



*Евгения Ивановна Чигарева*

**«СВОЕ» И «ЧУЖОЕ»  
В ТВОРЧЕСТВЕ НИКОЛАЯ КОРНДОРФА**

**Н**иколай Корндорф – композитор, творческая индивидуальность и самобытность которого выражена чрезвычайно ярко: для него «диалог эпох», использование лексем «чужого языка» не играют такой роли, как для многих других композиторов XX века. В отличие, например, от Альфреда Шнитке, Корндорфа можно назвать композитором «закрытой семантики».

Тем не менее, у него есть ряд сочинений, в которых можно обнаружить «чужое слово». Это цитаты, квазицитаты, аллюзии, тема-монограмма как интонационное зерно. Подобные явления могут «приоткрыть» музыкальную семантику, сделать ее более явной и прозрачной.

Рассмотрим некоторые примеры. При этом выстроим наше повествование не в хронологическом порядке, а по линии нарастания «чужого» в музыкальном языке композитора.

Возможно, это поможет нам ответить на вопросы: *Какую роль в музыке Николая Корндорфа играет «чужое слово»? Как композитор*

## ***Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий***

*обращается с ним? Как оно соотносится со «своим»? И, наконец, есть ли в его творчестве «диалог стилей», «диалог эпох»?<sup>1</sup>*

Начнем со *Струнного трио «В честь Альфреда Шнитке (AGSCH)»*, сочиненного в 1986 году. В нем нет цитат, но есть стилевые аллюзии. Посвящение Шнитке не было случайным: отношение Николая Сергеевича к старшему коллеге было особенным. Вот его слова: «Он был Учителем, – учителями было его творчество, его идеи, его нравственная позиция, его отношение к искусству». И далее: «Влияние, воздействие Шнитке на более молодых композиторов было значительно шире влияния стиля, – это было влияние мировоззрения» [4, 280].

В чем же конкретно в этом сочинении проявилась связь со стилем Шнитке? Прежде всего, в жанре и инструментальном составе: три струнных инструмента, а, по словам Корндорфа, «никто лучше Шнитке не чувствует природу этих инструментов, и никто их так богато, разнообразно и органично не использует, как он» [4, 286].

При этом в Трио Корндорфа эти три индивидуальных голоса звучат как единый инструмент, но все равно инструмент струнный – как бы трехголосное человеческое слово. И это тоже отвечает стилистике Альфреда Шнитке. Так, на авторском вечере в Доме композиторов (1979) Шнитке говорил о своем Квартете №1 (1966): «Квартет трактован здесь не как группа музыкантов, а, скорее, как некий суммарный сверхинструмент. Это особенно заметно в 3 части, где четыре инструмента использованы наподобие струнного суперинструмента, у которого не 4 струны, а 16, и диапазон которого охватывает все регистры» [3, 205].

---

<sup>1</sup> Сошлюсь на статью Ю. Пантелеевой, в которой содержится много подобных примеров, но они рассмотрены с иных позиций ([7, 182-195]).

## ***Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий***

В Трио Корндорфа есть и жанровые аллюзии: три его части озаглавлены: хорал, токката и ария, что сам композитор связывает с обращением Шнитке в те годы к барочным жанрам<sup>2</sup>. Наконец в музыкальном языке есть сознательные (или бессознательные) связи: все части Трио написаны в D-dur<sup>3</sup>, а эта тональность у Шнитке обладает особенной семантической нагрузкой: воплощение того, что выше человеческого мира – Божественного (например, хоровая кода Четвертой симфонии, финал Первого виолончельного концерта, завершение обоих хоровых концертов, эпилог балета «Пер Гюнт»)<sup>4</sup>. Однако и в этом нет подражания мастеру: Корндорф предписывает перестройку первой и второй струн альты и виолончели, так что открытые струны инструментов дают аккорд  $d - fis - d - a$ : в результате усиливается фонический эффект D-dur'ного трезвучия.

В Финале (Ария) возникает монограмма Шнитке – как бы личное обращение одного композитора к другому (кстати, именно в это время Николай Сергеевич узнал о болезни Альфреда Гарриевича: первый инсульт).

Сам Шнитке неоднократно использовал свою монограмму. Но есть одно отличие: у Шнитке отсутствует звук  $g$  (что влияет и на характер звучания темы, почти романтическое – неоромантическое! – с аллюзией на лейтмотив томления из «Тристана»:  $a-f-e-d-es-c-h$ ); у Корндорфа присутствие звука  $g$  (отчество) – не только пиетет по отношению к любимому композитору, но иная ладовая окраска (что-то вроде G-dur с минорной субдоминантой – а ведь это «мажорный»,

---

<sup>2</sup> Можно вспомнить, что части Квартета Шнитке также имеют жанровые названия: Sonata, Canon, Cadenza.

<sup>3</sup> Конечно, это мажор не классический, но это уже другая проблема.

<sup>4</sup> Доказательством этого служит то, что, по свидетельству А. В. Ивашкина, в набросках к пьесе «А Paganini», которые хранятся в Архиве Альфреда Шнитке в Лондоне, под звуком  $D$  (звуковысотный центр произведения) подписано слово *Бог* (См.: [9, 201]).

## ***Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий***

диатонический период его творчества!). Тема-монограмма «свертывается» в вертикаль – «Шнитке-аккорд», и после кульминации постепенно происходит динамический спад, фактурное разряжение – типичный для стилистики Корндорфа принцип волны. Процесс этот подобен рождению мира – мира музыкального произведения, его «оживанию», жизни и постепенному исчерпанию исходного импульса. Так, не используя ни одной цитаты, Корндорф выстроил мир посвящения Альфреду Шнитке.

«*Mozart-Variationen*» для струнного секстета (1990)<sup>5</sup> – произведение, в котором «чужое слово», казалось бы, предопределено самой формой: вариации должны быть на какую-то тему – в данном случае, Моцарта. Но Корндорф не случайно настаивал (согласно свидетельству Г.Ю. Авериной, вдовы композитора и хранительницы его архива) на немецком названии произведения, без перевода его на русский язык. Наверное, если правильно (дословно) переводить его, то это было бы «Моцартовские вариации». Это еще одно произведение-посвящение – посвящение любимому композитору.

Однако ответить на вопрос, где здесь тема и где вариации на нее, что чужое и что свое – нелегко. Сам Николай Сергеевич говорил: «В моей пьесе нет музыки, написанной Моцартом, в ней есть только преобразованная музыка Моцарта или моя собственная, звучащая КАК музыка Моцарта»<sup>6</sup>.

Что это значит? Корндорф использовал интонационный материал из Масонской траурной музыки, но поменял минор на мажор и объединил две темы в одну. В таком виде цитаты оказываются неузнаваемыми и не отличимыми от музыкального языка самого композитора.

---

<sup>5</sup> Подробнее об этом сочинении см.: [8, 239–250].

<sup>6</sup> Сообщено мне вдовой композитора.

## Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

Зато вполне узнаваем Моцарт в *квазицитате*<sup>7</sup>, венчающей произведение. Она контрастна по отношению к предыдущему развитию и воспринимается как цель, к которой ведет долгий путь, как итог сочинения:

Пример 1.

32  $\text{♩} = 46-56$

*p grazioso*

*pizz.*

*p*

*p sub.*

*poco a poco rall.*

<sup>7</sup> Вопрос о том, что это – цитата, квазицитата или аллюзия – не простой. Можно обнаружить «прототип» темы – весьма популярная тема Менуэта из Дивертисмента Моцарта D-dur KV 334 (Благодарю М.И. Катунян за указание на этот возможный источник). С другой стороны, в теме Дивертисмента настолько концентрированно отразилась моцартовская стилистика, что эта близость могла не осознаваться композитором.

## ***Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий***

Это действительно Тема, которая, однако, звучит в конце. Тем не менее, это не «обращенные вариации», которые можно встретить и в эпоху барокко (хоральные кантаты), и в XX веке (как, например, Третий фортепианный концерт Р. Щедрина, Концерт для фортепиано и струнных А. Шнитке). Контрастность же говорит о том, что перед нами диалог стилей, диалог современного композитора с композитором XVIII века.

И не случайны слова Корндорфа, которые представляются символическими: «Если бы мне задали вопрос, какое у меня сейчас самое заветное желание, я бы ответил: “Хочу услышать музыку нового Моцарта”...» [5, 63].

Еще раз возникает Моцарт в его музыке, но совсем в ином контексте. В *«Письме В. Мартынову и Г. Пелецису»* повторения аккордов сначала неожиданно перерастают в цитату из финала Седьмой сонаты Прокофьева (с ее остинатностью на 5/8), после чего все затихает и вдруг (подобно тому, как тема à la Mozart в «Mozart-Variationen») звучит цитата из «Бастьена и Бастьенны» Моцарта (предвосхищающая, как известно, тему Третьей симфонии Бетховена). Но завершение «Письма» столь же неожиданно: кластер (удар кулаком) на фортепиано, перечеркивающий все (как тень Петрушки, показывающая нос в конце балета Стравинского; подобная амбивалентность музыкального мышления характерна для Корндорфа).

Теперь об *особом* типе цитирования в творчестве композитора.

*Текстовые (вербальные) цитаты*, в которых текст не всегда поется, но часто произносится, «проговаривается» (чаще всего самими исполнителями-инструменталистами). Это создает своеобразный контрапункт – особый тип контакта, тесной связи музыки и слова. Вот некоторые примеры.

## ***Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий***

*Литургия* для двух мужских хоров и хора мальчиков, на текст русской православной службы (Литургия Иоанна Златоуста), 1978. В данном случае использование в качестве источника канонического церковнославянского текста предопределено самим жанром.

*Квартет* для двух скрипок, альты и виолончели, 1992. Здесь четыре исполнителя одновременно или с каноническим сдвигом произносят (шепотом) и иногда слегка напевают текст русской православной панихиды (на церковнославянском). Конечно, жанр струнного квартета такого никак не предполагает, это *жанр в жанре*, *отраженный жанр*, может быть, *жанровая аллюзия*, что окрашивает произведение в траурные тона (менее свойственные стилю Корндорфа, чем позитивные, жизнеутверждающие).

*Пассакалия* для виолончели соло, 1997. Виолончелист читает строки из «Чистилища» Данте на языке оригинала, а в конце поет мелодию, близкую к обиходному напеву.

По словам А. Ивашкина, которому была посвящена эта пьеса, «одна из идей его “Пассакалии” – это попытка найти звуковой эквивалент дантовскому Аду, Чистилищу и Раю в микротоновой, диатонической и целотонной структуре» [2, 72].

В этих примерах был использован подлинный текст из оригинальных, существующих реально источников. Но в некоторых произведениях Корндорфа мы встречаем своего рода «квазиязык», которого нет в природе. Причем это не просто звуковая краска, дополнение к музыкальному звуку, но, действительно, *язык*, только не понятный нам.

Например, в «*Welcome!*» для женского хора и инструментов (1995; существует версия для шести женских голосов) в качестве текста выступает своего рода «квази-латынь» (что естественно, так как произведение воспринимается как духовное – наподобие кантаты).

## ***Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий***

Это объясняется особым творческим замыслом. Со слов Г.Ю. Авериной известно, что композитор задал своему другу – а значит, и самому себе, – вопрос: «Что говорят ангелы, когда душа является к воротам рая?». Отсюда и иллюзия многоязычия: «Всяк глагол» (каждый говорит на своем языке). Как, впрочем, и название произведения, не требующее перевода: «*Welcome!*» – приглашение войти.

Еще в одном произведении используется квазилатынь: это «*Canzone triste*» для арфы, 1998. Она возникает в финале сочинения: тихое пение арфистки на фоне звучания инструмента: «*La-so-lor-no-mi-no-vo-ia-mo-ten-a-so...*»

Теперь пример «псевдорусского языка», то есть соединение русских слогов в несуществующие слова и фразы – это «*Confessiones*» для камерного оркестра, 1979. В заключительном разделе включается магнитофонная запись песенки: ее исполняет, согласно авторскому указанию, «детский, народный женский или обычный женский, но ни в коем случае не поставленный (профессиональный) голос». Это «квазирусский» язык, в котором есть слоги и даже слова, они сконструированы по законам языка, но – асемантичны. Например: «О – ой я камала ой я тава тылава нилая ай!». Строфы неравномерно разделены восклицаниями : «О – ой!»; «Ай!», «Ах!» и ремарками, как это надо пропевать-произносить («с испугом», удивленно, смех и т.д.) После драматической кульминации звучание этой своеобразной «песенки»<sup>8</sup> воспринимается как переключение в совершенно иную эмоциональную сферу, происходит разрядка, своего рода катарсис.

Такое же явление мы встречаем в произведении, принадлежащем к жанру инструментальному театру: «Да!!» (ритуал

---

<sup>8</sup> Можно провести параллель с пением ребенка, который передает свои чувства на «собственном», детском языке.



## ***Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий***

для трех певцов, камерного ансамбля и магнитофонной ленты, 1982). Несуществующие слова (точнее, объединение слогов) на псевдолатыни, потом на псевдорусском языке пропеваает сопрано, затем присоединяются два тенора (причем в вокальной партии есть своя динамика – ремарки: «совершенно незаметно постепенно немного оживленнее», «несколько успокаиваясь», «спокойно и светло», «очень ласково и как бы успокаивая», «постепенно все более и более настойчиво и истово», «экстатично», «спокойно, но как бы убеждая» и в конце «умиротворенно» – настоящая психологическая сценка!).

В творчестве Корндорфа есть и *скрытые цитаты*. В произведении, которое носит название “*Triptych: Lament, Response and Glorification*» для виолончели и фортепиано, 1999, третья часть – “Glorification” – прославление.

Согласно свидетельству Г.Ю. Авериной, остинатные аккорды (автоцитата из «Письма Мартынову и Пецелису») основаны на проговариваемой про себя молитве: «Господи, помилуй», «Господи, помилуй меня». Так что в данном случае можно говорить о цитате ритма и о скрытой текстовой цитате.

И, наконец, конечная точка на линии «своё – чужое» и кульминация этого процесса – *Четвертая симфония* («*Underground music*»), 1996. Но так как это, может быть, наиболее известное произведение Корндорфа, я скажу о нем очень кратко.

К андеграунду Николай Сергеевич относил и старинный русский романс, и цыганские песни, и песни Высоцкого, но и популярные классические темы, также звучащие в «обиходе», которые у всех на слуху, в сознании и в подсознании. Это, по словам композитора, «андеграунд души».

## ***Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий***

Четвертая симфония и особенно 3-я часть, Скерцо – тот случай, когда, действительно, можно говорить о *полистилистике* в творчестве композитора.

И действительно, Скерцо – буквально конгломерат цитат, сцепленных друг с другом (11 тем!). Вся эта мозаика подчиняется определенной драматургии, но не волновой, что обычно у Корндорфа, а крещендирующей. В конце концов движение становится автоматическим и, как сломанный механизм, “застревает” на отдельных фрагментах. Скерцо терпит катастрофу, и в финале мы слышим, как голос из другого мира, мелодию церковного православного обихода (о подобных квазицитатах Николай Сергеевич говорил, что это не профессиональный хор, а «пение старушек в церкви»). Однако заканчивается эта грандиозная картина ударом кулака по клавишам (опять, как в «Письме»), но здесь снимающим, так сказать, вселенский характер трагедии.

По словам Корндорфа, он хотел «написать абсолютно серьезное сочинение без тени гротеска или иронии» [6, 62] (здесь опять невольное противопоставление пониманию полистилистики Альфредом Шнитке).

И поэтому в удивительном родстве оказываются и Моцарт, и Бетховен, и Малер, и Шостакович, и Орф... Сам композитор был поражен, когда обнаружил, что цитаты, которые он использует в оригинале, написаны в одной и той же или в родственных тональностях.

Возвращаясь к тем вопросам, которые поставлены в начале статьи, хотелось бы сказать, что диалог стилей и даже эпох в музыке Корндорфа есть, но это не «мышление стилями», которые подчас (как у Шнитке) находятся в конфликтном соотношении. «Чужое» в стиле

## *Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий*

Николая Корндорфа втягивается в его художественный мир как одна из реалий, становится индивидуально композиторским, «своим».

В связи с этим сошлюсь на мысль М.М. Бахтина, которому принадлежит теория диалогического романа в литературоведении: «Наша... речь полна чужих слов: с одними мы совершенно сливаем свой голос, забывая, чьи они, другими мы подкрепляем свои слова, воспринимая их как авторитетные для нас, третьи, наконец, мы населяем своими собственными чуждыми или враждебными им интенциями» [1, 261]. Представляется, что творчество Корндорфа – пример первой тенденции.

### ЛИТЕРАТУРА

1. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Сов. писатель, 1962.
2. *Ивашкин А.В.* «...Я ведь пишу “нетленку”»... // Музыкальная академия. 2002. №2. С. 70–73.
3. Из архива В.С. Ценовой. Беседа на авторском вечере Всесоюзного Дома композиторов. Москва, 29 марта 1979 г. Запись и расшифровка А. Зейберта и В. Ценовой. Литературная редакция текста В. Ценовой // Альфред Шнитке. На пересечении прошлого и будущего. Сборник статей. Научно-издательский центр «Московская консерватория» М., 2017.
4. *Корндорф Н.С.* «В честь Альфреда Шнитке (AGSCH)» // Альфреду Шнитке посвящается. Вып. 8. М., 2011. С. 280 – 286.
5. *Корндорф Н.С.* «Хочу услышать музыку нового Моцарта...»: Интервью с В. Екимовским // Музыкальная академия. 2000 №1. С. 59–63.

## ***Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий***

6. *Корндорф Н.С.* Я безусловно ощущаю себя русским композитором: Автобиография с лирическими отступлениями / Автор предисл. и послесл. Е. Дубинец // Музыкальная академия. 2002 №2. С. 52–64.

7. *Пантелеева Ю.Н.* Opus citatum в музыке Николая Корндорфа // Николай Корндорф. Материалы, статьи, воспоминания. Ред.-сост. Е.А. Николаева, И.В. Вискова, Г.Ю. Аверина. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2015. С. 182–195.

8. *Чигарева Е.И.* Моцарт Николая Корндорфа // Николай Корндорф. Материалы, статьи, воспоминания. Ред.-сост. Е.А. Николаева, И.В. Вискова, Г.Ю. Аверина. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2015. С. 239–250.

9. *Ivashkin A.* The Schnittke code // Schnittke Studies. Edited by Gavin Dixon. London and New York, 2017. P. 197–207.

