

**Юлия Николаевна Пантелеева**  
[yulia\\_panteleeva@gnedin-academy.ru](mailto:yulia_panteleeva@gnedin-academy.ru)  
Кандидат искусствоведения, доцент  
кафедры теории музыки Российской  
академии музыки имени Гнесиных

**Assoc. Prof. Yulia N. Panteleeva, Ph.D.**  
[yulia\\_panteleeva@gnedin-academy.ru](mailto:yulia_panteleeva@gnedin-academy.ru)  
Candidate of Art Studies (Ph.D.), Associate  
Professor of the Music Theory Department of  
the Gnesin Russian Academy of Music

## Минимализм: «русская идея» Николая Корндорфа<sup>1</sup>

### Аннотация

Статья посвящена музыке Николая Корндорфа — одного из наиболее самобытных представителей отечественной музыки последней четверти XX века. Проблема эстетического своеобразия, присущего стилю Н. Корндорфа, рассматривается сквозь призму минималистских идей, характерных для музыкальных высказываний композитора. В чем проявляется это своеобразие? Какие принципы, лежащие в основе данного идиолекта, могут свидетельствовать о его принадлежности к минимализму? Какова художественная идея, обусловившая выбор именно такой композиторской стратегии? Эти и другие вопросы нацеливают реципиента на поиски ответов, которые следует искать как в области эстетики художника, так и в области его техники. Она рассматривается на примере избранных сочинений — «Ярило», «Движения», «Колыбельная», «Письмо В. Мартынову и Г. Пелецису». Музыкальные высказывания композитора анализируются также и с точки зрения нарративности.

### Ключевые слова

Русский музыкальный минимализм, Н. Корндорф, репетитивность в музыке, аддиция, нарративность, паттерн, повествовательность

## Minimalism: «Russian Idea» of Nikolai Korndorf

### Abstract:

The article is devoted to the music of Nikolai Korndorf – one of the most distinctive representatives of Russian music of the last quarter of the 20th century. The problem of the aesthetic originality inherent in N. Korndorf's style is viewed through the prism of minimalist ideas characteristic of the composer's musical expressions. How is this peculiarity manifested? What are the principles underlying this idiolect that may indicate its belonging to minimalism? What is the artistic idea that determined the choice of this compositional strategy? These and other questions aim the recipient in search of answers that should be sought both in the field of the artist's aesthetic ideas and in the field of his technique. It is considered on the example of selected works such as “Yarilo”, “Movements”, “Lullaby”, “Letter to V. Martynov and G. Pelecis”. The composer's musical works are also considered from the point of view of narrativity.

### Key words

Russian musical minimalism, Nikolai Korndorf, repetitiveness in music, addition, pattern, narrativity

---

<sup>1</sup> Публикация подготовлена в рамках поддержанного РФФИ проекта № 16-04-50134.

«Русская идея» — философский концепт, сложившийся в отечественной мыслительной традиции и получивший множественную интерпретацию в трудах нескольких поколений писателей и философов. О русской идее в своих работах, по большей части именно так и названных, размышляли Ф. М. Достоевский и В. С. Соловьев, Н. А. Бердяев и Л. П. Карсавин, Г. П. Федотов и В. А. Розанов, И. А. Ильин и Вяч. И. Иванов, Г. В. Флоровский и П. А. Флоренский... Этот ряд может быть продолжен именами и других выдающихся мыслителей, творивших как в России, так и за ее пределами. Отражая сложный процесс самопознания, данная философическая формула с присущими ей *pro et contra* содержит в себе, по словам Карсавина, «специфическое задание русской культуры» [6, 74].

Не является исключением и музыкальная культура, где также можно увидеть присутствие такого рода «задания». Об этом, в частности, пишет известный искусствовед Н. С. Гуляницкая, обобщая исторический путь развития высотных систем в русской музыке с учетом всего многообразия жанровых подходов [4].

Весьма примечательным примером в данном контексте является, на наш взгляд, рецепция фигуры А. Скрябина, принадлежащая поэту и философу Вяч. Иванову. Называя композитора одним из творцов русской идеи, философ прибегает к следующим характеристикам: «истый всечеловѣкъ», «пламенный патриотъ по живому чувствуванію своихъ духовныхъ корней» [5, 196]...

Думается, что эти определения можно отнести и к личности Николая Сергеевича Корндорфа (1947–2001), в музыке которого органично сочетаются «родное и вселенское», если воспользоваться известной формулировкой того же Вяч. Иванова. Говоря о «русской идее» применительно к этому композитору, мы имеем в виду не только поэтику его сочинений, где ощутимо присутствуют темы, близкие отечественной религиозно-философской традиции, не только укорененную в глубоких пластах русской музыки интонационную и гармоническую основу его произведений, но и специфику авторского письма, индивидуального и самобытного даже тогда, когда речь идет об известных и распространенных в XX веке методах музыкальной композиции.

Отправной точкой для нас станет концепт «письмо и идея» («*l'écriture et l'idée*») П. Булеза [3] — емкий и достаточно универсальный, чтобы приложить его к широкому кругу явлений разной стилистической направленности. Отметим, что Булез называл письмо не только способом раскрытия идеи, но и ее катализатором.

Исследуя композиторское письмо Н. Корндорфа, сосредоточимся на тех особенностях, которые могут быть причислены к минималистским. Определение «минималистский» мы будем относить прежде всего к специфическим формам редукции музыкального материала и различным формам систематической повторности (репетитивности). Такое словоупотребление не означает отождествления понятий «минималистский» и «репетитивный», но служит оперативным способом их объединения.

Получившая широкую известность пьеса «Ярило» (1981) для фортепиано и магнитофонной ленты отчетливо фокусирует на себе внимание в связи с обсуждением минималистской проблематики в творческом методе композитора. Открыв новый этап в эволюции авторского стиля, она стала образцом и новых подходов, отличных от тех, что применялись Корндорфом в более ранних произведениях. Сознательно отказавшись от конфликтных образных противопоставлений, характерных для двух первых симфоний (1975, 1980) и камерной симфонии «*Confessiones*» (1979), автор обратился к идее неконфликтного развития; заметим, что при этом существенно увеличилась и роль итеративных приемов в организации музыкальной ткани, например, принципа остинатности и разнообразно организованных репетитивных конструкций.

Многогранное художественное высказывание — «Ярило» — обозначило собой не только смену эстетической парадигмы в рамках идиостиля Корндорфа, но стало крупным явлением в панораме отечественной музыки последней четверти XX века. В

комментариях по поводу произведения автор отмечал, что оно было «инспирировано минимализмом», имея при этом в виду не творчество американских минималистов, с именами которых устойчиво ассоциируется данное направление в искусстве, но музыку А. Пярта и В. Мартынова, прошедших в своем творчестве этап работы с додекафонией и обратившихся в поисках новых возможностей к тонально-модальному языку и более простым формам выразительности.

Не повторяя опыта современников — отечественных и зарубежных, — Корндорф продемонстрировал в этой совершенно оригинальной пьесе собственный зрелый стиль; и к уникальному формосодержательному единству «Ярило» правомерно применить понятие «стиль произведения».

Поэтический мир «Ярило» объемён и полисемичен; хотя его название создает для реципиента некий горизонт ожидания в виде захватывающей воображение живописной картины, в содержательном плане можно усмотреть и другие смыслы. В ассоциативный ряд произведения вписываются, и такие содержания, которые стоят за словами философа Вл. Соловьева, воспринимавшего солнечный свет как «образ вселенского единства, как выражение спокойного торжества, вечной победы светлого начала над хаотическим смятением» [10, 364], и такие, которые выражены Ф. Тютчевым в неповторимой поэтической форме: «По всей / Неизмеримости эфирной / Несется благовест всемирный / Победных солнечных лучей» (цит. по: [10, 365]).

Звуковысотность как один из важнейших аспектов, влияющих на образное содержание произведения, раскрывает свой потенциал в мажорной диатонике, многообразии вертикальных формаций (включая масштабные кластеры) и, конечно, изысканной сонорике звуков приготовленного рояля. Ритмовременной план пьесы складывается, с одной стороны, из зон, свободных от метрической организации, а с другой — из зон, подчиненных строгому метру или же упорядоченных благодаря ритмической периодичности. Переменность метра и нестабильная акцентность — вот средства, которые внутри протяженных остигатных конструкций создают эффект спонтанности и непредсказуемости.

Многочисленные повторы одного звука, аккорда<sup>2</sup> или мотива, безусловно, сближают «Ярило» с композиционными методами минимализма. Впрочем, простой и ровный ритм, характеризующий основную тему, составляет лишь часть общей картины: композитор насыщает звуковое пространство сочинения множеством разнообразных ритмических ситуаций.

Характеризуя текстурный облик «Ярило», нельзя не сказать о том, насколько тесно он связан с логикой музыкального повествования. Строение текстуры и способы ее изменения — существенный показатель, позволяющий увидеть отличие метода Н. Корндорфа от «классических» минималистских композиций. И. Стоянова в одной из первых искусствоведческих работ, посвященных репетитивному методу, отметила в качестве типологических признаков минималистской музыки монолитную однородность фактуры и выровненность звуковых параметров. Опираясь на компаративный подход, ученый подчеркивает: «В противоположность традиционному произведению с направленным развитием, репетитивное высказывание сразу представляет сонорное панно однородной повторяющейся фактуры, которое сознательно избегает всякого повышения напряжения <...>. Репетитивное высказывание соотносится с гомеостатической моделью, поскольку устанавливается как система, относительно замкнутая в своей совокупности» [12, 67].

Указанные черты первых американских минималистских композиций вряд ли могут быть отнесены к «Ярило», текстуру которого нельзя свести к методичному повторению одного или даже нескольких паттернов — она складывается из

---

<sup>2</sup> Можно провести параллель с многократно повторяющимся аккордом из «Весны священной» И. Стравинского («Весенние гадания. Пляски щеголих») или приемом длительного повторения одного и того же аккорда с декрещендированием в «Klavierstück IX» К. Штокхаузена.

индивидуализированных компонентов, распределенных в художественном пространстве-времени сообразно логике целенаправленного развития. Непрерывный и, как правило, весьма длительный процесс развертывания музыкальной мысли — черта, характерная для музыки Корндорфа в целом и для «Ярило» в частности. Он тоже может быть назван постепенным (*gradual process*, термин С. Райха), хотя принципы его организации — иные.

«Под словом “постепенный” я подразумеваю *крайне* (курсив мой. — Ю. П.) постепенный; процесс, происходящий настолько медленно и постепенно, что, слушая его, кажется, наблюдаешь за минутной стрелкой, — вы можете заметить, как она движется, но лишь после того, как остановитесь на некоторое время» [11, 36], — поясняет С. Райх смысл введенного им понятия. В том, как выстраивается постепенный процесс в музыке Корндорфа — а делается это всегда с высоким художественным мастерством, — проявляется не только идея длительного созерцания некоего момента, но и идея поступательного, целенаправленного развития.

«Репетитивное высказывание в американской музыке отвергает всякую мотивацию, всякую преоформленность или заранее данную нарративную программу» [12, 70], — формулирует Стоянова еще одну специфическую особенность репетитивной музыки. Принцип многократных повторений в «Ярило», создающий эффект мощного накопления энергии в рамках длительной статики, напротив, органично сочетается с нарративностью. Масштабная одночастная композиция состоит из нескольких этапов становления, расположенных согласно определенному драматургическому плану. Наличие внутренней повествовательной логики — вот качество, дифференцирующее метод Корндорфа и отличающее его от нон-нарративности и нон-телеологичности классических минималистских композиций, лишенных опоры на финалистски ориентированный принцип развития музыкальной мысли и диалектическую триаду  $i - m - t$ .

Существенную роль играют минималистские приемы в сочинении «Движения»<sup>3</sup> для ансамбля ударных инструментов и хора<sup>4</sup> — одной из трех пьес, созданных Корндорфом в 1981 году, наряду с «Ярило» и «Примитивной музыкой» для двенадцати саксофонов. Задуманная первоначально в качестве транскрипции «Ярило» для перкуссии, композиция, в результате, обрела вид трехчастного цикла. Однако провести некоторые аналогии между этими произведениями все же можно: первая часть «Движений» («Без движения»), наполненная мерцающими звучностями металлических ударных, сопоставима с начальным разделом «Ярило»; вторая часть («В движении танца»), концентрирующая в себе огромный запас ритмической энергии, напоминает о мощном динамическом нагнетании в центральном разделе «Ярило». Третья часть «Движений» («В движении марша»), пожалуй, лишена непосредственных ассоциаций с «Ярило»: барабанная дробь и воинственный характер хоровой партии создают коннотации, противоположные образам умиротворенной красоты, предстающим в финале фортепианной пьесы. Тем не менее крещендирующая модель развития, предполагающая рост звукового объема и фактурной плотности (в финале «Движений» это происходит даже несмотря на начальное *fortissimo*), — остается главным способом музыкального становления.

Среди структурных принципов, влияющих на качественное преобразование музыкальной материи, выделим репетитивность и аддицию. Художественные возможности данных приемов по-своему раскрываются в каждой части цикла. Во второй части («В движении танца») планомерное удлинение короткой ритмической фигуры

<sup>3</sup> 21 апреля 2015 года «Движения» прозвучали в Концертном зале Российской академии музыки имени Гнесиных в исполнении Ансамбля ударных инструментов под управлением Дмитрия Лукьянова и Ансамбля современной хоровой музыки «Altro Coro» под руководством Александра Рыжинского.

<sup>4</sup> В третьей части композиции к перкуссии добавляется партия *coro*, то есть хора (цифра 65). К слову, композитор нигде не указывает хор в титульном наименовании произведения.

(цифра 27), периодически повторяющейся у одной группы инструментального ансамбля (конги, бонги, ксилофон, кубинские литавры, малый альтовый барабан), приводит к тому, что музыкальная ткань превращается из дискретной в континуальную.

Рассмотрим более подробно бытие неуловимо изменчивых «форм в воздухе», воплощенных в первой части «Движений». Ее тембральное богатство определяется обширным инструментальным составом, образованным по преимуществу металлическими ударными<sup>5</sup> (вибрафон, колокольчики, античные тарелочки, треугольники, альпийские колокольчики, колокола, гонги, маримбафон, флексатон). Звуковысотный план включает в себя долгое пребывание в зоне белоклавишной диатоники (до цифры 6), интенсивное тональное развитие и лаконичное возвращение к исходному уровню. Ритмический параметр примечателен не только отсутствием метрической сетки, но и точного указания длительностей. Данный способ фиксации нотного текста позволяет достичь гибких полиритмических сочетаний, создающих выразительный образ пластичной, свободно движущейся звуковой материи, не скованной какими-либо жесткими конструкциями.

Процесс развития музыкальной ткани, красота внутреннего оформления которой раскрывается очень постепенно — длительные паузы между изолированными друг от друга звуковыми событиями способствуют обостренному вслушиванию в тишину, — включает в себя несколько этапов (всего их девять). На каждом из них происходит определенное видоизменение исходного события, при этом всю совокупность последовательных трансформаций можно воспринять и как некое единство — своего рода суперпаттерн (от начала до цифры 6), принадлежащий структуре более высокого уровня.

Несмотря на мобильность своего внутреннего строения, все указанные события производны от начального короткого первоэлемента (он представлен в начальном такте), который, словно ядро, сохраняется в каждом последующем событии-деривате. Не отказываясь от принципа точных повторений, композитор трансформирует начальное событие благодаря сочетанию приемов аддиции и субтракции. Дозированное и неравномерное прибавление новых звуковых элементов, равно как и изъятие имеющихся, происходит с обеих сторон паттерна, и данный принцип строго выдерживается в первых пяти событиях. Начиная с шестого, соотношение инструментальных партий уже регулируется на основе принципа свободных канонических имитаций, что способствует большей тематической однородности фактуры; и такое, можно сказать, пространственное воспроизведение одной звуковой фигуры тоже включает в себе репетитивную идею. Это незаметное функциональное переустройство текстуры не влечет за собой никакого резкого контраста, тем более что один из голосов (партия вибрафона) продолжает существовать в заданном модусе разрастания первичной звуковой модели.

В центральном разделе композиции (см., например, цифры 8–12, 15–20) полифонические приемы организации музыкальной ткани явно преобладают. Корндорф, подчеркнем, не ограничивается каким-либо одним конструктивным решением, и можно сказать, что принцип аддиции проявляется уже на уровне самих композиционных методов.

Рассмотрим девятое, последнее и самое развернутое событие (см. такт 10 после цифры 3) в комплексе из названных девяти событий (для краткости в дальнейшем будем обозначать их по порядку римскими цифрами). Став результатом постепенной трансформации короткого ядра, постепенно превратившегося в объемную звуковую констелляцию, это событие само воспринимается как некая микрокомпозиция, опирающаяся на локальную структурную идею. В логике развития данного фрагмента воспроизводится универсальная трехчастная модель, включающая в себя нечто целое (такт 10 после цифры 3), его сегментацию (цифра 4) и объединение (цифра 5).

---

<sup>5</sup> Произведение, предназначенное только для группы металлических ударных, включая «маргинальные» инструменты кейджевского типа, будет написано Корндорфом в 1986 году — это «Танец в металле в честь Джона Кейджа».

Характерная для экспозиции идея накопления и разрастания (события от первого до девятого) сочетается здесь с идеей дробления и последующего воссоединения. Схематически этот процесс можно представить как IX — IXa — IXb.

Дискретные, то есть разделенные паузами сегменты в IXa скреплены непрерывной линией, возникающей в партиях треугольников и альпийских колокольчиков. Именно она, темброво несколько видоизменная (добавлены гонги и колокола), станет основой для очередного повторения суперпаттерна (цифра 6), тоже дискретного по своей структуре — события I, II, III и т. д.

Воспроизведение паттерна отнюдь не буквальное и сопровождается обновлением звукового контента (звукоряд D-dur вместо C-dur). В результате исходное сложносоставное единство предстает как бы под иным «углом слышания» (выражение П. Булеза). Трансформация высотного пространства осуществляется путем продвижения в двух противоположных направлениях — сначала диезом (сдвиг в D-dur, цифра 6), а затем и бемольном (сдвиг в B-dur, цифра 8). Не остается неизменным состав и порядок чередования событий (I, II, III, V, IV, VII, VIII), но, пожалуй, главное отличие состоит в отсутствии IX события, получившего свое развитие на предыдущем этапе становления.

Стабилизируя высотное поле (звукоряд B-dur выдерживается неожиданно долго; см. цифры 8–15), композитор несколько обновляет тематизм и подчиняет его интенсивному имитационному развитию. Новый мотив (*c-b-es-d-g-a-f*), впервые возникающий в партии античных тарелочек (цифра 8), приобретает функцию локального паттерна; быстро разрастаясь, в том числе за счет добавления и перегруппировки тех же семи звукоэлементов (*c-b-es-d-g-a-f-g-b-c-a-d-f-es-c*), он начинает многократно воспроизводиться в других инструментальных партиях. Дальнейшая модификация этого мотива осуществляется не только путем наращивания или сокращения исходного звукового состава — композитор не повторяет в точности метод, примененный в начале пьесы, — но по преимуществу благодаря различным серийным преобразованиям (ракоход, интерполяция, пермутация). Активность тематической работы уравнивается, как было отмечено выше, стабильностью тональной основы.

Новое проведение суперпаттерна (цифра 15), состоящего из всех девяти звуковых событий, сопровождается тональной переокраской (D-dur). Полифоническая техника здесь не столь изощрена, как на предыдущем этапе становления: развитие инструментальных партий главным образом определяется каноническими имитациями. Однако гибкость ритмических соотношений между партиями в условиях имитационной фактуры по-прежнему сохраняется; пропорциональный канон (цифра 19), в том числе с нулевым интервалом вступления и приблизительной (аппроксимативной) ритмикой, является важным средством достижения такого эффекта.

Звуковысотный план в данном разделе отличается богатством тональных переходов и включает в себя последовательное углубление в область диезных тональностей (цифра 15 — D-dur, A-dur, E-dur, H-dur, Fis-dur) с переходом в один из их бемольных эквивалентов (Ges-dur) и дальнейшие шаги по терцовым рядам — большетерцовому (цифра 18 — As-dur, C-dur, E-dur) и малотерцовому (цифра 19 — Des-dur, B-dur, G-dur) с итоговым возвращением к исходному C-dur. Тональные обозначения служат здесь указанием скорее на общий звуковой контент, чем на четко выраженный центр.

В рамках крупной репетитивной конструкции последнее проведение суперпаттерна (см. такт 6 после цифры 20) выполняет завершающую роль. Порядок звуковых событий в партии солирующего вибратона — а именно ему принадлежит роль носителя сквозной репетитивной идеи — меняется на противоположный, то есть обратный экспозиционному (ракоход от IX к I). Так возникает своеобразный процесс инволюции — перехода от сложного к простому, от большего масштаба событий к меньшему, от унифицирующей имитационной фактуры к более дифференцированному облику каждого звукового события. Последняя, наиболее лаконичная звуковая констелляция оказывается не чем

иным, как самым первым, коротким паттерном, функционировавшим в качестве первоэлемента всей композиции. Процесс становления, ознаменованный возвращением к исходному состоянию, воплотил в себе образ мгновения, словно застывшего в своей неподвижности, однако наполненного множеством событий.

Как мы смогли убедиться, репетитивная идея у Корндорфа — отнюдь не синоним монотонной статики и весьма далека от каких-либо стандартов, в большинстве случаев она соединяется с целым рядом других конструктивных принципов. Активизируя все звуковые параметры (кроме динамики, остающейся стабильно тихой на всем протяжении данной пьесы), композитор создает живой процесс становления, полный диалектики тождества и различия, движения и покоя.

Одним из наиболее строгих случаев претворения репетитивности в музыке Корндорфа являются произведения «*Con sordino*» (1984) для струнных и клавесина *ad libitum*, «Колыбельная» (1984) для двух фортепиано и «*The Smile of Maud Lewis*» («Улыбка Мод Льюис», 1998) для симфонического оркестра. Последняя пьеса примечательна тем, что и сам тематический материал<sup>6</sup> (три композиции образуют своеобразную серию, объединенную принципом «договаривания», по терминологии А. С. Соколова), и конструктивные приемы, далеко не исчерпанные в двух первых композициях, находят в ней новое интересное продолжение. Олицетворяя жизнеутверждающую линию в творческом мире автора, «Улыбка Мод Льюис» своим загадочным названием отсылает к живописи непрофессиональной канадской художницы, запечатлевшей в своих картинах — наивных и безыскусных — открытый и радостный взгляд на мир.

Обладающие очевидным набором сходных черт, три названные пьесы наделены неповторимыми особенностями — речь идет не только о различном тембровом потенциале, но и о специфических свойствах музыкальной конструкции. Репетитивный метод детерминирует развитие звуковой материи в разных масштабах и в разных слоях текстуры, нередко он обнаруживается лишь при микроанализе. Речь идет, в частности, о сквозной, словно вибрирующей сонорной линии, основанной на непрерывной пермутации ограниченного количества звуков, пребывающих в однородном ритмическом движении. «Подвижной покой самотождественного различия» (А. Лосев [7, 34, 70, 117, 201]) — это философское определение вполне применимо к статико-динамическому равновесию, воплощенному в этой музыке. Художественным результатом применения рационального подхода становится возвышенный светлый образ.

Ритмический облик начального паттерна, являющегося основной конструктивной единицей композиции, — а это в равной мере относится ко всем трем рассматриваемым текстам — совершенно нейтрален (ровные шестнадцатые). Сведен к минимуму и звуковой контент — он представлен трехэлементным сетом, состоящим из звуков *f*, *g*, *a*. Что касается внутренней структуры паттерна, то она предельно индивидуализирована — продемонстрируем это на примере «Колыбельной».

Как нам удалось аналитически установить, в данной пьесе паттерн организован с учетом строгих комбинаторных правил. Перед композитором, очевидно, стояла задача создать эффект максимально непредсказуемого чередования звуков в рамках избранного сета, что и было достигнуто путем оригинальной дистрибуции элементов в пределах восьмитактового построения (это и есть величина паттерна). Оно включает в себя двадцать четыре уникальных по своему облику группы, что является предельным числом (в математической теории перестановок определяемом факториалом числа элементов) вариантов, получаемых из четырехэлементной группы ( $4! = 1 \cdot 2 \cdot 3 \cdot 4 = 24$ ). Однако Корндорф оперирует лишь тремя звуками, а значит, максимальное количество их сочетаний ограничивается всего шестью вариантами. Каким же образом пролонгируется и распределяется в пределах паттерна избранный звуковой набор, при том что

---

<sup>6</sup> «Колыбельная» создавалась как фортепианная версия «*Con sordino*».

количественные пропорции в целом оказываются идеально сбалансированными (каждый элемент сета появляется по тридцать два раза)?

В самом общем плане группы можно подразделить на две неравные части: в одной из них находится шесть групп, составленных из двух разных звуков, в другой — восемнадцать, составленных из трех. Следующая схема, где *a* — это звук *a*, *b* — звук *g*, *a c* — звук *f*, демонстрирует все задействованные в паттерне «Колыбельной» комбинации (Схема 1).

Схема 1. Каталог групп, входящих в паттерн «Колыбельной».

I. abab baba; acac caca; bcbc cbc b

II. *abcb bcba cabc*  
*acbc bcab cacb*  
*acab baca cbac*  
*acba bcac cbca*  
*abca babc caba*  
*abac bacb cbab*

Курсивом в столбцах — а такой парадигматический срез визуально отражает механизм перестановок, производимых с набором имеющихся высот, — отмечены начальные звуки в каждой трехзвуковой группе; их позиция остается стабильной, в то время как остальные элементы, напротив, подвергаются взаимным перемещениям в каждой паре, например, *bca* — *bac*). Реальное распределение всех двадцати четырех групп в паттерне далеко от систематической упорядоченности, представленной на Схеме 1. Их дистрибуция регламентирована другим правилом — принципом неповторности звуков как на грани соседних групп, так и внутри них самих, объяснением чему, по-видимому, служит чисто исполнительский момент — создание непрерывной континуальной линии. Обратим внимание на попевочную основу этой удивительно мелодизированной горизонтали, кажется, не имеющей ничего общего с абстрактной красотой математических вычислений, — напротив, пропетая в медленном темпе, она могла бы стать настоящей колыбельной песней. По этим микроинтонациям, сжатым в единую подвижно-неподвижную сонорную линию, реципиент бессознательно и безошибочно распознаёт русскую музыку (Пример 1).

Заметим, что в сравнении с «Колыбельной» основной паттерн в пьесах «*Sop sordino*» и «Улыбка Мод Льюис» более масштабный и структурно иной. Количество групп в нем значительно возрастает, поскольку композитор использует варианты звуковых сочетаний с многократными репетициями одного звука (в паттерне «Колыбельной» такие комбинации не допускались).

Говоря о музыкальном письме Корндорфа, отметим, что оно исходит из конкретного художественного «задания», как правило, трудно поддающегося вербализации. Современный философ В. В. Бычков полагает, что «истинное художественное содержание произведения искусства — вполне реальная вещь, но оно принципиально неопишимо» [1, 69]. Музыковедение, тем не менее, всегда стремилось эту «невыговоренную» поэтику вербализовать. Избегая конкретных формулировок в описании содержательного плана композиций Корндорфа, ограничимся указанием на то, что художественная идея этих произведений соотносится с онтологическими «первичными моделями» (термин А. Ф. Лосева [8, 238]).

На тип музыкального письма, как известно, существенное влияние оказывает жанровая основа, а в фортепианной пьесе «Письмо В. Мартынову и Г. Пелецису» (1999) жанр оказывается титульным. Инспирированное оригинальной «эпистолярной» пьесой «Переписка» (1985) В. Мартынова и Г. Пелециса, сочинение Корндорфа превратило



некогда возникший музыкальный диалог в своеобразный триалог. То, что главным языковым кодом здесь стал минималистский, неудивительно, ведь он близок языковой манере не только самого автора, но и обоих адресатов послания.

Пример 1. Н. Корндорф «Колыбельная». Такты 1–11.

Данное произведение демонстрирует сугубо индивидуализированный метод работы с репетитивностью. Структура музыкального высказывания образуется из музыкальных фраз различной протяженности — пространных или, наоборот, коротких, но обнаруживающих тенденцию к постепенному увеличению. Лаконичное интонационное зерно (речитация-мольба), включается в процесс непрерывных изменений — в первую очередь тональных и гармонических. Проходя через различные высотные зоны — а композитор показывает широкие возможности как диатоники, так и хроматики, — паттерн непрерывно обновляет свое внутреннее наполнение (см.: [9]).

Остинатный ритм — специфическая минималистская примета — пронизывает собой большую часть «Письма»; только в заключительном разделе происходит внезапное переключение в классицистскую стилистику (хотя и не без ироничного дистанцирования от нее) с соответствующим ей фактурным и метrorитмическим оформлением. Контраст этому посткульминационному эпизоду длительно готовится в масштабной зоне кульминации, отмеченной несколькими тематическими интерполяциями. Ровная ритмическая пульсация выполняет в данном случае роль общего знаменателя для заимствованных тем, а благодаря фактурному, ритмическому и интонационному сходству, они воспринимаются как органичное продолжение авторского материала. Располагая один за другим фрагменты из «Весенней кантаты» Г. Свиридова, Седьмой сонаты

С. Прокофьева и «Острова радости» К. Дебюсси, композитор использует нечто вроде техники бриколажа, в котором соединяются темы, несущие на себе печать индивидуально-авторских стилей, или, говоря бахтинским языком, слова, «пахнущие» «контекстом и контекстами» [2, 106]. Каждая из этих тем органично входит в нарративную ткань «Письма», создавая в ней дополнительные повествовательные инстанции.

Во всех заимствованных темах, что немаловажно, содержатся минималистские черты, а именно: повторность коротких мотивов и ровный ритм. В общую крещендирующую линию идеально вписываются и прокофьевская тема (ее Корндорф делает полностью леворучной, существенно усложняя исполнительскую задачу), и свиридовская, и дебюссистская. Прием сукцессивной и симультанной презентации разнородных тем увеличивает, в итоге, не только текстурную плотность, но и плотность музыкальной информации. Основная повествовательная линия насыщается коннотативными смыслами, усиливающими кульминационный пафос — радостного ликования.

Художественная система «Письма В. Мартынову и Г. Пелецису» убеждает в том, что минималистское высказывание не порывает ни с нарративностью, ни с семантической насыщенностью. Справедливая в отношении классических минималистских композиций мысль о том, что «репетитивная музыка не навязывает никакого другого сюжета, кроме собственной репетитивной игры, которая и становится сюжетом» [12, 74], применительно к музыке Корндорфа, пожалуй, утрачивает релевантность, ведь даже в самых минималистски ориентированных произведениях композитор остается верен сквозной повествовательной идее. В этом, наряду с рассмотренными выше конструктивными свойствами репетитивной техники, заключается, на наш взгляд, своеобразие «русской идеи» Николая Корндорфа.

## Литература

1. Бычков В. В. Форма-содержание в искусстве как основа художественности // Вопросы философии. 2016. № 5. С. 68–79. URL: [http://vphil.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1401&Itemid=52](http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=1401&Itemid=52) (дата обращения: 21.01.19)
2. Бахтин М. Слово в романе // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / [М. М. Бахтин]. М.: Художественная литература, 1975. С. 72–233.
3. Булез П. Письмо и идея / Пер. с франц. Ю. Н. Пантелеевой // Слово композитора и о композиторе : [сборник статей и материалов] / М-во культуры РФ, Российская академия музыки имени Гнесиных, Каф. теории музыки; [ред.-сост.: Н. С. Гуляницкая (послесл.), Ю. Н. Пантелеева (предисл.)]. М.: РАМ имени Гнесиных, 2016. С. 31–69.
4. Гуляницкая Н. С. Русская музыка: становление тональной системы XI–XX вв. : исследование. М.: Прогресс-Традиция, 2005. 384 с.
5. Иванов Вяч. Скрябин и дух революции // Вячеслав Иванов. Родное и вселенское: статьи (1914–1916) / Вяч. Иванов. М.: Изд. Г. А. Лемана, С. И. Сахарова, 1917. С. 191–197.
6. Карсавин Л. П. Восток, Запад и русская идея. Пб: Academia, 1922. 80 с.
7. Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы // Лосев А. Ф. Форма — Стиль — Выражение / Сост. А. А. Тахо-Годи; Общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова. М.: Мысль. 1995. С. 6–296.
8. Лосев А. Ф. Проблемы художественного стиля / [Сост. и авт. послесл. А. А. Тахо-Годи]. К.: Collegium, Киевская Академия Евробизнеса, 1994. 288 с.
9. Пантелеева Ю. Н. «Письмо В. Мартынову и Г. Пелецису» Николая Корндорфа: о музыкально-композиционном методе. Лекция по курсам «Методология современного музыкознания», «Техники композиции XX века». М.: РАМ им. Гнесиных, 2011. 24 с.
10. Соловьев Вл. Красота в природе // Соловьев В. С. Сочинения в 2 т. Т. 2 / Общ. ред. и сост. А. В. Гулыги, А. Ф. Лосева; Примеч. С. Л. Кравца и др. М.: Мысль, 1988. С. 351–389.
11. Reich S. Music as a Gradual Process (1968) // Reich S. Writings On Music. 1965–2000 / S. Reich (ed.); Ed. with an Intr. by P. Hillier. N. Y.: Oxford University Press, 2002. P. 34–36.
12. Stoianova I. Musique répétitive // Musique en jeu. 1977. № 26: février. P. 64–74.