

*На правах рукописи*

**Алексеева Александра Юрьевна**

**КОМПОЗИТОРСКАЯ ТЕХНИКА МАЙКЛА НАЙМАНА**

Специальность 17.00.02 – «Музыкальное искусство»

Автореферат  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Петрозаводск  
2021

Работа выполнена на кафедре теории музыки и композиции Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Петрозаводская государственная консерватория имени А.К. Глазунова» Министерства культуры Российской Федерации.

**Научный руководитель:**

**Копосова Ирина Владимировна**, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой теории музыки и композиции Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Петрозаводская государственная консерватория имени А.К. Глазунова»

**Официальные оппоненты:**

**Денисов Андрей Владимирович**, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова»

**Высоцкая Марианна Сергеевна**, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой современной музыки Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского»

**Ведущая организация:**

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Нижегородская государственная консерватория имени М.И. Глинки»

Защита состоится 28 мая 2021 года в 15.00 на заседании диссертационного совета Д 210.004.03 по специальности 17.00.02 — музыкальное искусство при Государственном институте искусствознания Министерства культуры Российской Федерации по адресу: 125009, г. Москва, Козицкий пер., 5.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Государственного института искусствознания и на сайте института

Автореферат разослан «\_\_» \_\_\_\_\_ 2021 г.

Учёный секретарь диссертационного совета: кандидат искусствоведения,

Тетерина Надежда Ивановна



## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Актуальность темы исследования.** Майкл Найман (Michael Laurence Numan, р. 1944) – заметная фигура в современном музыкальном искусстве, разносторонняя творческая личность. Найман – один из ведущих композиторов сегодняшней Британии, автор большого числа произведений в академических жанрах<sup>1</sup>, а также крупный кинокомпозитор, работавший с такими режиссёрами, как П. Гринуэй, Дж. Кэмпбелл, Э. Никкол, М. Уинтерботтом, Н. Джордан, Ф. Шлёрдорф и др.

Найман известен как музыковед и критик, ему принадлежит книга *Experimental Music: Cage and Beyond* («Экспериментальная музыка: Джон Кейдж и его последователи»<sup>2</sup>), первое изданное в Европе исследование, обстоятельно анализирующее опыт американских композиторов: Дж. Кейджа, Л. М. Янга, Т. Райли, Ф. Гласса, С. Райха, К. Вулфа, М. Фелдмана, Э. Брауна и др. В последнее время открылась ещё одна сторона его таланта – композитор стал выступать с циклами собственных фотографий и фильмами.

Музыка британского автора довольно широко исполняется. В процессе её продвижения участвует сам композитор, регулярно концертируя с ансамблем *Michael Numan Band*; с 1998 года в географию этих поездок вошла и Россия. Однако в нашей стране фигура композитора и его творчество остаются недостаточно изученными, что делает обращение к ним **актуальным**.

В ситуации первого подхода к малоизвестному явлению выбор ракурса исследования оказывается непростым. Из множества потенциально возможных вариантов мы остановились на **проблеме** композиторской техники. Знакомство с музыкой Наймана убеждает, что стилистика британского автора ярко индивидуальна и достаточно стабильна. Это позволяет предполагать, что им найден собственный способ «делания» музыки (*making music*). Его специфика связана с переработкой чужого и своего материала.

---

<sup>1</sup> Среди основных сочинений композитора 7 опер, 11 концертов для различных инструментов, 5 струнных квартетов, оркестровые опусы, камерные сочинения для фортепиано, голоса и др. За последние несколько лет Найман создал 12 симфоний.

<sup>2</sup> *Numan M.L. Experimental Music: Cage and Beyond. Second Edition. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.*

**Научная разработанность** тем, относящихся к музыке британского автора, в зарубежной и российской литературе распределена неравномерно. За рубежом изучение творчества Наймана стало постоянным с начала 1990-х годов: здесь накоплены материалы как публицистического, так и научного характера. Часть исследований составляют книги о минимализме, поскольку Наймана долгое время рассматривали как представителя этого течения. Это книги Р. Шварца<sup>3</sup>, Э. Стрикленда<sup>4</sup>, а также коллективная монография под редакцией К. Гэнна, К. Поттера и П. ап Сайона<sup>5</sup>. Более точные формулировки, касающиеся природы наймановского творчества, представлены в статьях М. Бииренса<sup>6</sup>, К. Ченчарелли<sup>7</sup>, Л. Галлахера<sup>8</sup>, в них отдельные опусы композитора рассмотрены с позиций интертекстуальности. Эта тема продолжена и в первой монографии о Наймане, она принадлежит британскому музыковеду П. ап Сайону<sup>9</sup> и довольно полно раскрывает разные грани композиторской деятельности.

В отечественной литературе творчество М. Наймана только начинает осмысляться. Существенная часть русскоязычных материалов об авторе сводится к публицистике. Научные же источники по преимуществу ограничиваются упоминанием его имени в ряду композиторов-минималистов (М.С. Высоцкая, М.И. Катунян, И.В. Крапивина, С.Ю. Сигида) или авторов термина «минимализм» (А.Е. Кром, О.Б. Манулкина); этот же «разворот» наблюдается в исследованиях, обсуждающих музыку композитора более подробно (М.Н. Бакуменко).

Два устоявшихся подхода к музыке Наймана в разной степени раскрывают её особенности, но не способны дать исчерпывающее представление о манере

<sup>3</sup> Schwarz R.K. *Minimalists*. L.:Phaidon, 1996.

<sup>4</sup> Strickland E. *Minimalism: Origins*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.

<sup>5</sup> *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*. Ed. Keith Potter, Kyle Gann, and Pwyll ap Siôn. Farnham, Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2013.

<sup>6</sup> Beirens, M. Quotation as a Structural Element in Music by Michael Nyman // *Tempo*. October 2007. Volume 61, Issue 242. P. 25–38.

<sup>7</sup> Cenciarelli C. The Case Against Nyman Revisited: ‘Affirmative’ and ‘Critical’ Evidence in Michael Nyman’s Appropriation of Mozart // *Radical Musicology*. 2006. Vol. URL: [www.radical-musicology.org.uk/2006/Cenciarelli.htm](http://www.radical-musicology.org.uk/2006/Cenciarelli.htm) (accessed: 02.03.2020).

<sup>8</sup> Gallagher L. Intertextual References in Michael Nyman’s Score for *The Draughtsman’s Contract* // *Writing about Music*. 2016. Vol. 3. Issue 1. P. 61–70.

<sup>9</sup> Siôn P. *ap The Music of Michael Nyman: Texts, Contexts and Intertexts*. Farnham, Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2007.

британского автора: минимализм хотя отчетливо слышен у Наймана, не является определяющим для его стилистики; интертекстуальность – слишком широкое понятие, под которое попадает большое количество различных явлений, связанных с использованием «чужого слова». В случае Наймана требуется большая конкретизация, поэтому в данной работе техника британского композитора впервые рассматривается с позиции *бриколажа*.

Термин «*бриколаж*» (bricolage) возник в начале 1960-х годов в трудах Клода Леви-Стросса; он произведен от французского «bricoleur» – «мастер на все руки», «умелец»<sup>10</sup>. Под бриколажем, согласно Леви-Строссу, понимается одна из моделей<sup>11</sup>, лежащих в основе первобытного мышления, её характеризует создание нового объекта из имеющихся под рукой элементов<sup>12</sup>. Действие бриколажа учёный показывает на примере структурирования ритуалов и мифов первобытных племён; по его мысли бриколаж обнаруживает себя и в искусстве. Позже данный термин нашел применение в литературоведении, культурологии, социологии и других областях; понятие бриколажа также используется в музыковедческих текстах и в названиях сочинений.

**Научная новизна** исследования обусловлена следующими причинами. Во-первых, в работе впервые в российском музыковедении творчество М. Наймана рассматривается как целостное явление; во-вторых, определяется наиболее подходящий ракурс изучения его музыки, подтверждается близость композиторской техники британского автора принципам бриколажа; наконец, музыка Наймана вписывается в широкий культурный контекст, связывающий творчество композитора, с одной стороны, с традицией, с другой – с музыкой его современников.

**Объектом** работы стали сочинения Майкла Наймана, **предметом** – его индивидуальная композиторская техника, детали которой объясняются с позиции бриколажа.

---

<sup>10</sup> Леви-Стросс К. Первобытное мышление. М.: Республика, 1994. С. 90.

<sup>11</sup> Среди форм, используемых в менталитете традиционных обществ, Леви-Стросс называет также «науку конкретного» и «тотализующее мышление» [Ibid, с. 111–327].

<sup>12</sup> Ibid, с. 8.

**Материал** диссертации составили опусы Наймана, относящиеся к разному времени и жанрам: струнные квартеты №№ 1–4, Фортепианный концерт, опера *The Man Who Mistook His Wife for a Hat* («Человек, который принял свою жену за шляпу»), сюита из музыки к фильму *Drowning by Numbers* («Отсчет утопленников»), фрагменты саундтреков к картинам *The Draughtsman's Contract* («Контракт рисовальщика»), *The Piano* («Пианино»), отдельные произведения: *In Re Don Giovanni* («Дон Жуан в “Ре”»), *The Otherwise Very Beautiful Blue Danube Waltz* («Тоже неплохой вальс “На прекрасном голубом Дунае”»), *First Waltz in D* («Первый вальс в “Ре”»), *Second Waltz in F* («Второй вальс в “Фа”»), *Balancing the Books* («Размышляя над разными книгами»), *In C Interlude* («Интерлюдия к «“In C”»»), *Ombra mai fu* («Райская сень»), альбом *Decay Music* («Музыка распада»). В диссертации также обсуждаются отдельные музыковедческие работы Наймана: книга об экспериментальной музыке и некоторые статьи. Кроме того, в исследовании учитывается обширный корпус сочинений, репрезентирующих музыку английского барокко, американского минимализма, британской экспериментальной практики.

**Целью** диссертации стало выявление и освещение индивидуальных особенностей композиторской техники Майкла Наймана.

Исходя из этого, в исследовании ставятся следующие **задачи**:

- проанализировать исследовательскую литературу о композиторе, соотнести существующие в ней положения с музыкальным материалом сочинений Наймана;
- рассмотреть такие родственные явления как интертекстуальность, деконструкция, палимпсест и бриколаж, выявить их отличия друг от друга;
- соотнести технику британского автора с принципами бриколажа;
- на основе существующей исследовательской литературы выявить существенные характеристики комбинаторики, минимализма и английских вариаций на граунд-бас;
- описать воплощение комбинаторных, минималистических и барочных признаков в музыке Наймана, обозначить качество их трактовки;

- сделать вывод об особенностях композиторской техники Наймана.

**Теоретическая значимость** работы определяется введением в научный обиход имени, все ещё малознакомого российскому профессиональному сообществу, обсуждением техники Наймана с позиций бриколажа, выработкой связанных с этим аналитических подходов.

**Практическая значимость** диссертации заключается в возможности использования её материалов в учебных курсах теоретической («Теория современной композиции», «Музыкальная форма») и исторической направленности («Современная музыка»). Работа может представлять интерес для исследователей современной культуры в целом.

**Методология** работы обусловлена многоаспектностью темы исследования. В диссертации учитывается корпус исследований, которые полностью (П. ап Сайон, К. Ченчарелли, М. Бииренс, Л. Галлахер) или частично (М.Н. Бакуменко) посвящены рассмотрению музыки М. Наймана. Для осмысления бриколажа важной стала методология трудов французских структуралистов и постструктуралистов (К. Леви-Стросса, Ж. Женетта), а также работ Н. Дэнзина, И. Линкольн. Сведения, почерпнутые в книге В.И. Мартынова, позволили осветить разные грани этого феномена применительно к композиторскому творчеству. Анализ преобразований заимствованного материала в сочинениях Наймана выполнен с опорой на источники, касающиеся теории и практики минимализма (Э. Стрикленд, Р. Шварц, К. Гэнн, Д. Черво, В. Мертенс, К. Поттер, К. Байер, М.И. Катунян, М.Н. Бакуменко, И.Ф. Двужильная, И.В. Крапивина, А.Е. Кром и др.), а также на исследования, посвящённые изучению английского граунда (Р. Хадсон, Э. Мейер, Х. Миллер, В. Альт, Р. Клакович, А. Долмеч) и комбинаторики (Л.В. Кириллина, Л.Л. Гервер, К.С. Волнянский, А.В. Лебедева, М.Р. Чёрная). Кроме того, нами используются наблюдения относительно общих вопросов техники композиции (Ц. Когоутек, Т.С. Кюрегян, А.С. Соколов, М.В. Переверзева, В.В. Задерацкий).

Основными для настоящего исследования стали как общенаучные (системный, метод сравнительного анализа, источниковедческий), так и специальные методы, применяемые в аналитическом музыковедении.

**На защиту выносятся следующие положения:**

- техника Наймана по существу близка бриколажу;
- техника Наймана прошла несколько этапов: 1970–1985 годы – формирование; 1985–1993 годы – стабилизация; с середины 1990-х годов – продолжение работы с заимствованным материалом;
  - бриколаж у Наймана связан с определённой стратегией сочинения, включающей анализ первоисточника, отбор материала, перекомбинирование его на основе новой композиционной логики;
  - при создании бриколажных сочинений Найман обращается к средствам комбинаторики, приемам минимализма, элементам граунд-формы.

**Степень достоверности и апробация результатов.** Достоверность выводов настоящего исследования обуславливается опорой на фундаментальные научные труды второй половины XX – начала XXI веков; использованием новейших материалов по теме работы; обращением к собственным высказываниям автора, касающимся его техники. Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры теории музыки и композиции Петрозаводской государственной консерватории им. А.К. Глазунова, а также на секторе теории музыки Государственного института искусствознания и была рекомендована к защите.

Промежуточные результаты исследования нашли отражение в 12 статьях, 4 из которых в журналах, рекомендованных ВАК РФ, 4 – в других журналах, 4 – в сборниках по материалам конференций. Вопросы, поднятые в работе, освещались в докладах на Международных и Всероссийских научных конференциях в Петрозаводске, Москве, Ростове-на-Дону, Новосибирске, Краснодаре.

**Структура работы.** Диссертация состоит из введения, трех глав и заключения, списка литературы, четырех Приложений.



## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** дается краткая характеристика творческой деятельности М. Наймана, освещаются основные вехи становления Наймана-композитора; ставятся цели и задачи работы; обосновывается актуальность исследования, характеризуется степень изученности темы, определяются объект и предмет, цель и задачи исследования, методология, теоретическая и практическая значимость работы, отмечаются формы апробации исследования.

В **Главе 1. «Межтекстовые связи: теоретическое осмысление и музыкальная практика»** рассматривается явление бриколажа в гуманитарной науке, его применение в музыковедении и варианты реализации в современной музыке. Параграф **1.1 «Интертекстуальность, деконструкция, палимпсест, бриколаж: параллели и пересечения»** посвящён теоретическому пониманию ряда явлений, связанных с межтекстовыми взаимодействиями.

В целом *интертекстуальность* (термин Ю. Кристевой) трактуется как межтекстовый диалог; её принципиальными видами Кристева считает цитату, плагиат и реминисценцию<sup>13</sup>. Изучение музыки с позиций связей с предшествующими текстами сейчас занимает одно из ведущих мест в научных исследованиях (работы Д. Тиба, О.В. Веришко, С.В. Лавровой, Н.И. Вербы и др.). Во всех источниках интертекстуальность понимается широко и как коренная особенность мышления, и как общая установка творчества.

Концепция *деконструкции* предложена французским философом Ж. Деррида, но не определяется им однозначно. Деконструкция как литературно-критический метод разработана представителями «Йельской школы», которые перенесли дерридианскую деконструкцию на метод «текстуального анализа». Термин также фигурирует в музыкальной науке и в композиторских комментариях: деконструкцию жанра немецкой Lied в одноимённой камерной пьесе Б. Фуррера показывает Н.А. Петрусёва; мысль о множественности интерпретаций, как характерной черте деконструкции, развивает Ю.Г. Кон в статье «“Алеа” и де-

---

<sup>13</sup> Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. С. 210, 456.

конструкция». В качестве метафоры своей работы этот термин применяют композиторы, например, В. Тарнопольский (принцип «прогрессирующей деконструкции»).

Явление «палимпсеста» наиболее полно описано французским учёным Ж. Женеттом. Он называет «палимпсестами» все тексты, которые имеют явные или скрытые связи с другими текстами. В научной музыковедческой литературе этот термин встречается не часто. Например, Б.Б. Бородин и А.В. Кубасов, называют палимпсестом текст либретто оперы Л. Десятникова «Дети Розенталя», в котором синтезированы разные жанры и присутствуют герои – «клоны» известных композиторов. Функционирование палимпсеста в творчестве П. Дюсапена анализирует О.В. Гарбуз, показывая трактовку этого явления композитором, описывая технологию дюсапеневского палимпсеста.

Понятие «бриколажа», как уже сказано, введено Леви-Строссом для обозначения архаической модели мышления, характеризуемой созданием нового объекта из имеющихся под рукой элементов. По Леви-Строссу, алгоритм операций, совершаемых бриколёром, следующий: сначала он обращается к уже имеющимся в распоряжении материалам, проводит «инвентаризацию», и, наконец, составляет перечень возможных комбинаций. В целом фигура бриколёра выводится через противопоставление инженеру – человеку индустриальной эпохи, действующему как изобретатель.

Благодаря Ж. Женетту пара «инженер – самодельщик [бриколёр]» получает аналогию в литературе («романист – критик»). По мнению Женетта, действия бриколёра и критика подобны: «Критик *разлагает* структуру на составные элементы, расписывая их по карточкам, *составляет* (в реальности или мысленно) свою *картотеку* выписок. Следующим шагом является *разработка новой структуры* посредством “нового соединения старых элементов”»<sup>14</sup>. Исходя из совокупности представленных характеристик, бриколаж можно трактовать многопланово: как особый *тип мышления* (оперирование заданными элементами), как *форму де-*

<sup>14</sup> Женетт Ж. Фигуры. М.: Издательство имени Сабашниковых, 1998. С. 160–161 (курсив мой. – А.А.).

тельности (рекомбинирование) и как *конечный продукт*, возникающий в её результате.

В параграфе 1.2 «**Бриколаж: понимание в музыковедении и особенности реализации в современной музыке**» обсуждается применение бриколажа в музыковедческих работах и его «бытование» в музыкальном искусстве. Например, австралийский композитор Б.Ц.В. Яп использует понятие «бриколёр» в отношении собственной технологии подготовки «оперного фильма», исходящей из совмещения разных ролей (композитора, сценариста, режиссера, исполнителя, исследователя и др.). Композиторскую технику ещё одного австралийского автора – Е. Кац-Черниной – из-за наличия в ней множества фрагментов переработанной заимствованной музыки, рассмотрена сквозь призму бриколажа музыковедом и композитором Дж. Стэнли.

В отечественной музыковедческой литературе термин «бриколаж» использован А.С. Соколовым (в связи с концептуальным обоснованием минимализма в музыке) и Т.В. Чередниченко (при описании хронологии музыкальных систем 1970-х годов). Более подробное изложение концепции бриколажа принадлежит композитору, музыковеду и философу В.И. Мартынову. Подобно французским мыслителям он рассматривает бриколаж как внутренне упорядоченную многоуровневую модель: как *общую тенденцию искусства второй половины XX века* (это время он даже называет «эпохой бриколажа»), как *метод*, противостоящий методу композиции (в её классическом варианте), и, наконец, как *способ организации музыкальной ткани*, который оперирует «интонационными или мелодико-ритмическими формулами-блоками»<sup>15</sup>. Сочинения Мартынова – «Бриколаж» (1998) и *Wall-message* («Стена-сообщение», 2007) – воплощают его концепцию бриколажа. Оба опуса представляют собой примеры минимализма, опирающиеся на скупой мелодический материал и репетитивность. Также в параграфе краткой характеристике подвергается «Концерт-бриколаж» (2012) А.Г. Попова, в его ос-

---

<sup>15</sup> Мартынов В.И. Конец времени композиторов / Послесловие Т. Чередниченко. М.: Русский путь, 2002. С. 17–18.

нове лежит множество кратких мелодико-ритмических ячеек однородных по материалу, которые накладываются по вертикали.

В творчестве разных авторов «музыкальные» бриколажи трактованы по-разному. Метод Кац-Черниной строится на заимствованиях из сочинений других авторов и представляет собой эклектичное смешение своей и чужой музыки. Б. Яп фиксирует процедуру «делания» музыки, выбор элементов и их расположение в новом мультимедийном проекте. Бриколажи Мартынова и Попова сближает использование формульного звукового материала и эстетика, опирающаяся на концепцию «музыки *opus post*».

**В Главе 2. «Бриколаж как основа композиторской техники М. Наймана»** исследуется специфика действия бриколажа в сочинениях М. Наймана, относящихся к разным жанрам.

В параграфе **2.1 «Формирование принципов бриколажа в сочинениях М. Наймана: на примере опусов 1976–1986 годов»** анализируются сочинения, принадлежащие этапу формирования (пьесы «Тоже неплохой вальс на прекрасном голубом Дунае», 1976, «Дон Жуан в “Ре”», 1977), саундтрек к фильму «Контракт рисовальщика», 1982) и установления бриколажных принципов в творчестве британского автора (Первый струнный квартет, 1985, опера «Человек, который принял свою жену за шляпу», 1986).

Большая часть сочинений М. Наймана возникла из заимствованного материала, круг которого широк (музыка Возрождения, барокко, классицизма, романтизма, опусы XX века и фольклорные источники, поп-музыка, собственные сочинения). Впервые бриколажный подход Найман опробовал в пьесах, возникших в начале композиторской карьеры. В основу «Неплохого вальса» легла тема известной пьесы И. Штрауса-сына. Она дробится на такты, а затем с помощью аддиции и фазового сдвига собирается в целостное звучание. В «Дон Жуан в “Ре”» Найман использует 16 начальных тактов арии Лепорелло «со списком» из оперы В.А. Моцарта «Дон Жуан». На предкомпозиционном этапе заимствованный фрагмент разделен на элементы согласно фактурным функциям. Пьеса разворачивается по направлению от редуцированного варианта к полноценному: постепен-

но к изложению одного из голосов добавляются недостающие фактурные элементы; этапы детализированы подключением новых тембров.

Следующим шагом на пути становления композиторской техники стала работа над саундтреком к фильму П. Гринуэя «Контракт рисовальщика». Вся музыка к картине написана на основе сочинений Г. Пёрселла с использованием средств характерных для минимализма и вариаций на басса остинато. Наиболее «вызревшими» в плане бриколажной техники являются два опуса – Первый струнный квартет и опера «Человек, который принял свою жену за шляпу».

В основе Квартета лежат три произведения: Вариации на английскую песню «Уолсингэм» Дж. Булла, фрагмент из Второго струнного квартета А. Шёнберга и песня А. Норта *Unchained Melody* («Освобождённая мелодия»); форму цикла определила опора на два первых сочинения. Квартет состоит из 12 разделов: I, III, V, VII, VIII и X названы «Джон Булл», II, IV и IX – «Арнольд Шёнберг»; XI – «Встреча Джона Булла и Арнольда Шёнберга»; VI и XII обозначены «Майкл Найман».

В Квартете каждый заимствованный источник получает свой тип развития. Тема и 29 вариаций на граунд Булла разделены на такты, а затем собраны заново так, что между собой объединились фрагменты, отчетливо репрезентирующие тонику *a* с мерцающей терцией (*c-cis*). Затем материал редуцируется и сводится к единоритмичной пульсации.

Из Второго струнного квартета Шёнберга Найман заимствовал начальный двутакт IV части, сформировав из него тему близкую к басса остинато. К ней присочинены верхние голоса, являющиеся разноинтервальными дублировками басовой линии.

Композиция А. Норта возникает в середине VIII части и не подвергается каким-либо существенным преобразованиям. Звучание поп-композиции в Квартете, поначалу неожиданное, вполне органично из-за интонационного родства с темой «Уолсингэм».

В опере «Человек, который принял свою жену за шляпу» Найман использовал фрагменты песен из трех вокальных циклов Р. Шумана – «Мирты» («Загадка»,

«Колыбельная песня горца», «Орешник»), «Любовь поэта» («И розы, и лилии», «Я не сержусь», «Напевом скрипка чарует»), «Шесть стихотворений Николауса Ленау и Реквием» («Песня кузнеца»). Фрагменты шумановских песен включены в звуковую ткань сочинения и предстают перед слушателем в трансформированном виде, как было и в Первом квартете.

Анализ показывает такие преобразования песен: включение только поэтического текста – «Напевом скрипка чарует»; приведение к однообразному ритму мелодической линии – «Орешник», «И розы, и лилии»; использование отдельно вокальной партии и сопровождения («Орешник»); транспонирование краткого фрагмента («Колыбельная песня горца»); изменение длительностей в первоисточнике («Орешник», «Загадка», «И розы, и лилии», «Песня кузнеца»).

На основе «Я не сержусь» Шумана выстроен существенный фрагмент 2 части оперы «Платоновы тела». Найман редуцирует первые 9 тактов песни до гармонической последовательности, делит на 4 блока, а затем по-разному их комбинирует, прибегая к минималистическим приёмам (исходные блоки целиком или их части выступают в роли паттернов и повторяются некоторое число раз точно или с привлечением аддитивно-субтрактивных средств), ритмическому и фактурному варьированию, а также контрапунктическим средствам. Кроме того, на основе тональностей заимствованных песен Найман создал последовательность ( $C - Des - F - H - Es - A - Des - G - H$ ), ставшую гармонической опорой всего сочинения.

В целом процесс создания проанализированных опусов предстаёт вполне соответствующим закономерностям бриколажа: обязательные этапы работы Наймана–композитора сводятся к *разделению* заимствованного *материала*, его *систематизации* и *созданию* на основе выбранных из первоисточника элементов *нового художественного целого*. Опора на бриколажную технологию делает актуальными для Наймана принципы комбинаторики и отдельные приёмы, почерпнутые из минимализма.

В параграфе **2.2 Бриколаж в опусах Наймана конца 1980-х – середины 1990-х годов** продолжается анализ сочинений, которые демонстрируют найденную

композитором технику. Это сюита из музыки к фильму «Отсчёт утопленников» П. Гринуэя (1988), Струнные квартеты №№ 2 и 4 (1988, 1995), Фортепианный концерт (1993).

В основу саундтрека легли два фрагмента из *Andante* Концертной симфонии Es–dur К. 364 В.А. Моцарта: первый восьмитакт и пять тактов третьего проведения *tutti* (тт. 58–62). На предкомпозиционном этапе Найман редуцировал второй эпизод до краткого функционального оборота (I–VI–IV–V–I) с басовой линией (*es–c–as–b–es*), который использован в каждой части сюиты, служа своеобразной гармонической канвой всего сочинения. Технология «сборки» разных частей имеет свои нюансы.

Два крайних номера – «Поля для свиданий» и «Знать все тонкости» – Найманом организованы сходно. Первый сложен из аккордов разных тактов, которые «сэмплированы» (т.е. выделены из исходного текста) и повторены трижды. «Родовой» материал (тт. 58–62) композитор подключил только в коде. Общая логика формирования пространства в этом номере напоминает появление композиции Норта в Первом квартете. Во второй половине финала сюиты комбинаторика обогащается средствами варьирования (включение новых фактурных линий и рельефных тем).

В частях «Овцы и приливы», «Прогулка с тележкой» и «Свадебное танго» исходный гармонический остов расширяется и подвергается перекомбинированию за счёт добавления новых аккордов из моцартовского фрагмента.

В целом, сюита довольно полно раскрывает перед нами потенциал бриколажного метода. Найман сохраняет приверженность некоторым ранее найденным приёмам (репетитивности, «прорастанию» мелодической линии, определённым вариантам комбинаторики), что может свидетельствовать о стабилизации его техники.

Ритмическая организация Второго струнного квартета (1988) построена на системе Карнатака (Южная Индия), обращение к которой обнаруживается на двух уровнях: метрической организации частей и особенностей их ритмики, связанной с элементами тала. Метрическая основа каждого раздела имеет в качестве прото-

типа различные лагху – временные единицы тала<sup>16</sup>. Большее приближение к природе индийских ритмов проявляется в полиметрической организации II части Квартета, все её партии организованы в соответствии с разным метром по аналогии с индийским многоголосием. В других частях обнаруживаются мотивные образования, схожие по продолжительности с различными лагху (3/8, 4/8, 5/8, 7/8 и 9/8), выделенные из общего движения; также в ритмической организации голосов есть сходство с определёнными вариантами тала.

Примерно в это же время Найман неоднократно обращается к своим ранее созданным сочинениям: хоровой цикл *Out of the Ruins* («Из руин», 1992) был переработан в Третий струнный квартет (1993); номера саундтрека к фильму «Пианино» (1992) – в сюиту *The Piano – Concert Suite* («Пианино – Концертная сюита», 1993); отдельные фрагменты этого саундтрека стали основой Фортепианного концерта (1993); Четвёртый струнный квартет (1995) основан на музыке цикла *Yamamoto Perpetuo* («Вечный Ямамото») для скрипки соло (1993). Преобразования материала при переходе из одного опуса в другой могут иметь более внешний характер (например, связываться с иной инструментовкой, Третий квартет), или быть более существенными (темы, перешедшие из музыки к «Пианино» в Фортепианный концерт изменяются с помощью минималистических средств; трансформации материала цикла «Вечный Ямамото» в Четвёртом квартете касаются смены первоначальной диспозиции частей, добавления повторов или сокращений, появления нового тематического материала).

Взгляд на музыку конца 1990–2000 годов – сочинения «Размышляя над разными книгами» (1999), «Интерлюдия к “In C”» (2005), «Райская сень» (2009) – позволяет говорить о том, что комплекс преобразований, к которому обращается композитор, довольно устойчив – это комбинаторика, минималистические приемы и средства фигурационного варьирования. Однако соотношение заимствованного и оригинального материала в это время начинает сдвигаться в сторону превалирования собственной музыки; при работе с первоисточниками намечается

---

<sup>16</sup> Приведем титульные размеры каждой части Квартета: I ч. – 4/4; II ч. – 5/4; III ч. – 6/4; IV ч. – 7/4; V ч. – 9/8; VI ч. – 4/4.



тенденция к использованию более мелких единиц исходного текста, чем в предыдущих опусах (отдельных интонационных оборотов и звуков). В последнем из названных сочинений сохраняются признаки прошлых сочинений Наймана.

Выполненный анализ позволяет делать такие выводы. В сочинениях, начиная с середины 1980-х, Найман придерживается одинаковой стратегии работы с материалом: «выращивает» всю ткань из заимствованной музыки, задействуя при этом разнообразный круг средств – комбинаторику, средства классического минимализма (репетитивность, аддицию, субтракцию, развертывание звукоряда, наращивание тематического рельефа), законы барочных форм (бассо остинатные вариации, постепенное диминуирование длительностей) и шире – вариационные преобразования (фактурные и ритмические изменения).

В связи с этим развитие техники бриколажа в творчестве Майкла Наймана имеет такие этапы:

- 1970-е–1985 годы – формирование техники, отбор принципов работы с заимствованным материалом;
- 1985–1993 годы – стабилизация техники;
- с 1993 года – продолжение работы в технике бриколажа, свободное оперирование найденными композиционными средствами.

В **Главе 3. Средства формообразования в сочинениях М. Наймана** обсуждаются средства, используемые в создании опусов британского автора чаще всего. Главным из них является *комбинаторика*. Также весомость в сочинениях композитора приобретают средства *минимализма* и *английской барочной музыки*.

В параграфе **3.1 Комбинаторика в музыке Наймана** рассматриваются особенности воплощения комбинаторных принципов в опусах М. Наймана.

Основными операциями *Ars Combinatoria* в математике явились размещение (выбор определенного числа элементов и их расположение), перестановка (изменение порядка следования элементов) и сочетание элементов (соединение ограниченного числа элементов в произвольном порядке). Комбинаторные процедуры, сложившиеся в музыке барокко и классицизма, систематизированы в исследова-

ниях Л.Л. Гервер и Л.В. Кириллиной. В их работах выведены два приёма: *пермутация* – перестановка элементов (в математике называется «перестановка») и *комбинация* – сочетание заданных элементов (объединяет математические «размещения» и «сочетания»). К ним также можно добавить *интерполяцию* – вставку элементов в изначальный набор (в математике отсутствует).

Комбинаторные принципы получили оригинальное воплощение в системной музыке (Systems Music), направлении, возникшем в рамках британского постминимализма; в его русле формировался Найман. В тексте работы анализируется корпус сочинений конца 1960–1970-х годов, принадлежащих авторам, которых относят к системной музыке. В пьесах Д. Смита, М. Парсонса, Х. Скэмптона, Х. Шрапнэла используются всевозможные пермутации исходного набора элементов (отдельных звуков, интервалов, аккордов и т.д.). В музыке К. Хоббса и Дж. Уайта преимущественно используется комбинация.

Комбинаторика нашла индивидуальное воплощение и у М. Наймана. Он использует её возможности как на предкомпозиционном, так и на композиционном этапах работы, применяя их в отношении любых элементов первоисточника (отдельных звуков, аккордов, фактурных линий, тактов).

*Комбинация* выступает одним из ведущих формообразующих приёмов в музыке британского автора и встречается в ряде его опусов. Здесь можно упомянуть уже обсужденные пьесы 1970-х годов, Первый квартет, 2 часть оперы «Человек...», номера из «Отсчёта утопленников»; в параграфе этот ряд дополнен. Второй номер оперы *Letters, Riddles and Writs* («Письма, загадки и иски», 1991) представляет собой подобие трёхчастной формы, созданной на материале двух квартетов В.А. Моцарта – К. 428 и К. 465. Вступление и первый раздел строятся на комбинировании отдельно взятых аккордов из первой части Квартета К. 428, которые Найман соединяет по порядку, практически не видоизменяя первоисточник (исключая фактурное решение). Середина вокального номера целиком построена на одном разделе из II части моцартовского квартета К. 465.

Во всех предшествующих примерах «сборка» нового текста велась по горизонтали, образуя между тактами первоисточника новые синтагматические связи и,

в результате, новую целостность. Вместе с тем, есть примеры, в которых принцип сборки действует по вертикали. Так происходит в пьесе «Дон Жуан в “Ре”», обсужденной нами выше.

В работе над «Интерлюдией к “In C”», которая опирается на материал разных паттернов *In C* Т. Райли, Найман пользуется *пермутацией*. Его опус представляет собой минималистическую композицию, состоящую из 5 разделов. В основе звукового состава паттернов лежат тоны ряда паттернов пьесы Райли (14, 17, 29, 39, 40 и 43). Найман преобразует ритм первоисточника, используя мелкие длительности, дающие индивидуализированный ритмический рисунок; трансформирует исходный звуковой состав, меняя последовательность тонов. Пермутационные процедуры также встречаются в номере «Овцы и приливы» из сюиты «Отсчёт утопленников»: аккорды его исходной гармонической цифровки подвергаются перестановкам.

*Интерполяция* у Наймана в основном сводится к вставке других звуков или аккордов в избранный заимствованный фрагмент. Так, партии правой и левой рук в «Первом вальсе в “Ре”» (1976) состоят из паттернов, разных по своему масштабу и содержанию. Звуковое наполнение партии правой руки позволяет выделить в ней опорные звуки, которые благодаря повторности «держат» движение мелодической линии на определённом участке, они «разбавлены» за счет аддиции или некоего подобия фазового сдвига, возникающего из-за смещения второго звука исходного мотива, а также интерполяции – включении новых звуков в первоначальный набор.

Приёмы комбинаторики актуальны для творчества М. Наймана в силу ряда причин. Здесь обнаруживается преемственность барочному и классическому музыкальному искусству, которое представляло особый интерес как для Наймана–композитора, так и для Наймана–музыковеда; во-вторых, их использование позволяет наиболее просто логически выстроить целое; в-третьих, возможности комбинаторики получили разнообразное воплощение в музыке британских постминималистов, влиявшей на становление композитора.

В параграфе **3.2 Претворение элементов минимализма в опусах Наймана** обсуждается использование британским автором средств «классического» американского минимализма. Как мы говорили, многими современными учёными творчество Наймана не без оснований понимается в контексте минимализма (Э. Стрикленд, Р. Шварц, К. Гэнн, М.И. Катунян, О.Б. Манулкина, М.Н. Бакуменко, И.В. Крапивина, А.Е. Кром). Акустический облик музыки Наймана также заставляет вспомнить сочинения минималистов: ей характерна моторность ритмики, репетитивность, скупость мелодических, гармонических, динамических средств.

Обобщая положения научных источников, посвящённых минимализму, и проанализировав ряд примеров, репрезентирующих это течение, можно заключать, что минималистическими называют опусы, в которых: происходит редуцирование всех элементов музыкального языка; композиция выстроена на основе переизложений паттерна, мельчайшей единицы формы; ведущим принципом формообразования выступает повторяемость (репетитивность), на основе которой произведение выстраивается как ряд однофункциональных элементов; используются индивидуальные техники композиции, связанные с тем, насколько точно/неточно воспроизводится материал паттерна при повторе. К основным приёмам, сложившимся на классическом этапе, относятся: аддичия, субтракция, техника фазирования (фазовый сдвиг), репетитивные каноны, аугментация и др.

Минималистические приёмы в сочинениях Наймана особенно осязаемы в ранних пьесах – *Bell Set № 1* («Колокольчики») и *1–100*, вошедших в альбом «Музыка распада» (1976). «Колокольчики», написанные для металлических ударных, содержат четыре части, которые устроены по единому принципу. В основе каждой лежит одна ритмическая ячейка, которая в ходе развертывания обрастает новыми длительностями с обеих сторон, согласно симметричному процессу аддичии; вместе с ним включается и процесс аугментации. Паттерны повторяются участниками некоторое количество времени, переход к следующему паттерну осуществляется несинхронно.

В сочинении *1–100* Найман использует 100 трезвучий и септаккордов с субтонами. По замыслу композитора исполнитель может переходить к последующему аккорду, когда звучание предыдущего уже угасло. Каждый участник обязан пройти свой «путь» от первого до последнего созвучия, в результате создавая репетитивные каноны.

Характерные примеры, позволяющие выявлять близкие Найману минималистические средства, представлены и в его Вальсах 1976 года. В них мы видим зачатки развертывания звукоряда и кристаллизации тематического рельефа, которые осуществляются за счёт аддиции и интерполяции.

В более зрелых сочинениях Наймана минималистические средства трактуются гибче, поскольку участвуют в формировании разделов большой протяжённости. Например, вторая половина Первого струнного квартета строится на многократном повторе и изживании тематического рельефа (темы «Уолсингэм»). Во втором струнном квартете поведение мелодико-ритмических ячеек близко паттернам. Аддитивно-субтрактивный процесс в отношении них может, как распространяться на всю часть, так и затрагивать отдельные фрагменты. В некоторых частях Четвёртого струнного квартета используются аддиция и кристаллизация тематического рельефа.

Проведённый анализ Наймана показал, что основа композиционного процесса связана с континуально-контрастным типом формообразования (по классификации В.В. Задерацкого). Материал I части Фортепианного концерта составляют три темы. Возникая постепенно, они «выращиваются» с помощью аддиции, а после своего полноценного проведения растворяются в общем потоке репетитивного движения.

Пройдя этап ранних «минималистических опытов», в «большую» композиторскую жизнь Найман, по сути, вынес лишь «дух минимализма», по-разному преобразовав в своём творчестве все существенные особенности этого течения. Если на раннем этапе (1970-е годы) молодой автор только опробует их, во многом действуя согласно «букве» американских образцов, то в дальнейшем творчестве

(1980–1990-е годы) мы можем наблюдать тщательный отбор приёмов и своеобразную их реализацию.

В параграфе **3.3 Особенности воплощения граунд-формы в творчестве Наймана** рассматривается использование граунд-формы в музыке британского автора. Характерные черты английского граунда выявлены на основе ведущих энциклопедических изданий *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* («Музыка в истории и современности», 1956) и *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* («Музыкальный словарь Гроува», 1980), некоторых указанных в них источников (Х. Миллер, В. Альт, Р. Клакович, А. Долмеч), а также анализа определённого числа музыкальных образцов из «Вёрджинальной книги Фицуильяма».

В английской музыкальной культуре граунд предстаёт как явление многоплановое, однако, в первую очередь, как форма на основе неизменного баса; она обладает некоторыми характерными особенностями, позволяющими выделять её из общеевропейской практики. Отличительные признаки граунда связаны с распространённой в ту эпоху техникой *division* («разделение»), объединившей разные способы фигурационного варьирования, в том числе в форме на граунд-бас. Представление о ней можно составить по третьей части трактата К. Симпсона *The Division–Viol or The Art of Playing Ex tempore upon a Ground* («Разделённые виолы или искусство игры по граунду без подготовки», 1665). В ней Симпсон выводит три основных типа вариационной техники *division: breaking the ground* (буквально «разделённый бас»): сюда относятся приёмы, благодаря которым сама басовая линия подвергается ритмическому дроблению; *descant* («дискант»), суммирующий способы фигурационного варьирования голосов над граундом (в их числе и возникновение новой мелодии в верхних голосах); *mixed division* («смешанный тип»), объединяющий средства двух первых типов, баса и возникновение самостоятельной мелодической линии.

В творчестве Наймана приверженность к форме на основе неизменно повторяемого баса практически всегда обусловлена характеристиками материала: как правило, он заимствованный, как в музыке к «Контракту рисовальщика» (музыка Г. Пёрселла), пьесах *Time Lapse* («Замедленная съёмка», 1985, фрагмент Рек-

виема Г.И.Ф. Бибера), *Memorial* (1989, ария Г. Пёрселла); иногда стилизованный (II часть Первого квартета и *Digital Tragedy* («Цифровая трагедия», 1997)). Как правило, басовое движение Найман составляет так, чтобы оно было максимально пригодным для вариаций на граунд-бас.

В рассмотренных примерах первый тип *divison* не встречается. Второй и третий типы представлены в номере «Ловить овец – дело пастухов» из саундтрека к «Контракту...») и перечисленных выше пьесах. В целом вариационные процессы в сочинениях Наймана ясно демонстрируют влияние техники *division*.

В **Заключении** делается вывод о значении бриколажной техники для Наймана. В творчестве британского автора процедура бриколажа, включающая «разборку и сборку заново», становится ключевой для композиторского процесса.

Изучение музыки Наймана позволяет определять границы бриколажа, а также увидеть его универсальность. Эту технику можно понимать узко и связывать с выбором первоисточника, сочетанием его элементов в новом произведении, а также трактовать широко – как сведение формообразующих средств, имеющих различную природу, под знаком одной стратегии.

Интерпретируя опусы Наймана с позиций бриколажа, мы видим его авторскую технику среди иных, возникающих в художественной практике XX века, и осознаем её органичным продуктом постмодернистской эпохи.

Оригинальная творческая стратегия «выведения» нового звукового и художественного пространства из когда-то созданной музыки, став визитной карточкой Майкла Наймана, обеспечила его непохожесть на других современных авторов.

**Публикации в рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК Министерства образования и науки РФ:**

1. *Алексеева А.Ю.* Атрибуты английского барокко в музыке Майкла Наймана (на примере избранных фортепианных сочинений) // Музыка и время. – 2013. – № 8. – С. 14–19. (0,75 а.л.)

2. *Алексеева А.Ю., Копосова И.В.* Корнелиус Кардью: у истоков британского минимализма // Проблемы музыкальной науки. – 2018. – № 3. – С. 48–57. (0,9 а.л.)

3. *Алексеева А.Ю.* Принципы бриколажа в Первом струнном квартете Майкла Наймана // Музыковедение. – 2017. – № 5. – С. 3–11. (0,8 а.л.)

4. *Алексеева А.Ю.* Системная музыка: об особенностях постминимализма в Британии // Музыковедение. – 2020. – № 4. – С. 3–12 (1 а.л.)

**Другие публикации по теме исследования:**

5. *Алексеева А.Ю.* «Бриколёр» от музыки: о творческом методе Майкла Наймана // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. – 2015. – №3(14). – С. 33–41. (0,5 а.л.)

6. *Алексеева А.Ю.* Комбинаторные приемы в музыке британского постминимализма // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. № 18. Урал. гос. консерватория им. М.П. Мусоргского. – Екатеринбург: УГК, 2019. – С. 81–89. (0,7 а.л.)

7. *Алексеева А.Ю.* Композитор с кинокамерой: Майкл Найман и его фильмы / А.Ю. Алексеева // Музыка в пространстве медиакультуры: Сборник статей по материалам Международной научно-практической конференции 4 апреля 2014 года. – Краснодар, издательство КГУКИ, 2014. – С. 105–112. (0,4 а.л.)

8. *Алексеева А.Ю.* «Полифония» композиционных приемов в музыке Майкла Наймана // Современные проблемы музыкознания. – 2017. – №4. – С. 66–76. Режим доступа: URL: <http://gnesinsjournal.ru/archives/474> (дата последнего обращения: 20.02.2021). (0,3 а.л.)



9. *Алексеева А.Ю.* «Чужое – моё сокровище!» Композитор М. Найман и его творческий метод // Материалы X Международной научной конференции «Свое» и «чужое» в культуре (г. Петрозаводск, 16–17 марта 2015 г.) / под ред. Н.Г. Урванцевой; М–во образования науки РФ, ПетрГУ. – Петрозаводск: Издательство ПетрГУ, 2015. – С. 155–158. (0, 2 а.л.)

10. *Алексеева А.Ю.* «Я не скрываю, что краду...»: особенности работы с заимствованным материалом в ранних сочинениях Майкла Наймана // Актуальные проблемы теории музыки, современной композиции и исполнительства: сб. материалов Междунар. научно-практич. конф. – Новосибирск: НГК им. М.И. Глинки, 2014. – С. 21–30. (0,5 а.л.)

11. *Алексеева А.Ю.* «Decay Music»: экспериментальный опус Майкла Наймана // Исследования молодых музыковедов: Сборник статей по материалам Всероссийской научной конференции аспирантов и студентов 3–4 апреля 2014 года. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2014. – С. 106–113. (0,4 а.л.)

12. *Алексеева А.Ю.* Wardour Castle Summer Schools и новая британская музыка» // Экспериментальные формы современного музыкального искусства: сборник научных статей / М–во культуры Российской Федерации, Ростовская гос. консерватория им. С.В. Рахманинова; [ред.-сост. А. В. Крылова]. – Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовской гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2015. – С. 163–174. (0,4 а.л.)