

Олеся Александровна Зубова

zubova.oles@yandex.ru

Преподаватель МБУ ДО г. о. Самара
«ДМШ им. М. И. Глинки»

Olesya A. Zubova

zubova.oles@yandex.ru

Teacher at the Children's Music School named
after M. I. Glinka (Samara urban okrug)

**Композиционная и драматургическая роль голоса
в инструментальных сочинениях Николая Корндорфа:
«Canzone triste» для арфы (1998), камерная симфония «Confessiones» для
четырнадцати исполнителей и магнитофонной записи (1979), Квартет для двух
скрипок, альты и виолончели (1992)**

Аннотация

В контексте композиторской техники Николая Корндорфа интересно необычное использование человеческого голоса, встречающееся в некоторых сочинениях композитора. В статье приведен краткий анализ трех произведений, в которых такое использование голоса связано с драматургической концепцией, а также приведены высказывания самого Николая Корндорфа и его вдовы Галины Юрьевны Авериной об особенностях техники композитора и исполнительских деталях, сыгравшие важную роль в аналитическом разборе сочинений.

Ключевые слова

Николай Сергеевич Корндорф, Галина Юрьевна Аверина, голос как дополнительный инструмент, фоническая атмосфера произведения, скрытая программа, квазиязык, инструментальный театр

**Composition and Drama Role of the Voice
in the Following Instrumental Works by Nikolai Korndorf:
Canzone Triste for Harp (1998), Chamber Symphony *Confessiones* for 14 performers and
tape recording (1979), *Quartet* for two violins, viola and cello (1992)**

Abstract

In composition techniques used by Nikolai Korndorf there is an interesting and unusual role attached to the human voice in some of his instrumental works. The article briefly discusses three works in which this use of human voice correlates with the dramaturgy concept, and also cites several statements by Korndorf and his widow Galina Yurievna Averina about special features used in the composer's techniques as well as performance details that play important role in analyzing his works.

Keywords

Nikolai Korndorf, Galina Averina, voice as an additional instrument, background sound of a given composer's work, hidden program, quasi-language, instrumental theater

Русский и советский композитор Николай Сергеевич Корндорф (1947 – 2001) был одним из ярчайших новаторов советской музыки последней трети XX века. Его талант нашел проявление в разных жанрах: от инструментальных сольных пьес, камерных и хоровых произведений до оперы и киномузыки. Претворяя замысел каждого произведения, Корндорф применял и развивал различные типы современных техник, стилей и направлений.

В своих сочинениях он использовал атональность, минималистскую репетитивность (хотя и в собственном понимании¹), полистилистику, сонорно-гармонические средства. Многие элементы музыкального языка Корндорф перерабатывал по-своему, о чем упоминал в интервью с Еленой Дубинец, называя свое время «временем синтеза»: «...все сокровища, накопленные за века музыкальной культуры, должны быть использованы. <...> моя музыка вбирает средневековый хорал, элементы современной рок-музыки, фольклор и музыку андерграунда, а также содержит элементы романтического стиля, европейского авангарда и американского минимализма. Однако я стремлюсь к тому, чтобы использовать и перерабатывать все эти элементы моим собственным способом» [2, 53].

В контексте такого понимания собственного метода интересен вопрос о необычном использовании человеческого голоса в некоторых сочинениях Николая Корндорфа. В них голос становится «музыкальным инструментом», участвующим в создании драматургии. Порой сочетание текста и голоса в сочинениях Корндорфа нетипично, то есть не связано с передачей смысла конкретного слова. Композитор применяет своего рода «квазиязык» — набор отдельных слогов, не связанных друг с другом по смыслу, но создающих в сочетании с особенностями мелодии (ладом, ритмом) определенное фоническое звучание, похожее на человеческую речь — своего рода органичное и неделимое соединение «слова» и звука. Вдова композитора Г. Ю. Аверина говорит о том, что Корндорф стремился достичь именно этого результата в своих сочинениях: для него «всегда существовала проблема найти правильное, верное соотношение слова и музыкальной интонации», которое не вызывало бы вопроса «почему это поётся?»². По словам Е. И. Чигарёвой, такое композиторское решение могло быть продиктовано идеей линии эмоционального нарастания от инструмента к голосу. «Психологически это лучше почувствуют и воспроизведут те исполнители, которые играют пьесу от начала до конца» [8, 139].

Оригинально и то, что кроме «квазиязыка» есть пример использования текста, наделенного смыслом — это Квартет для двух скрипок, альты и виолончели (1992), о котором будет сказано далее. Композитор использует текст русской православной панихиды в партии голоса. Но делает это не вполне типичными средствами, что важно для раскрытия программы сочинения.

Для рассмотрения всей палитры оригинальных приемов соотношения голоса и текста в сочинениях Корндорфа помимо Квартета нами были отобраны «Canzone triste» для арфы (1998) и камерная симфония для четырнадцати инструментов «Confessiones» (1979). Это три разные драматургические концепции, в которых необычное использование голоса с текстом проявилось наиболее ярко. В настоящей статье были использованы различные источники научного и мемуарного характера³.

¹ По словам композитора, его минимализм был «не сродни американскому», а шел в одном направлении с «европейским минимализмом» Орфа, Свиридова, Пярта, Гурецкого, с музыкой, которую «пустой не назовешь» (см.: [7, 78]). В статье, посвященной Корндорфу, Е. И. Чигарёва объясняет значение слова «пустой» в данном контексте: имеется в виду содержательность искусства (см.: [7, 78]).

² Сведения предоставлены автору в личной переписке.

³ Особо благодарим вдову композитора, Галину Юрьевну Аверину, за ценные материалы и указания, предоставленные ею в письмах весной и осенью 2018 года и в личной беседе, состоявшейся осенью того же года.

Итак, **первая ипостась голоса** — в значении *дополнительного музыкального инструмента*. В контексте такой трактовки характерно, что, например, в кульминациях голос порой «договаривает» музыкальную мысль, не до конца высказанную оркестром, когда все средства уже оказываются исчерпаны.

Именно так голос представлен в камерной симфонии «Confessiones»⁴, драматургия которой читается уже в самом названии. В переводе с латыни слово «confessiones» (ед. ч. «confessio») означает «доверительный разговор, признание». В письме от 19 апреля 2018 года Г. Ю. Аверина интерпретировала это название так: «Здесь каждый говорит о своем».

Такая интерпретация позволила нам выстроить программу о борьбе двух противоположных начал: светлого, личного, лирического — его композитор претворяет через диатоническую сольную реплику блокфлейты в начале первого раздела⁵ в тональности B-dur (Пример 1) — и разрушительного, для музыкального воплощения которого характерна плотная фактура, резкий ритмический рисунок, хроматизмы, краткие и жесткие реплики, атональность (Пример 2). В процессе развития оба полюса сталкиваются друг с другом, причем во втором и третьем разделах симфонии второй постепенно довлеет над первым: подключается алеаторика, экспрессивная динамика, доходящая до *fff* (с преобладанием нервных, коротких реплик фортепиано, тромбона, трубы, «возгласов» ударных в цифре 30, «скрежета» струнных и фагота⁶ в цифре 36). Под таким напором сольные реплики будто «изламываются»: одна из них — «плач» фагота и виолончели, ассоциирующийся благодаря микрохроматике с «завыванием» деревенских плакальщиц в момент отпевания (Пример 3).

Пример 1. Н. Корндорф. «Confessiones». Начало.

Сам голос, записанный на магнитофонную ленту, звучит в коде так, словно наступает момент выхода из тьмы к свету. И это звучание подготавливают инструменты оркестра: после генеральной кульминации эмоциональный накал спадает, и на фоне тянущихся звуков *e¹* у фортепиано (цифры 61–65), *f¹* трубы и *h¹* валторны (цифра 65) будто дается краткий «пересказ» предыдущих событий (снова сталкиваются два противоположных начала, но уже фрагментарно).

⁴ Симфония была написана по просьбе только что сформировавшегося Ансамбля солистов оркестра Большого театра (под руководством Александра Лазарева), целью которого было исполнение современной музыки. По словам Г. Ю. Авериной, это сочинение было «первым в ряду нестандартных», и Корндорф считал его достаточно зрелым и самобытным произведением, написанным «в экспрессионистской манере, с рядом характерных, индивидуальных черт». Впервые здесь была использована магнитофонная запись и элементы инструментального театра (в авторских примечаниях к партитуре есть указания на сценическое движение исполнителей и дирижера: их выход на сцену в начале произведения и постепенный уход в конце).

⁵ Симфония одночастна. Условно мы определили здесь три раздела-«волны» с кодой.

⁶ Специальный прием, возникающий от сильного нажима на струну у струнных и от особого дувания воздуха у фагота.

The image shows a musical score for Example 2, titled «Confessiones», measure 17. The tempo is marked «Rigorosamente in tempo». The piano part (P-no) is the most prominent, featuring a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes, and is marked «senza Ped.». The string parts (V-no, V-la, V-c., C-b.) are shown in a more traditional, accompanimental style.

Пример 2. Н. Корндорф. «Confessiones». Цифра 17 (фрагмент партитуры).

The image shows a musical score for Example 3, titled «Confessiones», measure 42. It features two systems of parts. The first system shows a horn (Fag.) part with a trillo and a cello (V.c.) part with a tremolo. The second system shows a horn (Fag.) part with a trillo and a cello (V.c.) part with a tremolo. The tempo is marked «poco a poco calando e diminuendo lamentoso». The horn part includes a trillo and a 4/4 trillo. The cello part includes a 3/4 trillo and a 4/4 trillo. The tempo is marked «poco a poco calando e diminuendo lamentoso». The horn part includes a trillo and a 4/4 trillo. The cello part includes a 3/4 trillo and a 4/4 trillo. The tempo is marked «poco a poco calando e diminuendo lamentoso».

Пример 3. Н. Корндорф. «Confessiones». Цифра 42.

Однако музыкальное развитие направлено к концентрации спокойного состояния: на фоне вибрато виолончели, репетиций фортепиано на одном звуке, тянущихся звуков контрабаса и валторны вступает женский голос (цифра 67, Пример 4). Обращает на себя внимание ремарка композитора, касающаяся тембра голоса: «Песня должна быть записана на магнитофонную ленту детским, народным женским или обычным женским, но ни в коем случае не поставленным /профессиональным/ голосом»⁷.

В таком тембре исполняется диатоничная мелодия в тональности G-dur. Поначалу эта мелодия звучит на диссонантном фоне оркестра. Именно это подчеркивает роль голоса как важного драматургического элемента, который выводит к свету. Дополнительную

⁷ Из партитуры симфонии, выпущенной в 1982 году.

Голос в роли *дополнительного инструмента* представлен и в камерном сочинении «Canzone triste» для арфы (далее кратко — Канцона)⁸. Но здесь он использован уже в другой функции — передача эмоционального тонаса грусти, любовной тоски.

Поскольку партию голоса композитор поручает арфистке, можно сказать, что исполнительница в этом сочинении как будто предстает в роли народного музыканта-импровизатора, поющего свою песнь под собственный инструментальный аккомпанемент. Здесь важно отметить, что такое необычное решение, когда инструменталисты и вокалисты выполняют необычные для себя роли (инструменталист поет, а певец играет на инструменте) Корндорф использует во многих сочинениях⁹. Композитор объяснял это так: «Мне очень интересно, когда исполнители не только играют на своих инструментах, но и еще музицируют каким-то иным образом, поскольку это очень расширяет возможности использования того или иного состава» (из переписки автора статьи с Г. Ю. Авериной в 2018 году). По словам А. Ивашкина, такие приемы преобладали в поздних сочинениях Корндорфа [1, 71].

Само музицирование девушки-арфистки, по-видимому, призвано навеять ассоциации с народными исполнительскими приемами. В пьесе подчеркнута импровизационность (широкая мелодическая линия, «гитарные» переборы, исполняемые на арфе, «блуждание» по разным тональностям — своего рода «настройка инструмента»). Движение в духе сарабанды привносит колорит испанской музыки¹⁰.

Переплетение вокального и инструментального начал, характерное для народных музыкантов-импровизаторов, господствует на всем протяжении пьесы. Общие интонации и ритмы объединяют начальный речитатив арфы (диатоническая мелодия, с редким вкраплением альтерированных звуков) и будущую тему вокальной Канцоны (ее тональность — b-moll, Пример 5).



Пример 5. Н. Корндорф. «Canzone triste». Первое проведение главной темы (в верхнем голосе).

От раздела к разделу пьесы возрастает экспрессия минорного лада, приводящая к состоянию эмоционального надрыва (это подчеркивается сменой темпа, полиритмией тактов 44-52, 62-85, сменой динамики и нюансов исполнения от *pp pesante* до *ff sempre*).

⁸ Сочинение было написано в Канаде по заказу арфистки Риты Констанци. В 2011 году оно было исполнено в России на музыкальном фестивале «Неделя памяти Николая Корндорфа» в Москве.

⁹ «Amogoso» для 11 исполнителей (1986), «Welcome!» для женского хора и инструменталистов (1995), «Пассакалии» для виолончели соло (1997), «ритуал для трех певцов, камерного ансамбля и магнитофонной ленты» «Да!» (1982).

¹⁰ В связи с *Canzone triste*, может возникнуть вопрос: почему при кажущемся испанском колорите название дано на итальянском языке? На этот вопрос легко ответить, если мы обратимся к канцоне как жанру (итал. *canzone*, исп. *cancion* — песня, первоначально куртуазного содержания). Здесь обнаруживается связь с испанской культурой, так как галлисийско-португальские поэты переняли жанр канцоны из поэзии трубадуров, в виде светской кантиги — испанской и португальской народной песни XIII – XIV веков [3, 9]. Но можно предположить, что название *Canzone* (канцона) дано композитором на итальянском языке, так как в общепринятой музыкальной литературе мы часто встречаемся с этим словом; и оно легко узнаваемо именно в таком прочтении.

Значимость как вокальной, так и инструментальной партий в драматургии этого сочинения еще более очевидна при переходе к кульминации, где крайне напряженный звук *fis*², оstinатно повторяющийся в партии арфы, словно стук маятника, «пропевает» и голос. Но это, скорее, не просто «пропевание», а «протягивание» звука, подобно скорбно тянущемуся вздоху. Позже сама «канцона» звучит в партии голоса арфистки: на фоне тремоло арфы голос пропевает тему, которая намечалась в первом разделе. Но теперь тема воспринимается как еще более экспрессивная, поскольку она проводится на полтона выше, в тональности h-moll (Пример б).

Пример б. Н. Корндорф. «Canzone triste». Проведение главной темы в партии голоса.

Квазиязык, на котором поет арфистка, складывается из слогов, напоминающих латинские. Звучание же, которое образуется при их сочетании, напоминает итальянский или испанский языки. Лишенный семантики квазиязык приобретает функцию сонора, голос арфистки звучит как дополнительная краска.

Пример «Canzone triste» показывает, что когда инструментальные средства оказались исчерпаны, голос вновь взял на себя функцию дополнительного выразительного инструмента, передав состояние грусти девушки-импровизатора.

Вторая ипостась голоса — один из инструментов, который создает *фоническую атмосферу произведения*, раскрывая его идею. Так голос представлен в Квартете для двух скрипок, альты и виолончели¹¹, в сочетании с текстом. Сам Корндорф считал это сочинение своим «последним авангардным» [4, 62].

По словам Г. Ю. Авериной, это сочинение имело программу — заупокойную службу¹². Интересно, что поначалу был замысел Реквиема с латинским текстом, композитор хотел использовать григорианский хорал. «Я пошел в библиотеку, сделал себе

¹¹ Премьера состоялась 19 мая 1999 года в Москве в Концертном зале Музея имени М. И. Глинки в исполнении «Франк-квартета».

¹² Об этом вдова композитора сообщила автору данной статьи в личной беседе 24 октября 2018 года.

копии всех тех хоралов, которые входят в канонический Реквием, и начал работать» [2, 54]. Но вскоре Корндорф понял, что в таком материале чувствует себя дискомфортно. Тогда латынь была заменена церковнославянским текстом православной панихиды, а в музыке появились два обиходных напева: ноты первого¹³ распределены по типу гокета между скрипками и альтом в начале первого раздела Квартета. Второй напев звучит целиком в коде¹⁴. Так возникла атмосфера русской православной заупокойной службы.

Интересно то, как композитор работает с текстом и музыкой в этом сочинении. Все подчинено передаче обряда отпевания. Корндорф подчеркивал это: «Квартет надо не только слушать, но и видеть, воспринимать как некий обряд» [2, 59]. Так, он вводит дополнительные инструменты: металлические, бамбуковые трубочки, картонные, стеклянные, фарфоровые колокольчики, наждачную бумагу, металлические тарелочки, которые приводятся в движение воздухом, разгоняемым вентиляторами. По словам Г. Ю. Авериной, в своем звучании «эти инструменты создают ощущение, будто поскрипывает деревянная церковь, где-то дребезжит стекло. Возникает ощущение присутствия на службе»¹⁵. Композитор также уделит внимание световому оформлению исполнения «Квартета» — на обороте титульного листа партитуры есть пометка о том, что исполнение не требует электрического света. Наоборот, «лучше исполнять эту музыку <.....> в полумраке, со свечами»¹⁶.

И, наконец, одно из важнейших значений в Квартете приобретает текст. От характера его исполнения зависит эмоциональное воздействие данного сочинения на слушателя. Вот что рассказывала Г. Ю. Аверина об одном из исполнений Квартета в Канаде: «В первый раз они [исполнители — О. З.] декламировали текст, и это было ужасно. Я попросила их бормотать, как в церкви. На следующий день они играли совсем по-другому, и была огромная разница. Многие слушатели плакали»¹⁷.

Согласно указаниям композитора, исполнители должны произносить текст панихиды свободно, как в повседневной речи, иногда переходя на шепот. Кроме произношения текста, в некоторых разделах Квартета исполнители поют (в таких разделах голос выступает как один из музыкальных инструментов): каждый берет звук определенной высоты, которую он избирает сам, в удобном для себя диапазоне, на гласную «о»; затем к пению подключается инструментальное сопровождение.

О. В. Тюрина в своей статье «Новый звук в Новой музыке. О произведении Корндорфа, названном Квартет» говорит о многоярусности формы «Квартета», но, обобщая, делит его на три секции: «В крупном плане Квартет состоит из трех секций, каждая из которых, в свою очередь, делится на более мелкие, чем создается многоярусность формы» [5, 243].

К Квартету сам композитор не оставил программных указаний, но драматургия общего просветления позволяет предположить, что музыка произведения воссоздает эффект восхождения души в рай. Такая программа претворяется через сопоставление трех планов, взаимодействующих друг с другом. *Первый план* — внешний: *то, что чувствуют участники отпевания*, люди, скорбящие об умершем. Он передан чисто инструментальными разделами, без голоса. Важную роль в них играет мелодия обиходных напевов. Тема гимна «Святой Боже», поначалу аскетично-сумрачная, звучащая на фоне оstinatного *pizzicato* виолончели в тональности *as-moll* (Пример 7), в

¹³ В курсовой работе о «Квартете» Николая Корндорфа, написанной О. В. Тюриной под руководством Е. А. Николаевой (Московская консерватория, 2003 год), было указано, что это опекаловский распев, гимн «Святой Боже» — «Надгробное», была ссылка на пример из книги Н. Д. Успенского: [6, 124-125].

¹⁴ Источник напева не установлен. Сам композитор сказал о том, что в Квартете он применил опекаловский распев [2, 59].

¹⁵ Из личной беседы 24 октября 2018 года.

¹⁶ Примечание к партитуре.

¹⁷ Из личной беседы 24 октября 2018 года.

конец первого раздела (цифра 24) становится экспрессивной и звучит в высоком регистре у скрипок и альтов с добавлением колокола (*campana*). Потом мелодия роспева (второй напев) вернется лишь в коде (мы назвали коду пятым разделом) у скрипки и альта в третьей октаве, уже в другом характере, подкрепленном диатонической тональностью G-dur (Пример 8). Это новый, *второй план* — *состояние покоя души*, достигшей Рая. Красочные созвучия струнных на основе интервалов кварты, квинты, септимы погружают в это состояние.

Пример 7. Н. Корндорф. Квартет для двух скрипок, альта и виолончели. Цифра 1. Тема гимна «Святый Боже» в партии альта.

Программу движения души «от смерти к свету и покою» олицетворяет собой *третий план* — *то, что чувствует душа умершего* в момент слышания слов отпевания о ней. Этот план отражен в тексто-музыкальных разделах, которые представлены по-разному. Сначала это текст, звучащий на педали струнных на звуках *h*, *gis*, *Gis*, энгармонически равных устойчивым звукам *ces* и *as* начальной тональности Квартета *as-moll* (Пример 9). Во втором разделе ($\downarrow = 80$, цифра 30¹⁸) уже в одновременности звучат несколько текстов, с дополнительными шумовыми инструментами¹⁹. В процессе развития музыка Квартета наполняется «бесплотными» звучаниями флажолетов в кварто-секундовом созвучии (конец третьего раздела, цифра 39). Вместе с пением инструменталистов на гласной «о» они образуют звуковой поток, «гул» (Пример 10), создавая впечатление, будто в этот момент начинают доноситься «земные» звуки, слившиеся воедино. Так, вероятно, их слышит душа, отдаваясь в другой мир. Последующее возвращение текста, но уже сопровождаемое звучанием струнных (конец Квартета, после цифры 55), в диатонической тональности G-dur, сопровождается словами панихиды об упокоении души, произносимыми исполнителями то одновременно, то канонически: «*Со святыми упокой душу раба Твоего. Идеже несть болезнь, ни печаль, ни*

¹⁸ Здесь композитор сделал ошибку в партитуре: после цифры 30 отсчет идет заново с цифры 19.

¹⁹ Так исполнители вместе участвуют в «обряде отпевания».

Зубова О. А. Композиционная и драматургическая роль голоса в инструментальных сочинениях Николая Корндорфа
 «воздыхание, но жизнь бесконечная»²⁰. Возможно, до души доносится отклик участников отпевания на ее упокоение, ведь согласно христианскому вероучению, после смерти умерший обретает новую жизнь.

55

$\text{♩} = 60$

V-no I

V-no II

V-la

V-c

sul G x)

pp

56

57

Пример 8. Н. Корндорф. Квартет для двух скрипок, альта и виолончели. Цифры 55-56. Тема второго обиходного напева в партиях скрипки и альта.

²⁰ Кондак панихиды, глас 8.

17

По- кой, Гос-по- ди, ду- шу ра - ба Тво- е - го.

По- кой, Гос-по- ди, ду- шу ра - ба Тво- е - го.

По- кой, Гос-по- ди, ду- шу ра - ба Тво- е - го.

По- кой, Гос-по- ди, ду- шу ра - ба Тво- е - го.

Пример 9. Н. Корндорф. Квартет для двух скрипок, альта и виолончели. Цифра 17.

Таким образом, голос в Квартете как отдельно, так и вместе с инструментами становится неотъемлемым участником раскрытия разных состояний, диктуемых программой. Неоспорима важность голоса и как фонического средства, передающего атмосферу заупокойной службы.

Подводя итог, можно сказать о том, что голос в сочинениях Николая Корндорфа является важным средством для передачи концепции сочинения. Используя его в значении инструмента или фонического средства, композитор создает оригинальные музыкальные решения.

41

The image displays two systems of a musical score for a quartet. The first system consists of four staves labeled I, II, III, and IV. Staves I, II, and IV contain vocal lines with lyrics 'по по-до-би-ю...'. Staff III contains instrumental notation. The second system also consists of four staves labeled I, II, III, and IV, all containing instrumental notation. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

Пример 10. Н. Корндорф. Квартет для двух скрипок, альта и виолончели. Цифра 41.

Литература

1. *Ивашкин А.* Послесловие П. «...Я ведь пишу “нетленку”»... // Музыкальная академия. 2002. № 2. С. 70-72.
2. *Корндорф Н.* Я безусловно ощущаю себя русским композитором : Автобиография с лирическими отступлениями / автор предисл. и послесл. Е. Дубинец // Музыкальная академия. 2002. № 2. С. 52-64.
3. *Михайлов А. Д.* Любовная лирика средневекового Запада // Прекрасная дама : Из средневековой лирики : [Сборник] / Сост. и примеч. О. В. Смолицкой и А. В. Парина ; Предисл. А. Д. Михайлова. М.: Московский рабочий, 1984. С. 3-14.
4. Три «потусторонних взгляда» на музыкальное творчество (Н. Корндорф, В. Шуть, В. Суслин) : [Интервью с В. Екимовским] / [Н. Корндорф, В. Шуть, В. Суслин, В. Екимовский] // Музыкальная академия. 2000. № 1. С. 58-71.
5. *Тюрина О.* Новый звук в Новой музыке. О произведении Корндорфа, названном Квартет // Musica theoricа : Сб. ст. Вып. 9 / Ред.-сост.: Ю. Н. Холопов, В. С. Ценова. М.: [Московская консерватория], 2003. С. 239-246.
6. *Успенский Н. Д.* Образцы древнерусского певческого искусства. 2-е изд., доп. М.: Советский композитор, 1971. 623 с.
7. *Чигарёва Е.* Николай Корндорф: возвращение в Россию // Музыкальная академия. 2011. № 4. С. 77-90.
8. *Чигарёва Е.* Там, где кончается музыка, вступает слово... (голос в инструментальных сочинениях Николая Корндорфа) // Научный вестник Московской консерватории. 2012. № 1. С. 138-147.