



*Юлия Николаевна Пантелеева*

## **О МУЗЫКЕ НИКОЛАЯ КОРНДОРФА: В ПРОСТРАНСТВЕ ИНТЕРТЕКСТА**

*«...Мы всегда должны помнить о том,  
что книги разговаривают друг с другом».*

*Умберто Эко*

### **Вокруг термина «интертекстуальность»**

**Т**ермины «интертекст» / «интертекстуальность», ставшие неотъемлемой частью концептуального языка современных гуманитарных наук, особенно наглядно раскрывают свой методологический потенциал применительно к искусству эпохи постмодерна. И хотя идею диалога, которой данные понятия во многом обязаны своим происхождением (одной из отправных точек для Ю. Кристевой, выдвинувшей в конце 1960-х годов термин *l'inter-textualité*, послужили труды М. Бахтина), можно увидеть повсюду, именно в отношении постмодернистского искусства вопрос межтекстовых связей приобретает особую актуальность.

Понятие интертекстуальности, если проследить его в развитии, накопило с момента своего возникновения значительный запас последующих толкований, повлиявших на производство новой терминологии: транс-, мета-, архи-, пара-, гипо-,

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

гипертекстуальность. Не следует, видимо, упускать из виду и тот факт, что сам автор термина интертекстуальность вскоре предпочел использовать другой – «транспозиция», о чем говорится в книге Ю. Кристевой «Революция поэтического языка», посвященной авангардным явлениям во французской поэзии конца XIX века (Лотреамон, Малларме): «Термин *интертекстуальность* означает переход из одной (или нескольких) знаковых систем в *другую*; но поскольку данное понятие часто толкуется в тривиальном смысле “изучения текстовых источников”, мы отдадим предпочтение термину *транспозиция*...»<sup>1</sup> [14, 59].

Вместе с тем понятие интертекста было усвоено гуманитарными науками и прочно закрепилось в их лексиконе. Важнейшую роль здесь сыграли работы Р. Барта, в которых новые концептуальные подходы были изложены своеобразным языком научно-литературной прозы, органично сочетающей в себе логику рациональных построений с принципом «удовольствия от текста». Одна из лаконичных бартовских дефиниций, концентрированно передающая суть этого понятия, гласит: «...Текст – это раскавыченная цитата» [1, 486]. Заметим, что таким «коротким и энергичным именем», по выражению Г.К. Косикова, известного переводчика и исследователя современной французской философской мысли, Барт заменил кристевский интертекст.

Раскрывая содержание этого термина, Барт прибегает к «силе метафоры» (Э. Кассирер) и дает ряд символических аналогий: сеть, паутина, ткань. Образ переплетающихся <sup>2</sup> друг с другом гетерогенных нитей-кодов настолько точно соответствует текстовой

---

<sup>1</sup> Перевод здесь и далее мой – Ю.Л.

<sup>2</sup> На этимологическую общность слов текст и ткань в одной из работ указывал также и Ю. Лотман, воспринимавший всю культуру в целом как сложное переплетение текстов.

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

структуре, что ученый подбирает для теории текста специальное наименование, этимологически более точное – «гифология»<sup>3</sup>.

В представлении Барта текст – это еще и «галактика означающих», пространство, где обитают «анонимные, неуловимые», «уже читанные» (*dejà lu*) цитаты. О своеобразном эффекте дежавю, постоянно возникающем в условиях интертекста, говорится и в другом бартовском определении: «...Текст – это новая ткань, сотканная из побывавших в употреблении цитат» [1, 415]. Мысль о повсеместности цитаций, которые могут быть точными, явными, закавыченными или, наоборот, неявными, неточными, почти неуловимыми свидетельствами присутствия других текстов и дискурсов, сближает позицию Барта с точкой зрения американского писателя и философа Р. Эмерсона, утверждавшего: «КАЖДАЯ книга – это цитата; и каждый дом – это цитата из всех лесов, рудников и каменоломен; и каждый человек – это цитата всех своих предков» [13]<sup>4</sup>.

Повторение слов «каждый» и «все» в данном высказывании призвано усилить тезис о всепроникающем механизме цитирования и представить воспроизведение предшествующего опыта практически как неизбежное. Но если здесь речь идет только об исторической преемственности, предполагающей лишь один временной вектор «от прошлого к будущему», то интертекстуальность допускает возможность разнонаправленных связей, свободно возникающих между текстами внутри всей ткани культуры.

---

<sup>3</sup> «Любитель неологизмов мог бы определить теорию текста как “гифологию” (гифос – ткань, завеса, паутина)» [11].

<sup>4</sup> «EVERY book is a quotation; and every house is a quotation out of all forests and mines and stone-quarries; and every man is a quotation from all his ancestors».

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

Какие же эстетические позиции, «выговоренные» или «невыговоренные» творцами, можно было бы обозначить исходя из отношения художника к тому, что называется памятью культуры? Для наглядности представим две крайние точки зрения. Одна состоит в декларативном отрицании того, что несет в себе память, будь то личная память или память культуры в целом. Другая, напротив, предполагает открытость к опыту прошлого, воспринимаемому как «мировая энциклопедия» (У. Эко), «фантастическая библиотека» (М. Фуко) и т.д.

Если говорить о первой из названных позиций, то следует назвать Пьера Булеза, который считал необходимым противостоять тому влиянию, которое культурная память оказывает на творческое сознание. Сравнивая память с александрийской библиотекой, композитор призывал, не без оттенка эпатажности, сжигать ее. «Забывать все, абсолютно все», – такая идея звучит в его очерке 1971 года, написанном после ухода из жизни И. Стравинского: «...У каждого в распоряжении есть энциклопедия культуры и в любое мгновение – вся память мира... Стало практически невозможно игнорировать историю, не только историю своей собственной культуры, но и других цивилизаций, как самых далеких, так и самых близких; пространство и время упразднены. <...> Я буду петь хвалу амнезии» [12, 410].

Судя по эссе 1997 года, аналогичная точка зрения сохранилась у композитора и четверть века спустя: «Думаю, некоторая форма амнезии абсолютно необходима, чтобы выжить. *Nolens volens* в нас содержится если не огромная, то, по крайней мере, очень значительная библиотека. И нужно каждый день ее сжигать. Здесь я снова процитирую Рене Шара: “Библиотека в огне...”. Она все время будет возрождаться как феникс из пепла, и

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

никогда не надо падать духом, заново приступая к одному и тому же действию – беспрестанно ее сжигать, хотя она будет вновь и вновь возрождаться [12, 471]».

Столь радикальной, если не сказать нигилистической, позиции можно противопоставить другую, когда автор не только не изолирует себя от опыта прошлого, но активно к нему апеллирует, заимствуя оттуда материал, необходимый для создания новой целостности. Такое понятие, как «стерильная память», характерное для лексикона Булеза, совершенно несвойственно, например, У. Эко, романы которого изобилуют цитатами и отсылками к текстам разных эпох.

Умение включиться в интертекстуальную игру и распознать точки выхода к другим текстам и контекстам составляет привилегию так называемого «искушенного» читателя. Впрочем, и «наивный» читатель, не подозревающий об интертекстуальном объеме произведения, равным образом может воспринять смысл повествования, пусть лишь на уровне развития сюжета.

В данном случае речь идет о так называемом двойном прочтении и двойном кодировании – характерном свойстве постмодернистских текстов, таких как романы У. Эко. В контексте приведенных выше слов Булеза о «библиотеке в огне» уместно будет вспомнить и о библиотеке-лабиринте из романа «Имя розы», символизирующей собой накопленный цивилизацией опыт. В качестве антипода булезовской «хвале амнезии» можно назвать роман Эко «Таинственное пламя Царицы Лоаны», фабула которого заключается как раз в идее избавления от амнезии. Обретение героем утраченной памяти, то есть архива личных воспоминаний, происходит благодаря так называемой «бумажной» памяти, состоящей «не из нейронов, а из печатных листов»...

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

Современное изобразительное искусство дает множество примеров взаимодействия художника с памятью культуры, в том числе, когда заимствуются не только отдельные фрагменты из произведений других авторов, но воспроизводится чужое высказывание в целом. Такой подход характерен, в частности, для колумбийского художника Фернандо Ботеро (р. 1932), склонного переосмысливать в своих картинах взятый за основу классический визуальный текст. Заметить в его работах интертекстуальную иронию, в общем, не составляет труда, поскольку она проявляется не в зашифрованном или опосредованном виде, а, напротив, представлена в обескураживающе прямой, демонстративной отсылке к шедеврам европейской живописи – полотнам Пьеро делла Франческа, Рафаэля, Леонардо да Винчи, Диего Веласкеса, Энгра и другим. Полностью сохраняя композицию оригинала и несколько варьируя его название, художник «пересказывает» знаменитые картины в своей особой эстетической манере преувеличенных телесных форм.

В целом же проявления интертекстуальности в искусстве и литературе исключительно многообразны и включают в себя различные способы взаимодействия с другими текстами, такими как ремейк, аллюзия, пародия, парафраз, конечно же, цитации, вплоть до так называемых цитатных произведений и т.д.

Композиторское творчество сегодняшнего дня, как и современное искусство в целом, демонстрирует большое разнообразие в том, что касается способов интертекстуального мышления, и музыка Николая Корндорфа (1947–2001) не является в этом смысле исключением. Неавторскому по происхождению материалу, или чужому слову, в произведениях композитора отведена значительная роль. Чтобы убедиться в этом, достаточно

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

назвать «...si muove!» (1993) – сочинение, написанное в жанре инструментального театра и представляющее собой оригинальный опыт соединения различной в стилевом отношении музыки, или неоконченное симфоническое произведение с символическим названием «Прощание», полностью основанное на цитатах из русской классики.

Что представляет собой межтекстовый диалог в сочинениях Николая Корндорфа? Какую функцию в них выполняют цитации? Каким образом композиторский идиолект, будучи столь открытой по отношению к чужому слову системой, не теряет своей идентичности?

Обобщенную картину работы с цитируемым материалом в музыке Н. Корндорфа мы уже имели возможность представить [6], поэтому в данном случае внимание будет сосредоточено на двух произведениях, созданных композитором во второй половине 1990-х годов. Речь идет о Четвертой симфонии «Underground music» («Музыка андеграунда») (1996) и композиции для фортепиано «Письмо В. Мартынову и Г. Пелецису» (1999).

Жанр и величина этих произведений, если говорить литературоведческим языком, представляют собой большую и малую формы и указывают скорее на область различий, нежели сходств. Вместе с тем оба сочинения свидетельствуют о некоем общем направлении художественной мысли Корндорфа, характерном для последнего десятилетия его жизни, совпавшего с концом века и в определенной степени выразившего этот дух *fin de siècle*.

**«Письмо В. Мартынову и Г. Пелецису»: цитаты и их смысловые коды**

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

Жанровая основа произведения «Письмо В. Мартынову и Г. Пелецису» [5] уже сама по себе конструирует диалогическую ситуацию в формате отправитель – адресат. Надо сказать, что письмо представляет собой весьма редкий (в музыкальном искусстве) и оттого примечательный своими художественными решениями жанр. Вот лишь некоторые примеры «эпистолярных» произведений в музыке: «Письмо» В. Ребикова для фортепиано, романс С. Рахманинова «Письмо К.С. Станиславскому от С. Рахманинова»; посвященное Паулю Захеру сочинение «Messagesquise» П. Булеза для солирующей виолончели и шести виолончелей; «Письмо Зайцева» А. Вустина (с титульным посвящением Э.В. Денисову) для голоса, струнных и большого барабана; фортепианный цикл «Избранные письма Сергея Рахманинова» А. Батагова и его же сочинение «ГДЕ НАС НЕТ. Письма игумении Серафимы».

Непосредственным импульсом для Н. Корндорфа послужило сочинение «Переписка 1985» В. Мартынова и Г. Пелециса, прозвучавшее 12 октября 1998 года в Рахманиновском зале Московской консерватории в исполнении пианистов Алексея Любимова и Ивана Соколова. Познакомившись с записью этого сочинения, Корндорф, живший в 1990-е годы в Канаде, откликнулся собственным музыкальным письмом, адресованным бывшим сокурсникам по Московской консерватории. Интересно, что свое произведение композитор отправил по почте в Ригу и Москву, воспользовавшись неожиданной подсказкой – концертной программкой с напечатанным на ней конвертом письма Г. Пелециса В. Мартынову, где были указаны адреса обоих композиторов. Таким образом, нашла продолжение форма реального обмена

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

музыкальными посланиями, благодаря которому до этого возникла «Переписка» В. Мартынова и Г. Пелециса.

Произведение Корндорфа – семантически многослойный текст, который может быть воспринят на разных уровнях организации: и как повествование, обладающее внутренней цельностью и структурой, и как высказывание, опосредованное в чужом слове и имплицитно связанное с другими текстами. Причем отмеченные уровни смысловой организации не являются взаимоисключающими и скорее дополняют друг друга.

Интертекстуальный объем «Письма» в значительной степени определяется заимствованным материалом – точными цитатами и аллюзиями на стиль других авторов. Эти гетерогенные коды вплетаются в основной текст, наполняя его стереофонией смыслов. Кроме того, разнообразные перекрестные ссылки, возникающие между собственными произведениями, – отнюдь не редкость в музыке Н. Корндорфа. Анализируя поздний стиль композитора на примере хоровой композиции «Echo» (1999) и сочинения для виолончели и фортепиано «Triptych (Lament, Response and Glorification)» (1999), мы отмечали эффект эхообразной переключки между финальной пьесой этого цикла и текстурой «Письма»: «Исследовательский “эхолот” уловит также и связь с другими композициями. Созданное в том же году “Письмо В. Мартынову и Г. Пелецису” для фортепиано соло напрямую соотносится с третьей частью “Триптиха” – пьесой “Glorification”. Названия частей инструментального “Триптиха” – “Lament” (Жалоба, стенание, плач), “Response” (Ответ, отклик) и “Glorification” (Прославление, восхваление) суть выговоренная в афористической форме поэтика» [7, 212].

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

Логично поэтому было бы воспринять название пьесы «Glorification» как своего рода авторскую экспликацию, дающую ключ к содержательному плану «Письма». И если обширная кульминация «Письма» олицетворяет собой идею славословия, то тема, из которой постепенно вырастает эта ликующая гимническая звучность, представлена в начале пьесы тихой прерывистой речитацией фортепиано (g-moll), наполненной глубоким внутренним смыслом.

Среди неавторских тем, включенных композитором в текст «Письма», есть и цитата из «Весенней кантаты» Г. Свиридова (B-dur). Обратившись к этому произведению, можно увидеть, что словесный ряд здесь представлен строками из стихотворения Н. Некрасова: «Хорошо, светло в мире божем, хорошо, легко, ясно на сердце». Таким образом, вербальная часть музыкальной цитаты, оставшаяся за кадром, как бы расшифровывает тот смысл, который свиридовская тема привносит в содержание «Письма».

В музыкальной ткани сочинения Корндорфа можно распознать и цитату из финала Седьмой сонаты С. Прокофьева, пожалуй, самую масштабную из всех. Нельзя не обратить внимания на то, что текст сонаты остается практически неизменным (изымается лишь звук *cis* в середине цитаты). В то же время Корндорф весьма авангардно трактует первоисточник с исполнительской точки зрения: вся фактура, и без того требующая большой виртуозности, полностью переносится в партию левой руки. Поскольку в верхнем пласте продолжает звучать свиридовская тема, то возникает своего рода контрапункт. Впрочем, благодаря единой ритмической пульсации и общему высотному уровню (B-dur), этот насыщенный звукообраз вполне может быть воспринят и как нечто целостное.

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

С точки зрения содержательности, трудно однозначно утверждать, что именно несет в себе прокофьевская цитата, наполненная железным напором своей ритмической энергии. Как известно, смысловая множественность произведения, как и его толкований, является достоинством художественного высказывания. Сошлемся лишь на один из примеров рецепции этого произведения – слова С. Рихтера, первого исполнителя Седьмой сонаты<sup>5</sup>.

Обширный кульминационный раздел «Письма» примечателен появлением еще одной цитаты: в данном случае речь идет о фрагменте фортепианного сочинения К. Дебюсси «Île joyeuse» («Остров радости»)<sup>6</sup>, название которого говорит само за себя. Для того чтобы музыка Дебюсси органично вписалась в текстуру произведения, Корндорф вносит в цитируемый фрагмент небольшие изменения: из фактуры исчезает арпеджированный аккомпанемент, он становится аккордовым, кроме того, изымаются пунктиры, что позволяет свести ритм всех заимствованных тем к общему знаменателю – равномерному пульсу восьмыми.

Корндорф, таким образом, не только заимствует чужие слова, но, изменяя их, подчиняя их собственной интенции, делает своими. Именно об этом процессе присвоения чужого слова говорил М. Бахтин: «Слово языка – полужужое слово. Оно станет “своим”,

---

<sup>5</sup> «Соната бросает вас сразу в тревожную обстановку потерявшего равновесие мира. Царит беспорядок и неизвестность. Человек наблюдает разгул смертоносных сил. Но то, чем он жил, не перестает для него существовать. Он чувствует, любит. Полнота его чувств обращается теперь ко всем. Он вместе со всеми и вместе со всеми протестует и остро переживает общее горе. Стремительный наступательный бег, полный воли к победе, сметает все на своем пути. Он крепнет в борьбе, разрастаясь в гигантскую силу, утверждающую жизнь» [9].

<sup>6</sup> Композитор также сделал переложение этого сочинения для большого симфонического оркестра.

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

когда говорящий населит его своею интенцией, своим акцентом, овладеет словом, приобщит его к своей смысловой и экспрессивной устремленности. До этого момента присвоения слово не в нейтральном и безличном языке (ведь не из словаря же берется говорящим!), а в чужих устах, в чужих контекстах, на службе у чужих интенций: отсюда его приходится брать и делать своим» [2, 106].

Завершающий раздел пьесы примечателен драматургическим ходом, который позволяет внезапно переключиться в иную образную и стилистическую среду: здесь возникает музыка, явно ориентированная на моцартовский стиль. Сам автор в письме пианисту и композитору И. Соколову говорил о «намёках» на Симфонию № 40 В.А. Моцарта, а именно на заключительную партию медленной части. Кроме этого, мы усматриваем в данном разделе «Письма» еще и отчетливое тематическое сходство с арией Сюзанны «*Deh vieni non tardar, o gioia bella*» из оперы «Свадьба Фигаро».

Если допустить, что изящная «венская» тема Корндорфа, наполненная отзвуками моцартовской музыки, включает в себя смысл и этой любовной арии, текст которой можно перевести как «Приди же скорей, радость моя», то наше предположение окажется вполне оправданным, ведь образ радости в «Письме» является одним из важнейших, если не сказать, концептуальным.

Три цитаты из музыки Свиридова, Прокофьева и Дебюсси, освоенные Корндорфом, органично соединяются друг с другом в едином художественном высказывании, внося в него дополнительные – коннотативные – уровни смысла, расширяя тем самым область музыкальных значений.

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

Итак, музыкальное послание Николая Корндорфа – текст, допускающий различные способы своего прочтения и истолкования. Воспринять этот нарратив можно и как прямое высказывание, и как «непрямое говорение»: сотканное из своих и чужих слов и пронизанное различными смысловыми кодами, «Письмо В. Мартынову и Г. Пелецису» становится для реципиента настоящим «семиологическим приключением».

### **«Свои-чужие» слова в «Underground music»**

Четвертая симфония «Underground music» («Музыка андеграунда») (1996) – произведение, необычное по своему замыслу и воплощению<sup>7</sup>. Несмотря на классическую структуру сонатно-симфонического цикла, в которую точно вписывается это произведение, оно обладает совершенно особым «эстетическим идиолектом».

Познать художественную идею симфонии помогает, прежде всего, «слово композитора», представленное как в устных высказываниях автора [см.: 3], так и в литературном эссе, написанном композитором спустя несколько лет после создания симфонии.

Понятие андеграунда, ставшее титульным в произведении, Корндорф толковал абсолютно индивидуально, наделяя его значением, совершенно отличным от общеупотребительной практики. Лишенное каких-либо идеологических, социокультурных и прочих коннотаций, это понятие применялось Корндорфом

---

<sup>7</sup> Премьера симфонии состоялась 19 декабря 1997 года в Большом зале Санкт-Петербургской филармонии. Сочинение исполнил Заслуженный коллектив республики Оркестр Санкт-Петербургской филармонии под управлением дирижера Александра Лазарева. Именно этому музыканту и посвятил композитор свою симфонию.

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

исключительно к творческой личности. Оно дало возможность определить, а значит, выделить из множества смежных явлений именно то, что составляет часть натуры художника, которая могла проявиться, с одной стороны, в гениальном творческом жесте, в создании шедевра, а с другой – в «странностях» эстетического вкуса и «отрицательных» формах поведения.

Обосновывая свое представление об андеграунде, Корндорф пишет: «Если исходить из того, что культура и искусство являются отражением внутренней культуры, внутреннего мира человека, то термин “андеграунд” можно употребить шире, отнести его к самому человеку, к его внутренней культуре, к его духовной жизни, и отделить им те стороны его существа, которые находятся “под землей”, “в подполье”, на “дне” души. Андеграунд души, андеграунд внутренней культуры – составная часть каждого человека. Это данность, которая не может быть названа ни плохой, ни хорошей, ни возвышенной, ни низменной» [4]. Корндорф, таким образом, выводит понятие андеграунда за пределы указанных категорий, специально подчеркивая мысль о том, что «... он столь же ценен, как и другие стороны личности, так как является частью ее сути, частью неделимого целого» [4].

Размышления над судьбами четырех русских художников – М. Мусоргского, С. Есенина, А. Зверева и В. Ерофеева – послужили для композитора непосредственным импульсом к написанию симфонии. Причем основу «поэтической лексики» произведения составил главным образом неавторский материал: заимствованный либо стилизованный.

Симфония стала уникальным обобщением явлений музыкального андеграунда, который Корндорф видел в самых разных областях: в произведениях композиторов-классиков и

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

фольклоре, в церковном обиходе и в разнообразных формах любительского, непрофессионального музицирования и т. д. Яркими звукообразами вошли в симфонию цитаты из классической музыки – произведений Гайдна, Моцарта, Бетховена, Малера, Стравинского, Мусоргского, Римского-Корсакова, Бородина, Шостаковича, Берга, Орфа. Причем, наряду с целыми темами, композитор использовал и небольшие их фрагменты, соединенные настолько искусно, что следы такой контаминации оказываются практически неразличимыми.

«Свой-чужие», или «чужие освоенные» слова (термины М. Бахтина) представлены в симфонии не только заимствованиями из композиторской и стилизациями некомпозиторской музыки, будь то фольклор, песнопения обихода, country music, рок-музыка и многое другое. К ним относится и собственная музыка Корндорфа, которая тоже фигурирует в данном тексте, но уже в статусе цитаты. Речь идет об оркестровых Гимнах и фортепианной «Колыбельной», присутствие которой нам удалось обнаружить в целом ряде сочинений композитора [8].

Итак, «Underground music» представляет собой индивидуальное по стилю, внутренне целостное высказывание, в основе которого лежит гетерогенный музыкальный материал. «...Композитор не создает коллажную композицию, или мозаику, искусно располагая темы, но формирует цельное, пронизанное едиными силовыми линиями симфоническое полотно. <...> Художественная ткань третьей части не есть только референциальное поле – поле отсылок к другим текстам, она не есть только совокупность музыкальных знаков, данных в определенной последовательности, она есть, прежде всего, авторское повествование, слова в котором – заимствованные, но их сочетание,

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

комбинаторика и, как следствие, композиция рождает глубоко индивидуальное высказывание. Композитор обращается с “чужим” материалом как со своим...» [8, 198], подчиняя его своей художественной задаче, своей интенции и своей интонации.

Добавим в заключение следующее. Умберто Эко, размышляя об интертекстуальности в связи с собственной писательской стратегией, указывал на четыре вида интенций, от которых зависит смысловой потенциал текста. К своей триаде «*интенция автора, интенция текста, интенция читателя*» [10, 155], ученый относит еще один существенный компонент – «*интенцию интертекста*». В пространстве, наполненном такими сложными и многосторонними отношениями, находится, конечно, и музыка нашего современника Николая Корндорфа.

### **ЛИТЕРАТУРА**

1. *Барт Р.* От произведения к тексту // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 413–423.
2. *Бахтин М.М.* Слово в романе // Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 72–233.
3. Вокруг Четвертой симфонии (беседа Ю. Пантелеевой с композитором Николаем Корндорфом) // Музыкальная академия. 2002. № 2. С. 64–70.
4. *Корндорф Н.С.* Эссе об андеграунде (рукопись).
5. *Пантелеева Ю.Н.* «Письмо В. Мартынову и Г. Пелецису» Николая Корндорфа: о музыкально-композиционном методе. Лекция по курсам «Методология современного музыкознания» и «Техники композиции XX века». М.: РАМ им. Гнесиных, 2011.

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

6. *Пантелеева Ю.Н.* Opus citatum в музыке Николая Корндорфа // Николай Корндорф: Материалы. Статьи. Воспоминания. Редакторы-составители: Е.А. Николаева, И.В. Вискова, Г.Ю. Аверина. М.: Научно-издательский центр “Московская консерватория”, 2015. С. 182–195.
7. *Пантелеева Ю.Н.* К проблеме «позднего стиля»: «Еcho» и «Труптич» Николая Корндорфа // Процессы музыкального творчества. Вып. 10. Сб. тр. РАМ им. Гнесиных. Вып. 172. Ред.-сост. Е.В. Вязкова. М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. С. 208–237.
8. *Пантелеева Ю.Н.* Поэтика стиля Николая Корндорфа. Дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2004.
9. *Рухтер С.Т.* О Прокофьеве [Электронный ресурс]. URL: <http://www.opentextnn.ru/music/personalia/prokofiev/?id=848>.
10. *Эко У.* Борхес и мой страх влияния // О литературе: эссе. Пер. с ит. С. Сидневой. М.: АСТ: CORPUS, 2016. С. 151–171.
11. *Barthes R.* Texte (Théorie du) [Электронный ресурс]. URL: <https://www.psychanalyse.com/pdf/>.
12. *Boulez P.* Regards sur autrui. Points de repères II. Paris: Christian Bourgois Éditeur. 2005.
13. *Emerson R.* Quotation and Originality [Электронный ресурс] // The Complete Works. Vol. VIII. Letters and Social Aims. 1904. URL: <http://www.bartleby.com/90/o8o6.html>.
14. *Kristeva J.* La révolution du langage poétique. Paris: Édition du Seuil, 1974.

### BIBLIOGRAPHY

1. *Bart R.* Ot proizvedeniya k tekstu // Izbrannye raboty: Semiotika. Poehtika. М.: Progress, 1989. S. 413–423.

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

2. *Bahtin M.M.* Slovo v romane // Voprosy literatury i ehstetiki. M.: Hudozhestvennaya literatura, 1975. S. 72–233.
3. Vokrug CHetvertoj simfonii (beseda YU. Panteleevoj s kompozitorom Nikolaem Korndorfom) // Muzykal'naya akademiya. 2002. № 2. S. 64–70.
4. *Korndorf N.C.* EHsse ob andegraunde (rukopis').
5. *Panteleeva YU.N.* «Pis'mo V. Martynovu i G. Pelecisu» Nikolaya Korndorfa: o muzykal'no-kompozicionnom metode. Lekciya po kursam «Metodologiya sovremennogo muzykoznanija» i «Tekhniki kompozicii HKH veka». M.: RAM im. Gnesinyh, 2011.
6. *Panteleeva YU.N.* Opus citatum v muzyke Nikolaya Korndorfa // Nikolaj Korndorf: Materialy. Stat'i. Vospominaniya. Redaktery-sostaviteli: E.A. Nikolaeva, I.V. Viskova, G.YU. Averina. M.: Nauchno-izdatel'skij centr “Moskovskaya konservatoriya”, 2015. S. 182–195.
7. *Panteleeva YU.N.* K probleme «pozdnego stilya»: «Echo» i «Tryptich» Nikolaya Korndorfa // Processy muzykal'nogo tvorchestva. Vyp. 10. Sb. tr. RAM im. Gnesinyh. Vyp. 172. Red.-sost. E.V. Vyazkova. M.: RAM im. Gnesinyh, 2008. S. 208–237.
8. *Panteleeva YU.N.* Poehtika stilya Nikolaya Korndorfa. Diss. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02. M., 2004.
9. *Rihter S.T.* O Prokof'evе [EHlektronnyj resurs]. URL: <http://www.opentextnn.ru/music/personalia/prokofiev/?id=848>.
10. *Ehko U.* Borhes i moj strah vliyaniya // O literature: ehsse. Per. s it. S. Sidnevoj. M.: AST: SORPUS, 2016. C. 151–171.
11. *Barthes R.* Texte (Théorie du) [EHlektronnyj resurs]. URL: <https://www.psychanalyse.com/pdf/>.
12. *Boulez P.* Regards sur autrui. Points de repères II. Paris: Christian Bourgois Éditeur. 2005.

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

13. *Emerson R.* Quotation and Originality [Электронный ресурс] // The Complete Works. Vol. VIII. Letters and Social Aims. 1904. URL: <http://www.bartleby.com/90/0806.html>.

14. *Kristeva J.* La révolution du langage poétique. Paris: Édition du Seuil, 1974.

