

Музыкальное творчество рубежа
XX–XXI столетий

Научная статья

УДК 781.6

DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-1-129-145>



Структурная поэтика Фортепианного трио
Николая Корндорфа

Юлия Николаевна Пантелеева

Российская академия музыки имени Гнесиных,

г. Москва, Российская Федерация,

yulia_panteleeva@gnesin-academy.ru,

<https://orcid.org/0000-0003-1122-7668>



Аннотация. Статья посвящена камерному сочинению Николая Сергеевича Корндорфа — трио для скрипки, виолончели и фортепиано *Are you ready, brother?* (1996). Исходя из аналитических наблюдений над строением музыкального текста и путем герменевтического истолкования содержательной стороны произведения, автор статьи формулирует важные принципы, касающиеся художественного устройства этой композиции. Своеобразные архитектурные особенности трио служат исходным пунктом для аналитического рассмотрения. В то же время в фокус исследовательского внимания попадают разнообразные структурные особенности, впервые выявляемые автором статьи на уровне звуковысотной, ритмической и тембровой организации. Будучи далекими от идей абстрактного конструирования, структурные принципы произведения Корндорфа, о многих из которых подробно говорится в статье, тесно связаны с художественным заданием. Стиль и композиторская техника Корндорфа предстают в Фортепианном трио с новой стороны, показывая

не только изысканную структурную логику текста, но и заключенный в нем высокий поэтический смысл.

Ключевые слова: Николай Корндорф, *Are you ready, brother?*, современная музыка, русский минимализм, тональность

Для цитирования: Пантелева Ю. Н. Структурная поэтика Фортепианного трио Николая Корндорфа // Современные проблемы музыкознания. 2024. Том 8, № 1. С. 129–145.
<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-1-129-145>

Music at the Turn
of the 20th and 21st Centuries

Original article

DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-1-129-145>

**The Structural Poetics
of Nikolai Korndorf's Piano Trio**

Yulia N. Panteleeva

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation,
yulia_panteleeva@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1122-7668>

Abstract. The article is devoted to Nikolai Sergeyevich Korndorf's Trio for Violin, Cello and Piano *Are you ready, brother?* (1996). Stemming from analytical observations of the structure of the musical text and the path of hermeneutic interpretation of the content-based aspect of the composition, the author of the article formulates important principles concerning the artistic structure of this composition. The peculiar architectonic aspects of the trio serve as a point of departure for analytic examination. At the same time, diverse structural particularities, revealed for the first time by the author of the article on the level of structural, rhythmic and timbral organization come within the focus of attention of research. Being remote from the ideas of abstract construction, the structural principles of Korndorf's composition, many of which are discussed in the article, are closely connected with the artistic assignment. Korndorf's style and compositional technique appear in the Piano Trio from a new side, demonstrating not only a refined structural logic of the musical text, but also the high poetical meaning conveyed in it.

Keywords: Nikolai Korndorf, *Are you ready, brother?*, contemporary music, Russian minimalism, tonality

For citation: Panteleeva, Yu. N. (2024). The Structural Poetics of Nikolai Korndorf's Piano Trio. *Contemporary Musicology*, 8(1), 129–145. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-1-129-145>

Об истории произведения

В творческом каталоге Николая Сергеевича Корндорфа (1947–2001) значатся два трио. Одно, струнное, «В честь Альфреда Шнитке (AGSCH)» для скрипки, альты и виолончели, было создано в Москве в 1986 году. Как следует из названия, включающего монограмму известного композиторского имени, — это музыкальный *hommage*. Спустя десятилетие, в 1996 году, когда композитор жил и работал в Канаде, появилось другое трио — фортепианное — *Are You Ready, Brother?* («Готов ли ты, брат мой?»)¹ для скрипки, виолончели и фортепиано. Оно было написано по заказу голландской организации *Jellinek Consultancy* и впервые прозвучало в церкви *Waalse Kerk*² (Амстердам) 2 июля 1996 года в исполнении *Escher Trio*.

Присутствовавший на премьере автор дал своему сочинению краткую характеристику, которая содержится в одном из писем матери — Ирине Иосифовне Корндорф: «Трио, которое исполняли в Голландии, фортепианное, состав традиционный³. Продолжительность 21 минута. Особенности нет. Одночастное. Слушателей было человек 300, может быть и больше. Полная церковь. Реакция слушателей положительная...»⁴.

Вряд ли существует необходимость строить предположения относительно того, что именно подразумевал композитор под словами «особенностей нет». Независимо от авторского комментария, произведение как эстетический объект само по себе привлекает слушательское и исследовательское внимание своими художественными качествами. «Художественность как сущностный принцип искусства» (формулировка Виктора Васильевича Бычкова [2] есть

¹ Звукозапись произведения, осуществленная Патрисией Копачинской, Александром Ивашкиным и Иваном Соколовым, доступна на компакт-диске. См.: Nikolai Korndorf. *Passacaglia for cello solo, In Honour of Alfred Schnittke (AGSCH)* (trio for violin, viola and violoncello), *Are you ready, Brother?* (trio for violin, violoncello and piano). Alexander Ivashkin (violoncello), Patricia Kopatchinskaya (violin), Daniel Raskin (viola), Ivan Sokolov (piano). *Megadisc classics 7817*, Belgium.

² Церковь, о которой идет речь, примечательна не только своим почтенным возрастом (она была сооружена в XV веке), но и тем, что в 1870 году ее службы посещал Ван Гог, в ту пору студент теологии.

³ Если говорить об инструментальном составе Трио, то композитор в этом отношении, действительно, остается в рамках классической традиции. В качестве примера противоположного — неклассического — подхода к выбору инструментов можно назвать *Sur Incises* Булеза. Вот как об этой стороне произведения пишет музыковед Роберт Макони: «Сочинение Пьера Булеза *Sur Incises* (1996/1998/2006) — это *concerto grosso*, образованное из инструментальных трио. <...> Основу составляют клавишные инструменты с равномерной темперацией, расположенные на платформе в виде треугольника: три рояля, три арфы и три перкуSSIONИСТА. Состав внутри самой перкуссии тоже распадается на три группы по три инструмента <...> Уже одна инструментовка здесь чрезвычайно информативна» [1, с. 91]..

⁴ Корндорф Н. С. «Очень интересно жить...». Отрывки из писем Н. С. Корндорфа к матери (1996) // Николай Корндорф: Материалы. Статьи. Воспоминания / ред.-сост. Е. А. Николаева, И. В. Вискова, Г. Ю. Аверина. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2015. С. 66.

сложный феномен, доступный постижению в том числе путем исследования «способов конструирования» эстетической материи.

О поэтическом содержании сочинения

«Имя» произведения отсылает к названию негритянского спиричуэла *Ride the Chariot* («Поезжай на колеснице»), где речь идет о готовности человека в любой момент предстать перед Богом. Своеобразный лейтмотив, насквозь пронизывающий текст песнопения, — метафора путешествия:

Поезжай утром на колеснице, Господи,
Поезжай утром на колеснице, Господи,
Я готовлюсь к Судному дню,
Мой Господь, Мой Господь

Повторяемый в каждой строфе вопрос «Готов ли ты, брат мой?» становится особым выразительным средством, усиливающим общий посыл:

Готов ли ты, брат мой? (О да, мой Господь)
Готов ли ты к путешествию? (О да, мой Господь)
Хочешь ли ты увидеть моего Иисуса? (О да)
Я жду колесницу, так как готов отправиться в путь⁵.

Содержательный план, о котором говорится в названии Трио, отсылает также и к латинскому выражению *temento mori* — словом, аккумулирует в себе множественную палитру культурных ассоциаций, объединенных экзистенциальной тематикой.

Вот что говорит об идее сочинения один из исполнителей пианист Иван Глебович Соколов: «Надо смотреть на <...> заглавие “Готов ли ты, брат мой?” и помнить, что время всегда сжато, всегда очень короткое, сегодня мы есть — завтра нас нет, и всегда надо быть готовым — вот смысл этого Трио»⁶.

О поэтике композиции

Произведение представляет собой довольно крупную одночастную композицию, в которой, на наш взгляд, можно выделить четыре раздела. Их рельефной артикуляции способствует принцип контраста, реализуемый благодаря взаимодействию трех своего рода «конструктивных факторов» — динамики, темпа и текстуры.

⁵ Перевод с англ. мой. — Ю. П. Источник оригинальных текстов: <https://songmeanings.com/songs/view/3530822107858866398/> (дата обращения: 30.11.2023).

⁶ Соколов И. Г. «Нужно, чтобы душа шла вперед» (Интервью, предисловие и комментарии Ю. Пантелеевой) // Слово композитора и о композиторе: хрестоматия / ред.-сост. Н. С. Гуляницкая, Ю. Н. Пантелеева. М.: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2020. С. 80.

Динамика композиции примечательна тем, что только в третьем разделе она имеет профиль длительной нарастающей волны, в других же, как правило, выдерживается постоянный уровень интенсивности. О формообразующей роли динамики в Трио можно судить по схеме 1, четко отражающей распределение контрастных динамических характеристик в масштабе всей пьесы:

Схема 1. Динамика в структуре композиции

I раздел (тт. 1–61)	II раздел (тт. 61–148)	III раздел (тт. 149–281)	IV раздел (тт. 281–364)
<i>ff sempre</i>	<i>p, pp sempre</i>	<i>crescendo om p к fff</i>	<i>p, pp sempre</i>

Другой способ артикуляции формы — прием чередования зон ритмической динамики и статики. Несмотря на то, что внутри композиции практически нет обозначений, касающихся смены темпа или характера звучания, изменение «скорости» музыкального времени становится ярким структурообразующим эффектом.

Текстурная плотность — третий из вышеназванных конструктивных факторов, активно влияющих на целостный архитектурный облик композиции. Текстуальные изменения способствуют выразительному рельефу формы, имеющей обширные кульминационные зоны в нечетных разделах. Продолжив архитектурные аналогии, отметим, что текстурные параллели, наблюдаемые между четными разделами, выполняют роль перекрестных арок, усиливающих прочность общей конструкции.

Художественное мастерство, с которым Корндорф созидает форму произведения, сказывается на всех композиционных уровнях, включая, конечно, и микроустройство звуковой материи.

Позволим себе небольшое отступление в сторону композиторского музыковедения для того, чтобы подчеркнуть роль конструктивного фактора в произведении искусства. «Знание того, как следует *конструировать*, в конечном счете представляет собой необходимое знание для любого композитора, достойного этого имени», — утверждал французский композитор и теоретик Венсан д'Энди (цит. по: [3, с. 64]). Не менее показательным с этой точки зрения выглядит и высказывание одного из творцов XX века, американского композитора Мортон Фелдмана: «Мне кажется, что сюжетом музыки, от Машо до Булеза, всегда была ее конструкция. <...> Выражение любой формальной идеи в музыке <...> — это вопрос ее конструкции, в котором методология является определяющей метафорой процесса композиции» [4, с. 10].

Что же представляет собой методология Корндорфа в этом произведении?

Стремительно обрушивающийся на слушателя в самом начале пьесы оглушительный каскад звуков сравним с рождением «порядка из хаоса». Свое впечатление относительно мощной выразительной силы начального раздела Иван Соколов сформулировал так: «Это как большой взрыв, вначале мы видим очень близко перед собой физические объекты, которые ломаются, рушатся, друг на друга наталкиваются, налезают...»⁷.

Если говорить сухим аналитическим языком, то высотность в первом разделе ориентирована на строгий конструктивный принцип. Жесткость логического правила заключается в том, что последовательность в появлении каждого следующего тона регулируется порядком расположения ступеней ми-мажорной гаммы (этот принцип сохраняет свое действие на протяжении всего первого раздела). В опоре Корндорфа на простую диатоническую шкалу тоже можно было бы увидеть проявление традиционного начала, особенно учитывая активный опыт освоения композиторами XX века иных звуковых пространств, например, неоктавных, ультрахроматических [5] и прочих [6].

Рассредоточенные по разным регистрам, звуки гаммы прочно соединены между собой, что обусловлено предзаданным порядком тонов, образующих диатоническую шкалу (см. *Пример 1*).

Пример 1. Н. С. Корндорф.
Are you ready, brother? Такт 1

Возникающий в результате сложной пространственной дистрибуции образ может быть интерпретирован как рождение «тварного» космоса, продуцирующего бесконечное многообразие форм, производных от некоего первоначала.

Все разделы Трио опираются на определенные структурные свойства, но, пожалуй, генеральной идеей композиции можно считать ориентацию на число 7 — с этой символикой связаны свойства как высотных, так и невысотных параметров.

Число 7 отчетливо фигурирует, например, в кульминации первого раздела: созвучия, образованные из сцепления двух секунд (*dis-e u e-fis*), словно уходящие ввысь колонны, охватывают весь регистровый диапазон и повторяются ровно семь раз. Торжественный характер этих вертикалей, а также их интервальная конструкция, напоминающая о величественных массивных хорах из трех симфонических *Гимнов* Корндорфа, позволяют предположить, что композитор подразумевает некую

⁷ Соколов И. Г. «Нужно, чтобы душа шла вперед». С. 80.

аллюзию на собственные произведения. Возможно, смысловая арка, переброшенная к Гимнам, как раз и дает некий ключ к скрытым содержательным пластам Фортепианного трио, отмеченного религиозно-философской глубиной.

Каждому из семи пролонгированных гимнических созвучий предшествует группа из семи ритмически значительно более коротких кластеров, объем каждого из которых вписывается в границы семиступенного диатонического звукоряда. Три заключительных гимнических созвучия (символика числа 3, несомненно, тоже предполагает определенное истолкование) рельефно выступают из непрерывно нарастающего сонорного гула, достигающего своего максимума на пике кульминационной зоны. Структура этих вертикалей характерна присоединением к тону *e* близлежащих звуков, что указывает на потенциальную возможность дальнейшего продвижения по ступеням гаммы в обе стороны от центрального *e*.

Не менее символична и структуризация музыкального времени, в первом разделе сочинения тоже ориентированного на число семь. Размер 7/4 — «самый неквадратный из всех возможных размеров»⁸ — есть не что иное, как проекция числа семь на метрическую организацию. Благодаря количественному равенству долей в такте и нот в семиступенной гамме, каждый очередной звук подчеркнут сильной долей.

Пролонгированные звуки восходящей гаммы — назовем их макрореличинами — последовательно наслаиваются друг на друга черепицеобразным способом. Предшествующие им микрореличины — септоли шестнадцатых — демонстрируют обратный процесс движения по нисходящей гамме. Изоморфность звуковой материи, одновременно представленной в двух контрастных друг другу ритмических единицах, символизирует «всеединство» минимума и максимума, конечного и бесконечного. Взаимная согласованность между направлением движения гаммы и пропорциями ритмических величин создает эффект отсутствия верха и низа, рельефа и фона. Идея стремительно расширяющейся Вселенной — не в этом ли состоит структурная логика организации звуковой материи?

Появление затактовых септолей в партии рояля — своеобразная техника групп — регулируется принципом ротации элементов. Каждая новая группа начинается с очередного звука гаммы со сдвигом на один шаг вправо. Все септольные группы, таким образом, можно поместить в матрицу, аналогичную серийному квадрату.

Каковы его конструктивные свойства? Почему в него входит не семь, а восемь строк?

⁸ Так определил этот музыкальный метр Л. О. Акопян, характеризуя седьмую часть оратории «Песнь о лесах» Д. Д. Шостаковича [7, с. 441]. Использование неквадратного размера для озвучивания текста, где каждая строка состоит из шести слогов («На полях колхозов / Встали по квадратам» и т.д.), действительно примечательно. Из других примеров назовем пьесу № 11 из «Эскизов» А. Станчинского, Прелюдию № 14 *es-moll* из цикла «24 Прелюдии и фуги» Шостаковича.

Несомненному единству этой структурной модели способствует квазипуантилистический способ презентации звуков, выдерживаемый вплоть до восьмой по счету септольной группы. Каждая грань квадрата, составляющая его внешний контур, — не что иное, как горизонтальная или вертикальная проекции основного ряда ($P_1 \rightarrow$), который присутствует не только в верхней и нижней строках, но также в столбце слева, прочитанном от верхнего звука ($P_1 \uparrow$), и столбце справа, прочитанном от нижнего ($P_1 \downarrow$). Именно восходящей направленностью звукового ряда, расположенного в правой колонке, и объясняются «неправильные» окончания ряда, систематически возникающие в конце каждой очередной строки.

Завершенности общей конструкции также способствует размещение тона *e* во всех угловых точках квадрата, откуда исходят и к которым сходятся траектории основной и ракоходной версий диатонической «серии». Значимой особенностью конструктивного замысла становится то, что эта модель как целое обрамлена по всему периметру исходной формой звукового ряда (см. *схему 2*):

Схема 2. Порядок изложения основного ряда (нисходящая гамма *E-dur*) и его производных форм, полученных на основе ротации, в затактовых септольных группах. Такты 1–8
 $P_1 \rightarrow$

<i>e</i>	<i>dis</i>	<i>cis</i>	<i>h</i>	<i>a</i>	<i>gis</i>	<i>fis</i>	<i>e</i>
<i>dis</i>	cis	h	a	gis	fis	e	<i>fis</i>
<i>cis</i>	h	a	gis	fis	e	dis	<i>gis</i>
<i>h</i>	a	gis	fis	e	dis	cis	<i>a</i>
<i>a</i>	gis	fis	e	dis	cis	h	<i>h</i>
<i>gis</i>	fis	e	dis	cis	h	a	<i>cis</i>
<i>fis</i>	e	dis	cis	h	a	gis	<i>dis</i>
<i>e</i>	<i>dis</i>	<i>cis</i>	<i>h</i>	<i>a</i>	<i>gis</i>	<i>fis</i>	<i>e</i>

Эффект бесконечного вращения одних и тех же звукоэлементов не меняет тональной картины в целом — она остается неизменной. Отсутствие транспозиций начального ряда компенсируется множественностью регистровых локаций, в которых оказываются звуки гаммы. В специфическом — деривативном — методе работы композитора с диатоникой можно усмотреть сходство с неортодоксальными серийными процедурами (обращение с двенадцатитоновыми сериями, остающимися без каких-либо высотных транспозиций, характерно, в частности, для некоторых произведений Луиджи Ноно, Аль-

фреда Шнитке), а в бесконечной повторяемости звукового ряда — с репетитивностью.

Говоря о композиционной технике Корндорфа, Наталия Сергеевна Гуляницкая справедливо замечает в одной из своих работ:

Не будучи адептом серийности, как и Лигети, композитор подвергает достаточно жесткому контролю музыкальные параметры — высотные, ритмические, динамические, тембровые. Его форма “лепится” <...> под воздействием пропорционального расчета, обобщенного в темброво-фактурной стратификации [8, с. 60].

О строгой методологии в дистрибуции элементов диатонической структуры (гаммы) Корндорфа можно судить по тому, насколько регламентированным оказывается процесс их регистрового размещения. Они расположены практически во всех регистрах. Нет ничего удивительного в том, что количество смен регистровых локаций, в которых оказываются звуки, излагаемые крупными длительностями, соответствует числу семь:

контроктава – третья – большая – первая – малая – вторая – третья⁹

Кроме того, в результате взаимодействия двух разнонаправленных линий (одна состоит из септольных шестнадцатых, а другая — из пролонгированных нот) возникает структура величиной в семь тактов.

Процессы непрерывного преобразования звуковой ткани могут ассоциироваться как со стремительным ростом живой материи (деление клетки), так и со стремительно расширяющейся Вселенной. Могучая внутренняя направленность — нарративность — процесса музыкального становления составляет сущностную черту произведения Корндорфа. В этом, среди прочего, заключается ее принципиальное отличие от антинарративной логики многих минималистских композиций, отказавшихся от нарративной концепции, присущей классической музыке. Левон Оганесович Акопян, рассуждая о проблеме «серийной риторики», соотносит между собой минималистские и серийные произведения: «“Антинарративное” качество, подавляемое одновременно памятью и ожиданием, является также внутренним качеством стилистического антипода репетитивного минимализма, а именно музыки, основанной на серийной технике в ее радикальной версии, берущей свое начало у Веберна» [9, с. 141].

Художественные средства, которые находят выражение в четких структурных закономерностях, создают образ мироздания, непостижимого в своей сложности и красоте. Как не привести здесь слова Алексея Федоровича Лосева, связывающие между собой идею логической упорядоченности, характерной

⁹ Повторение третьей октавы вместо ожидаемой четвертой обусловлено конкретными фактурными условиями — это исключение из правила его же и подтверждает.

для личного творческого умения и космогонических процессов: «И еще один термин — “техне”. Как его перевести? Это — “ремесло”, искусство, не только человеческое, но и божественное, космологическое. *Космос — это тоже величайшая “техне”*» [10, с. 166].

Принципы, управляющие поведением структурных элементов, по своей насыщенности сопоставимы со «Структурами Ia» Пьера Булеза. Однако если французский композитор стремился избежать в своей музыке семантических ассоциаций, сосредоточившись на чистоте «абстрактных» сериальных конструкций¹⁰, то Корндорф, напротив, *par excellence* облачает свои художественные идеи в структурные формы.

Рассуждая о непостижимой онтологической глубине, открывающейся в исследуемой структуре, Умберто Эко говорил:

В начале начал таится и прячется Бытие, самоопределяясь в структурированных событиях и уходя от любого структурирования. Как структура в ее объективности и устойчивости, так и процессуальность с ее непрерывным созданием вечно новых структур зарождаются и пребывают во владениях <...>, структурированию не подлежащих [12, с. 415].

Если грандиозная космологическая картина, представленная в первом разделе трио, создает образ сотворения мира, то во втором открывается картина мира горнего, Небесного. Помимо гигантского динамического контраста (*fff-p*), автор специфическим путем создает и тембральный. Кристально чистые звуки, парящие в высоком регистре — вот краски тончайшей палитры, составленной из флажолетов струнных и *pizzicato*, извлекаемого гитарным плектром на струнах рояля.

Отдельного внимания заслуживает специфический тембровый эффект, достигаемый путем раздвоения одноголосной линии. Каждый звук в партии рояля поочередно «подсвечивается» своим флажолетным вариантом, сначала у скрипки, затем — виолончели (см. *Пример 2*). В изысканной флажолетной звукописи можно усмотреть некое сходство с «политембровой стереомонодией». Александр Сергеевич Рыжинский так поясняет сущность введенного им музыковедческого понятия:

Данный фактурный тип, названный нами *стереомонодией* (монотембровой или политембровой), при всей его внешней схожести с пуантилистическим изложением, демонстрировал не изоляцию, но активное взаимодействие тонов одновременно в горизонтальном, вертикальном и глубинном измерениях [13, с. 46].

¹⁰ Стоит отметить, что, несмотря на часто декларируемую французским композитором идею отказа от ассоциативности музыкального языка, среди его высказываний есть и такие, которые можно трактовать и как прямо противоположный подход: «...Отождествление языка и смысла является идеалом, которому надо следовать, — идеалом, в великих произведениях представленном на самом высоком уровне» [11, с. 128].

Пример 2. Н. С. Корндорф. *Are you ready, brother?* Такты 87–94

Специфика подхода Корндорфа в данном случае заключается отнюдь не только в квазипуантилистическом (континуальность текстуры нигде не нарушается) колорировании горизонтальной линии. Стерефонический эффект создается благодаря соединению темброво однородной линии (партия рояля) со своим темброво неоднородным удвоением (флажолеты струнных). Помимо стереомонодии, в этом фактурном устройстве используется и реальная полифония голосов, образованная с участием пролонгированных звуков. Надо сказать, что прием полифонического расслоения некоей сущности — один из примечательных методов композитора: в одном из фрагментов оперы «MR (Марина и Райнер)» Корндорф подвергает политембровой трактовке даже словесный ряд [14, с. 194].

Что касается тембровых микстур, способствующих тонкой колористической дифференциации каждого звука, то они в данном случае неотделимы от контрапунктической идеи «нота против ноты». Разнообразные способы взаимодействия с «другим голосом» (*altra voce*) [15] — воспользуемся здесь выразительным названием пьесы Лучано Берियो, написанной в 1999 году для контральтовой флейты, меццо-сопрано и *live* электроники — значимая часть композиторской работы в Фортепианном трио Корндорфа.

Еще один важный символ — обертоновый звукоряд, первые семь звуков которого фигурируют во втором разделе произведения. Освобожденный от какой бы то ни было фактурной сложности, обертоновый звукоряд как подлинный символ музыкального космоса трижды проводится от звука *e*, выполняющая роль перехода от состояний «высшей грандиозности» к «высшей утонченности».

Структурная логика третьего, самого крупного раздела формы, примечательна ритмическим богатством, проявляющимся и по горизонтали, и по вертикали. Градации ритмических величин в партии рояля основаны на широком прекомпозиционном ряде длительностей, выстроенном по принципу арифметической прогрессии (+1 шестнадцатая). Корндорф избирает из шкалы отдельные ее фрагменты, вначале опираясь только на семь длительностей — от половинной до половинной с тремя точками. Другие элементы прекомпозиционного ряда будут задействованы на других этапах прогрессирующего музыкального становления — в этом проявляется структурный принцип *селекции*.

В высотном устройстве этого раздела уже нет строгого порядка в появлении тонов — этот потенциал был исчерпан в двух предыдущих разделах композиции. Взамен Корндорф использует коллекцию звукосочетаний, варьируя идею терцово-квартовых конструкций (*h-c-e*, *c-e-f* etc.). Тональной средой для этой комбинаторной работы по-прежнему остается ми-мажорная диатоника.

Композитор акцентирует внимание всего на одном звуке *e* — именно он становится основным материалом в партиях струнных. Переполненные энергией, речитации струнных построены на многократных повторениях одного-единственного звука в разных регистрах. Волны ритмических учащений и замедлений, наполняющие репетитивный *modus vivendi*, который избран для пространственно-временной презентации одного тона, сопровождаются стремительным усложнением общей текстуры и динамики.

Многосоставная полиритмическая картина подчеркнута введением нового тембра — деревянной коробочки (эту партию, заменяющую собой партию правой руки, поручено исполнять пианисту). Перкуссия в заключительном разделе трансформируется в аналогичный ритм на подготовленных струнах рояля (*d-g*). Прерывистый, далекий от какой бы то ни было периодичности ритм словно транслирует облик титульной фразы *Are you ready, brother?*

Среди структурных качеств последнего раздела Трио выделим идею *симметрии*. Центром в ней выступает тон *b* (такт 341), в обе стороны от которого расходятся зеркально расположенные последовательности звуков, не только идентичных по высоте, но и сохраняющих свое регистровое положение.

ais-dis-gis-cis-g-c-f-b-f-c-g-cis-gis-dis-ais

Порядок тонов, без сомнения, ориентирован на циркулярное движение по кварто-квинтовому кругу, что становится еще одной примечательной идеей, обладающей немалым символическим потенциалом (Пример 3).

Пример 3. Н. С. Корндорф. *Are you ready, brother?* Такты 336–343

Что касается мотива, основанного на обертоновой логике, то в этом разделе, в отличие от второго, он излагается от разных звуков — *e, d, c, h*. Обертоновая модель постепенно трансформируется в цепочку восходящих квартсектаккордов (*cis-moll, a-moll, f-moll*), чтобы полностью раствориться в разреженном пространстве бесплотных флажолетных звучаний.

Примером того, насколько конструктивно насыщена, причем в любом фрагменте композиции, звуковая материя, служит причудливая комбинация квинт в партии рояля в тактах 327–341. Композитор либо чередует звуки, составляющие разные участки кварто-квинтового круга (*cis — f — gis — c — dis — g — ais*), создавая нечто вроде скрытого двухголосия, либо располагает их подряд (*dis — gis — cis — g — c — f — b*), точно следуя логике интервальных шагов в диэзном или бемольном направлениях.

Художественная структура и методологический поиск

Коснувшись избранных аспектов структурного устройства Фортепианного трио Корндорфа, можно заключить, что композитор задействовал в про-

изведении различные конструктивные принципы. Действующие на разных параметрических уровнях, звуковые структуры суть не что иное как средства воплощения «доструктурных моделей», имеющих религиозно-философскую — онтологическую — основу.

Говоря об онтологии как об особом типе содержательных моделей, напомним и о другом значении понятия «онтологическая модель». Речь идет о сущностных вопросах, которыми задавался Умберто Эко, исследуя специфику структурного анализа и структуры как таковой: «Структура — *орудие метода или онтологическая реальность?*» [12, с. 369].

Учитывая это различие («онтологическая реальность» / «познавательная модель»), добавим, что в Фортепианном трио Корндорфа присутствует и то, что представляет собой структуру с системными связями между элементами разных уровней, и то, что подлежит описанию с применением методов структурного анализа.

«Музыкальная практика сегодняшнего дня вследствие своего многообразия требует поиска соответствующего метода анализа», — эту неоспоримую идею не раз акцентирует в своих работах Н. С. Гуляницкая [16, с. 11]. Проведенный анализ — попытка научной интерпретации одного из высоких образцов современного музыкального искусства.

Список литературы

1. *Maconie R.* Trios and epitaphs: On Boulez's Sur incises // The Musical Times. 2020. Vol. 161, no. 1950. P. 91–104.
2. *Бычков В. В.* Художественность как сущностный принцип искусства // Вопросы философии. 2015. № 3. С. 3–13.
3. *Ровенко Е. В.* Музыка — ожившая архитектура: готический собор как модель совершенной музыкальной композиции глазами Венсана д'Энди // Современные проблемы музыкознания. 2021. № 3. С. 43–72. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-3-043-072>
4. *Фелдман М.* Привет Восьмой улице; пер. с англ. А. Рябина. СПб.: Jaromír Hladík Press, 2019.
5. *Leroux P.* Enfin de l'espace (ultrachromatique et non-octaviant)! // Circuit. Musiques contemporaines. 2019. Vol. 29, no. 2. P. 11–18. <https://doi.org/10.7202/1062564ar>
6. *Besada J. L.* Xenakis' Sieve Theory: A Remnant of Serial Music? // Music Theory Online. 2022. Vol. 28, iss. 2. P. 36–54. <https://doi.org/10.30535/mt0.28.2.2>
7. *Акопян Л. О.* Феномен Дмитрия Шостаковича. СПб.: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2018.
8. *Гуляницкая Н. С.* Методы науки о музыке: исследование. М.: Музыка, 2009.
9. *Hakobian L. O.* The Dialectics of Serial Rhetoric and Narrativity in the Masterpieces of the Darmstadt Classics // Lietuvos muzikologija / Lithuanian musicology. 2020. Vol. 21. P. 140–159.

10. Лосев А. Ф. Дерзание духа / сост. А. А. Ростовцев. М.: Издательство политической литературы, 1989.
11. Булез П. Модерн / Постмодерн / пер. с франц., предисл. и прим. Ю. Н. Пантелеевой // Современные проблемы музыкознания. 2023. № 2. С. 116–129. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-2-116-129>
12. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / пер. с итал. В. Резник и А. Погоняйло. СПб.: Symposium, 2006.
13. Рыжинский А. С. Основные тенденции развития хоровой музыки западноевропейского авангарда в 1960-е годы // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 4. С. 38–52. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2022.4.038-052>
14. Пантелева Ю. Н. О формосодержательном процессе в опере Николая Корндорфа «MR (Марина и Райнер)» // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Пятой Международной научной конференции, 22–26 ноября 2021 г. / ред.-сост. И. П. Сусидко, П. В. Луцкер, Н. В. Пилипенко / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. М.: РАМ имени Гнесиных, 2023. Т. 2. С. 185–196. <https://doi.org/10.56620/978-5-8269-0307-0-2023-2-185-196>
15. Brady C. “Come. Open Your Eyes. Listen ... I Hear Another Voice”: The Voice, Time and Memory in Luciano Berio’s *Altra Voce* (1999) // *Contemporary Music Review*. Vol. 39, no. 3. P. 332–343. <https://doi.org/10.1080/07494467.2020.1821524>
16. Гуляницкая Н. С. О толковании художественного произведения // Современные проблемы музыкознания. 2023. № 1. С. 5–19. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-1-005-019>

References

1. Maconie, R. (2020). Trios and Epitaphs: On Boulez’s *Sur incises*. *The Musical Times*, 161(1950), 91–104.
2. Bychkov, V. V. (2015). Artisticity as an Essential Principle of Art. *Russian Studies in Philosophy / Voprosy Filosofii*, (3), 3–13. (In Russ.).
3. Rovenko, E. V. (2021). Music is an Architecture Revived: A Gothic Cathedral as a Model for a Perfect Musical Composition as Seen by Vincent D’Indy. *Contemporary Musicology*, 5(3), 43–72. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-3-043-072>
4. Feldman, M. (2019). *Give My Regards to Eighth Street*, transl. from English by A. Ryabin. Jaromír Hladík Press. (In Russ.).
5. Leroux, P. (2019). Enfin de l’espace (ultrachromatique et non-octaviant)! *Circuit*, 29(2), 11–18. <https://doi.org/10.7202/1062564ar>
6. Besada, J. L. (2022). Xenakis’ Sieve Theory: A Remnant of Serial Music? *Music Theory Online*, 28(2), 36–54. <https://doi.org/10.30535/mt0.28.2.2>
7. Hakobian, L. A. (2018). *Fenomen Dmitriya Shostakovicha [The Phenomenon of Dmitry Shostakovich]*. Publishing House of the Russian Christian Humanitarian Academy. (In Russ.)
8. Gulyanitskaya, N. S. (2009). *Metody nauki o muzyke: issledovanie [Musicological Methods: Research]*. Muzyka. (In Russ.).

9. Hakobian, L. O. (2020). The Dialectics of Serial Rhetoric and Narrativity in the Masterpieces of the Darmstadt Classics. *Lietuvos muzikologija / Lithuanian musicology*, 21, 140–159.
10. Losev, A. F. (1989). *Derzanie duha [Daring of the Spirit]*, compl. by A. A. Rostovtsev. Publishing House of Political Literature. (In Russ.).
11. Boulez, P. (2023). Modern / Postmodern, transl. from French, foreword and notes by Yu. N. Panteleeva. *Contemporary Musicology*, 7(2), 116–129. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-2-116-129>
12. Eco, U. (2006). *Otsutstvuyushchaya struktura. Vvedenie v semiologiyu [The Absent Structure: Introduction to Semiotics]*, transl. from Italian by V. Reznik and A. Pogonyailo. Symposium. (In Russ.).
13. Ryzhinsky, A. S. (2022). Major Trends in the Development of Choral Music by the Western European Avant-Garde of the 1960s. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*, 6(4), 38–52. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2022.4.038-052>
14. Panteleeva, Yu. N. (2023). About the Form-Content Process in Nikolai Korndorf's Opera MR (Marina and Rainer). In I. Susidko, P. Lutsker, & N. Pilipenko (Eds.), *Opera in Musical Theater: History and Present Time*. Proceedings of the 5th International Conference, November 22–26, 2021 (Vol. 2, pp. 185–196). Gnesin Russian Academy of Music. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/978-5-8269-0307-0-2023-2-185-196>
15. Brady, C. “Come. Open Your Eyes. Listen ... I Hear Another Voice”: The Voice, Time and Memory in Luciano Berio's *Altra Voce* (1999). *Contemporary Music Review*, 39(3), 332–343. <https://doi.org/10.1080/07494467.2020.1821524>
16. Gulyanitskaya, N. S. (2023). About the Interpretation of a Work of Art. *Contemporary Musicology*, 7(1), 5–19. (In Russ.) <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-1-005-019>

Сведения об авторе:

Пантелеева Ю. Н. — кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки, руководитель Научно-творческого центра современной музыки, Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация

Information about the author:

Yulia N. Panteleeva — Cand. Sci. (Art Studies), Associate Professor, Music Theory Department, Head of the Scientific and Creative Center for Contemporary Music, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation

Статья поступила в редакцию 23.10.2023;
одобрена после рецензирования 19.12.2023;
принята к публикации 16.01.2024.

The article was submitted 23.10.2023;
approved after reviewing 19.12.2023;
accepted for publication 16.01.2024.