

«ЗНАКИ ЗВУКОВ» В МУЗЫКЕ ДЛЯ АККОРДЕОНА ЮККИ ТИЕНСУУ

*Нашу современную музыку мы сможем осознать
в полной мере только по прошествии определённого времени.*

Ю. Тиенсуу¹

щё при жизни классика финской музыки Яна Сибелиуса о себе заявили композиторы, упрочившие свои позиции как представители новой и новейшей музыки, чьё значение вышло за пределы Финляндии и Скандинавии. Среди них – современный финский композитор, клавесинист, пианист, дирижёр, педагог, организатор и эссеист Юкка Тиенсуу (р. 1948). Его многогранная творческая деятельность не может быть освещена в одной статье, это под силу лишь монографии. Здесь же представлена только одна грань творчества – композиторская, и лишь в одном актуальном для Тиенсуу аспекте – взаимосвязи композитора и исполнителя.

В Финляндии Тиенсуу уже вошёл в историю современной музыки как представитель третьей волны модернизма² (см.: [5, с. 171]). Среди современников он примечателен (кроме ренессансного масштаба) интересом к *аккордеону и инструментальным ансамблям с участием аккордеона*. Имя Тиенсуу в России известно только узкому кругу специалистов. Данная статья, смею надеяться, пробудит интерес к этому талантливому композитору и незаурядной личности.

Из истории аккордеона в Финляндии

История аккордеона в Финляндии ведёт своё начало с середины XIX века, когда первые образцы инструмента были привезены из Центральной Европы³. Аккордеон получил широкую популярность во многом по причине своей доступности (было открыто массовое производство этого инструмента, и он стоил недорого). Известно, что первые аккордеоны были диатоническими, с одним рядом клавиш в одной клавиатуре и двумя аккордами в другой⁴. Одно из первых упоминаний об аккорде-

оне в Финляндии датируется 1853 годом, когда в газете «Uusi Suometar» вышла статья с описанием инструмента под названием «Sirmakka» [12, р. 30]. Позже стали появляться инструменты с другими именами – «Kullervo», «Sampo»⁵, «Suomi»⁶.

История аккордеона в Финляндии – это история самоопределения инструмента в музыкальной культуре. До начала XX века на аккордеоне играли только народные песни, танцевальные наигрыши. С 1920-х годов отдельные музыканты стали исполнять на инструменте академические произведения, и некоторые становились настоящими виртуозами. Но путь аккордеона в академическую музыку не был лёгким, так как зарабатывать исполнением на нём можно было только играя музыку народную. Столкновение художественных и коммерческих интересов повлияло на темпы продвижения аккордеона в академическую среду. Только в 1983 году, когда в Академии имени Сибелиуса образовалось отделение народной музыки, где изучали особенности исполнения академического репертуара на традиционном инструменте, аккордеон повернулся лицом к современному искусству.

Право называться академическим инструментом аккордеон завоевал в Финляндии XXI века, утратив монополию как инструмент для исполнения народной музыки. Профессиональные финские композиторы в настоящее время пишут музыку как для аккордеона, так и для кнопочного аккордеона⁷. Их произведения в России исполняются и на баяне, и на аккордеоне.

Рождение модерниста

Юкка Тиенсуу родился 30 августа 1948 года в Хельсинки. Он закончил Академию имени Сибелиуса по классу композиции Пааво Хейнинене-

на (р. 1938)⁸, который с конца 1970-х годов стал ведущим педагогом по композиции. Его учениками так же были Ээро Хямееми (р. 1951), Кайя Саариахо⁹ (р. 1952), Владимир Агопов (р. 1953)¹⁰, Йоуни Кайпайнен (р. 1956)¹¹ и Магнус Линдберг (р. 1958)¹². Некоторые из учеников Хейнинена были непосредственно причастны к созданию движения «Korvatauki-yhdistys» («Откройте уши»), возникшему с целью поддержки и пропаганды современной музыки (1977). Среди них были Ээро Хямееми, Кайя Саариахо, Йоуни Кайпайнен, Эса-Пекка Салонен и Магнус Линдберг [13, р. 69].

После завершения обучения у Хейнинена Тиенсуу отправился во Фрайбург, город, известный своим Институтом новой музыки, открытым в составе Фрайбургской Высшей школы музыки (1954). Во Фрайбурге Тиенсуу совершенствовал композиторское мастерство у швейцарского композитора Клауса Хубера (р. 1924)¹³ и английского композитора Брайана Фернихоу (р. 1943) – лидера и основоположника «new complexity» («новая сложность») [6, с. 374–375]. Этот факт, по мнению Киммо Корхонена, указывает на то, что у Тиенсуу рано пробудился интерес к авангарду [14, р. 61].

Время для подведения итогов композиторской деятельности Тиенсуу ещё не пришло, но уже можно вслед за Корхоненом указать на следующие характерные признаки его композиторского профиля: оправданность создания каждого нового сочинения; принцип *zero*, когда в каждом сочинении заново решается новый комплекс проблем; отсутствие ясно различимых стилистических периодов, равно как и отсутствие линейной динамики изменений в музыке на протяжении композиторской карьеры; интерес к тембру, гармонии и открытой форме [там же, р. 61–62].

«Korvatauki-yhdistys» – 2000

Подобно многим композиторам XX – начала XXI вв. Тиенсуу публично выступает с изложением своих взглядов по интересующим его проблемам музыкального искусства. Прочитанная в американском Сан-Диего лекция «The Future of music» (апрель 2000 года) приоткрывает «мир композитора»¹⁵ [19].

Текст лекции разбит на несколько разделов, названия которых фокусируют актуальные для композитора проблемы современного музыкального искусства. Этим разделов пять: «What

is music?» (1), «Evolution» (2), «Present» (3), «Future» (4), «Composition» (5).

Применительно к тематике данной статьи прежде всего интерес представляет раздел «Composition», где Тиенсуу обсуждает вопрос: «Когда звуки становятся музыкой?». И отвечает на него следующим образом: «Звуки становятся музыкой, когда между ними появляется связь» [19].

Композитор сопоставляет музыкальную коммуникацию с вербальной и констатирует, что и та, и другая имеют звуковые эффекты, наделённые определёнными значениями. Для разных людей одни и те же звуки имеют разную степень образности: для официанта значим звук разбитого стекла, для гонщика – звук дорожно-транспортного происшествя и т. д. [там же]. Процесс композиции Тиенсуу рассматривает как выбор решений из большого числа альтернатив. Проблему для композитора он видит в том, что сочинению музыки должно предшествовать чёткое представление о том, как будет развиваться музыкальный материал. Во время сочинения музыки композитор должен быть открыт для самых необычных творческих решений. Но и после завершения произведения процесс его совершенствования «продолжается даже тогда, когда музыкант выходит на сцену для премьерного выступления» [там же].

Последняя фраза имеет непосредственное отношение к взаимоотношению композитора и исполнителя¹⁶. Поскольку основной массив западной музыки представляют произведения письменной традиции, композитор и исполнитель должны действовать сообща, применяя, согласно мнению Тиенсуу, *одинаковый способ записи и расшифровки нотного текста*. В нотации произведения знаки могут быть весьма похожи, но их интерпретация должна следовать за смыслом музыки, а не наоборот. Типичную проблему исполнения современной музыки Тиенсуу усматривает в том, что «музыкант, играющий современную музыку, просто пытается выполнить все указания, написанные на бумаге. А слушатель воспринимает выступление как данность. Он воспринимает всё как есть, даже если музыкант допускает ошибки во время исполнения. Во всём, что не понравилось слушателю, обвиняют только композитора» [там же]. Так случается даже тогда, когда композитор сам помогает исполнителю подготовиться к концерту.

Тиенсуу считает, что каждый слушатель воспринимает произведение в зависимости от собственного слухового опыта. И художественный образ у слушателей, соответственно, формируется разный. Но чем более совершенен шедевр, тем более схожа эта картина. Однако бывает «трудно понять, что представляет собой композиция, так как между задуманным композитором образом и исполненным музыкантом сочинением существует большая разница»¹⁷ [там же].

Описанный фрагмент лекции о взаимодействии композитора, исполнителя и слушателя направлен, по существу, на известную и актуальную триаду «композитор – исполнитель – слушатель», с тем лишь уточнением, о котором пишет Е. А. Ручьевская: «композитор – текст – исполнитель – слушатель» [10].

«Знаки звуков»

Установка Тиенсуу на то, что композитор и исполнитель должны действовать сообща, нашла отражение в тексте его музыкальных произведений, точнее, в их нотации. К настоящему времени Тиенсуу является автором более 80 произведений, из них 14 – для аккордеона или с возможным участием аккордеона: «Rubato» для любого ансамбля (1975); «Aufschwung» для аккордеона (1977); «Sinistro» для аккордеона и гитары (1977); «Yang» для флейты, бас-флейты, двух бас-кларнетов, тромбона, фортепиано, ударных, клавесина, аккордеона, двух скрипок, двух альтов, двух виолончелей и двух контрабасов (1979); «Fratango» для трио аккордеонистов (1984); «, mutta» для трио аккордеонистов (1985); «Plus» для кларнета, аккордеона и виолончели (1992); «Plus V» для аккордеона (1994); «Aion» для двух баянов (1996); «Zolo» для аккордеона (2002); «Spiriti» для аккордеона и камерного оркестра (2005); «Erz» для аккордеона (2006–2007); «Hei» для квартета любых мелодических инструментов (2007); «Egregore» для кантеле, гитары, аккордеона и фортепиано (2011).

Анализ авторской нотации этих произведений показал, что композитор использует те же «знаки звуков», что и многие другие современные композиторы. В таблице 1 результаты анализа сопоставлены с типологией нотации, предложенной Е. Дубинец [3].

Таблица 1.
Использование Тиенсуу современной нотации

Детерминированная нотация	
Типология Е. Дубинец	Сочинения Тиенсуу с использованием типа нотации
Традиционная нотация и её видоизменения	Во всех сочинениях
Кластеры	«Yang», «Aufschwung», «, mutta», «Sinistro», «Plus», «Erz», «Egregore»
Нотация для новых инструментов. Табулатуры	«Yang»
Недетерминированная нотация	
Флуктуационная нотация	«Rubato», «Sinistro»
Зонная нотация	«Rubato», «Sinistro», «, mutta», «Yang»
Нотация «mobile»	«Sinistro», «Erz»
Графическая нотация	Не используется
Вербальная нотация	Не используется

Таким образом, в сочинениях Тиенсуу для аккордеона не используются только графическая и вербальная нотации.

Следующая таблица представляет выводы по использованию Тиенсуу авторских нотаций композиторов XX века. В левой колонке указаны имена композиторов, в правой колонке знак «+» означает, что аналогичную нотацию Тиенсуу использовал в своих сочинениях.

Таблица 2.
Использование Тиенсуу авторских нотаций

Авторские нотации	Тиенсуу
Ч. Айвз	+
Г. Кауэлл	+
Д. Кейдж	+
Э. Браун	+
Б. Шеффер	+
С. Буссотти	–
К. Штокхаузен	–

Как видно из таблицы 2, в сочинениях Тиенсуу пока нет совпадений с Буссотти и Штокхаузеном.

От знака к звуку

Какие проблемы возникают у исполнителя, решившего взяться за исполнение сочинений Тиенсуу? Как исполнять «знаки звуков», чтобы замысел композитора оказался понятным слушателю? Покажем это на примере фрагментов двух сочинений – «Zolo» и «, mutta», где использованы характерные для сочинений Тиенсуу «знаки звуков» (примеры № 1, 2).

Пример № 1

«Zolo», т. 24–25

Пример № 2

«, mutta»,
т. 23–25

Данный знак Тиенсуу применяет довольно часто. Им обозначается начало и окончание тремоло мехом, при котором аккорд или нота, которая будет исполняться тремоло, нажимается до начала ведения меха. То есть, пальцы исполнителя нажимают сначала клавиши на инструменте, и только после этого начинается движение меха. Равно как и завершение тремоло – музыкант сначала завершает движение меха, и только после этого убирает пальцы с клавиатуры. Технически звук начинается немного мягче, так как воздух проходит через голосовые планки с нарастанием. Однако есть и другой аспект данного приёма – с его помощью композитор акцентирует внимание не только на звучащих нотах, но и на незвучащих. Когда пальцы нажимают на клавиши, нота уже звучит в представлении исполнителя, но на самом деле её ещё нет, поскольку меха остаются в неподвижном состоянии. Тем самым акцентируется роль пауз и

тишины в музыке, как не только не менее значимые, но и порой намного более значимые, чем звучащие тоны.

Вибрато – ещё один распространённый знак, используемый Тиенсуу. Почти в каждом сочинении вибрато описывается композитором весьма подробно, но обозначения самого приёма разнятся. Суть его состоит в волнообразном давлении на мех, что в свою очередь даёт такое же волнообразное, с точки зрения динамики, звучание тона или аккорда. Скорость и периодичность волн в сочинениях Юкки Тиенсуу предписана самим композитором. Есть два способа исполнения: левой рукой (усиливая и уменьшая давление на мех) и правой рукой (кистевое тремоло). Отличие заключается в том, что левой рукой вибрато проще исполнять при медленных колебаниях. В этом случае легче воздействовать на различные нюансы, само вибрато может быть более гибким. Вибрато правой рукой позволяет исполнять данный приём с очень малым периодом колебаний. Однако в этом случае мышцы всей правой руки весьма напряжены, так как вибрация создаётся за счёт мелких и быстрых движений кисти, что лишает исполнителя возможности перемещать пальцы на другие звуки. У Тиенсуу частота колебаний зачастую меняется во время исполнения приёма. Для исполнителя важно определиться, как он будет играть – левой рукой или правой. Если же колебания изменяются на протяжении длительного времени, то следует применять оба способа. Например, если вибрато следует исполнять с увеличением частоты, то сначала применяется тремоло левой рукой, затем нагрузка плавно перемещается на правую, чтобы вибрато не прерывалось, и затем правая рука сначала периодически воздействует на мех, после чего увеличивая частоту, переходит на кистевое вибрато.

Четвертитоновая и 1/8-тоновая альтерация – далеко не самый характерный приём для баяна или аккордеона. Данное обозначение используется для повышения и понижения звука на четверть тона или на 1/8 тона. На современном баяне или аккордеоне все звуки расположены в хроматическом порядке, однако есть возможность понизить или повысить звук на меньший интервал, но это будет сопровождаться так называемым «нетемперированным глissандо». Суть приёма заключается в следую-

щем: необходимо постепенно отпускать клавишу на инструменте, одновременно с этим увеличивая давление на мех. При этом звук будет понижаться. При обратном нажатии на клавишу и восстановлении прежнего давления на мех звук вновь повышается. Это объясняется тем, что сильное натяжение меха при почти опущенном клапане создаёт сильный поток воздуха, воздействующего на голос, из-за чего он начинает детонировать. При использовании данного приёма на регистрах с двумя, тремя голосами возникает эффект расщепления звука – один остаётся на месте, а второй начинает понижаться.

Описанные, а также оставшиеся за рамками данной статьи «знаки звуков» сочинений Тиенсуу комментируются им в изданных сочинениях. Исполнению произведений предшествует работа не только с нотным текстом, но и с пояснениями самого композитора. Это новая ситуация, в которой оказывается исполнитель по сравнению с работой над классико-романтическим репертуаром. Но это гарантия того, что возможное расхождение между замыслом композитора и интерпретацией его произведений будет минимизировано. Ведь сам композитор считает: «Лучше, когда композитор говорит через свои произведения, а не о них»¹⁸.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Из лекции Юкки Тиенсуу, см.: URL: <http://www.rogerreynolds.com/futureofmusic/tiensuu.html>.

² К третьей волне модернизма его относит Киммо Корхонен – авторитетный финский музыковед, автор работ о финской музыке второй половины XX века. Большую роль в усилении позиции модернизма сыграли многочисленные события новой музыки в Финляндии, среди которых Бьеннале в Хельсинки (1981) и фестиваль «Время музыки» в Витасаари (1982), где Юкка Тиенсуу выступил одним из организаторов.

³ Более точных сведений о первых аккордеонах, к сожалению, не сохранилось.

⁴ Ныне самая известная фабрика по изготовлению аккордеонов находится в городе Коуволла.

⁵ Имена из карело-финского эпоса «Калевала».

⁶ Так финны называют себя в Финляндии.

⁷ Принципиальное отличие кнопочного аккордеона состоит в том, что в правой клавиатуре у него находятся кнопки, но не клавиши и располагаются они по баянной системе. Аккордеон, баян и кнопочный аккордеон имеют одни корни происхождения. Однако в процессе эволюции этих инструментов появились некоторые различия. Если с баяном и аккордеоном всё более или менее ясно, то кнопочный аккордеон практически неотличим от баяна. «Общепринято мнение, что звук аккордеона сильно отличается от баянного. Он тремолирующий, как говорят в народе “настроенный в розлив”. Дело в том, что в России до определённого времени баяны, в отличие от тогда именуемых трофейных аккордеонов, не имели регистров и настраивались в унисон, – пишет Е. Анискин [15]. В то же время аккордеоны и кнопочные аккордеоны настраивались с разницей в 2–4 цента (один полутон равен 100 центам).

⁸ Пааво Хейнинен был учеником Аарре Мериканта, который был профессором Академии Сибелиуса

с 1951 года. В его классе также учились Аулис Саллинен, Уско Мериляйнен, Эйноухани Раутаваара. Серийная техника для Хейнинена была весьма близка, его сразу прозвали «самый финский дармштадтский композитор» [7, с. 13]. Келеви Ахо отнёс Хейнинена к группе модернистов вместе с Эриком Бергманом и Уско Мериляйненом [там же, с. 16].

⁹ Стоит отметить, что Кайя Саариахо является самой известной из ровесников Юкки Тиенсуу [1, с. 489].

¹⁰ Владимир Агопов до этого окончил Московскую консерваторию по классу Арама Хачатуряна [2, с. 20].

¹¹ Кайпайнен начал учиться у Саллинена, затем перешел к Хейнинену [2, с. 21].

¹² Магнус Линдберг начал учиться в классе Раутаваара, но затем перешёл к Хейнинену [2, с. 21].

¹³ Хубер использовал в своём творчестве множество композиционных приёмов модернизма. В его сочинениях можно найти отсылки к эпохе Возрождения, а также барокко, классицизма (композиционные приёмы, инструментарий – клавесин, барочный го-бой и т. д.). Имя Хубера приобрело известность после премьеры миниатюрной камерной сонаты «Обращение ангела к душе» (1959, Рим), где преобладают религиозные мотивы и неортодоксальная серийная техника. Несмотря на веру в утопические идеалы и христианский гуманизм, Хубер последователен в своей приверженности радикально диссонантному музыкальному языку. Клаус Хубер широко пользуется приёмами авангарда, в том числе додекафонией, фактурной алеаторикой, микрополифонией, нетрадиционными способами инструментального звукоизвлечения, микрохроматическими интервалами, в том числе равным 1/3 тона, которые становятся устойчивым атрибутом его музыкального языка с 1980-х годов. В это же время у него появляются

сюжеты из других культур – латиноамериканской, арабской, дальневосточной, он черпает вдохновение из Библии, Корана, писаний мистиков и богословов [1, с. 628–629].

¹⁴ Основной задачей этого движения была культивация сложностей в аспектах техники композиции, особенностей исполнительской техники и нотации, и как следствие этого – в аспекте восприятия данной музыки. Творчество Фернихоу раздвигает привычные рамки, нарушает шаблоны мышления. И начинает он с ритма, предлагая в своих сочинениях иррациональные ритмические деления, например 3/32, 11/48 и т. д. Позднее он распространяет серийную технику не только на звуковысотность, но и на другие составляющие музыкального текста – динамику, тембр, регистр, артикуляцию и т. д. Также во многих произведениях Брайана Фернихоу присутствуют авторские аннотации – подробные описания исполнения сочинения. Его партитуры по скрупулезному отношению к мельчайшим деталям можно сравнить с эталонами современного изобразительного искусства, а по звуковому наполнению они весьма схожи с авангардом 1950-х годов. Многие из его авторских нотаций, как и сами сочинения, лишены ясности, что показывает его увлечение идеями из области философии и гуманитарных наук [6, с. 375].

¹⁵ Одним из них был Эдгар Варез (1883–1965), фрагменты из лекций которого опубликованы в хрестоматии «Композиторы о современной композиции» [4, с. 7]. В своей статье он обращает внимание на развитие музыкальных инструментов, их техническое совершенствование. Развитие музыкальной мысли он тесно связывает с развитием инструмента. С лекциями выступал и Карлхайнц Штокхаузен (одна из них – «Four criteria of electronic music» [там же, с. 213]). Штокхаузен акцентирует внимание на поисках новых художественных образов электронной музыки. Свои взгляды высказывали в интервью и другие композиторы – Пьер Булез, Витольд Лютославский, Лудвиг Нюно, Тристан Мюрай [4].

¹⁶ Эко писал о «новой диалектике» между произведением искусства и его исполнителем-интерпретатором (Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / пер. с англ. и ит. С. Серебряного. СПб.: Symposium; М.: Изд-во РГГУ, 2005. С. 85–86).

¹⁷ Здесь Тиенсуу по существу развивает ту же мысль, которую высказал Эко: «У некоторых недавно созданных произведений инструментальной музыки есть одна общая черта: значительная степень свободы, которую получает музыкант при исполнении этих произведений» (Эко У. Указ. соч. С. 83).

¹⁸ Из личной переписки с автором статьи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л. О. Музыка XX века: энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. 855 с.
2. Ахо К. Финская музыка после Сибелиуса и становление музыкального искусства Финляндии: доклад. Хельсинки, 1989. 26 с.
3. Дубинец Е. А. Знаки звуков. О современной музыкальной нотации. Киев: Гамаюн, 1999. 314 с.
4. Композиторы о современной композиции: хрестоматия / сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. М.: Московская консерватория, 2009. 356 с.
5. Корхонен К. Композиторы Финляндии от средневековья до наших дней / ред. А. Тойвонен; пер. А. Гладкова. 2-е изд. Хельсинки: Финский музыкально-информационный центр Fimic, 2008. 248 с.
6. Лаврова С. В. Сложность и трансгрессия в современной музыке // От русского Серебряного века к Новому Ренессансу: сб. ст. по мат-лам Междунар. форума к 80-летию Сергея Слонимского (4–7 апреля 2012 года) / сост., науч. ред. Р. Н. Слонимская, Р. Г. Шитикова. СПб.: Lennex Corp.; Эдинбург, 2014. 594 с.
7. Мартынов В. И. Конец времени композитора. М.: Русский путь, 2002. 130 с.
8. Мятлева Н. А. Исполнительская интерпретация музыки второй половины XX века: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2010. 86 с.
9. Науменко Т.И. Текстология музыкальной науки. М: Памятники исторической мысли, 2013. 584 с.
10. Ручьевская Е. А. Тристан Вагнера, Руслан Глинки, Снегурочка Римского-Корсакова. Стил. Драматургия. Слово и музыка. СПб.: Композитор. 2002. 396 с.
11. Цареградская Т. В. Брайан Фернихоу: очарование музыкального жеста // Научный вестник Московской консерватории. 2014. № 2. С. 154–175.
12. Kolehmainen I. The Accordeon in Finnish Folk Musik // Finish Music Quatorly. 1989. № 2, pp. 29–32.
13. Korhonen K. Finnish Concertos. Gummerus Kirjapaino Oy: Jyvaskyla, 1995. 88 p.
14. Korhonen K. Finnish composers. Since the 1960-s. Finnish Music Information Centre, 1995. 158 p.
15. Анискин Е. Баян и аккордеон, отличие. URL: <http://eugenmeermann.ru/bayan-i-akkordeon/bayan-i-akkordeon-otlitshie>. (Дата обращения 14.09.2016).
16. Композиторы от «А» до «Я». Клаус Хубер. URL: <http://www.ccmm.ru/index.php?page=composers&composer=huberk>. (Дата обращения 14.09.2016).
17. Петров В. «Opus contra naturam» Брайана Фернихоу: вербальные смыслы в музыкальном контексте // Израиль XXI. 2010. № 6 (24). URL: <http://www.21israel-music.com/Fernihow.htm>.

18. Kurkela V., Tikka M. The accordion in Finland – an instrument of contradictions. URL: <http://www.fmq.fi/?s=The+accordion+in+Finland+%E2%80%93+an+instrument+of+contradictions>. (Дата обращения 14.09.2016).

19. Tiensuu J. The future of music. Edited by Roger

Reynolds and Karen Reynolds. Online publishing and editing by Karen Reynolds // SEARCH EVENT I, 16 April 2000, University of California, San Diego. URL: <http://www.rogerreynolds.com/futureofmusic/tiensuu.html>. (Дата обращения 14.09.2016).

REFERENCES

1. Akopyan L. O. *Muzyka XX veka: ensiklopedicheskiy slovar'* [20th Century Music: Encyclopedic Dictionary]. Moscow: Praktika, 2010. 855 p.
2. Akho K. *Finskaya muzyka posle Sibeliusa i stanovlenie muzykal'nogo iskusstva Finlyandii: doklad* [Aho K. Finnish Music after Sibelius and the Formation of the Musical Art in Finland: Report]. Helsinki, 1989. 26 p.
3. Dubinets E.A. *Znaki zvukov. O sovremennoy muzykal'noy notatsii* [The Signs of Sounds. About Modern Musical Notation]. Kiev: Gamayun, 1999. 314 p.
4. *Kompozitory o sovremennoy kompozitsii: khrestomatiya* [Composers about Contemporary Composition: a Chrestomathy]. Edited by T. S. Kyuregyan, V. S. Tsenova. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2009. 356 p.
5. Korkhonen K. *Kompozitory Finlyandii ot srednevekov'ya do nashikh dney* [Korkhonen K. The Composers of Finland from the Middle Ages to the Present Day]. Edited By A. Toivonen. Translated from the Finnish by A. Gladkov. 2nd Edition. Helsinki: Finnish Music Information Center Fimic, 2008. 248 p.
6. Lavrova S. V. *Slozhnost' i transgressiya v sovremennoy muzyke* [Complexity and Transgression in Contemporary Music]. *Ot russkogo Serebryanogo veka k Novomu Rennansu: sb. st. po mat-lam Mezhdunar. foruma k 80-letiyu Sergeya Slonimskogo (4–7 aprelya 2012 goda)* [From the Russian Silver Age to the New Renaissance: Compilation of Articles, based on the Mat Lamas Intern. Forum commemorating the 80th Anniversary of Sergei Slonimsky (4-7 April 2012)]. Compiler and Scholarly Editor: R. N. Slonimskaya, R. G. Shitikova. St. Petersburg: Lennex Corp.; Edinburgh, 2014. 594 p.
7. Martynov V. I. *Konets vremeni kompozitora* [The End of the Age of Composer]. Moscow: Russkiy put', 2002. 130 p.
8. Myatieva N. A. *Ispolnitel'skaya interpretatsiya muzyki vtoroy poloviny XX veka: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Performers' Interpretation of Music of the Second Half of the Twentieth Century: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2010. 86 p.
9. Naumenko T. I. *Tekstologiya muzykal'noy nauki* [Textology of Musical Scholarship]. Moscow: Pamyatniki istoricheskoy mysli, 2013. 584 p.
10. Ruchyevskaya E. A. «Tristan» Vagnera, «Ruslan» Glinki, «Snegurochka» Rimskogo-Korsakova. *Stil'. Dramaturgiya. Slovo i muzyka* [Wagner's "Tristan," Glinka's "Ruslan," Rimsky-Korsakov's "The Snow Maiden." Style. Dramaturgy. Words and Music]. St. Petersburg: Kompozitor, 2002. 396 p.
11. Tsaregradskaya T. V. *Brayan Fernikhov: ocharovanie muzykal'nogo zhesta* [Brian Ferneyhough: the Charm of the Musical Gesture]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Scholarly Bulletin of the Moscow Conservatory]. 2014. № 2, pp. 154–175.
12. Kolehmainen I. The Accordeon in Finnish Folk Musik. *Finish Music Quatorly*. 1989. № 2, pp. 29–32.
13. Korhonen K. Finnish Concertos. Gummerus Kirjapaino Oy: Jyvaskyla, 1995. 88 p.
14. Korhonen K. *Finnish Composers*. Since the 1960-s. Finnish Music Information Centre, 1995. 158 p.
15. Aniskin E. *Bayan i akkordeon, otlichie* [The Bayan and Accordion, Differences]. URL: <http://eugenmeermann.ru/bayan-i-akkordeon/bayan-i-akkordeon-otlitshie> (14.09.2016).
16. *Kompozitory ot «A» do «Ya»*. Klaus Huber [Composers from "A" to "Z". Klaus Huber]. URL: <http://www.cmm.ru/index.php?page=composers&composer=huberk>. (14.09.2016).
17. Petrov V. «Opus contra naturam» Brayana Fyornikhov: verbal'nye smysly v muzykal'nom kontekste [“Opus contra naturam” by Brian Ferneyhough: Verbal Meanings in the Musical Context]. *Izrail' XXI* [Israel XXI]. 2010. № 6 (24). URL: <http://www.21israel-music.com/Fernihov.htm>.
18. Kurkela V., Tikka M. *The Accordion in Finland – an Instrument of Contradictions*. URL: <http://www.fmq.fi/?s=The+accordion+in+Finland+%E2%80%93+an+instrument+of+contradictions>. (14.09.2016).
19. Tiensuu J. The future of music. Edited by Roger Reynolds and Karen Reynolds. Online publishing and editing by Karen Reynolds. *SEARCH EVENT I*, 16 April 2000, University of California, San Diego. URL: <http://www.rogerreynolds.com/futureofmusic/tiensuu.html>. (09.14.2016).

«Знаки звуков» в музыке для аккордеона Юкки Тиенсуу

Юкка Тиенсуу (р. 1948) – современный финский композитор, пианист, клавесинист, дирижёр. Он пишет произведения для сольного исполнения и для различных составов ансамблей, в том числе с включением аккордеона. Аккордеон в Финляндии имеет свой путь развития, на нём исполняли до недавнего времени в основном традиционную, народную музыку. Юкка Тиенсуу делится своими эстетическими взглядами относительно искусства композиции в лекции «The future of music», прочитанной 16 апреля 2000 года в Калифорнийском университете (Сан-Диего). Каждое из его сочинений не похоже на другое, они кардинально отличаются по форме, способам воплощения авторского замысла. Интересны его решения в области записи нотного текста. Каждое из сочинений имеет авторскую аннотацию, где раскрываются принципы исполнения того или иного технического приёма, форма произведения. Сравнительный анализ творчества Юкки Тиенсуу с творчеством других современных композиторов показывает, что его методы нотации находятся в рамках общих тенденций модернизма.

Ключевые слова: Юкка Тиенсуу, аккордеон, модернизм, композиторы Финляндии, современная нотация.

“The Signs of the Sounds” in Jukka Tiensuu’s Music for Accordion

Jukka Tiensuu (1948) is a contemporary Finnish composer, pianist, harpsichordist and conductor. He has written compositions for solo performers and for various ensembles of instruments, including those incorporating accordion. In Finland the accordion has undergone its own path of development, but until recently mostly traditional, folk music was performed on it. Jukka Tiensuu shared his aesthetical views about the art of composition in his lecture “The Future of Music” which he read on April 16, 2000 at the University of California in San Diego. Each one of his compositions is unlike the other one, cardinally differing in terms of form, content and manifestation of the composer’s conception. Of considerable interest are his solutions in the sphere of notation of the musical text. Every composition of his is supplied by the composer’s annotation describing the principles of performance of various particular extended techniques, as well as the overall form of the composition. A comparative analysis of compositions by Jukka Tiensuu with those by other contemporary composers shows that his means of notations are situated within the general framework of the general tendencies of modernism.

Keywords: Jukka Tiensuu, accordion, modernism, composers of Finland, contemporary notation.

Елансков Роман Иванович

ORCID: 0000-0003-4587-5874

преподаватель кафедры народных инструментов

E-mail: elanskov_roman@mail.ru

Петрозаводская государственная консерватория
им. А. К. Глазунова

Петрозаводск, 185031 Российская Федерация

Roman I. Elanskov

ORCID: 0000-0003-4587-5874

Faculty Member of the Folk Instruments Department

E-mail: elanskov_roman@mail.ru

Petrozavodskaya gosudarstvennaya konservatoriya
im. A. K. Glazunova

Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory
Petrozavodsk, 185031 Russian Federation