит информацию об органологических особенностях инструментов: настройке, приемах игры. Также здесь зафиксированы данные об исполнителях: возраст, место проживания, род занятий и др. Но главное, в сборнике сосредоточено около двухсот наигрышей на кантеле, и сорока на йоухикко. Кроме того, собранный Вяйсяненем материал систематизирован по жанровому признаку, образцы сопровождаются информацией о собирателе, месте записи, исполнителе, месте хранения оригинала<sup>60</sup>.

Согласно Вяйсянену, пятиструнное кантеле является самым древним из всех собранных им инструментов. Дополнительные струны на нём начали добавляться только в XIX веке. В это время в Финляндию через Швецию постепенно стала проникать европейская танцевальная музыка, известная как «*relimanni*»<sup>61</sup>, включая вальс, кадрили, позднее польку (в 1840-х годах) и мазурку (в 1850-х

---

1956–1959 – профессор. Занимался изучением музыкального фольклора финно-угорских народов, вел собирательскую работу.

В 1912–1923 годах совершил экспедиции по Эстонии, мордовским деревням (1914), Самарской губернии, Финляндии и Карелии (1915–1920 годы), районам проживания саамов близ Печенги (1926), Швеции (1946). На территории Ленинградской области обследовал Западную Ингерманландию (1914), районы проживания южных вепсов (1916), совместно с Э.Н. Сетяля собирал фольклор у последних вепских кантелистов.

В экспедициях он записывал музыку преимущественно на фонограф. Главным объектом внимания исследователя стали мелодии кантеле и йоухикко, поэтические тексты. Данные записи хранятся в архиве SKS. Кроме того, Вяйсяненем сделано много фотографий музыкантов и их быта.

<sup>58</sup> Михайлова Н. С. Традиционные музыкальные инструменты Карелии как объект исследований ученых Финляндии // Рябининские чтения-2019. Петрозаводск, 2019. С. 434.

<sup>59</sup> Väisänen A.O. *Kantele ja jouhikko sävelmiä*. Helsinki, 1928.

<sup>60</sup> Подробнее см: Михайлова Н. С. Традиционные музыкальные инструменты Карелии как объект исследований ученых Финляндии // Рябининские чтения-2019. Петрозаводск, 2019. С. 434.

<sup>61</sup> Термин происходит от шведского «*spelman*», что означает «народный музыкант». В Финляндии слово «*relimanni*» используется только для обозначения народных музыкантов, играющих танцевальную музыку (в отличие от народных музыкантов, исполняющих древнюю музыку или современную народную музыку). Музыка «*relimanni*» исполняется на инструментах, бытовавших в ту эпоху: скрипка, кларнет, аккордеон, мандолина и, а также кантеле с числом струн от восьми до тридцати девяти.

годах). Новоявленные жанры, мелодии которых обладали более широким амбитусом, побудили исполнителей развивать инструмент для воспроизведения новых типов мелодий. Таким образом количество струн постепенно увеличивалось до 8–12 и более. Параллельно изменению подверглась и технология изготовления: с середины XIX века стало появляться клеёное кантеле, корпус которого составлен из нескольких соединенных деталей: его создание требовало большей искусности мастера. Такой способ сохранялся и совершенствовался до XX столетия.

А.О. Вяйсянен также вёл активную просветительскую работу, направленную на популяризацию традиционного кантеле и народной музыки. Так, на финском радио с 25 октября 1933 года и до конца 1940-х годов шла его авторская серия радиопередач «Полчаса», которая пользовалась большой популярностью. В ней принимали участие музыканты, связанные с народной музыкой. Их выступления шли в прямом эфире. Одним из постоянных гостей передачи с момента ее первой трансляции и до 1949 года был Пауль Салминен<sup>62</sup> (Paul Salminen, 1887–1949) – музыкант, педагог, изобретатель концертного кантеле<sup>63</sup>. В истории финского кантеле он явился одной из важнейших фигур. Во-первых, им был разработан новый тип инструмента. Концертное кантеле Салминена получило расширенный диапазон (он составил шесть октав, от  $G$  до  $c^4$ ) и было оснащено механизмом, позволявшим изменять строй (подробней конструкция этого инструмента будет обсуждена в следующем параграфе). Также Салминен был одним из наиболее ярких кантелистов-профессионалов своего

---

<sup>62</sup> Пауль Салминен (Paul Salminen), (имя при рождении Пааво Хинканен, 1887–1949) родился в деревне Рапполово (ныне территория Ленинградской области). Образование получил в Санкт-Петербургской консерватории по классу тромбона, где его преподавателями были Н. Римский-Корсаков, С. Прокофьев, М. Штейнберг, Л. Ауэр. В 1912 году Салминена приняли в Петербургский Императорский Оркестр. Позднее в Финляндии он был членом разных оркестров: Хельсинкского городского (1920–1925, 1944–1946), оркестра Хельсинского театра (1930–1938), оркестра радио (1938–1943). Также с 1930-х годов Салминен был членом Хельсинкского квартета тромбонов.

Большая часть его жизни прошла в Финляндии, здесь он увлёкся традиционной финской музыкой и начал работу по изготовлению кантеле – им выполнено несколько десятков оригинальных инструментов. Один из них – по эскизу знаменитого финского художника Акселя Галлен-Каллела.

<sup>63</sup> Smolander-Hauvonen, A. Paul Salminen, suomalaisen konserttikanteleen ja soittotekniikan kehittäjä. Heksinki : Sibelius-Akatemia, 1998.

времени<sup>64</sup>, активно концертировал в Финляндии, Швеции и странах Балтии<sup>65</sup>. Параллельно с исполнительской он вёл активную просветительскую работу, благодаря которой многие финские композиторы, такие как О. Мериканто, Э. Мелартин, Ю. Похьянми, смогли познакомиться с кантеле его конструкции.

В Финляндии второй половины XX века появление кантеле нового образца вызвало широкий интерес к академическому исполнительству на нем и одновременно заставило обратиться к истокам – традиционной культуре. Этот период ознаменован открытием в образовательных учреждениях разных ступеней классов, готовящих кантелистов в области народной и академической музыки, возникновением многочисленных музыкальных коллективов и фестивалей, формированием музыкальных общественных объединений (подробнее см.: параграф 1.3).

Важнейший вклад в историю инструмента на этом этапе внёс Исмо Сопанен<sup>66</sup> (Ismo Soranen, род. 1941) – один из ведущих педагогов и исполнителей на кантеле. С 1970-х годов им была предложена идея общенационального сотрудничества исполнителей на кантеле. Сопанен пришёл к выводу, что к тому моменту многие кантелисты были «замкнуты в своих кругах», поэтому он разослал письма всем известным исполнителям, и 15 января 1977 года в Тампере было созвано первое собрание финских кантелистов. На нём присутствовали 14 человек из разных уголков страны, ими было принято решение создать «Финское общество исполнителей на кантеле», в 1984 году название этой организации было

---

<sup>64</sup> Народные исполнители-кантелисты, завоевавшие широкую известность, появляются в Финляндии с конца XIX века; одной из первых стала Крита Хаапасало (Kreeta Haapasalo, 1813–1893).

<sup>65</sup> Публичные выступления на кантеле он начал совместно с оперным певцом, баритоном Лаури Миеттисеном (Lauri Miettisen) в концертном туре по Центральной Финляндии. Кроме того, в 1922–1928 годы Салминен выступал в качестве солиста и концертмейстера с другими оперными певцами. С 1924 по 1931 годы участвовал в многочисленных оперных спектаклях, организованных финским композитором Эрки Мелартином, где играл на концертном кантеле. Подробнее см.: Smolander-Hauvonen, A. Paul Salminen, suomalaisen konserttikanteleen ja soittotekniikan kehittäjä. 1998. С. 43–44.

<sup>66</sup> Исмо Сопанен (Ismo Soranen, р. 1941) – родился в г. Тампере в музыкальной семье. С 1951 года начал изучать кантеле в г. Нокиа у Марьяты Пууппонен (Marjatta Puupposen). Позже продолжил изучать кантеле под ее руководством в Хельсинки, а затем, в конце 1950-х, в течение года в музыкальном колледже Хямеенлинна. Сопанен участвовал в различных культурных конкурсах и получил на них большое количество призов – в Финляндии (1957), Москве (1957), Вене (1959).

изменено на «Союз кантеле» (Kanteleliitto). Сопанен был избран его первым председателем, и занимал эту должность до 1991 года<sup>67</sup>.

С момента создания этой организации началось тесное сотрудничество музыкантов-кантелистов, мастеров по изготовлению инструментов, преподавателей, проживающих в разных уголках Финляндии, установился обмен опытом между ними, стали реализовываться многие совместные творческие проекты. Число членов «Союза» неизменно росло: к 1978 году в него входило 183 человека, а к 2017 году количество кантелистов увеличилось до 950 человек<sup>68</sup>.

На первом этапе существования «Союза» были определены его задачи и сфера деятельности. Для их формулирования были организованы семинары, повесткой которых стало положение инструмента на рубеже 1970-х и 1980-х годов. В ходе обсуждений были обозначены такие проблемы: нехватка инструментов, педагогов, репертуара и методической литературы. В состав руководителей «Союза» и его рабочих групп входили мастера кантеле и преподаватели со всей страны, ими в качестве первостепенного направления было выбрано развитие обучения игре на инструменте. На этот момент в Финляндии существовало много разных моделей кантеле, и как результат – стилей игры. «Финский Союз кантеле» успешно собрал и учёл все разновидности инструмента – от традиционного 5-струнного до концертного и электрокантеле – и постарался охватить все возможные стили игры. Было решено, по возможности, сохранить это многообразие, определив для каждого инструмента свой подход к проблемам исполнительства. С этого момента образование и исполнительство на кантеле стало двигаться в двух разных направлениях: в сторону совершенствования академического исполнительства и в сторону продолжения и развития традиционных линий искусства.

Кроме того, деятельность «Союза» была связана с организацией площадок для обмена опытом – различных концертов, конкурсов, фестивалей. Одним из них

---

<sup>67</sup> Далее данную должность занимали Ханну Сырьялахти (1992–1995), Синикка Контио (1996–1997), Санна Питканен-Ээрола (1998–2003), Эйя Канкаанранта (2004), с 2005 года Сату Сопанен-Хелисало.

<sup>68</sup> Tenhunen A.-L. Kanteleliiton historiikki, kanteleliitto 30 vuotta. [Electronic resource]. Режим доступа: <http://www.kantele.net/kanteleliiton-historiikki-kanteleliitto-30-vuotta/747> (дата обращения: 09.04.2021).

стал «Парад кантеле» («Kanteleparaati»), который в разные годы проводился по всей стране, а первый из них состоялся в 1978 году в Тампере и собрал около 100 участников. Концерты этого фестиваля проводились до конца 1990-х годов и включали в себя музыку разных жанров и направлений: от классической до современной, от популярной и народной до экспериментальной. Концерты неизменно собирали многочисленную публику, а кроме того, транслировались по радио для широкой аудитории, в них принимали участие исполнители всех возрастов и уровня мастерства.

«Союзом» также был организован национальный ежегодный конкурс, который начал деятельность с 1978 года и неизменно пользовался большой популярностью среди профессионалов и любителей, работая на продвижение финской культуры и музыки. В него были включены соревнования в разных категориях: среди исполнителей, мастеров, изготавливающих инструменты; в состав жюри входили академические и народные музыканты, исследователи и композиторы. С 2011 года мероприятие получило международный статус.

Также «Союз» всячески способствовал пополнению репертуара. С 1983 организация стала активно заказывать произведения для кантеле у композиторов Финляндии. Так, в репертуарные списки конкурсов входили новые сочинения таких авторов как П. Ялканен, М. Покела, М. Контио и др. Эти произведения впоследствии были представлены на различных музыкальных фестивалях: в Вийтасаари (Viitasaaren musiikkijuhlat), на фестивале камерной музыки в Кухмо (Kuhmon kamarimusiikki), на международном музыкальном фестивале в Миккели (Mikkelin Musiikkijuhlat), на биеннале в Тампере (Tampere Biennale), а также в «Днях северной музыки» («Pohjoismaiset Musiikkpäivät»), проходящих ежегодно в одной из североевропейских стран, и др.

Наконец, в 1979 году у финских кантелистов появилось свое периодическое издание, освещающее все события, связанные с инструментом, им стал журнал «Кантеле»<sup>69</sup> («Kantele-lehti»), главным редактором которого выступил И. Сопанен.

Параллельно с деятельностью «Союза» в 1970–1980-х годах были начаты важные исследовательские и образовательные проекты по возрождению древних инструментов, таких как кантеле, духовые (рога, пастушьи флейты), йохикко. Этой деятельностью занимался Институт народной музыки в Каустинене под руководством Х. Лайтинена (Heikki Laitinen)<sup>70</sup>. Им также была предпринята попытка популяризировать традиционное пятиструнное и десятиструнное кантеле. Хотя инструмент на тот момент и считался национальным, но фактически не был массовым. В 1975 году в журнале «Народная музыка» («Kansanmusiikki») Лайтинен писал, что кантеле перестало быть реальным национальным инструментом, а давно превратилось «в концепцию без должного содержания», на нём играют не носители традиции, а люди в национальных костюмах<sup>71</sup>. Он предлагал искать новые пути развития. В Институте было изготовлено сто пятиструнных кантеле для фестиваля народной музыки в Каустинене. Х. Лайтинен совместно с Х. Саха (H. Saha) обучали исполнению несложных мелодий и импровизации на кантеле людей всех возрастов, практически не имевших музыкального образования. Институтом также было принято решение распространить пятиструнные кантеле и учебные пособия, написанные Лайтиненом и Саха, в школах Финляндии. Целью этого проекта,

---

<sup>69</sup> На сегодняшний день он выходит с периодичностью четыре раза в год. До 2016 года он выпускался в печатном виде, с 2017 года в электронном виде на сайте Союза: <https://www.kantele.net/>. Kanteleliitto [Electronic resource] / Режим доступа: <https://www.kantele.net/> (дата обращения: 09.04.2021).

<sup>70</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, йохикко). 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, посвященная истории финской народной музыки XIX века. См.: Laitinen, H. Matkoja musiikkiin 1800 – luvun Suomessa. Akateeminen väitöskirja. Tampere : Akateeminen väitöskirja : Tampereen yliopistopaino, 2003.

<sup>71</sup> Hill, J. From Ancient to Avant-garde to Global: Creative Processes and Institutionalization in Finnish Contemporary Folk Music.” Väitöskirja. University of California. 2005. P. 127.

который начался в 1982 году, было включение кантеле в начальную ступень образования – детские сады и начальные школы. Так, в 1980-е годы Институтом было выпущено три части сборника «Репертуар для пятиструнного кантеле» («Viisikielisen kanteleen ohjelmistoa»)<sup>72</sup>. В первую часть помещены наигрыши для кантеле, собранные О. Вяйсяненем, вторая включает в себя современную музыку для пятиструнного кантеле. Сюда вошли пьесы К. Ахо (K. Aho), П. Ялканена (P. Jalkanen), Т. Кярки (T. Kärki), С. Ярвинен (S. Järvinen) и др. Материал третьей части составили произведения М. Покелы (M. Pokela) для пятиструнного кантеле, соло и ансамблей. Также появился сборник для десятиструнного инструмента («Kymmenkielisen kanteleen opas»), включавший описание особенностей исполнительской техники и народные наигрыши<sup>73</sup>.

Вместе с тем, 1990-е годы отмечены появлением исследований о кантеле – инструмент стал активным предметом изучения, были подведены некоторые итоги в отношении его истории, исполнительства, вопросов органологии и т.д. Причем, сфера интересов ученых охватила как традиционное, так и академическое исполнительство на кантеле. Так, А. Смоландер-Хаувонен (A. Smolander-Hauvonen) рассматривает кантеле П. Салминена и его школу игры<sup>74</sup>, искусству исполнительства на этом инструменте и постановке игрового аппарата посвящено исследование Р. Койстинен-Армфельт (R. Koistinen-Armfelt)<sup>75</sup>.

Среди всех исследований наибольший интерес вызывают работы К. Дальблома (K. Dahlblom)<sup>76</sup> и Р. Ниеминена (R. Nieminen)<sup>77</sup>, в которых кантеле рассматривается не только в своем бытовании в Финляндии, но и среди подобных

<sup>72</sup> Saha, H. Viisikielisen kanteleen ohjelmistoa-I. Kaustinen : Kansanmusiikki-instituutti, 1983.; Saha, H. Viisikielisen kanteleen ohjelmistoa-II. Kaustinen : Kansanmusiikki-instituutti, 1987.; Saha, H. Viisikielisen kanteleen ohjelmistoa-III. Kaustinen : Kansanmusiikki-instituutti, 1991.

<sup>73</sup> Saha, H. Kymmenkielisen kanteleen opas. Kaustinen : Kansanmusiikki-instituutti, 1986.

<sup>74</sup> Smolander-Hauvonen, A. Paul Salminen, suomalaisen konserttikanteleen ja soittotekniikan kehittäjä. Helsinki : Sibelius-Akatemia, 1998.

<sup>75</sup> Koistinen-Armfelt, R. Kehollisuus ja kosketus kanteleensoitossa. Helsinki : Unigrafia, 2016.

<sup>76</sup> Dahlblom, K. Itäkarjalainen kantele. Jyväskylä : Unpublished manuscript, 1998. P. 48.; Dahlblom, K. Keski-suomen kantele. Aaneoski : Kari ja Tuula Dahlblom, 2011. P. 297.

<sup>77</sup> Nieminen, R. Soitinten tutkiminen rakentamalla – Esimerkkinä jouhikko. Helsinki : Sibelius-Akatemia, 2008. 209 p.



инструментов Фенноскандии и даже шире – Северо-Западного региона Европы, поскольку инструменты такого типа были найдены не только у балтийских финских народов, но и у прибалтов и русских. На этой основе формируется своего рода «кантелецентристская» концепция, согласно которой кантеле лежало у истоков всех подобных ему струнных щипковых хордофонов, бытовавших в этой части Европы: эстонского каннеля, русских гуслей, литовского канклеса и т.д.

## 1.2. Варианты инструмента, бытующие в Финляндии

Как уже упоминалось, в Финляндии первая попытка преобразования конструкции кантеле принадлежала Э. Лённроту. Главная задача его обновлений состояла в том, чтобы создать инструмент, пригодный для исполнения популярных в то время мелодий, а также народных финских и шведских песен. Чертёж кантеле, разработанного и созданного учёным<sup>78</sup>, а также подробное описание приёмов игры содержатся в «Тетради песен для кантеле». Что представляло собой кантеле его конструкции?

Это был инструмент трапециевидной формы, изготовленный из дерева, с металлическими колками. Его диапазон охватывал две с небольшим октавы (от  $c^1$  до  $e^3$ ). Он имел 25 струн, располагавшихся в два ряда: 17 струн верхнего ряда составляли до-мажорный звукоряд, а 8 струн нижнего ряда образовывали с ним хроматический звукоряд в определенной части диапазона (*рис. 2*, струны нижнего ряда показаны пунктиром). Хроматизация начиналась только с  $f^1$  и заканчивались на  $c^3$ . Остальные хроматические звуки не были задействованы в силу их нечастого использования в приведённом Лённротом репертуаре. В связи с этим, хотя в исследовательских источниках кантеле Лённрота обозначается как хроматический

<sup>78</sup> Как указывает В. Моисеева, всего Лённротом изготовлено около двадцати таких кантеле, одно из них хранится в музее Сибелиуса в г. Турку. Подробнее см.: Лённрот, Э. Тетрадь песен для игры на кантеле. Петрозаводск: Verso, 2016. С. 116.

инструмент<sup>79</sup>, правильной его считать диатоническим с хроматизацией только одной из частей диапазона (от  $f^1$  до  $c^3$ ).

Несмотря на смелый эксперимент, осуществленный Лённротом, кантеле продолжало бытовать в диатоническом строе. Клееное кантеле на разных территориях Финляндии имело свою конструкцию, а в исполнении – свой строй<sup>80</sup>. Так, различно устройство инструментов разных региональных традиций Финляндии: Перхонёккилааксо, Саариярви, Хаапавеси<sup>81</sup>.

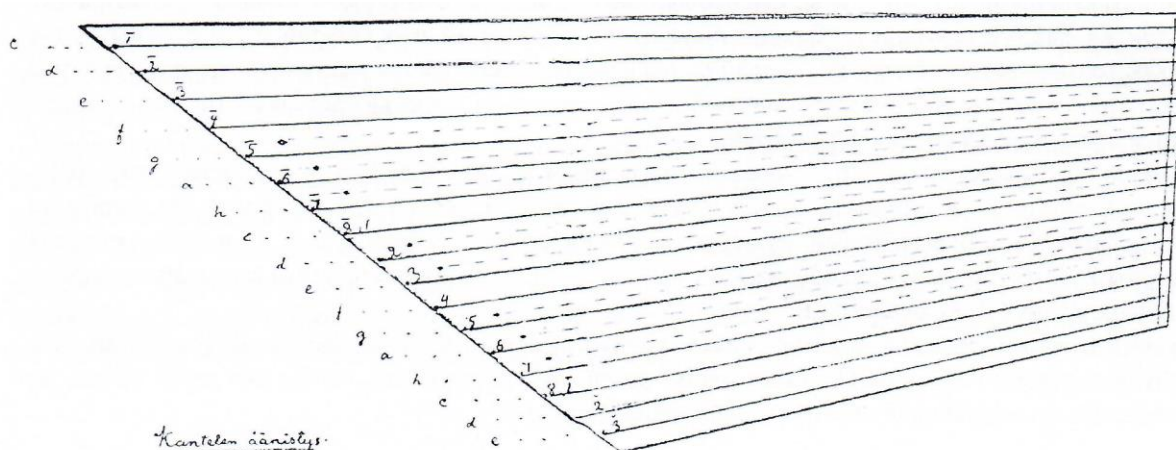


Рис. 2. Схема кантеле Э. Лённрота

Кантеле традиции Перхонёккилааксо отличается некоторыми специфическими особенностями: закругленной частью корпуса с одной стороны, и более заостренной противоположной, на которой крепятся колки. Такая конструктивная особенность позже повторится в инструментах конструкции П. Салминена. Количество струн начинается от 20 и более, инструмент оснащён пятью басовыми струнами, настроенными по звукам основных ступеней – субдоминанты, доминанты, тоники. Это позволяет исполнять на кантеле мелодии

<sup>79</sup> Дальблом К. Традиции игры на кантеле в Финляндии // Финская культура первой половины XX века. Петрозаводск. 1990. С. 106–111; Лённрот, Э. Тетрадь песен для игры на кантеле. Петрозаводск: Verso, 2016. С. 116.

<sup>80</sup> Дальблом К. Традиции игры на кантеле в Финляндии // Финская культура первой половины XX века. С. 106–111.

<sup>81</sup> Они имеют свои названия по территориальному расположению в Финляндии: 1. Перхонёккилааксо – юг так называемой Средней Финляндии (центральные поселки этого региона: Каустинен, Халсуа, Виттеле), Саариярви – земли Средней Финляндии, Хаапавеси – земли Приботнической Финляндии.

с аккомпанементом<sup>82</sup>. Наличие функциональных струн многое говорит и о репертуаре, исполняемом на данном инструменте, это тональная музыка (рис. 3).

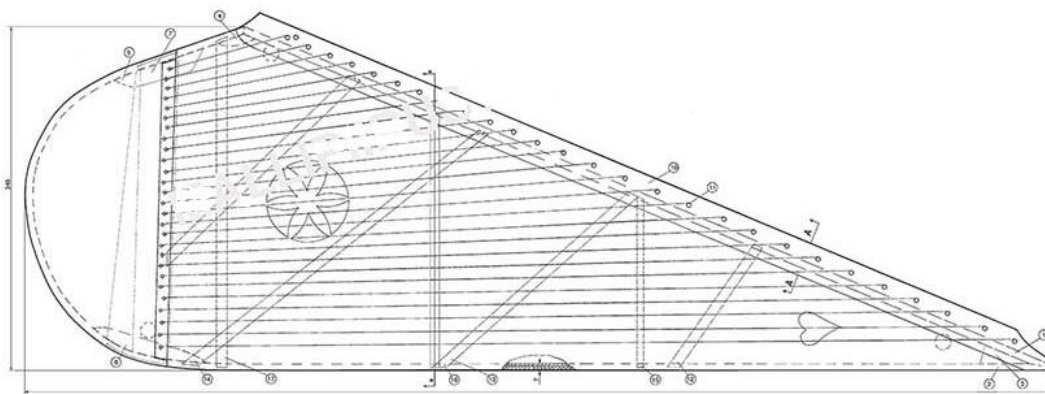


Рис. 3. Кантеле традиции Перхонёккилааксо, чертёж Р. Ниеминена<sup>83</sup>

Кантеле традиции Саариярви, расцвет исполнительства на котором пришелся на 80-е годы XIX века, главным образом, отличается способом звукоизвлечения: как правило, игра на нём осуществляется при помощи кожаного или деревянного медиатора<sup>84</sup>, что делает звук гораздо ярче и острее (рис. 4).



Рис. 4. Кантеле традиции Саариярви<sup>85</sup>

<sup>82</sup> Во время игры инструмент располагается на столе, повернут к исполнителю короткими струнами. Правая рука играет мелодию прямыми пальцами при помощи удара по струнам, а левая рука аккомпанирует ей. Одной из известных исполнительниц этой традиции является Грета Хаапасало (Kreetta Haapasalo).

<sup>83</sup> Рисунок взят с сайта: <https://holvi.com/shop/Raunonieminen/product/6b6e96728c1e9ffef855101528db4503/>

<sup>84</sup> В 1930-х годах кантеле на этой территории стали считать старомодным и постепенно оно стало вытесняться более совершенными вариантами. Однако на сегодняшний день есть продолжатели данной исполнительской традиции, например, Ханна Рююнянен (Hanna Ruynänen) и др.

<sup>85</sup> Рисунок взят с сайта: <http://www.kantele.net/ensimmainen-valtakunnallinen-saarijarven-kanteleseminaari-23-3-2019/10219>

Кантеле традиции Хаапавеси выделяет расположение относительно исполнителя. В сравнении со всеми вышеописанными инструментами этот помещался длинными струнами (нижним регистром) к играющему<sup>86</sup>. Такой вариант диспозиции мы позже будем наблюдать и на современном концертном кантеле, сконструированном П. Салминеном. Строй на таком инструменте оставался диатоническим, но без басовых функционально настроенных струн (рис. 5):



*Рис. 5. Кантеле традиции Хаапавеси*<sup>87</sup>

Таким образом, каждая из версий кантеле послужила основой для дальнейшего развития инструмента: его формы, конструкции, техники исполнения.

Новый этап обновления кантеле в Финляндии пришелся на XX век и оказался связан с деятельностью Пауля Салминена. Он был знаком с инструментом с самого детства. Идея создания новой его конструкции формировалась у музыканта постепенно. Так, интерес к кантеле появился ещё в 1906 году, когда Салминен познакомился с карельским (сортாவальским) рунопевцем и кантелистом – Петром (Петри) Шемейкка, который произвел на

<sup>86</sup> На формирование стиля Хаапавеси повлияла деятельность Пааси Яскеляйнена, который сконструировал оригинальный вид инструмента: колки у кантеле располагались не слева, а справа от исполнителя, строй диатонический без басовых функционально настроенных струн.

<sup>87</sup> Пример приводится по: [https://mimo-international.com/MIMO/doc/IFD/OAI\\_ULEI\\_M0000696](https://mimo-international.com/MIMO/doc/IFD/OAI_ULEI_M0000696)

него неизгладимое впечатление. По замечанию Смоландер-Хаувонен, Салминена как профессионального музыканта не устраивало, что на традиционном кантеле можно исполнять музыку только в единственном строе. Это во многом ограничивало репертуар. Кроме того, Салминена занимало расширение репертуара за счет включения в него произведений классической музыки<sup>88</sup>.

Одной из главных идей в совершенствовании кантеле, которую предложил и воплотил Салминен, стало появление механизма для повышения и понижения тонов, позволявшего менять в целом строй инструмента<sup>89</sup>. Образцом при создании такого механизма послужила педальная арфа, с ее устройством мастер ознакомился весьма подробно.

Напомним, несмотря на длительное существование (более 8000 лет<sup>90</sup>) свой современный облик и конструкцию арфа приобрела только в начале XIX века<sup>91</sup>. Она имеет семь педалей, соответствующих семи звукам диатонической гаммы (*c, d, e, f, g, a, h*). У каждой из них три положения: исходное, соответствующее бемольным звукам, второе – бекарным, третье – диэзным. Таким образом, при основном положении всех педалей инструмент настроен на диатоническую до-бемоль мажорную гамму. Салминен выявил аналогии между двумя хордофонами – арфой и кантеле – и пришел к заключению, что арфовый механизм может быть применен и для кантеле. Так, в кантеле конструкции Салминена появились так называемые валики-повышатели, действующие аналогично арфовым педалям: благодаря валикам каждая струна могла быть приведена в три позиции («бекарную», «бемольную» и «диэзную»). Хотя, в отличие от арфы, исходный

<sup>88</sup> Smolander-Hauvonen A. Paul Salminen, suomalaisen konserttikanteleen ja soittotekniikan kehittäjä. Heksinki : Sibelius-Akatemia, 1998. P. 42, 49.

<sup>89</sup> Первый патент был выдан Салминену на разработку данного механизма 23 декабря 1921 года. Второй он получил 4 марта 1927 года.

<sup>90</sup> Покровская Н. Н. История исполнительства на арфе. Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория им. Глинки, 1994. С. 12.

<sup>91</sup> Процесс формирования и поисков улучшений конструкции велся непрерывно, особенно активно – в XVIII веке. Ключевым стало изобретение педальной арфы С. Эраром. 16 июня 1801 года ему был выдан первый патент на арфу с педалями двойного действия. См. Дулова В. Искусство игры на арфе М., 1975. С. 37. Вместе с педальным механизмом у инструмента появились и более широкие технические возможности, а также возникла острая потребность в обогащении оркестрового, камерного, концертного и сольного арфового репертуара.

строй кантеле – *C-dur*, а система перестройки звуков производится свободной (чаще левой) рукой исполнителя.

Кардинальные изменения в инструменте были встречены с некоторым осуждением со стороны тех, кто рассматривал кантеле в рамках традиционной культуры и желал сохранить его в неизменном виде. Несмотря на некоторое противодействие, труды Салминена были оценены многими музыкантами 1920-х годов. Одним из них был финский композитор О. Мериканто, который поддержал стремления мастера, видя в них широкие перспективы. Он отмечал, что «инструмент благодаря изобретению Салминена вступил в новую стадию навстречу великому будущему, на нем станет возможным играть современную музыку, которая богата хроматизмами и модуляциями. <...> Финское кантеле заслуживает того, чтобы быть известным в остальном мире»<sup>92</sup>.

Для воплощения задуманной идеи Салминен заказывал у разных плотников и производителей инструментов готовые кантеле, и к ним приспособливал переключатели тонов. Также он разрабатывал модели концертного кантеле, создавал чертежи, на которых указывал размеры, качество материалов, в частности, сорта дерева. Инструменты по его чертежам были сделаны, к примеру, на фабрике «Kolho kantele» в городе Мянтя-Вилппула (Mänttä-Vilppula).

В результате поисков появилась конечная версия инструмента – концертное кантеле, которое имело корпус округлой формы, несвойственный традиции (рис. 6 а, б). Этот инструмент сохранил диатоническую природу, получил устройство для глушения звука, но самое важное – его диапазон был расширен до шести октав (чаще – от *G* до *c<sup>4</sup>*) и оснащен рычажковым механизмом, благодаря которому стало возможным менять строй непосредственно в процессе игры.

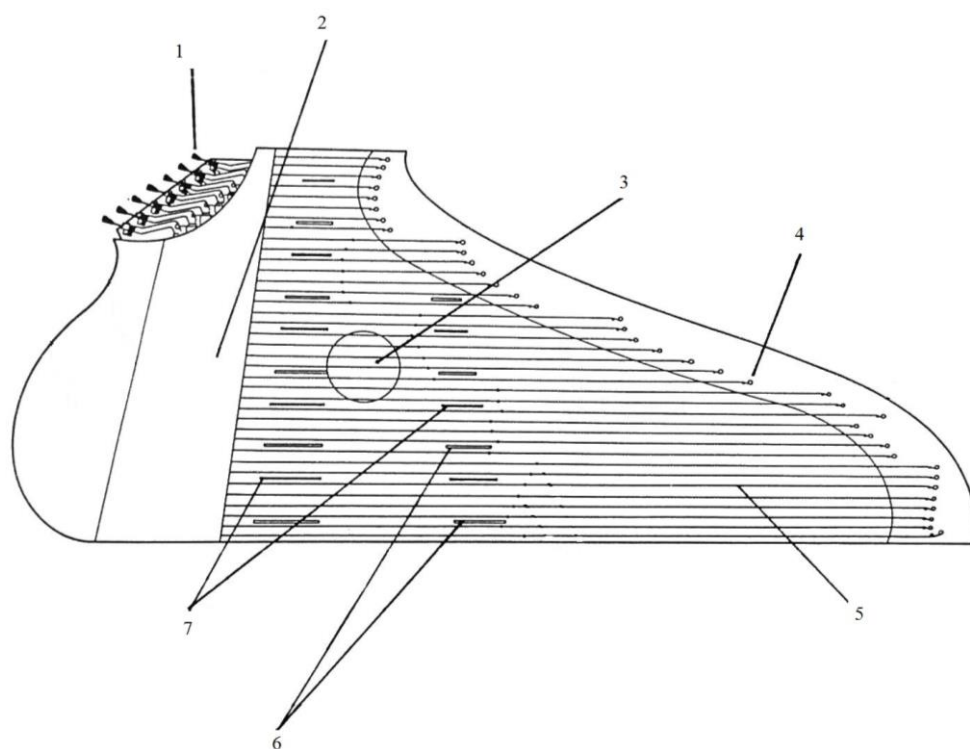
---

<sup>92</sup> Smolander-Hauvonen A. Paul Salminen, suomalaisen konserttikanteleen ja soittotekniikan kehittäjä. Helsinki : Sibelius-Akatemia, 1998. P. 111.



Рис. 6.

(а) – Кантеле конструкции П. Салминена



(б) – Схема устройства

- 1 – механизм для переключения тонов
- 2 – демпферная крышка
- 3 – резонаторное отверстие
- 4 – штифты для настройки инструмента
- 5 – струны
- 6 – отметка струны, соответствующая звуку «с»
- 7 – отметка струны, соответствующая звуку «g»

На таком инструменте оказываются затруднительными некоторые манипуляции, связанные с системой «валиков-повышателей»: быстрая настройка



или перестройка тональности, резкие модуляции или цепочки модуляций, исполнение хроматизированных пассажей. Также невозможным оказывается использование тоналностей с двойными знаками (дубль-бемоль, дубль-диез), они требуют соответствующей энгармонической замены. Хотя в пределах одного звукоряда могут быть исполнены весьма техничные гаммообразные пассажи, что связано с расположением струн на одном уровне. Таким образом, изобретение механизма изменения тонов стало самым важным достижением в поисках усовершенствованной конструкции кантеле и самым значительным событием в современной истории концертного кантеле в Финляндии.

В 50-е годы XX века в конструкцию П. Салминена были внесены дополнительные изменения. Их осуществил финский мастер Отто Койстинен (Otto Koistinen), который в 1957 году сделал свое первое кантеле и открыл семейное предприятие по изготовлению инструментов. Койстиным были проведены важные конструктивные доработки, открывающие новые возможности: изменено натяжение струн, увеличен диапазон. Дело мастера по преобразованию инструмента продолжил его сын Ханну Койстинен (Hannu Koistinen). Его следующим шагом в процессе модернизации стало создание электрокантеле, инструмента, способного озвучивать любые площадки и пригодного для разных музыкальных направлений и стилей. Главной инновацией была установка звукоснимателей в корпус инструмента, позволяющих усилить его акустически, не нарушая естественного звучания<sup>93</sup>. Это новшество стало началом активной работы в сфере различных звуковых эффектов. Полученные модификации существенно улучшили возможности кантеле и дали импульс к поиску новых художественных решений с участием этого инструмента. Кроме того, значительно усовершенствовался его дизайн<sup>94</sup>.

---

<sup>93</sup> Впервые инструмент был представлен публике музыкантом Т. Вяяненом 28 февраля 1999 г. во время празднования 150-летия «Калевалы» на спортивной арене в Хельсинки.

<sup>94</sup> Отметим, что на сегодняшний день поиски по усовершенствованию инструмента продолжаются. В Финляндии популярны два предприятия по изготовлению кантеле: Koistinen, оно находится в небольшом финском поселке Раякюля, в области Северная Карелия. Сайт: <https://www.koistinenkantele.com/>; и Lovikka, находится в поселке Юлиторнио, на западе Финляндии. Сайт: <https://lovikka.com/fi/uutisia>. Инструменты, выпускаемые ими, конструктивно схожи и отличаются в большей степени элементами дизайна.



### 1.3. Обучение на кантеле: финский опыт

История обучения игре на кантеле в Финляндии также восходит к деятельности Э. Лённрота. В 1847 году в первом выпуске газеты «Литературный листок» («Litteraturblad») им была опубликована статья «О народных школах и народном образовании» («Kansankouluista ja Kansanopetuksesta»), в которой он рекомендовал ввести в школьную программу финский язык и игру на кантеле. Мысль о повсеместном освоении этого инструмента у него возникла по итогам ряда экспедиций, прежде всего в Беломорскую Карелию, в ходе которых, как уже говорилось, исследователь фиксировал наличие кантеле в каждом доме<sup>95</sup>.

Мы уже писали, что результат его изысканий в отношении инструмента был сосредоточен в «Тетради песен для кантеле». В нее кроме прочего вошел репертуар, составленный ученым и включивший в себя популярные мелодии, а также народные финские и шведские песни<sup>96</sup>.

Запись песен в «Тетради» не нотная, а табулатурная: цифрами здесь обозначены диатонические струны инструмента, отдельные символы обозначают регистры, знаки альтерации и длительность. Так звук  $c^2$  обозначался цифрой 1, звуки нижнего регистра – от  $c^1$  до  $c^2$  – имели обозначение в виде верхнего подчеркивания; звуки верхнего регистра – от  $c^3$  и выше – обозначение в виде галочки над номером струны. Знаки альтерации показывались наклонными чертами в разных направлениях справа от цифр-струн, отдельные обозначения указывали на протяженность исполняемого звука: например, знак «\*» увеличивал длительность в два раза и др. (рис. 7).

«Тетрадь» долгое время не издавалась и оставалась архивным документом. Факт существования этого труда только в 1935 году обнаружил А. Анттила –

<sup>95</sup> Моисеева В. И. Элиас Лённрот и зарождение карело-финской этномузыкологии: дис. ... канд. иск. Петрозаводск, 2017. С. 104.

<sup>96</sup> Их общее количество – 230, из них по своему происхождению 120 – финские, 110 – шведские. Текст песен не указан целиком, здесь выписаны только первые строки. Подробнее см.: Лённрот Э. Тетрадь песен для игры на кантеле. Петрозаводск: Verso, 2016. С. 8.

финский ученый, исследователь жизни и творчества Лённрота<sup>97</sup>. Поэтому непосредственного продолжения эта работа не имела.

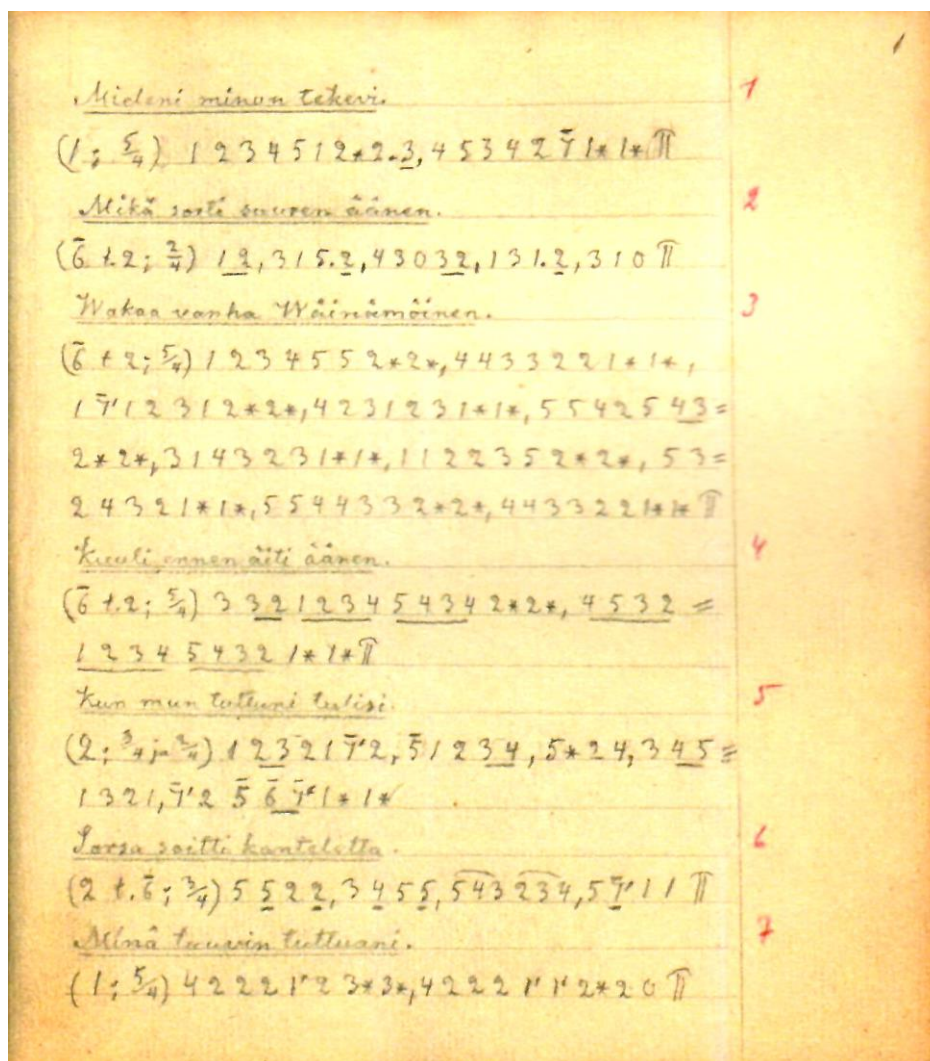


Рис. 7. Табулатурная запись песен в «Тетради» Э. Лённрота<sup>98</sup>

Вхождение кантеле в сферу профессионального академического образования в Финляндии произошло только в XX веке. Этот процесс напрямую связан с деятельностью П. Салминена. Он был известен не только как разработчик нового концертного инструмента, как аранжировщик и исполнитель на кантеле, но и как педагог. В 1923 году Салминен был приглашен преподавать кантеле в основанную годом ранее Народную хельсинкскую консерваторию

<sup>97</sup> Anttila A. Elias Lönnrot. Elämä ja toiminta. II. Helsinki. 1935.

<sup>98</sup> Пример приводится по: Лённрот Э. Тетрадь песен для игры на кантеле. Петрозаводск: Verso, 2016.

(Helsingin Konservatorio)<sup>99</sup>, где проработал в течение 26 лет и на протяжении долгого времени оставался в ней единственным педагогом по классу кантеле<sup>100</sup>. Класс оказался весьма популярен: так, на момент открытия в нем обучалось всего трое учеников, то к концу 1940-х – уже около пятидесяти. Салминен воспитал многих известных концертирующих кантелистов<sup>101</sup>.

Также Салминену принадлежала разработка классического стиля игры на созданном им инструменте, в формировании которого он опирался на технику игры на арфе и фортепиано и адаптировал некоторые ее особенности для кантеле. В первую очередь, он упорядочил вопросы постановки игрового аппарата: посадки исполнителя, положения рук, технологии звукоизвлечения, атаки и глушения звука. Кроме того, он впервые расположил инструмент на столе, длинными струнами к исполнителю. Такое положение в корне противоположно традиционной позиции.

Специально для обучения на концертном инструменте им была создана Школа игры, которая включила более 400 аранжировок<sup>102</sup>. Большую часть из них составили народные и популярные в Финляндии песни, и только малую часть – 32 наименования – переложения произведений других композиторов.

Песни зачастую были записаны с вокальной строчкой и подстрочником (рис. 8), что свидетельствовало об основной функции инструмента – аккомпанирование пению. Аранжировки имеют несложную фактуру: правая рука дублирует мелодию, а левая выполняет функцию аккомпанемента.

<sup>99</sup> Обратим внимание, что в Финляндии учебные заведения со статусом «консерватория» приравнены к музыкальному колледжу в российской системе музыкального образования.

<sup>100</sup> Smolander-Hauvonen A. Paul Salminen, suomalaisen konserttikanteleen ja soittotekniikan kehittäjä. Helsinki : Sibelius-Akatemia, 1998. P. 155.

<sup>101</sup> Улла Катаявуори (Ulla Katajavuori), Марьятта Пууппонен (Marjatta Puurponen), Керту Хаапасало (Kerttu Haapasalo), Аапо Симиля (Aapo Similä), Кауко Каски (Kauko Kaski), Аино Саммаллахти (Aino Sammallahti), Урпо Пыльвяняйнен (Urpo Pylvänäinen), Керту Паронен (Kerttu Paronen), Тайне Ниикко (Tuune Niikko), Марья-Лииса Аланко (Marja-Liisa Alanko), Вяйно Ханникайнен (Väinö Hannikainen), Арво Килвенсало (Arvo Kilvensalo), Эмиль Кауппи (Emil Kauppi) и Юхани Похьянмис (Juhani Pohjanmies) и др.

<sup>102</sup> Методическая информация передавалась ученикам изустно. Салминен обучал навыкам игры, аппликатуре, атаке, глушению звука, фразировке и интерпретации.

Рис. 8. Песня «Моя страна – Финляндия»<sup>103</sup> («Kotimani omni suomi»), аранжировка для кантеле П. Салминена

С конца 1940-х годов аранжировки Салминена стали публиковаться, сначала в «Школе для кантеле» («Kantelekoulu», 1949)<sup>104</sup>, позднее появились: «Книга кантеле» («Kantelekirja, kokoelma kantelesovituksia», 1955)<sup>105</sup>, «Аранжировки для кантеле» («Kantelesovituksia», 1985)<sup>106</sup>.

С последней трети XX века обучение на кантеле в Финляндии подверглось значительным изменениям. Благодаря деятельности «Союза кантелистов» были образованы две ветви, связанные с концертным и традиционным исполнением. Хотя к началу 1980-х классы кантеле уже существовали в некоторых учебных заведениях<sup>107</sup>, единой системы методик еще не имелось. Усилия «Союза» привели к тому, что были определены требования для каждой

<sup>103</sup> Песня написана американским финном Дж. Риипа в 1890-х годах. Она получила широкое хождение, и в сборниках песен она обозначена как народная.

<sup>104</sup> Salminen P. Kantelekoulu. Helsinki : OY Fazerin musiikkikauppa, 1949.

<sup>105</sup> Salminen P. Kantelekirja, kokoelma kantelesovituksia. Helsinki : OY Fazerin musiikkikauppa, 1955.

<sup>106</sup> Salminen P. Kantelesovituksia. Helsinki : Musiikki Fazer, 1985.

<sup>107</sup> Преподавание на кантеле осуществлялось еще в 1950-х годах в музыкальных колледжах Хямеенлинна и Йонсуу, а затем с 1960-х – в музыкальных колледжах в Тампере и Лахти в 1970-х.

ступени образования. Они были утверждены Финской ассоциацией образовательных учреждений (Suomen Musiikkioppilaitosten Liiton – SML), вследствие чего классы кантеле возникли в музыкальных школах и консерваториях. Первой консерваторией, открывшей в 1984 году класс академического исполнительства на кантеле, стала консерватория Лахти (руководитель – Аннели Купаринен /Anneli Kuparinen). А. Купаринен разработала собственную методику преподавания, ее первыми студентами были С. Хейнонен, А. Мейсалми, М. Уотила.

Следующим этапом в совершенствовании обучения на кантеле стало открытие в 1987 году направления «сольное академическое образование» (в настоящее время – отделение классической музыки) в Академии Сибелиуса. Основателем и преподавателем явилась известная в Финляндии исполнительница на кантеле – Ритва Койстинен-Армфельт (Ritva Koistinen-Armfelt, род. 1956). Это событие ознаменовало обретение инструментом академического статуса, что, в свою очередь, способствовало расширению репертуара и появлению методической литературы. В ней были представлены и систематизированы приемы игры на инструменте.

Другое образовательное направление в этом учебном заведении связано с фольклорным отделением и обращено в сторону истории и современного бытования инструмента. Здесь рассматриваются и изучаются все разновидности кантеле – как современный его вид, 39-струнное концертное кантеле, так и диатонические кантеле с меньшим числом струн, а кроме того, и инструменты, относящиеся к разным региональным традициям.

Развитие обоих направлений связано с именами известных кантелистов – И. Сопанена и М. Покела<sup>108</sup>. Сопанен начал преподавать игру на кантеле с осени 1971 года и вел свой класс в Музыкальном колледже города Тампере (ныне это Консерватория). Кроме того, важным в его деятельности стало создание учебно-методического пособия «Руководство по финскому концертному кантеле»

---









<sup>108</sup> Марти Покела (Martti Pokela, 1924–2007) – композитор, исполнитель на кантеле, гитаре, скрипке, реформатор в области кантеле-образования. Музыкант родился в Хаапавеси и с детства был знаком с несколькими разновидностями кантеле. С 1949 года он и его жена певица Марьятта Покела (Marjatta Pokela) начали давать совместные выступления, и в скором времени народные песни в исполнении их дуэта завоевали популярность. В 1950-е Покела начал заменять на выступлениях гитару на кантеле, тем самым популяризируя традиционный инструмент.

(«Suomalaisen suurkanteleen opas», 1987)<sup>109</sup>. Руководство включает в себя два основных блока: первый посвящен теоретическим вопросам – конструкции инструмента, постановке игрового аппарата, технике игры, технике переключения тонов. Особое внимание здесь уделено вопросу исполнения аккордов и аккордовых последовательностей разными приемами – ординарно и арпеджиато. Также обсуждаются разные способы глушения звука, среди них представлены: глушение отдельным пальцем, рукой и демпферной крышкой. Первый вариант касается неаккордовых звуков, второй применяется при смене гармоний. Кроме того, акцентируются специфические приемы игры: разного рода флажолеты (октавные, квинтовые), игра приглушенным звуком, «бартоковское» пиццикато и др.

Второй раздел – практический, в нем содержатся разного рода упражнения и репертуар для кантеле. В упражнениях отрабатываются главные приемы игры и техника глушения звука, а кроме того – голосоведение каждой из рук. Репертуар составлен из произведений разного рода. Сначала представлены пьесы, обращенные в прошлое инструмента – народные наигрыши и песни, а затем – сочинения современных финских композиторов, среди них – Прелюдия Т. Мартинена, Этюд № 2 Л. Башмакова и др. Отметим, что современные композиции предваряет рубрика «Путь к открытиям», в ней Сопанен впервые вводит новые приемы, которые расширяют игровой аппарат, и предлагает их графические обозначения. Среди приемов есть такие, которые задействуют не только струны, но и корпус инструмента, его колки, демпферную крышку (*Таблица 1*).

---

<sup>109</sup> Sopenen I. Suomalaisen suurkanteleen opas. Tampere : OY Finnpublishers, 1987.

	удар по струнам таким образом, чтобы руки оттолкнулись в воздух и вернулись обратно
	удар ладонью по струнам
	удар по кантеле кулаком
	нажмите на пружину на внутренней стороне демпферной доски большим пальцем, а затем отпустите ее на струны
	двигайте деревянную часть ключа для настройки вдоль струн
	медленное глиссандо, направленное по направлению стрелки
	очень быстрое и жесткое нисходящее глиссандо, охватывающее все струны
	нажмите на колки металлической частью ключа для настройки

*Таблица 1. Обозначение новых приемов игры на кантеле и их расшифровка  
(из «Руководства» И. Сопанена)*

Таким образом, это первое опубликованное пособие, имеющее подробные методические указания по игре на инструменте, в нем собраны рекомендации Салминена, кроме того, они дополнены современной методикой преподавания, новыми приемами игры. После выхода в свет пособия Сопанена сонорные возможности кантеле стали последовательно разрабатываться в исполнительстве.

Если пособия Салминена и Сопанена были ориентированы на концертный тип инструмента, то идею сохранения и возрождения исполнительства на традиционном кантеле выдвинул М. Покела. Его предложение заключалось в том, чтобы сделать диатоническое малострунное кантеле, традиции игры на котором к 1950-м годам постепенно угасли, школьным инструментом. Покела считал подходящим для этой цели пятиструнный вариант, наиболее компактный, легкий в изготовлении и обучении. Специально для этой цели совместно с

исследователем Эрkki Ала-Кённом (Erkki Ala-Könni) и мастером Ойва Хейккиля (Oiva Heikkilän) он разработал модели кантеле, а в 1971 году было опубликовано «Руководство по пятиструнному кантеле»<sup>110</sup>.

В начале 1970-х годов Покела довел игру на малострунном кантеле до университетского уровня – он читал лекции по народной музыке на кафедре музыкального образования в Академии Сибелиуса. Успех этого курса послужил стимулом для создания в этом учебном заведении в 1983 году отделения народной музыки<sup>111</sup>. С этого момента кантеле можно было выбрать в качестве основного инструмента. В процессе преподавательской и композиторской деятельности М. Покелой были выработаны новые приемы игры. Подход к обучению зафиксирован в его сочинениях, их часть вошла в пособие, составленное Т. Вяянэном<sup>112</sup>. В пьесах представлен широкий круг приемов, также имеющих сонорную и алеаторную природу, найдены специальные обозначения для них (рис. 9).

---

<sup>110</sup> Ala-Könni E., Pokela M. Pienois-kanteleen opas - Viisikielinen kantele - Yhdeksänkielinen koulukantele. Helsinki : Musiikki Fazer, 1971.

<sup>111</sup> Отметим, первым директором отделения народной музыки стал Х. Лайтинен, позиция которого во многом определила направление развития традиционной музыки в Финляндии в последней четверти XX века. 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. 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>112</sup> Väänänen T. Yhteiset sävelet: Martti Pokelan sävellyksiä konserttikanteleelle. Helsinki: Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osasto, 2004.



	глушение оглушительной доской / играть с опущенной оглушительной доской
	опускать оглушительную доску на половину
	звук/ звучание остается
	заглушить указательным пальцем
	не заглушать пальцем
	поднимая шилком, щипок пальцем снизу вверх
	щипок ногтем
	удар ногтем
	флажолет
	2. флажолет (на квинту)
	от середины струны
	замкнутый звук
	звуконвлечение у колка
	заглушать неиспользуемые струны пальцами одной руки в то время, как пальцем другой руки можно играть по открытым струнам
	употребление валика повышателя на 1/2 диез (микронтервал)
	глиссандо при помощи валика повышателя
	полумягким молоточком
	тремоло
	удар ладонью
<i>impro</i>	импровизация
	продолжать таким же образом
	неопределенная высота тона
	одновременное звучание соседних струн

Рис. 9. Приемы игры на кантеле и способы их обозначения в сборнике Т. Вянянена

Предпринятый в рамках данной главы экскурс в бытование кантеле в культуре Финляндии, позволяет делать следующие заключения. На протяжении полуторавекового этапа, с момента зарождения интереса к инструменту и до сегодняшнего дня, кантеле во многом изменило свой вид и форму существования. Все преобразования носили поступательный характер. В целом, в этот процесс оказались вовлечены специалисты из разных областей – исполнители, композиторы, ученые, мастера по изготовлению.

Постепенная трансформация облика кантеле оказалась возможной благодаря усилиям Э. Лённрота, П. Салминена и О. Койстинена, которые преобразили народный диатонический инструмент в концертное кантеле с высокими исполнительскими возможностями.

Появилась система образования – от школы до высшей ступени – Академии Сибелиуса. В ней сложилось два направления обучения – фольклорное и академическое, каждое из которых к настоящему моменту уже имеет свои традиции. В фольклорном делается акцент на сохранение и развитие исполнительства на разных модификациях инструмента. Академическая же линия подразумевает, прежде всего, искусство сольного концертного исполнительства, в котором воспитывается мастерство и виртуозность кантелиста.

В целом, инструмент обрел высокий статус в финской культуре: для него создаются разноплановые сочинения, проводятся конкурсы, ведется исследовательская работа.

## ГЛАВА 2. МУЗЫКА ДЛЯ КАНТЕЛЕ КОМПОЗИТОРОВ ФИНЛЯНДИИ

В Финляндии отправной точкой для расширения и обновления репертуара для кантеле явились 1980-е годы. Именно это время ознаменовано активным всплеском композиторского интереса к инструменту. Важнейшую роль в этом процессе сыграл «Союз кантеле», деятельность которого, кроме всего прочего, была направлена на организацию концертов, конкурсов и фестивалей новой музыки для кантеле<sup>113</sup>, они были призваны побуждать современных финских авторов писать для этого инструмента. Кроме того, ряд сочинений создавался специально по заказу «Союза» (например, Первый концерт для кантеле П.Х. Нурдгрена), а у композиторов установился тесный контакт с исполнителями<sup>114</sup>.

Дополнительным стимулом для создания музыки стало доведение образовательного процесса до высшей ступени: напомним, в 1980-е в Академии им. Сибелиуса класс кантеле открылся на отделении народной музыки (1983) и на отделении классической музыки (1987). Это обнажило проблему репертуара. По словам ведущего финского педагога-кантелиста – Ритвы Койстинен-Армфельт<sup>115</sup>, с одной стороны, на концертном кантеле можно сыграть почти любую академическую музыку, в том числе из фортепианного или арфового репертуара. По факту же, существенное количество сочинений не подходит для кантеле.

<sup>113</sup> Первые из них прошли в Йоэнсуу (1985) и в Хаапавеси (1988), а затем в других местах.

<sup>114</sup> Например, Койстинен-Армфельт много взаимодействовала с композиторами: П.Х. Нурдгреном, Пеккой Ялканеным, Леонидом Башмаковым.

<sup>115</sup> Ритва Койстинен-Армфельт (Ritva Koistinen-Armfelt, р. 1956) – родилась в финском г. Ино. Отец – мастер кантеле Отто Койстинен. Профессиональное обучение Ритва получила в Академии Сибелиуса, которую окончила в 1981 году как преподаватель по классу скрипки. Помимо обучения игре на скрипке, она также выступала как кантелистка и активно сотрудничала с различными музыкантами. В 1981 году Койстинен-Армфельт посещала частные уроки по игре на кантеле у Уллы Катаявуори (Ulla Katajavuori, 1909-2001), одной из первых учениц П. Салминена, известной исполнительницы на кантеле. С этого же года стала преподавать кантеле и скрипку в музыкальном колледже Йоэнсуу. В 1987 году ее пригласили вести класс академического исполнительства на кантеле в Академии Сибелиуса. Ритве Койстинен-Армфельт принадлежит диссертационное исследование, посвящённое игровому аппарату кантелиста, приемам игры на концертном кантеле: Koistinen-Armfelt, Kehollisuus ja kosketus kanteleensoitossa. Helsinki: Unigrafia. 2016.

Например, часть музыки будет невыигрышно звучать ввиду камерной природы тембра инструмента. Кроме того, композиции с плотной фактурой или частыми модуляциями также не могут войти в его репертуар. В силу этих причин, по мнению Ритвы Койстинен, для кантеле необходимы оригинальные сочинения, ориентированные на его возможности.

По этим причинам стала появляться музыка профессиональных композиторов в разных жанрах, которая способствует пополнению репертуара: *сочинения инструктивного плана* – циклы этюдов Леонида Башмакова («Kuusi etydiä kanteleelle»), Ласси Ялава (Lasse Jalava) («6 Etydiä kanteleelle»), «Кантеле-стаккато» («Kantele staccato»), принадлежащее Ханну Сопанену (Hannu Soranen); *виртуозные пьесы* – «Каприччио» Ласси Ялава, Пекки Костийнена (Pekka Kostiainen), пьесы Эрkki Салменхары (Erkki Salmenhara); *сюиты* – Илкки Куусисто (Ilkka Kuusisto), Йони Куронена (Jouni Kuronen); *сонаты* – Тауно Мартинена (Tauno Marttinen), Фридриха Брука (Fridrich Bruk), Наконец, финскими композиторами создан целый ряд *концертов* для кантеле<sup>116</sup>. Произведения в концертном жанре, как правило, раскрывают возможности инструмента во всей полноте.

Одним из источников пополнения репертуара также стало творчество финских композиторов-исполнителей: Мартти Поккела (Martti Pokela), Синикки Ярвинен (Sinikka Järvinen), Матти Контио (Matti Kontio).

Среди всей музыки, написанной в Финляндии для кантеле, в данной главе уделим внимание произведениям П.Х. Нурдгрена и П. Ялканена. Наш выбор вызван тем, что каждый из этих авторов сформировал собственный взгляд на трактовку кантеле, при этом их музыка нашла признание в исполнительской среде. Подтверждением тому становится факт включения сочинений этих композиторов в рекомендованный репертуар кантелиста (один из вариантов такого списка см. в *рис. 10*). Также мы рассмотрим произведения композитора и

---

<sup>116</sup> Среди них, Концерты для кантеле и камерного оркестра (Первый – 1985; Второй – 2000) Пера Хенрика Нурдгрена (Pehr Henrik Nordgren); Концерт для кантеле и оркестра (1988, вторая ред. 1991) Тауно Мартинена (Tauno Marttinen); Концерт для кантеле и струнного квартета (1997) Пекки Ялканена (Pekka Jalcanen), Концертино для кантеле и оркестра (1998) Пекки Костийнена (Pekka Kostiainen); Концерт для кантеле (1999) Ласси Ялава (Lasse Jalava).

исполнителя М. Покелы, они не только демонстрируют особое знание инструмента, но и неординарный композиторский подход к нему.

Osasto 3	<i>Konserttoja</i>
Gudmundsson, H. Jalkanen, P. Nordgren, P.H. Nordgren, P.H. Nuorvala, J.	Alkul – A Concerto for Kantele and String Orchestra Konsertto kanteleelle ja jousiorkesterille Kantelekonsertto Concerto nr. 2 for Kantele and Orchestra op.110 Concertino sähkökanteleelle, live-elektronikalle ja nauhalle
Pizzetti, I. Schenk, J.	Concerto in mi bemolle Konzert Es-Dur
Osasto 4	<i>Kamarimusiikkiteoksia</i>
Ahmas, H. Haapanen, P. Hassinen, M.	Karjalainen Apollo (vc, kantele) arabeski for Flute and Kantele Rykälinnun laulu kanteleelle, perkussioille, huilulle ja bassoklarinetille
Hyyärinen, A.	Channels kanteleelle, guzhengille ja perkussioille Spring Contours for 11 players
Ikonen, J. Jalkanen, P.	Verso (fl, kantele) Ektenia 4:lle kanteleelle Kanteleseptetto (fl, kantele, cembalo, v1, v2, vla, vc) Orjankukka 3:lle kanteleelle (k5/ k36/ k36) Siemen kahdelle konserttikanteleelle Yrtti mezzosopraanolle ja kanteleelle Tähdet yllä ja tähdet alla; laulusarja mezzosopraanolle ja kanteleelle Eino Leinon runoihin Taivaallisen härän tappo huilulle, jousikvarteteille, kanteleelle ja lyömäsoittimille
Lindborg, P. M. Lindholm, H. Linkola, J.	MAO-variations (vi,vc, kantele) Hefaisto's Dream klavikordille ja kanteleelle Jortsut 2:lle kanteleelle Neliapila 4:lle kanteleelle
Lintinen, K. Nevanlinna, T. Paakkunainen, S. Pohjannoro, H.	Vesi 2:lle kanteleelle Foto 2 vibrafonille ja kanteleelle Fraghal jousikvarteteille ja kanteleelle maan väreiksi taipuu valo kanteleelle ja lyömäsoittimille katajan laulu lirulle sekä 10- ja 15-kielisille kanteleille

*Рис. 10.* Рекомендованный репертуар кантелиста для получения степени в Академии им. Сибелиуса<sup>117</sup>

## 2.1. «Новое» кантеле в произведениях П.Х. Нурдгрена<sup>118</sup>

Пер Хенрик Нурдгрэн (Pehr Henrik Nordgren, 1944–2008) – один из ведущих финских авторов последних десятилетий<sup>119</sup> – обратился к музыке для кантеле не

<sup>117</sup> Рис. приводится по: Thelestam D. Arkaismit Pekka Jalkase kantelemusiikissa. Heksinki : Sibelius-Akatemia, 2018. P. 10.

<sup>118</sup> Параграфы 2.1, 2.2, 2.3, включают материалы статьи: Анхимова, Е.А. Облик кантеле в музыке финских композиторов последней трети XX века // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2021. № 4 (28). С. 62–92.

<sup>119</sup> Перу композитора 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»

сразу. Становление Нурдгрена-композитора пришлось на рубеж 1960–1970-х. В это время второй авангард и его техники (сериализм, сонорика, алеаторика) перестали быть художественным идеалом для финских авторов. Каждый из них вел поиск новых музыкальных ориентиров в сторону упрощения языка, возвращения к тональности, восстановления коммуникативного контакта со слушателем. Этот процесс у П. Х. Нурдгрена оказался довольно самобытен.

С одной стороны, его опусы конца 1960-х – оркестровые «Эвфонии» ор. 1 и ор. 3 (*Euphonie I*, 1966; *Euphonie II*, 1967) опираются на найденную и разработанную композитором «технику мелодико-полифонического кластера», которую можно считать авторской разновидностью сонорики. Техника Нурдгрена имеет особый способ фактурной организации, его он характеризует таким образом: «различные мелодические материалы, часто основанные на линиях, движущихся полифонически, образуют плотную ткань, которая выглядит как кластер. Иногда какая-то мелодия – или тема – выделяется из этой ткани, но в целом впечатление о ней остается неясным: слушатель находится посреди гудящего моря, пытаюсь схватить что-то, что вскоре исчезнет»<sup>120</sup>. Нурдгрэн указывает, что тип письма, используемый им, «отчасти похож на решения Д. Лигети»<sup>121</sup>.

С другой стороны, в 1968 году Нурдгрэн знакомится с финским фольклором. Его внимание на один из пластов народной культуры – инструментальное музицирование Центральной Остроботнии<sup>122</sup> – обратил друг, скрипач и дирижер – Юха Кангас (Juha Kangas). Нурдгрэн, который в тот момент

---

(«Alex») и др. Кроме того, Нурдгрэн известен как музыковед и общественный деятель. Он является одним из крупных специалистов по творчеству Д. Д. Шостаковича: он автор исследования «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>120</sup> Nordgren, P. H. *Miten sävellykseni ovat syntyneet: 12 suomalaista säveltäjää kertoo*. Helsinki : Otava, 1976. P. 125.

<sup>121</sup> *Ibid.*

<sup>122</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.

работал научным сотрудником в Хельсинкском университете, увлекся фольклором как исследователь: он изучал существующие собрания инструментальных наигрышей, сделал цикл передач о них на финском радио (он шел в течение 1969 года). Вместе с тем, фольклор стал для композитора стимулом для обновления собственного стиля. Нурдгрэн пишет: «Я не был до конца удовлетворен средствами выражения, которыми пользовался, и у меня не было склонности к сериализму, электронике, прогрессивной поп-музыке и т.п. Я нашел подлинность в народной музыке»<sup>123</sup>. Поэтому в своих произведениях конца 1960-х композитор стал пытаться соединять элементы традиционной музыки и технику мелодико-полифонического кластера, которую тогда применял. Например, в «Четырех картинах смерти» (*Neljä kuolemankuva*, 1968) он совместил несколько народных тем, по аналогии с тем, как ранее поступал с разными мелодическими материалами. Однако вопрос о применении фольклора оставался для него открытым, композитор активно искал примеры для подражания и изучения. Он узнал об успешном опыте работы с фольклором, принадлежащем современным японским авторам<sup>124</sup>.

В 1970 году Нурдгрэн отправился на стажировку в Токийский университет, где изучал традиционную японскую музыку и инструменты, а также занимался сочинением под руководством Йошио Хасегавы<sup>125</sup>. Композитор также активно общался с японскими авторами и исполнителями, путешествовал по стране. Существенное влияние на него произвел Йошио Хатимура<sup>126</sup>, на это Нурдгрэн

---

<sup>123</sup> Ibid. P. 126.

<sup>124</sup> К тому времени между Японией и Финляндией было установлено довольно тесное культурное взаимодействие. Одним из проводников культурного обмена стал пианист Изуми Татено (*Izumi Tateno*), который в начале 1960-х годов переехал в Финляндию. Этот музыкант приложил немало усилий для пропаганды современной японской музыки в Хельсинки, а затем сделал Финляндию хорошо известной в Японии, представляя там произведения Э. Мелартина, С. Палмгрена, позже П.Х. Нурдгрена.

<sup>125</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>126</sup> Йошио Хатимура (*Yoshio Nachimura*, 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 «Тохо Гакуэн» в Токио. В 1980 году был награжден премией Международного общества современной музыки (ISCM) за сочинение «Логика отвлечения внимания» (*The Logic of Distraction*, 1975).

указывает в статье-самоанализе, опубликованной после возвращения из Японии («Самоанализ после встречи с японским композитором» / «*Itsetutkiskelua tavattuani japanilaisen säveltäjän*») <sup>127</sup>. Нурдгрэн особо отмечает, что Хатимура создал немало произведений для японских народных тембров (сякухати, кото, сямисена и др.), но его музыка «написана абсолютно в западном стиле, в ней нет ничего от японской традиционной музыки, кроме самих музыкальных инструментов» <sup>128</sup>, он также восхищается оркестровой изобретательностью японских авторов в целом. Находясь вдали от родины, композитор начинает ясней представлять, в чем проблемы современной финской музыки. Он пишет: «В Финляндии композиторы все еще борются со своими темами. Они еще не готовы темброво и ритмически мыслить. Их оркестровая изобретательность узка» <sup>129</sup>. Собственные поиски впоследствии он направит именно в область современной трактовки тембра.

Пребывание в Японии, общение с культурой этой страны нашло разнообразное воплощение. Так, в музыку финского композитора проник собственно традиционный материал: в «Осеннем концерте» («*Autumnal Concerto*», 1974) использован древний буддийский гимн; в оркестровой пьесе «Поворотный пункт» («*The Turning Point*», 1972) и в цикле программных фортепианных баллад, основанном на японских историях о призраках, «Десять фортепианных баллад» op. 17 (1972–1977), Нурдгрэн пытался подражать типичным чертам японской музыки, особенно в формировании мелодии. В нескольких опусах – «Осеннем концерте», двух квартетах (1974, 1978) использованы традиционные японские инструменты: кото, сякухати, сямисен. Причем они предстают «только как музыкальные инструменты, отдельно от собственной традиции. <...> Таким образом, эти инструменты являются живыми, которые постоянно ищут новые силы, и чьи возможности могут применяться к

---

<sup>127</sup> Nordgren P. H. *Itsetutkiskelua tavattuani japanilaisen säveltäjän* // *Musiikki*. 1971. № 4. P. 35–38.

<sup>128</sup> *Ibid.* P. 37

<sup>129</sup> *Ibid.* P. 37



новым связям»<sup>130</sup>. Однако опыт общения с современной японской музыкальной культурой имел не только перечисленные – вполне осязаемые – последствия, но и иные, более глубинные по своей сути.

По возвращении на родину композитор писал, что его «интерес к финской народной музыке несколько ослаб, или, по крайней мере, снизился интерес к использованию ее в собственной музыке», он решил в будущем «сосредоточиться на изучении потенциала наших [финских] национальных инструментов, а не на использовании только народных мелодий»<sup>131</sup>. Поиск новых для себя тембров, эксперименты по использованию различных, зачастую непривычных их сочетаний, у Нурдгрена длился чуть больше 10 лет. Наибольший интерес вызывает трактовка в музыке композитора кантеле.

В своих произведениях финский автор обращается к кантеле неоднократно<sup>132</sup>. Однако в каждом новом случае этот тембр рассмотрен по-разному и все их можно связать с поиском звукового идеала инструмента. 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.

Еще одним сочинением с участием разных видов кантеле стала Фантазия «Небесные светила» («Taivaanvalot» 1984–1985)<sup>133</sup>. Поводом для ее создания стало 150-летие первого издания «Калевалы», с размахом отмечавшееся в Финляндии. 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»)<sup>134</sup>. Входящие в

<sup>130</sup> Nordgren, P. H. Miten sävellykseni ovat syntyneet: 12 suomalaista säveltäjää kertoo. Helsinki : Otava, 1976. P. 128.

<sup>131</sup> Ibid

<sup>132</sup> Концерт для кларнета, камерного оркестра и народных инструментов (1970), «Двусмысленности» для кантеле соло и струнного трио (1981), Фантазия «Небесные светила» (1984–1985), Концерт для кантеле и камерного оркестра (1985), Второй концерт для кантеле (2000).

<sup>133</sup> Сочинение написано по заказу общины Каустинен, премьера сочинения состоялась 3 декабря 1985 года.

<sup>134</sup> 33 тома публиковались с 1908–1948 год Финским литературным обществом. Дополнения и не вошедшие стихи были изданы в 1997 году в 34-м томе.

него более 85000 вариантов песен, сохранив близость к традиционной поэзии, не имели литературной обработки, присущей лённротовской поэме. В концепции сочинения, обращенного к древности, это имело особый смысл. Внимание Нурдгрена привлекли руны, относящиеся к космогоническому циклу, повествующие о *сотворении и о добывании небесных светил*<sup>135</sup>. В карело-финской поэзии эти сюжеты сохранились только в ингерманландской традиции, изучение которой особо занимало композитора.

Мотивы, раскрываемые народными сказителями в разных рунах, композитор связал между собой. В итоге в его Фантазии образовался сюжет, повествующий о создании луны, солнца и звезд, их похищении и возвращении. В цикле 5 частей<sup>136</sup>: «Интродукция» («Johdanto»), «Птица ночи и дня» («Yön ja päivän lintu»), «Изгнание проглотившего луну» («Kuunnielijän karkoitusmenot»), «Силы зла прячут светила в глубинах Маналы» («Pahan voimat kätkevät valot Manalan uumeniin») и «Освобождение солнца, луны и звезд» («Auringon, kuun ja tähtien varauttaminen»). I, III и IV части – инструментальные, II и V – вокально-инструментальные, включают партии хора и солистов. Как ясно из названия второй части, в ее основе лежит один из вариантов текста руны о сотворении небесных светил, в основе финальной части – вариант текста руны об их добывании.

«Небесные светила» композитор обозначил как фантазию, однако здесь очевидны влияния кантатно-ораториального жанра и симфонии. Этот опус обнаруживает параллели, в первую очередь, с «Куллерво-симфонией» Я. Сибелиуса, она также пятичастна, в ней тоже две хоровых части, их функции подобны – завязка и развязка сюжетной линии.

Фантазия написана для исключительного состава: двух вокалистов, смешанного и детского хоров, симфонического оркестра, а также традиционных

<sup>135</sup> Корхонен К. Композиторы Финляндии от средневековья до наших дней. Ювяскюля: Gummerus Kirjaino, 2008. 248 с.

<sup>136</sup> Позже была дописана Шестая часть, «Интермеццо – космический танец небесных тел» («Intermezzo – Taivaankappaleiden kosminen tanssi»), предполагалось, что она будет располагаться между 2 и 3 частями. По заявлению самого композитора, эта часть стилистически отличается от других. Поскольку сочинение записано и существует в партитуре в 5-частной версии, мы рассматриваем ее.

финно-угорских инструментов: 2-х козьих рожков, тростяной и берестяной флейт; вихревого аэрофона пярря (pärrä), деревянного била, шаманского бубна, 5 пятиструнных, 3 тридцатишестиструнных кантеле и йоухикко.

Кантеле задействовано не повсеместно: оно звучит в Интродукции и в оркестрово-хоровых частях – II и V, связанных с повествованием. В итоге не остается сомнений, что наряду с другими народными инструментами, включенными в партитуру, кантеле выступает как один из тембров, создающих архаическую атмосферу мифа. Причем дух древности передается не только благодаря составу, в Интродукции сложение голосов опирается на гетерофонный склад (рис. 11).

The image shows a musical score for five five-stringed kanteles, numbered 1 through 4.5. Each staff is marked 'sulkutyylillä'. The score is written in a minor key and features a complex texture with multiple voices. The first staff (1.) has a melodic line with eighth notes. The second staff (2.) has a similar melodic line. The third staff (3.) has a melodic line with some chromaticism. The fourth and fifth staves (4. and 4.5) have a more rhythmic, chordal accompaniment. The score is divided into two systems by a double bar line.

Рис. 11. П.Х. Нурдгрэн. Фантазия «Небесные светила». Интродукция, партия пятиструнных кантеле

Показательно также, что каждое из 5-струнных кантеле настроено на свой пентахорд – от  $c^1$ , от  $d^1$ , от  $es^1$ , от  $g^1$ . Это дает звучанию терпкость, какую-то особую достоверность, «необработанность». Каждое из пяти кантеле исполняет аккорды в стиле «sulkutyuli»<sup>137</sup>, но в совокупности звучит кластер, охватывающий почти весь хроматический звукоряд в диапазоне от  $c^1$  и до  $es^2$ .

Впервые в качестве *ведущего инструмента* кантеле представлено в пьесе «Двусмысленности» («Equivocations»), предназначенной для кантеле соло и струнного трио (1981). В ней континуальный звук струнных смычковых противопоставляется отрывистому и угасающему звуку кантеле. В рамках опуса

<sup>137</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.

композитор «экспериментировал с чистым тембром, без влияния народной музыки»<sup>138</sup>.

Опыт «Двусмысленностей» был продолжен в Первом концерте для кантеле, написанном в 1985 году. Концерт имеет своеобразную структуру – состоит из двух медленных частей: *Andante* и *Moderato*. В нем нет масштабных сольных высказываний на кантеле, исполнительский ресурс инструмента также показан ограниченно. По словам автора, здесь «со мной все еще оставалась идея использовать кантеле в том же ключе, в котором японские модернисты <...> применяли кото»<sup>139</sup>. С подобной установкой в этом опусе связана настройка инструмента. Концерт написан для 36-струнного диатонического кантеле конструкции П. Салминена. Каждая из 5 октав, составляющих диапазон этого инструмента, в данном сочинении имеет свой звукоряд. Хотя в настройке нет общей модели, очевидно, что композитор стремится к неповторяемости одних и тех же звуков в соседних октавах (рис. 12).

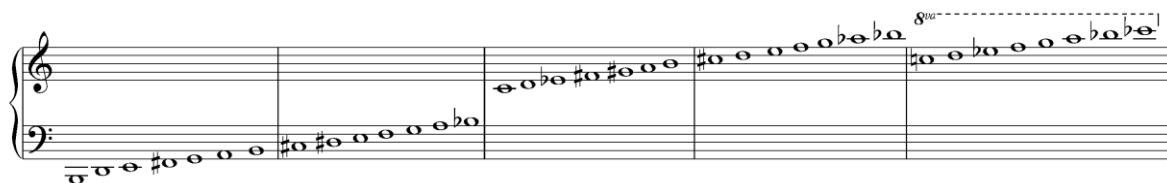


Рис. 12. П.Х. Нурдгрэн. Концерт для кантеле и камерного оркестра.

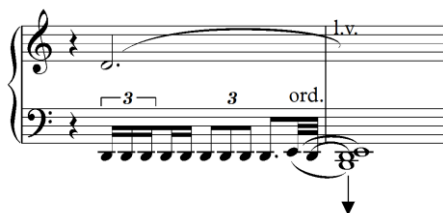
#### Звукоряд для настройки кантеле

Благодаря подобному искусственному звукоряду звучание музыки уходит от тональных, диатонических ассоциаций, обретает сонорные свойства. Этому также способствуют приёмы игры, имеющие колористическую суть: разнообразные *glissando*, удар пальцем по струне, щипок струны и постепенное ее глушение ногтем большого пальца (рис. 13). Интересны тембровые сочетания,

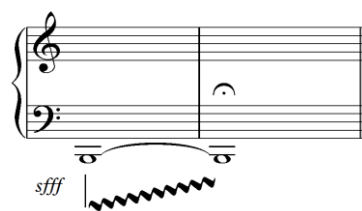
<sup>138</sup> Nordgren, Pehr Henrik. Concerto № 2 for Kantele and Orchestra [Electronic resource]. Режим доступа: <https://core.musicfinland.fi/works/concerto-no-2-for-kantele-and-orchestra-9f5b7832-ff07-43f1-ba5a-b7735e389624> (дата обращения: 18. 10. 2019).

<sup>139</sup> Там же.

используемые в Концерте: однородные по способу звукоизвлечения – кантеле и клавесин, кантеле и ударные – и разнородные – кантеле и струнные.



(a)



(б)

Рис. 13. П.Х. Нурдгрэн. Концерт для кантеле и камерного оркестра

(a) – удар пальцем по струне. Первая часть, тт. 15–16

(б) – щипок струны с нюансом *sfff* и постепенное её глушение ногтем большого пальца. Первая часть, тт. 132–133

Работа с обозначенными тембровыми амплуа инструмента продолжена Нурдгреном во Втором концерте для кантеле, созданном в поздний период творчества, в 2000 году<sup>140</sup>. Сочинение написано для нового концертного кантеле Х. Койстинена, которое обладает большим динамическим ресурсом, чем ранние варианты. В стремлении решить вопрос баланса между солистом и оркестром Нурдгрэн здесь использует и более расширенный состав (2 флейты, 2 кларнета, фагот, валторна, ударные, фортепиано и струнные), в отличие от Первого концерта, где задействован небольшой камерный оркестр.

Концерт имеет одночастную структуру, в нём выделяются 3 композиционные фазы. В первой заложена идея двух экспозиций: основная тема проводится с преобразованиями сначала у кантеле (5 раз), а затем у группы струнных (4 раза).

<sup>140</sup> Премьера Концерта состоялась 27 сентября 2000 года в городе Лахти в исполнении симфонического оркестра под управлением О. Вянска.

Вторая представляет собой сольное высказывание кантеле – каденцию. Третий этап развития можно назвать своего рода «репризой», поскольку здесь постепенно возвращается первоначальная идея, исходный вариант темы.

Кантеле в этом 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 композитора с Ритвой Койстинен, которой посвящено произведение. Кантелистка, 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. Пытаясь воспроизвести на кантеле звучание духовых, композитор прибегает к тембровой имитации и передает свойственные им мелизмы при помощи плавного изменения тона (*рис. 14*). Нетемперированные тоны, возникающие в этой связи, также вызывают ассоциации с японским кото, игра на нём связана с подобным глиссандированием тона<sup>141</sup>.



*Рис. 14.* П.Х. Нурдгрэн. Второй концерт для кантеле.  
Основная тема, тт. 18–23

В соответствии с законами жанра, в концерте рельефно продемонстрированы возможности кантеле, ярче всего это представлено в каденции. Здесь задействован весь диапазон, противопоставлены различные регистровые зоны – звонкий верхний регистр (струны без обмотки) и более мягкий нижний (струны с

<sup>141</sup> Звуки на этом инструменте извлекаются правой рукой (как пальцами, так и плектром), при этом левая рука используется для натяжения или ослабления струн, что позволяет создавать эффект глиссандо, меняя высоту любого звука.

обмоткой); использованы разнообразны́е приёмы игры (флажолеты, тремоло, игра ногтем, вибрато). Каденция имеет импровизационный характер, на что указывает ремарка *rubato ad libitum*. В целом, каденция выполняет функцию развивающего раздела, хотя на первом плане в ней не столько преобразование основного тематического материала (вариант темы звучит у виолончелей *pizz.* в т. 146–150), сколько чередование разных фактурных форм. Всего здесь можно выделить несколько их видов: гаммообразные пассажи, аккордовая фактура, организованная в разном ритме (*рис. 15*).

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

Таким образом, поиск звукового идеала кантеле и создания для него «новой» музыки Нурдгрэн связал с конструктивной особенностью концертного инструмента, созданного Салминеном и модифицированного Койстиненом, а именно, с механизмом переключения тонов. Он дал возможность композитору использовать разные варианты настройки, 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 звучания японского кото и пастушеских рожков. Также композитором опробована сумма новых приёмов игры, нами названы флажолеты, тремоло, игра ногтем, вибрато, благодаря которым достигаются разные сонорные эффекты. Отметим, в двух концертах подходы к инструменту разные, обусловленные, главным образом, временем их написания. Такая смена ракурса может объясняться, в первую очередь, активной работой с исполнителем.

В своих сочинениях Нурдгрэн ориентировался на разные амплуа кантеле. В поиске звукового идеала инструмента он исходил из разных традиций. С одной стороны, им услышаны новые обертоны в звучании традиционного пятиструнного кантеле. С другой, 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 ориентиры в этом процессе. Неофольклорная линия, наметившаяся уже в ранних его опусах, благодаря опыту, приобретенному в Японии, получила новый вектор развития, направленный в сторону самобытного воплощения тембрики народных инструментов. Композитор отмечал: «если современные японские композиторы постоянно пишут новую музыку для старых инструментов своей страны, почему бы, например, не написать серийную музыку для кантеле?»<sup>142</sup>. Хотя серийные опусы не вошли в сферу интересов Нурдгрена, в Первом 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.

---

<sup>142</sup> Nordgren, P. H. Miten sävellykseni ovat syntyneet: 12 suomalaista säveltäjää kertoo. Helsinki : Otava, 1976. P. 129



*Ritard.* *Leza son 60 rubato ad lib.*

Fl. 1.  
Kantele  
Dbs 1

Fl. 1.  
Kantele  
Dbs

Kantele

Kantele

Kantele

Kantele

Kantele

*pp (ad lib.)*

*(palmoglied)*

Рис. 15. П.Х. Нурдгрэн. Второй концерт для кантеле. Каденция

## 2.2. Облик кантеле в музыке П. Ялканена

Ещё один взгляд на кантеле представлен в сочинениях Пекки Ялканена (Pekka Jalkanen, р. 1945) – финского композитора и исследователя. Он изучал музыковедение в Хельсинкском университете, получив докторскую степень по этномузыкологии<sup>143</sup> в 1989 году, параллельно он частным образом в течение 1980-х изучал композицию у Э. Салменхаары. Ялканен работал в качестве музыкального редактора в Финской радиовещательной компании, дирижера хора (Остроботнийский студенческий хор, 1982–1987), с 1987 года преподавал на кафедре народной музыки Академии Сибелиуса, с 1991 года вел музыковедение в университете Тампере.

Впервые Ялканен заявил о себе как композитор в 1968 году, когда стал писать музыку для детских программ на радио и телевидении. Одним из важных сочинений для детей стала его двухактная опера «Тирлиттан» («Tirlittan» 1986), для хора и детских голосов, основанная на одноименном романе О. Палохеймо. Также композитор сочинял музыку для фильмов: «Иней» («Halla», 1977) о художнике-экспрессионисте Х. Симберге, «Я знаю место, где я родилась» («Sijain tiian kussa synnyin», 1981) об известной исполнительнице рун Ларин Параске и др.

Особое место в его творчестве занимают сочинения для кантеле, в них наиболее ярко выразилась композиторская техника Ялканена. Достаточно назвать Септет для кантеле, флейты, клавесина и струнного квартета (1987); «Дикая роза» для одного пятиструнного и двух тридцатишестиструнных кантеле («Orjankukka», 1989); Токката (1992); «Семя» для двух концертных кантеле («Siemen», 1993), Концерт для кантеле и струнного квартета (1997), «Айша» («A'isha», 1997), «Ектения» («Ektenia», 2007), «Вечерня» («Vecernie», 2008), «В начале – Сейчас!» («Alussa – Nyt!», 2012), «Ловиатар» («Loviatar», 2013), «Ноябрь» («November»,

---

<sup>143</sup> Его диссертация на тему «Аляска, Бомбей и “Билли Бой”» («Alaska, Bombay ja Billy Boy», 1989) посвящена изучению джазовой культуры 1920-х годов.

2017) и др<sup>144</sup>. Хотя многие финские авторы сочиняли для кантеле, количество произведений П. Ялканена, является исключительным: эти сочинения востребованы ведущими кантелистами и входят в концертные программы Р. Койстинен-Армфельт, Е. Алкула, Э. Канкаанранта и др.

Самые ранние композиции для кантеле Ялканена принадлежат к 1980-м годам и имеют прямое отношение к профессионализации обучения игре на инструменте. По словам Р. Койстинен-Армфельт, его опусы особо выделяются в репертуаре современного концертного кантеле: в них расширена природа инструмента, разработана собственная техника игры. Это делает подход Ялканена своего рода моделью для подражания.

Музыка композитора для кантеле выделяется и по своим композиционным особенностям, и по реализуемым в ней звуковым идеям. По словам Ялканена, на процесс сочинения всегда сильно влияет его «исследовательский взгляд». Он убежден, что проработка техники особенно важна, если какая-то установка выводит композитора за пределы привычных правил<sup>145</sup>. 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 приемов *glissando* и *vibrato* созданы «движущиеся» тоны и микроинтервалы (*рис. 16*).

---

<sup>144</sup> Сочинения Ялканена для кантеле или с участием кантеле в течение 1980-х годов занимали призовые места на различных конкурсах в Финляндии, среди них: «Похищение» («Vägehens otetut maidenizet», текст О. Меярянен 1982), для молодежного хора, четырех солистов, чтеца и двух пятиструнных кантеле; «Маленькая девочка» («Piika Pikkarainen», 1985), рождественская сказка для детского хора и чтецов, кантеле, колокольчиков на темы рунических мелодий; «Шум» («Melunaa», 1985) для трех пятиструнных кантеле.

<sup>145</sup> Thelestam, D. Arkaismit Pekka Jalkase kantelemusiikissa. Heksinki : Sibelius-Akatemia, 2018. P. 12

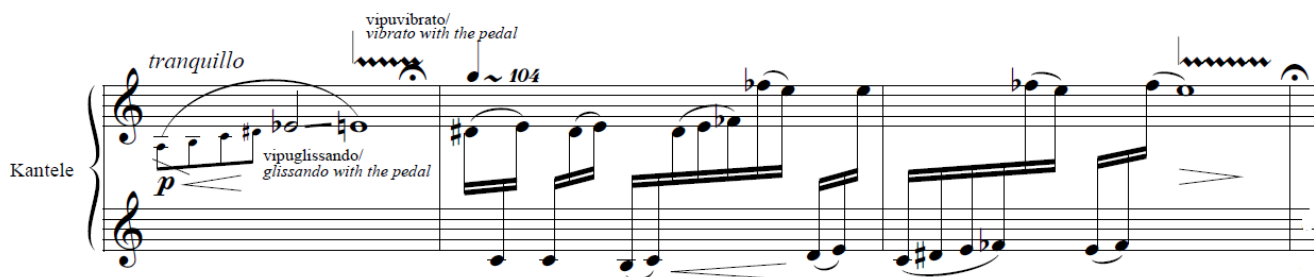


Рис. 16. П. Ялканен. Концерт для кантеле и струнного квартета, тт. 1–3

Природа появления ультрахроматических интервалов обусловлена разными причинами. В своем творчестве Ялканен осуществил эксперимент по совмещению архаического и современного облика этого струнного щипкового инструмента. Стимулом для него стала идея Тимо Лейсиё (Timo Leisiö), профессора университета Тампере, о том, что кантеле имеет схожие корни с архаическими хордофонами Средиземноморья – арфой, лирой и цитрой<sup>146</sup>. На этом основании Ялканен решил 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 передачи на кантеле. А главное – услышал, что лады, свойственные древнегреческой музыке, до сих пор живут в этом регионе. Это побудило его к творческому эксперименту по их активному применению 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 был применён с вариантами некоторых тонов: V ступень встречается в двух звуковысотных

<sup>146</sup> Эти взгляды нашли отражение в его монографии «Ли́ра и Пифагор: древние музыкальные инструменты» («Luura ja Pythagoras: antiikin ajan kielisoittimia», 1997). Вообще, согласно концепции Лейсиё возраст кантеле – около 4 тысяч лет.

положениях *es*, *e*, VI ступень в трех – *fes*, *f*, *fis*. Тоны меняются в процессе исполнения с помощью валиков-повышателей, создавая эффект *glissango*. Неидентичность энгармонически равных тонов *e* и *fes* в данном случае вызвана особенностями настройки кантеле в Концерте. Она осуществлена в соответствии с натуральным пифагорейским строем<sup>147</sup> с опорой на последовательность чистых квинт, расположенных вверх и вниз от звука *a*. Такой строй имеет иное качество звучания в сравнении с темперированным, он подчеркивает обертоновый звукоряд и придаёт напряженность. По воспоминаниям Ялканена, когда Ритва Койстинен в первый раз настроила свой инструмент таким образом, кантеле стало «звучать». Разницу между этой и обычной настройкой, по его мнению, можно сравнить с отличием «освежающей родниковой воды и воды из-под крана»<sup>148</sup>. Звуковысотная система, использованная на кантеле, подкреплена и в сопровождающих голосах, где активно использована микрохроматика (один из примеров – микротоновое звуковое поле у струнных, т. 55; *рис. 17*):

VL I  
div a4

*mp*

*Рис. 17.* П. Ялканен. Концерт для кантеле и струнного квартета, партия первых скрипок, т. 55.

<sup>147</sup> Особенности такого 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 нем нет энгармонизмов, 12 квинтовых шагов в нем подходят близко к семи октавам, но оказываются больше на 23,5 цента (1:9 тона). См.: Холопов Ю. Н. Гармония. Теоретический курс. СПб., 2003.

<sup>148</sup> Thelestam, D. Arkaismit Pekka Jalkase kantelemusiikissa. Helsinki : Sibelius-Akatemia, 2018. P. 43

Подобную работу с настройкой инструмента находим и в Септете (1987), предназначенном для концертного кантеле, клавесина, флейты и струнного квартета<sup>149</sup>. Его звуковая структура основана на древнегреческом ладе *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* (рис. 18). Необычную настройку в данном сочинении имеет только кантеле.

Рис. 18. П. Ялканен, Септет, Вступление, тт. 5–8

В целом, подобная настройка, а также опора на репетитивность придают сочинению сонористическое звучание. Ялканен так комментировал «Септет»: «Опус открывается тонкими приглушенными звуками на кантеле, которые постепенно превращаются в поле, охватывающее все инструменты в ансамбле. Кристально чистый поток звуков кантеле и клавесина мерцает в сопровождении

<sup>149</sup> Произведение было написано по заказу «Союза кантеле».

флейты и струнных, исполняющих флажолеты. Красочная текстура, кажется, движется и в то же время стоит неподвижно; на мгновение минималистское повторение рассеивает чувство времени»<sup>150</sup>.

Таким образом, исследовательский интерес к кантеле как древнейшему инструменту стал для композитора стимулом в обновлении его настройки. При ее организации им найдены неординарные ориентиры – древнегреческие лады и нетемперированный строй.

### 2.3. Экспериментальный подход к кантеле в опусах М. Покела

Мартти Покела (Martti Pokela, 1924–2007) – композитор и исполнитель на кантеле, одна из крупных фигур в деле популяризации кантеле в Финляндии. Его неординарный подход к инструменту во многом отличается от уже описанных вариантов. Покела, как хорошо понимающий специфику инструмента, систематически ищет новые исполнительские приемы, а также по-своему сочетает стилистику, характерную для двух направлений в развитии кантеле: современного академического и фольклорного.

Композиторское творчество Покелы первоначально формировалось на основе народной музыки. Значительная часть его сочинений, созданных в течение 1970-х, включает в себя темы, принадлежащие разным региональным традициям: лапландские, карельские и др. С 1980-х годов его интересы разворачиваются к новой музыке. Композиторские поиски Покелы отличает внимание к расширенным возможностям инструмента. Причем, эта стратегия действует не только в отношении кантеле. Так, в композиции «Воды» («Aguas», 1990)<sup>151</sup> контрабас использован в качестве ударного инструмента, в пьесе «Скорость»

<sup>150</sup> Jalkanen, P. Kanteleseptetto. Modus Musiikki. Savonlinna, Finland, 1997.

<sup>151</sup> Произведение создано для ансамбля народной музыки «Pirnales», который включает концертное кантеле, аккордеон, скрипку, контрабас, два голоса, три 5-струнных кантеле и колокола.

(«Velocimente», 1992)<sup>152</sup> аккордеон трактуется преимущественно в шумовом ключе: он фактически не исполняет ни звука, задействуются только его меха, «качающие» воздух<sup>153</sup>.

Что касается кантеле, Покела создавал произведения для разных видов инструмента: 5-струнного и салминеновского кантеле. В отношении репертуара концертного инструмента он обнаружил недостаточность использования возможностей рычажкового механизма: считалось, что частая смена рычажковых позиций вызывает некоторую трудность в процессе исполнения. Кроме того, Покела решил применить в сочинениях новую настройку, отличную от диатонического звукоряда пятиструнки или кантеле Салминена. Новые необычные звукоряды этот автор начал широко использовать на рубеже 1960-х и 1970-х годов, они часто возникали экспериментальным путём. Строй кантеле мог меняться в процессе композиции, кроме того, два инструмента в дуэте могли быть настроены по-разному. Результатом поисков в данном направлении стали два авторских концерта, состоявшиеся в 1993 году: первый в Хельсинки (23 апреля), второй в Каустинене (24 июля); в них входили новые сочинения для кантеле. Их часть вошла в пособие<sup>154</sup>, составленное учеником Покела, известным кантелистом Т. Вяняненем<sup>155</sup>. На основе этого издания обсудим новый стиль игры, разработанный Мартти Покела.

Известно, что М. Покела активно применял в своей музыке различные приемы игры, что частично отразилось и в сочинениях сборника. Например, в пьесе «Для Элама» («Pour Elam») композитор сопоставляет звук, взятый в разных частях струны, совмещая щипок, сыгранный подцепом от середины струны и

<sup>152</sup> Пьеса написана для ансамбля «Mukaralla» в составе: скрипка, аккордеон, контрабас, концертное кантеле.

<sup>153</sup> Поиски велись не только в отношении самого инструмента, но и со стилем игры на нем, так, в «Скорости» игра на скрипке используется в народной манере, а не в академической. Кроме того, композитору оказались важны и ресурсы самого исполнителя – в пьесе «С исполнителем» («Soitimella», 1986) для двух 5-струнных кантеле, использованы черты инструментального театра. В импровизационном разделе даны указания для исполнителей касающихся выражений лица.

<sup>154</sup> Väänänen, T. Yhteiset sävelet: Martti Pokelan sävellyksiä konserttikanteleelle. Helsinki: Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osasto. 2004. 60 p.

<sup>155</sup> Многие из пьес возникли в результате коллективной работы с кантелистами С. Кауранен, Т. Вяняненем.



около демпферной крышки, и флажолеты (рис. 19). Это дает сочетание яркого и приглушенного звучания инструмента:

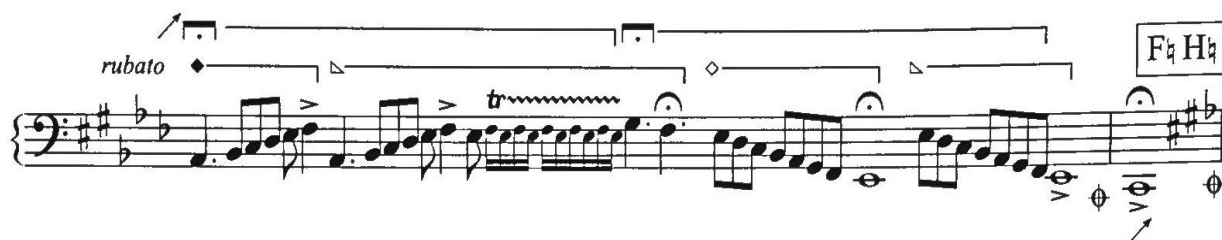


Рис. 19. М. Покела. «Pour Elam»

В последнем такте этой же пьесы новые приёмы скомбинированы с привычными. Здесь глиссандо, 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 (рис. 20).

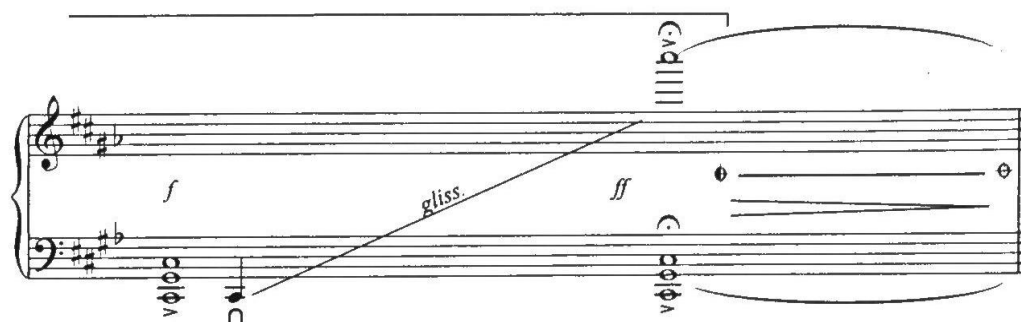


Рис. 20. М. Покела. «Pour Elam», последний такт

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, она «с яростью» охватывает весь диапазон кантеле. Завершают эту звуковую волну мощные удары ногтем по струнам (рис. 21).

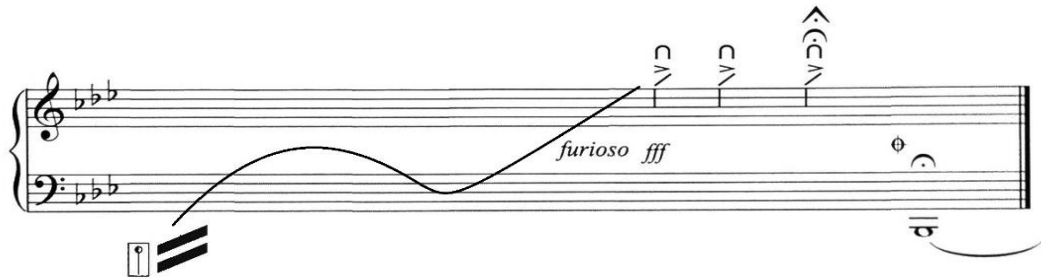


Рис. 21. М. Покела. Соната №1 для двух кантеле, первая часть

Другой пример использования кантеле в качестве ударного инструмента находим в пьесе «Где?» («Quo?»), в ней встречаются удары ладонью по струнам в разных регистрах (рис. 22).

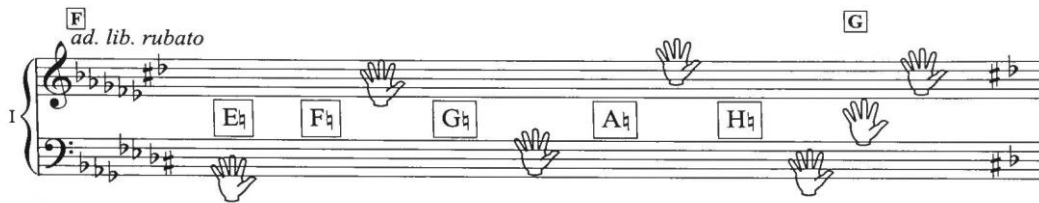


Рис. 22. М. Покела. «Quo?»

Этот же пример показателен в плане работы с рычажковым механизмом: удары по струнам, как видно из рис. 22, 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>156</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 поочередно повышаются то нижний, то верхний тоны интервала. В итоге достигается «плывущий» эффект, и появляются ультрахроматические призвуки (рис. 23).

<sup>156</sup> Звукоряд в начале: *des-es-fes-ges-as-b*; в конце – *e-f-g-a-h-cis*.

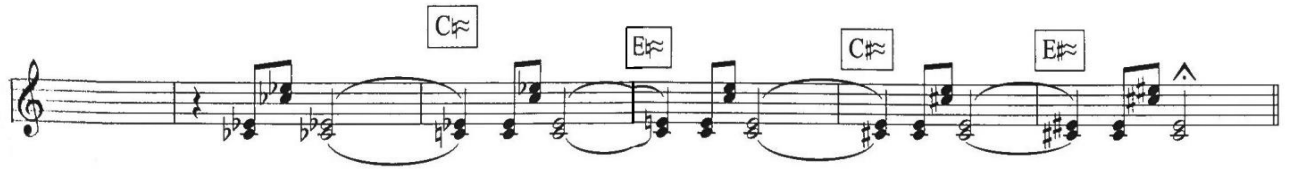


Рис. 23. М. Покела. Соната №1 для двух кантеле. Вторая часть, интродукция

Ещё один интересный сонорный приём находим в коде «Quo?». Высота звучания кластера, который сыгран в нижнем регистре *fff* стремительным *glissando* сверху вниз, постепенно понижается при помощи последовательного переключения почти всех валиков-повышателей. По заявлению композитора, такой приём должен имитировать звук летящего самолета (рис. 24).

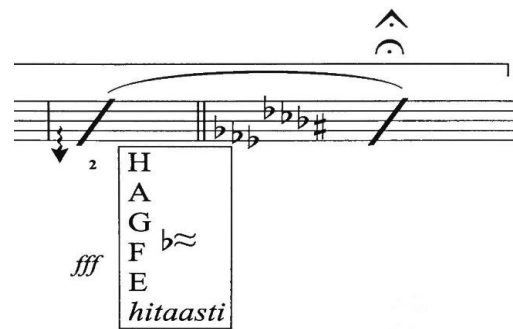


Рис. 24. М. Покела. «Quo?», coda

Возможности рычажкового механизма побудили композитора экспериментировать и в области настройки кантеле. Первая часть Сонаты написана в увеличенном ладу (рис. 26), а в «Элегии» инструмент имеет звукоряд, составленный путем чередования малой и увеличенной секунд (рис. 25).



Рис. 25. М. Покела. «Элегия», звукоряд

Также в сочинениях этого сборника активно использованы средства алеаторики<sup>157</sup>. Она проявляется на разных уровнях: и материала, и формы. Для

<sup>157</sup> Отметим, что для стиля композитора проявление черт алеаторики напрямую коррелирует с фольклором, для которого фиксация материала вовсе не обязательна. Так, часто композиции не

композитора важно импровизационное начало, как один принцип традиционной музыки, которую также развивал автор. В Сонате №1 кантелисту предлагается исполнить импровизацию в пределах увеличенной квинты *ces-g* на фоне педали из оstinатно повторяющихся созвучий (рис. 26).



Рис. 26. М. Покела. Соната №1. Первая часть, тт. 1–6

В отдельных фрагментах пьесы «Pour Elam» заданы ритмические и фактурные параметры, указаны штрихи, но звуковысотность остаётся произвольной (рис. 27, пятый алеаторный квадрат).

В этой же пьесе находим применение алеаторики на уровне общей композиции. Ее средний раздел записан в виде пяти алеаторных квадратов, которые можно соединять в любом порядке (рис. 27). Материал квадратов опирается на схожий интонационно-гармонический комплекс, подаваемый в разном фактурном и метроритмическом облике. Поэтому вне зависимости от варианта сочетания квадратов звуковой облик среднего раздела будет схожим. Согласно классификации Переверзевой<sup>158</sup>, форма данного раздела должна быть определена как модульная, поскольку число комбинаций квадратов друг с другом (их 120) хотя и исчислимо, но довольно велико.

---

остаются в единственном варианте. Например, пьеса «Хиденкирну» («Hiidenkirnu») первоначально написана для сольного концертного кантеле, но была отредактирована для группы исполнителей. Кроме того, композитор часто предпочитал не записывать свои работы, так как хотел сохранить их «живыми», для него важен момент соавторства с исполнителем.

<sup>158</sup> Переверзева, М. В. Алеаторика как принцип композиции. СПб., 2018. 608 с.

improvisaatio-osa

The image displays five examples of improvisation patterns, labeled 'esim. 1' through 'esim. 5'. Each example consists of two staves: a treble clef staff (right hand) and a bass clef staff (left hand). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Example 1 shows a simple melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left. Example 2 features a more complex melodic line with slurs. Example 3 includes fingerings (1, 2, 3) and accents. Example 4 shows a rhythmic pattern with vertical strokes and accents. Example 5 is a more complex rhythmic and melodic pattern with many vertical strokes and accents.

Рис. 27. М. Покела. «Pour Elam», средний раздел

Целиком на алеаторных принципах построена 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 независимо друг от друга, а ближе к точке золотого сечения они координируются: композитором указано, что паттерны 1С, третий в партии кантеле № 1, и 2Е, пятый в партии кантеле № 2, должны совместиться друг с другом (рис. 28). Соединение двух последних паттернов вновь решено свободно.

The image displays the musical score for the second part of Sonata No. 1 for two kanteles by M. Pokela. The score is organized into two main sections: KANTELE I and KANTELE II. KANTELE I consists of three parts: 1A (measures 1-17), 1B (measures 18-40), and 1C (measures 41-43). KANTELE II consists of four parts: 2A (measures 44-50), 2B (measures 51-55), 2C (measures 56-75), and 2E+1C (measures 76-80). The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, time signatures, and dynamic markings. A large black arrow points downwards from the top of the page to the bottom of the score.

Рис. 28. М. Покела. Соната №1 для двух кантеле, вторая часть

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

Обобщая наблюдения над сочинениями для кантеле, созданными современными финскими композиторами, отметим следующее. Каждый из авторов обратился к легендарному инструменту по разным причинам: из желания писать «новую музыку» (Нурдгрэн), совместить исследовательскую и творческую практику (Ялканен), популяризовать исполнительство на кантеле (Покела). Поэтому облик их сочинений несёт печать композиторской индивидуальности. Вместе с тем, найденные творческие решения оказались во многом схожи. Важным для каждого композитора оказалось использование конструктивной

особенности – механизма переключения тонов. Он дал возможность применить разные варианты настройки, 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 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 приемы игры, ведущие к созданию сонорных эффектов. Шире всего они разработаны в музыке М. Покела: это разные виды щипка и *glissando*, а также нехарактерные способы звукоизвлечения, превращающие кантеле в ударный инструмент – удар молоточками или рукой по струнам. В целом, эта часть поисков объяснима в свете феномена нового исполнительского искусства, который возникает в музыке для всех академических тембров во второй половине XX века он и связан с разработкой ранее не использовавшихся, периферийных возможностей. Такой инструмент, как показал Н. Хруст<sup>159</sup>, не только обладает большими возможностями, но, что самое главное, – уже не вписывается в общепринятую органологическую классификацию, принадлежащую Э. Хорнбостелю и К. Заксу. Напомним, в ней все инструменты подразделяются по двум основным параметрам: по источнику звука (идиофоны, ламеллафоны, мембранофоны, хордофоны, аэрофоны) и по способу звукоизвлечения (фрикционные, пневматические, щипковые, ударные). Однако в связи с изменившимися техническими, тембральными возможностями отдельно взятого инструмента, можно говорить о расширении его позиций и превращении в своего рода мультиинструмент, суммирующий признаки нескольких<sup>160</sup>. Например, кантеле, изначально щипковый хордофон, благодаря специфическим техникам игры может

<sup>159</sup> Хруст Н. Ю. Новые инструментальные техники: опыт классификации: дисс. ... канд. иск. Москва : Московская государственная консерватория им. Чайковского, 2017.

<sup>160</sup> Однако общие тенденции, применительно к каждому конкретному инструменту имеют свои нюансы: все зависит от его органологии.

превратиться в ударный хордофон (в случае удара по струнам) и идиофон (в случае удара по корпусу). Теория трактует такого рода инструменты как «новые» (термин предложен Ю.Н. Холопову)<sup>161</sup>. Таким образом, можно заключать, что вне зависимости от причин, побуждавших названных авторов обращаться к кантеле, звукоидеал<sup>162</sup>, который ими руководил, был связан именно с областью «нового» инструмента.

---

<sup>161</sup> Подробнее см.: Холопов, Ю. Н. Новый музыкальный инструмент: рояль // М. Е. Тараканов: Человек и фоносфера : научные труды ГИИ. М. ; СПб. : Алетейя, 2003. С. 252–271.

<sup>162</sup> Под термином «звукоидеал» или «звуковой идеал» (термин Ф. Бозе, 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 в основном используется относительно традиционной музыки для выявления ее атрибутики.



### ГЛАВА 3. КАНТЕЛЕ В КУЛЬТУРЕ КАРЕЛИИ XX ВЕКА: ОСОБЕННОСТИ БЫТОВАНИЯ

#### 3.1. Вхождение кантеле в академическую культуру Карелии: 1920 – 1930-е годы<sup>163</sup>

В нашей стране исследовательский и художественный интерес к кантеле возник позже, чем в Финляндии. Последние десятилетия XIX и начало XX века в русской культуре отмечены заметным увлечением Севером – не только русским, но и финским, скандинавским. Широкую популярность приобрела лённротовская поэма «Калевала», переведенная на русский язык Леонидом Бельским, и опубликованная в журнале «Пантеон литературы» в 1888 году. Кроме того, в 1890-годы С. Дягилевым устраивались выставки, знакомившие с работами финских художников – А. Эдельфельта, М. Энкеля, А. Галлен-Каллела. В музыкальном искусстве эта тенденция отозвалась чуть позже, произведения, вдохновлённые северными мотивами, стали появляться в начале XX века. Среди них назовём «Финскую фантазию» (1909), «Финские эскизы» (1911), «Карельскую легенду» (1916) А. Глазунова, «Волшебное озеро» (1909) А. Лядова, «Вариации на финскую тему» (1913) А. Винклера и др.

Постепенно постигались и другие стороны культуры этого региона. Так, впервые о традиционном инструменте финнов написал М.О. Петухов<sup>164</sup>, музыкант, стоявший у истоков систематизации музыкального инструментария в нашей стране. Ему принадлежит развернутая статья «Кантеле, финский народный

---

<sup>163</sup> Данный параграф включает материалы статьи: Анхимова Е.А. Вхождение кантеле в академическую культуру Карелии: 1920–1930 годы // Музыковедение. 2022. № 3. С. 3–11.

<sup>164</sup> Петухов Михаил Онисифорович (1843–1895) – русский инструментовед и музыкальный писатель. Обучался музыке самостоятельно. Его статьи о народных музыкальных инструментах (баяне, гусях, кантеле) сыграли заметную роль в развитии инструментоведения.

инструмент»<sup>165</sup> (1892). Она вышла в популярном еженедельном иллюстрированном журнале «Всемирная иллюстрация», издававшемся в Санкт-Петербурге с 1869 по 1898 год и служившим своего рода «окном в мир». Публикация Петухова выдержана в традициях этого издания, весомую ее часть занимают иллюстрации: здесь изображен Вяйнемейнен, играющий на кантеле, послушать которого собрались и звери, и птицы; есть также тщательно выполненные рисунки нескольких традиционных инструментов (пяти-, семи- и тринадцатиструнных версий кантеле). Иллюстрации сопровождаются текстом, значительную часть которого занимает подробный пересказ калевальского сюжета о кантеле. Кроме этого тут приведена органологическая характеристика инструмента и перечислены варианты его настройки. Описание проводится на основе экземпляров, хранящихся в музее Санкт-Петербургской консерватории. Также в тексте учтены некоторые наблюдения о кантеле, сделанные зарубежными учеными – М. Г. Ретциусом и Ф.-Д. Фетисом, приведено краткое сравнение с родственными инструментами: латышским кокле и литовским канклесом. Все это позволило автору сделать вывод, что кантеле – древнейший из всех сходных с ним инструментов, от него произошли в том числе и русские гусли.

Однако более последовательное изучение инструмента пришлось на 1920-е годы. Назовем наиболее важные события, приведшие к этому. Со второй половины XIX века в России начинает наблюдаться пристальное внимание к традиционному искусству, когда вызревает понимание его культурной ценности и необходимости освоения. Это время отмечено многочисленными экспедициями по собиранию фольклора, в том числе и на Русский Север. Олонецкой губернии в этом процессе было отведено особое место. По словам крупнейшего отечественного фольклориста, автора труда «История отечественной

---

<sup>165</sup> Кантеле в статье Петухова определено как финский народный инструмент, что объяснимо. Хотя его образцы были обнаружены на территории Северной Карелии, они были трактованы как «осколки» древней финской культуры. Подробнее см.: Петухов, М. О. Кантеле, финский народный музыкальный инструмент // Всемирная иллюстрация. 1892. Т. 47, № 13. С. 244–246.

Отметим, некоторые справочные источники о Петухове содержат сведения о том, что ему также принадлежит статья «Подробное исследование инструмента кантеле», вышедшая в этом же журнале «Всемирная иллюстрация» в 1882 году. Однако ни в одном из его выпусков за этот год ее обнаружить не удалось.

фольклористики» М.К. Азадовского на материале, записанном в этом регионе, создавалась вся русская наука о фольклоре<sup>166</sup>. Так, здесь обнаружались самобытные не утраченные формы народного творчества: записаны заонежские былины и причитания, открыт феномен народного сказителя.

Одна из первых разведывательных экспедиций на Русский Север, в частности, в Карелию с целью собирания музыкальных образцов была осуществлена крупнейшим отечественным музыковедом Б.В. Асафьевым в 1925 году<sup>167</sup>. Заметим, что собирательство фольклора производилось в Карелии и ранее, но системное изучение всех сторон быта карел относится именно к 1920-м годам. Осенью 1925 года карельское правительство обратилось в Академию Наук с просьбой направить внимание на изучение этого региона. Так была организована разведывательная экспедиция по следам С. Топелиуса, Э. Лённрота в Ухтинский район, где силами Этнографического отдела Государственного Русского музея, в составе Х.Ф. Жеребцова, А.Л. Колобаева, С.Д. Синицина и руководителя Д.А. Золотарева, исследовались демография, быт населения, а также проведён поиск и оценка состояния рунической поэзии<sup>168</sup>.

Для нас также важно, что осенью 1925 года Асафьев делал доклад на Ученом совете Государственного института истории искусств, в котором он сформулировал задачи музыкантов в фольклорной экспедиции. Фактически ученый был одним из первых, кто обратил внимание на несовершенство существовавшего в то время способа фиксации собираемого материала: в вокальных жанрах фиксировался только текст, инструментальная музыка практически не собиралась. Асафьев же указал на необходимость охватывать народное искусство во всей полноте жанров и форм: «записывать не только напевы песен или былин, или духовных стихов, но причитаний, кличей, заговоров и – особенно остатков инструментальной импровизации, включая всевозможные

<sup>166</sup> Азадовский М. К. Материалы 1 съезда писателей К–ФСР // На рубеже. 1941. №1-2. С. 56–58.

<sup>167</sup> Иванова Т. Г. История русской фольклористики XX века: 1900 – первая половина 1941 г. СПб., 2009. С. 440.; Асафьев Б. О народной музыке. Л. : Музыка, 1987.

<sup>168</sup> Золотарев Д. А. В северо-западной Карелии // Западнофинский сборник. Л., 1930. С. 1–22.

наигрыши, словом, все то, что раньше большей частью считалось недостойной внимания мелочью»<sup>169</sup>.

Одновременно с этим в 1925 году формируется и начинает свою деятельность Комиссия по изучению народной музыки, работавшая при Отделении этнографии Русского Географического общества (РГО). Учредителем и председателем Комиссии стал крупнейший отечественный учёный – Н.Ф. Финдейзен<sup>170</sup>. В 1926 году под его редакцией был выпущен сборник статей «Музыкальная этнография», в который вошли разнородные материалы. Сборник открывали «Задачи Комиссии по изучению народной музыки», сформулированные Николаем Фёдоровичем. В этом документе подчеркивалась важность собирания, фиксации и сохранения народной музыки «не только народов России, но и сопредельных с нею стран, ибо они также, в известной мере, оказывали заметное влияние на ту или иную сторону быта соседних с ними местностей»<sup>171</sup>. Кроме того, здесь зафиксирована необходимость готовить работников для собирания музыкально-этнографического материала. В связи с этим была составлена «Краткая программа для собирания материалов по музыкальной этнографии», состоящая из 8 пунктов, ею завершался данный сборник. Пункты 1 и 2 программы перечисляли правила записи народной песни (текст записывать с напевом, текст фиксировать полностью и т.д.). Пункты 3–6 касались собирания инструментальной музыки, здесь, в частности, приведен подробный план описания бытующих в народе инструментов, включающий указание категории инструмента, его устройства, строя и т.д.

Примерно тогда же объектом исследовательской работы стали финноугорские народы и их культура: 1 февраля 1925 года состоялось первое собрание Ленинградского общества исследователей культуры финно-угорских

<sup>169</sup> Асафьев, Б. О народной музыке. Л., 1987. С. 188.

<sup>170</sup> Николай Фёдорович Финдейзен (1868-1928) – крупнейший ученый, историк музыки, музыкальный критик, основатель и руководитель «Русской музыкальной газеты». Кроме того, им написано около 28 книг о музыке, еще пять вышло под его редакцией, наиболее полный список его статей содержит 626 наименований. Огромная работа проведена Финдейзеном в области изучения музыки доглинkinской эпохи, итогом которой стал труд «Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века».

<sup>171</sup> Финдейзен Н.Ф. Задачи комиссии по изучению народной музыки // Музыкальная этнография : сборник. Ленинград, 1926. С 3–4.

народностей (ЛОИКФУН<sup>172</sup>), объединившего ученых разных специальностей – лингвистов, этнологов, археологов, историков, искусствоведов. Все они вели исследовательскую работу, по ее результатам в 1929 году вышел первый выпуск «Сборника исследований и материалов по финноугроведению», который открывала статья Н.Ф. Финдейзена «О финской народной музыке». Ее материал составили народные песни финнов и инструментальные наигрыши. Основанием для характеристики финской народной музыки, главным образом, послужили руны «Калевалы». Такого подхода автор придерживается ввиду того, что описания «бытовых черт исполнения народных песен, оставленных собирателями и издателями печатных сборников народных песен, чересчур кратки и часто <...> совершенно отсутствуют»<sup>173</sup>.

Для нас эта статья, главным образом, важна тем, что в ней задан научный ракурс в изучении кантеле: описан инструмент, его органология. За неимением иных источников о бытовании инструмента ученый опирается на калевальские руны. Он обращает внимание на то, что материалы древнего кантеле вполне закономерно брались в окружающей финнов природе: «кантеле было создано из рыбьих костей: рыба служила древнейшим продуктом питания местного края»<sup>174</sup>. Однако наряду с мифологическим обсуждался реальный инструмент: древнейшее кантеле было снабжено струнами из конского волоса, впоследствии кантеле изготавливали из березы, а волосные струны были заменены металлическими. Наконец, ученый фиксирует современное состояние исполнительской практики на кантеле. Он заключает, что в народной среде кантеле постепенно заменяется, вернее, вытесняется скрипкой.

---

<sup>172</sup> Целью Ленинградского общества исследователей культуры финно-угорских народностей было создание финно-угроведческой научной традиции в России, а также финно-угроведческого центра. Председателем был избран В. А. Егоров, ученым секретарем – И.Я. Демман, также в обществе состояли: Л.Я. Брюсов, Д.В. Бубрих, Б.Н. Вишневецкий, А.А. Гераклитов, К.П. Герд, М.Е. Евсевьев, Д.К. Зеленин, М.Т. Маркелов, Е.С. Тигонен, А.И. Попов, Я.Я. Ленсу и др. Общество вело активную издательскую деятельность, проводило полевые комплексные и сравнительные исследования, но уже в 1931 году было ликвидировано, а многие его члены впоследствии были репрессированы.

<sup>173</sup> Финдейзен, Н. Ф. О финской народной музыке // Сборник ЛОИКФУН. Л. 1929. С. 5–17.

<sup>174</sup> Там же.

В Карелии интерес к кантеле был инициирован директором Карельского государственного краеведческого музея С.А. Макарьевым<sup>175</sup>. В 1929 году вышла его статья «Кантеле (карело-финский народный музыкальный инструмент)», в которой кроме этнографического описания был сформулирован целый ряд директив, связанных с бытованием инструмента в Карелии тех лет.

Следуя за Н.Ф. Финдейзенем, этнографический образ инструмента Макарьев также воссоздает через его описание в «Калевале». Кроме того, Степан Андреевич впервые представляет общественности идею о восстановлении былой популярности кантеле. Макарьев пишет, что память о нём сильна среди карельского населения; главная причина тому – мифологический образ, сформированный в рунах. При этом, как пишет Макарьев, «хотя имеются сведения о наличии кантеле в Ангелахти, Угмойле (Сямозерский район), Койкары, Кеняки (Петровский район), Прокки, Пряжа (Святозерский район), Деревянное (Прионежский район), кантеле постепенно исчезает из народной среды»<sup>176</sup>. В связи с этим ученый предлагает «принять решительные меры по возрождению кантеле, наладить их массовое изготовление и снабжать население»<sup>177</sup>.

Пристальное внимание к карело-финскому инструменту определила та роль, которая была ему уготована: кантеле должно было стать важной частью массового музыкального искусства, отражавшего жизнь и культурное развитие Советской Карелии.

Понимание кантеле как инструмента советской пропаганды обусловлено идеологической повесткой, намеченной в 1920-е годы. С момента, когда в 1923 году Карелия получила статус автономной республики (АКССР), в ней с целью укрепления Советской власти начала активно реализовываться так называемая

<sup>175</sup> Степан Андреевич Макарьев (1895–1937) – ученый, этнограф-краевед, фольклорист, музеолог. Родился в крестьянской семье прионежских вепсов. Окончил этнографический факультет Ленинградского университета с квалификацией «этнограф-народовед» (1928); в 1926 году был участником экспедиции в Карелию, которой руководил А.М. Линевский. С 1928 года занял место директора государственного Краеведческого музея Карелии. В 1937 году был арестован, обвинен в причастности к «контрреволюционной организации Гюллинга–Ровио» и расстрелян 27 ноября того же года.

<sup>176</sup> Марев С. Кантеле // Карело-мурманский край. 1929. № 11–12. С. 35.

<sup>177</sup> Там же.

политика «коренизации»<sup>178</sup>, которая по содержанию приобрела форму «финнизации»<sup>179</sup>. Она выражалась, в первую очередь, в выдвижении на руководящие должности финнов, и во введении финского языка во все сферы жизни. Также в задачи политической кампании входила модернизация национальных школ, расширение издательской деятельности на финском языке<sup>180</sup>.

Идеи «коренизации» в многом содействовали развитию национального инструмента: не случайно именно в этот период кантеле стало объектом научного интереса, творческих исканий.

Изучению кантеле также способствовало открытие в 1931 году в Петрозаводске Карельского научно-исследовательского института (КНИИ), который был создан при кураторстве ленинградских фольклористов. Директором КНИИ значился Э.Ю. Гюллинг<sup>181</sup>, однако фактически обязанности руководителя института выполнял С.А. Макарьев, им к тому времени уже активно велась этнографическая<sup>182</sup> и исследовательская работа<sup>183</sup>, в частности изыскания относительно кантеле.

---

<sup>178</sup> Под коренизацией понимается кадровая политика советской власти, призванная продвигать на руководящие должности в государственных и общественных органах, хозяйственных организациях и учреждениях культуры представителей титульных национальностей, с целью внедрения национальных языков в сферу деятельности государственного аппарата.

<sup>179</sup> У истоков государственности на карельской территории в послереволюционный период оказались так называемые красные финны, покинувшие свою родину после поражения в гражданской войне, охватившей Финляндию в 1918 году. По инициативе одного из них – Эдварда Гюллинга – осенью 1920 года была организована Карельская трудовая коммуна, преобразованная в 1923 году в Автономную Карельскую ССР. Финны заняли руководящие должности в республике, «финское правительство» действовало в Карелии до 1936 года.

<sup>180</sup> Такала, И. Р. Финляндская линия. Очерки истории национальной мысли Финляндии (вторая половина XVIII – первая половина XIX века). Петрозаводск, 2006. 84 с.

<sup>181</sup> Эдуард Александрович (Эдвард Отто Вильгельм) Гюллинг (1881–1938) – экономист, специалист в области экономической статистики, доктор философии, видный государственный деятель. Родился в г. Куопио (Финляндия). В 1920 г. приехал в Советский Союз в числе «красных финнов». С 1923 по 1935 годы Э.А. Гюллинг являлся председателем Совета Народных Комиссаров Автономной Карельской ССР. В 1937 году был арестован по делу «контрреволюционной националистической организации Гюллинга–Ровио», исключён из партии, а 14 июня 1938 года расстрелян. Реабилитирован посмертно в 1955 году.

<sup>182</sup> Благодаря его деятельности в конце 1920-х – начале 1930-х годов в Карелии состоялись 23 научных экспедиции по собиранию фольклора. Две наиболее крупные из них были организованы совместно с фольклористами Института по изучению народов СССР (ИПИИ): зимой 1931–1932 годы в Заонежье и летом 1932 года также в Заонежье и в Беломорскую Карелию. Результатом экспедиционно-собирающей деятельности стала организация в 1936 году в КНИИ самостоятельного архива, куда входили рукописи и фонозаписи.

<sup>183</sup> На рубеже 1920–1930 годов. в Петрозаводске вышел ряд статей, принадлежащих С. Макарьеву: «Вопросы краеведения в Карелии» (1929), «Охрана памятников природы в Карелии» (1929), «Памятники старины и искусства в Карелии» (1930), «Научно-исследовательская работа в Карелии: 1920–1930»

Ключевую роль в процессе реализации идей С. Макарьева, касавшихся инструмента, сыграл Виктор Пантелеймонович Гудков (1899–1942) – видный деятель карельской культуры, один из основоположников музыкальной этнографии в Карелии, журналист, поэт, композитор<sup>184</sup>. С именем Гудкова связан важнейший этап в истории развития кантеле в Карелии, поскольку именно он сумел придать инструменту новый статус. Деятельность, которую он вел в отношении преобразования кантеле, затронула разные стороны: конструкцию, настройку инструмента, среду бытования.

В автобиографии Гудков вспоминал, что проявлял внимание к народной музыке и поэзии со школьных лет. Известно, что он играл на балалайке в городском оркестре г. Воронежа, где прошли детство и юность. При этом системного музыкального образования Виктор Пантелеймонович не получал<sup>185</sup>. Первое представление о кантеле Гудков составил в 1929 году, когда А. Хокконен, рабочий-финн из г. Кандалакша, в гостях у которого однажды оказался Гудков, показал ему кантеле собственного производства<sup>186</sup>. Затем, в этом же году сведения о карельском традиционном инструменте Гудков получил во время командировки в Петрозаводск. Здесь, в Карельском государственном краеведческом музее, он познакомился с С. Макарьевым, который продемонстрировал кантеле, выставленные в музее, на них Гудков даже попробовал играть<sup>187</sup>. Вероятно, Макарьев также поделился идеями по возрождению и переосмыслению инструмента, которые были изложены в его статье, названной выше.

---

(1930) и др. Кроме того, им подготовлен и издан краткий справочник для туриста и экскурсанта «По Советской Карелии» (1931) и написана основательная работа «Вепсы. Этнографический очерк» (1932).

<sup>184</sup> В.П. Гудков родился 4 сентября 1899 года в г. Воронеже в интеллигентной семье, среднее образование получил в воронежском реальном училище. После революции вслед за матерью переехал в Мурманск, где стал заниматься агитработой в клубе железнодорожников (1918–1919). Отслужив в Красной Армии (1920–1921) и вернувшись в Мурманск, работал в роно и продолжал агитработу, возглавляя бригаду «синеглазочников». В 1929 году обосновался в Кандалакше, где работал журналистом, а позднее редактором газеты «Кандалакшский коммунист», в 1932 г. переехал в г. Петрозаводск.

<sup>185</sup> Семакова, И. Б. Живое кантеле: страницы жизни и творчества Виктора Пантелеймоновича Гудкова (1899–1942). Петрозаводск: VERSO, 2012. С. 48.

<sup>186</sup> Позднее в документах Гудков называет такой инструмент «финское художественное буржуазное кантеле». См.: Там же.

<sup>187</sup> Семакова, И. Б. Основоположник музыкальной этнографии и национальной музыкальной культуры Карелии. // Ежегодник финно-угорских исследований. Петрозаводск, 2012. С. 87.



С этого времени Виктор Пантелеймонович задался идеей организовать оркестр кантеле, состоявший из разных видовых версий: примы, альты, баса; а также поиском новой конструкции инструмента. И. Семакова отмечает, что образцом для Гудкова послужил опыт В.В. Андреева по преобразованию русской народной балалайки и разработке семейства балалаек, которое в итоге вошло в состав Великорусского оркестра. Однако при несомненных параллелях с андреевской реформой, музыкальный проект В. Гудкова имел принципиальные отличия. Как пишет О. Шабунина, Андреев сначала усовершенствовал сольный инструмент<sup>188</sup>, а уже потом задумался о создании на его основе оркестра балалаек. Андреевские первые концертные выступления на балалайке новой конструкции и появление оркестра отделял промежуток почти в десять лет<sup>189</sup>.

Гудков же сразу осмыслял «новое» кантеле как инструмент ансамблевый<sup>190</sup>. Изначальная ориентация на самодеятельный оркестр, состоявший из кантеле, могла быть продиктована запросом на коллективное исполнительство. С 1920-х годов в стране возникли новые виды приобщения к искусству широких масс, получили развитие различные формы художественной самодеятельности, которые всячески поддерживались советским правительством: народные хоры, театры, ансамбли и др. С 1923 года регулярные конкурсы художественной самодеятельности проводились и в Карелии.

---

<sup>188</sup> Напомним, Василий Андреев в 1880-е годы работал над усовершенствованием конструкции балалайки, а также активно выступал с балалайкой как солист, сделав инструмент привлекательным для слушателей. В 1887 году вышло в свет первое печатное нотное издание – «Школа для балалайки» П.К. Селиверстова под редакцией В.В. Андреева, в 1891 – второе издание с прибавлением части для концертной хроматической балалайки. Постепенно появлялись ученики и последователи Андреева, которые обучались на балалайке новой конструкции. Совместное музицирование, ансамблевая игра потребовали создания разных вариантов инструмента от примы до баса. Подробнее см.: Шабунина, О. М. Василий Васильевич Андреев: концертная деятельность в контексте русской музыкальной эстрады конца XIX – начала XX века: дисс. ... канд. иск. М., 2019.

<sup>189</sup> Шабунина, О. М. Василий Васильевич Андреев: концертная деятельность в контексте русской музыкальной эстрады конца XIX – начала XX века: дисс. ... канд. иск. М., 2019. С. 31.

<sup>190</sup> Репертуарная стратегия реформаторов первоначально была сходной: основу программ обоих оркестров составляли обработки народных песен. Такая тенденция наметилась ещё на рубеже XIX–XX вв., когда фольклористика стала постепенно проникать в общекультурную жизнь страны, на эстраду. Тогда же музыкальный фольклор активно продвигался на профессиональной эстраде – организовывались публичные лекции, концерты народных сказителей и коллективов, создавались хоры. Достаточно вспомнить образование в 1911 году хора М.Е. Пятницкого, основу репертуара которого составляла народная музыка.

Первые опытные образцы своего кантеле Гудков выполнил с местным столяром из Кандалакши Григорием Огарковым. По чертежам Гудкова в августе 1931 года мастер изготовил усовершенствованное диатоническое кантеле, которое было спланировано по образцам старинных карельских инструментов, хранившихся в краеведческом музее Петрозаводска. А уже к октябрю того же года Гудков изготовил три примы, два альты и бас-кантеле. Инструменты имели диатонический звукоряд, струны располагались в один ряд и крепились к металлическому стержню. Их характеристика возможна только на основании архивных фотографий плохого качества, кантеле-прима этого периода, приведенная в исследовании К. Дальблома, имела четырнадцать струн, расположенных параллельно, металлические колки вместо деревянных<sup>191</sup>.

Заметим, деятельность В. Гудкова в отношении кантеле охватывала сразу несколько направлений. Помимо разработки новой конструкции инструмента он вел поиски способов игры на нем и сразу же применял в практике все кантеле, сделанные совместно с Г. Огарковым. В 1932 году в Кандалакше организован небольшой самодеятельный кружок из шести школьников. Процесс обучения показал, что усовершенствованная версия инструмента довольно проста в освоении: начальные приемы игры и навык игры в ансамбле несложных пьес овладевались музыкантами за несколько занятий<sup>192</sup>.

Деятельности Гудкова оказывал поддержку Карельский научно-исследовательский институт. Туда в марте 1932 года Виктор Пантелеймонович направил отчет. В стенограмме заседания Музыкальной комиссии при КНИИ от 28 марта 1932 года С. Макарьев упоминает Гудкова как человека, работающего в Кандалакше над «культивированием кантеле и созданием ансамбля из девяти кантеле и кантелин»<sup>193</sup>. В итоге руководством Института было принято решение помочь Гудкову в формировании репертуара для кантелистов и отправить

<sup>191</sup> Dahlblom K. Itäkarjalainen kantele. — Jyväskylä, 1998. P. 52.

<sup>192</sup> Семакова И. Б. Живое кантеле: страницы жизни и творчества Виктора Пантелеймоновича Гудкова (1899–1942). Петрозаводск: VERSO, 2012. 192 с.

<sup>193</sup> Марковская Е. Истоки ансамбля «Кантеле» по документам научного архива КарНЦ РАН // Kantele, runolaulu ja itkuvirsi. Jyväskylä, 2009. С. 106.

мелодии народных песен. Для этого был создан музыкальный сектор при Этнолого-лингвистической секции КНИИ<sup>194</sup>.

В июне 1932 года Гудков представил в Институте плановый доклад о кантеле: его истории, новой изобретенной конструкции и создании кантеле-оркестра. Изложенное не только вызвало живой интерес, но было поддержано материально: Гудкову было выделено 300 рублей на реализацию перспективных замыслов. Для популяризации кантеле были организованы выступления гудковского ансамбля кантелистов среди рабочих в Карелии.

В сентябре 1932 года Гудков был принят в аспирантуру КНИИ<sup>195</sup>. Недавно открытый Институт нуждался в молодых научных сотрудниках, способных к реализации новых партийных задач, в том числе включавших идеологическую работу с населением. К моменту поступления в Институт, как указано в личном деле, Гудков владел французским и немецкими языками, не был за границей и уже имел труды, посвященные карельским инструментам<sup>196</sup>. Первые годы в статусе аспиранта определили дальнейшую деятельность Виктора Пантелеймоновича. Он начал изучать карельский и финский языки, приступил к собиранию и нотированию музыкально-поэтического фольклора этносов, населявших Карелию: карелов, финнов, вепсов и др.<sup>197</sup> Но более всего, как отмечал Гудков в автобиографии, он был охвачен проектом по созданию кантеле-оркестра. В Институте перед Гудковым ставился ряд задач по реформированию кантеле, их выполнение в итоге должно было привести к созданию среды для функционирования оркестровой разновидности инструмента. Конкретная поэтапная программа излагалась в статье С. Макарьева «Карельское кантеле» (1934). В ней писалось о необходимости:

---

<sup>194</sup> Там же.

<sup>195</sup> Для энтузиаста, имевшего только среднее образование, это стало возможным благодаря мерам по «пролетаризации» вузов и подготовке кадров рабоче-крестьянского происхождения, которые были закреплены в 1925 году Постановлением XIII Всероссийского съезда Советов.

<sup>196</sup> Марковская Е. Истоки ансамбля «Кантеле» по документам научного архива КарНЦ РАН // *Kantele, runolaulu ja itkuvirsi*. Jyväskylä, 2009. С. 106.

<sup>197</sup> Результатом исследовательской работы стал сборник, выпущенный совместно с Н.Н. Леви: Гудков В.П., Леви Н.Н. Песни народов Карело-Финской ССР. Петрозаводск. 1941.

- усовершенствовать народное карельское кантеле так, чтобы на нем было возможно исполнение всех полутонов и диатонических ступеней гаммы в объеме не менее двух октав;
- сконструировать кантеле оркестрового типа и проработать вопрос о создании оркестра из карельских народных инструментов;
- составить учебные пособия для оркестра;
- скомплектовать и обучить опытно-показательный оркестр карельских народных инструментов;
- организовать широкое и всестороннее изучение народного-музыкального творчества в Карелии путем записи мелодий бытующих песен и наигрышей, подробного учета лучших певцов и музыкантов на народных инструментах;
- использовать собранный, изученный и обобщенный музыкально-исторический материал, как базу и стимул для музыкального воспитания культурных масс Карелии<sup>198</sup>.

В последующие годы В. Гудков активно реализовывал идеи, изложенные в этой статье. В процессе реконструкции инструмента хорошим подспорьем стала экспедиционная работа. В 1932–1933 годах при участии своего научного руководителя – Е.В. Гиппиуса – Гудков участвовал в экспедициях с целью поиска традиционного кантеле. Первая из них, на север Карелии, в село Кестеньга, имела неутешительные результаты. Этнографами были собраны различные напевы и руны, в том числе об изготовлении кантеле, однако сам инструмент найден не был. «Руны “Калевалы” теперь сохранились преимущественно в районе п. Калевалы. Здесь, казалось бы, должно сохраниться и кантеле. Однако сотрудниками Карельского научно-исследовательского института обнаружить его здесь пока не удалось», – писал Гудков<sup>199</sup>.

Иные результаты показал юг Карелии, куда в 1933 году состоялась экспедиция Гудкова совместно с филологом В.Я. Евсеевым. Они исследовали 20

<sup>198</sup> Марковская Е. Истоки ансамбля «Кантеле» по документам научного архива КарНЦ РАН // *Kantele, runolaulu ja itkuvirsi. Jyväskylä*, 2009. С. 107.

<sup>199</sup> Семакова И. Б. Живое кантеле: страницы жизни и творчества Виктора Пантелеймоновича Гудкова (1899–1942). Петрозаводск, 2012. С. 183.

деревень, в 18 из которых было обнаружено кантеле, но главное, экспедиция показала, что кантеле продолжало жить среди карельского населения, что существовали искусные кантелисты: «некоторые старики-колхозники оказались настоящими виртуозами. В маленькой деревушке Иматозеро (Пряжинский район) замечательно играет на кантеле А.М. Дорофеев; по соседству, в деревне Чуккойла, прекрасным кантелистом оказался колхозный конюх И.И. Лебедев, впоследствии не раз демонстрировавший свое искусство по радио. О хороших кантелистах шла слава по всему району. С большой похвалой отзывались об игре отца и сына Архиповых в Меркелице, но особенно хвалили молодого колхозника С.И. Тупицына»<sup>200</sup>. К осени 1935 года учеными КНИИ была собрана информация о бытовании кантеле в сорока деревнях южной Карелии.

Во время экспедиционных поездок Гудков тщательно изучал органологию и технологию изготовления традиционного кантеле, приемы игры на нем, а также репертуар, звучавший в карельских деревнях. Он установил, что материалом для кантеле чаще всего служили ель и ольха: дерево выбиралось крепкое, без сучков. Корпус инструмента выдалбливался из цельного куска дерева: сверху, сбоку или снизу. Как правило, инструмент имел форму трапеции. Струны, на момент экспедиций Гудкова, уже ставились металлические, однако могли быть и жильными, и даже волосяными. Для натяжения струн с одной стороны инструмента служили деревянные колки, с другой стороны струна крепилась к металлическому стержню; число струн варьировалось<sup>201</sup>. В Пряжинском, Петровском и Олонецком районах чаще всего встречались кантеле с 10–12 струнами. Исключением явилось кантеле виртуоза-самоучки С.И. Тупицына, снабженное 44 струнами<sup>202</sup>. В процессе исполнения кантеле держали на коленях или клали на стол, что усиливало звучность. Как пишет Гудков, на инструменте «играли, перебирая струны подушечками пальцев (иногда ногтями) обеих рук, чаще были задействованы только пять пальцев: большой, указательный и средний

---

<sup>200</sup> Гудков, В. П. Карельское кантеле // Народное творчество. 1937. №8. С. 42.

<sup>201</sup> Однако Гудков констатирует, что в Карельской АССР пока ещё не найдено кантеле менее чем с семью струнами.

<sup>202</sup> Гудков, В. П. Карельское кантеле // Народное творчество. 1937. №8. С. 42.

правой руки, указательный и средний – левой»<sup>203</sup>. Репертуар кантелистов, с которыми сталкивался Гудков, составляли характерные для инструмента переборы-прелюдии или старинные карельские танцы: «кадрель»<sup>204</sup>, «круга»<sup>205</sup>, «ристукондра»<sup>206</sup>.

Полученные в ходе экспедиций сведения о традиционном карельском кантеле стимулировали дальнейшую деятельность по его преобразованию. Во-первых, был продолжен поиск оптимальной версии инструмента с хроматическим строем (подробней этапы этого процесса будут отражены в следующем параграфе). Во-вторых, Виктор Пантелеймонович стал последовательно апробировать инструмент в процессе ансамблевого музицирования в создаваемых им любительских кантеле-оркестрах. Первый из них возник еще в 1932 году на базе кружка кантелистов, организованного в петрозаводском Финском детском доме № 1 из его воспитанников, в основном карелов и финнов, носителей региональной культуры. 28 ноября 1932 года кантеле-оркестр, насчитывавший на тот момент около 18 исполнителей, уже выступал на публике с программой из небольших музыкальных пьес, две из которых имели авторство Гудкова<sup>207</sup>.

С сентября 1933 года работа самодеятельного оркестра кантелистов была продолжена при КНИИ. В него входили ученики старших классов финно-угорской школы и студенты Карельского педагогического института. Хотя техника кантелистов, как считал руководитель, была еще на недостаточном уровне, 5 апреля и 17 мая 1934 года оркестр выступил на радио в передаче «Калевала-обработка», посвященной карело-финскому эпосу<sup>208</sup>.

---

<sup>203</sup> Там же.

<sup>204</sup> Кадриль (кар. Katriili) – танец, имеющий несколько различных фигур, может исполняться практически под любую музыку с регулярной метроритмической организацией.

<sup>205</sup> Крууга (кар. Kruuga) – круговой танец, всегда исполняется под определённые песни, либо лирические, либо романсы.

<sup>206</sup> Ристу-кондра – парный танец, исполняется четырьмя девушками и юношами. Основной рисунок – переходы крест-накрест.

<sup>207</sup> Семакова И.Б. Живое кантеле: страницы жизни и творчества Виктора Пантелеймоновича Гудкова (1899–1942). Петрозаводск, 2012. С. 55.

<sup>208</sup> Об уровне этого коллектива свидетельствует его репертуар, в который входили миниатюры Э. Грига, Ф. Шуберта, а также обработки карельских мелодий, выполненных Гудковым, – «Руны Калевалы», «Тупицинская кадрили».

Известность кантеле-оркестра быстро росла, и вскоре, как пишет Семакова, коллектив пригласили принять участие в музыкальной Олимпиаде национальных инструментов народов СССР, приуроченной к Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в Москве (1935)<sup>209</sup>. В том же году Гудков получил поручение организовать кантеле-оркестр из красноармейцев на базе Дома офицеров, его начальный состав насчитывал 14 человек, но вскоре, как вспоминала К. Вильянен, был пополнен прежними воспитанниками Гудкова<sup>210</sup>. Параллельно, кантеле-оркестр был создан и при петрозаводском Доме пионеров, открытом в 1936 году. Опыт руководства этими коллективами отразился в дальнейшей организаторской работе Гудкова.

Итоги проделанных научно-практических исследований зафиксированы Гудковым в докладе 1935 года<sup>211</sup>, представленном в КНИИ. В нем резюмировались результаты изучения карельского фольклора и кантеле, обозначались перспективы его дальнейшего использования в качестве инструмента массовой пропаганды. Автор подчеркивал, что кантеле в силу простоты техники игры на нем и несложной конструкции имеет все данные, чтобы стать в Карелии массовым национальным инструментом, играть важную роль в политико-просветительской деятельности, а базой для просветительской работы может явиться показательный профессиональный кантеле-оркестр<sup>212</sup>. Кроме того, Гудков особо отмечал достижения в конструктивной части инструмента. В усовершенствованном кантеле стандартизированы размер и диапазон, усилен звук, изменен строй. Так, на кантеле оказалось возможным исполнение не только образцов карельского музыкального фольклора, но и значительного числа произведений советских и европейских композиторов.

В марте 1936 года самодеятельный ансамбль кантелистов под руководством Гудкова получил приглашение участвовать в Первом Всесоюзном

<sup>209</sup> Семакова И.Б. Живое кантеле: страницы жизни и творчества Виктора Пантелеймоновича Гудкова (1899–1942). Петрозаводск, 2012. С. 55.

<sup>210</sup> Вильянен К. У истоков ансамбля «Кантеле»: к 50-летию ансамбля // Ленинская правда. 1986. 01 июня. С. 3

<sup>211</sup> Подробнее см.: Марковская Е. Истоки ансамбля «Кантеле» по документам научного архива КарНЦ РАН // *Kantele, runolaulu ja itkuvirsi*. Jyväskylä, 2009. С. 107.

<sup>212</sup> Там же. С. 109.

радиофестивале наряду с другими коллективами Советского Союза<sup>213</sup>. Выступление было отмечено первой премией Всесоюзного жюри – поездкой в Москву. Победа на столь престижном мероприятии послужила одним из импульсов для создания профессионального коллектива. В том же году Гудков оставил аспирантуру в КНИИ и в июне был принят в Центральный Дом Культуры<sup>214</sup>, где ему была поручена организация оркестра кантелистов. С 1937 года оркестр был преобразован в Государственный Национальный ансамбль «Кантеле»<sup>215</sup>.

Целью Гудкова было появление такого коллектива, который сочетал бы в себе разные виды искусства – песню, танец и инструментальное исполнительство. Артисты Ансамбля должны быть универсальными и мобильными: кроме игры на кантеле участники могли исполнять и танцевальные номера. В то же время «оркестр должен стать центром ансамбля, но не должен ограничиваться этим. <...> В состав должны входить певческая группа, которая под аккомпанемент ансамбля кантеле представила бы карельские, финские, вепские, русские (поморские) старые и новые песни и частушки, а также оригинальные произведения, представленные местными композиторами и поэтами. В ансамбле должны быть лучшие исполнители рун и заонежских былин. В оркестре можно использовать другие народные инструменты, такие как йоухикко, пастуший рожок, а также более распространенные инструменты (балалайку, скрипку, кларнет и т.д.), чье звучание придало новый характер кантеле»<sup>216</sup>.

Формирование структуры Ансамбля «Кантеле» стало последним действием В.П. Гудкова, непосредственно связанным с «новым» кантеле: в 1942 году, в эвакуации, жизнь этого подвижника карельской культуры оборвалась.

---

<sup>213</sup> Для выступления 23 марта 1936 года был отобран секстет кантелистов в составе В. Гудкова, К. Вильянен, М. Линдстрёма, М. Габуковой, Н. Черноярова, А. Артамонова, исполнил «Карельскую прелюдию» Л. Теплицкого. Известно, что в радиофестивале, который транслировался радиостанцией им. Коминтерна, принимало участие 6500 человек.

<sup>214</sup> Позднее преобразован в Карельский Дом народного творчества.

<sup>215</sup> Датой организации ансамбля «Кантеле» официально считается 1 июня 1936 г. Ансамбль существует по сей день. В основе его репертуарной политики лежит сохранение и популяризация традиций коренных народов республики. История ансамбля и его настоящее подробно представлены на официальном сайте: <http://www.kantele.ru/>.

<sup>216</sup> Гудков В. П. Создать ансамбль народного творчества Карелии // Красная Карелия. 1936. 14 апреля. С. 3.



Как показывает история, массовое исполнительство на кантеле в Карелии развиваться не стало<sup>217</sup>. Задачи, которые стояли перед Гудковым в 1930-е, позже утратили свою актуальность. В военное и послевоенное время взгляд на инструмент как средство пропаганды перестал быть актуален и «новое» гудковское кантеле стало существовать и развиваться преимущественно в рамках Ансамбля, созданного Виктором Пантелеймоновичем. Подробнее процессы, происходившие в нем, будут освещены в главе 4. Здесь только отметим, что за время существования этого коллектива неоднократно менялся состав его оркестра, а также функция кантеле в нем<sup>218</sup>.

Итак, основные процессы, связанные с вхождением кантеле в академическую культуру Карелии состоялись ко второй половине 1930-х годов. В это время оно завоевало устойчивый исследовательский интерес, но, главное, подверглось серьёзным конструктивным изменениям. Первостепенную роль в становлении «нового» кантеле сыграл Гудков. Разносторонность его деятельности не может не восхищать: Виктору Пантелеймоновичу удалось собрать обширный этнографический материал, модернизировать инструмент, заложить основы репертуара и методики обучения на нём, наконец, очертить среду его бытования. Изобретённое им семейство кантеле с хроматическим звукорядом было ориентировано на ансамблевую игру и легло в основу организуемых кантеле-оркестров и Ансамбля «Кантеле».

Происходящее с кантеле в 1930-е, воспринимается как органичная часть профессионализации карельской культуры: именно в этот период в молодой

---

<sup>217</sup> Отметим, в 1980-е годы в Карелии была начата активная работа по возрождению и внедрению в социальную практику диатонического малострунного кантеле: с подачи финского Института народной музыки была разработана Международная программа по возрождению и развитию национальных инструментов – «Кантеле». Для ее реализации были изготовлены инструменты, организовано обучение студентов факультета технологии и предпринимательства Карельского государственного университета по изготовлению инструментов и игре на них, организован регулярный смотр-конкурс исполнителей на кантеле и родственных музыкальных инструментах – фестиваль «Кантеле». А результатом стало появление различных инструментальных ансамблей с включением диатонического кантеле. Важную роль в этом процессе играли отдельные музыканты, например, С.Я. Стангрит. С конца 80-х годов им созданы различные детские и студенческих коллективы: «Экмо», «Джинс-кантеле» и др. Также Стангрит явился создателем авторской методики музыкальной терапии – кантелетерапии.

<sup>218</sup> В настоящий момент в Ансамбле установлен состав оркестра, который существует с 2003 года: ансамбль кантелистов (3 примы-, 2 альты и бас-кантеле), кларнет, скрипка, аккордеон, баян, контрабас, ударные.

национальной республике возникают различные музыкальные организации и учреждения – Союз композиторов, музыкальное училище, филармония<sup>219</sup>. Обратим внимание и на тот факт, что в Карелии кантеле было преобразовано в «новый» инструмент под активным влиянием идеологии. Поэтому если в Финляндии академизация кантеле продолжалась около столетия, то в Карелии основные процедуры, связанные с этим, прошли в форсированном темпе – от знакомства Гудкова с инструментом до создания им Ансамбля «Кантеле» прошло менее десяти лет. Ускоренное формирование карельской версии хроматического кантеле не могло учесть многие моменты. Вопросы его дальнейшего усовершенствования, появления полноценной исполнительской школы и системы профессионального образования оказались решены только следующими поколениями музыкантов.

### **3.2. Хроматическое кантеле: в поисках версий инструмента**

Как уже неоднократно упоминалось, в Карелии вопрос преобразования кантеле связан с деятельностью Гудкова, который с начала 1930 годов находился в непрерывном поиске и разработке усовершенствованного инструмента. Установки, которых он придерживался в этой работе, были сформулированы позже: «надо было создать хроматический инструмент красивого, сильного звука, инструмент, годный не только для сольного исполнения, но и для ансамблевой игры, инструмент, способный передать наряду с народными мелодиями классику и произведения советских композиторов. В то же время должны сохраниться все основные особенности народного кантеле и техника игры не должна очень усложниться. Кантеле надо было придать все качества массового музыкального

---

<sup>219</sup> Назовём время их основания. Союз композиторов Карелии был организован в 1937 году, Петрозаводское музыкальное училище – в 1938, Карельская государственная филармония – в 1939.

инструмента», – писал Гудков<sup>220</sup>. В этих словах обозначен целый ряд задач. Назовем их еще раз:

- Создать хроматический инструмент, способный исполнять современный репертуар и классику, пригодный для сольного и, особенно, для ансамблевого исполнения.
- Изменить силу звука кантеле.
- Сохранить ключевые особенности традиционной версии инструмента.
- Достичь массовости исполнения на кантеле.

Рассмотрим, насколько достижимы оказались поставленные задачи. Как уже говорилось, первые пробы по изменению кантеле были осуществлены Гудковым еще в Кандалакше. В течение 1931 года в сотрудничестве Г. Огарковым появилось семейство инструментов, включавшее кантеле-пикколо, приму, альт, бас и контрабас, пока еще имевшее диатонический звукоряд, подобно традиционному инструменту. Хотя теперь кантеле имело больший диапазон (к примеру, у кантеле-примы он охватывал две октавы – от  $c^1$  и до  $c^3$ ), а также не лежало на коленях исполнителя, а ставилось в вертикальное положение так, чтобы его широкая часть, где расположен нижний регистр, опиралась на ноги, а узкая (где находится верхний регистр) наклонялась к корпусу исполнителя. Кроме того, обновлялась и техника игры: акцент делался на правой руке, левая же отвечала за исполнение хроматизмов – путем нажатия на струну у левой подставки около колка звук повышался на полтона (*рис. 29*)<sup>221</sup>. Последнее нововведение создавало трудности, как отмечает Гаврилов, «в быстрых пьесах, где появлялись случайные знаки, он [исполнитель] должен был быть виртуозом, <...> левая рука подпрыгивала как мяч, гася ненужные звуки»<sup>222</sup>.

<sup>220</sup> Гудков В. П. Карельское кантеле // Народное творчество. 1937. №8. С. 41–43.

<sup>221</sup> Нижник, В. В. История оркестра Государственного ансамбля песни и танца «Кантеле» : дипломная работа. Петрозаводск, 2005. С. 40.

<sup>222</sup> Гаврилов, М. И. Дневник : [рукопись]. Петрозаводск, 2007. С. 28.

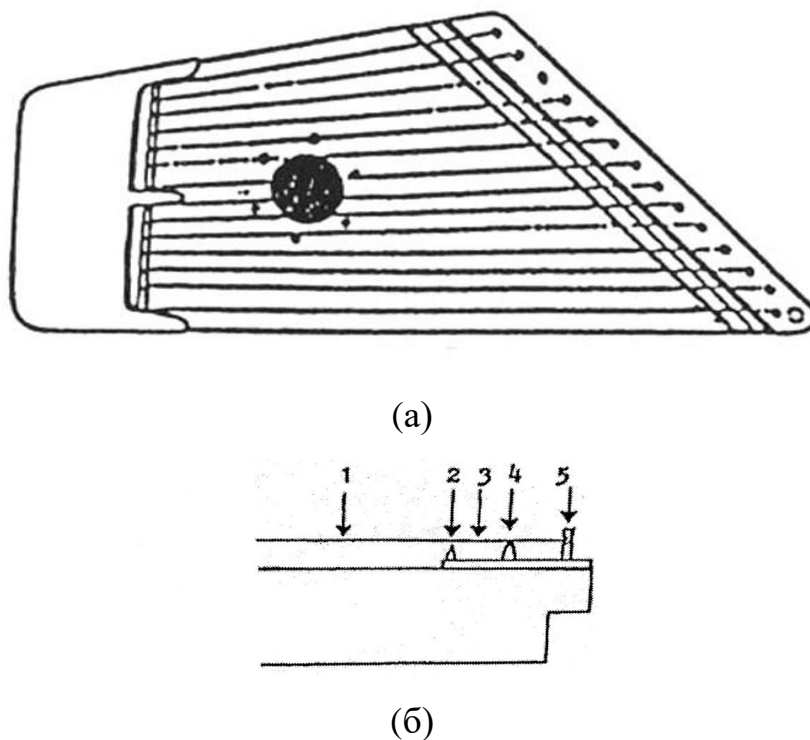


Рис. 29. Кантеле-прима мастера Г. Огаркова

(а) – вид сверху

(б) – вид сбоку

1 – струна

2 – порожек

3 – область нажатия левой рукой

4 – подставка

5 – колок

Постепенно с получением целостного представления об устройстве традиционных кантеле, встретившихся в экспедициях, у Гудкова вышло представление о модификации с хроматическим строем. Для создания новой формы инструмента и улучшения его звуковых параметров в 1932 году Виктор Пантелеймонович начал сотрудничество с петрозаводским мастером-краснодеревщиком Алексеем Захаровичем Ямщиковым. Его силами была создана серия оркестровых кантеле – пикколо, прима, альт и бас<sup>223</sup>. Они имели

<sup>223</sup> В том же 1932 году Виктор Пантелеймонович стал сотрудничать с Лоскомбинатом (Лососинский лесопильно-деревообрабатывающий комбинат) по вопросу выпуска целой серии кантеле: предполагалось изготавливать инструменты в объеме 30000 единиц в год. Это требовало создания стандартизированной модели инструмента как товарного изделия. Подробнее см.: Семакова, И. Б.

отличительную конструктивную особенность: примерно в середине их деки располагалась вертикальная подставка, которая разделяла струны на две неравные части: левая часть (относительно исполнителя) настроена полутоном выше, чем правая<sup>224</sup> (рис. 30). В отличие от кантеле Огаркова, такой вариант устройства позволял беспрепятственно играть любую музыку, поскольку имел установленный хроматический звукоряд. Однако подобный принцип не получил повсеместного распространения, до середины 1950-х он сохранялся только у кантеле-пикколо, а затем исчез.

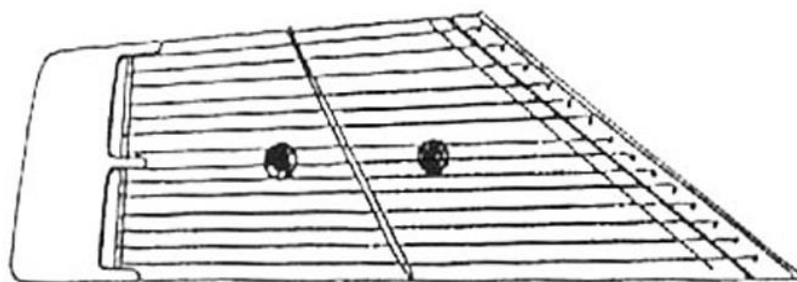


Рис. 30. Кантеле-прима, конструкции А. Ямщикова

В 1934–1935 годы поиски в области модернизации кантеле Гудков продолжил с мастером Евдокимом Ефимовичем Ключиным. Ими к 1936 году был сделан ряд кантеле, которые значительно отличались от предыдущих. К этому моменту на базе Ансамбля уже был сформирован профессиональный оркестр кантелистов, и его исполнители получили по-настоящему хроматический инструмент конструкции Ключина. Струны в этой версии оказались расположены в два ряда (раскладка подобна фортепианной): верхний ряд охватывал диатонический звукоряд *C-dur*, нижний – добавлял к нему хроматические тоны; этот вариант раскладки используется в карельском хроматическом кантеле до сих пор. Отметим, такому изменению подверглись только прима и альт, к тому же они приобрели более широкий диапазон (прима  $c^1-c^3$ , альт  $c-c^2$ ). Для пикколо, баса и контрабаса Ключиным и Гудковым были сохранены ранее найденные конструктивные особенности: бас имел только 15 струн, настроенных

Живое кантеле: страницы жизни и творчества Виктора Пантелеймоновича Гудкова (1899–1942). Петрозаводск, 2012. С. 61. Однако этот план не был реализован.

<sup>224</sup> Анализ этих инструментов также возможен только на основе архивных фотографий и дневниковых заметок исполнителей. Сами эти версии не сохранились.

диатонически в *C-dur* ( $C-c^1$ ), полутоны на нем получались прижатием струн пальцами левой руки, подобно устроен и контрабас, звучащий квинтой ниже баса, от *F* до *f*. Пикколо, звучащее октавой выше прима (т.е.  $c^2-c^4$ ), устроено подобно кантеле Ямщикова – 14 струн разделены подставкой на две неравные части<sup>225</sup> (рис. 31).

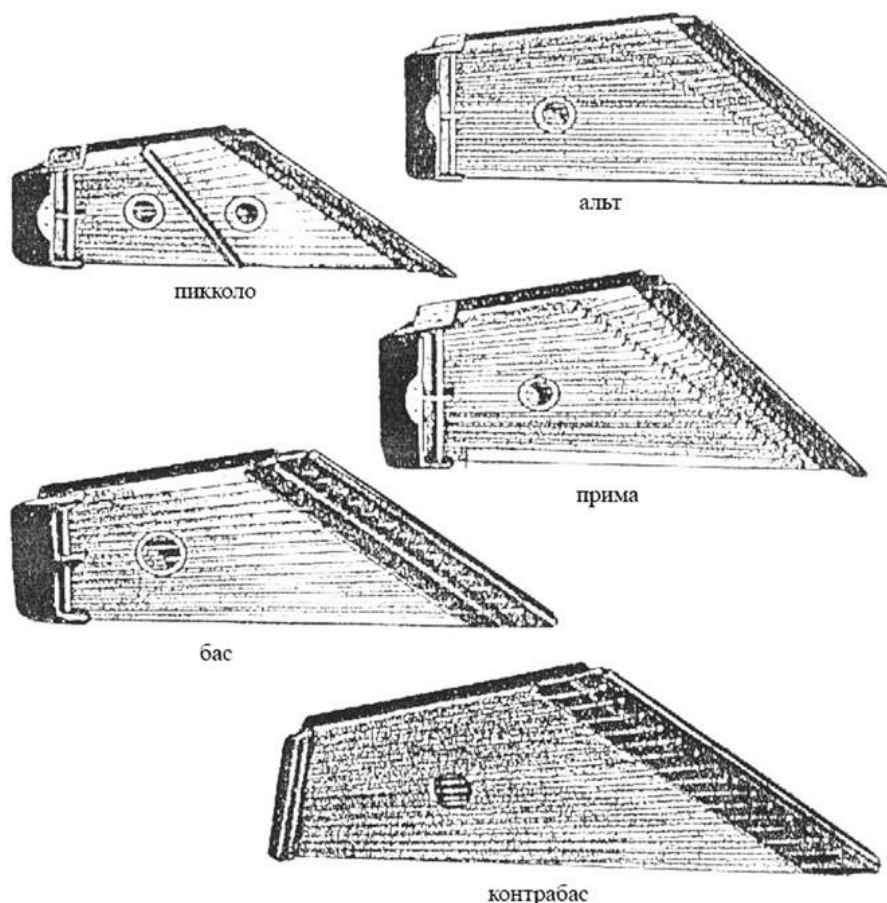


Рис. 31. Семейство кантеле, конструкции Е. Ключина

После войны Ансамбль «Кантеле» стал систематически выступать с массовыми представлениям на больших площадках, что требовало создания

<sup>225</sup> Нередко внесение корректив в конструкцию инструмента предлагали сами исполнители. 26 января 1944 года известный в Карелии кантелист Максим Гаврилов писал в своем дневнике: «Давно я ношусь с мыслью изготовить глушитель для кантеле. <...> Принес образец на репетицию, и мы с Геншафтом, Каргулевым, Салопом, Озеровым, Ниemi обсуждали варианты глушителя. Признали удовлетворительным (но только эскизы, чертежи). Доказывал необходимость изготовления глушителя дирижёру Розанову. Он обещал достать необходимый материал». Это приспособление в кратчайшие сроки было изготовлено и применено в практике, но, по мнению Гаврилова, оказалось довольно «примитивно и без пользы», а кроме того создавало дополнительные призвуки и треск. Однако работа над демпферной крышкой была продолжена с мастером Рекканеном, и уже к 31 марта 1944 года Гаврилов продемонстрировал удачный вариант изобретения – «начало есть, <...> будет меньше грязи, так как во время игры на кантеле можно погасить (заглушить) ненужные звуки». Подробнее см.: Гаврилов, М. И. Дневник. Петрозаводск, 2007. С. 71–77.

инструментов с сильным звучанием. 5 июля 1945 году Ансамбль заказал новые кантеле на московском экспериментальном заводе у мастера А. Александрова, их прототипом послужило кантеле Ключина, а чертеж было поручено сделать М. Гаврилову. У кантеле-прима изменения коснулись диапазона – он увеличился до двух с половиной октав ( $c^1-g^3$ ). Изменению подверглись и конструктивные особенности, повлиявшие на силу звука: каждая струна вместо крепления к единому стержню стала крепиться индивидуально, а нижняя дека приобрела несколько изогнутый объемный вид. Кроме того, инструмент получил демпферную крышку для снятия звука со стороны колодки (рис. 32). Нововведения также коснулись кантеле-баса и контрабаса, существовавших в диатоническом варианте, они были хроматизированы, но их струны остались на одном уровне.

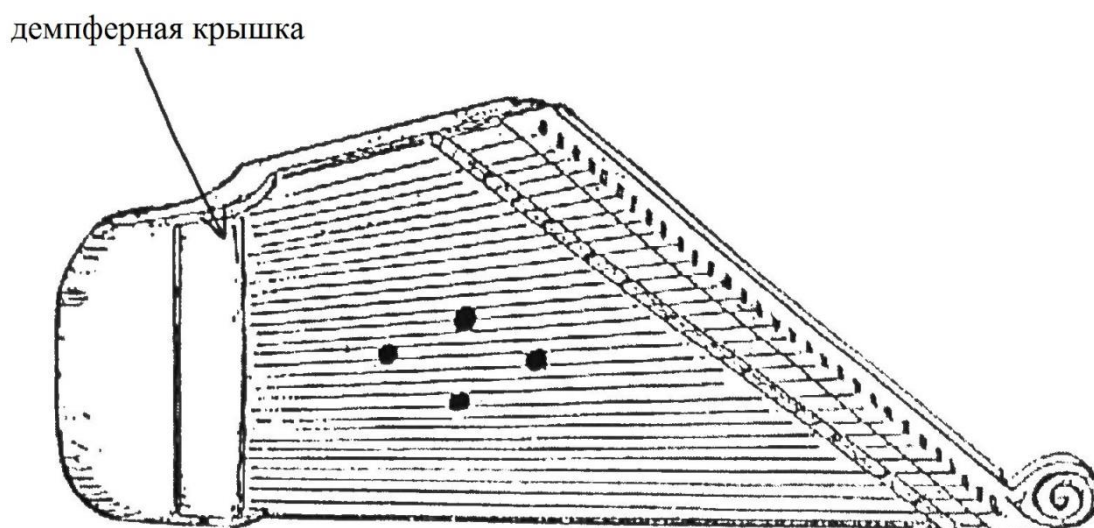
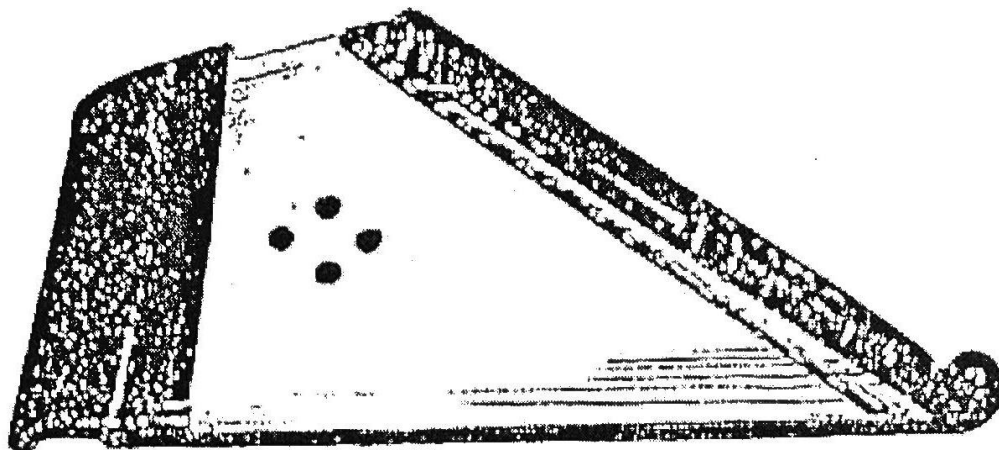


Рис. 32. Кантеле-прима конструкции А. Александрова

Поиски в области конструкции продолжились в 1950–60-е годы. К процессу были приобщены мастера из других регионов, имевшие опыт создания родственных инструментов<sup>226</sup>. Так, существенные изменения внес таллинский

<sup>226</sup> Многие родственные кантеле инструменты, в их числе литовский канклес, латышский кокле, эстонский каннель, в XX веке также подвергались преобразованиям. В ходе этого процесса некоторые из них также приобрели хроматический звукоряд.

потомственный мастер Харальд Кристалл<sup>227</sup>. Кантеле его модификации приобрело не только характерный внешний вид (*рис. 33*), но в отдельных случаях вновь расширило диапазон (например, у примы вместо двух с половиной он охватил три октавы –  $g-g^3$ ). Также на приму и альт были установлены демпферы<sup>228</sup>. Но в последующих моделях от этой конструктивной делали отказались в пользу улучшения иных характеристик.



*Рис. 33.* Кантеле прима мастера Х. Кристалла

Ансамбль обращался и к отечественным мастерам, имеющим опыт работы с многострунными инструментами. Так, в 1960-е годы В. Кашутин, занимавшийся изготовлением и усовершенствованием марийских кюсле, создал несколько кантеле (прим и альтов), внешний вид которых отличает изобильный декор с марийскими мотивами (*рис. 34*).

<sup>227</sup> Мастер в то время параллельно работал над усовершенствованием конструкций различных эстонских народных инструментов. Так, им изготовлены все инструменты каннель-семейства – от примы до баса.

<sup>228</sup> Параллельно шли поиски по преодолению громкостных ограничений. Так, на совещании у министра культуры И.И. Цветкова, проходившем в 1951 году, обсуждалась возможность усиления кантеле путем установления электронных звукоснимателей. Предложение было встречено довольно скептически, в первую очередь артистами Ансамбля. Гаврилов по этому поводу писал: «Как можно кантеле превращать в гавайскую гитару, ведь исказится натуральный звук, будет ненужная вибрация, да и технически это невыполнимо. Выступил категорически против. Увеличивать звучание кантеле нужно путем естественных поисков и экспериментов, что мы и пытаемся делать с мастером из Эстонии. <...> Конечно, путь естественного искания трудней, но это единственно правильный путь, только надо много и упорно искать, трудиться». См.: Гаврилов, М. И. Дневник. Петрозаводск, 2007. С. 128



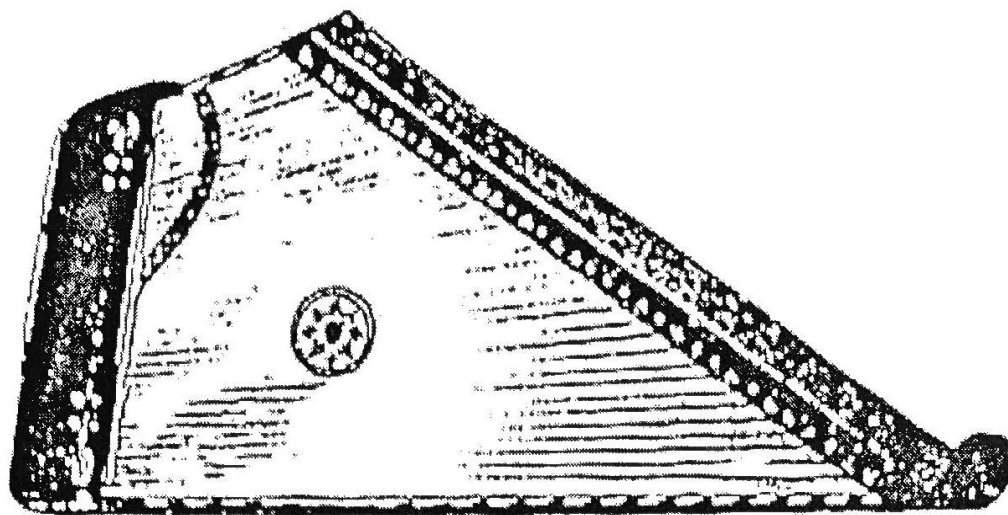


Рис. 34. Кантеле В. Кашутина

В 1980-е годы появилась экспериментальная серия инструментов мастера В. Челомбитько, на которых поменялся принцип раскладки струн. Если в предыдущих вариантах верхние струны составляли звукоряд *C-dur*, а все хроматические тоны находились в нижнем ряду, здесь хроматическая гамма выстраивалась путем поочередного подключения струн двух рядов (в каждом из них в итоге составлялась целотоновая гамма). Предполагалось, что такой инструмент позволит использовать тональности с большим количеством знаков, исполнение в которых проблематично на иных версиях кантеле. Однако дальнейшего развития эта модификация не получила.

Современный облик карельского хроматического кантеле сформировался в конце 1960-х годов в работах эстонского мастера Ильмара Кукка (рис. 35), с одной стороны, лаконичных по внешнему виду, с другой – удачных по акустическим свойствам; такие инструменты активно используются и функционируют до сегодняшнего дня. В них были суммированы и доведены до финальной точки линии, связанные с изменениями внутри семейства кантеле. Версия кантеле-пикколо приобрела диапазон  $c^2-c^4$ , прима –  $g-g^3$ , альт –  $G-g^2$ . Кантеле-бас объединил в себе два инструмента (бас и контрабас) с диапазоном  $F^1-c^1$ ; все инструменты были хроматизированы, однако принцип раскладки струн

использовался разный: у баса струны располагались в один ряд, у остальных инструментов – в два (верхний ряд – соответствует гамме *C-dur*, нижний давал недостающие хроматические звуки).

Подводя итог усовершенствованиям семейства хроматических кантеле, обратим внимание, наибольшим изменениям в процессе модификаций подверглись две версии – прима и альт, что обусловлено их тембровыми и регистровыми ресурсами. Они составляют основу звучания группы, обладая ведущей ролью, а остальные инструменты несут вспомогательную роль.

Акцент на двух инструментах из семейства отразился и в педагогической сфере (образовательный процесс реализуется на кантеле-приме, техника игры на которой приложима и к кантеле-альт), и в композиторской практике – музыка, создаваемая карельскими композиторами, преимущественно ориентирована на эти две версии.



Рис. 35. Кантеле-прима конструкции И. Кукка (реставрация А. Фролова)

### 3.3. Профессионализация игры на кантеле: от истоков и до наших дней

Появление в 1930-х годах в Карелии кантеле новой хроматической конструкции требовало формирования системы обучения на нем. Профессионализация обучения на кантеле в республике осуществлялась постепенно и росла по мере того, как видоизменялся сам инструмент и форма его бытования. Начиналось все в буквальном смысле «с нуля»: на первых порах научиться играть на кантеле можно было только в одном из тех коллективов, которые организовывались Виктором Гудковым; сегодня же в Карелии обучение игре на инструменте представлено на всех этапах музыкального образования. В рамках параграфа рассмотрим основные этапы этого процесса, назовем ключевые имена, обсудим наиболее важные методические пособия<sup>229</sup>.

Одной из главных фигур для карельской школы игры на кантеле является В.П. Гудков – он не только внес вклад в модернизацию кантеле, но и способствовал созданию методики обучения на нем. Каждая новая версия инструмента, создаваемая по инициативе Виктора Пантелеймоновича (кантеле Г. Огаркова, А. Ямщикова, Е. Ключина), сразу проходила апробирование на практике: оценивались её акустические и технические возможности, подбирались способы игры. Своего рода экспериментальной площадкой для всех подобных поисков становились все те коллективы, которые были созданы Гудковым до возникновения Ансамбля «Кантеле» (кружок в Кандалакше, оркестры в Петрозаводске – при Финском детском доме, Карельском научно-исследовательском институте, Доме офицеров и т.д.). Вместе с тем, эти же составы помогали формироваться методике игры на инструменте. В оркестрах сложилась такая практика музицирования, при которой начинающие кантелисты брались под опеку более опытных исполнителей. К тому же сам Гудков хорошо владел кантеле и, по воспоминаниям участницы одного из оркестров –

---

<sup>229</sup> Данный параграф включает материалы статьи: Анхимова Е.А. Системы обучения игре на кантеле в Карелии: от истоков до наших дней // Музыкальное искусство: проблемы теории, истории и педагогики: сборник научных статей. Вып. 1. Петрозаводск : Версо. 2020. С. 175–195.

М. Никитиной (Хямяляйнен), нередко для получения скорейшего результата он занимался с оркестрантами по парам – не только теоретически объяснял, как надо играть, но и показывал за инструментом<sup>230</sup>. Им в процессе исполнительской практики и руководства оркестрами были отобраны приемы эффективного обучения, которые нашли отражение в методических материалах (речь о них пойдет позже).

Традиция наставничества в освоении инструмента была продолжена и в профессиональном кантеле-оркестре, входившем в основанный в 1936 году Ансамбль «Кантеле». Первоначальный состав оркестра составили кантелисты, уже обучавшиеся у Гудкова, у многих из них стали появляться свои ученики. В целом уроки по освоению кантеле в Ансамбле приобрели более систематический вид: «Начались регулярные занятия по освоению кантеле-альта, знакомство с нотной грамотой, читка нот с листа. Впрочем, музыкально грамотных людей в ансамбле не было, но старое поколение уже играло довольно свободно с листа»<sup>231</sup>. Среди наиболее выдающихся исполнителей, занимавшихся под руководством Гудкова в те годы, назовем Л.А. Каргулева, М.И. Гаврилова, К.А. Вильянен.

Важной вехой в формировании профессионального исполнительства на кантеле в Карелии стало открытие в 1938 году Петрозаводского музыкального училища<sup>232</sup>. По словам И. Семаковой, В. Гудков в этом же году начал там вести класс кантеле; среди его учеников выделим В.О. Салопа, Т.П. Вайнонена<sup>233</sup>. С 1940 годов Вайнонен был принят в качестве артиста на работу в ансамбль «Кантеле», вскоре стал активно заниматься и преподавательской деятельностью, став после войны на долгие годы ведущим педагогом по кантеле в Петрозаводске.

---

<sup>230</sup> Семакова И. Б. Живое кантеле: страницы жизни и творчества Виктора Пантелеймоновича Гудкова (1899–1942). Петрозаводск, 2012. С. 71.

<sup>231</sup> Гаврилов М. И. Дневник. Петрозаводск, 2007. С. 9.

<sup>232</sup> Петрозаводское музыкальное училище открыто в 1938 году на базе музыкального отделения театрального училища. В 1971 году училищу присвоено имя композитора К.Э. Раутио, с 2008 года училище преобразовано в Петрозаводский музыкальный колледж им. К.Э. Раутио.

<sup>233</sup> Семакова И. Б. Тойво Вайнонен и его «школа» // Российские финны: вчера, сегодня и завтра : сборник статей, посвященный 20-летию Ингерманландского союза финнов Карелии. Петрозаводск, 2010. С. 114.

Вайнонен работал с учениками на разных площадках. С одной стороны, им велась работа по обучению новых кантелистов в Ансамбле<sup>234</sup>. Вместе с тем, Вайнонен начал преподавать в музыкальном училище. Известно, что первоначально он вёл класс ознакомления с кантеле на отделении народных инструментов, а его первые студенты по специализации кантеле – З.И. Шайтанова, Т.Г. Иванова – выпустились в 1956 году (обучались с 1952 по 1956 годы)<sup>235</sup>. Поскольку архивные документы, касающиеся студенческого и преподавательского состава училища, сохранились не полностью, назвать точное количество студентов, окончивших у Вайнонена училище по специальности «кантеле», затруднительно. Среди наиболее выдающихся учеников более поздних лет, получивших впоследствии высшее образование, выделим В. Матвееву, Е. Матвееву, Е. Жейкову, И. Мастафанову<sup>236</sup>. С 1960-х годов класс кантеле в петрозаводском училище вела К. Вильянен<sup>237</sup>, ученица Гудкова, в прошлом артистка Ансамбля «Кантеле», а с 1995 – ученица М. Гаврилова И. Шишканова<sup>238</sup>.

На первых порах подход учеников Гудкова к обучению во многом продолжал опыт их учителя. Но постепенно у них формировался и собственный метод, который включал последовательные упражнения, этюды для кантеле, пьесы и ансамбли. Так, по воспоминаниям учеников Т. Вайнонена известно, «что он хорошо “ставил руку” и был мастер удобной “пальцовки”. От удачно поставленной аппликатуры зависело исполнение трудных пассажей», – пишет

---

<sup>234</sup>1940-е годы: Шестаков А.М., Нестерова Т.Н., Александрова П.Г., Легкая Р.И., Балахонина О.М., Устинов Б.К., Кярня М.И., Тупышев П.Н., Агапитова Е.В., Озерова В.И., Макаров И.С., Росси А.А., Раутио Э.К., Антышева Т.А.; 1950-е: Быданова Л.; 1960-е: Пирхонен Х., Матвеева В.Н.; 1970-е: Акулишнина Н.П.

<sup>235</sup> Хотя, согласно воспоминаниям Гаврилова, специализированный класс кантеле открылся в училище только в 1955 году. Подробнее см.: Гаврилов М. И. Дневник. Петрозаводск, 2007. С. 150.

<sup>236</sup> Всего, по словам И. Семаковой, через класс Вайнонена в разные годы прошло около 30 кантелистов. Их список см.: Семакова И. Б. Тойво Вайнонен и его «школа» // Российские финны: вчера, сегодня и завтра : сборник статей, посвященный 20-летию Ингерманландского союза финнов Карелии. Петрозаводск, 2010.

<sup>237</sup> Кертту (Гертруда) Вильянен (1917–1999) – заслуженная артистка Карельской АССР, одна из первых кантелистов, обучавшихся у В. Гудкова, проработала в ансамбле «Кантеле» с самого открытия и до 1960-х годов.

<sup>238</sup> Заслуженная артистка России и Карелии, артистка ансамбля «Кантеле».

Семакова<sup>239</sup>. Все это позволило говорить о сложившейся «Школе Вайнонена», которая долгие годы существовала изустно.

В 1950–1970-х годы Вайнонен также активно работал со школьниками – обучал детей во Дворце пионеров, вёл класс кантеле в Детской музыкальной школе № 1<sup>240</sup>. Наконец, с 1978 года он стал преподавать кантеле в Петрозаводском филиале Ленинградской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова: сначала в качестве ознакомительного инструмента на кафедре народных инструментов, а затем – как специальный инструмент<sup>241</sup>. Класс кантеле открылся в консерватории Петрозаводска в 1981 году по инициативе Сергея Васильевича Борисова, в тот момент – заведующего кафедрой народных инструментов; С. Борисов помогал Т. Вайнонену в педагогической работе. После смерти Тойво Потаповича класс кантеле в вузе перешел его ученице – Е. Матвеевой, она вела его с 1985 по 1991 гг. В 2005 году преподавателем была приглашена И. Шишканова. Кроме того, в разные годы класс кантеле вели разные педагоги кафедры народных инструментов Петрозаводской консерватории: А. Денисенко, С. Семаков. Сегодня занятия проходят под руководством Е. Магницкой. За все время существования класса кантеле высшее образование в Петрозаводской консерватории получили около 10 кантелистов<sup>242</sup>. Невзирая на столь немногочисленное количество выпускников можно заявлять, к середине 1980-х профессионализация игры на кантеле в Карелии была завершена. Обучение на инструменте охватило все ступени музыкального образования – от школы до вуза. К этому также сложились определённые педагогические и методические традиции, которые закреплены в разного рода пособиях. Рассмотрим некоторые из них.

<sup>239</sup> Семакова И. Б. Тойво Вайнонен и его «школа» // Российские финны: вчера, сегодня и завтра : сборник статей, посвященный 20-летию Ингерманландского союза финнов Карелии. Петрозаводск, 2010. С. 119.

<sup>240</sup> С 1996 года Детская музыкальная школа № 1 носит имя карельского композитора Г. Синисало.

<sup>241</sup> Также вузе традиционное и академическое кантеле изучается на кафедре этномузыкологии.

<sup>242</sup> В.Н. Матвеева – 1986 год выпуска; Е.А. Матвеева – 1988 г.; Е.М. Жейкова – 1990 г.; И.Н. Мустафнова – 1992 г.; И.В. Шишканова – 1999 г.; Е.В. Магницкая – 2003 г.; И.Л. Волокославская – 2010 г.; А.С. Красильникова – 2013. Волокославская и Красильникова также закончили ассистентуру-стажировку и магистратуру при Петрозаводской консерватории в 2013 и 2015 гг. соответственно.

Почти сразу с момента появления первых усовершенствованных образцов инструмента, с началом обучения на них, у Гудкова возникла идея о создании Школы игры на кантеле. Уже в мае 1932 года Виктор Пантелеймонович начал собирать материалы и в этом же году делился идеей создания этюдов и пьес для кантеле с композитором К.Э. Раутио<sup>243</sup>. К августу того же года появились рукописные «Сборник упражнений на кантеле для начальной школы» и «Десять прогрессивных этюдов для кантеле-оркестра»<sup>244</sup>. По словам К. Дальблома, оба труда содержали около 60 обработанных мелодий разной сложности, однако из них мало что дошло до сегодняшнего дня<sup>245</sup>.

На сегодняшний момент об этих сборниках, как и о школе игры Гудкова известно в основном по воспоминаниям и дневникам кантелистов, обучавшихся непосредственно у Виктора Пантелеймоновича: М. Гаврилова, Т. Вайнонена, К. Вильянен. Такая ситуация сложилась в связи с утратой существенной части рукописей Гудкова во время эвакуации в годы Великой Отечественной войны. Однако по немногочисленным свидетельствам можно судить, что в новоявленной школе были заложены основы исполнительства, касаемые посадки кантелиста, постановки рук и пальцев, аппликатуры, основных приемов игры, а также содержались указания по репертуару для инструмента.

Тот факт, что Гудков осмыслил кантеле как несложный для освоения ансамблевый инструмент, прямым образом сказался на формировании репертуара. В 1930-е годы его основную часть составляли обработки народных карельских, финских, русских мелодий, массовые песни советских композиторов, а также популярной зарубежной и русской классики: переложения произведений

---

<sup>243</sup> Кроме того, в планах Гудкова было создание самоучителя игры на инструменте. Планировалось оснащать им те инструменты, которые должен был выпускать Петрозаводский Лоскомбинат. Подробнее см.: Семакова И. Б. Живое кантеле: страницы жизни и творчества Виктора Пантелеймоновича Гудкова (1899–1942). Петрозаводск: VERSO, 2012. С. 52–53.

<sup>244</sup> Семакова И. Б. Живое кантеле: страницы жизни и творчества Виктора Пантелеймоновича Гудкова (1899–1942). Петрозаводск: VERSO, 2012. С. 53.

<sup>245</sup> Нижник В. В. История оркестра Государственного ансамбля песни и танца «Кантеле» : дипломная работа. Петрозаводск, 2005.

Э. Грига, В. Моцарта, Ф. Шуберта, А. Даргомыжского и других<sup>246</sup>. Оригинальные произведения для кантеле были немногочисленны и представлены пьесами самого Гудкова (до нашего времени дошли миниатюра «Бой старинных часов» для квартета кантеле и «Пьеса» для кантеле прима прелюдийного характера, который свойствен и для культуры традиционного кантеле, найденного в ходе экспедиций по Карелии в 1930-е годы).

Кроме того, частичное представление о гудковской Школе для кантеле мы можем составить на основе «Самоучителя игры на кантеле», он вышел в издательстве «Карелия» в 1985 году<sup>247</sup>. В него были включены упражнения и прелюдии, принадлежащие Гудкову. «Самоучитель» стал первым выпущенным в Карелии пособием для обучения игре на инструменте. Таким образом, от первых задумок подобного издания, относящихся к началу 1930-х, до их окончательной реализации прошёл немалый срок – около 50 лет<sup>248</sup>. В педагогической работе до определенной поры не ставилась цель обобщить методические сведения по исполнительскому мастерству в печатном издании. Поскольку бытование инструмента концентрировалось вокруг Ансамбля «Кантеле», круг обучающихся был не широк, а сам процесс передачи знаний велся в устной форме и этим был близок традиционной культуре. Внешним стимулом к появлению печатного пособия послужило несколько событий: открытие класса кантеле в консерватории, а также уход из жизни Т. Вайнонена, на котором в тот момент «держалось» обучение на инструменте.

«Самоучитель» стал своеобразным коллективным трудом: в нем обобщался многолетний методический опыт, педагогические традиции, идущие от первого

---

<sup>246</sup> В фонде нотных рукописей ансамбля «Кантеле» сохранились переложения для ансамбля кантелистов, сделанные В. Гудковым: «Музыкальная табакерка» А. Лядова, «Кукушка» Л. Дакена, Менуэт Л. Боккерини.

<sup>247</sup> Самоучитель игры на кантеле. Петрозаводск, 1985. 118 с.

<sup>248</sup> В то же время известно, что ещё в 1955 году М. Гавриловым ставился вопрос о создании новой школы игры на кантеле. По замыслу кантелиста, он должен был написать теоретическую часть, а композитор Р. Пергамент, тесно сотрудничавший с Ансамблем, планировал оснастить пособие упражнениями и пьесами для кантеле: «Надо написать новую школу игры. Я прочитал план и вводную часть композитору Р. Пергаменту, а он будет писать саму школу. Ему предложение понравилось. Теперь дело за ним и, конечно, за мною». Подробнее см.: Гаврилов М. И. Дневник. Петрозаводск, 2007. С. 151. Задумка Гаврилова не была реализована в полном виде, однако кантелист стал одним из авторов теоретической части «Самоучителя» 1985 года.



поколения профессиональных кантелистов к более молодым поколениям музыкантов. Т. Вайнонен и М. Гаврилов выступили в качестве авторов текста методической части, составителем явился А. Лехмус – художественный руководитель Ансамбля «Кантеле» на тот момент, а общую редакцию выполнил профессиональный композитор – Б. Напреев, который структурировал полученный материал, придав этому труду вид, соответствующий жанру самоучителя.

Пособие состоит из трех частей. Первая посвящена истории инструмента, его конструкции, а также практическим рекомендациям по игре на кантеле, вторую составляют гаммы, арпеджио и прелюдии, последняя представлена инструментальными пьесами для соло, дуэта и ансамбля кантелистов.

Согласно «Самоучителю», хроматическое кантеле располагается на коленях исполнителя чтобы инструмент упирался широкой частью корпуса в колени, а узкой – на грудь. Таким образом, высокий регистр оказывается ближе, а нижний – дальше от корпуса исполнителя. При игре используются только восемь пальцев обеих рук (все, кроме мизинцев). Нотная запись имеет свои особенности. Хотя кантеле не является сугубо мелодическим инструментом (как флейта, скрипка и т.п.), нотный текст для него имеет однострочную запись. Объясняется это диапазоном каждого инструмента в группе, который свободно может быть помещён на один нотоносец. Пальцы правой руки обозначаются арабскими цифрами, левой – римскими. Основным приемом звукоизвлечения является щипок, причем такой, при котором палец соскальзывает с одной струны и упирается в соседнюю по направлению щипка.

В «Самоучителе» нет особых указаний о принципиальном закреплении рук за определенной регистрацией зоной. Однако часто в записи нотного текста и при исполнении, положение рук таково: левая оказывается в верхнем регистре, а правая – в нижнем (*рис. 36*). Таким образом, левая рука часто ведет мелодию, а правая – сопровождение:

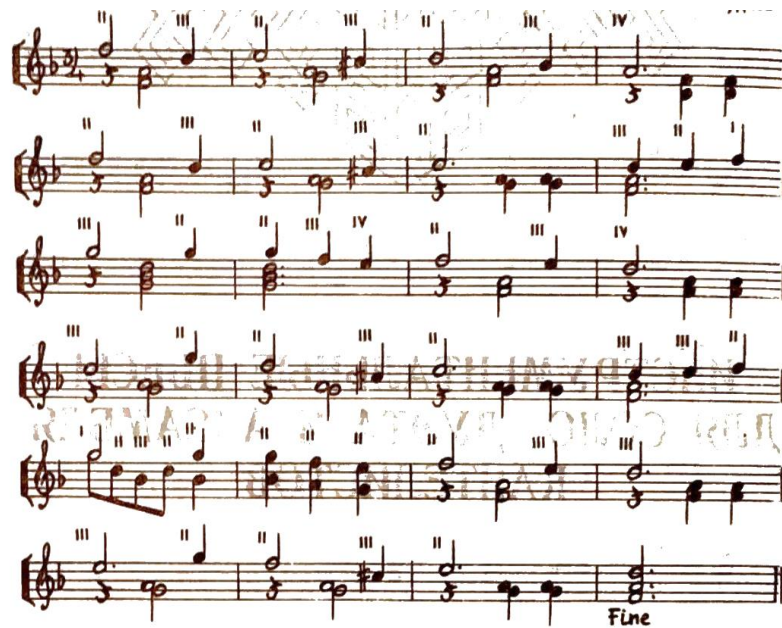


Рис. 36. В.П. Гудков. Пьеса для кантеле. Фрагмент

Вторая часть Самоучителя включает гаммы, арпеджио, прелюдии, сочинённые Гудковым и ориентированные на кантеле-приму. Они возникли ориентировочно в середине 1930-х годов, к моменту создания хроматического кантеле, разработанного совместно с Е. Ключиным. Об этом говорит диапазон музыкального материала, не превышающий две октавы – от  $c^1$  до  $c^3$ . Материал сгруппирован в своего рода инструктивные циклы, которые расположены по квинтовому кругу, чередуют мажорные и минорные тональности в пределах одной диатоники и охватывают сначала диезные, а затем бемольные тональности. Открывает часть цикл, написанный в *C-dur*, за ним следует цикл в *a-moll*, все завершает цикл в *Ges-dur*. Всего «Самоучитель» насчитывает 19 циклов, поскольку ряд тональностей пропущен. Из диезных это *Fis*, *dis*, из бемольных – *Es*, *c*, *As*, *f*, *Des*. Их отсутствие трудно объяснить однозначно; поскольку среди недостающих есть циклы с разным числом знаков, предположим, что эти циклы были утрачены. Таким образом, в самоучителе впервые закрепляется и разрабатывается хроматический строй инструмента, отбирается и закрепляется позиционная игра в каждой из тональностей.

Структуру циклов рассмотрим на примере цикла в *G-dur* (рис. 37). Как и все другие, он начинается гаммой (в данном случае она записана восьмыми в размере

4/4), а заканчивается прелюдией. Упражнения, предшествующие небольшой пьесе-прелюдии, призваны, в первую очередь, закрепить тональность. Здесь это разного рода арпеджио в размерах 4/4 и 6/8 по ступеням тонического трезвучия, завершающиеся комплексом из последовательности главных аккордов: T-S-D-T.

Рис. 37. В. Гудков. Гамма, арпеджио, прелюдия *G-dur*

В третьем разделе пособия, как уже было сказано, сосредоточены авторские сочинения. Сюда вошли пьесы композиторов Карелии – В. Гудкова, В. Кончакова, Э. Патлаенко, написанные специально для кантеле, авторские обработки карельских и финских народных песен, выполненные Э. Раутио и Р. Пергаментом, а также обработки песен других народностей (украинских, белорусских), не имеющие авторства, переложения небольших жанровых пьес для кантеле, принадлежащих композиторам разных эпох и стран<sup>249</sup>.

Обзор пособия показывает, что пьесы, представленные здесь, преимущественно основаны на фольклорном материале. Кроме того, наблюдается

<sup>249</sup> Я. Сибелиус «Маленький вальс», И. Брамс «Вальс», А. Алябьев «Соловей», П. Салминен «Вальс», Т. Хренников «Колыбельная», Д. Кабалевский «Маленькая полька».

значительное превосходство ансамблевых пьес (их более двадцати) над сольными (их всего четыре). Что естественным образом продолжает развитие ансамблевой традиции хроматического кантеле.

«Самоучитель», созданный в 1985 году, вышел крупным тиражом в две тысячи экземпляров и получил широкую популярность<sup>250</sup>. Благодаря ему опыт, накопленный ведущими кантелистами, стал доступен широкой аудитории: пособие предназначено как для самостоятельного освоения инструмента, так и для педагогической практики. Публикация в нем инструктивных упражнений Гудкова говорит об их несомненной актуальности и универсальности. В то же время в издании наметился ряд актуальных для исполнительства на кантеле проблем:

- Авторы теоретической части в описании устройства инструмента опираются на его современный вариант: кантеле с трехоктавным диапазоном (например, прима – от  $G^1$  до  $g^3-a^3$ ), а все упражнения рассчитаны на меньший диапазон ( $c^1-c^3$ ) и не учитывают конструктивные особенности современного кантеле. Как было указано, к моменту издания сборника оно не только расширило свой диапазон, но и получило ряд новых конструктивных черт, в сравнении с теми хроматическими инструментами, на которые ориентировался Гудков.
- Дискуссионной оказалась постановка игрового аппарата на хроматическом кантеле, предложенная в Самоучителе. Хотя здесь за каждой рукой не закреплена определенная регистровая позиция, при этом левая рука играет выше правой. С этим оказался связан вопрос нотации музыки для кантеле:

---

<sup>250</sup> В 1987 году в Финляндии вышел труд – Школа игры для хроматического восточно-карельского кантеле («*Kantelekoulu Kromaattiselle itäkarjalaiselle kanteleelle*»), принадлежащий К. Дальблomu (Kari Dahlblom, 1955–2017) – финскому исследователю. В своих работах он особое внимание обращал на хроматическое кантеле, созданное в Карелии, и активно пропагандировал его в Финляндии, органично вписывая его в ряд родственных инструментов финно-угорского мира, главным образом финского кантеле.

За основу его труда фактически взят ранее упоминавшийся «Самоучитель игры на Кантеле» (1985), он адаптирован для финского читателя, дополнен рядом произведений и научных изысканий: в частности, о деятельности фольклориста и этнографа А.О. Вяйсянена на территории Карелии. Кроме того, Дальблом дополняет упражнения Гудкова – им дописаны недостающие циклы в тональностях с большим количеством знаков. Некоторые упражнения и прелюдии Гудкова подвергнуты корректировке: в них указаны варианты аппликатуры. Данное пособие предназначено в основном для продолжения преподавательской деятельности карельских кантелистов в Финляндии.

нотная графика фиксирует положение рук направлением штилей (см. *рис. 36*), и такая запись сама по себе противоречит общепринятой – звуки нижнего регистра имеют штили, направленные вверх, а верхнего – наоборот.

- Репертуар для кантеле, представленный в пособии, был сформирован исходя из модели ансамблевого гудковского кантеле. Поэтому его основу составляют произведения для дуэта, трио, квартета, в то время как академическое образование подразумевает воспитание, в первую очередь, музыканта-солиста.
- Самоучитель показывает скромный спектр возможностей инструмента, его различных приёмов игры.

После 1985 года для кантеле также появляются различные методические пособия, сборники, хрестоматии. Они, продолжая традиции предшественников, главным образом Гудкова и Вайнонена, формируют сольный репертуар для хроматического кантеле, остро необходимый в системе академического образования на кантеле, а, кроме того, в той или иной мере решают проблемы, наметившиеся в Самоучителе.

Особо выделим «Руководство по практическому освоению хроматического кантеле», опубликованное в 1994 году Карельским центром народного творчества<sup>251</sup>. Автором явилась Е. Жейкова – ученица Т. Вайнонена – она следует за учителем и укрепляет подходы в обучении игры на кантеле, сложившиеся в классе этого музыканта. Руководство адресовано начинающему педагогу и представляет теоретические сведения о кантеле – его устройстве и настройке, посадке кантелиста, постановке рук, звукоизвлечении, аппликатуре, технических приемах, а кроме того требованиях к репертуару кантелиста. Семакова не без оснований характеризует профессиональную деятельность Е. Жейковой как новаторскую<sup>252</sup>. Она особое внимание уделяет постановке рук и вводит понятие

<sup>251</sup> Руководство по практическому освоению хроматического кантеле: в помощь начинающему педагогу. Петрозаводск, 1994. 15 с.

<sup>252</sup> Свой педагогический опыт Жейкова применяла в собственном классе кантеле в Петрозаводской Детской музыкальной школе № 1 им. Г.М. Синисало. Подробнее см.: Семакова, И. Б. Тойво Вайнонен и его «школа» // Российские финны: вчера, сегодня и завтра : сборник статей, посвященный 20-летию Ингерманландского союза финнов Карелии. Петрозаводск, 2010. С. 119.

позиции, чего не было в Самоучителе, а кроме того, закрепляет регистровое положение каждой из рук: левая рука на кантеле должна находиться выше правой. Термин «позиция» в отношении кантеле подразумевает такое положение руки на инструменте, при котором возможно исполнить последовательность звуков без перемещения руки. В связи с этим в методике Жейковой особое внимание уделяется аппликатуре как немаловажной части техники игры. Автор предлагает использовать все пальцы обеих рук, в то время как в «Самоучителе» исключались мизинцы. Кроме того, в этом пособии расширены рекомендации по исполнению аккордов, репетиций, мелизмов. В них Жейкова предлагает варианты аппликатурных решений к каждому упражнению. Важное место в Руководстве отводится работе над штрихами, их исполнение связывается со спецификой звукоизвлечения на кантеле. Так, автор решает проблему исполнения *staccato*: поскольку струна имеет особенность длительного затухания, Жейкова предлагает в данном приеме чёткое и быстрое глушение струны подушечкой пальца. Также она приводит нотацию для кантеле к общепринятому виду и записывает штили правой руки вверх, левой – вниз (рис. 38).



Рис. 38. В. Гудков. Прелюдия *a-moll* в записи Е. Жейковой

Особенность данного пособия заключается в его сугубо теоретической направленности, изложенный в нем материал не имеет практического подкрепления. Своего рода продолжением Руководства явился сборник Этюдов для кантеле<sup>253</sup>, который тот же Карельский центр народного творчества опубликовал в 1995 году. Автором-составителем явилась также ученица Т. Вайнонена – И. Теппонен. Основу сборника составили адаптированные для кантеле этюды для других инструментов<sup>254</sup>. Каждому этюду предшествуют

<sup>253</sup> Этюды для кантеле. Петрозаводск, 1995. 39 с.

<sup>254</sup> Например, за основу взяты этюды С. Майкапара для фортепиано, А. Комаровского и Г. Кайзера для скрипки, Д. Агуадо и Ф. Сора для гитары и др.

методические указания по решению разных технических сложностей – аппликатуры, штрихов, приемов игры.

Другим учебно-методическим пособием, заслуживающим внимания, явилась работа И. Шишкановой «Кантеле. Ступени к совершенству» (2008)<sup>255</sup>. Пособие включает в себя исторические, теоретические сведения о кантеле и практическое руководство для кантелиста. Оно содержит разработанные автором комплексы ежедневных упражнений и репертуарное приложение, состоящее из собственных произведений И. Шишкановой для кантеле соло и ансамбля, а также выполненных ею переложений произведений А. Гедике, Н. Паганини, И. Пахельбеля, В. Моцарта и др.

Одно из последних изданий – «Школа игры на хроматическом кантеле по методике Эмилии Страчевской» А.С. Белобородова (2013)<sup>256</sup> – представляет собой учебно-методическое пособие, предназначенное для учеников 1–4 классов музыкальной школы. Оно включает в себя практическое руководство (в нём обозначены вопросы звукоизвлечения, исполнительской техники, штрихи), а кроме того, нотное приложение, которое составлено из пьес, написанных специально для начального этапа обучения А. Белобородовым. Таким образом, «Школа» активно решает проблему детского репертуара для хроматического кантеле.

В этом пособии была предпринята попытка внедрить в карельскую исполнительскую школу альтернативную постановку рук, где левая закреплена в нижнем регистре, а правая – в верхнем. Это отражено и в нотной графике – в пьесах для кантеле авторы заменяют однострочную запись, практикующуюся в Карелии, на двухстрочную. Прототипом для них послужила система записи, используемая для родственного финского кантеле. Таким образом, в пьесах этого пособия функции обеих рук четко разделены «на глаз»: на верхней нотной строке зафиксирована партия правой руки, на нижней – левой (*рис. 39*):

<sup>255</sup> Шишканова, И. В. Кантеле. Ступени к совершенству. Петрозаводск, 2008. 119 с.

<sup>256</sup> Белобородов, А. С. Школа игры на хроматическом кантеле по методике Эмилии Страчевской: учебно-методическое пособие : 1-4 классы. Петрозаводск, 2013. 92 с.



Рис. 39. А. Белобородов. Пьеса для кантеле «Метель»

Еще один важный вопрос, решаемый в пособиях, касался систематизации исполнительских приёмов. До определенного времени методическая литература не заостряла на нем внимание. В «Самоучителе игры на кантеле» 1985-го года тема способов звукоизвлечения затрагивается весьма опосредованно. Обсуждаются лишь некоторые приемы: различный по направлению щипок, возможность игры при помощи плектра, техника игры тремоло, флажолета; затронут вопрос глушения струн. Вскользь упомянуто, что тембр инструмента во многом зависит от щипка на струне – «если щипок произведен ближе к середине струны, то звук гулкий, сочный, полный. Чем ближе точка щипка к краю, <...> тем суше звук»<sup>257</sup>.

В более современных пособиях этого плана ситуация описания исполнительской техники улучшается, но лишена последовательного практического применения. Так, например, в учебно-методическом пособии И.В. Шишкановой существенно пополнены приёмы игры на кантеле – добавлены варианты звукоизвлечения: щипок ногтем, сложные двойные флажолеты, разнообразные виды глиссандо (рис. 40). Это приводит к расширению исполнительской поверхности инструмента. Например, здесь названы приёмы игры у штега и за ним<sup>258</sup>: глиссандо, бряцание. Также предложено заимствование приёмов, характерных для других струнных инструментов. Это разнообразные виды бряцания (от диатонического кантеле), приём *rasgueado* – удар пальцами по струнам с последующим их выпрямлением (гитара), *con sordino* – щипок по закрытым струнам (скрипка), игра при помощи дополнительных приспособлений – деревянных палочек (цимбалы). К сожалению, в последующих упражнениях и

<sup>257</sup> Самоучитель игры на кантеле. Петрозаводск, 1985. С. 12.

<sup>258</sup> Штег – планка, прикрепляемая к верхней деке кантеле. Её назначение – передача колебания струны на деку. Игра за штегом имеет аналогии с игрой за подставкой на струнных смычковых инструментах.



пьесах, расположенных в сборнике, не на все перечисленные приемы мы находим указания. Отчего их введение в исполнительский обиход оказывается не закреплённым<sup>259</sup>.





1, 2, 3, 4, 5	– аппликатура правой руки
I, II, III, IV, V	– аппликатура левой руки
<b>pizz.</b>	– щипком
<b>ap.</b>	– <i>apoyando</i>
<b>tir.</b>	– <i>tirando</i>
2-2, III-III	– щипок-скольжение
	– арпеджиато снизу вверх
	– арпеджиато сверху вниз
<b>пV</b> или <b>бряц.</b>	– бряцание:
<b>п</b>	– удары вниз
<b>V</b>	– удары вверх
<b>+</b>	– подцеп
<b>п+V+</b> , <b>п+п+</b>	– бряцание с подцепом
<b>trem.</b> или  или 	– тремоло
	– глиссандо снизу вверх
	– глиссандо сверху вниз
	– простой флажолет
	– двойной флажолет (оба звука исполняются флажолетом)
	– сложный флажолет (только верхний звук исполняется флажолетом)
	– сложный флажолет (только нижний звук исполняется флажолетом)
	– игра ногтем
	– щипком у штега
	– щипком за штегом
	– бряцание за штегом
	– глиссандо за штегом
<b>frize</b>	– расгеадо
<b>con sordino</b>	– игра щипком по закрытым струнам
<b>senza sordino</b>	– снятие приема <b>con sordino</b>
	– бряцание по закрытым струнам

Рис. 40. Приемы игры на кантеле и способы их обозначения в сб.

И. Шишкановой

Также отметим, расширение техники глушения звука и введённых в связи с этим специальных условных обозначений (Таблица 2), апробированных в «Школе игры на хроматическом кантеле по методике Э. Страчевской» А.С. Белобородова.

<sup>259</sup> Кроме того, личное общение с И.В. Шишкановой открыло для нас одну особенность фиксации ею своих сочинений на бумаге. В них нередко отсутствуют необходимые указания на исполнительские приемы. Так происходит в первую очередь потому, что композитор является исполнителем собственных сочинений, а также педагогом, то есть при необходимости может изустно передать информацию о способах звукоизвлечению и не выписывать их в нотном тексте.




	звук необходимо погасить
	звук необходимо погасить вторым пальцем
	гашение звука применять не обязательно

Таблица 2. Знаки для глушения звука и их расшифровка из Школы

А. Белобородова

Таким образом, обзор пособий разных лет позволяет делать вывод: все они ориентированы не на все семейство, а на единственную версию – кантеле приму. Это закономерно и обусловлено эволюцией конструктивных особенностей примы, описанной ранее. В методике обучения постепенно кристаллизовались вопросы, связанные с совершенствованием игрового аппарата, положения рук, нотной записью и расширением приемов игры.

Проделанный анализ также позволяет заключать, что в Карелии на сегодняшний день фактически существует единственная традиция игры на кантеле<sup>260</sup>. Она произрастает от зачинателя обучения на кантеле – Гудкова, и продолжена его последователями: Т. Вайноненом, М. Гавриловым, Е. Жейковой, И. Шишкановой. Альтернативные же подходы в обучении на кантеле, принадлежащие В. Пяллинену и Э. Страчевской, пока не нашли широкого распространения, они представлены в сфере теоретических трудов и в практике

<sup>260</sup> Отметим, в конце 1960-х годов в Карелии, в поселке Калевала формировалась собственная традиция игры на кантеле, отличная от предложенной Гудковым. Её основателем стал В.Ф. Пяллинен (1921–2001) – музыкант, исполнитель на кантеле, композитор. Идея её создания назревала по мере развития здесь собственного ансамбля кантелистов. Эта традиция игры на кантеле имеет ряд принципиальных отличий. Инструмент здесь располагается лежа на коленях, короткими струнами к себе. Отличен и основной прием звукоизвлечения – струна защищывалась пальцем кверху. Нотная запись хотя осталась однострочной, но в отличие от Гудкова, каждая рука имела четкое разделение функций: правая исполняла мелодию, а левая – аккомпанемент. При этом сам аккомпанемент представлял собой, главным образом, последовательность из главных трезвучий. Иногда запись аккомпанемента могла принимать вид цифровки, в таком случае исполнитель сам задавал его ритмический рисунок. Хотя калевальская школа игры на кантеле была продолжена учениками В. Пяллинена, в Петрозаводске она не была принята и поддержана – музыканты из Калевалы, продолжавшие обучение в Петрозаводском музыкальном училище, вынуждены были переучиваться по методике В. Гудкова и его последователей.

существуют локально. В описанных подходах к обучению прослеживается преемственность, что, с одной стороны, положительно, а, с другой, привело к некоторой стагнации и отсутствию разных подходов в образовании, в вопросах усовершенствования исполнительской техники. В то же время, в рассмотренных пособиях намечено постепенное и естественное преобразование инструмента из ансамблевого в сольный. Это демонстрирует репертуар, представленный в пособиях, и постепенное расширение исполнительских приемов.

Бытование кантеле в культуре Карелии и Финляндии XX века в общих чертах сходно: в обоих случаях мы наблюдаем профессионализацию инструмента, его переход из традиционной в академическую среду, а с этим сопряжены конструктивные преобразования, появление системы профессионального образования и необходимой для этого методической литературы. Однако суть всех этих процессов существенно различается. Кантеле с хроматическим строем, созданное В.П. Гудковым, отличается от салминеновского диатонического инструмента не только конструктивно. Два реформатора кантеле по-разному видели его задачи. Так, чаяния Салминена были связаны с сольным концертным исполнительством, в то время как Гудков работал над инструментом, предназначенным для массового музицирования и функционирования в оркестре. После Великой Отечественной войны идеи массового музицирования утратили свою актуальность, как и оркестровая версия кантеле. В итоге бытование инструмента сконцентрировалось, главным образом, вокруг ансамбля «Кантеле», где его судьба стала зависеть от изменений репертуарной политики.

Казалось бы, изменить подобную ситуацию могла оформившаяся система профессионального обучения, сложившаяся к 1980-м годам. Она могла бы стать стимулом к созданию среды для сольного концертного исполнительства. Но в силу причин, связанных с локальным распространением кантеле (инструмент существует только в Карелии и массово не культивируется), этого не случилось: выпускники консерватории становятся не концертирующими исполнителями, а артистами Ансамбля «Кантеле».

## ГЛАВА 4. МУЗЫКА ДЛЯ КАНТЕЛЕ КОМПОЗИТОРОВ КАРЕЛИИ

### 4.1. Сочинения, созданные для Ансамбля «Кантеле»

#### 4.1.1. Особенности репертуарной политики Ансамбля

Сочинения для хроматического кантеле, созданные в Карелии начиная с середины 1930-х годов, неразрывно связаны с деятельностью ансамбля «Кантеле». Основные направления репертуара этого коллектива были найдены и определены В. Гудковым ещё в его самодеятельных оркестрах. Анализ концертных программ второй половины 1930-х годов показывает, что репертуар Ансамбля образуют три группы сочинений:

1. обработки народных песен и танцев<sup>261</sup>,
2. переложения сочинений классических и современных композиторов<sup>262</sup>,
3. авторские произведения, написанные специально для кантеле<sup>263</sup>.

Причём изначально большую часть репертуара занимали обработки фольклорных мелодий, выполненные композиторами Карелии – Л. Теплицким, Р. Пергаментом, Л. Вишкарёвым, Н. Леви, Л. Йоусиненом. Это обусловлено основной функцией Ансамбля, которую Гудков считал образовательно-этнографической, связанной с сохранением фольклора Карелии.

Структура Ансамбля формировалась постепенно, в нем произошло разделение на «цеха», которые выполняют определенные функции: выделились вокальная, танцевальная, инструментальная группы. Преобразованию подвергся и сам оркестр: его состав неоднократно менялся, дополнялся разными тембрами – то родственными кантеле, то далекими от него; кроме того, с определенного этапа

<sup>261</sup> «Руны Калеваль», обр. В. Гудкова, «Тупицинская кадрили», обр. В. Гудкова, «Ruskei peičut», обр. Л. Теплицкого, «Сякки Варвакки», вепская пляска, обр. В. Гудкова и др.

<sup>262</sup> Э. Григ «Утро», Л. Дакен «Кукушка», А. Лядов «Музыкальная табакерка» – в обр. В. Гудкова, Ф. Шуберт «Музыкальный момент».

<sup>263</sup> Самая немногочисленная группа, представленная произведениями В. Гудкова. Одно из сохранившихся – «Бой старинных часов» для квартета кантеле.

внутри оркестра обособился ансамбль кантелистов. Все перечисленные изменения обусловлены направлениями развития Ансамбля, которые, в первую очередь, были тесно связаны с деятельностью руководителей коллектива – художественных руководителей, дирижеров – и их представлениями о миссии «Кантеле».

Так, В. Нижник в исследовании, посвященном истории Ансамбля<sup>264</sup>, выделяет несколько этапов, с опорой на них можно проследить изменение в репертуаре коллектива, составе оркестра и положении инструмента кантеле в нем:

- первый из них включает время поиска оптимального состава кантеле-оркестра, его репертуара и т.п. (1932–1936) и годы становления Ансамбля «Кантеле» (1936–1939);
- второй (1939–1945) связан с военным временем, Финской и Великой Отечественной войнами;
- третий (1945–1959) являет, по мнению исследователя, период творческого «застоя»;
- четвертый период (1960–1986) ознаменован поиском новых стилистических направлений;
- пятый период (1987–2003) отличает ориентация на финскую традицию;
- наконец, шестой (2003–2005) демонстрирует поиск современных форм.

На каждом из этих этапов в состав Ансамбля и оркестра вносились изменения, что напрямую отражалось на той музыке, которая звучала в его исполнении.

Уже на момент начала деятельности Государственного ансамбля «Кантеле»<sup>265</sup>, Гудков пришел к решению укрепить оркестровый состав и предлагал увеличить исполнителей до 24–25 человек, ввести духовые (рожки, флейты), смычковые (вирсиканнель, йоухикко), а также ударные инструменты – треугольник, металлофон, маленький тамбурин<sup>266</sup>. В результате к 1937 году

<sup>264</sup> Нижник, В. В. История оркестра Государственного ансамбля песни и танца «Кантеле» : дипломная работа. Петрозаводск, 2005. 85 с.

<sup>265</sup> Статус государственного Ансамбля получил с момента его основания в 1936 г.

<sup>266</sup> Гудков, В. П. Создать ансамбль народного творчества Карелии // Красная Карелия. 1936. 14 апреля. С. 3.

состав оркестра значительно усилился, поднялось его исполнительское мастерство: оркестр пополнился талантливыми кантелистами<sup>267</sup>, а в 1939 году и другими тембрами – скрипкой и йоухикко<sup>268</sup>.

В годы Финской и Великой Отечественной войны репертуар Ансамбля получил корректировки, вызванные временем, его пополнили многочисленные патриотические песни, в том числе созданные карельскими авторами<sup>269</sup>. Кроме того, в это время произошло разделение на профильные группы: танцевальную, вокальную и инструментальную, а в ее составе появился традиционный карельский вирсиканнель, а также академические инструменты – скрипка, виолончель, кларнет. Также в 1940-е годы была намечена линия по созданию отдельного ансамбля (квартета) кантелистов<sup>270</sup>.

В 1942 году, после смерти В. Гудкова Ансамбль был реорганизован в Государственный Национальный ансамбль Карело-Финской песни и пляски «Кантеле». Художественным руководителем был назначен С.Н. Озеров, главным дирижёром Я.М. Геншафт. В этот период количественный состав оркестра был увеличен до 80 человек. В основу репертуара тех лет помимо патриотических произведений легли такие сложные опусы, как «Вариации на финские темы» А. Глазунова, «Рондо-каприччиозо» К. Сен-Санса, «Концерт для фортепиано с оркестром кантеле» Л. Вишкарёва. Это свидетельствовало об активном профессиональном росте музыкантов. Появление в конце 1944 года нового руководства – директора Я.С. Пергамента, а в начале 1945 года художественного руководителя и главного дирижера – Л.Я. Теплицкого – в значительной мере содействовало дальнейшему творческому росту: расширялась география выступлений, а репертуар пополнялся новыми программами.

<sup>267</sup> В этот год в оркестр приняты на работу Л. Каргулев, М. Гаврилов, В. Рязнов, А. Арифметикова (Шенкман), Т. Пулккинен, Э. Турунен, П. Кустов и др.

<sup>268</sup> В 1939 году Гудков пригласил в оркестр скрипачей Руфь Нискасен и Лили Раутасен для игры на йоухикко.

<sup>269</sup> «Победа за нами», муз. Р. Пергамента, сл. В. Гудков; «В бою и труде», муз. К. Раутио; «Грозный отпор», муз. Л. Теплицкого.

<sup>270</sup> К. Вильянен (кантеле-пикколо), Т. Вайнонен и Л. Каргулев (кантеле-прима), М. Гаврилов (кантеле-альт).

Несмотря на то, что Ансамбль сохранил свое существование в тяжелые военные годы, в нем наметилась противоположная установкам Гудкова линия развития. На момент 1948 года оркестр значительно расширил свой состав и не только усилил группу кантеле, но пополнился значительным количеством академических инструментов, включив 2 скрипки, виолончель, 2 кларнета, гобой, а также 2 аккордеона, баян и ударную установку. Карельские смычковые инструменты – йоухикко и вирсиканнель оказались вытеснены, сам тембр кантеле в звучании оркестра постепенно утратил ведущие позиции.

Начиная с 1950-х годов в Ансамбле отмечалась творческая стагнация<sup>271</sup>. Ряд предложений по выходу из нее в 1959 году высказали М. Гаврилов совместно с Г. Синисало, предложив: увеличить группы кантелистов, расширить класс кантеле в Петрозаводском училище, создать собственную мастерскую по изготовлению инструментов, пополнить группу народных смычковых инструментов, в которую войдут усовершенствованное йоухикко и вирсиканнель, ввести пастушьи рожки. Главной идеей стало возвращение к варианту оркестра Гудкова и избавление от чрезмерного использования инструментов симфонического оркестра, а также аккордеонов и баянов, противоречащих гудковским установкам<sup>272</sup>. Гаврилов отмечал, что «композиторы мало изучили возможности игры на кантеле и национальных смычковых инструментах, поэтому они шли по пути наименьшего сопротивления»<sup>273</sup>: боясь, что кантеле не прозвучит в основных темах, или кантелисты не смогут технически овладеть сложными партиями, почти вся музыкальная ткань была распределена между духовыми (кларнетом, гобоем), струнными (виолончелью, скрипкой). Таким образом, основной инструмент в оркестре отошёл на второй план. Такая стратегия, по мнению Гаврилова, являлась неверной, поскольку за последние годы мастерство кантелистов заметно возросло, и они способны играть и серьёзные технические произведения<sup>274</sup>.

---

<sup>271</sup> Среди ее причин – низкий уровень исполнительского мастерства у молодого поколения кантелистов, набранных без особой профессиональной подготовки, а также неактуальность программ, связанных с военной тематикой.

<sup>272</sup> Гаврилов, М. Кантеле // Советская музыка. 1952. № 9. С. 57.

<sup>273</sup> Там же.

<sup>274</sup> Там же.

В дальнейшем особенности репертуарной политики складывались согласно двум намеченным тенденциям: одна развивает стремления В. Гудкова, направленные на доминирующее положение кантеле в составе оркестра; другая – противоположная, в ней кантеле отходит на второй план, инструментальный состав наполняется различными академическими тембрами.

Первая тенденция нашла продолжение в 1960-е годы в деятельности С.М. Карпа (художественный руководитель) и Л.А. Косинского (дирижёр). Одной из ключевых задач для них стало сделать кантеле вновь «услышанным». Для ее достижения руководители отказались от соединения в концертных программах хора и оркестра. Состав «Кантеле» из монолитного был преобразован в состоящий из разного рода мобильных коллективов<sup>275</sup>: нескольких самостоятельных вокальных<sup>276</sup> и инструментальных составов – дуэтов, трио, квартетов, квинтетов<sup>277</sup>. В таких сочетаниях тембру кантеле вновь отводилась ведущая позиция, вёлся поиск таких произведений, в которых успешно раскрываются возможности инструмента.

Позже, в 1980-е годы, гудковскую линию продолжит С.Я. Стангрит (художественный руководитель), который вел активную работу по организации оркестра традиционных инструментов. Им были возвращены в состав йоухикко, вирсиканнель, флейты, дудочки, а также разновидность кантеле с диатоническим строем.

Вторая тенденция связана с деятельностью Г.В. Туровского, а затем А.В. Быкадорова (оба – художественные руководители). Они были сфокусированы на так называемом «финском» составе, в который входили три скрипки, аккордеон и контрабас. Сначала ко второй половине 1980-х резко сократилось количество кантелистов<sup>278</sup>, а впоследствии хроматическое кантеле фактически отодвинулось на второй план, такая ситуация продолжалась довольно

<sup>275</sup> Карп С. Кантеле - женский вокальный ансамбль // Советский цирк. 1965. № 2. Режим доступа: [http://www.guscircus.ru/kantele\\_-\\_zhenskij\\_vokalnyj\\_ansambl\\_598](http://www.guscircus.ru/kantele_-_zhenskij_vokalnyj_ansambl_598) (дата обращения: 09.03.2022).

<sup>276</sup> Вокально-инструментальный ансамбль «Незабудки», русское шуточное трио «Нечетное число», эстрадный финский квартет «Лейво», шуточный ансамбль «Ребята-ребяты», ансамбль «Старые холостяки» и др.

<sup>277</sup> Существовал дуэт Вайнонена и Гаврилова; квартет – Л. Быданова, А. Антышева, Т. Пулккинен, Э. Раутио, в 1970-е годы – трио: Э. Раутио, Э. Раутио, В. Матвеева.

<sup>278</sup> Это произошло из-за выхода на пенсию кантелистов: П. Дворжицкого, Т. Пулккинена, Т. Вайнонена, М. Гаврилова, а позднее Т. Антышевой, Э. Раутио, Э. Раутио.



долгое время, вплоть до 2000-х. Как отражалась смена художественных ориентиров, отмеченная нами в деятельности Ансамбля, на музыке, создаваемой для него?

Практически все композиторы Карелии в разное время внесли свой вклад в творческую историю этого коллектива, многие из них работали в качестве художественных руководителей или дирижеров. Среди авторов – основатели профессиональной композиторской школы Карелии – К. Раутио (1885–1963), Г. Синисало (1920–1989), Р. Пергамент (1906–1965), А. Голланд (1911–1985), Л. Теплицкий (1890–1965)<sup>279</sup>. Их силами репертуар пополнился многочисленными обработками карельского фольклора, оригинальными сочинениями. Продолжили их дело композиторы Л. Вишкарёв (1907–2001), П. Козинский (1927–2001), А. Репников (1932–2007), Г. Вавилов (р. 1932) В. Кончаков (1933–1993), Э. Патлаенко (1936–2019), В. Кошелев (р. 1947), А. Белобородов (1948–2016) и др. Кроме того, немалая часть произведений, обработок, аранжировок для ансамбля создали музыканты, которые не были профессиональными композиторами, но зачастую прекрасно владели инструментом: М. Гаврилов, Л. Каргулев, Л. Косинский, А. Антышев, В. Салоп, С. Стангрит, А. Быкадоров, В. Матвеева, В. Иванов, И. Шишканова и др.

В основном эта музыка не издана и хранится в рукописном виде в фондах Ансамбля. Значительная часть рукописей представлена вокальными произведениями (для хора, солистов в сопровождении оркестра<sup>280</sup>), немало и оркестровых сочинений. Хотя тембр кантеле фигурирует во всех этих опусах, только небольшую часть музыки, написанной для Ансамбля (около 5 % от общего числа), предназначена непосредственно для кантеле – это сочинения и обработки для солирующего инструмента или ансамбля кантелистов.

---

<sup>279</sup> Союз композиторов Карелии был организован в 1937 году, его первыми членами стали Р.С. Пергамент, К.Э. Раутио, В.П. Гудков, Л.К. Йоусинен, Б.С. Ефимов, Я.М. Геншафт, Л.Я. Теплицкий, Л.С. Гликман. Первым председателем Союза композиторов Карелии был избран Р.С. Пергамент (1937–41, 1944–48), в дальнейшем этот пост занимали Л.В. Вишкарёв (1943–44), К.Э. Раутио (1948–56), Г.-Р.Н. Синисало (1956–89). С 1989 по 2016 годы организацию возглавлял А.С. Белобородов, в настоящий момент Союзом композиторов Карелии руководит А. Сало.

<sup>280</sup> В. Гудков «Песня радости» для хора, кантеле-оркестра, А. Голланд «Советской Карелии» песня для хора и солистов в сопровождении оркестра, К. Раутио «Здравствуй, месяц серебристый» для хора с оркестром и др.

Обобщающий взгляд на партитуры с участием кантеле убеждает, что роль этого тембра в музыкальном сочинении напрямую зависит от того, в какой период оно создавалось и какое репертуарное направление представляет. Первое, с ведущей ролью кантеле, идущее от Гудкова, составлено сочинениями, принадлежащими Л. Вишкарёву, Р. Пергаменту, Э. Патлаенко, В. Кошелеву и др. Второе, демонстрирующее второстепенную роль кантеле, пожалуй, многочисленнее и связано с сочинениями Г. Синисало, Л. Теплицкого, К. Раутио, Ю. Зарицкого, А. Репникова, А. Белобородова и др. Покажем особенности каждого из направлений на отдельных примерах.

#### 4.1.2. Сочинения с второстепенной ролью кантеле<sup>281</sup>

Оригинальные сочинения для кантеле, представляющие эту линию, возникают в разные годы. Зачастую они связаны с карельской или калевальской тематикой, кантеле в них выступает в качестве одного из тембров оркестровой партитуры и лишь подчеркивает заявленную образность. Среди них назовем Увертюру (1944) и Концертную польку (1944) для оркестра кантеле Р. Пергамента; Кантату-руну «Старый мудрый Вяйнемёйнен» для хора и оркестра «Кантеле» (1950) Ю. Зарицкого; «Рождение огня», вокально-хореографическую картину на оригинальный текст «Калевалы» для ансамбля «Кантеле» (1984) А. Белобородова и др. Эту линию репертуара Ансамбля покажем на примере Руны-кантаты «Рождение кантеле» (1985) Альбина Леонидовича Репникова<sup>282</sup>.

<sup>281</sup> Параграф включает материалы статьи: Анхимова Е. А. Сочинения для кантеле Альбина Репникова: в поисках «нового» инструмента // Музыка и время. 2018. №1. С. 45–58.

<sup>282</sup> Альбин Леонидович Репников (1932–2007) композитор, педагог, большая часть жизни которого связана с Карелией и Петрозаводской консерваторией. Репников родился на Урале, профессиональное музыкальное образование получал сначала в Иркутском музыкальном училище (с 1949 года по классу баяна у М.С. Иванова), затем на композиторском факультете Ленинградской консерватории (с 1953 года, класс профессора В.В. Волошинова). После окончания консерватории в 1959 году Альбин Леонидович работал в Ленинграде, а в 1974 году приехал в Карелию. Он сразу включился в музыкальную жизнь республики, сочетал творчество и педагогическую деятельность. Наследие Репникова довольно обширно, при этом в нем особую роль играют опусы для народных инструментов: баяна, балалайки, аккордеона. Среди них назовем, Концерт-поэма для баяна с оркестром

Это сочинение было частью большой театрализованной программы, приуроченной к 150-летию «Калевалы», отмечавшемуся с большим размахом. Автором сценария, режиссером-постановщиком и балетмейстером программы выступила Виола Мальми<sup>283</sup>. По её задумке программу составили два развернутых отделения. Первое – «Руны Калевалы» – обращалось к эпосу и было посвящено его важным мотивам – огню, кантеле, пиву – символизирующим жизнь, благополучие и достаток. Второе отделение связывалось с еще одной памятной датой, приходившейся на 1985 год – 40-летним юбилеем празднования Победы в Великой Отечественной войне; его содержание было обращено к жизни современных людей на карельской земле. Отделения имели разную структуру: первое стабильную, повторяющуюся во всех выступлениях, второе варибельную, состоявшую из разных номеров<sup>284</sup>. При этом для автора программы оба отделения представлялись сообщающимися по смыслу: содержание первого строилось вокруг идеи рождения карельского народа в эпические времена, второе – вокруг идеи его возрождения после военных лет.

Для нас наиболее интересно именно первое отделение, композицию которого составила последовательность нескольких произведений разных карельских авторов: «Рождение огня» А. Белобородова, «Рождение кантеле» и «Айно» А. Репникова, «Рождение напитка – “Олуэтта”» и «Пастушьи заклинания» А. Лехмуса. Часть номеров имели коллективное авторство: это вступительный «Пролог» (А. Репников, В. Кончаков) и заключительная «Прощальная песня» (К. Раутио, А. Репников, А. Белобородов). В целом последовательность номеров была такова: «Пролог», «Рождение огня», «Рождение кантеле», «Рождение пива», «Пастушьи заклинания», «Айно», «Прощальная песня».

---

(1966), Концерт № 3 для баяна, ударных инструментов и камерного оркестра (1977), Концертино для аккордеона (1976), Концерт-рапсодия для балалайки с оркестром русских народных инструментов (1985) и др. Ярче всего эта линия представлена баянными сочинениями.

<sup>283</sup> Виола Генриховна Мальми (1932—2010) – хореограф, балетмейстер, режиссер-постановщик многочисленных народных праздников, этнограф, искусствовед, заслуженный работник культуры РСФСР и КАССР; человек, вся жизнь которого оказалась связана с сохранением и развитием народной культуры: танца, костюма, традиций народных праздников.

<sup>284</sup> Об этом можно судить, сравнивая концертные программы премьерного спектакля 1985 года и представления, показанного в Москве 11 мая 1986 года.

В основу «Рождения кантеле» положен текст 44-й руны «Калевалы». Она повествует о Вяйнемёйнене, который отправился к морю искать потерянное кантеле из щучей челюсти и, не найдя его, задумал сделать новое кантеле. На этот раз для инструмента мастер выбрал березу, кукушки оснастили кантеле колками, а прекрасная девушка не пожалела для струн волос. И вот, кантеле готово. Звук инструмента поразил всё вокруг: и природу, и людей...

Сочинение опирается на вторую часть руны, связанную с созданием инструмента. В ней композитор отобрал основные мотивы: жалобу березы на нелегкую судьбу; просьбу Вяйнемёйнена к кукушкам сделать колки; его разговор с прекрасной девушкой, и, наконец, появление кантеле. Их омузыкаленные варианты сформировали основу композиции.

Её составили четыре части, каждая с программным подзаголовком: I – «Плач березы», II – «Вокализ кукушки», III – «Песня девушки», IV – составной «Финал», включивший «Величальную кантеле» и «Танец-хор» (Таблица 3); сочинение открывает «Увертюра», основные номера – вокально-инструментальные или вокальные – связываются инструментальными «Интермедиями», и каждый из них предваряется чтением соответствующего фрагмента «Калевалы» (в сочинение введена партия чтеца), звучащая следом музыка воспринимается как его продолжение или иллюстрация<sup>285</sup>.

название раздела	Увертюра	Плач березы	Интермедия I	Вокализ кукушки	Интермедия II	Песня девушки	Финал
состав	оркестр + хор	I строфа-соло II, III соло с хоровым сопровождением	оркестр	хор	Оркестр	чередование хоровых и сольных строф	хор
жанр	Наигрыш, рунические черты	Плач	Импровизация	Хоровое скерцо	Наигрыш, рунические черты	Хоровая песня	Величальная песня

Таблица 3. А. Репников. «Рождение кантеле», схема формы

<sup>285</sup> «Рождение кантеле» находит ряд преемственных связей с сочинением, принадлежащим перу Ю.М. Зарицкого: кантатой-руной «Старый мудрый Вяйнемёйнен» для хора и оркестра «Кантеле» (1950). В ее основе лежит текст, написанный в духе калевальского стиха. Кроме того, авторами использовано подобное жанровое обозначение – руна-кантата.

Смешанный жанр довольно точно характеризует особенности репниковского опуса. Его облик определили поэтическая, и мелодическая части руны. О роли текста эпоса нами уже сказано: он прорисовывает сюжет и определяет его вехи. Что касается музыкального языка, как отмечает Т. Тимонен, он «исходит из фольклорного рунического праобраза, в нем настойчиво акцентируются специфические национальные приметы»<sup>286</sup>. В произведении умело соединены цитируемый фольклорный материал и авторская музыка, стилистически приближенная к нему по всем признакам. Следовательно, здесь, как и в описанных пьесах Патлаенко (параграф 4.3), мы сталкиваемся с неофольклорной стилистикой.

Подлинный северно-карельский рунический напев звучит в «Плаче березы», карельская свадебная песня «Отчего молодка плачет» – в «Песне девушки». Тема, открывающая Увертюру, решена в духе наигрыша, а звучащая за ней тема Вяйнемёйнена близка напеву северно-карельской руны; в «Вокализе кукушки» используются ритмические обороты в духе финских народных танцев ралли и пийрилейки<sup>287</sup>; прототипом тематизма Финала является руна – здесь обнаруживаются две родственные темы, стилизующие её черты. Кроме того, все произведение обрамляется хоровым разделом, построенным на скандировании слова «кантеле» в характерной калевальской ритмике. Особенности погружения автора в фольклорную традицию покажем на примере тем крайних частей, непосредственно связанных с руническим мелосом.

Тема Вяйнемёйнена, исполняемая дуэтом кантеле-альта и кларнета, опирается на восьмивременную ритмическую формулу, которая соответствует типовой 8-слоговой форме «калевальского стиха» (рис. 41). Мелодически тема близка напеву северно-карельской руны (в версии, опубликованной в сборнике

<sup>286</sup> Тимонен, Т. Н. Калевальская тематика в репертуаре ансамбля «Кантеле» // «Калевала» в музыке : к 150-летию первого издания карело-финского народного. Петрозаводск, 1986. С. 41.

<sup>287</sup> Пийрилейки или пийрилейки (фин. и кар. Piirileikki – круговая игра, или игра в кругу) - музыкально-хореографическая форма. Термин, введенный финляндским исследователем Ю. Рейнхолмом для обозначения всех круговых танцев и игр. Пийрилейки, по мнению ученых (А. Асплунд и др.) вобрали в себя элементы европейских танцев польки, мазурки и вальса. См.: Швецова В. А. Пийрилейки беломорских карелов: проблемы терминологии и функционирования // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2015. №2. С. 22–31. Режим доступа: <http://muznord.ru/images/issue/2/2Shvetsova.pdf>. (дата обращения: 12.12.2015)

Л. Кершнер, № 3<sup>288</sup>), а точнее второй его половине, основанной на нисходящем поступенном движении с остановкой в конце.



Рис. 41. А. Репников. «Рождение кантеле», Увертюра, тема Вайнемёйна

Первый вариант стилизованной руны открывает «Финал». Тема разворачивается в размеренном движении четвертями (рис. 42).



Рис. 42. А. Репников. «Рождение кантеле», Финал, стилизованная руна I

Рунические признаки представляет комплекс средств: смена метра (4/4 + 2/4 + 3/4 + 2/4), утяжеление к концу фраз, общий нисходящий контур мелодии, ее попевочный характер, вариантность (вторая фраза темы «перепевает» первую, производна от нее и усечена). Фразам свойственна смена ладовых опор – в первой опора *e*, во второй – *d*. Все перечисленные признаки родственны тем, что называются исследователями руники – Ю.Г. Коном<sup>289</sup>, К.И. Южак<sup>290</sup>. Гармонизация темы, по сути её дублировка, имеет линейный принцип, утолщает мелодию секстаккордами, не затеняя характерных черт.

Второй вариант стилизованной руны вырастает из первого, имеет тот же комплекс средств (рис. 43).



Рис. 43. А. Репников. «Рождение кантеле», Финал, стилизованная руна II

<sup>288</sup> См.: Карельские народные песни. Москва : Государственное музыкальное издательство, 1962.

<sup>289</sup> Кон, Ю. Г. К вопросу о ладовом строении карельских народных песен // Научно-методическая конференция, посвященная 60-летию Советской Карелии. Петрозаводск, 1980. С. 19–20.

<sup>290</sup> Южак, К.И. О ладовом и мелодическом строении рунических напевов // Русская и финская музыкальные культуры: проблемы национальной традиции и межкультурных взаимодействий. Петрозаводск, 1989. С. 30–48.

В инструментовке сочинения композитор пользуется устойчивыми тембровыми решениями, сложившимися в ансамбле «Кантеле», закрепляя за тематизмом определенного качества конкретный тембр. Так, например, кантеле принадлежит рунический тематизм, кларнету – наигрыш, флейте и баяну – тематизм в духе пийрилейки.

Жанровое решение отдельных номеров в той или иной степени продиктовано текстом руны, творчески развивает потенциал взятых из него мотивов. Наиболее прямо это сделано в «Плаче березы» и «Песне девушки», поскольку эпическое повествование указывало на определенные жанры. Оба номера имеют строфическую композицию, построены на вариантном повторе строф разного масштаба (одной и той же в «Плаче» и двух – хоровой и сольной – в «Песне») и, как уже сказано, содержат фольклорные заимствования. Тема «Плача» стилизована и во второй и третьей строфах соединяется с цитируемым руническим напевом. В «Песне», наоборот, подлинный напев карельской свадебной песни «Отчего молодка плачет» (1 строфа), чередуется с авторским материалом (2 строфа).

В «Вокализе кукушки» и «Финале», номерах, где задействованы все исполнительские силы, композитор более изобретателен. В «Вокализе», представляющем собой хоровое скерцо, по словам Т. Тимонен, «семантическая формула птичьего пения взаимодействует со свободно преломляемым пасторально-наигрышевым началом и танцевально-игровыми оборотами»<sup>291</sup>. Все эти, моторные в своей сути начала, соединяясь с перекличками разных вокальных тембров и лидийской ладовой краской, создают светлое, ясное колористическое звучание, живописующее необычное пение калевальских кукушек, из клювов которых струится серебро и золото.

Финал композиции решен в эпическом ключе. Всеобщую радость по поводу появления кантеле Репников связал с жанрами величальной песни и танца-хора. Этот смешанный жанр восходит к фольклору, где музыка, песня и танец бытовали

---

<sup>291</sup> Тимонен Т. Н. Калевальская тематика в репертуаре ансамбля «Кантеле» // «Калевала» в музыке : к 150-летию первого издания карело-финского народного. Петрозаводск, 1986. С. 42.

в синкретической связи. Такого рода финалы, в которых центром становится хоровая картина народного ликования, свойственны для эпического стиля в целом.

Финал – кульминация, итог всего сочинения, в его музыке сосредоточен почти весь тематический материал (тема Вяйнемёйна из Увертюры, тема из «Плача березы», танцевально-игровые обороты в духе пийрилейки, встречавшиеся в «Вокализе кукушки») наподобие того, как в сотворенном кантеле соединились все мотивы – «зазвенела тут береза, <...> пела золото-кукушка, нежно пел девичий волос».

Немаловажную роль в Руна-кантате играют инструментальные эпизоды, особенно отметим Интермедию I и вступление к Финалу. Интермедия исполняется оркестром и живописует процесс изготовления кантеле. Обладая импровизационным характером, она не имеет нотной фиксации. Композитором лишь указан набор исполнительских приемов, которые должны использоваться для создания звуковой картины. В большинстве своем они сонорны и нетрадиционны: глиссандо, кластеры, исполненные ударом ладонью по струнам, игра металлической щеткой, игра по корпусу перевернутого инструмента<sup>292</sup>. Гулкие кластеры, исполненные ударом ладони по струнам, использованы и во вступлении к финалу (рис. 44).

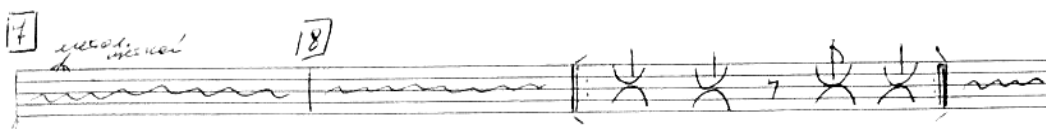


Рис. 44. А. Репников. «Рождение кантеле», Интермедия I. Примы II

Резюмируя, можно сказать, что в «Рождении кантеле» первичным является калевальский текст. Это вполне объяснимо, если помнить, что Руна-кантата –

<sup>292</sup> Все эти приемы четко не регламентированы, поскольку в некоторых партиях вовсе перечеркнуты. Так, например, произошло и с Увертюрой, ее вступительным разделом. В партиях кантелистов обозначены специфические приемы игры, но на существующих записях они не исполняются. Точная причина тому нам не известна, возможно эти партии носят черновой вариант, поскольку в них нередки исправления и поправки.



часть концертной программы, являющейся приношением карельскому эпосу. Поэтому в сочинении так явственна связь с фольклором (нами обнаружены прямые цитаты, ряд стилизованных тем) и эпической традицией в целом (что выражено в высокой роли хора, статичности общей композиции, весомости в ней тематических повторов и т.д.).

Что касается трактовки кантеле, это произведение явилось весьма противоречивым примером. После премьеры этой программы музыковед Е. Антышева отмечала, «у Репникова и у Белобородова кантеле отводится довольно скромная роль: соло незначительны, чаще инструмент входит в аккомпанирующий состав»<sup>293</sup>. Действительно, кантеле здесь мало выделяется из общего звучания. Хотя оно является главным действующим лицом сочинения, ему поручена фактически одна солирующая тема – она открывает «Величальную кантеле», вступает в момент, когда кантеле, согласно сюжету, зазвучало впервые. В остальное время инструмент мыслится как один из участников оркестра. Вместе с тем, в опусе Репникова были найдены неординарные приемы игры на кантеле: удар по струнам ладонью, игра при помощи металлической щетки и игра по корпусу. Эта линия, ведущая к формированию облика нового инструмента будет продолжена в его Концерте для кантеле и камерного оркестра.

#### 4.1.3. Сочинения с ведущей ролью кантеле

Как отмечалось, основу оркестра-кантеле с самого его основания составлял ансамбль кантелистов. Напомним, репертуар для семейства кантеле на первых порах складывался путем переложений пьес композиторов-классиков. Многие из них подчеркивали тембр струнного щипкового инструмента. В то время единственным сочинением, написанным специально для квартета кантелистов

---

<sup>293</sup> Антышева Е. А. Программа ансамбля «Кантеле», посвященная 150-летию первого издания карело-финского эпоса «Калевала». Поиски новых выразительных возможностей // Актуальные вопросы искусствознания. Петрозаводск, 1986. С. 6–8.

был «Бой старинных часов» В. Гудкова, сохранившийся в репертуаре до сегодняшнего дня. С конца 1940-х годов список оригинальных произведений для ансамбля кантелистов постепенно пополнился опусами Л. Вишкарёва, Р. Пергамента, позднее Ю. Зарицкого, в 1970-е годы – П. Козинского, Э. Патлаенко, В. Кошелева, затем пьесами композиторов-исполнителей С. Стангрита (1980-е), И. Шишкановой (2000-е). Фактически вся эта музыка создавалась под конкретных музыкантов и была рассчитана на небольшие составы (квартеты, трио, дуэты, кантеле в сочетании с другими тембрами), участники которых зарекомендовали себя как высококлассные, виртуозные исполнители. Репертуарную линию, начатую Гудковым, мы покажем на примере сочинений композиторов двух разных поколений – Концертино Л. Вишкарёва и пьесах Э. Патлаенко.

В фонде нотных рукописей «Кантеле» зафиксировано около 40 произведений, принадлежащих перу Леонида Васильевича Вишкарёва<sup>294</sup> и входивших в программы Ансамбля. Это вокально-хоровая музыка<sup>295</sup>, песни (авторские, обработки народных песен)<sup>296</sup>, опусы, написанные для оркестра кантеле<sup>297</sup>, пьесы для ансамбля кантелистов и солистов<sup>298</sup>.

Напомним, послевоенные годы в истории «Кантеле» были ознаменованы поиском путей развития репертуара. Эту задачу, в том числе, решал и Леонид Вишкарёв. В частности, в 1948 году им созданы два опуса, в которых звучание ансамбля или оркестра кантеле комбинируется с академическими тембрами: Концерт для рояля с оркестром кантеле и Концертино для примы и альты с

<sup>294</sup> Вишкарёв Леонид Васильевич (1907–2001) – композитор, пианист. Родился в г. Поречье Смоленской губернии. Систематическое занятие музыкой начал в Смоленской народной консерватории, курс гармонии Вишкарёв проходил у композитора С.В. Панченко. Фортепианное образование получил в Ленинградской консерватории, которую окончил в 1931 году в классах Н. Рихтера, О. Калантаровой. В 1936–1950-х годах жил в Карелии и работал в качестве пианиста и педагога. К этому периоду относится его композиторский дебют. С 1943 по 1944 гг. Вишкарёв был председателем Союза композиторов Карелии. С 1963 по 1968 жил в Якутске, а позднее – в Ленинграде.

<sup>295</sup> «По простору Куйттоярви» (для меццо-сопрано, жен. хора и кантеле-оркестра).

<sup>296</sup> «Девичья поморская» для меццо-сопрано с сопровождением кантеле-оркестра, «Наш город» (песня для среднего голоса и хора с кантеле-оркестром).

<sup>297</sup> «Финская рапсодия» для кантеле-оркестра, Концерт для рояля с оркестром кантеле, «Концертино» для примы и альты с кантеле оркестром.

<sup>298</sup> «Весна», прелюдия для ансамбля кантеле, «Юмореска», пьеса для кантеле-квартета, Две пьесы: «Руна» и «Хоровод» для кантеле-квартета, «Пастуший наигрыш» для прима-кантеле в сопровождении рояля.

кантеле-оркестром<sup>299</sup>. По словам М. Гаврилова, в декабре 1948 года оркестр «Кантеле» впервые играл самостоятельную программу. В нее входили: «Вариации на финские темы» А. Глазунова, «Интродукция и рондо-каприччиозо» К. Сен-Санса, «Карельская увертюра» Л. Теплицкого, «Увертюра для оркестра кантеле» Р. Пергамента и Концерт Л. Вишкарёва в исполнении автора<sup>300</sup>. Состав программы показывает движение в сторону академизации репертуара Ансамбля. Этой тенденции соответствует и вишкарёвское Концертино. В 1948 году оно впервые было представлено комиссии Ансамбля, в которую входили К. Раутио, Р. Пергамент, С. Колосёнок. Партию кантеле исполняли Т. Вайнонен (прима) и М. Гаврилов (альт), переложение оркестровой партии Л. Вишкарёв (фортепиано). Концертино стало одним из первых оригинальных сочинений с солирующим тембром кантеле, написанных в концертном жанре.

Партитуру составили инструменты, имевшиеся на тот момент в арсенале оркестра «Кантеле»: 2 кларнета, скрипка, йоухикко, вирсиканнель, виолончель, ударные (треугольник), цитра, ансамбль кантелистов (пикколо-, прима-, альт-, бас-, контрабас-кантеле). Сочинение одночастно и лаконично по масштабу, его композиция обнаруживает опору на привычную модель – сонатную форму, которая имеет ряд особенностей. В экспозиции ведущими являются две контрастные темы. Обе отданы тембру кантеле и имеют фольклорный ориентир. Главная ритмически и интонационно вырастает из трихордовой попевки, изложенной унисоном оркестра. Тему ведет дуэт кантеле, соотношение инструментов в нем то делится на главный и сопровождающий голоса, то сливается в звучные унисоны. Характерной чертой темы является ладовая переменность: начавшись в *a* дорийском, она кадансирует на доминанте к *G* ионийскому (*рис. 45*).

<sup>299</sup> Подобные задачи также решались Рувимом Самуиловичем Пергаментом (1906–1965). Им написан ряд сочинений, где также кантеле сопоставлено с другими академическими тембрами: Шесть пьес для струнного квартета и кантеле альты (с программными подзаголовками – «Прелюдия», «Руна», «Песенка», «Весеннее утро», «Колыбельная», «Танец»); Шесть пьес для одного и двух кантеле с квартетом деревянных духовых инструментов – «Юмореска», «Мелодия», «Полька», «Музыкальный момент», «Элегия», «Вальс». Главной задачей для композитора стала их равноправная трактовка.

<sup>300</sup> Гаврилов, М. И. Дневник. Петрозаводск, 2007. С. 109.



Рис. 45. Л. Вишкарёв, Концертино, главная тема, тт. 1–7

Характер побочной близок народной лирической песне. Тема изложена в размере 3/2, развивается при помощи варьирования начального мотива и средств натурально-ладовой гармонии (рис. 46).



Рис. 46. Л. Вишкарёв, Концертино, побочная тема, тт. 15–22

Общий тональный план необычен: экспозиция сочетает две далеких тональности – *a-moll* и *g-moll*, правда, их связывает *G-dur*, намеченный в ладово переменной главной теме. В репризе тональности главной и побочной сближаются, объединяясь единым звукорядом *a* дорийского и *e-moll*<sup>301</sup> (Таблица 4)

часть	Экспозиция			Разработка + Cadenza	Реприза			Кода
	Г.п.	С.п. материал главной темы	П.п.		Г.п.	С.п. материал главной темы	П.п.	
раздел, материал				материал главной и побочной тем				
тон-ть	<i>a</i> дорийский		<i>g-moll</i>		<i>a дорийский</i>		<i>e-moll</i>	
такты	6	15	20	30 +4	6	13	12	21

Таблица 4. Л. Вишкарёв. Концертино, схема формы

<sup>301</sup> Гармонические процессы, происходящие в Концертино, отдаленно напоминают о Третьем скерцо Шопена, в тональном плане которого, согласно наблюдению Л. Мазеля, единство тоники заменяется единством диатоники, соотношение *cis-moll–Des-dur*, возникающее при экспонировании тем, заменяется на *cis-moll – E-dur* при их повторении.

Для тем Концертино свойственна опора на переизложение материала. Этот прием позволяет по-разному показать сочетание инструментов в дуэте солистов, которому поручен весь основной тематизм. Исполнители сочетаются на равных: например, главную сначала исполняет прима, а затем тот же материал проходит у альты. Подобным образом строится план изложения и в побочной – тему начинает альт, а подхватывает прима, варьируя исходный материал.

Виртуозные качества сочинения не велики. Так, хотя здесь и присутствует необходимый атрибут концерта – каденция, она совсем небольшая по объему – всего 4 такта, в ней солисты поочередно исполняют аккорды на *sf*, выполняющие модуляцию и переход к репризе (рис. 47).



Рис. 47. Л. Вишкарёв, Концертино, каденция, тт. 60–64

Для выявления тембра двух кантеле найдены варианты тембровых сочетаний. Почти весь основной тематический материал исполняется дуэтом кантеле без сопровождения оркестра, звучание оркестра *tutti* использовано только в коде. В иных случаях оркестр деликатно поддерживает тембр кантеле редкими контрапунктами скрипки и кларнета.

Таким образом, Концертино Л. Вишкарёва является попыткой примирения произведения академического по форме и жанру и фольклорного по содержанию. Все средства в нем подстраиваются под тембр кантеле: тематизм, масштаб и оркестровка. В силу разных обстоятельств, связанных со сменой репертуарной политики и исключением из состава оркестра вирсиканнеля и йоухикко,

Концертино вышло из репертуара<sup>302</sup>, однако в процессе академизации тембра это сочинение сыграло важную роль. Так, многие его особенности откликнутся позже в Концерте для двух кантеле и камерного оркестра А. Репникова, который будет описан в параграфе 4.2.

В наследии Эдуарда Николаевича Патлаенко (1936–2019)<sup>303</sup> с тембром кантеле связан ряд небольших по масштабу, но необычных по задумке сочинений. Все они написаны в течение 1970-х годов и представлены несколькими циклами и отдельными пьесами. Среди них «Два дуэта» для кантеле примы и альты (1973), «Пять этюдов» (1974–1975), «Два дуэта» для кантеле примы и баса (1975–76), «Вариации в старинном духе» для кантеле альты и баса (1976), «Воспоминание о Григе» для дуэта кантеле примы и баса, «Три пьесы для кантеле» (1977), «Вальс» для трёх или ансамбля кантеле (197?)<sup>304</sup>. Как свидетельствуют близко знавшие композитора музыканты – Н.Ю. Гродницкая, В. К. Кошелев, при написании музыки для кантеле Патлаенко руководствовался умозрительными представлениями об инструменте, хотя не исключено, что пробовал на нем играть.

Согласно репертуарным спискам оркестра, составленным и приводимым В. Нижник, из всей музыки, написанной Патлаенко для кантеле, в репертуар Ансамбля вошли только «Два дуэта» для примы и альты и «Вальс»<sup>305</sup>. Однако есть все основания полагать, что и в остальных сочинениях композитор мог ориентироваться на определенных исполнителей. По крайней мере, он опирается

<sup>302</sup> В 2005 году была предпринята попытка восстановления вишкарёвского опуса с целью пополнения репертуара в классе кантеле И. Шишкановой. Концертино было исполнено И. Волокославской и И. Шишкановой, совместно с оркестром «Кантеле». В него были внесены ряд ремарок – исключены карельские смычковые инструменты – вирсиканнель и йоухикко.

<sup>303</sup> Э. Патлаенко – выпускник Ставропольского музыкального училища Ставрополе по классу гобоя (1953–1957), а в 1963 году он окончил теоретико-композиторский факультет Ленинградской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (класс О. С. Чишко). В этом же году он приехал в Петрозаводск и начал работать преподавателем теоретических дисциплин и композиции в Петрозаводском музыкальном училище (1963–67), а затем – в открывшейся Петрозаводской консерватории, где с 1967 г. преподавал на кафедре теории музыки и композиции; с 1971 по 1994 годы вел класс композиции.

<sup>304</sup> Отметим, что пьесы для кантеле не были включены в полный список сочинений, составленный композитором. Одна из возможных причин – неудовлетворенность в данных опусах в момент создания.

<sup>305</sup> Нижник, В. В. История оркестра Государственного ансамбля песни и танца «Кантеле»: дипломная работа. Петрозаводск, 2005. 85 с.

на те исполнительские составы, которые в 1970-е сложились в «Кантеле». Так, широкую популярность имел дуэт Эйлы и Эрика Раутио (альт и бас-кантеле). Публика отмечала их высокое мастерство и виртуозность. С 1973 года вместе с дуэтом выступала кантелистка Валентина Матвеева (прима-кантеле). Этот творческий союз сохранялся 11 лет и завоевал широкую известность<sup>306</sup>.

По мнению исследователей творчества Патлаенко, Н.Ю. Гродницкой, Н.П. Хилько, 1970-е годы, когда были созданы пьесы для кантеле, связаны для композитора с особым тяготением к эксперименту в области звуковысотной организации, жанра, формы<sup>307</sup>. Интересы тех лет позволяют ожидать подобные установки и в отношении кантеле.

Уже первый опус – «Два дуэта» для кантеле примы и альты (1973) – отличает высокая степень поискового начала. На первый взгляд, пьесы продолжают традицию музыки для кантеле. Во-первых, расширенный по диапазону состав – прима и альт часто использовался в совместном музицировании, во-вторых, цикл состоит из двух разноплановых, дополняющих друг друга миниатюр – «Песни» и «Танца», что не редкость в репертуаре этого инструмента<sup>308</sup>.

Жанровые обозначения, вынесенные в заглавие, подкрепляются комплексом средств. В соответствии с бытовым прообразом пьесы изложены в простой трехчастной форме и выдержаны в неофольклорной манере<sup>309</sup>. Первая часть «Песни» представляет собой период повторного строения, где предложения

---

<sup>306</sup> Кроме того, Эрик Раутио обладал и незаурядным творческим потенциалом – он писал для ансамбля «Кантеле», делал обработки и переложения для дуэта, а позднее для трио. «Свадебная мелодия», «Вальс» Грибоедова, «Калина» и другие.

<sup>307</sup> Подробнее см.: Призвание: сборник научных статей, посвященных жизни и творчеству композитора Эдуарда Николаевича Патлаенко. Петрозаводск: Версо, 2018. 264 с.

Кроме того, 1970-е годы отмечены интересом к народным тембрам: «Полифонический триптих» для баяна, ор. 33 (1979).

<sup>308</sup> В качестве примера назовем Шесть пьес для струнного квартета и кантеле альты Р. Пергамента: пьесы имеют программные подзаголовки – «Прелюдия», «Руна», «Песенка», «Весеннее утро», «Колыбельная», «Танец».

<sup>309</sup> Э. Патлаенко нередко акцентировал внимание на том, что ему чуждо использование национально определенных средств: жанра, тематизма. Поэтому композитор использует обобщенные, общенациональные наименования жанров: песня и танец, а не, к примеру, руна, полька или пирилейкка.

являются вариантами одного тематического материала (*c-moll*), сохраняющего основные мелодические опоры, но меняющего метр (рис. 48).

The image shows a musical score for two voices, Soprano and Alto, in C minor. The tempo is 'Largo e rubato' with a quarter note equal to 44-48 beats. The Soprano part is mostly silent, with some chords in measures 4 and 5. The Alto part features a melodic line with dynamics from *pp* to *p*. The piece ends with a cluster of notes in the Soprano part.

Рис. 48. Э. Патлаенко. «Два дуэта». «Песня», тт. 1–5

Серия вариаций продолжена в репризе и в коде, где тема звучит со значительными тонально-ладовыми изменениями: *F-dur* (при основной тональности *c-moll*), создавая интональную репризу, а во втором предложении – в *C-dur*. Наряду с тональными изменениями, акцентированы ладовые краски: фригийская (1 такт), сопоставление одноименного мажора и минора (кода, рис. 49).

Первоначально тема излагается только кантеле-альтом. Причем в ней можно разделить два плана – мелодию и подголосок. Кантеле прима лишь выступает в качестве аккомпанирующего инструмента – в кадансовой зоне в типичной для кантеле манере изложены арпеджированные аккорды. В репризе тема уже излагается с подключением примы, которая исполняет контрапункт к теме, а уже в следующем проведении тема проведена в аккордовом утолщении в звонком регистре примы, совместно с удержанным контрапунктом. Последнее проведение в коде возвращается к тембру альты на фоне исполненных флажолетами отголосков темы и педали кантеле примы, которая, не обладая определенной высотностью, создает шумовой фон.

Кроме проработанной фактуры в пьесах находим разнообразные изобретательные приемы игры. Например, аккорды в духе песенного аккомпанемента, взятые *arpeggiato* в разных направлениях. Эффектна кода (*Largo*): в ней на фоне приглушенных *glissando*, исполняемых ладонью правой руки, звучит отголосок темы, сыгранной флажолетами. Кроме того, этот раздел обрамлен многозвучным кластером – ударом по струнам ладонью правой руки.



*Largo* (♩ = 44-48)

**3** \* \* *giss.*  
ppp sub.

solo

p pp solo p

p pp mf p ppp

\* \* *glissando исполняется ладом правой руки*  
\* *удар по струнам ладом правой руки*

Рис. 49. Э. Патлаенко. «Два дуэта». «Песня», кода

Жанровую природу «Танца» выдает моторная стихия, очевидная с первых тактов. Она выражена в регулярном двудольном движении с характерной ритмической формулой польки: восьмая две шестнадцатых. Здесь также находим свойственную фольклору вариантность проведения тематического материала, кроме того, середина формы составлена из контрастных элементов (периодов) и напоминает коленца в плясовой.

Важно, что в этой пьесе расширена рабочая зона инструмента – в процессе игры задействованы не только струны, но и корпус, звук на котором извлекается ударами пальцев. Такой прием передает стихию танца, его ритмическую активность (рис. 50).

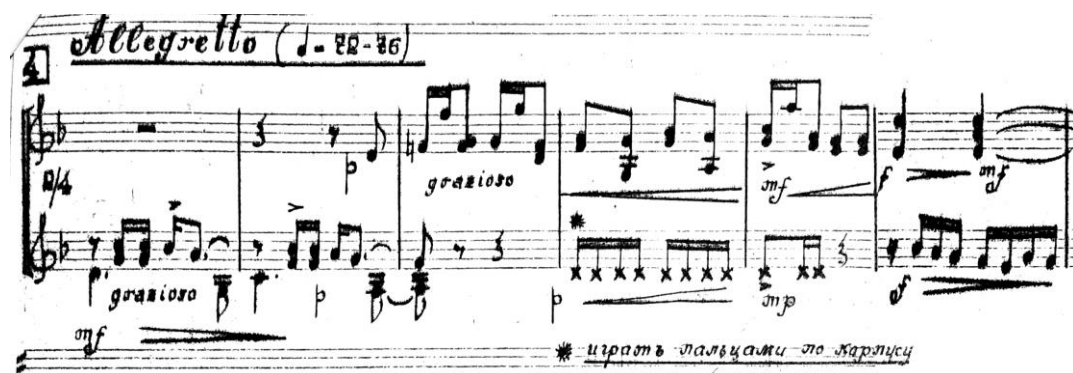


Рис.50. Э. Патлаенко. «Два дуэта». «Танец», тт. 1–6

Замысел композитора в отношении кантеле понятен: он стремился создать миниатюры, в которых инструмент получил бы новое развитие, открыл неиспользованные ресурсы. Обращаясь к пьесам, привычным для репертуара «Кантеле», композитор наполнил их необычным содержанием. Обратим внимание на проработку фактуры: каждый регистр инструмента дифференцирован, для каждого пласта указаны собственные нюансы, приемы игры, расширение рабочей зоны инструмента заставило кантеле звучать тембрально более разнообразно, почти оркестрово.

Названные сочинения формируют особый образ кантеле как инструмента, хотя и вышедшего из народной культуры, не утратившего связей с ней (достаточно вспомнить обращение к характерным жанрам), но представляющего в новом свете: с использованием новых приемов игры, композиционных и звуковых решений. Сам композитор заявлял: «подлинно национальное всегда интернационально», и его подход к кантеле отразил такую установку. К сожалению, начинания Патлаенко в отношении кантеле, наметившиеся в 1970-е годы, не нашли продолжения в его творчестве последующих лет, а в Ансамбле они оказались вовсе не актуальны<sup>310</sup>.

Таким образом, акцентируя внимание на тембре кантеле, сочинения Вишкарева и Патлаенко решают сходную задачу. Вместе с тем, средства ее воплощения с годами меняются. В более раннем произведении они соответствуют советской эстетике 1930–1950-х, что выражено в приверженности классической форме, средствам изложения и развития. В более позднем опусе видно влияние неофольклорного мышления, сформированного в музыке 1960–1970-х. В целом, оба

<sup>310</sup> Сейчас этот цикл, как и другие сочинения Э. Патлаенко для кантеле, не исполняется.

названных произведения маркируют шаги на пути автономного, самостоятельного использования тембра кантеле.

#### 4.2. Иные сочинения

Как показало предыдущее изложение, хотя гудковский кантеле-проект был ориентирован на оркестровый инструмент, развитие кантеле в рамках Ансамбля постепенно привело к тому, что оно стало выступать в солирующей функции. Самостоятельные произведения для кантеле, не связанные с деятельностью Ансамбля, накапливались по мере профессионализации обучения. Среди подобных опусов – Этюды для кантеле Патлаенко (1974–1975) и Концерт для двух кантеле и камерного оркестра Репникова (1985).

В 1970-е годы, когда Э. Патлаенко систематически обращался к кантеле, его волновала идея создания произведений дидактической направленности. Здесь достаточно назвать цикл «Auletica» или Искусство игры на гобое: Семь прелюдий и фуг для гобоя соло (1971)<sup>311</sup>. Подобная сфера интересов, направленная на раскрытие возможностей инструмента, распространяется и на кантеле, подтверждаясь обращением к жанру этюда. Известно, этюд, в первую очередь, востребован в учебной практике, важен при формировании исполнительских навыков. В Карелии первые пьесы, которые имели дидактическую направленность и были написаны специально для хроматического кантеле, принадлежат В. Гудкову<sup>312</sup>. Обозначенные прелюдиями, они представляли собой небольшие пьесы в разных тональностях. Кроме прелюдий Гудкова в учебном репертуаре значительную роль играли этюды из репертуара других инструментов

<sup>311</sup> Анализ этого цикла см.: Призвание : сборник научных статей, посвященных жизни и творчеству композитора Эдуарда Николаевича Патлаенко. Петрозаводск, 2018.

<sup>312</sup> Напомним, они возникли ориентировочно в 1930-е годы, но были опубликованы гораздо позже, в «Самоучителе игры на кантеле», вышедшем в 1985 году: Самоучитель игры на кантеле. Петрозаводск, 1985.

(гитары, скрипки, фортепиано), переложенные для кантеле. Их примеры находим в «Самоучителе», или сборнике этюдов для кантеле, изданном в 1995 году<sup>313</sup>.

В отличие от гудковских, призванных постепенно освоить хроматический звукоряд, этюды Э. Патлаенко решают задачи, связанные с освоением определенных технических трудностей (игрой хроматизированных пассажей, транспонированием материала, игрой по звукам аккорда, освоением различных способов звукоизвлечения), а также знакомят с некоторыми композиционными приёмами. Так, Первый этюд написан в форме периода из двух вариантно повторенных предложений (7+8 тт.). В его первом предложении материал двух голосов постепенно обособляется. Во втором происходит обмен голосов и материал верхнего при переносе начинает воспроизводиться в ракоходном движении (см. т. 1 и т. 8). Таким образом, пьеса сразу решает комплекс задач. В ней не только усваивается навык разделения левой и правой рук, предлагаются варианты их сочетания, ведения каждой рукой своей отличной мелодии, но и показана сумма полифонических приемов: вертикально-подвижной контрапункт, ракоходное движение (рис. 51).



Рис. 51. Э. Патлаенко. Первый этюд

Второй этюд практически полностью построен на приеме репетиции, исполнение которого на кантеле имеет свои сложности и специально

<sup>313</sup> Этюды для кантеле. Петрозаводск, 1995. 39 с.

оговаривается в методических пособиях<sup>314</sup>. Воспроизведение повторяющихся звуков в данном случае усложнено: заданные в интервале секунды, они зачастую должны быть исполнены на нижнем уровне струн кантеле, что требует особого мастерства. По жанру этюд представляет собой токкату. В ней первостепенно быстрое и четкое движение шестнадцатыми, на непрерывном фоне которых выделяется мелодическая линия. Она, судя по направлению штилей, переходит из левой в правую руку (рис. 52).



Рис. 52. Э. Патлаенко Второй этюд, тт. 1–11

Полифоническое начало проявляет себя и в Третьем этюде, где реализуется более последовательно. Как и первый этюд, этот также направлен на разделение рук путем ведения каждой своего голоса. В его основе лежит большая полифоническая форма (термин А. П. Милки), состоящая из трех разделов. Первый (тт. 1–12) открывается имитацией в верхнюю септиму с расстоянием вступления полтора такта. Во втором (тт. 12–16) материал предыдущего раздела преобразован средствами вдвойне-подвижного контрапункта октавы (расстояние вступления сокращено до двух четвертей). Наконец, третий раздел (тт. 12–16)

<sup>314</sup> Так, Жейкова предлагает исполнение данного музыкального приема различными пальцами одной руки: от 4 (IV) к 1 (I). Подробней см.: Руководство по практическому освоению хроматического кантеле: в помощь начинающему педагогу. Петрозаводск, 1994. 15 с.

строится на самостоятельном материале и открывается имитацией в нижнюю ноту (рис. 53). Музыка полифонического склада в репертуаре кантеле – явление для достаточно неопробованное: Патлаенко поступает новаторски, последовательно обращаясь к приемам полифонического письма в своих пьесах.

The image shows a musical score for the third étude by E. Patlaenko. It consists of two systems of staves. The first system is marked "Con moto" and the second system is marked "Meno mosso". The score features complex polyphonic textures with multiple voices on each staff. Dynamic markings include *p*, *mf*, *f*, and *pp*. The first system includes a section marked "(b)". The second system ends with a "rit." marking and a final *pp* dynamic.

Рис. 53. Э. Патлаенко. Третий этюд

Четвертый этюд направлен на сопоставление двух приемов игры: основного – щипка, и флажолета (рис. 54):



Рис. 54. Э. Патлаенко. Четвертый этюд

В Пятом этюде суммируются средства, представленные в предыдущих пьесах. Его музыка, с одной стороны, служит освоению хроматического звукоряда инструмента и строится на секвентном переизложении – двутактовая тема этюда развивается путем её транспозиции на разную высоту. В репризе этюда использован сегментированный ракоход, когда в возвратном движении проходит не всё построение целиком, а каждый его такт в отдельности (рис. 55). Кроме того, в пьесе сопоставлены разные виды фактур: монодическая и аккордовая.



Рис. 55. Э. Патлаенко. Пятый этюд, первая часть и реприза

Таким образом, этюды для кантеле Э. Патлаенко направлены на отработку таких приемов игры, как репетиция, флажолет, разные виды щипка. Фактура этюдов зачастую монодийна (второй, пятый этюды), как одна из возможных для данного инструмента. Поскольку она встречается и в других сочинениях композитора, предназначенных для кантеле, ее можно считать частью авторского восприятия данного тембра. Монодийное изложение позволяет задействовать в

мелодических линиях каждой из пьес практически весь диапазон инструмента, акцентировать внимание на хроматизации мелодии, найти интересные фактурные решения (например, сопоставление аккордов и монодии в Пятом этюде). Кроме того, в своих этюдах Патлаенко систематически использует полифонические приемы развития. Не исключено, что при работе над этими пьесами в качестве образца композитор избрал баховские инвенции. Они, как и этюды Патлаенко, кроме решения ряда технических задач способствовали развитию мышления начинающего музыканта.

Одним из важнейших среди написанных для кантеле сочинений в Карелии стал Концерт для двух кантеле и камерного оркестра (1985) А. Репникова<sup>315</sup>. Импульсом к его созданию послужила просьба консерваторских педагогов: появившемуся в Петрозаводской консерватории классу кантеле не доставало оригинального репертуара, а особенно сочинений крупной формы. Репниковский концерт стал первым (и остается пока единственным) развернутым произведением концертного жанра, предназначенным непосредственно для кантеле, учитывающим его специфику и технические возможности<sup>316</sup>.

Первоначально Концерт был завершен в трехчастной версии (быстрые крайние части и медленная средняя – *Allegretto, Moderato, Allegro-vivace*)<sup>317</sup>, затем к ним была дописана часть вступительного характера, носящая подзаголовок «Посвящение»<sup>318</sup>. Проводя ключевой для понимания опуса материал, она помогла обозначить его тему.

<sup>315</sup> Раздел параграфа включает материалы статьи: Анхимова Е. А. Сочинения для кантеле Альбина Репникова: в поисках «нового» инструмента // Музыка и время. 2018. №1. С. 45–58.

<sup>316</sup> До репниковского опуса этот жанр в репертуаре кантелистов был представлен переложениями концертов для других тембров (среди них больше всего скрипичных).

<sup>317</sup> Судя по всему, в ней он был исполнен на премьере, состоявшейся 21 февраля 1985 года в зале Петрозаводской консерватории; исполнители: Валентина Матвеева (кантеле-прима), Елена Матвеева (кантеле-альт), Наталья Зайцева (вокал), камерный оркестр Карельского радио и телевидения под управлением И.Ф. Логутова.

Трехчастный цикл обсуждает в своих статьях И.Н. Баранова, он же зафиксирован и в авторской версии клавира Концерта, датированной 1985 годом.

<sup>318</sup> В этой четырехчастной редакции Концерт запечатлен в существующей аудиозаписи и партитуре. Нами будет обсуждаться именно этот вариант Различия, имеющиеся между первой (трехчастной) и второй (четырёхчастной) редакциями будут отмечены в сносках.



Концерт является мемориальным и посвящен памяти Ройне Раутио (1934–1960) – карельского музыканта, друга композитора<sup>319</sup>. Его содержание маркировано благодаря сумме средств. С одной стороны, в Концерте есть тема-монограмма, звучащая дважды: в начале и в финале (в усеченном виде) (*рис. 56*).



*Рис. 56.* А. Репников. Концерт для двух кантеле и камерного оркестра.  
«Посвящение». Тема-монограмма

Тема представляет собой речитацию на звуке «ре». Уже благодаря этому она может соотноситься с именем Раутио (заглавные буквы фамилии и имени «Ройне Раутио» приравняются звуку «ре»). Кроме того, в своей ритмической основе она также исходит из композиторского имени, воспроизводя его ритм с характерным эпическим повтором и утяжелением к концу: «Ройне Карлович, Ройне Раутио»<sup>320</sup>.

С другой, важным проводником мемориальной тематики явилось использование цитатного материала: в его крайних частях звучат фрагменты «Грустного вальса» Я. Сибелиуса. В первой части использована начальная тема, а в последней – её ритмический аккордовый фон, напоминающий отголоски траурного марша. Обращение к музыке Сибелиуса объяснимо с разных позиций.

<sup>319</sup> Ройне Карлович Раутио (1934–1960) – представитель известной в Карелии музыкальной династии. Репников познакомился и подружился с ним в Ленинградской консерватории, где оба музыканта учились на одном курсе. В 1958 году после окончания консерватории Ройне вернулся в Петрозаводск и начал творческую деятельность как исследователь фольклора, дирижёр оркестра ансамбля «Кантеле» и композитор. Среди его сочинений: Симфоническая баллада «Кимас-озеро» (1959), симфоническая сюита на темы «Калевалы» (1960), «Симфония в четырёх частях» (1960), симфоническая картина «Куллерво» (1960), кантата для хора на стихи Алексея Титова, инструментальные пьесы, обработки народных песен. Жизнь Ройне оборвалась внезапно: в августе 1960 он утонул в Онеге. Ему было 26 лет... Получив через много лет после этого события предложение создать Концерт, Репников размышлял о будущем сочинении. Вероятно, характерный «карельский» тембр кантеле разбудил воспоминания о безвременно ушедшем друге, благодаря общению с которым Репников впервые познакомился с культурой Карелии. Так родился замысел сочинения, написанного в память о близком человеке.

<sup>320</sup> Подробнее см.: Семаков С. В. Особенности музыкального материала и содержания в «Концерте для двух кантеле с камерным оркестром» А. Л. Репникова // Альбин Репников. Музыка на века : сборник статей и материалов. Петрозаводск : Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова, 2010. С. 60–65.

По воспоминаниям А. Репникова, Ройне Раутио относился к сибелиусовскому творчеству с восторгом<sup>321</sup>. Выбор среди его сочинений «Грустного вальса» определил контекст, с которым связана эта музыка. Вальс написан к драме Арвида Ярнефельта «Смерть» и звучит в сцене, в которой умирающая мать рассказывает своему сыну, что видела сон со сборами на бал. Когда сын засыпает, за матерью приходит Смерть, но та принимает ее за своего умершего мужа, который увлекает ее в вальсе. Проснувшись, сын обнаруживает мать мертвой. Особая смысловая нагрузка, которую несет с собой Вальс, помогла маркировать мемориальную тему<sup>322</sup>.

Показательно и введение в инструментальное пространство крайних частей высокого женского голоса. Порученная ему тема, имеющая неширокий диапазон, связывается, прежде всего, с плачем.

Композиционные особенности произведения также характерны. Репников пользуется здесь приемом композиционного эллипсиса<sup>323</sup>, который, в силу контекстных особенностей, наделяется особым содержанием. Напомним, суть этого приема состоит во внезапном обрыве естественного течения формы, пропуске ожидаемой темы, раздела и т.п. Эллиптическое прерывание заявляет о себе уже в I части Концерта. В её репризе вместо ожидаемой побочной появляется фрагмент вальса Сибелиуса, звучащий в Концерте впервые. Вторжение этого материала ведет к изменению облика тем. Идущие затем побочная (ц. 21) и главная (ц. 22, такт 5) проходят в увеличении. В финале использование эллипсиса более рельефно.

Он построен неординарно. В нём после экспозиционного раздела с показом двух тем вторгается музыка Сибелиуса (аккордовый фрагмент, близкий

---

<sup>321</sup> Интервью А. Л. Репникова с В. Л. Калабердой [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://new-music24.ru/?mp3=Репников+А.Л.+Калаберда+В.Л.+Беседа+с+Репниковым+часть+II> (дата обращения: 01.10.2019).

<sup>322</sup> Кроме авторского в Концерте цитируется традиционный материал. Побочная тема медленной части «вписала» в себя тему карельской баллады «Плачет девушка, рыдает». Ее тематика в свете программы опуса также показательна.

<sup>323</sup> Явление композиционного эллипсиса описано В. П. Бобровским: Бобровский, В. П. Функциональные основы музыкальной формы: исследование/ Изд. 2-е, доп. Москва, 2011. 332 с.; а также обсуждалось И. Н. Барановой: Баранова, И. Н. Особенности музыкального развития в Концерте для двух кантеле и камерного оркестра А. Репникова // Музыкальная культура Карелии. Петрозаводск, 1988. С. 135–150.

траурному маршу; о нём говорилось ранее). После её проведения форма только воспроизводит прежние темы – вступления и I части – не возвращаясь к материалу, изложенному в экспозиции финала (эти процессы отражены в *Таблице 7*). В итоге последняя часть Концерта более чем другие транслирует трагическое содержание: после проведения фрагмента «Вальса» – ставшего здесь своего рода темой смерти<sup>324</sup> – музыка целиком обращается вспять, в прошлое, в сферу воспоминаний. В содержательном поле сочинения прием эллипсиса наделяется особым смыслом: внезапно оборвавшаяся форма своим течением напоминает о трагической судьбе Ройне Раутио.

Показательно также, что Концерт опирается на многочисленные тематические арки. Процесс тематических реминисценций намечается уже во II части. В ней репризное проведение побочной имеет синтетическую природу, соединяет собственный материал (первое предложение) и тему главной I части (второе предложение). Средоточием тематических реминисценций становится финал. Уже конструкция его главной темы строится путем чередования нового и уже звучавшего материала. В самой же форме Финала сконцентрированы почти все основные темы Концерта: темы «Посвящения» (тема-монограмма, тема-вокализ), I части (главная и побочная в измененном виде, связующая, тема Сибелиуса), II части (фрагмент побочной, цитирующий балладу).

Тематические связи между частями в Концерте служат, с одной стороны, конструктивной целостности. Вместе с тем, они «работают» на содержание. Так, например, интересно проследить, какие темы повторены: это тема-монограмма, тема-вокализ, тема баллады «Плачет девушка», тема вальса (при повторении ее смысл «усугубляется» – фрагмент, звучащий в финале имеет ритм траурного шествия). То есть, круг возвращающихся тем напрямую связан с мемориальной темой опуса.

Благодаря особой организации тематических повторов, композиционным особенностям, качеству используемого материала в Концерте возможно говорить

---

<sup>324</sup>В обоих случаях своего употребления в Концерте тема вальса наделяется аналогичной композиционной функцией: вторгается вместо ожидаемого раздела и меняет ход музыки. Это и позволяет трактовать ее как «тему смерти».

об определенном сюжете и этапах его развития: завязке («Посвящение»), развитии (I и II части), развязке (финал)<sup>325</sup>. В дополнение к этому нужно обратить внимание на тот факт, что все части звучат *attacca*. Все это дает основание находить в композиции Концерта черты романтической формы поэмого типа, лирическим центром которой становится II часть.

Обсудим подробнее композицию сочинения. Его части в своей основе обнаруживают опору на привычные модели. «Посвящение» более компактно, написано в трехчастной репризной форме и буквально составлено из ключевых тем. По краям в ней двукратно проводится тема Раутио, в центральном разделе на фоне кластерного созвучия у струнных тоже дважды звучит фрагмент будущей главной темы II части; контрапунктом к ее второму проведению появляется тема-вокализ. Как уже сказано, обе темы среднего раздела впоследствии возвратятся (Таблица 5).

<i>Части</i>	I часть	II часть	Реприза
<i>Тематизм</i>	Тема Раутио	Тема г.п. II части; Тема г.п. II части в КП с темой-вокализом	Тема Раутио
<i>Такты</i>	3 +3	19 (13 + 6)	3 +3

Таблица 5. А. Репников. Концерт для двух кантеле и камерного оркестра «Посвящение», схема формы

Основные части опираются на сонатную форму, которая в каждом случае имеет свои особенности. Первая часть реализует ее полный вариант (Таблица 6).

<sup>325</sup>Семаков С.В., говоря о программе Концерта, трактует ее в некоторых моментах довольно конкретно. Например, главную тему связывает с «годами учебы в Северной столице друзей-композиторов», он также находит в Концерте звучание монограммы самого Репникова. См.: Семаков С. В. Особенности музыкального материала и содержания в «Концерте для двух кантеле с камерным оркестром» А. Л. Репникова // Альбин Репников. Музыка на века : сборник статей и материалов. Петрозаводск : Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова, 2010. С. 63.

часть	Экспозиция				разработка (ц. 9)	реприза (ц. 20)			ко да
	Г.п.	С.п.	П.п.	З.п.		Г.п. сокращена	т.Сибе -лиуса	П.п. Т в ув.	
раздел, функция					На материале п.п.				
тон-ть	<i>C-dur</i>		<i>a- moll</i>	<i>a-moll</i>	<i>C-dur - a-moll</i> <i>- as-moll</i>	<i>C-dur</i>	<i>a-moll</i>	<i>a-moll</i>	<i>C-dur</i>
такты	11+3+ 11	26	15	15	109	8	15	12	12
тембр	кантеле прима	Фагот	дуэт канте ле	дуэт кантеле	оркестр, отдельные тембры: флейта, кантеле	Оркестр	оркестр	дуэт кантеле	оркестр (деревян ные духовые)

Таблица 6. А. Репников. Концерт для двух кантеле и камерного оркестра,  
I ч, схема формы

Выделяясь по масштабу, эта часть является ключевой в сочинении. Если в «Посвящении» был экспонирован тематизм, связанный с мемориальной тематикой, то здесь ведущими являются дополняющие друг друга темы, самостоятельные в содержательном плане. Главная основана на последовательности мажорных трезвучий и изложена в простой трехчастной форме (см. *рис. 57*, в нем представлена первая часть). Тема поручена кантеле<sup>326</sup>, анализируя ее и другие темы I части, мы отчетливо понимаем, что карельская культура, в особенности руническая традиция, изначально чужие для Репникова, были изучены, освоены и творчески осмыслены им. В первом предложении (тт. 1–4) очевидны рунические признаки: переменность ладовых опор (*c–e*), линейность гармонизации трезвучиями, вариантность фраз. Второе предложение (тт. 5–11) хотя и производно от первого, имеет свою специфику развития, опирающуюся на современные академические средства. Об этом свидетельствуют хроматизация музыкального материала (в отличие от диатоники первого предложения), ритмическая и метрическая нерегулярность.

<sup>326</sup> В партитуре и на клавирах Концерта она записана только у кантеле-прима, однако в аудио примерах усиливается звучанием альты.



Рис. 57. А. Репников. Концерт для двух кантеле. I ч., главная тема

Побочная проводится дуэтом кантеле<sup>327</sup> и также обнаруживает аналогии с карельским фольклором. Ее интонационные особенности близки карельской эпической мелодике: в звуковысотном рисунке подчеркиваются интервалы терции и квинты; ритмика с протягиванием последних звуков фраз и дроблением производна от «калевальского восьмидольника». Группировка ячеек по две, свойственная композиционной структуре темы, аналогична с двухчастным строением калевальских напевов, имеет похожее вопросо-ответное отношение построений и секундовую взаимосвязь ладовых опор<sup>328</sup>.

Структура темы, а также всего сочинения, опирается на варианты принципы развития. Так, тема строится на видоизмененном повторе одной мелодической ячейки /А/ и каждое ее возвращение обнаруживает смену опор, мелодического рисунка, метра, диапазона (рис. 58):

<sup>327</sup> Кантеле-прима выполняет солирующую функцию, альт – роль аккомпанемента.

<sup>328</sup> Эти особенности побочной выделены И.Н. Барановой кроме того, ею назван возможный жанровый прообраз – колыбельная. У И.Н. Барановой, анализировавшей Концерт в первой редакции, без «Посвящения», по-другому трактована форма: главная тема трактуется как вступительная, данная тема рассматривается как главная в I части. См.: Баранова, И. Н. Фольклорные элементы в Концерте для двух кантеле и камерного оркестра А. Репникова // Музыкаведческие чтения : к 50-летию Союза композиторов Карелии. Петрозаводск, 1987. С. 33.

Кантеле прима

а a1 a2

A A1 A2

A3 A4 A5

A A1

Рис. 58. А. Репников. Концерт для двух кантеле. I ч., побочная тема

Вариантность есть и в разработке. В основном она опирается на общие формы звучания, модуляционное движение, оформленное ровными восьмыми. Текущий по своей сути, этот материал приводит к четырем разным вариантам побочной. Так, в ц. 10 и ц. 11 она звучит в далеком от первоначального виде: переметризуется (2/4 вместо 3/4), ладово и темброво перекрашивается (*C-dur* вместо *a-moll*, флейта, вместо кантеле), но продолжает узнаваться. Два других варианта побочной постепенно восстанавливают ее первоначальный облик. Сначала (ц. 12) тема возвращает свой тембр (кантеле) и метр 3/4, затем (ц. 17) она звучит в исходном виде, но в иновысотной (*as-moll*) и инотембровой (флейта) версии.

Соотношение экспозиции и репризы также связано с варианностью. Обычно одной из главных черт сонатной конструкции является смена тональных отношений. Однако в репризе Концерта обе темы остаются на тех же высотах (главная в *C-dur*, побочная в натуральном *a-moll*), но имеют новый облик. Главная тема излагается оркестром, охватывая все этажи партитуры, словно «увеличивается» по вертикали (напомним, в экспозиции она проводилась у

кантеле). Побочная испытывает ритмическое увеличение, укрупняется по горизонтали (с главной такое изменение происходит при ее проведении в коде)<sup>329</sup>.

Вторая часть оформлена как сонатина и содержит только сонатные экспозицию и репризу. Основным темам предшествует короткое медленное оркестровое вступление. Главную тему (*a-moll*) открывает элегический ход нисходящих параллельных секст (*рис. 59*). Эта тема впервые встречалась в «Посвящении» (звучала у колокольчиков).



*Рис. 59.* А. Репников. Концерт для двух кантеле. II ч., главная тема

В звучание побочной темы (*e-moll*) «инкрустирована» цитата карельской баллады «Плачет девушка, рыдает» (*рис. 60 а*)<sup>330</sup>. Композитор не маркирует ее звучание: она ритмически сглажена, помещена в развивающем этапе, воспринимается как общие формы звучания после экспрессивных авторских интонаций (цитата выделена в *рис. 60 б* скобкой).



(а)

<sup>329</sup> Изменения, произошедшие с темами, можно видеть следствием вторжения в композицию инородного материала – фрагмента «Грустного вальса» Я. Сибелиуса. Она заменяет связующую в репризе.

<sup>330</sup> Данная баллада имеет несколько отличных друг от друга мелодических вариантов. Все они зафиксированы в сборнике: Кондратьева С. Карельская народная песня. М., 1977. (№№ 67, 68, 69), Репников опирается на № 68.



(б)

*Рис. 60.*

(а) – Карельская баллада «Плачет девушка, рыдает»

(б) – А. Репников. Концерт для двух кантеле. II ч., побочная тема

После экспозиции небольшая связка вводит в репризу. Главная тема здесь проводится стреттно (сначала вступает оркестр, долей позже – кантеле). Побочная транспонируется в основную тональность и имеет синтетический характер (как уже сказано, вместо ее второго предложения звучит тема главной партии I части). Лаконизм медленной части, компактность формы, свойственный ей лирический тон высказывания, сближают ее с жанром романтической прелюдии<sup>331</sup>. В целом, С. Семаков называет эту часть «триумфом кантеле». Здесь инструмент представлен наиболее органично: в небыстром темпе, особом звучании секстами и арпеджированными аккордами<sup>332</sup>.

Форма третьей части наиболее самобытна (*Таблица 7*). Она поначалу развертывается как сонатная. Но после экспозиции фактически превращается в контрастно-составную, поскольку вместо развития проэкспонированных тем форма далее воспроизводит предыдущий тематизм. Что позволяет считать начало формы сонатным? Во-первых, изложенные здесь темы активно

<sup>331</sup> И.Н. Баранова сравнивает часть с прелюдией А. Лядова ор. 11, № 1 и ор. 46, № 4.

<sup>332</sup> Семаков С. В. Особенности музыкального материала и содержания в «Концерте для двух кантеле с камерным оркестром» А. Л. Репникова // Альбин Репников. Музыка на века : сборник статей и материалов. Петрозаводск : Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова, 2010. С. 65.

противопоставляются: тонально (главная – *f-moll*, побочная – *d-moll*), темброво (главная – оркестр, побочная – кантеле). Во-вторых, они связаны модуляцией.

Контрастно-составная форма							
часть	I часть: экспозиция		Композиционный эллипсис	II часть			Coda
	раздел, функция	Г. п. a-b-a1- b1-a2		П. п.	тема- вокализ	Тема «Вальса»	
тон-ть	<i>f-c-f-g</i>	<i>d-moll</i>		<i>a-moll</i>	<i>G-dur</i>	<i>a-moll</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Вар. П.т.(1ч.)</li> <li>• Мотивы г.п., п.п., г.п.</li> <li>• Вар. П.т (1ч.)</li> <li>• Вар. Г.п.(1ч.)</li> <li>в кп с темой-вокализом</li> <li>• Тема-монограмма в усечении</li> <li>• Мотив п.п.(1ч.)</li> </ul>
такты	12+7+8 +12+13	15+7		18	10	15	53

Таблица 7. А. Репников. Концерт для двух кантеле. III ч., схема формы

Обратим внимание на еще одну цитату – финскую народную тему, ее композитор «встроил» в мелодический облик побочной и, как и во II части, не выделил из контекста (цитата показана в *рис. 61* скобкой).

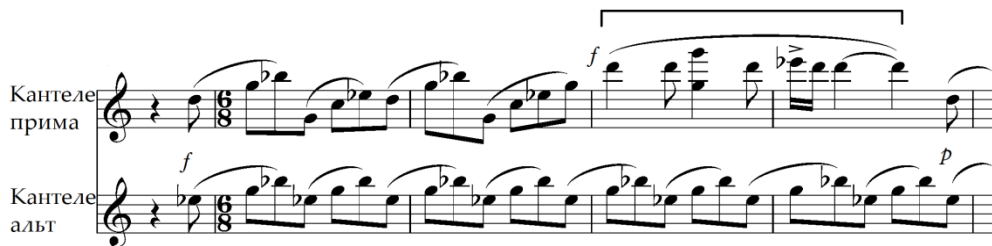


Рис. 61. А. Репников. Концерт для двух кантеле. III ч., побочная тема

Таким образом, анализ Концерта дал нам множество примеров, убедительно свидетельствующих, что для Репникова он стал «своеобразным приношением музыкальным традициям Карелии в целом, ее истории далекой <...> и близкой»<sup>333</sup>. Эту музыку питают как фольклорное начало, так и опора на законы классико-романтического искусства. Концерт предстает добротным академическим

<sup>333</sup> Там же. С. 62.

сочинением, выдержанным в неофольклорной стилистике. Как представлен в нем тембр кантеле?

Солирующую функцию в сочинении выполняет дуэт примы и альты, но их ансамбль чаще трактован как единый, расширенный по диапазону и динамически усиленный инструмент: партии примы и альты представляют собой мелодию и ее аккомпанемент (см., например, тему побочной II части *рис. 60 б*; тему побочной I части *рис. 62*); или усиливают друг друга в октавной дублировке (проведение темы в коде III части, *рис. 63*). В этой и подобных ситуациях дуэт выступает как своего рода «суперкантеле». В таком варианте инструмент способен достигать звукового баланса с камерным оркестром.

The image shows a musical score for two kanteles, labeled 'Кантеле прима' (Kantele prima) and 'Кантеле альт' (Kantele alto). The score is in 3/4 time. The prima part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the alto part provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The score consists of four systems of staves.

*Рис. 62.* А. Репников. Концерт для двух кантеле. I ч., побочная тема

The image shows a musical score for two kanteles, labeled 'Кантеле прима' (Kantele prima) and 'Кантеле альт' (Kantele alto). The score is in 3/2 time. Both parts play a chordal texture, with the prima part often playing higher registers and the alto part playing lower registers. The score consists of three systems of staves, with a measure number '6' indicated at the beginning of the third system.

*Рис. 63.* А. Репников. Концерт для двух кантеле. III ч., тема коды

Вместе с тем, отношение солистов и оркестра опираются на паритетные отношения – часть тем, важных в драматургии сочинения, поручена не кантеле, а иным солистам: фаготу (тема Ройне Раутио, «Посвящение»; тема связующей I части), флейте (вариант побочной в разработке I части, ц. 10), колокольчикам (предвестник главной II части, ц. 1 т. 5, «Посвящение»), солирующему голосу («Посвящение»; кода финала, ц. 15 т. 2). Показательна и трактовка каденции – одного из важных атрибутов концертного жанра. В данном случае она не только скромна по своим масштабам – 15 тактов, но и в техническом плане довольно сдержанна и представляет собой контрапункт двух плавных одноголосных мелодий, записанных крупными длительностями, хотя кантеле вполне могло бы «осилить» виртуозный раздел.

Убеждает в том передающаяся среди карельских музыкантов история, как «Тойво Потапович Вайнонен в азарте спора о технических возможностях кантеле играл “наперегонки” со своим студентом-балалаечником Виктором Бедняком “Полет шмеля” Н. Римского-Корсакова, причем темп и четкость исполнения были у исполнителей фантастическими! Закончили игру музыканты одновременно», – пишет Семакова<sup>334</sup>. Репников же не стал раскрывать технический потенциал инструмента, по-видимому, его звукоидеал кантеле связан с лирической стороной тембра, ассоциирующейся с карело-финской культурой. Поэтому-то в Концерте скромно используются сонористические приемы, связанные с поиском новых ресурсов инструмента, хотя для баянных произведений Репникова подобные приемы, наоборот, характерны. К красочным фрагментам Концерта отнесем глиссандо с разной атакой: перед репризой I части – короткие акцентированные глиссандо в громкой динамике *ff*; в коде финала – мягкие, долгие глиссандо, истаивающие на фоне кластерного созвучия струнных. Кластеры, взятые ударом ладони по струнам на *sf*, использованы в коде финала; похожий сонорный фрагмент возникает в связке между II и III частями (II часть, 6 такт ц. 6), где друг

---

<sup>334</sup> Семакова, И. Б. Тойво Вайнонен и его «школа» // Российские финны: вчера, сегодня и завтра : сборник статей, посвященный 20-летию Ингерманландского союза финнов Карелии. Петрозаводск, 2010. С. 120.

за другом исполняется несколько разложенных аккордов, каждый из которых не заглушается. Накладываясь друг на друга, они создают красочное пятно.

Завершая наш разговор о Концерте А. Репникова, обратим внимание на общность двух сочинений этого автора, связанных с кантеле–Концерт и Руна-кантата создавались параллельно, имеют переключки в инструментовке<sup>335</sup> и общие темы<sup>336</sup>, вбирают фольклорные признаки. Однако если Руна-кантата вдохновлена эпосом и фактически доносит до нас его звучание, благодаря сумме характерных черт – тематизму, типу ритмики, жанрам, тембрике, то Концерт предстает как академическое сочинение, привлекающее внимание тонкой связью народного и композиторского начал. Фольклорные признаки в нем хоть и очевидны, но не первичны. Их мы нашли во внутренних свойствах музыки: в тематизме, средствах его развития. А внешняя сторона сочинения показала развернутую сюжетную драматургию, продуманную композицию, вместившую разные способы донесения мемориальной темы. В итоге, Концерт получил необходимую для его жанрового статуса содержательную наполненность.

Рассмотренные нами карельские академические сочинения для хроматического ансамблевого кантеле написаны во временном промежутке с 1948 по 1985 год. Охватывая их спектр, мы можем заключать, что вне зависимости от авторства и условий создания, в них в той или иной мере сильна ориентация на фольклор. Это обусловлено общей тенденцией карельской композиторской музыки обозначенного периода, а также усиливается особым восприятием кантеле как инструмента, воплощающего национальную идентичность. Однако глубина связей с традиционным искусством зависит от авторской индивидуальности. В Концертино Вишкарёва, Руна-кантате и Концерте Репникова они весьма осязаемы, в музыке Патлаенко выражены более опосредовано.

<sup>335</sup> В обоих сочинениях используются одни и те же солирующие тембры: флейта, кларнет, фагот, тембр которого совпадает с одним из регистров баяна, в партитуру Концерта введен женский голос.

<sup>336</sup> Назовем их по Руна-кантате: это стилизованная руна (в двух вариантах) и лирическая тема, появляющаяся во второй строфе «Плача березы». Перечисленные темы в Руна-кантате и в Концерте расположены в разных участках формы и выполняют разную роль.

Композиторы Карелии используют кантеле в разных инструментальных составах и функциях. В музыке, предназначенной для Ансамбля «Кантеле», оно чаще предстает как один из тембров развернутых инструментальных или вокально-инструментальных опусов (примером такого подхода стала Руна-кантата Репникова). Солирующая функция кантеле, реализована как в произведениях, написанных для Ансамбля, так и возникших за его рамками. В процессе анализа мы концентрировались на характерных особенностях этих сочинений. Однако как оказалось, при всей неповторимости они связаны между собой. Так, кантеле-опусы Патлаенко демонстрируют высокую степень поискового начала. Композитор исследует инструмент в плане фактуры, полифонических приемов, намечает разработку новых исполнительских ресурсов. Концертино Вишкарёва и Концерт Репникова объединяет не только жанр, но и подход к партии солиста. Оба композитора неслучайно выбирают для этой роли не один инструмент, а дуэту примы и альты. Кантеле гудковского семейства ограничены в диапазоне (он не превышает трех октав, тогда как салминеновское кантеле имеет шесть октав). Ресурс двух кантеле (и регистровый, и фактурный, и громкостный) оказывается шире. В такой версии этот весьма хрупкий по своим характеристикам тембр оказывается способен выдержать диалог с оркестром.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Посвятив наше исследование музыке для кантеле, принадлежащей перу композиторов Финляндии и Карелии, в качестве основной линии мы выбрали трактовку инструмента, нового для академической среды. Подобный взгляд позволил охватить произведения разных лет, отличающиеся по своей стилистике, помог увидеть и оценить разные варианты использования тембра.

Произошедший в течение XX века переход кантеле из сферы традиционной в сферу профессиональной музыки обеспечил ему, как и многим другим народным инструментам, новую жизнь. Процесс их академизации, как правило, сопряжен с суммой схожих преобразований. Его неотъемлемой частью явились серьезные конструктивные изменения, формирование системы профессионального обучения, постепенное сложение собственного репертуара. Настоящее исследование дало возможность понять, что в отношении одного и того же тембра конкретная реализация всех названных направлений может существенно различаться.

В Финляндии кантеле видоизменялось длительно и последовательно. Как мы смогли увидеть, первую попытку его модификации, задумывавшуюся Лённротом, от дееспособной новой версии – кантеле Салминена – отделил почти столетний промежуток. При этом важно, что преобразования Салминена шли по эволюционному пути. Свой инструмент он сконструировал с учетом органологических особенностей традиционного кантеле, а в вопросе его хроматизации двигался не за Лённротом, а сохранил диатонический строй и оснастил инструмент механизмом для изменения высоты тона, прообразом которого послужила сходная конструкция у арфы.

Салминен и его последователи поэтапно развивали технику игры на обновленном кантеле – виртуозность, владение звуком и др. Силами самих кантелистов в Финляндии сформировалась система профессионального образования, в фокусе которой оказалось не только концертное кантеле, но и все

возможные формы традиционного инструмента. Данный факт благотворно повлиял как на художественную жизнь, так и на композиторскую практику, поскольку позволил финским авторам представить природу и возможности кантеле более полно и целостно. Наконец, благодаря «Союзу кантеле» со второй половины XX века инструмент вошел в сферу интересов не только исполнителей, педагогов, композиторов, но и исследователей. Это, в свою очередь, привело к появлению суммы трудов, посвященных кантеле.

В Карелии процесс развития инструмента хотя и связан с аналогичными направлениями, не видится столь же разнообразным как в Финляндии. Реконструкцию кантеле выполнил В. Гудков. Активно поддерживаемый карельским правительством и проводившейся в 1920–1930-е политикой «коренизации», он сумел форсированными темпами осуществить наиболее важные процедуры: спроектировал и воплотил в жизнь «новое» кантеле, заложил основы игры на нем и создал кантеле-оркестр.

В вопросе реконструкции инструмента Гудков выбрал революционный путь. С одной стороны, он превратил диатоническое кантеле в хроматическое, что внесло существенные изменения в традиционное устройство (отразилось в принципе расположения струн, их натяжении и креплении), а, с другой, Виктор Пантелеймонович коренным образом изменил функцию кантеле, сделав его ансамблевым. В этом виде оно продолжает бытовать в профессиональной среде и по сей день. Однако поскольку идея о массовом исполнительстве на кантеле перестала быть актуальной после 1940-х, развитие инструмента фактически замкнулось рамками Государственного Ансамбля «Кантеле». Этот факт определил некоторую односторонность развития инструмента, ограничил расширение его репертуара. На протяжении 1990-х и даже 2000-х в Карелии практически не создавалось новых оригинальных произведений для кантеле. Именно поэтому последнее по времени создания сочинение карельской линии, рассмотренное нами, относится к середине 1980-х (это Концерт Репникова, 1985), тогда как в финской линии мы дошли до рубежа XX и XXI столетий, проанализировав Второй концерт для кантеле Нурдгрена, написанный в 2000.



Хотя «гудковский проект» того не предполагал, к концу 1980-х его кантеле стало систематически выступать и в солирующей функции, акцент в этом процессе был сделан на кантеле-прима. Именно эта версия стала объектом описания в появляющейся методической литературе, а также изучалась в народившейся образовательной среде. При этом, хотя система профессионального обучения игре на кантеле охватила все ступени, запрос на «массовое производство» концертирующих кантелистов не возник: за все время существования класса кантеле в Петрозаводской консерватории его окончили около 10 человек.

Инструменты, сформировавшиеся в профессиональной среде двух регионов, отличаются не только по функциям, но и в плане своих ресурсов. У них разный диапазон – финское концертное кантеле охватило шесть октав, карельское кантеле-прима – только три. Это объясняет, почему в рассмотренных нами опусах концертного жанра (Концертино Вишкарёва и Концерте Репникова) карельские авторы выбрали в качестве солиста не одно кантеле, а дуэт примы и альты, обладающий большими регистровыми возможностями. Также концертное и ансамблевое кантеле имеют несхожий строй и конструкцию, что не могло не сказаться в музыке. Проанализированные нами финские сочинения вне зависимости от стилистики и установок их авторов показали большое внимание к рычажковому механизму. Он дал возможность не только менять строй по мере развертывания произведения, опробовать индивидуальные варианты настройки, но и позволил обращаться к микрохроматике. Внимание к этой области мы обнаружили и у Нурдгрена, и у Ялканена, и у Покела.

Карельское кантеле обладает установленным хроматическим строем и потенциально более подвижно в плане применения разных тональностей, однако изученный репертуар не показал использование этого ресурса в полной мере. Одна из причин может быть связана с конструктивными особенностями современной версии. Известно, что кантеле, выполненные в 1950-х и 1960-х Александровым и Кристаллом, получили демпферную крышку, которая помогала снимать долго негаснущее звучание струн. Но в кантеле, принадлежащем Кукку,

от нее отказались в пользу усиления громкостных характеристик. При этом активный модуляционный процесс на данном инструменте стал затруднителен.

Охватывая единым взглядом весь исследованный в диссертации материал, мы можем заключать: в обоих регионах сформировался корпус сочинений для кантеле равноценный в количественном плане, но существенно отличающийся в качественном отношении. Сочинения финских авторов, вошедшие в круг нашего внимания, объединяет экспериментальная установка: каждый из рассмотренных нами авторов – и Нурдгрэн, и Ялканен, и Покела – вел собственный поиск в отношении легендарного инструмента с целью сделать его звучание частью современной среды. Поэтому хотя их трактовка кантеле не сходна, звукоидеал всех трех композиторов устремлен к сфере «нового» инструмента (как его определяет Ю.Н. Холопов). Не случайно, в сочинениях финской линии оказалась последовательно представлена разработка новых приемов игры, что позволяет говорить о формировании расширенной исполнительской техники для кантеле. В сочинениях, созданных в Карелии, это направление намечено в опусах Патлаенко и Репникова, но не представлено широко.

Музыка, принадлежащая композиторам Карелии, показала иные особенности. В сумме её стилистика оказалась достаточно однородна и может быть трактована в широком смысле как неофольклорная. Количественно большая часть сочинений, возникших в этом регионе, создана для Ансамбля «Кантеле» и, учитывая его репертуарную политику, подчеркивает связи с традиционным искусством. Однако и опусы, не ориентированные на Ансамбль, в частности Концерт Репникова, как мы сумели убедиться, также находятся в активном диалоге с фольклором. Такой результат определило время возникновения карельских сочинений (в работе охвачены опусы от середины 1950-х до середины 1980-х). Что же касается звукоидеала, на который ориентировались композиторы Карелии, он связан с представлением об инструменте как национальном символе региона. В этом отношении показательно, что, например, такой композитор как Репников, сочинения которого для баяна (Каприччио, Концерты и др.) были в

авангарде его новой трактовки, в своем Концерте для двух кантеле почти не использовал нетрадиционных исполнительских приемов.

Таким образом, в какой степени отличаются друг от друга кантеле Салминена и кантеле Гудкова, в такой же оказалась непохожа между собой и музыка, созданная для кантеле композиторами Финляндии и Карелии. Хотя не исключено, что двум художественным традициям, существовавшим до сих пор параллельно, стоит увидеть друг друга. Ведь в их взаимодействии сокрыт потенциал для дальнейшего развития и легендарного инструмента, и, что более важно, его репертуара.

### Список литературы

1. *Аблова, А.* Некоторые особенности развития музыки для оркестра народных инструментов композиторов Карелии / А. Аблова // Музыкальное искусство Карелии : сборник научных трудов. — Л., 1983. — С. 63–69.
2. *Аблова, А. Р.* Пути претворения фольклора в карельских инструментальных концертах / А. Р. Аблова // Музыкальная культура Карелии. — Петрозаводск, 1988. — С. 119–134.
3. Александр Белобородов: грани творчества: сборник статей / [ред.-сост. Т. С. Екименко]. — Петрозаводск: Verso, 2013. — 214 с.
4. *Азадовский, М. К.* Материалы 1 съезда писателей К–ФССР / М. К. Азадовский // На рубеже. — 1941. — №1-2. — С. 56–58.
5. *Азадовский, М. К.* История русской фольклористики : в 2-х т. Т. 1 / М. К. Азадовский ; [под общей редакцией Э. В. Померанцевой ; вступительная статья В. Жирмунского] ; Академия наук СССР, Отделение литературы и языка. — Москва : Учпедгиз, 1958. — 479 с.
6. *Азадовский, М. К.* История русской фольклористики : в 2-х т. Т. 2 / М. К. Азадовский ; [под общей редакцией Э. В. Померанцевой ; вступительная статья В. Жирмунского] ; Академия наук СССР, Отделение литературы и языка. — Москва : Учпедгиз, 1963. — 363 с.
7. *Антонова, Е. Г.* Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период : автореферат дис. ... канд. иск. 17.00.02 / Антонова Елена Григорьевна. — Киев, 1989. — 19 с.
8. Ансамбль «Кантеле» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.kantele.ru/>. (дата обращения: 11.11.2018).
9. *Антышева, Е. А.* Программа ансамбля «Кантеле», посвященная 150-летию первого издания карело-финского эпоса «Калевала». Поиски новых выразительных возможностей / Е. А. Антышева // Актуальные вопросы искусствознания. — Петрозаводск, 1986. — С. 6–8.
10. *Анхимова, Е. А.* Вдохновленные карело-финским эпосом: сочинения для кантеле Пера Хенрика Нурдгрена и Альбина Репникова / Е. А. Анхимова //

- Музыкознание: история и современность глазами молодых ученых : сборник материалов IV Всероссийской научно-практической конференции (16-17 окт. 2019 г.). — Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки. — 2019. — С. 3–11.
11. *Анхимова, Е. А.* Вхождение кантеле в академическую культуру Карелии: 1920-1930 годы / Е. А. Анхимова // *Музыковедение*. — 2022. — № 3. — С. 3–11.
  12. *Анхимова, Е. А.* Концерт для двух кантеле и камерного оркестра Альбина Репникова: размышления о программе концерта / Е. А. Анхимова // *Вопросы методики, педагогики и исполнительства на народных инструментах: сборник материалов научно-практической конференции кафедры народных инструментов Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова* / науч. ред. Н. П. Хилько. — Петрозаводск, 2015. — С. 124–129.
  13. *Анхимова, Е. А.* Концерт для двух кантеле и камерного оркестра А. Л. Репникова: у истоков новой трактовки инструмента / Е. А. Анхимова // *Материалы конференции «Ломоносов 2015» [Электронный ресурс]: [https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov\\_2015/data/6975/uid86936\\_report.pdf](https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2015/data/6975/uid86936_report.pdf)* (дата обращения 12.08.2015).
  14. *Анхимова, Е. А.* Облик кантеле в музыке финских композиторов последней трети XX века / Е. А. Анхимова // *Музыкальный журнал Европейского Севера*. — 2021. — № 4 (28). — С. 62–92.
  15. *Анхимова, Е. А.* Роль цитатного материала в Концерте для двух кантеле и камерного оркестра Альбина Репникова / Е. А. Анхимова // «Свое» и «чужое» в культуре : материалы X Международной научной конференции / под редакцией Н. Г. Урванцевой ; Министерств образования и науки РФ, ПетрГУ. — Петрозаводск : Издательство ПетрГУ. — 2015. — С. 158–161.
  16. *Анхимова, Е. А.* Системы обучения игре на кантеле в Карелии: от истоков до наших дней / Е. А. Анхимова // *Музыкальное искусство: проблемы теории,*

- истории и педагогики : сборник научных статей. — Вып. 1. — Петрозаводск : Версо. — 2020. — С. 175–195.
17. *Анхимова, Е. А.* Сочинения для кантеле Альбина Репникова: в поисках «нового» инструмента / Е. А. Анхимова // Музыка и время. — 2018. — №1. — С. 45–58.
  18. *Арановский, М. Г.* Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке / М. Г. Арановский // Музыкальный современник : сборник статей. — М., Советский композитор, 1987. — Вып. 6. — С. 5–44.
  19. *Асафьев, Б.* О народной музыке / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, 1987. — 248 с.
  20. *Баранова, И. Н.* Об элизии в музыке / И. Н. Баранова // Междисциплинарный семинар-2, 27–29 марта 1999 года : тезисы докладов. – Петрозаводск, 1999. — С. 8–9.
  21. *Баранова, И. Н.* О путях претворения фольклора в музыке молодых композиторов Карелии / И. Н. Баранова // Художественная деятельность: эстетические, психологические и методические проблемы : тезисы докладов. — Петрозаводск, 1985. — С. 65–66.
  22. *Баранова, И. Н.* Особенности музыкального развития в Концерте для двух кантеле и камерного оркестра А. Репникова / И. Н. Баранова // Музыкальная культура Карелии : [сборник научных трудов]. — Петрозаводск, 1988. — С. 135–150.
  23. *Баранова, И. Н.* Особые экспозиции в сонатной форме XIX века / И. Н. Баранова ; Министерство культуры Российской Федерации, Петрозаводская государственная консерватория. — СПб. : [б. и.], 1999. — 191 с.
  24. *Баранова, И. Н.* Особенности тематического и композиционного развития в Концерте для двух кантеле и камерного оркестра А. Репникова : рукопись / И. Н. Баранова. — 17 с.
  25. *Баранова, И. Н.* Фольклорные элементы в Концерте для двух кантеле и камерного оркестра А. Репникова / И. Н. Баранова // Музыковедческие чтения : к 50-летию Союза композиторов Карелии. — Петрозаводск, 1987. — С. 32–34.

26. *Беговатова, М. А.* Современное исполнительство на саксофоне в аспекте расширения звуковых возможностей инструмента: автореферат дис. ... канд. иск. / Мария Андреевна Беговатова. — Казань, 2012. — 26 с.
27. *Белобородов, А. С.* Школа игры на хроматическом кантеле по методике Эмилии Страчевской [Ноты]: учебно-методическое пособие : 1-4 классы / Александр Белобородов. — Петрозаводск : Петрозаводская государственная консерватория (академия) имени А. К. Глазунова, 2013. — 92 с.
28. *Бобровский, В. П.* Функциональные основы музыкальной формы: исследование / В. П. Бобровский ; предисловие Е. И. Чигаревой. — Изд. 2-е, доп. — Москва : URSS, 2011. — 332 с.
29. *Бойкова, В. П.* Расширенные исполнительские техники в творчестве Зигфрида Пальма: путь к новому виолончельному искусству : дис. ... канд. иск. / Василиса Петровна Бойкова. — Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 2014. — 254 с.
30. *Бойкова, В. П.* Расширенные исполнительские техники в творчестве Зигфрида Пальма: путь к новому виолончельному искусству: автореферат дис. ... канд. иск. / Василиса Петровна Бойкова: — Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 2014. — 30 с.
31. *Бойкова, В. П.* «Расширенные» техники игры на виолончели в XX веке: опыт систематизации / В. П. Бойкова // Научный вестник Московской консерватории. — 2012. — №4. — С. 176–201.
32. *Бочкарева, О. А.* Гудков В. П. и начало музыкальной фольклористики в Карелии : тезисы доклада : рукопись / О. А. Бочкарева. — Петрозаводск, 1987. — 2 с.
33. *Бочкарева, О. А.* О «Пастушьих песнях» Эдуарда Патлаенко : к проблеме «Композитор и фольклор» / О. А. Бочкарева // Музыкальная культура Северо-Запада РСФСР : сборник статей. — Петрозаводск, 1987. — С. 28–40.
34. *Бубрих, Д. В.* Карелы и карельский язык / Д. В. Бубрих. — М. : Изд-во Мособлисполкома, 1932. — 39 с.

35. *Букина, Т.В.* Музыкальная наука в России 1920–2000-х годов : (очерки культурной истории) / Т. В. Букина. — СПб. : Издательство РХГА, 2010. — 192 с.
36. *Бычков, В. В.* Академизация русских народных инструментов: синтез или самостоятельность, единство или размежевание, друзья или соперники? / В. В. Бычков // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. — 2015. — Т. 207. — С. 90–108.
37. *Варламов, Д. И.* Академизация и постакадемический синдром в музыкальном искусстве и образовании: монографический сборник статей / Д. И. Варламов. — Саратов: SGK имени Л.В. Собинова, 2016. — 84 с.
38. *Варламов, Д. И.* Академизация музыкального искусства и образования как процесс / Д. И. Варламов // European Social Science Journal. — 2014. — № 3. — Т. 2. — С. 57–64.
39. *Вильянен, К.* У истоков ансамбля «Кантеле» : к 50-летию ансамбля / К. Вильянен // Ленинская правда. — 1986. — 01 июня. — С. 3
40. *Власова, О. Б.* Кантеле Харальда Кристалла: к истории участия эстонского мастера в развитии национального символа Карелии / Ольга Борисовна Власова // Музыкальный журнал Европейского Севера. — 2015. — №4. — С. 32–48. — Режим доступа: <http://muznord.ru/images/issue/4/4Vlasova.pdf> (дата обращения: 02.10.2021)
41. В семье единой: национальная политика партии большевиков и ее осуществление на Северо-Западе России в 1920–50-е годы / научные редакторы: Вихавайнен Т., Такала И. — Петрозаводск, 1998. — 289 с.
42. *Высоцкая, М. С.* Музыка XX века: от авангарда к постмодерну : учебное пособие для педагогов и студентов высших учебных заведений по специальности 070111 «Музыковедение» / Марианна Высоцкая, Галина Григорьева ; Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Кафедра теории музыки. — Москва : Московская консерватория, 2012. — 567 с.



43. *Гаврилов, М. И.* Дневник : [рукопись] / М. И. Гаврилов ; расшифровка и набор А. Г. Ворониной. — Петрозаводск, 2007. — 205 с.
44. *Гаврилов, М. И.* Под музыку северных рун : (из воспоминаний артиста) / Максим Гаврилов. — Петрозаводск : Карелия, 1982. — 37, [2] с.
45. *Гаврилов, М.* Кантеле / М. Гаврилов, Г. Синисало // Советская музыка. — 1952. — № 9. — С. 54–57.
46. *Герасименко, М. В.* Образы национального искусства в фольклорном театре Карелии (на примере музыкально-хореографической композиции В. В. Мальми — А. Л. Репникова «Куллерво») : дипломная работа / Герасименко Маргарита Вячеславовна ; научный руководитель: Ю. И. Ковыршина; Министерство культуры РФ, Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова, Кафедра истории музыки. — Петрозаводск : [б. и.], 2013. — 67 с.
47. *Гладышев, Ю. А.* Музыка Калевалы / Ю. А. Гладышев, А. В. Калаберда. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2010. — 32 с.
48. *Готсдинер, Е. М.* Сонорика в современной органной композиции: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Е. М. Готсдинер. — МГК им. П. И. Чайковского. — Москва, 2014. — 24 с.
49. *Гребнева, И. В.* Скрипичный концерт в европейской музыке XX века: автореферат дисс. ... док. иск. / Гребнева Ирина Владимировна. — Москва, 2011. — 41 с.
50. *Гродницкая, Н.* О национальном и интернациональном в карельской музыке / Н. Гродницкая // Ленинская правда. — 1980. — 15 декабря.
51. *Гудков, В. П.* Карельское кантеле / В. П. Гудков // Народное творчество. — 1937. — №8. — С. 41–43.
52. *Гудков, В. П.* Музыка Калевалы // И. Б. Семакова. Живое кантеле: страницы жизни и творчества Виктора Пантелеймоновича Гудкова (1899–1942). — Петрозаводск, 2012. — С. 182–185.
53. *Гудков, В. П.* Создать ансамбль народного творчества Карелии / В. П. Гудков // Красная Карелия. — 1936. — 14 апреля. — С. 3.

54. *Дальблом, К.* Традиции игры на кантеле в Финляндии / К. Дальблом // Финская культура первой половины XX века. — Петрозаводск. — 1990. С. 106–111.
55. *Дауноравичене, Г. Л.* Проблема жанра и жанрового взаимодействия в современной музыке (на материале творчества литовских композиторов 1975-1985 годов): автореферат дис. ... канд. иск. / Гражина Ляоновна Дауноравичене. — Вильнюс : Литовская консерватория, 1990. — 24 с.
56. *Денисов, Э.* Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / Э. Денисов. — М. : Советский композитор. — 1986. — 208 с.
57. *Денисов, Э.* Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / Денисов Э. — М.: Музыка, 1986. — С. 112–136.
58. *Дробышевская, Н. Б.* Поэтапное обучение на кантеле в Карелии – фантом или необходимость? / Н. Б. Дробышевская // Перспективы развития художественного образования в местах компактного проживания карелов : сборников материалов научно-практической конференции, Олонец, 21 - 22 апр. 2006 г. — Петрозаводск, 2006. — С. 72–74.
59. *Дробышевская, Н. Б.* «Школа игры на хроматическом кантеле» А. С. Белобородова по методике Э. Е. Страчевской (педагогический аспект) / Н. Дробышевская // Музыкальная традиция Северной Карелии : доклады научно-практической конференции. — Петрозаводск, 2013. — С. 38–40.
60. *Дубинец, Е. А.* Знаки звуков. О современной музыкальной нотации / Е. А. Дубинец. — Киев: Гамаюн, 1999. — 313 с.
61. *Дулова, В.* Искусство игры на арфе / В. Дулова. — М. : Сов. композитор. — 1975. — 230 с.
62. *Жоссан, Н.* О неофольклорном направлении в русской музыке второй половины XX века / Н. Жоссан // Вестник Башкирского университета. — 2012. — Т. 18, №1. — С. 105–08.
63. *Жоссан, Н. Ю.* Проблема претворения русских народных жанров в сочинениях кантатно-ораториального типа (на материале отечественной

- музыки 60-80-х годов): автореф. дис. ... к. искусств / Н. Жоссан. — М., 1998. — 28 с.
64. *Жукова, В. А.* Музыкальная династия Раутио : биографический очерк / В. А. Жукова ; Министерство культуры Республики Карелия, БОУ СПО «Петрозаводский музыкальный колледж им. К. Э. Раутио». — Петрозаводск : Verso, 2011. — 83 с.
65. *Захарова, Л.* Соотношение финского и русского факторов в процессе национального строительства в Карелии в первые послевоенные десятилетия: циклы коренизации и особенности коммуникации и репрезентации / Л. Захарова // Финский фактор в истории и культуре Карелии XX века. Гуманитарные исследования. — Петрозаводск, 2009. — Вып. 3. — С. 299–322.
66. Звучи, мое кантеле [Ноты] : из репертуара кантелиста М. Гаврилова / Карельский центр народного творчества ; автор предисловия М. Гаврилов. — Петрозаводск : РИО Комиздата РК : Версо, 1995. — 16 с.
67. *Земцовский, И. И.* Фольклор и композитор / И. И. Земцовский. — Л. ; М. : Советский композитор, 1978. — 174 с.
68. *Золотарев, Д. А.* В северо-западной Карелии / Д. А. Золотарев // Западнофинский сборник. — Л., 1930. — С. 1–22.
69. *Иванова, Л. П.* Типология фольклоризма в русской музыке XX века : автореф. дисс. ... д. искусствоведения / Л. П. Иванова. — СПб., 2005. — 35 с.
70. *Иванова, Т. Г.* История русской фольклористики XX века: 1900 – первая половина 1941 г. / Т. Г. Иванова. — СПб. : [б. и.], 2009. — 800 с.
71. *Имханицкий, М. И.* История баянного и аккордеонного искусства : учебное пособие по курсу «История исполнительства на народных инструментах» для высших и средних учебных заведений искусств и культуры / М. И. Имханицкий. — Москва : Российская академия музыки им. Гнесиных, 2006. — 519 с.
72. *Имханицкий, М. И.* История исполнительства на русских народных инструментах / М. И. Имханицкий. — М., 2002. — 352 с.

73. *Имханицкий, М. И.* О сущности русских народных инструментов и закономерностях их эволюции / М. И. Имханицкий // Проблемы педагогики и исполнительства на русских народных инструментах. Сб. трудов. Сост. М. И. Имханицкий, В. И. Чунин. Отв. ред. М. И. Имханицкий. Вып. 95 — М. : ГМПИ им. Гнесиных. — С. 6–40.
74. *Имханицкий, М. И.* Становление струнно-щипковых народных инструментов в России: уч. пособие / М. И. Имханицкий. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. — 370 с.
75. *Имханицкий, М. И.* У истоков русской народной оркестровой культуры / М. И. Имханицкий. — М.: Музыка, 1987. — 190 с.
76. Ингерманландская эпическая поэзия : антология / Карельский филиал АН СССР, Институт языка, литературы и истории ; [составление, вступительная статья, комментарии и перевод Э. С. Киуру]. —Петрозаводск : Карелия, 1990. — 246 с.
77. Интервью А. Л. Репникова с В. Л. Калабердой [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://new-music24.ru/?mp3=Репников+А.Л.+Калаберда+В.Л.+Беседа+с+Репниковым+часть+II> (дата обращения: 01.10.2019).
78. *Калаберда, А. В.* Кантеле – вопросы истории и исполнительской практики : дипломная работа / Анна Вячеславовна Калаберда ; научный руководитель В. И. Нилова. — Петрозаводск, 1997. — 97 с.
79. *Калаберда, А. В.* О формировании научного интереса к кантеле в 1920–1930-е годы в Карелии / А. В. Калаберда // Вопросы инструментоведения. — СПб, 2010. — Вып. 7. — С. 154–157.
80. *Калаберда, В. Л.* Альбин Репников, известный и неизвестный / В. Л. Калаберда // Народник. — 2002. — №3. — С. 18–21.
81. *Калаберда, В. Л.* Вступительная статья / В. Л. Калаберда // Альбин Репников. Музыка на века : сборник статей и материалов, [воспоминаний и документов]. — Петрозаводск, 2010. — С. 5–8.

82. *Калаберда, В. Л.* «Карельский» период / В. Л. Калаберда // Альбин Репников. Музыка на века : сборник статей и материалов, [воспоминаний и документов]. — Петрозаводск, 2010. — С. 97–100.
83. Калевала : карело-финский народный эпос [Электронный ресурс] / собрал и обработал Элиас Лённрот ; перевод Л. П. Бельского. — Петрозаводск: Карелия, 1985. — Режим доступа: <http://сувары.рф/ru/node/834> (дата обращения: 08.09.2018).
84. Карельские народные песни [Ноты] / Карельский филиал Академии Наук СССР, Институт языка, литературы и истории ; составление сборника и вступительная статья Л. М. Кершнер ; редакция, предисловие и комментарии Е. В. Гиппиуса, В. Я. Евсеева. — Москва : Государственное музыкальное издательство, 1962. — 130 с.
85. *Карп, С.* Кантеле – женский вокальный ансамбль / С. Карп // Советский цирк. — 1965. — № 2. — Режим доступа: [http://www.ruscircus.ru/kantele\\_-\\_zhenskij\\_vokalnyj\\_ansambl\\_598](http://www.ruscircus.ru/kantele_-_zhenskij_vokalnyj_ansambl_598) (дата обращения: 09.03.2022).
86. *Карху, Э.* Элиас Лённрот : жизнь и творчество / Э. Г. Карху. – Петрозаводск : Карелия, 1996. — 235 с.
87. *Кауппала, П.* Финляндия и Российская Карелия накануне революции: две социально-экономические модели развития / П. Кауппала, М. Витухновская // Финский фактор в истории и культуре Карелии XX века. Гуманитарные исследования. — Петрозаводск, 2009. — Вып. 3. — С. 17–40.
88. *Кокка, В. В.* Технические требования в классе кантеле : метод. разработка для дет. музык. шк. / В. В. Кокка // Семизвездие : материалы научно-практической конференции «XXI век - век народной музыки». — Петрозаводск, 2005. — Вып. 2. — С. 25–33.
89. Композиторы и музыковеды Карелии : справочник / Министерство культуры и по связям с общественностью; Союз композиторов Республики Карелия ; автор-составитель О. А. Бочкарева, Н. П. Хилько.— 3-е изд., испр. и доп.— Петрозаводск, 2008. — 166 с.

90. *Кон, Ю. Г.* К вопросу о ладовом строении карельских народных песен / Ю. Г. Кон // Научно-методическая конференция, посвященная 60-летию Советской Карелии, (15-16 сентября 1980) : тезисы докладов. — Петрозаводск, 1980. — С. 19–20.
91. *Кондратьева, С.* Карельская народная песня / С. Кондратьева ; редакция текстов и переводов карельских песен А. А. Белякова ; [редакция текстов и переводов] вепских песен М. И. Зайцевой. — М. : Советский композитор, 1977. — 282 с.
92. *Копосова, И. В.* «Где море жизни нам даровало берег...»: замысел и его реализация в Седьмой симфонии Пера Хенрика Нурдгрена / И. В. Копосова // Музыкаведческий форум-2012. — Режим доступа: <http://www.gnesin-academy.ru/sites/default/files/docs/Koposova.pdf> (дата обращения 27.02.2017).
93. *Копосова, И. В.* Пер Хенрик Нурдгрэн и его творчество // Музыка Финляндии и Скандинавии: проблемы истории, теории и эстетики. — Вып 1. — Петрозаводск: Verso, 2019. — С. 77–98.
94. *Коробова, А. Г.* Теория жанров в музыкальной науке: история и современность / А. Г. Коробова. — Москва: Московская консерватория, 2007. — 172 с.
95. *Корхонен, К.* Композиторы Финляндии от средневековья до наших дней / К. Корхонен. — Ювяскюля: Gummerus Kirjaino, 2008. — 248 с.
96. *Кошелев, В. К.* К вопросу об интерпретации фольклора в творческом процессе / В.К. Кошелев // Художественная деятельность: эстетические, психологические и методические проблемы : тезисы докладов. — Петрозаводск, 1985. — С. 66–68.
97. *Кюрегян, Т.С.* Форма в музыке XVII-XX веков / Т.С. Кюрегян. — М.:ТЦ «Сфера», 1998. — 334 с.
98. *Левая, Т. Н.* Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи / Т. Левая. — Москва: Музыка, 1991. — 164 с.

99. *Лённрот, Э.* Тетрадь песен для игры на кантеле [вступ. ст. и коммент. В. И. Моисеевой ; пер. с фин. Е. А. Ареховской ; ред. С. В. Веселов]. — Петрозаводск: Verso, 2016. — 116 с.
100. *Лисова, Е. В.* Ансамбли с участием белорусских цимбал, гитары, ударных инструментов: единичный эксперимент или новая тембровая парадигма? // Южно-российский музыкальный альманах. — 2015. — №2 (19). — С. 58–64. — Режим доступа: <http://musalm.ru/assets/almanac/alm2015-2.pdf> (дата обращения: 15.05.2019).
101. *Лойтер, С. М.* Фольклористика Карелии в «Истории русской фольклористики XX века / С. М. Лойтер // Кижский вестник. — Петрозаводск, 2011. — Вып. 13. — С. 95-102.
102. *Мазель, Л. А.* Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена / Л. А. Мазель // Венок Шопену : сборник статей. — М.: Музыка, 1989. — 279 с.
103. *Маликина, А.* О «Кантеле» с любовью / А. О. Маликина // Kantele-70.txt. : сборник статей молодых журналистов. —Петрозаводск, 2007. — С. 130–136
104. *Марев, С.* Кантеле / С. Марев // Карело-мурманский край. — 1929. — № 11-12. — С. 34–35.
105. *Марковская, Е.* Истоки ансамбля «Кантеле» по документам научного архива КарНЦ РАН / Е. Марковская // Kantele, runolaulu ja itkuvirsi. — Jyväskylä, 2009. — С. 105–110.
106. *Матвеева, Е.А.* Проблема репертуара для кантеле в детской музыкальной школе / Е. А. Матвеева // Актуальные вопросы советского музыкознания и музыкальной педагогики : тезисы докладов научно-методической конференции, (29-31 окт. 1987 г.). — Петрозаводск, 1987. — С. 85–86.
107. *Мацевский, И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры / И.В. Мацевский — Алматы: Дайк-Пресс, 2007. — 517 с.
108. *Мацевский, И. В.* Народный музыкальный инструмент и методология его исследования / И. В. Мацевский // Актуальные проблемы современной фольклористики — Л.: Музыка, 1980. — С. 143–170.

109. *Мацевский, И. В.* Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки / И. В. Мацевский // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. 1. Ред.-сост. И. В. Мацевский. Под общ. ред. Е. В. Гиппиуса — М.: Советский композитор, 1987. — С. 6–38.
110. *Меркулов, А. М.* Каденция солиста в XVIII – начале XIX века: мифы и реальность / А. М. Меркулов // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2014. — № 1 (31).
111. *Минькина, Ю. С.* «Секвенции» Лючано Берио: опыт характеристики : дипломная работа / Минькина Юлия Станиславовна ; научный руководитель: Т. В. Цареградская ; Министерство культуры РФ, Российская академия музыки им. Гнесиных, Кафедра современных проблем музыкальной педагогики, образования и культуры. — Москва, 2006. — 126 с.
112. *Михайлова, Н. С.* Традиционные музыкальные инструменты Карелии как объект исследований ученых Финляндии / Н. С. Михайлова // Рябининские чтения-2019. — Петрозаводск, 2019. — С. 434–436.
113. *Моисеева, В. И.* Опыт музыкально-образовательной деятельности Элиаса Лённрота : тетрадь песен для игры на кантеле / В. И. Моисеева // *Orega Musicologica*: научный журнал Санкт-Петербургской государственной консерватории. — 2014. — № 4 (22). — С. 28–41.
114. *Моисеева, В. И.* Музыка в жизни Элиаса Лённрота / В. И. Моисеева // Финно-угорский мир: научный журнал Мордовского государственного университета им. Н. П. Огарёва. — 2015. — № 3 (24). — С. 89–94.
115. *Моисеева, В. И.* Элиас Лённрот и зарождение карело-финской этномузыкологии: дис. ... канд. иск. / Валентина Ильинична Моисеева. — Петрозаводск, 2017. — 166 с.
116. *Нижник, В. В.* История оркестра Государственного ансамбля песни и танца «Кантеле» : дипломная работа / Виктория Владимировна Нижник ; С. В. Косырева. — Петрозаводск, 2005. — 85 с.



117. *Нилова, В.* Кантеле как символ национальной идентичности / Нилова В. // Материалы семинара-совещания по вопросам национальной школы «Кантеле». — Петрозаводск, 1994. — С. 17–21.
118. *Нилова, В.* Карелианизм и «калевальский» стиль в музыке Финляндии конца XIX-начала XX века // Традиционная культура: общечеловеческое и этническое. Проблемы комплексного изучения этносов Карелии : материалы симпозиума, сентябрь 1993 г. — Петрозаводск, 1993. — С. 166–172.
119. *Нилова, В. И.* Русская мысль о музыкальной культуре Финляндии начала XX века // Русская и финская музыкальные культуры. Проблемы национальной традиции и межкультурных взаимодействий / составитель В. И. Нилова. — Петрозаводск: Карелия, 1989. — С. 5–14.
120. *Нилова, В. И.* Финская музыка первой половины XX века: национальная традиция и европейский опыт // Финская культура первой половины XX века: материалы конференции. — Петрозаводск: ПФ ЛОЛГК, 1990. — С. 52–63.
121. Новые приемы игры на кларнете / составитель О. Танцов. — М.: Московская консерватория, 2004. — 44 с.
122. Новые приемы игры на флейте / составитель, автор методической части О. Танцов. — М.: Московская консерватория, 2011. — 80 с.
123. *Переверзева, М. В.* Алеаторика как принцип композиции : учебное пособие. — СПб.: Издательство «Лань» : Издательство «Планета музыки», 2018. — 608 с.
124. Песни Карельского края [Ноты] / Министерство культуры РСФСР, Министерство культуры КАССР, Петрозаводский филиал Ленинградской орденна Ленина государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова ; составитель и автор вступительной статьи Т. Краснопольская ; общая редакция Б. М. Добровольского. — Петрозаводск : Карелия, 1977. — 262, [1] с.
125. Песни народов Карело-Финской ССР : сборник карельских, вепсских и русских песен / Научно-исследовательский институт культуры Карело-

- Финской ССР ; составили В. П. Гудков и Н. Н. Леви. — Петрозаводск : Государственное издательство Карело-Финской ССР, 1941. — 98 с.
126. *Петухов, М. О.* Кантеле, финский народный музыкальный инструмент / М. О. Петухов // Всемирная иллюстрация. — 1892. — Т. 47, № 13. — С. 244–246.
127. *Пивоев, В. М.* Народное искусство и музыкальная культура Карелии / В. М. Пивоев // Актуальные вопросы советского музыкознания и музыкальной педагогики : тезисы докладов научной конференции. — Петрозаводск, 1987. — С. 53–54.
128. *Покровская, Н. Н.* История исполнительства на арфе / Н. Н. Покровская. — Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория им. Глинки, 1994. — 352 с.
129. *Призвание* : сборник научных статей, посвященных жизни и творчеству композитора Эдуарда Николаевича Патлаенко / редактор-составитель Н. П. Хилько. — Петрозаводск : Версо, 2018. — 264 с.
130. Путешествия Элиаса Лённрота: путевые заметки, дневники, письма 1828–1842. — Петрозаводск, 1985. — 302 с.
131. *Раабен, Л.* Советский инструментальный концерт 1968–1975 гг. / Л. Раабен. — Л. : Музыка, 1976. — 80 с.
132. *Раку, М. Г.* Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи / М. Г. Раку. — М. : Новое литературное обозрение, 2014. — 720 с.
133. Руководство по практическому освоению хроматического кантеле: в помощь начинающему педагогу / Карел. центр нар. творчества ; авт.-сост. Е. Жейкова. — Петрозаводск, 1994. — 15 с.
134. Самоучитель игры на кантеле / авторы текста Т. П. Вайнонен, М. И. Гаврилов ; составитель А. А. Лехмус ; под общей редакцией Б. Д. Напреева. — Петрозаводск: Карелия, 1985. — 118 с., ил.
135. Сектор музыкальной культуры КНИИ : [о работе по усовершенствованию кантеле и созданию оркестра кантелистов] // Краеведение в Карелии на современном этапе : сборник статей — Петрозаводск. — 1933. — Вып. 2. — С. 90.

136. *Семаков, С. В.* Особенности музыкального материала и содержания в «Концерте для двух кантеле с камерным оркестром» А. Л. Репникова / С.В. Семаков // Альбин Репников. Музыка на века : сборник статей и материалов, [воспоминаний и документов]. — Петрозаводск : Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова, 2010. — С. 60–65.
137. *Семакова, И. Б.* Живое кантеле: страницы жизни и творчества Виктора Пантелеймоновича Гудкова (1899–1942) / И. Б. Семакова. — Петрозаводск: VERSO, 2012. — 192 с.
138. *Семакова, И. Б.* Основоположник музыкальной этнографии и национальной музыкальной культуры Карелии / И. Б. Семакова // Ежегодник финно-угорских исследований. — Петрозаводск, 2012. — С. 86–102.
139. *Семакова, И. Б.* Тойво Вайнонен и его «школа» / И. Б. Семакова // Российские финны: вчера, сегодня и завтра : сборник статей, посвященный 20-летию Ингерманландского союза финнов Карелии. — Петрозаводск, 2010. — С. 111–122.
140. *Синисало, Г.* Музыка и время / Г. Синисало // Ленинская правда. — 1980. — 17 января.
141. *Соколов, О. В.* Морфологическая система музыки и её художественные жанры / О. В. Соколов. — Нижний Новгород: Издательство Нижегородского университета, 1994. — 218 с.
142. *Стангрит, С. Я.* Импровизация на кантеле: практическое пособие / С. Я. Стангрит. — Петрозаводск : Центр культур. инициатив МК РК, 2003. — 56 с.
143. *Стангрит, С. Я.* Союз кантелистов Карелии / С. Я. Стангрит, И. Б. Семакова // Семизвездье : сборник материалов научно-практической конференции «Культура финно-угор. народов в современном мире : становление, возрождение, развитие, межэтн. Связи», Петрозаводск, 5-9 июня 2003 г. — Петрозаводск, 2003. — С. 6–8.
144. *Старков, Б.* Инструментарий национальной политики ВКП(б) и его применение / Б. Старков // В семье единой: национальная политика партии

- большевиков и ее осуществление на Северо-Западе России в 1920—50-е годы. — Петрозаводск, 1998. — С. 83–98.
145. *Суни, Л.В.* Национальная идея и историческая наука Финляндии второй половины XIX – начала XX вв. / Л. В. Суни // Финская культура первой половины XX века. — Петрозаводск, 1990. — С. 6–14.
146. *Суутари, П.* Музыка в жизни финских иммигрантов в Карелии / П. Суутари // Финский фактор в истории и культуре Карелии XX века: Гуманитарные исследования. — Петрозаводск, 2009. — Вып. 3. — С. 232–250.
147. *Тавастшерна, Э.* Сибелиус. Ч. 1 / Э. Тавастшерна. — М. : Музыка, 1981. — 279 с.
148. *Такала, И.* Национальные операции ОГПУ/НКВД в Карелии / И. Такала // В семье единой: национальная политика партии большевиков и ее осуществление на Северо-Западе России в 1920–50-е годы. — Петрозаводск, 1998. — С. 161–206.
149. *Такала, И. Р.* Финляндская линия. Очерки истории национальной мысли Финляндии (вторая половина XVIII – первая половина XIX века) : учебное пособие / И. Р. Такала. — Петрозаводск: Издательство ПетрГУ, 2006. — 84 с.
150. *Такала, И.* Финны советской Карелии и их вклад в развитие республики (1920-е — первая половина 1930-х годов) / И. Р. Такала // Финский фактор в истории и культуре Карелии XX века. Гуманитарные исследования. — Петрозаводск, 2009. — Вып. 3. — С. 107–149.
151. *Такала, И. Р.* Финны в Карелии и в России: история возникновения и гибели диаспоры / И. Р. Такала. — СПб.: Издательство «Журнал Нева», 2002. — 172 с.
152. *Такала, И. Р.* Финский язык в Карелии: история и судьба / И. Р. Такала // Российские финны: вчера, сегодня, завтра. — Петрозаводск, 2010. — С. 24–41.
153. *Тараканов, М. Е.* Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60-70-е годы). Пути развития : очерки / М. Е. Тараканов. — М. : Советский композитор, 1988. — 271 с.

154. Теория современной композиции : [учебное пособие для студентов высших учебных заведений] ; отв. ред. В. С. Ценова. — СПб. : Музыка, 2005. — 616 с.
155. *Тимонен, Т. Н.* Калевальская тематика в репертуаре ансамбля «Кантеле» / Т. Н. Тимонен // «Калевала» в музыке : к 150-летию первого издания карело-финского народного. — Петрозаводск, 1986. — С. 36–45.
156. *Тимонен, Т. Н.* Общие проблемы гармонической обработки монодийных народных напевов. Опыт композиторов Карелии : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Татьяна Николаевна Тимонен. — Л., 1980. — 22 с.
157. *Трунова, Т. О.* Феномен «тембровой имитации» и кантеле / Т. О. Трунова // Кантеле : вопросы теории и исполнительства. — Петрозаводск, 2001. — С. 11–14.
158. *Тятянскене, Н.* Особенности музыки для канклес: традиции и новации / Н. Тятянскене // Вопросы инструментоведения. — СПб., 2004. — Вып. 5, ч. 1. — С. 167–169.
159. *Уола, М.* Эдвард Гюллинг / М. Уола // Сто замечательных финнов. Калейдоскоп биографий / под ред. Тимо Вихавайнена. — Хельсинки: Общество финской литературы, 2004. — 781 с. — С. 172.
160. *Филимончик, С. Н.* Развитие науки в Советской Карелии в 1920–1930-е гг. / С. Н. Филимончик; Министерство образования и науки Рос. Федерации, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Петрозаводский государственный университет». — Петрозаводск : Издательство ПетрГУ, 2014. — 75 с.
161. *Филимончик, С. Н.* Роль научно-исследовательских институтов Карелии в развитии гуманитарных наук в 1930-е годы / С. Н. Филимончик // Труды Карельского научного центра РАН. — 2010. — № 4. — С. 103–114.
162. *Филимончик, С. Н.* Самодеятельное искусство Карелии в 1920—1930-е годы / С. Н. Филимончик // Текст художественный: грани интерпретации : сборник научных статей по материалам международной конференции, [25-28 апреля 2013 г., Петрозаводск]. — Петрозаводск, 2013. — С. 435–445.

163. *Финдейзен, Н.Ф.* Задачи комиссии по изучению народной музыки / Н.Ф. Финдейзен // Музыкальная этнография : сборник статей под редакцией Н. Ф. Финдейзена. — Ленинград, 1926. — С 3–4.
164. *Финдейзен, Н. Ф.* О финской народной музыке / Н. Ф. Финдейзен // Сборник ЛОИКФУН. — Л. 1929. — С. 5–17.
165. *Хяюрюнен, А.* Поэзия «Калевалы» в финской классической музыке // Вдохновленные традицией: поэзия «Калевалы» в финской музыке. – Fimic, 2008. — С. 66–115.
166. *Хилько, Н.* Калевальский рунический напев в балладе для кантеле Э. Салменхаара : (методика анализа в аспекте «Композитор и фольклор») / Н. Хилько // Культурные коды двух тысячелетий : материалы международной научной конференции, г. Петрозаводск, 1-4 дек. 2000 г. — Петрозаводск, 2000. — Вып. 3. — С. 66–70.
167. *Хилько, Н.* Претворение некоторых особенностей графики Т. Юфа в «Симфонических рунах» Э. Патлаенко / Н. Хилько // Статьи и заметки молодых музыковедов и композиторов Карелии. — Петрозаводск, 1989. — 103 с. — С. 16–27.
168. *Хилько, Н. П.* Программная музыка в исторической перспективе и теоретическом осмыслении : курс лекций по дисциплине «Введение в специальность» для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности 072901 Музыковедение / Н. П. Хилько; Министерство культуры Российской Федерации, Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова. — Петрозаводск: Verso, 2014. — 157 с.
169. *Холопов, Ю.Н.* Древнегреческие лады / Ю. Н. Холопов // Музыкальный энциклопедический словарь. — М., 1990. — С. 182.
170. *Холопов, Ю. Н.* Новый музыкальный инструмент: рояль / Ю. Н. Холопов // М. Е. Тараканов: Человек и фоносфера : научные труды ГИИ. М. ; СПб. : Алетейя, 2003. — С. 252–271.
171. *Холопов, Ю. Н.* Гармония. Теоретический курс / Ю. Н. Холопов. — СПб. : Издательство «Лань». — 2003. — 544 с.

172. *Холопов, Ю. Н.* Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века // Онлайн-библиотека Ю. Н. Холопова. — Режим доступа: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html> (дата обращения: 14.10.2019).
173. *Холопова, В. Н.* Формы музыкальных произведений : учебное пособие / В. Н. Холопова. — 2-е изд., испр. — СПб. : Издательство «Лань», 2001. — 496 с.
174. *Хруст, Н. Ю.* Новые инструментальные техники: опыт классификации: дисс. ... канд. иск. / Николай Юрьевич Хруст. — Москва : Московская государственная консерватория им. Чайковского, 2017. — 480 с.
175. *Шабунина, О. М.* Василий Васильевич Андреев: концертная деятельность в контексте русской музыкальной эстрады конца XIX – начала XX века: дисс. ... канд. иск. / Ольга Михайловна Шабунина. – Москва, 2019. — 340 с.
176. *Швецова, В. А.* Пирийлейки беломорских карелов: проблемы терминологии и функционирования / В. А. Швецова, О. В. Лебедева // Музыкальный журнал Европейского Севера. — 2015. — №2. — С. 22–31. – Режим доступа: <http://muznord.ru/images/issue/2/2Shvetsova.pdf>. (дата обращения: 12.12.2015)
177. *Шишканова, И. В.* Кантеле. Ступени к совершенству [Ноты]: учебно-методическое пособие / И. В. Шишканова ; Национальный ансамбль песни и танца Карелии «Кантеле». — Петрозаводск, 2008. — 119 с.
178. *Шулин, В. В.* Термин «звукоидеал» и практика его применения в современном музыкознании / В. В. Шулин // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. — 2011. — № 2 (7). — С. 155–161.
179. *Щербатова, О. А.* Звуковой образ инструмента в сольных фортепианных произведениях отечественных композиторов 60-80-х годов XX века: автореферат дис. ... канд. иск. / О. А. Щербатова. — Нижний Новгород: [б. и.], 2012. — 22 с.
180. Этюды для кантеле / Карельский центр народного творчества ; автор-составитель И. Теппонен ; ответственный за выпуск Г. М. Демидова. Петрозаводск : РИО Карелкомиздата РК, 1995. — 39 с.

181. *Южак, К. И.* Ладовые и мелодические функции элементов рунического напева: к вопросу о работе фольклорной памяти / К. И. Южак // Музыкальная культура Карелии. — Петрозаводск, 1988. — С. 5–20.
182. *Южак, К. И.* О ладовом и мелодическом строении рунических напевов / К.И. Южак // Русская и финская музыкальные культуры: проблемы национальной традиции и межкультурных взаимодействий. — Петрозаводск, 1989. — С. 30–48.
183. *Юнусова, В. Н.* Творческий процесс в классической музыке Востока: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. 17.00.02 / Виолетта Николаевна Юнусова. — М., 1995. — 37 с.
184. *Aho, K.* Nordgren Pehr Henrik // Biografiskt lexikon för Finland. [Electronic resource] / Aho K. — Режим доступа: <http://www.blf.fi/artikel.php?id=1503> (дата обращения: 09.10.2019).
185. *Ala-Könni, E., Pokela, M.* Pienoiskanteleen opas - Viisikielinen kantele - Yhdeksänkielinen koulukantele / E. Ala-Könni, M. Pokela. — Helsinki : Musiikki Fazer, 1971. — 47 s.
186. *Anderson, M.* Pehr Henrik Nordgren: Modernist composer who incorporated folk music into his work and relished his artistic freedom [Electronic resource] / Anderson M. // The Independent. 15.10.2008. — Режим доступа: <https://www.independent.co.uk/news/obituaries/pehr-henrik-nordgren-modernist-composer-who-incorporated-folk-music-into-his-work-and-relished-his-961316.html> (дата обращения: 04.02.2018).
187. *Anttila, A.* Elias Lönnrot. Elämä ja toiminta. II. / A. Anttila — Helsinki. 1935. — 458 s.
188. *Dahlblom, K.* Itäkarjalainen kantele / K. Dahlblom. — Jyväskylä : Unpublished manuscript, 1998. — p. 48.
189. *Dahlblom, K.* Keski-suomen kantele / K. Dahlblom. — Aanekoski : Kari ja Tuula Dahlblom, 2011. — p. 297



190. *Heikkilä, J., Nieminen R.* Ontrei Malisen kanteleen palauttaminen Vienan Karjalaan / J. Heikkilä, R. Nieminen // Kantele, runolaulu ja itkuvirsi. — Jyväskylä, 2009. — P. 27–48.
191. *Hill, J.* From Ancient to Avant-garde to Global: Creative Processes and Institutionalization in Finnish Contemporary Folk Music / J. Hill. — Väitöskirja. University of California. 2005. — 127 p.
192. *Hornbostel E.* Systematik der musikinstrumente / Hornbostel E., Sachs C. // Zeitschrift für Ethnologie, 1914. — Режим доступа: <http://www2.oberlin.edu/faculty/rknight/Organology/H-S-1914-German.pdf>. (дата обращения: 04.03.2018)
193. *Jalkanen, P.* Kantelemusiikki / P. Jalkanen // Kantele. Hämeenlinna : Kariston Kirjapaino Oy. — 2010. — P. 311–469.
194. *Jalkanen, P.* Kanteleseptetto. Modus Musiikki / P. Jalkanen. — Savonlinna, Finland, 1997. — 133 p.
195. *Koistinen-Armfelt, R.* Kehollisuus ja kosketus kanteleensoitossa / R. Koistinen-Armfelt. — Helsinki : Unigrafia, 2016. — 213 p.
196. *Itkonen, E. A. A.* Borenius-Lähteenkorva: kansanrunouden kerääjä ja tutkija / E. Itkonen. — Helsinki, SKS, 1936. — 103 p.
197. Kanteleliitto [Electronic resource] / Режим доступа: <https://www.kantele.net/> (дата обращения: 09.04.2021).
198. *Lähteenkorva, A. A.* Boreniuksen kertomus runonkeräyksistään Venäjän-Karjalassa v. 1871 // A.R. Niemi Runonkerääjämme matkakertomuksia 1830-luvulta 1880-luvulle. — Helsinki, 1904. P. 447–472.
199. *Laitinen, H.* Matkoja musiikkiin 1800 – luvun Suomessa / Laitinen H. Akateeminen väitöskirja. — Tampere : Akateeminen väitöskirja : Tampereen yliopistopaino, 2003. — 343 p.
200. *Leisiö, T.* Lyyra ja Pythagoras: antiikin ajan kielisoittimia» / T. Leisiö. — Tampere : Tampereen yliopiston kansanperinteen laitos & Kanteleliitto. 1997. — 122 p.

201. *Mikhailova, N. S.* History and Perspectives of the Study of Ethnic Musical Instruments in Karelia / N. S. Mikhailova // European researcher. — 2011. — № 10 (13). — P. 1426–1429.
202. *Nieminen, R.* Soitinten tutkiminen rakentamalla – Esimerkkinä jouhikko / R. Nieminen. — Helsinki : Sibelius-Akatemia, 2008. — 209 p.
203. *Nieminen, R., Väänänen, T., Rossander, M.-A.* Kantele eläväksi. — Nurmes: Kantele eläväksi -hanke, Nurmeksen museo, — 2011. — 145 p.
204. *Nordgren, Pehr Henrik.* Being a composer in Finland / P. H. Nordgren // Finnish Music Quarterly. — 1995. — №2. — P. 36–39.
205. *Nordgren, Pehr Henrik.* Concerto № 2 for Kantele and Orchestra [Electronic resource] / *Nordgren Pehr Henrik.* — Режим доступа: <https://core.musicfinland.fi/works/concerto-no-2-for-kantele-and-orchestra-9f5b7832-ff07-43f1-ba5a-b7735e389624> (дата обращения: 18. 10. 2019).
206. *Nordgren, Pehr Henrik.* Itsetutkiskelua tavattuani japanilaisen säveltäjän / P. H. Nordgren // Musiikki. — 1971. — № 4. — P. 35–38.
207. *Nordgren, P. H.* Miten sävellykseni ovat syntyneet: 12 suomalaista säveltäjää kertoo/ P. H. Nordgren. — toim. Salmenhaara ; Helsinki : Otava, 1976. — P. 119–131.
208. *Salminen, Paul.* Kantelekirja, kokoelma kantelesovituksia / Salminen Paul. — Helsinki : OY Fazerin musiikkikauppa, 1955. — 42 p.
209. *Salminen, Paul.* Kantelekoulu / Salminen Paul. — Helsinki : OY Fazerin musiikkikauppa, 1949. — 39 p.
210. *Salminen, Paul.* Kantelesovituksia / P. Salminen ; toim. A. Kuparinen., — Helsinki : Musiikki Fazer, 1985 — 28 p.
211. *Saha, H.* Kymmenkielisen kanteleen opas / Saha H. — Kaustinen : Kansanmusiikki-instituutti, 1986. — 52 p.
212. *Saha, H.* Viisikielisen kanteleen ohjelmistoa-I / Saha H. — Kaustinen : Kansanmusiikki-instituutti, 1983. — 47 p.
213. *Saha, H.* Viisikielisen kanteleen ohjelmistoa-II / Saha H. — Kaustinen : Kansanmusiikki-instituutti, 1987. — 62 p.

214. *Saha, H.* Viisikielisen kanteleen ohjelmistoa-III / Saha H. — Kaustinen : Kansanmusiikki-instituutti, 1991. — 36 p.
215. *Smolander-Hauvonen, A.* Paul Salminen, suomalaisen konserttikanteleen ja soittotekniikan kehittäjä / Smolander-Hauvonen A. — Helsinki : Sibelius-Akatemia, 1998. — 273 p.
216. *Smolander-Hauvonen, A.* Paul Salminen / Smolander-Hauvonen A. // Kantele 2/2009. — Режим доступа: <http://www.kantele.net/paul-salminen/2205> (дата обращения: 06.12.2019)
217. *Sopanen, I.* Suomalaisen suurkanteleen opas / Sopanen I. — Tampere : OY Finnpublishers, 1987. — 73 p.
218. Suomalaisia säveltäjiä, toim. E. Salmenhaara. — Helsinki: Otava, 1994. — 574 p.
219. *Tenhunen, A.-L.* Kanteleliiton historiikki, kanteleliitto 30 vuotta. [Electronic resource] / *Tenhunen A.-L.* — Режим доступа: <http://www.kantele.net/kanteleliiton-historiikki-kanteleliitto-30-vuotta/747> (дата обращения: 09.04.2021).
220. *Thelestam, D.* Arkaismit Pekka Jalkase kantelemusiikissa / *Thelestam Dante.* — Helsinki : Sibelius-Akatemia, 2018. — 92 p.
221. *Väisänen, A.O.* Kantele ja jouhikko sävelmiä / A.O. Väisänen. — Helsinki, 1928. — 140 p.
222. *Väänänen, T.* Yhteiset sävelet: Martti Pokelan sävellyksiä konserttikanteleelle. — Helsinki: Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osasto, — 2004. — 60 p.

## Список иллюстраций

*Рис. 1.* Пятиструнное кантеле.

*Рис. 2.* Схема кантеле Э. Лённрота.

*Рис. 3.* Кантеле традиции Перхонёккилааксо, чертёж Р. Ниеминена.

*Рис. 4.* Кантеле традиции Саариярви.

*Рис. 5.* Кантеле традиции Хаапавеси.

*Рис. 6.*

(а) – Кантеле конструкции П. Салминена.

(б) – Схема устройства.

*Рис. 7.* Табулатурная запись песен в «Тетради» Э. Лённрота.

*Рис. 8.* Песня «Моя страна – Финляндия» («Kotimani omni suomi»), аранжировка для кантеле П. Салминена.

*Рис. 9.* Приемы игры на кантеле и способы их обозначения в сборнике Т. Вяяннена.

*Рис. 10.* Рекомендованный репертуар кантелиста для получения степени в Академии им. Сибелиуса.

*Рис. 11.* П.Х. Нурдгрэн. Фантазия «Небесные светила». Интродукция, партия пятиструнных кантеле.

*Рис. 12.* П.Х. Нурдгрэн. Концерт для кантеле и камерного оркестра. Звукоряд для настройки кантеле.

*Рис. 13.* П.Х. Нурдгрэн. Концерт для кантеле и камерного оркестра:

(а) – удар пальцем по струне. Первая часть, тт. 15–16;

(б) – щипок струны с нюансом *sfff* и постепенное её глушение ногтем большого пальца. Первая часть, тт. 132–133.

*Рис. 14.* П.Х. Нурдгрэн. Второй концерт для кантеле. Основная тема, тт. 18–23.

*Рис. 15.* П.Х. Нурдгрэн. Второй концерт для кантеле. Каденция.

*Рис. 16.* П. Ялканен. Концерт для кантеле и струнного квартета, тт. 1–3.

*Рис. 17.* П. Ялканен. Концерт для кантеле и струнного квартета, партия первых скрипок, т. 55.

*Рис. 18.* П. Ялканен, Септет, Вступление, тт. 5–8.

*Рис. 19.* М. Покела. «Pour Elam».

*Рис. 20.* М. Покела. «Pour Elam», последний такт.

*Рис. 21.* М. Покела. Соната №1 для двух кантеле, первая часть.

*Рис. 22.* М. Покела. «Quo?».

*Рис. 23.* М. Покела. Соната №1 для двух кантеле. Вторая часть, интродукция.

*Рис. 24.* М. Покела. «Quo?»., кода.

*Рис. 25.* М. Покела. «Элегия», звукоряд.

*Рис. 26.* М. Покела. Соната №1. Первая часть, тт. 1–6.

*Рис. 27.* М. Покела. «Pour Elam», средний раздел.

*Рис. 28.* М. Покела. Соната №1 для двух кантеле, вторая часть.

*Рис. 29.* Кантеле-прима мастера Г. Огаркова:

(а) – вид сверху;

(б) – вид сбоку.

*Рис. 30.* Кантеле-прима, конструкции А. Ямщикова.

*Рис. 31.* Семейство кантеле, конструкции Е. Ключина.

*Рис. 32.* Кантеле-прима конструкции А. Александрова.

*Рис. 33.* Кантеле прима мастера Х. Кристалла.

*Рис. 34.* Кантеле В. Кашутина.

*Рис. 35.* Кантеле-прима конструкции И. Кукка (реставрация А. Фролова).

*Рис. 36.* В.П. Гудков. Пьеса для кантеле. Фрагмент.

*Рис. 37.* В. Гудков. Гамма, арпеджио, прелюдия *G-dur*.

*Рис. 38.* В. Гудков. Прелюдия *a-moll* в записи Е. Жейковой.

*Рис. 39.* А. Белобородов. Пьеса для кантеле «Метель».

*Рис. 40.* Приемы игры на кантеле и способы их обозначения в сб. И. Шишкановой.

*Рис. 41.* А. Репников. «Рождение кантеле», Увертюра, тема Вяйнемейнена.

*Рис. 42.* А. Репников. «Рождение кантеле», Финал, стилизованная руна I.

*Рис. 43.* А. Репников. «Рождение кантеле», Финал, стилизованная руна II.

*Рис. 44.* А. Репников. «Рождение кантеле», Интермедия I. Примы II.

*Рис. 45.* Л. Вишкарёв, Концертино, главная тема, тт. 1–7.

*Рис. 46.* Л. Вишкарёв, Концертино, побочная тема, тт. 15–22.

*Рис. 47.* Л. Вишкарёв, Концертино, каденция, тт. 60–64.

*Рис. 48.* Э. Патлаенко. «Два дуэта». «Песня», тт. 1–5.

*Рис. 49.* Э. Патлаенко. «Два дуэта». «Песня», кода.

*Рис. 50.* Э. Патлаенко. «Два дуэта». «Танец», тт. 1–6.

*Рис. 51.* Э. Патлаенко. Первый этюд.

*Рис. 52.* Э. Патлаенко Второй этюд, тт. 1–11.

*Рис. 53.* Э. Патлаенко. Третий этюд.

*Рис. 54.* Э. Патлаенко. Четвертый этюд.

*Рис. 55.* Э. Патлаенко. Пятый этюд, первая часть и реприза.

*Рис. 56.* А. Репников. Концерт для двух кантеле и камерного оркестра. «Посвящение». Тема-монограмма.

*Рис. 57.* А. Репников. Концерт для двух кантеле. I ч., главная тема.

*Рис. 58.* А. Репников. Концерт для двух кантеле. I ч., побочная тема.

*Рис. 59.* А. Репников. Концерт для двух кантеле. II ч., главная тема.

*Рис. 60.*

(а) – Карельская баллада «Плачет девушка, рыдает»;

(б) – А. Репников. Концерт для двух кантеле. II ч., побочная тема.

*Рис. 61.* А. Репников. Концерт для двух кантеле. III ч., побочная тема.

*Рис. 62.* А. Репников. Концерт для двух кантеле. I ч., побочная тема.

*Рис. 63.* А. Репников. Концерт для двух кантеле. III ч., тема коды.

*Таблица 1.* Обозначение новых приемов игры на кантеле и их расшифровка (из «Руководства» И. Сопанена).

*Таблица 2.* Знаки для глушения звука и их расшифровка из Школы А. Белобородова.

*Таблица 3.* А. Репников. «Рождение кантеле», схема формы.

*Таблица 4.* Л. Вишкарёв. Концертино, схема формы.

*Таблица 5.* А. Репников. Концерт для двух кантеле и камерного оркестра «Посвящение», схема формы.

*Таблица 6.* А. Репников. Концерт для двух кантеле и камерного оркестра, I ч, схема формы.

*Таблица 7.* А. Репников. Концерт для двух кантеле. III ч., схема формы.