

Евгения Чигарева**ТАМ, ГДЕ КОНЧАЕТСЯ МУЗЫКА,
ВСТУПАЕТ СЛОВО...****(ГОЛОС В ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЯХ
НИКОЛАЯ КОРНДОРФА)**

Как известно, в XX–XXI веках взаимодействие слова и музыки поднимается на новую ступень по сравнению с предшествующими музыкально-историческими периодами, нередко переходя в область эксперимента. Это касается и вербально-го ряда (многоязычие, рассечение слова на слоги, подчас асемантичность слова), и вокальной интонации (разделение мелодии между партиями, скандирование, полифония не только пластов, но и словесных «блоков», соединение в одновременности различных способов звукоизвлечения и т. д.). Словесный ряд вообще оказывается очень важным для современной музыкальной композиции — будь то названия произведений или текст, выполняющий самые разные функции внутри сочинения. В век синтеза музыки и слова, музыки и движения, музыкального и внемузыкального эта проблема имеет существенное значение.

Интересный пример в данном отношении представляет собой творчество Николая Корндорфа.

Николай Сергеевич Корндорф (1947–2001) — один из наиболее самобытных и ярких композиторов поколения, пришедшего на смену знаменитой «троице» (Э. Денисов, А. Шнитке, С. Губайдулина). В процессе творческой эволюции на

Чигарева Евгения Ивановна — доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

протяжении своей не слишком-то долгой жизни он использовал различные композиторские техники, в той или иной степени примыкая к таким направлениям, как минимализм и полистилистика, частично авангардизм, неоромантизм. Особенность стиля Корндорфа состоит в том, что он сохранял в творческом арсенале приемы, выработанные в более ранние периоды, не отказываясь от завоеванного; однако трактовал он эти приемы нестандартно, иногда (прежде всего в последнее, канадское, десятилетие) соединяя в своих сочинениях репетитивную и авангардную техники, тональное мышление (особенно в период, который он сам назвал «диатоническим», «мажорным»: примерно 1981–1991)¹ и элементы сонористики, принципы традиционной композиции и инструментальный театр.

Корндорф в музыкальном мышлении и языке вообще тяготел к синтезу. Вот что он пишет о себе: «В моей музыке я развиваю различные типы современных композиторских техник и также пытаюсь синтезировать элементы различных стилей и направлений, иногда противоположных друг другу. Я делаю это, поскольку верю, что наше время — это время синтеза, и все сокровища, накопленные за века музыкальной культуры, должны быть использованы» [3, 53].

Это свойство творческой личности композитора отразилось и в особом использовании голоса в его произведениях. Причем речь не идет о вокальных сочинениях; напротив, голос, пение могут возникнуть именно в инструментальной музыке: когда все средства в движении к кульминации (обычно тихой, лирической) исчерпаны, вступает голос — пение без слов, которое поручается инструменталистам.

Пение как продолжение и «превышение» звучания инструментов. Так — тихим, «затаенным» пением — заканчивается «Атогосо» (1986), одно из самых лиричных сочинений композитора. Так же — пением арфистки — завершается «Canzone triste» для арфы — произведение, написанное через двенадцать лет (1998). Почему композитор предписывает пение самим инструменталистам, не подключая вокалистов? Возможно, для него важно не качество вокала, а единая линия эмоционального нарастания — от инструмента к голосу. Психологически это лучше почувствуют и воспроизведут те исполнители, которые играют пьесу от начала до конца.

Иногда в инструментальных сочинениях Корндорфа звучит слово — например, в Квартете и в Пассакалии (о которой я скажу отдельно); тогда в создании художественной концепции принимает участие и вербальный ряд.

В поэтике Корндорфа нерасторжимо связаны и *чистая (инструментальная) музыка*, и рождающееся из нее (как эмоциональный выплеск) *пение без слов*, и слово — пропеваемое или проговариваемое. Голос возникает как естественное продолжение звучания инструментов, и хотя в нем чаще отсутствует текст, мы ощущаем скрытый смысл — «снятое» слово.

Но ведь и слово как таковое не сводится к информационному значению, которое предписано ему языком. Так, А. В. Михайлов в своем программном докладе на первой конференции «Слово и музыка» (организованной совместно Московской консерваторией и Институтом мировой литературы) — докладе, который, кстати, был назван автором «Слово и музыка: Музыка как событие в истории Слова», — выделил три «состояния слова»: «Это слово <...> в его дословном состоянии; слово в его привычном нам состоянии, каким знаем мы его по языку и его продуктам, и, наконец, слово, уходящее вовнутрь своих воплощений, точно

¹ Подробнее об этом см. в [5].

так же, как музыка способна уходить внутрь таких своих воплощений, которые уже не могут, собственно, прозвучать для нас, подобно стенам, построенным звуками лиры Амфиона» [4, 17–18]. В литературе, как и в музыке, по мнению ученого, живет «скраденное», «умолчанное слово».

Именно это мы слышим в музыке Корндорфа: голос в инструментальном сочинении — это *символ слова*; это обращение, послание к нам, которое в то же время нагружено смыслом, не выразимым на языке слов. В таком случае можно говорить о «невербальной семантике». Этот термин, предложенный мною в свое время в работах о Моцарте, — конечно же, метафорический, условный: «само сочетание этих двух слов содержит в себе нечто парадоксальное, хотя и вполне объяснимое невербальной природой музыкального искусства. Ведь совершенно очевидно, что музыка *говорит* нам о чем-то и эти “музыкальные лексемы” никак не хочется называть *словами* и обозначать словами (пожалуй, это только увело бы нас в сторону, создавая приблизительные ассоциации), но они же *значат* что-то для нас — отсюда этот термин» [7, 256]; см. также: [6].

Остановлюсь подробнее на двух произведениях, относящихся к разным жанрам: в них слово (в его расширенном понимании) играет различную, но одинаково важную роль.

Пассакалия для виолончели соло (1997, посв. А. Ивашкину) — одно из самых значительных сочинений Корндорфа. Хотя она написана для сольного инструмента, виолончель здесь звучит подобно оркестру (проявилось мастерство Корндорфа-симфониста, автора четырех симфоний)².

Указание на жанр пассакалии многозначно. Это и формальный признак — пиццикатный остинатный бас, который возникает вначале и пунктиром проходит сквозь все сочинение, и многовековая семантика самого жанра, восходящая к его истокам и этимологии (как известно, от испан. *pasar* — проходить). Таким образом, можно сказать, что в какой-то мере этот жанр связан с шествием. Раскрытию смысла этого шествия помогает введенный композитором в произведение текст — отрывки из «Божественной комедии» Данте («Чистилище»), которые произносит виолончелист на языке оригинала³:

| | | |
|------------|---|--|
| 16:16–17 | Io sentia voci, e ciascuna pareva Pregar per pace e per misericordia | И голоса я слышал, и во всех Была мольба о мире и прощенье |
| 25:7–9 | Così intrammo noi per la callaja, Uno innanzi altro, prendendo la scala Che per artezza i salitor dispaja. | Мы, друг за другом, шли тесниной горной, Где ступеней стесненная гряда Была как раз для одного просторной. |
| 25:112–117 | Quivi la ripa fiamma in fuor balestra; E la cornice spira fiato in suso, Che la reflette, e via da lei sequestra. | Здесь горный склон — в бушующем огне, А из обрыва ветер бьет, взлетая, И пригибает пламя вновь к стене; |

² Оркестральность Пассакалии проявляется, в частности, в необыкновенно богатой тембровой палитре, которая создается нетрадиционными приемами исполнения (весьма характерными для авангардной стилистики): перестройка струны *до* на полтона выше, микрохроматика, игра на подставке, на середине грифа, за подставкой, «бартоковское» *pizzicato* (с ударом струны о гриф), удары по корпусу инструмента, пение исполнителя и в конце — свист в сочетании с флажолетами, что напоминает флексафон.

³ Язык очень важен для Корндорфа: так, в Квартете (1992), стремясь воссоздать атмосферу заупокойной службы, композитор использует церковнославянский текст панихиды, который проговаривается и иногда частично поется, как это и бывает во время церковной службы.

| | | |
|----------|---|---------------------------------------|
| | Onde ir ne convenia dal lato schiuso | Нам приходилось двигаться вдоль края, |
| | Ad uno ad uno: ed io temeva 'l fuoco | По одному; так шел я, здесь — огня, |
| | Quinci, e quindi temeva il cader giuso. | А там — паденья робко избегая |
| 26:28–30 | Chè per lo mezzo del cammino acceso | Навстречу этой новая череда |
| | Venne gente col viso incontro a questa, | Шла по пути, объятую пыланьем, |
| | La qual mi fece a rimirar sospeso. | И я помедлил, чтоб взглянуть туда. |
| 27:16–17 | In su le man commesse mi protesi, | Я, руки сжав и наклонясь вперед, |
| | Guardando 'l fuoco <...> | Смотрел в огонь <...> |
| 27:55–57 | Guidavaci una voce che cantava | Нас голос вел, сквозь пламя призывая; |
| | Di là; e noi, attenti pur a lei, | И, двигаясь туда, где он звенел, |
| | Venimmo fuor là ove si montava. | Мы вышли там, где есть тропа крутая. |

Следовательно, Пассакалия — не просто шествие, это трудный путь души к очищению и свету.

Именно этой основной мысли подчинено все — композиция, драматургия, в том числе тембровая и гармоническая. Как отмечает А. В. Ивашкин, «одна из идей <...> “Пассакалии” — это попытка найти звуковой эквивалент дантовскому Аду, Чистилищу и Раю в микротоновой, диатонической и целотонной структуре» [1, 72].

Какую роль в этом случае играет собственно вербальный фактор? Вряд ли композитор рассчитывал на то, что его слушатели знают итальянский язык и могут понимать то, о чем говорится в поэме. Более того, представляется, что во многом это создает чисто звуковой, фонический эффект, тем более что текст произносится исполнителем как бы про себя, причем в этот момент «отключается» звуковысотный фактор: поэтические строки перемежаются (и подчеркиваются!) стуками — прерывистым ритмическим остинато. Впрочем, уже сам по себе факт обращения композитора к поэме Данте символичен и в какой-то мере раскрывает концепцию произведения:

1 Пассакалия для виолончели соло

Recit. *Recitazione, sotto voce*
Così intrammo noi per la callaia,

V-c. *c.l. batt*
pp

Смысловому *crescendo*⁴ подчинено и тембровое движение — помимо использования различных нетрадиционных приемов, особую роль играет человеческий голос (голос виолончелиста!). В завершающем разделе включается пение (без слов) — соединенное с продолжающейся игрой на инструменте. Именно в этот момент происходит постепенный переход к диатонике и упрощение музыкального языка, а в дальнейшем повышение регистра, высветление звуковой палитры. Мелодия, которую поет исполнитель, проста, строга и значительна; она близка

⁴ Многие произведения Корндорфа, по его собственным словам, строятся в виде волны.

к обиходному напеву, что для Корндорфа, человека религиозного, чрезвычайно важно. Безусловно, это кульминация произведения и выход на новый уровень выразительности:

2 Пассакалия для виолончели соло, завершающий раздел

$\text{♩} = 40$

Canto

pp

V-c.

pp *simile*

Другой пример относится к вокальному жанру: это «Welcome!» для женского хора и инструментов (1995; существует версия для шести женских голосов и инструментов). Поэтому пение здесь естественно (хотя опять синтез: на инструментах — ударных и двух продольных флейтах — играют певицы!).

Сначала о названии сочинения: оно отнюдь не адекватно часто встречающемуся переводу «Приветствуем Вас!». Вот отрывок из письма ко мне Г. Ю. Аверинной⁵, жены композитора (от 13.06.2011): «Welcome!» — как вспоминает один наш канадский друг, на рождественском вечере у него дома Коля задавал вопрос: «Что говорят ангелы, когда душа является к воротам рая?». Отсюда женские голоса, звоны, нежный флейтовый тембр — музыка ангелов. Произведение выполнено в авангардной технике (звуковысотная организация, хоровая фактура,

⁵ Благодарю Г. Ю. Аверину за предоставленные в мое распоряжение материалы из личного архива композитора.

необыкновенно разнообразные звуковые приемы: произнесение текста, шепот, свист, пение, игра на инструментах) и в какой-то мере ориентировано на жанр кантаты — но в современном варианте; небесное звучание этой музыки может напомнить кантаты А. Веберна. Как это характерно для жанра кантаты, важную роль здесь играет полифония⁶, причем отнюдь не только традиционная (каноны): в последнем разделе соединяются в одновременности разные типы звучаний — юбилеи (распевы отдельных слогов, фактически пение без слов), шепот (точнее, полусшепот), а потом и свист, звуки флейты и ударных; см. пример 4 (с. 145)⁷. Такое соединение разного, подчас контрастного (что привело композитора, в частности, к созданию двух полистилистических опусов: Второй и особенно Четвертой симфонии — «Underground music»)⁸, — быть может, основа мирослышания Николая Корндорфа: «Спектр жизни музыки необычайно широк, и все его отдельные части сосуществуют одновременно, и в этом заключается поразительное богатство музыки, ее счастье и трагедия» [2, 282].

Ну, а что можно сказать о слове в этом произведении? Здесь опять нас ждет сюрприз. Когда слушаешь, кажется, что это какой-то неизвестный язык. Но вот ремарка композитора в партитуре: «Текст не имеет никакого значения. Это набор слогов. Он произносится спокойно, тихо и свободно, независимо от тактов музыки». А в интервью 2000 года композитор выразился еще более четко: «Хористки <...> читали абракадабрические тексты» [3, 59]. Что это значит? Сначала я подумала, что такой «неизвестный язык» принципиально не должен быть понятен смертному человеку, находящемуся пред вратами Рая. Но обратившись за разъяснением к Г. Ю. Авериной, я узнала, что Николай Сергеевич в разговорах с ней ссылался на церковнославянское «Всяк глагол» (то есть каждый говорит на своем языке, иллюзия многоязычия).

Однако и это своеобразное произведение представляет собой драматургическую и смысловую волну. Произносимый текст подвергается чисто музыкальному (*crescendo!*) развитию: сначала гласные, которые в дальнейшем превратятся в слоги с этими гласными (*a*, потом *o*, затем *y*, *e*, *i*; позже будут распеваться и сонорные согласные — *n*, *m*, *l*; а далее следует даже шестиголосный канон — в прямом движении и в обращении — звуковысотный и фонетический: полифоническое соединение слогов с разными гласными — пример 3 на с. 146); в конце концов из слогов складываются слова на несуществующем языке (квазилатынь!)⁹.

Композиция строится как чередование чисто вокальных разделов с разделами, в которых на пение накладывается проговаривание (их два: первый раз текст произносится на фоне поющих гласных, второй — на фоне согласных). И в заключительном разделе — соединение всего плюс вокализация. Так

⁶ Впрочем, это вообще характерно для музыкального мышления Корндорфа: «мне представляется, что полифония это не техника, это *мировоззрение*» [3, 67].

⁷ Этот пример демонстрирует весьма сложную ритмическую технику Корндорфа: композитор даже предписывает при первоначальных исполнениях использование метронома. Вообще сочинения Корндорфа очень трудны для исполнителей, и можно восхищаться мастерством артистов, которые их играют.

⁸ «Welcome!», конечно, моностилистическое произведение — иначе и не может быть при такой скрытой программе!

⁹ В данном случае можно говорить о «речевой композиции» (нем. Sprachkomposition), в которой используются не только словесные, но и фонетические элементы (а также «поющиеся» мелодические линии — как у голоса, так и у инструментов).

образуется единая крещендирующая линия выразительности: *музыка – произносимое слово – пение без слов* (подлинный синтез!).

Принципу волны соответствует и звуковысотная организация: атональные, вибрирующие звучности, лишённые тяготений, в сочетании с высоким регистром и экзотическими тембрами создают ощущение разреженного, космического пространства. Но когда, казалось бы, неожиданно, устанавливается звучание си-бемоль-мажорного трезвучия (ц. 60), которое царит до конца (тихая кульминация, кода), становится ясно, что к этому и шло все развитие – к счастливой гармонии, идеальной точке покоя. Трезвучие распевается, заполняется лидийским («сверхмажорным»), а затем и натуральным звукорядом (юбилеяция, что символично!), происходит слияние и «разрешение» всего, что было ранее (пример 4). В последних тактах сочинения включаются шепот, потом свист – самое высокое и самое *возвышенное* звучание (см. пример 5 на с. 147), постепенное «изживание», растворение в унисоне *си бемоль* (в конце ремарка *morendo*).

В заключение хотелось бы сказать, что слово для Корндорфа (даже и в таком необычном случае) – отнюдь не формальный элемент композиции, это смысловое явление, *интонация-слово*. Также в его творчестве мы находим *интонацию-тембр* (особый, сонористический план композиции) и *интонацию-жест* (в случае использования инструментального театра). Но это именно *интонация* (по Асафьеву, «музыка – это искусство интонируемого смысла»).

Известен афоризм: «Там, где кончаются слова, начинается музыка». В связи с поэтикой творчества Корндорфа хочется сказать иначе: «Там, где кончается музыка, вступает слово». *Слово как высшее выражение музыки*.

Использованная литература

1. *Ивашкин А.* «...Я ведь пишу “нетленку”»... // Музыкальная академия. 2002. №2. С. 70–72.
2. *Корндорф Н.* «В честь Альфреда Шнитке (AGSCH)» // Альфреду Шнитке посвящается. Вып. 8. М.: Композитор, 2011. С. 280–289.
3. *Корндорф Н.* Я безусловно ощущаю себя русским композитором // Музыкальная академия. 2002. №2. С. 52–64.
4. *Михайлов А. В.* Слово и музыка: Музыка как событие в истории Слова // Слово и музыка. Памяти А. В. Михайлова. Материалы научных конференций. Научные труды Московской консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 36. Редакторы-составители: Е. И. Чигарева, Е. М. Царева, Д. Р. Петров. М.: Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2002. С. 6–23.
5. *Чигарева Е.* Николай Корндорф: возвращение в Россию // Музыкальная академия. 2011. №4. С. 65–68.
6. *Чигарева Е. И.* О «невербальной семантике» в музыке Моцарта // Семантика музыкального языка. Материалы научной международной конференции 27–28 февраля 2002 года / Отв. ред. Э. П. Федосова. М.: РАМ им. Гнесиных, 2004. С. 223–227.
7. *Чигарева Е. И.* Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика. М.: УРСС, 2000. 279 с.

«Welcome!», с. 32

3

I = 88
 II = 80
 III = 72
 IV = 66
 V = 60
 VI = 54

I: di le do na mu ba mi
 II: la ka ma ra sa
 III: pe ma le ne te me
 IV: mi si ti vi bi li
 V: lu ku su tu mu no
 VI: lo ko mo no mu po

«Welcome!», ц. 66

4 $\text{♩} = 88$ *ff*
ya va sta na ba da ga ra la ma sa ka da ga ra la pa ta sa
 $\text{♩} = 80$ *ff*
ya va sta na ba da ga ra la ma sa ka da ga ra la pa ta sa
 $\text{♩} = 80$ Handbell *ff*
 $\text{♩} = 72$ *ff*
ya va sta na ba da ga ra la ma sa ka da ga ra la pa ta sa
 $\text{♩} = 66$ *ff*
ya va sta na ba da ga ra la ma sa ka da ga ra la pa ta sa
 $\text{♩} = 66$ Handbell *ff*
 $\text{♩} = 60$ *ff*
ya va sta na ba da ga ra la ma sa ka da ga ra la pa ta sa
 $\text{♩} = 54$ *ff*
ya va sta na ba da ga ra la ma sa ka da ga ra la pa ta sa
 $\text{♩} = 54$ Handbell *ff*

I
II
III
IV
V
VI

«Welcome!», ц. 77

5

The musical score is arranged in six systems, labeled I through VI. Each system contains two staves. The upper staff of each system is a vocal line with a treble clef, and the lower staff is a whistling line with a treble clef. The whistling lines are marked with 'whistling' or 'whispering' and include triplet markings (3) and dynamic markings like 'f' and 'h'. Measure numbers are placed at the start of the vocal lines: 88 (I), 80 (II), 72 (III), 66 (IV), 60 (V), and 54 (VI). The score concludes with a final measure in system VI marked with measure number 66.