

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ  
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«ПЕТРОЗАВОДСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ  
ИМЕНИ А.К. ГЛАЗУНОВА»

*На правах рукописи*

**Алексеева Александра Юрьевна**

**КОМПОЗИТОРСКАЯ ТЕХНИКА МАЙКЛА НАЙМАНА**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Диссертация  
на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель –  
кандидат искусствоведения,  
доцент **Копосова И. В.**

Петрозаводск  
2021

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Введение</b>		3
<b>ГЛАВА 1.</b>	<b>Межтекстовые связи: теоретическое осмысление и музыкальная практика</b>	
	1.1 Интертекстуальность, деконструкция, палимпсест, бриколаж: параллели и пересечения	18
	1.2 Бриколаж: понимание в музыковедении и особенности реализации в современной музыке	33
<b>ГЛАВА 2.</b>	<b>Бриколаж как основа композиторской техники М. Наймана</b>	
	2.1 Формирование принципов бриколажа в сочинениях М. Наймана на примере опусов 1976–1986 годов	41
	2.2 Бриколаж в опусах Наймана конца 1980-х – середины 1990-х годов	61
<b>ГЛАВА 3.</b>	<b>Средства формообразования в сочинениях М. Наймана</b>	
	3.1 Комбинаторика в музыке Наймана	80
	3.2 Претворение элементов минимализма в опусах Наймана	99
	3.3 Особенности воплощения граунд-формы в творчестве Наймана	127
<b>Заключение</b>		142
<b>Список литературы</b>		146
<b>Список иллюстративного материала</b>		167
<b>Список упоминаемых в работе сочинений М. Наймана</b>		172
<b>Приложение 1.</b>	<b>Обзор критической деятельности М. Наймана</b>	174
<b>Приложение 2.</b>	<b>М. Найман. Minimal Music</b>	176
<b>Приложение 3.</b>	<b>Интервью Майкла Наймана и Вирджинии Андерсон</b>	179
<b>Приложение 4.</b>	<b>М. Найман Against Intellectual Complexity in Music</b>	200

## ВВЕДЕНИЕ

**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 режиссерами, как Питер Гринуэй (их сотрудничество было наиболее длительным и плодотворным), Джейн Кэмпбелл, Эндрю Никкол, Майкл Уинтерботтом, Нил Джордан, Фолькер Шлэндорф и др.<sup>2</sup>.

Найман известен как музыковед и критик, из его многочисленных публикаций<sup>3</sup> особо примечательна статья *Minimal Music*, в которой впервые был употреблен термин «минимализм»<sup>4</sup> (вышла в издании *The Spectator*, 1968). Найману также принадлежит книга *Experimental Music: Cage and Beyond* (1974) [179], первое изданное в Европе исследование, обстоятельно анализирующее опыт американских композиторов: Джона Кейджа, Ла Монте Янга, Терри Райли, Филипа Гласса, Стива Райха, Крисчена Вулфа, Мортон Фелдмана, Эрла Брауна и др.

---

<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 [см. 184].

<sup>2</sup> Основной список саундтреков Наймана: *The Draughtsman's Contract* (1982), *A Zed and Two Noughts* (1986), *Drowning by Numbers* (1988), *The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover* (1989), *Prospero's Books* (1991) П. Гринуэя; *The Piano* (1992) Дж. Кемпион; *Carrington* (1995) К. Хемптона; анимация *Anne no nikki* (1995) Н. Акинори; *Der Unhold* (1996) Ф. Шлэндорфа; компьютерная игра *Enemy Zero* (1997); *Gattaca* (1997) Э. Никкола; *Wonderland* (1999) М. Уинтерботтома; *The End of the Affair* (1999) Н. Джордана. Перевод названий сочинений М. Наймана см. в Списке сочинений Наймана на с. 172.

<sup>3</sup> Тематику статей Наймана отражает Приложение 1.

<sup>4</sup> Перевод этой статьи помещен в Приложение 2. Параллельно с ней определение минимализма появилось в обиходе американского композитора и критика Т. Джонсона (Tom Johnson, р. 1939) [164]. Долгое время между авторами шла борьба за признание первенства введения этого понятия в науку.

Будучи вовлеченным в киноиндустрию, в 1990-е годы Найман попробовал себя в качестве сценариста и актера в юбилейном фильме-опере о Моцарте под названием *Not Mozart: Letters, Riddles and Writs* (1991). В последнее время открылась ещё одна сторона его таланта – композитор стал выступать с циклами собственных фотографий и фильмами<sup>5</sup>.

Известность британского автора довольно велика, а музыка широко исполняется<sup>6</sup>. В процессе её продвижения участвует и сам композитор, регулярно концертируя с ансамблем *Michael Nyman Band*<sup>7</sup>, выступая в самых престижных залах<sup>8</sup>; с 1998 года в географию этих поездок вошла и Россия: Найман неоднократно посещал Москву, Санкт-Петербург и Пермь<sup>9</sup>. Однако в нашей стране фигура композитора и его творчество остаются недостаточно изученными, что делает обращение к ним **актуальным**.

---

<sup>5</sup> Всего Найману принадлежит около 50 картин. К числу наиболее известных работ относятся: *Cine Opera* (2010), *Nyman with a Movie Camera* (2010), *Witnesses* (2012), *War Work*, *8 Songs with Film* (2014), *No Bull* (2014), *The Art of Fugue* (2014), *A Phoney War* (2016), *The Rhythm of the Earthquake* (2016) [подробнее о фильмах см. 6, 184].

<sup>6</sup> Кроме отдельных концертов знаменательны фестиваль, организованный в 2009 году в голландском Гронингене, программу которого составили опусы композитора разных лет, и трехдневный «Фестиваль музыки Майкла Наймана», прошедший в ноябре 2010 года в Перми. Творческую активность композитора, востребованность его музыки у широкой публики подтвердила также серия концертов 2014 года, приуроченных к 70-летию Наймана. Они прошли во многих городах мира и включили кроме ранее созданных сочинений премьеру двух симфоний.

<sup>7</sup> В 2017 году ансамбль *Michael Nyman Band* отпраздновал сорокалетие творческой деятельности мировым гастрольным туром. Ансамбль, первоначально называвшийся *Campiello Band*, был создан Найманом в 1976 году, в его состав вошли как академические (струнный квартет, контрабас, флейта, кларнет, труба, валторна, басовый тромбон, фортепиано), так и джазовые инструменты (три саксофона, бас-гитара). Первоначально важную роль также играли старинные инструменты: ребек, шалмей, сакбат и др. Подробнее об ансамбле, экспериментах с его составом и звучанием см. интервью, помещенное в Приложение 3.

<sup>8</sup> Назовем лишь некоторые: *Royal Festival Hall*, *Queen Elizabeth Hall* (оба – Лондон); концертный зал *Cité de la musique* (Париж); театр Винченцо Беллини (Неаполь); Музей современного искусства (Нью-Йорк) и др.

<sup>9</sup> В гастрольных турах кроме представления собственной музыки Найман показывает свои фильмы, проводит творческие встречи. Он выступал в Институте медиа, архитектуры и дизайна «Стрелка» (Москва), в центре современной культуры «Гараж» (Москва), галерее современного искусства «Эрарта» (Санкт-Петербург). В 2012 году в рамках фестиваля «Сделано в Перми» (Пермь) состоялась премьера камерной оперы Наймана *Dido. Prologue*, которая была сочинена специально для Пермского театра оперы и балета и является прологом к перселловской «Дидоне и Энею».

В сравнении с другими британскими композиторами второй половины XX века прежде всего старшими современниками, представителями Манчестерской группы (New Music Manchester Group<sup>10</sup>) – Питером Максвеллом Дейвисом (Peter Maxwell Davies, 1934–2016) и Харрисоном Бёртуислом (Harrison Birtwistle, р. 1934) – фигура Наймана–композитора выглядит самобытно. В начале творческой карьеры его интересы находились за пределами академического искусства и были связаны с киноиндустрией (сотрудничество с П. Гринуэем с 1976 года, а затем с другими режиссерами) и поп-музыкой (на рубеже 1970–1980-х годов он работал с экспериментальной британской группой Flying Lizards). К серьезным жанрам Найман обратился позднее: середина 1980-х отмечена появлением оперы *The Man Who Mistook His Wife for a Hat*, Струнных квартетов №№ 1–4 (1985–1995), затем инструментальных Концертов (для фортепиано – 1993; для клавесина, для тромбона, оба – 1995), только в XXI веке Найманом стали систематически создаваться Симфонии (Симфонии №№ 2, 5 и 6 – 2013, № 3 – 2014, № 4 – 2015). Постепенный переход к академической музыке нашел отражение и в фактах биографии.

Во время учебы в Королевской Академии (1961–1964) Найман получил всестороннюю музыкантскую подготовку: как пианист и клавесинист у Г. Джонса<sup>11</sup>, как композитор в классе А. Буша<sup>12</sup>. В занятиях с Бушем он пробовал

---

<sup>10</sup> Более подробную информацию о композиторах Манчестерской группы [см. 51, 115, 156, 166, 194].

<sup>11</sup> Герайнт Джонс (Geraint Jones, 1917–1998) – британский органист, клавесинист и дирижер. Являлся музыкальным и художественным руководителем таких фестивалей, как Lake District (1960–1978), Концертного общества им. Киркмана (с 1963 года), Фестиваля искусств Солсбери (1972–1977) и Международного органного фестиваля в Манчестере (1977). Выступал как сольный органист и клавесинист во многих странах. В 1951 году основал собственный оркестр и ансамбль вокалистов, исполнявших преимущественно музыку эпохи барокко [165].

<sup>12</sup> Алан Буш (Alan Dudley Bush, 1900–1995) – британский композитор, пианист, педагог, общественный деятель. Автор работал почти во всех академических жанрах. Им написаны 4 симфонии, 6 опер (известнейшие: *Wat Tyler* («Уот Тайлер», 1953); *Men of Blackmoor* («Люди из Блэкмура», 1956); *Joe Hill: The Man Who Never Died* («Джо Хилл: Человек, который никогда не умрет», 1970)), 5 концертов, множество камерно-инструментальных и камерно-вокальных опусов. Исследователи делят его творчество на два периода: в первом (довоенном) Буш обратился к двенадцатитоновой тоновой технике Шёнберга, значительно переработав её (двенадцатитоновые структуры используются им в тональном контексте); во втором наблюдается упрощение музыкального языка, включение национального элемента, связь

свои силы в двух направлениях: в сочинении в «свободной хроматической тональности» и в использовании «форм XVII и XVIII веков»<sup>13</sup> [200, с. 17–18]. После окончания Академии, в августе 1964 года, Найман посещал Летнюю школу для молодых композиторов в замке Уордор (Wardour Castle Summer Schools<sup>14</sup>), созданную по модели Дармштадтских курсов новой музыки<sup>15</sup>. В Школе благодаря активности Манчестерской группы царил культ серийной техники, и Найман пробовал сочинять в ней, но для начинающего автора этот опыт оказался эстетически не приемлем [там же, с. 22]<sup>16</sup>. Окончательно «очиститься от него» помогли румынская фольклорная экспедиция (1965–1966) и углубленное изучение старинной английской музыки<sup>17</sup>.

В сентябре 1964 года Найман поступил в аспирантуру Королевского Колледжа к Тарстону Дарту<sup>18</sup>, крупнейшему на тот момент специалисту в области

музыки с коммунистической идеологией [170]. Благодаря последнему факту его творчество имело известность в нашей стране; оно кратко освещено в книге Б. Котлярова «Алан Буш» [69].

<sup>13</sup> На студенческой скамье им было создано немного: Introduction and Allegro Concertato для духового квартета (ноты утеряны); Divertimento для флейты, гобоя и кларнета (оба – 1963); Canzona для флейты соло (1964).

<sup>14</sup> Школа просуществовала в течение двух лет: первая проводилась с 16 по 22 августа 1964 года, вторая – с 15 по 21 августа 1965 года. Главным инициатором проекта стал Х. Бёртуисл. Все мероприятия он организовал вместе со своими друзьями и единомышленниками, членами Манчестерской группы П. М. Дейвисом и А. Гёром (Alexander Goehr, 1932). Директором Школы был назначен Майкл Типпетт (Michael Tippett, 1905–1998). За два года Школа собрала более 100 молодых профессиональных композиторов Британии [см. подробнее 12].

<sup>15</sup> Концертная программа Школы была весьма разнопланова. В ней сочетались английская и не английская музыки XV–XIX веков (Дж. Данстейбла, У. Бёрда, И.С. Баха, В.А. Моцарта, Й. Гайдна, И. Брамса и др.), сочинения первой половины XX века (Б. Бартока, А. Шёнберга, Э. Сати и др.) и абсолютно новые на тот момент произведения (Х. Бёртуисла, П.М. Дейвиса, Х. Вуда, К. Кардью, М. Фелдмана, К. Штокхаузена, Дж. Кейджа и др.) [см. 12].

<sup>16</sup> К сожалению, ноты тех опусов не сохранились или не были сохранены автором, но опыт создания серийных сочинений в опосредованном виде отразился на более позднем этапе творчества британского автора.

<sup>17</sup> Позднее в одной из своих статей Найман будет критиковать сериализм и авангардную музыку в целом. Перевод статьи «Против интеллектуальной сложности в музыке» помещен в Приложение 4.

<sup>18</sup> Тарстон Роберт Дарт (Thurston Robert Dart, 1921–1971) – британский музыковед, исполнитель, дирижер, издатель, педагог. Основал и возглавил музыкальный факультет лондонского Королевского колледжа. Круг научных интересов Дарта был связан с барокко и охватывал творчество И.С. Баха, английскую клавирную и консортную музыку XVI–XVIII веков. Дарт также был активным популяризатором старинной музыки: ему принадлежит более 90 аудиозаписей сочинений Баха, Фробергера, Генделя, Пёрселла, Куперена, Булла и других английских верджиналистов. Кроме того, Дарт участвовал в издании этих произведений. Под

английского барокко. Под руководством Дарта он изучал басса-остинатные формы и гармонический язык эпохи, а также занимался издательской и редакторской практикой, помогал готовить к публикации сочинения XVII века<sup>19</sup>. Итогом обучения стало написание диссертации *16th and 17th Century Repetitive Music: Rounds, Canons and Catches* (1967).

С момента окончания учебы (1967) на протяжении почти десятилетия Найман обращался к исполнительству и композиции лишь sporadически, выступая в это время как исследователь – критик и музыковед. Примерно с 1968 года он начал регулярно освещать различные музыкальные события Лондона, сотрудничая с такими изданиями, как *The Spectator*, *The Listener*, *Tempo*, *Music and Musicians*, *The New Statesman*, *The Musical Times* и др., где выходили его рецензии на концерты, интервью, обзоры. Всего Найману принадлежит около 100 публикаций такого рода, их отличают точность характеристики новых звуковых идей, умение «схватить» неповторимость стиля разных авторов, понимание сути новых музыкальных процессов<sup>20</sup>. Активный контакт с современным искусством, изучение и осмысление сочинений К. Штокхаузена, П. Булеза, Х. Бёртуисла, К. Кардью, Т. Райли, С. Райха и др., звучавших в лондонских концертах тех лет [подробнее см. Приложение 1], привели Наймана к главному труду – уже упомянутой книге *Experimental Music...*<sup>21</sup>. Работа над ней шла в течение нескольких лет, её первая публикация состоялась в 1974 году. Значение работ Наймана в сфере музыковедения и критики трудно переоценить как для него самого, так и для развития исследовательской мысли о новейшей музыке.

Рубеж 1960–1970-х годов в Британии, а, главным образом, в Лондоне, отмечен развитием экспериментального движения, инициатором и основным

---

его редакцией вышли такие антологии, как «Английская мадригальная школа», «Собрание сочинений для голоса» У. Бёрда и др. [144].

<sup>19</sup> При участии Наймана вышли *Complete Catches* Г. Пёрселла (изд. Stainer and Bell, 1967), а позже – *Concerti Grossi*, op. 6 Г.Ф. Генделя (изд. Eulenberg, 1973) [см. 184].

<sup>20</sup> В 2013 году все статьи были сформированы в издание «Майкл Найман: сборник трудов» [176]. Стиль работ Наймана демонстрируют две статьи, помещенные нами в Приложение.

<sup>21</sup> Подробнее о специфике книги Наймана см. главу 3.

идеологом которого стал Корнелиус Кардью<sup>22</sup>. Для будущей композиторской карьеры Наймана оказалось важным участие в Scratch Orchestra<sup>23</sup>, основанном Кардью, и Portsmouth Sinfonia<sup>24</sup>. Оба эти коллектива отталкивались от схожих установок на экспериментальность, акционизм, эпатаж и др. На протяжении всего времени существования Scratch Orchestra (1969–1974) Найман входил в его состав как пианист. С Portsmouth Sinfonia он сотрудничал в течение года (1970–1971). Поскольку от исполнителей, поступавших в этот оркестр, требовался выбор нового инструмента, Найман играл тут на эвфониуме. Работа в двух коллективах позволила «пропустить» через себя большое количество новой музыки<sup>25</sup> – экспериментальных опусов, созданных участниками Scratch Orchestra, сочинений Ф. Ржевски, Т. Райли, М. Фелдмана и др. Найман также воспринял здесь эстетику необычного ансамблевого звучания и «искажения» классической музыки.

Своё возвращение «в лоно композиции» Найман связывает с работой в 1976 году над постановкой комедийной пьесы К. Гольдони *Il Campiello* («Перекресток», 1756), музыкальное оформление которой он выполнял по просьбе Х. Бёртуисла<sup>26</sup>. Найман остановился на народных мелодиях, бытовавших в Венеции XVIII века, они были отобраны им в фондах Британского музея и инструментованы для ансамбля с нетрадиционным составом: ребек, шалмей, сопрано-саксофон, сакбат и банджо. Увлёкшись переложением для этого ансамбля<sup>27</sup>, композитор «вдруг обнаружил», что пишет собственную музыку (см. интервью в Приложении 3). В 1976–1977 годах появились The Otherwise Very

---

<sup>22</sup> Корнелиус Кардью (Cornelius Cardew, 1936–1981) – британский композитор, педагог, исполнитель, просветитель. Один из основателей ансамбля Scratch Orchestra. Благодаря инициативе автора в Англии развивались течения музыки, связанные с экспериментализмом (о композиторе и его творчестве см. 157).

<sup>23</sup> Подробнее об этом коллективе и его деятельности см. главу 3.

<sup>24</sup> The Portsmouth Sinfonia («Портсмутская симфония») – оркестр, организованный силами студентов школы искусств города Портсмута (Англия). Одним из членов был их педагог, композитор Гэвин Брайерс. Ансамбль выступал с 1970 по 1979 год. Подробнее об оркестре [см. 192].

<sup>25</sup> Известно, что за первый год участия в составе Scratch Orchestra Найман дал более 50 концертов в разных уголках Британии.

<sup>26</sup> В то время двух композиторов связывали дружеские и творческие отношения. Найман – автор либретто к опере Бёртуисла *Down by the Greenwood Side* («Вниз по Гринвудской стороне»), впервые исполненной в 1969 году [200, с. 29].

<sup>27</sup> Он стал основой Campiello Band – предтечи Michael Nyman Band.



Beautiful Blue Danube Waltz, In Re Don Giovanni, а также пьесы First Waltz in D, Second Waltz in F, альбом Decay Music, и процесс композиции вышел для Наймана на первый план<sup>28</sup>. В это же время происходит формирование собственных принципов сочинения, которые определяют его композиторскую индивидуальность. Выявление авторской техники Наймана становится в работе одной из ключевых **проблем**.

Понятие «техника композиции», заняв особое место в современной теории, обрело всеохватность; под ним подразумевается совокупность приемов, использующихся данным автором в процессе сочинения. К уже привычному по прошлым векам «ремесленному» ракурсу, суммирующему ряд средств, направленных на создание музыки («техника “обрабатывает” музыкальную материю в разных аспектах» [77, с. 43]), предлагается более широкий взгляд. Из-за индивидуализации техник они стали видеться связанными с эстетикой и стилем («Что такое техника? <...> Весь человек» [118, с. 232]), с оригинальным творческим методом («Техника... порой может быть уподоблена надводной части айсберга, каковым является метод» [116, с. 70]). В этой связи закономерно появление исследований, посвященных отдельным авторским техникам – технике tintinnabuli А. Пярта [122], технике палимпсеста у П. Дюсапена [29], индивидуальным версиям алеаторики – «методу случайных действий» Дж. Кейджа, «методу подсказывания» К. Вулфа [98] и др. Наше исследование продолжает эту линию.

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. Впервые это обнаружилось в уже упомянутых пьесах 1976–1977 годов – в The Otherwise...

---

<sup>28</sup> Хотя Найман обучался композиции с 1961 года, отсчет своей композиторской деятельности он ведет только с 1976 года, по его словам, «это был своеобразный проект [имеется в виду создание музыки к пьесе К. Гольдони], который начался с того, что я не был композитором, и привел к тому, что я им стал. Он включал в себя период музыковедения и музыкальной критики. Я стал композитором благодаря музыковедению, но это было необычное изучение музыки» [см. Приложение 3].

Waltz и In Re Don Giovanni: одна из них основана на теме вальса «На прекрасном голубом Дунае» И. Штрауса, другая – на фрагменте арии Лепорелло «со списком» из «Дон Жуана» В.А. Моцарта. В 1980-е годы создаются струнные квартеты, опера *The Man Who Mistook His Wife for a Hat*, саундтреки к фильмам *The Draughtsman's Contract*, *Drowning by Numbers* П. Гринуэя и др. Все они возникли на основе заимствованной музыки. Примерно в это время техника Наймана стабилизируется, и её отличительной чертой становится «выращивание» нового сочинения из уже имеющегося. Отношение композитора к заимствованиям сохраняется и позже – на протяжении 1990–2000-х годов.

На данный момент **научная разработанность** тем, касающихся музыки британского автора, в зарубежной и российской литературе распределена неравномерно. За рубежом изучение творчества Наймана стало постоянным с начала 1990-х годов. С этого момента здесь накоплены материалы как публицистического<sup>29</sup>, так и научного характера. Часть научных источников составляют книги о минимализме, поскольку Наймана долгое время рассматривали как представителя этого течения. Это книги Р. Шварца (R.K. Schwarz), Э. Стрикленда (E. Strickland), а также коллективная монография под редакцией К. Гэнна (K Gann), К. Поттера (K. Potter) и П. ап Сайона (P. ap Sion) [140, 196, 202]. Более точные формулировки, касающиеся природы наймановского творчества, представлены в статьях М. Бииренса, К. Ченчарелли, Л. Галлахер, П. ап Сайона, в которых отдельные опусы британского композитора рассматриваются с позиций интертекстуальности [143, 148, 151, 198, 199]. Тема интертекстуальности продолжена и в первой монографии о Наймане, принадлежащей британскому музыковеду Пуилу ап Сайону, вышедшей в 2007 году [200]; в ней довольно полно раскрыты разные грани композиторской деятельности. Также творчеству автора посвящены магистерская диссертация Дж. Аван-Росси об опере *The Man Who Mistook His Wife for a Hat*, 2008 [141] и докторская диссертация М. О'Шонесси, 2010 [188], в которой сделана попытка

---

<sup>29</sup> Тут хотелось бы особо отметить документальный фильм Michael Nyman: Composer In Progress («Майкл Найман: становление композитора»), вышедший в 2010 году [142], а также многочисленные интервью, которые дает Найман [53, 64, 85–87, 95, 159, 180–183].

рассмотреть саундтреки к различным фильмам композитора как целостное жанровое явление.

В нашей стране творчество Наймана пока только начинает осмысляться. При этом существенная часть вышедших на русском языке материалов о композиторе сводится к публицистике: это состоявшиеся в ходе его поездок в нашу страну интервью, обзоры, рецензии на концерты [53, 54, 64, 85–87, 95, 123, 159]. Русскоязычные научные источники преимущественно ограничиваются упоминанием имени композитора и опираются на ракурс, заданный изначально зарубежной исследовательской литературой: Наймана называют в ряду минималистов [27, 56, 70, 92], а также авторов термина «минимализм» [73, 88]. Этот же «разворот» наблюдается в исследованиях, в которых музыка композитора обсуждается более подробно. Так, М.Н. Бакуменко в одном из разделов своей диссертации [17] рассматривает оперу *The Man Who Mistook...* как минималистическое сочинение. А.В. Шорникова, обращаясь к этому же опусу, пишет также о наличии в ней интертекстуальных признаков [134]. Однако ни в этом, ни в других русскоязычных текстах идея об интертекстуальности наймановского творчества не развивается.

Как следует из произведенного выше обзора литературы, посвященной музыке британского автора, к настоящему моменту оригинальная техника Наймана, как правило, анализируется с позиций минимализма, а также в аспекте интертекстуальности. На наш взгляд, ни один из этих подходов не позволяет составить исчерпывающее представление о манере композитора. Минимализм хотя и отчетливо слышен в музыке 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 французского ученого Клода Леви-Стросса<sup>30</sup> и произведен от французского «bricoleur» – «мастер на все руки», «умелец». Под бриколажем, согласно Леви-Строссу, понимается одна из моделей<sup>31</sup>, лежащих в основе первобытного мышления, которую характеризует создание нового объекта из имеющихся под рукой элементов [82, с. 8]. Действие бриколажа ученый показывает на примере структурирования ритуалов и мифов первобытных племён. Бриколажное мышление хотя и сложилось в доисторические времена, продолжает существовать и в более поздние эпохи. Так, по мысли Леви-Стросса, бриколаж обнаруживает себя в картинах Ф. Клуэ, архитектуре виллы Шёваль-почтальона, декорациях Ж. Мельеса к фантастическому фильму «Путешествие на Луну» и т.д. [там же, с. 127]. Позже термин «бриколаж» нашел своё применение в литературоведении, культурологии<sup>32</sup>, социологии и других областях<sup>33</sup>. Понятие бриколажа используется и в музыковедческих текстах<sup>34</sup>, кроме того, в музыке есть сочинения, названия которых включают это слово<sup>35</sup>.

Понятие «бриколаж» в отношении творчества Наймана не используется ни самим автором, ни исследователями (П. ап Сайон на страницах своей монографии лишь единожды называет композитора «бриколёром» [см. 200, с. 59–60]), тем не менее, на наш взгляд, оно оказывается наиболее подходящим к определению авторской техники по ряду причин. С одной стороны, значительная часть

---

<sup>30</sup> Клод Леви-Стросс (Claude Levi-Strauss, 1908–2009) – французский этнолог, философ, социолог, яркий представитель структурализма, создатель структурной антропологии. Областью исследований ученого являлись мифология, фольклор, особенности первобытного мышления.

<sup>31</sup> Среди форм, используемых в менталитете традиционных обществ, Леви-Стросс называет также «науку конкретного» и «тотализующее мышление» [подробнее см. 82, с. 111–327].

<sup>32</sup> См., например, статью О.В. Строевой «Модели производства современной культуры: бриколаж и деконструкция. Наскальная живопись мегаполисов» [119].

<sup>33</sup> Свой вклад в разработку бриколажа также внесли литературовед Ж. Женетт, современник Леви-Стросса; исследователи Н. Дензин и И. Линкольн, объясняющие применение бриколажа в социологических исследованиях [48, 195].

<sup>34</sup> В музыковедении известны статьи Дж. Стэнли, Б. Ц. В. Япа, работа В.И. Мартынова в которых затрагиваются вопросы бытования бриколажа в композиторском творчестве [90, 201, 205].

<sup>35</sup> Назовем «Бриколаж» (1998) В. Мартынова, «Концерт-бриколаж» А.Г. Попова (2012).

сочинений композитора создана на основе переработки ранее созданной музыки: чужой или его собственной. В своей работе британский автор обращается к произведениям широкого временного диапазона: от эпохи Возрождения и барокко до классицизма и романтизма. Иногда им используются музыка XX века, поп-композиции и фольклорные источники. С другой, обращение с заимствованиями вызывает параллели именно с бриколажем: на предкомпозиционном этапе композитором выбираются отдельные фрагменты, их обработка разными способами формирует новый опус. Как показывает анализ, в этом процессе Найман также действует как бриколёр, чаще всего прибегая к известным приемам, почерпнутым в американском минимализме, в английских барочных вариациях на граунд-бас, в комбинаторике, в британском экспериментальном искусстве, то есть, в той музыке, которую он преимущественно изучал и исполнял.

**Научная новизна** исследования обусловлена следующими причинами. Во-первых, в представленной работе впервые в российском музыкознании творчество М. Наймана рассматривается как целостное явление; во-вторых, определяется наиболее подходящий ракурс изучения его музыки, подтверждается близость его композиторской техники принципам бриколажа. Наконец, музыка Наймана вписывается в широкий культурный контекст, связывающий его творчество, с одной стороны, с традицией (опора на заимствования из классической музыки и на граунд-форму), с другой – с музыкой его современников (применение элементов минимализма и экспериментального направления).

**Объектом** работы является творчество Майкла Наймана.

**Предметом** – композиторская техника, сложившаяся в сочинениях британского автора, детали которой объясняются с позиций бриколажа.

Особенности композиторской манеры Наймана заставили обратиться в работе к широкому кругу источников. **Материал** диссертации в первую очередь 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*, сюита из музыки к фильму *Drowning by Numbers*, фрагменты саундтрека

к картинам *The Draughtsman's Contract*, *The Piano*, отдельные произведения (*In Re Don Giovanni*, *The Otherwise Very Beautiful Blue Danube Waltz*, *First Waltz in D*, *Second Waltz in F*, *Balancing the Books*, *In C Interlude*, *Ombra mai fu*, альбом *Decay Music*)<sup>36</sup>. Избранные сочинения в полной мере репрезентируют творчество Наймана, внятно представляют области композиторских интересов и поисков, способны демонстрировать особенности его техники применительно к разным условиям. В диссертации также обсуждаются некоторые музыковедческие работы Наймана, а именно: книга об экспериментальной музыке и некоторые статьи. Кроме того, в исследовании учитывается обширный корпус сочинений, репрезентирующих музыку английского барокко (пьесы из сборника «Вёрджиальная книга Фицуильяма»), американского минимализма (опусы Т. Райли, Ф. Гласса, С. Райха), британской экспериментальной практики (сочинения К. Кардью, Д. Смита, М. Парсонса, К. Хоббса, Х. Скэмптона, Х. Шрапнэла, Дж. Уайта).

**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, выяснить 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;

---

<sup>36</sup> Сочинения Наймана публикуются разными зарубежными издательствами. В работе используются ноты издательства Chester Music Limited.

– сделать вывод об особенностях композиторской техники Наймана.

**Теоретическая значимость** работы определяется введением в научный обиход имени, всё 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 опыт немногочисленных исследований, которые полностью (П. ап Сайон, К. Ченчарелли, М. Бииренс, Л. Галлахер, М. О’Шонесси, Дж. Авант-Росси) 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, В.И. Мартынова, позволяющая осветить разные грани этого феномена применительно к композиторскому творчеству. Специфику анализа преобразований заимствованного материала в сочинениях Наймана определили сведения, почерпнутые из источников, касающихся 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 из исследований, посвященных изучению английского граунда (Р. Хадсон, Е. 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 определенной 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 обусловливается 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<sup>37</sup>, 3 – в других журналах, 5 – 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** сложилась в три главы. Порядок следования глав выдержан согласно дедуктивной логике. Из них глава 1 имеет теоретическую и

---

<sup>37</sup> Одна из них написана в соавторстве с И.В. Копосовой.



практическую направленность, главы 2 и 3 – аналитические. Первый параграф главы 1 посвящен теоретическому осмыслению бриколажа в контексте других явлений, связанных с межтекстовыми взаимодействиями; во втором параграфе рассматривается «бытование» бриколажа в музыкальном искусстве и его осмысление в музыковедческих работах. Две другие главы посвящены анализу музыки М. Наймана. В главе 2, с одной стороны, прослеживается становление техники британского автора, показано формирование его творческих ориентиров; с другой, уже «вызревшая» техника продемонстрирована в ней на примере крупных сочинений в академических жанрах. В главе 3, являющейся логическим продолжением предыдущей, бриколажная техника Наймана показана вкуче с принципами комбинаторики, минимализма и использованием элементов английского барокко.

Работа обрамлена Введением и Заключением. Список литературы включает 206 источников, 70 из них на иностранных языках (английском и немецком). В конце исследования помещены Приложения. В Приложение 1 вошел перечень музыковедческих и критических статей британского автора; в Приложения 2 и 4 – выполненные нами переводы статей М. Наймана – *Minimal Music* (1968), *Against Intellectual Complexity in Music* (1980); в Приложение 3 – его интервью, данное В. Андерсон (1983).

# ГЛАВА 1. МЕЖТЕКСТОВЫЕ СВЯЗИ: ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ И МУЗЫКАЛЬНАЯ ПРАКТИКА

## 1.1 Интертекстуальность, деконструкция, палимпсест, бриколаж: параллели и пересечения

Музыка М. Наймана, привлекающая исследователей уже довольно долгое время, не определяется однозначно. Стилистика британского автора является смешанной, представляет собой сплав нескольких начал, которые Л.О. Акопяном были обозначены следующим образом: «“деконструкция” музыки прошлого, признаки минимализма, рок-музыки и традиционной классической музыки, <...> интонации фольклорного происхождения» [2, с. 371]<sup>38</sup>. Однако, перечисление компонентов, обнаруживаемых в сочинениях Наймана, лишь фиксирует разнообразие используемых приемов, но не дает полноценного представления о сущности композиторского процесса. В таком случае для исследователя встает вопрос: на каких началах эти элементы объединяются?

В последнее десятилетие на Западе появляются материалы – книги и статьи (М. Бииренс, К. Ченчарелли, Л. Галлахер, П. ап Сайон и др. [143, 148, 151, 198–200]), в которых на первый план выходит особый процесс создания музыки, сложившийся в наймановском творчестве. Он опирается на заимствования и, как следствие, связывается с присутствием интертекстуального компонента в его опусах.

---

<sup>38</sup> Сам Найман не отрицает влияние на него рок-музыки, он пишет: «я чувствую <...> особые связи, которые роднят меня с рок-музыкантами» [Приложение 3, с. 175].

Такой ракурс не случаен. Как уже говорилось, обширный корпус сочинений Наймана возник на основе других произведений<sup>39</sup>. Назвать точное количество произведений, написанных на заданный материал, довольно трудно. Однако анализ опусов разных лет показывает: все они в той или иной степени связаны либо с чужой, либо с собственной музыкой британского автора. Сам композитор в интервью, комментариях к сочинениям неоднократно обращает внимание на подобное свойство. Например, такую позицию мы обнаруживаем в следующем высказывании: «Я всегда точно указываю на первоисточники (например, на Пёрселла), всегда говорю, что, как и откуда мною взято... Я не скрываю, что краду ...» [85].

Обстоятельную характеристику сложившихся в наймановском творчестве способов переработки чужих и своих произведений в новые дает монография П. ап Сайона «Музыка Майкла Наймана: тексты, контексты и интертексты» [200]. В ней обсуждается широкий пласт музыки, возникший с 1961 по 2003 год и включающий академические (струнные квартеты, оперы, камерные опусы) и прикладные жанры (саундтреки к различным фильмам).

Творческий метод Наймана Сайон обозначает как интертекстуальный, что определило весь аналитический аппарат исследования<sup>40</sup>. Автор предлагает свою классификацию интертекстуальных типов в музыке Наймана на основе «абстрактной или референциальной функциональности» (*abstract or referential functionality*) [там же, с. 71]. По мнению Сайона, «абстрактные формы» интертекстуальности представлены в виде общих черт, заимствуемых из Традиции: они могут выражаться в ритме, мелодии, гармонии, форме и звучании (например, использование формы французского рондо в XII части Четвертого квартета; жанра вальса в различных пьесах, таких как *Disposition of the Linen*, *Bees in Trees* и др.; золотой секвенции в опусе 1–100). «Референциальные формы» указывают на определенный источник, к которому обращается композитор [там

<sup>39</sup> Подробнее о заимствованиях в наймановской музыке рассказывается в главе 2 работы.

<sup>40</sup> Стратегия анализа конкретных сочинений у Сайона соответствует интертекстуальному подходу и имеет такие этапы: выявление первоначального материала (*presentation*), обсуждение особенностей его трактовки (*representation*), описание метода и техники в каждом сочинении автора (*shaping of method and technique in the composer`s work*) [200, Introduction, XVIII].

же]. В целом исследователь связывает интертекстуальность с техникой работы с заданным материалом, которая реализуется в виде цитат, автоцитат, присвоений, переработок, реконструкций [200, с. 147].

Вслед за Сайоном в таком же интертекстуальном ключе рассматривают творчество британского автора и другие исследователи. К. Ченчарелли в своей работе о моцартовских заимствованиях в музыке Наймана акцентирует тот факт, что «минимализм и явная интертекстуальность позволяют ему [композитору] создать определенный вид “обезличенности” автора» [148, с. 2].

Более конкретные формулировки, касающиеся особенностей композиторской техники автора, мы находим в монографии П. ап Сайона. Обсуждая интертекстуальный метод Наймана, он называет два явления, на которых хотелось бы остановиться подробнее. Те сочинения, которые британский композитор создает на основе своих же опусов, исследователь считает близкими палимпсесту [200, с. 149], поскольку в данном случае новая музыка оказывается как бы написанной поверх старой, и старые тексты проступают сквозь новые (в качестве примеров приводятся Третий и Четвертый струнный квартеты и другие произведения)<sup>41</sup>. В ходе анализа *In Re Don Giovanni* Сайон, как мы уже говорили, сравнивает композиторскую работу Наймана с деятельностью бриколёра [там же, с. 59–60].

Другой исследователь, Маартен Бииренс, рассматривая разные сочинения композитора, называет специфической чертой техники британского автора «использование деконструкции». Бииренс обращает внимание на то, что «деконструкция ставит демонтаж оригинала во главу угла, и если не является целью, то является её частью» [143, с. 30].

На наш взгляд, характеристики, используемые учеными, – «интертекстуальность», «деконструкция», «палимпсест», «бриколёр» (и

---

<sup>41</sup> Также автор называет отдельные пьесы и саундтреки к различным кинофильмам, которые в дальнейшем получили самостоятельное концертное воплощение. Среди них: саундтрек к фильму П. Гринуэя «Зед и два нуля», который послужил основой сочинению для скрипки *Zoo Carpices* (1986); ранний экспериментальный опус 1–100 (1976), ставший частью саундтрека к фильму Гринуэя «Реконструкция вертикальных объектов» (1978) и др.

производное от него «бриколаж»), имеют разный потенциал с точки зрения их способности репрезентировать композиторскую технику Наймана.

В искусстве второй половины XX века перечисленные явления и главный их признак – цитата – стали ведущими выразителями эстетики постмодернизма<sup>42</sup> и его идей, таких как переосмысление исторического прошлого, плюралистичность, интеллектуальная игра...

Интертекстуальность, деконструкция, палимпсест и бриколаж родственны по своей природе, так как связаны с использованием фрагментов чужих текстов, но обладают рядом индивидуальных свойств. Сконцентрируемся на элементах теоретической рефлексии в отношении каждого из обозначенных явлений с целью выяснить их сущностные признаки.

*Интертекстуальность* (intertextuality) – термин, предложенный французским исследователем Ю. Кристевой<sup>43</sup> в 1967 году [71]. В целом интертекстуальность (по Ю. Кристевой) понимается как «межтекстовый диалог», как общее свойство пространства текстов: «Любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст – это впитывание и трансформация какого-нибудь другого текста» [там же, с. 427]. Принципиальными видами интертекстуальности Ю. Кристева считает цитату и плагиат [72, с. 456], в ходе изложения исследователь также называет реминисценцию [там же, с. 210].

Интертекстуальность получила широкое распространение и вне литературной теории. Г. Аллен в своей монографии говорит о многозначности термина и о том, как теория интертекстуальности используется в различных исследованиях. В частности, он рассматривает теорию «смерти автора», принадлежащую Р. Барту, литературно-критический анализ Ж. Женетта и М. Риффатера, интертекстуальное видение поэзии романтизма Х. Блумом,

---

<sup>42</sup> Постмодернизм – направление в современной философии, науке и искусстве. Возникновение постмодернизма исследователи не определяют точно, примерно относят к середине 1950-х годов [50, с. 205]. Фундаментальными принципами постмодернизма являются отказ от требования «единства истины», всеобщее смешение, психоаналитическое обоснование бытия человека, приоритет «реферативности» [20, с. 3–9].

<sup>43</sup> Юлиа Кристева (Julia Kristeva, 1941) – французская исследовательница в области теории литературы и семиотики, писательница. Представительница постструктурализма.

использование интертекстуальности в других видах искусства – кино, музыке, фотографии, живописи [см. подробнее 136].

Возможности интертекстуального анализа разнообразно претворились в музыкознании. Изучение музыки с позиций связей с предшествующими текстами, сознательно устанавливаемых автором, сейчас занимает одно из ведущих мест в научных исследованиях. Назовем некоторые из них. Можно выделить труды, напрямую указывающие на «интертекстуальный» подход к композиторскому творчеству, например, диссертационные работы Д. Тиба «Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: опыт интертекстуального анализа» (2003) [121], О.В. Веришко «Композиции с интертекстуальной моделью в свете художественной системы Э.В. Денисова» (2004) [23], С.В. Лавровой «Цитирование как проявление принципа комплементарности в творчестве композиторов последней трети XX века» (2005) [79]<sup>44</sup>, Е.А. Яблонской «Интертекстуальность музыкальной культуры последней трети XX века: культурологический аспект» (2006) [135], Н.И. Вербы «Опера Дмитрия Шостаковича “Катерина Измайлова”»: опыт интертекстуального анализа» (2006) [22] и др.; раздел книги М.Г. Арановского «Музыкальный текст. Структура и свойства» [15]; очерк А.В. Денисова «Интертекстуальность в музыке» (2013) [39] также посвящены этим вопросам. Статьи, в которых обсуждаются межтекстовые взаимодействия в музыке, находим у Л.С. Дьячковой «Проблемы интертекста в художественной системе музыкального произведения» [45], М.Г. Раку «“Пиковая дама”» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа» [108], М.С. Высоцкой «К теории интертекстуальности: о принципе цитации в творчестве Фараджа Караева», 2010 [26] и др.

Во всех источниках интертекстуальность трактуется широко, понимается одновременно и как коренная особенность мышления и общая установка творчества. В отношении композиторского процесса В. Тарнопольский обозначает интертекстуальность как всеобщий «культурологический метод» [цит. по 34, с. 24]. Суть этого метода Г.В. Григорьева видит в «свободном

---

<sup>44</sup> Также опубликована монография С.В. Лавровой по этой теме [см. 80].

оперировании всем арсеналом многовековой технико-стилевой системы музыки с обязательным погружением в некие глубинные пласты, “до дна” исчерпывающие смысл их сопоставления и взаимодействия» [34, с. 24–25].

Термин «*деконструкция*» (deconstruction) (восходящий к «деструкции» М. Хайдеггера) введен в философский обиход в 1964 году Ж. Лаканом, разработан Ж. Деррида<sup>45</sup>. Концепцию деконструкции Деррида представил в ряде работ: «О грамматологии», «Письмо и различие», «Голос и феномен» (все – 1967), «Поля философии» (1972), в статье «Письмо к японскому другу» (1992).

Ясного определения деконструкции сам Деррида не дает, но указывает на то, чем она не является. Это позволяет в общих чертах обозначить границы данного явления. Н.С. Автономова, переводчик трудов французского философа, обобщает заключения ученого по этому поводу: «деконструкция, по мысли Деррида, не должна быть ни анализом (в ней нет сведения к простейшим элементам), ни тем более – синтезом. Это не критика, не метод, не акт, не операция» [41, с. 19–20]<sup>46</sup>.

Трактовки дерридианской деконструкции широки. Например, Б.П. Борисов в монографии «Постмодернизм» называет деконструкцию «методом исследования, обеспечивающим открытие подлинной сущности бытия» [20, с. 97]. Опираясь на мысли Деррида, реализацию деконструкции в художественном процессе этот философ видит в двух фазах: в «необходимом насилии над структурой через редукцию [приводящем] к её центрированной форме» и в «применении принципиально нового обращения с элементами языка, не заключающего требований обязательного центрирования» [там же, с. 108]. Обрамляя рассуждения, автор пишет, что деконструкция – это «метод (или способ) пересмотра существующих уже (исторически возникших) структур

---

<sup>45</sup> Жак Деррида (Jacques Derrida, 1930–2004) – французский философ и теоретик культуры. Один из крупнейших представителей постструктурализма, основоположник философской деконструкции. Основные работы: «Эссе об имени», «Позиции», «Поля философии» и др.

<sup>46</sup> На этот момент обращает внимание филолог и культуролог И.П. Ильин: «Деконструкция никогда не выступает как чисто техническое средство анализа, а всегда предстает своеобразным деконструктивно-негативным познавательным императивом» [50, с. 178].

сознания, мысли, науки, философии, или создание новых, при котором эти структуры лишаются искусственной центризации, обнаруживают собственную жизнь, уже не воспроизводящую другую, а творящую собственную» [20, с. 110]. Кроме того, Б.П. Борисов приводит конкретные приемы в рамках деконструкции: история и игра (исторические ситуации игровым способом перестают быть прошлым и становятся настоящим), игра и наличие (игра, копируя реальность, предшествует ей, проектируя то, чего ещё нет в наличествующем мире) [там же, с. 112–114]. В.П. Руднев, семиотик, лингвист, культуролог, понимает деконструкцию как «особую стратегию по отношению к тексту, включающую в себя одновременно и его “деструкцию”, и его реконструкцию» [110, с. 75].

Развитие дерридианской концепции привело к расширению смысловых коннотаций и дало толчок к целому ряду исследований в других областях (политике, религии, юриспруденции, архитектуре, литературоведении и критике, моде и др.). Разработку деконструкции как литературно-критического метода предприняли представители «Йельской школы» (П. де Ман, Дж. Х. Миллер, Дж. Хартман, Х. Блум и др.). Свой вариант интерпретации американские ученые оформили в «Йельском манифесте» 1979 года, представляющем собой сборник трудов, в который вошли мысли как самого Деррида, так и американских ученых. Американский деконструктивизм переносит дерридианскую деконструкцию на метод «текстуального анализа» П. де Мана, примененного к художественной литературе. Как заключает И.П. Ильин: «Американская деконструкция – набор аналитических приемов и критических практик, восходящих в основном к прочтению Дерриды [так] Полем де Маном; эти практики призваны показать, что любой текст всегда отличается от самого себя в ходе его критического прочтения, чей собственный текст (т.е. текст уже читателя — *И.И.*) благодаря саморефлексивной иронии приводит к той же неразрешимости и апории» [50, с. 179].



Суть американского деконструктивизма<sup>47</sup> состоит в субъективной интерпретации художественного текста читателем: «Всякое художественное произведение рассматривается как “поле столкновения” авторского намерения, читательского понимания и семантических структур текста, основанием для которых служит риторика, “риторическая природа” языкового мышления» [129, с. 176].

Обобщая мысли Ж. Деррида и их трактовку другими исследователями, можно говорить, что деконструкция является только процессом толкований, которых может быть множество, выступает в качестве исходного импульса к пересмотру старых значений и смыслов.

Этот термин также фигурирует и в музыкальной науке, и в композиторских комментариях. Например, зачастую его используют для описания композиционных процессов, связанных с переосмыслением традиционных форм и жанров, с включением их элементов в новый контекст. Н.А. Петрусёва показывает деконструкцию жанра немецкой песни – Lied – в одноименной камерной пьесе Б. Фуррера. По мнению исследователя, композитор, с одной стороны, выходит за привычные границы жанра с помощью «избегания интонационных формул и метров тональных ладов, отказываясь апеллировать к традиционному центру песни – человеческому субъекту как привилегированному основанию, что предполагало господство вокальной мелодии (с текстом или без него), тактовой метрики, гомофонной фактуры и куплетно-вариационной формы» [101, с. 187]. С другой стороны, Фуррер восстанавливает – «реставрирует» (по Петрусёвой) – «миметическую природу посмодернистского искусства средствами

---

<sup>47</sup> Н.С. Гуляницкая пишет, что термины «деконструктивизм» и «постструктурализм» нередко выступают как синонимы [36, с. 38]. Значения этих понятий действительно близки в том плане, что подвергают критике и пересмотру предшествующий опыт, преодолевают логоцентризм традиционной европейской философии; а также в том, что ключевой фигурой и того и другого явления является Жак Деррида. Однако постструктурализм явление более широкого масштаба и вбирает в себя практику деконструктивизма. Основные положения теории постструктурализма, сформулированные Ж. Деррида, включают «идею децентрации структуры, идею “следа”, критику многозначного понятия “наличие” и концепции “целостного человека”, а также утверждение ницшеанского принципа “свободной игры мысли” и отрицание самой возможности существования какого-либо первоначала, “первопричины”» [50, с. 19].

повторов гетерогенных параметров, артикуляционной, динамической и темповой жестуализацией» [101, с. 187].

Мысль о множественности интерпретаций, как о характерной черте деконструкции, развивает в своей статье «“Алеа” и деконструкция» Ю.Г. Кон. Он видит в алеаторике и в булезовском её варианте, в частности, новые возможности этой концепции. По мнению ученого, такие свойства алеаторики как «раздвижение границ текста, поля смыслов – позволяет видеть в ней [алеаторике] средство, стимулирующее деконструкцию (разрядка – Ю.К.)» [65, с. 14]. Незавершенность, многовариантность, неповторимость «прочтения–исполнения–постижения» [там же, с. 17] алеаторических опусов П. Булеза делает их «исключительно богатыми Текстами, подлежащими деконструктивному слышанию, переосмысливающему их» [там же; разрядка везде – Ю.К.].

Композиторы также нередко применяют этот термин в качестве метафоры своей работы. Так, В. Тарнопольский в комментарии к опере «Когда время выходит из берегов» («Три сестры») пишет об использовании в этом сочинении принципа «прогрессирующей деконструкции». По мнению автора, он выражается, во-первых, в том, что по ходу развития сюжета инструменты оркестра начинают обращаться к нетрадиционным приемам звукоизвлечения – «мультифонии у духовых, полужвукам у струнных» [120]. Во-вторых, изменяется единственный лейтмотив оперы – мотив времени: «возникая как бы из случайных шорохов, он постепенно обретает колокольный характер (Сцена 1), а далее всё более и более теряет свою определенность, растворяясь в глиссандировании и переходя в скрежет и кластеры» [120]. Наконец, в трансформации вокала – в начале оперы звучит кантилена, переходящая в Sprechstimme, затем текст распадается на отдельные слоги; деконструкции также подвергаются персонажи: как пишет композитор, «герои постепенно теряют даже имена» [там же].

Термин «*палимпсест*» (от греческого «palimpsestus», буквально «снова соскобленный») первоначально обозначало рукопись, в которой текст был

написан поверх старого или на месте вычищенного текста<sup>48</sup>. Со временем этот термин расширил свои значения, стал более обобщенным и метафоричным.

Обратимся к пониманию палимпсеста в современной гуманитарной науке. Наиболее полно оно описано в литературоведении французским ученым Ж. Женеттом<sup>49</sup> в статье «Пруст-палимпсест» (1966) [48], а также в его книге «Палимпсесты: литература во второй степени» (1982) [154]<sup>50</sup>. Женетт называет «палимпсестами» все тексты, которые имеют явные или скрытые связи с другими текстами. Отметим, что в своем труде автор систематизирует межтекстовые взаимодействия, располагая их в порядке «возрастающей абстракции, импликации и полноты» [там же, с. 8–9]. Классификация включает пять типов: интертекстуальность, паратекстуальность, метатекстуальность, гипертекстуальность, архитекстуальность. Также Женетт указывает на то, что эти типы могут наслаиваться друг на друга и не имеют абсолютных границ. Кратко опишем каждый из них. Интертекстуальность (здесь Ж. Женетт отсылает читателей к трактовке Ю. Кристевой), как «фактическое присутствие одного текста в другом», предполагает практику цитирования и аллюзий; паратекстуальность включает отношения окончательного литературного текста со своими заглавиями, подзаголовками, предисловиями, постфактумами, примечаниями, эпиграфами, иллюстрациями, а также черновиками, набросками и проектами; метатекстуальность возникает в ситуации комментирования другого текста; гипертекстуальность<sup>51</sup> предполагает любое отношение, объединяющее текст (гипертекст) с более ранним текстом (гипотекстом), причем гипертекст должен

---

<sup>48</sup> Такая техника была распространена в древности, расцвела в Средневековье и делалась на папирусе, выделанной коже, позже на пергаменте. Одним из древнейших палимпсестов является «Ефремов кодекс» V в., также известны «Палимпсест Архимеда», «Лейденский палимпсест».

<sup>49</sup> Жерар Женетт (Gerard Genette, 1930–2018) – французский учёный-литературовед, один из представителей структурализма. Область научных интересов Женетта охватывает теорию литературы, поэтику, критику, риторiku. В числе его наиболее известных работ: «Фигуры» (5 томов были опубликованы с 1966 по 2002 год), «Палимпсесты: литература во второй степени» (1982) и др.

<sup>50</sup> В названии заложена суть женеттовского палимпсеста – буквально «вторичное применение».

<sup>51</sup> Четвертый тип – гипертекстуальность – Женеттом описывается самым последним, так как в дальнейшем этот тип будет им раскрываться подробнее.

быть получен путем преобразования; наконец, архитектстуальность – отношения, в которые текст вступает со своим родовым качеством [154, с. 9–18].

На сегодняшний день термин «палимпсест» используется чаще как метафора для описания множественного наложения разнородных текстов, нежели для обозначения реальной практики. Обратимся к воплощению этого явления в музыке.

В научной музыковедческой литературе, этот термин встречается не часто. Например, Б.Б. Бородин и А.В. Кубасов, анализируя либретто оперы Л. Десятникова «Дети Розенталя», называют палимпсестом<sup>52</sup> сам текст, написанный В. Сорокиным: в либретто синтезированы разные жанры (классическая европейская опера, кино, радио, драматический и кукольный театр) и присутствуют герои – «клоны» известных композиторов (В.А. Моцарта, П.И. Чайковского, М.П. Мусоргского, Дж. Верди, Р. Вагнера). Кроме того, палимпсест здесь имеет вид, приближенный к своему первоначальному значению. Исследователи считают, что «автор либретто пишет свой текст поверх текстов предшественников». Так, в первой сцене оперы образ Розенталя выведен «“поверх” Фауста» [21, с. 88], во второй картине палимпсест сделан на основе «вторичной стилизации» музыки П.И. Чайковского [там же, с. 91].

Палимпсест применительно к творчеству современного французского автора П. Дюсапена (P. Dusapin) описан О.В. Гарбуз. Исследовательница трактует этот термин, развивая посыл самого композитора. Дюсапен высказывается о собственных сочинениях как о музыке, развертывающейся «в нескольких частях, каждая из которых является палимпсестом предыдущей» [29, с. 7; разрядка – *О. Г.*].

В своем исследовании О.В. Гарбуз характеризует палимпсест как метафорическое понятие, как «символ», «коммуникационную модель» [там же, с. 19]. Автор пишет, что «модель палимпсеста может быть интерпретирована как многомерное художественное целое, полученное в результате объединения различных культурных слоев» [там же, с. 7]. Гарбуз также описывает технологию

---

<sup>52</sup> Авторы называют этот термин «концептуальной метафорой» [21, с. 87].

дюсапеновского палимпсеста, который «предполагает взаимоналожение разных, “непереводимых” на язык друг друга текстовых слоев, представленных различными сферами необъятного поля культуры» [29, с. 65]. Непосредственно у Дюсапена палимпсест, по мнению О.В. Гарбуз, объединяет в себе две стороны – «означаемую (материальную реальность) и означающую (её поэтическое выражение)», и далее: «означаемым является метод композиции, а означающим — совокупность комментариев к собственным произведениям». Реализация палимпсеста у французского композитора сводится к тому, что «означающая сторона в изобилии представлена отсылками к источникам вдохновения, почерпнутым из безграничного поля науки и культуры. При этом означаемая сторона — собственно процесс сочинения музыки — остается “закрытой”, “неразглашаемой” областью творчества композитора» [там же, с. 19].

Палимпсест у Дюсапена функционирует на двух уровнях: предтекста и музыкальной композиции. Анализируя созданный Дюсапеном жанр «Соло для оркестра» (1992–2009), исследовательница отмечает следующие черты: форма «Соло» представляет собой 7 независимых эпизодов, которые связаны друг с другом как постоянно переписываемая рукопись, создаваемая по принципу палимпсеста на протяжении 17 лет [там же, с. 162–168]; в основе ладовой структуры цикла лежит устойчивый комплекс, обеспечивающий единство стиля: монограмма композитора [там же, с. 159] и опора на «лады “Go”<sup>53</sup>»; музыкальная композиция мыслится как подобие оригами, как «техника развертывания складок», созвучных концепции складки Ж. Делёза [там же, с. 167].

Возвращаясь к бриколажу, напомним, что это понятие введено Леви-Строссом для обозначения архаической модели мышления, которую характеризует создание нового объекта из имеющихся под рукой элементов. В описании бриколажа Леви-Стросс противопоставляет действия бриколёра (создателя бриколажа) и инженера<sup>54</sup> – человека современности, поскольку

---

<sup>53</sup> О.В. Гарбуз отмечает, что Дюсапен сам не высказывается по поводу звуковысотной организации своей музыки.

<sup>54</sup> Современного человека Леви-Стросс называет также «специалист», «ученый», «физик» и т.д., используя эти понятия как синонимичные.

последний нацелен на изобретение новых инструментов для выполнения различных задач. Этнолог пишет: «Материалы бриколёра – это элементы, определяемые по двойному критерию: *они служили* <...>; и *они могут ещё послужить* для того или иного применения, стоит только освободить их от первоначальной функции» [82, с. 122, курсив мой. – А.А.]. Операции, совершаемые бриколёром, по Леви-Строссу, имеют свой алгоритм: «Первый практический ход [бриколёра] является ретроспективным: он должен вновь обратиться к уже образованной совокупности инструментов и материалов, провести её инвентаризацию; и наконец, кроме того, затеять с ней нечто вроде диалога, чтобы составить перечень тех возможных ответов (прежде чем выбирать среди них), которые эта совокупность может предложить по проблеме, поставленной перед ней» [там же, с. 90].

Эти мысли чуть позже получили развитие в литературоведении. Французский ученый Жерар Женетт привел паре Леви-Стросса «инженер – самоделщик [бриколёр]» параллель в литературе: «романист–критик»<sup>55</sup> [48, с. 160–161]. Действия литературного критика, по мнению Женетта, подобны тем, что совершаются бриколёром: «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”» [там же, с. 160–161; курсив мой. – А.А.].

Рассуждения ученых помогают охарактеризовать фигуру бриколёра и совершаемые им манипуляции – разложение целого на элементы, их систематизацию и создание на этой основе другого объекта. Сказать же, что есть «бриколаж», не так просто. Не случайно Александр Борисович Островский, переводчик трудов Леви-Стросса на русский язык, определяет это понятие как «метафорическое» и «непереводимое» [82, с. 9]. Тем не менее, исходя из совокупности представленных характеристик, бриколаж можно трактовать многопланово: как особый *тип мышления* (оперирование заданными элементами),

---

<sup>55</sup> Это происходит в статье «Структурализм и литературная критика» (1966) [48].

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

В академических кругах концепция бриколажа распространилась также и в области квалитативных исследований (qualitative research), появлявшихся с конца 1990 годов<sup>56</sup>. Американские ученые-гуманитарии Н. Дэнзин и И. Линкольн считают, что термины «бриколаж» и «бриколёр» наиболее ярко характеризуют практику такого рода штудий, в которых ученый принимает на себя множество ролей, сродни леви-строссовскому бриколёру. В этой связи Дэнзин и Линкольн предлагают классификацию, в которой выделяют 5 типов ученых-бриколёров: теоретик-методолог (работает внутри конкурирующих парадигм), интерпретатор (понимает, что исследование интерактивно и на него накладывается печать «личности» ученого), критик (подчеркивает герменевтический и диалектический характер изучаемого предмета), политик (понимает, что наука имеет политический контекст), гендеролог-нарратор (понимает, что все исследования пишутся о людях разных полов, что каждая работа отражает разные точки зрения на объект, нет «неправильного» описания) [195, с. 6–7].

Методология создания бриколажа оказалась созвучна тем тенденциям искусства XX века, которые питает идея синтеза «своего» и «чужого» слова. Одним из таких является ремикс. Ремикс (англ. «remix») – версия музыкального произведения, записанная позже оригинальной, как правило, в более современной аранжировке [см. 168]. В коллективном исследовании о ремиксе интересующий нас феномен рассматривается с трех сторон: эпистемологически (то есть как знание, подход), как действие (процесс) и как результат (продукт) [там же, с. 45]. Подобные значения мы встречали у Леви-Стросса и Женетта. Автор пишет: «В более повседневном смысле, это [имеется в виду бриколаж] описание или даже

---

<sup>56</sup> Понятие «квалитативное исследование» («качественное исследование») охватывает различные методы, связанные с изучением и описанием каких-либо объектов, например, наблюдение, сбор эмпирических материалов, артефактов, учитывание личного опыта, интервью, изучение текстов, работа с фокус-группой и т.д. [195, с. 3]. Квалитативные исследования распространены в гуманитарных областях науки, а именно феноменологии, истории, психологии, социологии, культурологии, герменевтике, антропологии, энтографии и др.

обоснование конкретного лоскутного подхода, который предполагает монтаж материалов, вставки и наслоения, <...>, и в повторном использовании по-новому того, что мы использовали раньше» [168, с. 45–46].

Постараемся скоординировать четыре понятия – интертекстуальность, деконструкцию, палимпсест и бриколаж – между собой, акцентировать механизмы их действия. Напомним, все они возникли примерно в одно время (1960-е годы) и объединяются одной идеей – выстраиванием художественного высказывания на основе заимствований. При этом сказать, какое из них является генеральным, родовым, а какие видовым, здесь сложно, ученые в своих взглядах расходятся. Например, Женетт считает интертекстуальность видом транстекстуальности (в его классификации это первый вид), и генеральной идеей у него является палимпсест.

На сегодняшний день интертекстуальность трактуется предельно широко: как текст, имеющий ссылки на другие тексты. Можно сказать, что практически вся культурная практика (литература, живопись, пластические искусства, музыка) второй половины XX – начала XXI веков попадает в пространство межтекстовых взаимодействий.

Деконструкция в науке понимается как широко, так и узко: как стимул к переосмыслению, как разрушение старого объекта и реконструкция его в новом контексте. Она предполагает процесс общения с оригиналом, его «деконструирование» в виде игры, без возможности приобретения окончательного знания.

Понятие «палимпсеста» в основном используется как метафора, фиксирует в своем значении результат многократного наложения смыслов, текстов, образов и др.

Бриколаж выступает как многогранное явление (мышление–процесс–результат), сохраняющее в разных контекстах единую стратегию работы с чужим материалом: её этапами становятся присвоение уже созданного ранее объекта, выбор элементов из него и их рекомбинация.



Первичное знакомство с музыкой Наймана наводит на мысль, что его творческий процесс близок бриколажу. Поэтому остановимся на особенностях бытования этого понятия в музыковедческой и музыкальной практике подробнее. В перспективе это поможет лучше понять бриколажную технику британского композитора.

## **1.2 Бриколаж: понимание в музыковедении и особенности реализации в современной музыке**

Понятие «бриколаж» фигурирует в профессиональной музыковедческой литературе недавно. Например, некоторые авторы, подвергая осмыслению свой опыт, «примеряют» на себя бриколёрские характеристики. Так, современный австралийский кинокомпозитор Бэнджамин Цок Ви Яп (Benjamin Tsok Wee Yap) в своей магистерской диссертации «Композитор как бриколёр: принципы современной оперы в создании короткометражного фильма» (2016) [205] использует понятие «бриколёр» в отношении собственной технологии. Хотя его мнение опирается на личный творческий опыт, мы можем принять во внимание саморефлексию автора. Композитор распространяет бриколажные процедуры на этап подготовки «оперного фильма» (он мыслит себя в разных ролях: композитора, сценариста, режиссера, исполнителя, исследователя и др. [там же, аннотация, с. i]), а также связывает их непосредственно с процессом композиции. Б. Яп пишет: «Как композитор-бриколёр, я использовал импровизацию, наложение звуков и аудиофайлов, реадaptацию “оперного голоса”, манипулировал звуком и диалогами» [там же, с. 2]. Таким образом, автор подчеркивает стоявшую перед ним многозадачность при создании мультимедийного проекта, процесс которого описан в его диссертации.

В аналитических материалах термин «бриколаж» возникает спорадически. Музыковед и композитор Дж. Стэнли (J.E. Stanley) в статье, посвященной творчеству также австралийского автора – Е. Кац-Черниной<sup>57</sup>, рассматривает её композиторскую технику сквозь призму бриколажа. Стэнли характеризует музыку Кац-Черниной как «множество разрозненных ссылок, которые “собраны вместе” для создания нового сочинения» и акцентирует внимание на том, что бриколаж является «существенным элементом композиционной техники» [201, с. 12–13]<sup>58</sup>. В пьесе *Shubert`s Blues* («Шубертовский блюз», 1996) Кац-Черниной используется начальный фрагмент песни «Девушка и смерть» Ф. Шуберта, в который внедряются блюзовые гармонии. По словам Стэнли, музыка Шуберта звучит не точно, а «перефразируется», сохраняя звуковой контур [там же, с. 16]. В другом сочинении – опере *Iphis* («Ифис», 1997) – соединяются эпизоды из балета С.С. Прокофьева «Ромео и Джульетта», а также отсылки к разным жанрам и стилям (танго, таперскому и клезмерскому стилям). В заключении статьи Стэнли проводит границу между бриколёром и плагиатором: «Бриколёр присваивает найденные объекты в соответствии с их потенциалом, который признается и воспринимается в контексте нового сочинения. Слушательское понимание может быть обогащено только в том случае, если он/она в состоянии определить происхождение первоисточника, а затем испытать напряжение, вызванное реконтекстуализацией найденного объекта. В то же время, цель плагиатора – заставить слушателя поверить, что цитата, на самом деле, это продукт его собственных творческих усилий» [там же, с. 18]. Стэнли видит реализацию бриколажа в музыке в двух подходах: первый заключается в создании «мусорной

---

<sup>57</sup> Елена Кац-Чернина (Elena Kats-Chernin) – композитор, пианист. Родилась в Ташкенте в 1957 году, в юности эмигрировала в Австралию, где и живет по сей день. Училась в Сиднейской консерватории. С 1981 по 1994 год жила в Германии, стажировалась у Х. Лахенмана, работала как театральным композитор. По возвращении в Австралию Кац-Чернина работает в театральной среде, с Австралийским камерным и Сиднейским симфоническим оркестрами. Творчество композитора охватывает почти все академические жанры [167].

<sup>58</sup> Дж. Стэнли отмечает, что композитор соглашается с позицией исследователя относительно важности заимствованного материала в своих опусах. Целью включения «найденных объектов» Е. Кац-Чернина видит приближение творчества «правде жизни» [201, с. 16], но термин «бриколаж» по отношению к своей музыке не использует.

звуковой скульптуры»<sup>59</sup> – шумового инструмента из старой сельскохозяйственной техники, который был сконструирован канадским автором Р. Мюрреем Шафером (R. Murray Schafer, р. 1933) по аналогии с рэди-мейдами М. Дюшана; второй предполагает цитирование и парафразы и представлен в статье на примере музыки Кац-Черниной [201, с. 7–8].

В российской музыковедческой литературе термин «бриколаж» не получает должной разработки: как правило, он лишь упоминается учеными. А.С. Соколов использует его в связи с концептуальным обоснованием минимализма в музыке. Исследователь находит, что два явления роднит «оперирование набором готовых формул, <...>, путем их перемещения, причем сверх этого набора ничего не существует» [116, с. 90]. Т.В. Чередниченко, выстраивая хронологию музыкальных систем, называет бриколаж в ряду с «посткомпозицией», «размещением готового» и датирует 1970-ми годами XX века [130, с. 315].

Свое видение концепции бриколажа, предложено композитором, музыковедом и философом В.И. Мартыновым. Подобно французским мыслителям, он рассматривает бриколаж как внутренне упорядоченную многоуровневую модель. Бриколаж трактуется Мартыновым как *общая тенденция искусства второй половины XX века* (это время он даже называет «эпохой бриколажа»), которой свойственно обращение к прошлому, он видит выражение бриколажа «в таких явлениях постмодернизма, как “интертекст”, “эхокамера”, “смерть автора”, “смерть субъекта”, и в связанных с ними концепциях. Таким образом, когда говорится о конце времени композиторов, то под этим следует понимать не конец времени музыки вообще, но вступление музыки в эпоху нового бриколажа, или начало времени бриколажа» [90, с. 55]<sup>60</sup>.

---

<sup>59</sup> Обоснование такого бриколажа композитор представил в статье *Bricolage: There's a Twang in Your Trash* («Бриколаж: так звучит хлам ваш», 1980).

<sup>60</sup> В целом В.И. Мартынов считает, что бриколаж существовал в докомпозиторском искусстве, существует и будет существовать в посткомпозиторской музыке. Автор пишет: «бриколаж есть не только нечто прошедшее и оставшееся в прошлом, бриколаж – это также и то, что наступает и приходит на смену принципу композиции» [90, с. 27]. Сущность музыкального бриколажа, по мнению композитора, была сформирована в древних культурах Китая и Греции. Также автор утверждает, что «принцип бриколажа, базирующийся на

Метод бриколажа, согласно Мартынову, *противостоит методу композиции* (в её классическом варианте), их главное отличие автор видит в разных вариантах соотношения события и структуры в музыкальном произведении: «В бриколаже функцию средства выполняет событие, структуре же приписывается функция цели. Напротив того, в композиции структура выполняет функцию средства, в то время как функция цели приписывается событию. Сказанное можно свести к следующей формуле: в бриколаже событие воссоздает структуру, в композиции структура моделирует событие. <...> поэтому в отличие от композиции бриколаж всегда есть то, что он есть, а не то, что выражает или что выражается» [90, с.17–18]. Здесь Мартынов следует логике леви-строссовской пары «изобретение–бриколаж», демонстрируя её в иной, музыкальной плоскости, создавая новую антиномичную пару – «композиция–бриколаж». Наконец, В.И. Мартынов определяет бриколаж как *способ организации музыкальной ткани*, «технику манипуляций интонационными или мелодико-ритмическими формулами-блоками. <...> В результате получается замкнутая система, внутри которой возможны лишь комбинационные перестановки формул. Музыкант, мыслящий категориями бриколажа, может выражать себя только различными комбинациями формул» [там же, с.17–18].

Продолжая свои рассуждения, автор рассматривает в этом ракурсе направление минимализма. Так, с творчеством «пионеров» минимализма он связывает «полное крушение гегемонии композиторской музыки» [там же, с. 262]<sup>61</sup>. Воплощение принципа бриколажа Мартынов видит в следующих характерных признаках минимализма: в увлечении Райли, Райха и Гласса незападными музыкальными традициями и в использовании репетитивности. Автор пишет: «Музыкальная ткань, организуемая принципом репетитивности, будет представлять собой последовательность моментов, каждый из которых

---

гармоническом единении человека и космоса, представляет собой универсальный закон, на котором основывается большинство музыкальных практик мира» [90, с. 29].

<sup>61</sup> В этом эпизоде книги В.И. Мартынов приводит параллель «ученый-бриколёр» – «композитор-минималист». А также отмечает ещё несколько явлений, порывающих с классической композицией, по его мнению, это «новая простота», «новая искренность», джаз и рок-музыка [там же, с. 265].

повторяет сообщение [по Леви-Строссу] предшествующего момента, а общая совокупность моментов накапливает и конденсирует опыт повторяемого сообщения» [90, с. 265].

Музыкальные сочинения Мартынова воплощают его концепцию бриколажа, и шире – мировоззренческую позицию о «конце времени композиторов» [см. 89, 90]. Так, например, опус *Bricolage* («Бриколаж», 1998) строится на одном трезвучии *Fis–dur*<sup>62</sup>. Оно дано в тесном расположении, в размере 9/8 в оstinатном ритме, который остается неизменным до конца пьесы. Вся музыкальная ткань в дальнейшем вырастает из этого аккорда (рис. 1). Главными принципами работы с исходным трезвучием становятся репетитивность<sup>63</sup>; фигурационное варьирование (рис. 2–4), за счет чего осуществляется регистровое обновление; и развертывание звукоряда с помощью включения тонов, изначально не входивших в аккорд *Fis–dur* (рис. 5). В пьесе можно насчитать около 30 вариантов исходного элемента.



Рисунок 1 – В. Мартынов. «Бриколаж» (тт. 1–2)



Рисунок 2 – В. Мартынов. «Бриколаж» (тт. 137–138)



Рисунок 3 – В. Мартынов. «Бриколаж» (тт. 215–217)

<sup>62</sup> М.И. Катунян называет прототипом пьесы шумановский фортепианный стиль [57].

<sup>63</sup> Репетитивность – способ организации звукового материала, основанный на «повторении коротких функционально подобных построений» [56, с. 465].



Рисунок 4 – В. Мартынов. «Бриколаж» (тт. 236–238)



Рисунок 5 – В. Мартынов. «Бриколаж» (тт. 409–413)

Возникающие варианты композитор понимает как самостоятельные и строит форму на регулярном чередовании исходного и новых композиционных элементов.

Конструктивной единицей формы служит паттерн<sup>64</sup> (на протяжении пьесы он меняет свою продолжительность: сначала шестнадцатитакт, затем восьмитакт), пространство которого постепенно заполняется звучанием.

Композиция «Бриколажа» является крещендирующей, что достигается постепенным уплотнением звуковой массы за счет сокращения «незвучащих» эпизодов, регистрово-фактурного роста; «погружением» в *Fis-dur*, раскрытием акустических возможностей мажорного трезвучия от звука *fis*.

В названии другого опуса – *Wall-message* («Стена-сообщение», 2007)<sup>65</sup> – заложена концепция, смысл которой состоит, по словам автора, в том, что между реальным миром и человеком стоит «стена непонимания <...>. В этом таинственном проступании контуров нового мира на обветшалой поверхности старого и заключается суть преобразования стены непонимания в стену-общение» [91]. Мартынов здесь отталкивается от идеи о нарушении коммуникации, которая

<sup>64</sup> Паттерн (от англ. *pattern*) – ячейка, образец, шаблон; понимание паттерна как композиционной единицы в русскоязычной литературе обсуждается в работах И.В. Крапивиной [70] и М.Н. Бакуменко [17]. Кроме этого, паттерн трактуют и как материал [56].

<sup>65</sup> Исполнение предполагает аудио-визуальное действо, например, в Государственном центре современного искусства (Москва) в 2011 году музыка звучала вместе с показом инсталляции «Визуальные партитуры» художника В. Смоляра.

должна преодолеться в музыке. Коммуникация становится одной из главных проблем в трудах Леви-Стросса, он понимает общество как поле, которое обменивается на трех уровнях: женщинами, имуществом и сообщениями [47, с. 123]. В.И. Мартынов трактует «сообщения» как переданные ранее, которые подобно своеобразным кодам, «конденсируя прежний опыт профессии, позволяют быть готовым к новым ситуациям» [90, с. 17]. Н.С. Гуляницкая называет Wall-message бриколажем, обозначая этим термином тип композиции, и дает ряд его характеристик: «Новая тональность, простая аккордика, остигатный ритм, ясная форма – всё в итоге конструирует произведение нового типа, каковым является [этот] оригинальный “Опус-пост”» [36, с. 70]. Также исследователь анализирует «Стену-сообщение» с позиций минимализма, называя следующие черты: однородная ладовая среда, монотонность движения схожая с *perpetuum mobile*, использование репетитивности, приема аддиции, с помощью которого паттерны «в процессе движения постепенно обрастают новыми элементами» [там же, с. 70–71]. Добавим к этому, что эти «новые элементы» постепенно расширяют звуковое пространство сочинения, позволяя наращивать краткий тематический рельеф (отдельные тематические попевки). Кульминационной точкой всей формы, которая, как и в предыдущем опусе, представляется крещендирующей, становится многократное повторение одного тона.

Свой вариант бриколажа создает композитор А.Г. Попов в сочинении «Концерт-бриколаж» для арфы с оркестром (2012). При кажущейся традиционности трехчастного цикла, при сохранении типичного эмоционального модуса в каждой части (крайние части – взволнованные, драматические, средняя – лирическая), тонально-ладового контраста, и логики трехчастной структуры, некоторые жанровые признаки в этом сочинении оказываются сглаженными: в нем нет ярко выраженного принципа концертирования (арфе в партитуре лишь отдается больше сольных мест), нет репрезентативного тематизма и характерных форм. Партитура Концерта написана в «духе» тех идей, которые В.И. Мартынов высказывает о бриколаже. В основе музыки лежит множество кратких мелодико-ритмических ячеек, которые накладываются по вертикали. Материал их однороден, представляет собой единый звукоряд (полный или неполный),

рассредоточенный между голосами. Так, например, начальный фрагмент звучит в С эолийском (рис. 6).

The musical score shows the beginning of the first movement. The Harp part starts with a series of arpeggiated chords, marked with *pp*. The Violin I part has a tremolo pattern, marked with *pp* and *divisi*. The Violin II part also has a tremolo pattern, marked with *pp*. The Viola part has a rhythmic pattern, marked with *pp*. The Violoncelli and Contrabassi parts have sustained notes, marked with *pp*.

Рисунок 6 – А. Попов. «Концерт-бриколаж», I часть (тт. 1–4)

Композитор меняет эти ячейки, повторяя каждую определенное количество раз, вносит незначительные изменения, подобно репетитивной работе с паттерном. Таким же образом выстроены остальные части Концерта.

Обобщим особенности представленных «музыкальных» бриколажей. Необходимо отметить, они по-разному трактованы в творчестве австралийских – Е. Кац-Черниной и Б. Япа – и российских – В. Мартынова и А. Попова – композиторов. Метод Кац-Черниной строится на заимствованиях из сочинений других авторов и разных жанров, представляя 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 близки по воплощению. Использование формульного, «расхожего» материала в этих сочинениях сближает их с идейно-эстетической базой, опирающейся на концепцию «музыки *opus post*». В следующих главах обсудим специфику претворения принципов бриколажа в музыке Майкла Наймана.



## ГЛАВА 2. БРИКОЛАЖ КАК ОСНОВА КОМПОЗИТОРСКОЙ ТЕХНИКИ НАЙМАНА

### 2.1 Формирование принципов бриколажа в сочинениях М. Наймана на примере опусов 1976–1986 годов

Как уже неоднократно упоминалось, большая часть сочинений М. Наймана опирается на заимствованный материал. Первые опусы, основанные на чужой музыке, появляются у композитора в середине 1970-х и продолжают возникать до сих пор, хотя не так регулярно. На протяжении этого продолжительного периода британским автором созданы произведения и в академических, и в прикладных жанрах, выросшие из чужих текстов<sup>66</sup>.

Особое предпочтение Найман отдает авторам эпохи Возрождения и барокко (К. Монтеверди, И.С. Бах, Г.Ф. Гендель, Г.И.Ф. Бибер, Г. Пёрселл, Дж. Булл, А. Вивальди), классицизма (В.А. Моцарт), романтизма (Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Шопен, И. Штраус, И. Брамс). Реже им используются опусы XX века (А. Шёнберг, Т. Райли), фольклорные источники (индийская, румынская, шотландская музыка) и поп-композиции (А. Норт), а также собственные сочинения (саундтреки к фильмам П. Гринуэя, хоровой цикл *Out of the Ruins*, цикл для скрипки соло *Yamamoto Perpetuo*)<sup>67</sup>. Бриколажный подход впервые был

---

<sup>66</sup> Назовем некоторые из них: киномузыка (*The Draughtsman's Contract*, *A Zed and Two Noughts*, *Drowning by Numbers*, *The Cook*, *The Thief*, *His Wife and Her Lover*, *Prospero's Books*, *The Piano*, *Carrington*); струнные квартеты №№ 1–4 (1985–1995); оперы (*The Man Who Mistook...*, *Letters, Riddles and Writs*); пьесы *The Otherwise... Waltz* (1976), *In Re Don Giovanni* (1977), *Memorial* (1985), *Six Celan Songs* (1991), *Balancing the Books* (1999), *In C Interlude* (2005), *Ombra mai fu* (2009), *The Musicologist Scores* (2009), Симфония № 2 (2013) и многие другие.

<sup>67</sup> Необходимо отметить, заимствования из музыки прошлого часто встречались в опусах многих британских авторов XX века, в особенности его второй половины. Такой интерес к региональной музыке был связан с так называемым «новым английским музыкальным

опробован в двух пьесах – The Otherwise Very Beautiful Blue Danube Waltz и In Re Don Giovanni.

Название «Вальса» указывает на связь с известным вальсом «На прекрасном голубом Дунае» Иоганна Штрауса. Собственно его тема (32 такта), самая репрезентативная и узнаваемая, и легла в основу этого сочинения (рис. 7). Благодаря целому ряду типично минималистских приемов штраусовский фрагмент, длившийся около тридцати пяти секунд, превращен Найманом в пьесу, звучащую почти двенадцать минут.



Рисунок 7 – И. Штраус. Вальс «На прекрасном голубом Дунае»

Найман сначала разделил тему Штрауса на такты, затем выстроил целое заново. Начальный этап у него опирается на аддитивный процесс<sup>68</sup>, здесь штраусовская тема буквально собирается по тактам: звучит первый, затем первый

Ренессансом» [166, с. 29]. Авторы обращались к наследию как профессиональной традиции, так и к фольклору. В этой связи назовем сочинения Б. Бриттена («Рождественские песни», 1942, «Путеводитель по оркестру» на тему из музыки к спектаклю «Абделазар» Г. Пёрселла, 1945), М. Типпетта («Дивертисмент на Селлинджеровский хоровод», 1953–1954), П.М. Дейвиса (7 In nomine, 1965, «Пробуждение Святого Фомы», 1969, Фокстрот на тему паваны Дж. Булла, 1969), опус «Вариации на Елизаветинские темы» или «Вариации на хоровод Селлинджера» (1953), созданный коллективом авторов (А. Олдэмом, М. Типпеттом, Л. Беркли, Б. Бриттеном, Х. Сёрлом, У. Уолтоном) и др.

<sup>68</sup> Аддиция (addition – прибавление) – процесс, представляющий собой повторение с последовательным ростом паттерна в каком-либо параметре [56, с. 478–479]. Метод аддиции впервые был применен Ф. Глассом в сочинениях 1+1 и Music in Fifths.

и второй, затем первый, второй, третий и т.д. такты темы<sup>69</sup>. Потом с девятого проведения параллельно с аддией начинает действовать процесс фазового сдвига<sup>70</sup>. Он занимает центральное место в этой композиции. Процесс фазирования действует до конца пьесы. Финальный этап сочинения знаменует одноголосное звучание штраусовского фрагмента октавой выше исходного. Покажем все этапы в таблице (Таблица 1).

примерное время (мин.)	0.00–1.40	1.40–10.53	10.53–11.17	11.17–12.00
прием / процесс	аддия	аддия фазовый сдвиг	выключение участников фазовый сдвиг	воспроизведение «оригинального» варианта

Таблица 1 – Композиционные процессы в пьесе М.Наймана *The Otherwise...*

### Waltz

Почти следом за Вальсом появляется ещё один опус на заимствованной теме – это *In Re Don Giovanni*. На этот раз исходным материалом становятся первые 15 тактов арии Лепорелло из I действия моцартовского «Дон Жуана». Эта музыка также раскладывается на элементы, но на основе иной «стратегии».

Заимствованный фрагмент моцартовского текста представляет собой оркестровое звучание с солирующим голосом. На предкомпозиционном этапе Найман разделил его на элементы согласно фактурным функциям: средние голоса, бас, мелодизированный контрапункт и мелодию. Пьеса *In Re...* разворачивается по направлению от редуцированного варианта к полноценному: постепенно к изложению одного из голосов добавляются недостающие фактурные элементы. Первое проведение содержит гармонический пласт, во втором он усилен басовой линией, в третьем – имитирующими бас верхними голосами; в последнем проведении подключается материал вокальной партии.

Каждый этап детализируется подключением новых тембров. Найман взял за основу моцартовскую инструментовку, она образовала каркас оркестрового

<sup>69</sup> Такой же композиционный принцип заложен в опусе Ф. Ржевски *Les moutons de Panurge* («Панурговы бараны», 1969), который проанализирован Найманом в его книге *Experimental Music...* Пьеса входила в программы *Scratch Orchestra* [см. 179, с. 158].

<sup>70</sup> Метод фазового сдвига основан на постепенном смещении паттерна относительно самого себя [56, с. 476–477]. Первыми образцами такого рода сочинений являются магнитофонные пьесы *It's Gonna Rain* и *Come Out* С. Райха. Сам термин имеет несколько синонимов: фазирование, сдвиг по фазе, фазовое смещение.

изложения: первое проведение – II скрипки, альты; второе добавляет к ним виолончель, контрабас; третье – I скрипки; четвертое подключает вокальную партию. Затем в своем варианте композитор усилил каждое проведение, следующее за изложением «темы», неклассическими тембрами: бас-гитарой (2-е проведение), саксофонами (2-е и 3-е проведения); в заключительном проведении вокальная партия моцартовской арии доверена группе медных духовых (Таблица 2).

проведение	такты	фактурная линия	исходные элементы оркестровки Моцарта	оркестровка Наймана (новые тембры выделены)
Первое	1–15	гармонический остов	v-ni II, v-le	v-ni II, v-le, <b>piano</b>
Второе	16–30	гармонический остов, линия баса	v-ni II, v-le, v-c, c-b	v-ni II, v-le, <b>piano</b> , v-c, <b>B-sax, b-git</b>
Третье	31–45	гармонический остов, линия баса, имитация в верхних голосах	v-ni I-II, v-le, v-c, c-b	v-ni I-II, v-le, <b>piano</b> , v-c, <b>B-sax, b-git, fl, S-sax, A-sax</b>
Четвертое	46–61	гармонический остов, линия баса, имитация в верхних голосах, вокальная партия	v-ni I-II, v-le, v-c, c-b, voice	v-ni, v-le, <b>piano</b> , v-c, <b>B-sax, b-git, fl, S-sax, A-sax, Hn, Tpt, Tbn</b>

Таблица 2 – Особенности инструментовки проведений в In Re Don Giovanni М. Наймана

Композиция в целом состоит из трех переизложений гармонического остова с добавлением к нему разных «деталей», следовательно, имеет аналогии с вариациями на неизменную гармоническую последовательность (разновидность вариаций на basso ostinato).

В этих двух сочинениях Найман осознал, что начал писать музыку, которая, по его словам, «сочетает в себе традиционную гармонию, переложение классики с помощью разных систем, репетитивность, определенные виды рока» [180, перевод интервью см. Приложение 3], а также ощутил, что такой подход отвечает его натуре. Хотя движение по найденному пути было продолжено не сразу.

Последующие девять лет (с 1976 по 1985 годы) Найман всё ещё находился в поисках себя. В это время он аранжировал классические произведения для разных

инструментов (например, хор *Miserere* из оперы «Трубадур» Дж. Верди, год создания не указан); записывал композиции с рок-группами в студии (с группой *Flying Lizards*, 1980–1981); создавал лаконичные минималистические пьесы на собственном материале (альбом *Decay Music, First Waltz in D, Second Waltz in F*, 1976); начал сотрудничество с режиссером П. Гринуэем и делал саундтреки для его документальных короткометражных фильмов, основанных на своих и чужих сочинениях (*A Walk Through H, Vertical Features Remake, The Falls*), работал в театре (оформлял экспериментальную постановку под названием *The Masterwork / Award Winning Fish-Knife* с использованием фрагмента из Концертной симфонии Моцарта К. 364).

Важной вехой на пути оформления бриколажного метода для Наймана стала работа над музыкой к фильму *The Draughtsman's Contract* П. Гринуэя, который был завершен в 1982 году. Фактически саундтрек, принадлежащий композитору, представляет своего рода антологию музыки Г. Пёрселла, и использует материал из его произведений разных жанровов: двух опер, отдельных клавирных пьес, песни, двух од (Таблица 3)<sup>71</sup>.

Номер саундтрека М.Наймана	Оригинал сочинения Г.Пёрселла
1. <i>Queen of the Night / Королева ночи</i>	Ода «Королева ночи» из «Йоркширских праздничных песен»
2. <i>The Disposition of the Linen / Расположение белья</i>	Песня «Она любит...» (Z. 413)
3. <i>A Watery Death / Смерть в воде</i>	Чакона из Сюиты № 2 g-moll
4. <i>The Garden Is Becoming a Robe Room / Сад превращается в гардеробную</i>	«Здесь божество» из оды «Добро пожаловать ко всем наслаждениям» (Z. 339)
5. <i>Chasing Sheep Is Best Left to Shepherds / Ловить овец – дело пастухов</i>	Семиопера «Король Артур», III д., Сцена 2, Прелюдия
6. <i>An Eye for Optical Theory / Взгляд на оптическую теорию</i>	Граунд c-moll (D. 221)
7. <i>Bravura in the Face of Grief / Стойкость перед лицом несчастья</i>	Семиопера «Королева фей», V д., «Жалоба»

Таблица 3 – Заимствования из музыки Г. Пёрселла в саундтреке М. Наймана к фильму *The Draughtsman's Contract*

Сюжет фильма разворачивается в Англии конца XVII века (1694). Экранное действие пронизано искусственностью и ироничностью, что выражено в сильном

<sup>71</sup> Таблица сделана на основе схемы, представленной в монографии П. ап Сайона [см. 200, с. 96].

гриме актеров, неестественной аристократической надменности героев, повышенном внимании к визуальным деталям эпохи – всё это обусловило характер обращения с музыкой того времени [см. 54]. Высокая доля условности в эстетике фильмов Гринуэя не позволила прибегнуть к прямому её цитированию<sup>72</sup>. Найман, не нарушая атмосферу картины, использовал пёрселловский материал, преобразовывая его и при этом оставляя первоисточник вполне узнаваемым<sup>73</sup>.

Хотя в одном из интервью Найман утверждает, что стал композитором в 1976 году, в 32-летнем возрасте, бриколажный метод окончательно «вызрел» в его музыке позже, только к 1985 году. Судить об этом позволяет анализ двух сочинений, появившихся друг за другом: Первого струнного квартета (1985) и оперы *The Man Who Mistook His Wife for a Hat* (1986). В обоих опусах, представляющих область академической музыки, метод бриколажа весьма осязаем.

В основе Квартета лежат три произведения: Вариации на английскую песню *Walsingham*<sup>74</sup> Дж. Булла, фрагмент из Второго струнного квартета А. Шёнберга и песня А. Норта *Unchained Melody*. Первые два источника проходят через всё сочинение и обозначены самим композитором в комментарии к циклу [подробнее см. 175]; последний из них использован только в одной из частей и не назван Найманом (его указывает Сайон) [см. 200, с. 164].

Выбор материала имел разные причины. Применительно к академическим опусам он обусловлен следующим: автор задумал произведение с особым художественным содержанием, охватывавшим, по его словам, широкую историческую перспективу. Пространство Квартета объединило клавирную пьесу, созданную ещё до возникновения этого жанра, и сочинение начала XX века, преодолевшее сложившиеся жанровые рамки (напомним: в двух последних частях

---

<sup>72</sup> Хотя мы знаем немало современных картин, в саундтреках которых звучат прямые цитаты из музыки прошлого (как, например, в фильмах С. Кубрика, Л. фон Триера и др.).

<sup>73</sup> О работе над этим саундтреком также есть раздел у П. ап Сайона [200, с. 95–99] и статья Л. Галлахер [151].

<sup>74</sup> Создание песни *Walsingham* («Уолсингэм») относится к елизаветинским временам. Текст её повествует о путешествии паломников в местечко Уолсингэм графства Норфолк (Англия). Вариации на тему песни также были написаны У. Бёрдом, Дж. Даулендом.

Второго квартета Шёнберга инструментальный состав расширен за счет введения вокальной партии) [175, с. 2–3]. Выбор песни Норта, как пишет Сайон, подсказан идеей объединения в одном цикле двух популярных мелодий своего времени – песни Walsingham и композиции Unchained Melody<sup>75</sup> [200, с. 164].

Опора на сочинения Булла и Шёнберга определяет организацию формы. Квартет представляет собой цикл, состоящий из 12 разделов (Таблица 4). Отталкиваясь от заглавий, можно сделать вывод, что целое здесь строится на чередовании частей с разным исходным материалом: I, III, V, VII, VIII и X части названы John Bull, II, IV и IX – Arnold Schoenberg. Из этого контекста выделяются три части: XI – John Bull Meets Arnold Schoenberg («Встреча Джона Булла и Арнольда Шёнберга»), где соединяются ресурсы обоих источников; материал VI и XII частей, обозначенных Michael Nyman, целиком оригинален. Отмеченные закономерности позволяют увидеть в расположении разделов два подобных по устройству субцикла: один – с первой по шестую; второй – с седьмой по двенадцатую части. Каждый из них связан с регулярным или нерегулярным чередованием «Булл» – «Шёнберг», а замыкаются они частью «Майкл Найман» (Таблица 4).

Часть	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
Название	<i>JB</i>	<i>AS</i>	<i>JB</i>	<i>AS</i>	<i>JB</i>	<b>MN</b>	<i>JB</i>	<i>JB</i>	<i>AS</i>	<i>JB</i>	<i>JB+AS</i>	<b>MN</b>

Таблица 4 – Схема формы в Первом струнном квартете М. Наймана

В Квартете материал разных источников получает свой тип развития. Первые две темы претерпевают существенные трансформации, последняя же изменяется незначительно. Весь массив пьесы Булла трактуется композитором как потенциально возможный для использования. В последовании частей, производных от Вариаций на Walsingham, образуются три композиционные фазы:

<sup>75</sup> Алекс Норт (Alex North, 1910–1991) – американский кинокомпозитор. Песню Unchained Melody («Освобожденная мелодия») на слова Х. Зэрет он написал в 1955 году для фильма «Освобожденный». Существуют переложения этой композиции для голоса и различных инструментов (гитары, эстрадного ансамбля, симфонического оркестра).

экспонирование (I, III части) – развитие (V, VI, VII части) – заключение (VIII, X, XI части).

Подход к заимствованному материалу в первой и третьей частях Квартета схож. Здесь Найман, создавая свой вариант звучания, разделяет музыку Булла на такты, а затем заново собирает их, объединяя между собой фрагменты, относившиеся в Вариациях к разным участкам формы. Кратко поясним, как это происходит.

Напомним, что сочинение Булла представляет собой гармонизованную тему песни Walsingham и 29 вариаций на граунд (мелодия песни помещена в верхний голос в отличие от большинства образцов этой формы). Тема по форме напоминает малый период варьировано-повторного строения, написана в переменном ладу (А эолийский–ионийский) (рис. 8).



Рисунок 8 – Дж. Булл. Вариации на Walsingham, тема

Найман, не нарушая порядок вариаций Булла, последовательно вычленяет в избранных разделах разные такты, суммируя их в новом звучании. Например, музыка I части Квартета «собрана» следующим образом: сначала появляется заключительный (8) такт темы и четырех последующих вариаций, затем 1 и 8 тт. вариаций с пятой по восьмую, далее 1, 3 и 8 тт., потом 1, 3, 4 и 8 тт. разных вариаций (Таблица 5).

Найман (такты)	1–2	3–4	5–6	7–8	9–10	11–12	13	14–15	16	17–18	19
Булл такты (вариация)	8 (тема)	16 (1 вар.)	24 (2 вар.)	32 (3 вар.)	40 (4 вар.)	41 (5 вар.)	48 (5 вар.)	49 (6 вар.)	56 (6 вар.)	57 (7 вар.)	64 (7 вар.)

Таблица 5 – Компоновка тактов из Вариаций Булла в I части Первого квартета М. Наймана



В третьей части процесс продолжен с участием других фрагментов (в формировании её текста используются 7 и 8 тт., затем 1–2 и 7 тт., 1–2 и 7–8 тт., 1–2, 5–6, 7–8 тт. разных вариаций). В завершении части Найман складывает «свою вариацию» из тактов с 1 по 8, взятых из темы и нескольких вариаций (второй, пятой, шестой, восьмой, шестнадцатой, девятнадцатой и двадцать восьмой).

Таким образом, музыка первой и третьей частей образована действием двух приемов: комбинаторики – «монтирования» из ограниченного числа элементов и аддиции – постепенного увеличения числа заимствованных тактов<sup>76</sup>.

На чем основан выбор, совершаемый композитором? Судя по всему, в Вариациях Булла им выделены лишь те фрагменты, которые отчетливо репрезентируют тонику с мерцающей терцией (*c-cis*), а именно: кадансовые зоны или начальные такты. Поставленные рядом они создают по-разному расцвеченное поле *a*. Ориентиром для Наймана является типичная для минималистских опусов однородная звучность, выдержанная на протяжении долгого времени.

По числу голосов Вариации Булла нестабильны. Адаптация сочинения для клавира к новым тембровым условиям происходила так. Взятые из него отрывки Найман разделил на фактурные линии, которые поручил инструментам квартета. Здесь он действовал в зависимости от количества голосов в исходном материале: все четырехголосные фрагменты естественно переносились на квартетный состав (см., например, тт. 1–2); если оригинальное звучание было меньшим по числу голосов, автор вводил дублировки отдельных партий (см., например, тт. 20–21); когда голосов оказывалось больше, он выбирал наиболее подходящие для исполнения на том или ином инструменте, сохраняя гармоническую вертикаль и мелодическую рельефность (см., например, т. 29).

При этом фактурные функции линий иногда сохраняются, а иногда меняются. Например, первый двутакт наймановского Квартета, производный, как уже сказано, от заключительного такта темы Вариаций Булла, имеет следующее расположение материала: партии двух нижних голосов остаются на своих

---

<sup>76</sup> Примечательно, что начало первой и завершение третьей частей одинаково и связано с 8 тактом темы Булла, благодаря чему создается тематическая арка, способствующая обособлению этого этапа.

позициях (басовая у виолончели, теноровая у альты), партии двух верхних меняются местами (альтовая передается первым, сопрановая – вторым скрипкам). Кроме того, всё звучание поднимается на две октавы вверх.

«Булловским» частям развивающего (V и VII части) и заключительного этапов (VIII и X части) свойственно постепенное редуцирование тематизма оригинала: в них остаются лишь тоны, образующие каркас мелодии песни (см., например, тт. 200–203); одновременно идет диминуирование длительностей и сведение всех фактурных линий к единоритмичной пульсации. В итоге звучание становится таким же, как в репетитивных опусах.

Шёнберговский материал переработан по-иному. В целом компоновка частей, обозначенных «Арнольд Шёнберг», обнаруживает рассредоточенную трехчастную форму: II часть – экспозиция, IV часть выступает в качестве средней (музыка II части проходит в интонационно сглаженном виде и воспринимается как её вариант); а IX имеет функцию репризы (здесь материал II части варьирован путем добавления новой фактурной линии в партии альты).

Найман заимствовал из Второго струнного квартета австрийского автора только начальный двутакт IV части: он преобразован умереннее и однотипнее, чем материал Булла (рис. 9). Композитор сохранил исходную последовательность звуков, изменив направленность мотивов и ритмическую организацию. Сформированная тема помещена в басовой партии и проводится трижды. Своими чертами (хроматикой, идущей от шёнберговского фрагмента, мерной ритмической пульсацией, секвентностью) она родственна бассо-остинатным темам. Верхние голоса присочинены и представляют собой разноинтервальные дублировки басового голоса (рис. 10).



Рисунок 9 – А. Шёнберг. Второй струнный квартет, IV часть (тт. 1–2)

The image shows a musical score for a string quartet, specifically the second part (pages 46-50) by M. Naiman. The score is arranged in three systems. The first system includes Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The second system includes Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The third system includes Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as 'sempre ff' and 'B'.

Рисунок 10 – М. Найман. Первый струнный квартет, II часть (тт. 46–50)

Что касается последнего заимствования – композиции А. Норты, – то оно возникает в середине VIII части (рис. 11) и не подвергается каким-либо существенным преобразованиям помимо своего перенесения на квартетный состав.

Фактически песня фигурирует в музыке Квартета в качестве цитаты. Звучание поп-композиции в Квартете, неожиданное с первого взгляда, оказывается вполне органичным. Темы Булла и Норты интонационно родственны, поэтому мелодия современной песни выступает как определенный этап в развитии «булловских» частей. В развивающей фазе их исходный материал нивелирован, упрощен до трехзвучного мотива *c–d–e*, после чего, как нередко бывает в минималистических сочинениях, возникает новая рельефная тема, опирающаяся на такой же звуковой состав.



Рисунок 11 – М. Найман. Первый струнный квартет, VIII часть, тема Норта  
(тт. 274–277)

Проделанный анализ показывает: Найман действительно «выращивает» музыкальный материал Квартета из заимствованной музыки, задействуя разнообразный круг средств – приемы минимализма (в первую очередь аддицию), комбинаторику, законы барочных форм – и ориентируясь на внутренний потенциал источников. Работая над Квартетом, композитор, безусловно, учитывал опыт своих предыдущих сочинений (*In Re Don Giovanni* и *The Otherwise... Waltz*), опиравшихся на сходную стратегию. Однако в сравнении с ними Квартет более развернут и самостоятелен. Поэтому, планируя этот опус, Найман расширил круг заимствований, продумал разные способы работы с каждым из них, а также характер взаимоотношения источников между собой. Применение к цитируемым фрагментам тех или иных формообразующих средств автор определил, исходя из их звукового потенциала. В Вариациях Булла – гармонически оформленная тема разделяется потактово и впоследствии редуцируется; во фрагменте Шёнберга – преобразованная хроматическая линия лежит в основе вариаций на *basso ostinato*; в песне Норта композитор слышит отголоски старинной темы, что позволяет использовать современную мелодию в качестве цитаты. Напомним, сам

композитор, оценивая преобразования двух первых источников в своем произведении, говорит о разных подходах к сочинениям: «её [пьесы Булла] материал используется “активно” и подвергается “критическому анализу”» [175, с. 8]. Разделы же, отталкивающиеся от шёнберговского квартета, выступают в роли дополнения и существуют, по Найману, «пассивно» [там же, с. 8].

В процессе написания оперы *The Man Who Mistook...* (1986)<sup>77</sup> Найман использовал фрагменты песен Р. Шумана, взятые из разных циклов. При выборе материала композитор опирался на факт из либретто, согласно которому главный герой – Профессор П – любит Шумана<sup>78</sup>. Сам Найман дал подробный комментарий о предкомпозиционном этапе, который проясняет многие моменты в партитуре [185, с. iii]. Автор касается разных аспектов сочинения: например, говорит о ««дефамилиаризации» с помощью устранения деталей, контуров, мелодии, колорита, текстуры и т.д.»<sup>79</sup> [там же]; ссылается на первоисточники (их мы приведем ниже), в общих чертах определяет способы преобразования, указывая их разную направленность (вариационную, минималистическую, работу с ритмом) [там же, с. iv].

---

<sup>77</sup> Эта опера является одним из самых исполняемых сценических произведений М. Наймана. Она была представлена более 45 раз в разных странах, таких как Великобритания, США, Канада, Словения, Германия, Нидерланды, Италия, Норвегия, Польша, Франция. Планируются постановки в Литве, Чехии и Ирландии. В России она звучала неоднократно: в 2003 году опера была поставлена трижды в Москве (в зале Московской консерватории, в галерее Artplay и Маленьком Мировом театре), в 2014 году – в Новосибирском музыкальном театре [186].

<sup>78</sup> В основе либретто оперы, принадлежащего К. Роуленсу, лежит клинический случай, описанный американским врачом-неврологом и нейропсихологом Оливером Саксом (Oliver Sacks, 1933–2015) [перевод истории: 113]. Кратко осветим сюжет сочинения. На прием к врачу (Доктору С) приходит талантливый певец и педагог по вокалу – Профессор П и его жена Миссис П. Профессор страдает зрительной агнозией, расстройством, при котором человек не способен распознавать увиденные объекты. Исключительные музыкальные способности позволяют Профессору П отчасти вернуть смысл и цельность окружающему визуальному миру с помощью сопровождения бытовых манипуляций музыкой.

<sup>79</sup> В литературоведении «дефамилиаризации» соответствует термин «остранение», который ввел в обиход писатель, теоретик литературы В. Шкловский в статье «Искусство как прием». Принцип остранения определяется новым видением какого-либо предмета, выведением его из привычного контекста, которое нарушает субъективность восприятия [132].

Интонационные ресурсы каких песен Шумана задействованы в работе над оперой<sup>80</sup>? Из всего многообразия опусов немецкого мастера Найман отбирает несколько: *Rätsel* («Загадка»), *Hochländisches Wiegenlied* («Колыбельная песня горца»), *Der Nussbaum* («Орешник») из цикла «Мирты», *Die Rose, die Lilie* («И розы, и лилии»), *Ich grolle nicht* («Я не сержусь»), *Das ist ein floten und geigen* («Напевом скрипка чарует») из цикла «Любовь поэта», *Lied eines Schmiedes* («Песня кузнеца») из цикла «Шесть стихотворений Николауса Ленау и Реквием».

В комментарии композитор указывает, что придумал гармоническую последовательность, состоящую из мажорных трезвучий *C – Des – F – H – Es – A – Des – G – H*, которую впервые мы слышим в прологе. Структура цепочки «изобретена» самим композитором, однако её содержимое подсказано заимствованным материалом: аккорды являются или основными тональностями песен Шумана, или косвенно связываются с их тональным планом (Таблица 6)<sup>81</sup>:

<i>название песни Р.Шумана</i>	<i>тональность</i>
«Загадка»	<b>H–dur</b>
«Колыбельная песня горца»	D–dur
«Орешник»	<b>G–dur</b>
«Я не сержусь»	<b>C–dur, F–dur</b>
«И розы, и лилии»	D–dur
«Напевом скрипка чарует»	d–moll – D–dur
«Песня кузнеца»	<b>Es–dur</b>
Последовательность Наймана: <b>C – Des – F – H – Es – A – Des – G – H</b>	

Таблица 6 – Тональности избранных песен Р. Шумана

Эта последовательность проводится многократно и подвергается вариационным преобразованиям: звучит в сокращении, с перегруппировкой аккордов, с добавлением других гармоний. В основном это трезвучия

<sup>80</sup> Мы опираемся на данные, которые указывает сам композитор в аннотации [185] и на таблицу, сделанную Сайоном в главе об этой опере [200, с. 122–123].

<sup>81</sup> Трезвучие F–dur можно связать с песней «Я не сержусь», в эту тональность встречаются неоднократные отклонения. В песне «И розы, и лилии» первое предложение заканчивается на доминанте, аккорде A–dur, включенном в цепочку Наймана. Трезвучие Des–dur, входящее в последовательность, является однотерцовой к тональности d–moll песни «Напевом скрипка чарует».

тональностей побочных ступеней, например, D–dur (т. 236), B–dur (т. 256), f–moll (т. 268). Последовательность звучит в опере в разных фактурных вариантах.

Непосредственно фрагменты шумановских песен включены в звуковую ткань сочинения, однако предстают перед слушателем по-разному трансформированными. Этот факт отсылает нас к подходу, отработанному в Квартете, где он был обозначен композитором как «активный» в отношении Вариаций Булла и «пассивный» в отношении шёнберговского фрагмента. В опере обе стратегии применены к музыке одного автора: часть из оригинальных тем идентифицируются как «чужеродные», выбивающиеся из общего потока, другие «растворяются», практически не различимы для слуха.

В ходе анализа мы наблюдаем различные преобразования песен: например, использование 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 первоисточника («Орешник», «Загадка», «И розы, и лилии», «Песня кузнеца»). В Таблице 7, приводимой ниже, видно, что цитирования разного рода расположены в опере так, что «чужой» материал в ней постепенно эмансипируется и выливается в звучание песни «Я не сержусь», проводимой в первоизданном облике (в основной тональности, в оригинальной фактуре, с сохранением мелодической линии и языка).

В целом можно сказать, что с этим пластом музыкального материала (за исключением «Я не сержусь») автор работает единообразно, применяя транспонирование, изменение длительностей, репетитивность<sup>82</sup>.

---

<sup>82</sup> Возникновение и концентрация заимствованного материала поддерживает музыкальную драматургию оперы. В первой части шумановские фрагменты появляются спорадически, в виде незамысловатых намеков (например, только произнесением текста на немецком языке из песни «Напевом скрипка чарует») и перемежается с оригинальным материалом Наймана (тоже в большинстве своем созданного под воздействием Шумана). Во второй части, разделе Dressing Rituals (по сюжету, когда Профессор П принимает жену за шляпу), и Доктор С, наконец, ставит диагноз своему пациенту, количество преобразованного материала увеличивается. Здесь Найману нагнетает «напряжение», которое выливается в продолжительную цитату «Я не сержусь».

<i>Песня Шумана</i>	<i>Эпизод оперы Наймана</i>	<i>Преобразования первоисточника</i>
«Напевом скрипка чарует» (тт. 20–27)	1 часть, First Examination (тт. 51–55)	используется только текст
«Орешник» (тт. 2–4)	1 часть, Shoe (тт. 236–238)	изменен ритм (сглажен пунктир в мелодической фразе), аугментация длительностей, фраза перенесена на б3 вниз
Фактурная ячейка аккомпанемента	1 часть, Shoe (тт. 271–277)	транспонирована в тональность As–dur
«Загадка» (тт. 1–5)	2 часть, Dressing Rituals (тт. 427–434, 474–484)	димиуирование длительностей, репетитивность
«Колыбельная песня горца» (тт. 1–4)	2 часть, Dressing Rituals (тт. 459–473)	транспонирована в Es–dur
<b>«Я не сержусь» (полностью)</b>	<b>2 часть, The House Call (тт. 533–567)</b>	звучит без изменений
«И розы, и лилии» (тт. 1–8)	2 часть, Rose (тт. 908–924)	вокальная партия транспонирована в As–dur, сглажен ритм, аугментация длительностей
«Песня кузнеца» (тт. 1–3)	2 часть, Paintings (тт. 1304–1309)	сглажен ритм, димиуирование длительностей, репетитивность

Таблица 7 – Трансформация шумановского материала в опере М. Наймана<sup>83</sup>

Преобразования «Я не сержусь» иные, и композитор обозначает их как «монтажные». В своем выборе он опирался на музыкальный потенциал первоисточника – «последовательность повторяющихся восьмых» [185, с. iv]. Характер работы с темой он определяет так: «функциональная гармония [песни] постепенно распадается в фигурациях, разделяется на паттерны, теряя свое “репрезентативное” качество с помощью симультанного процесса ускорения и замедления мелодии, гармонических изменений» [там же]. Прокомментируем эти слова.

Существенный фрагмент 2 части оперы *The Solids* («Платоновы тела») (тт. 582–706) выстроен на основе первых 9 тактов, большей части первого предложения песни Шумана. Найман редуцирует их до гармонической последовательности и по-разному комбинирует. П. ап Сайон отображает этот

<sup>83</sup> Перевод названия сцен: First Examination («Первый прием»), Shoe («Ботинок»), Dressing Rituals («Обряды одевания»), The House Call («Звонок в дверь»), Rose («Роза»), Paintings («Картины»).



процесс в двух схемах. Опираясь на них, становится понятно, какие приемы использованы в отношении заимствованного материала.

Первая из Таблиц показывает сегментирование первоисточника (Таблица 8<sup>84</sup>).

Таблица 8 – Сегментирование материала песни «Я не сержусь»

Последовательность разделена на 4 блока, три из которых соединяются между собой дублированием общего аккорда (например, блоки А и В имеют общее трезвучие С–dur, блоки В и С – трезвучие а–moll), кроме того, в блоке D приход в доминанту усилен отклонением в эту ступень (в первоисточнике оно появится за пределами 9-такта).

Гармоническая цифровка, обработанная таким образом, для Наймана становится своего рода порождающей структурой: с опорой на нее он выстраивает фрагмент нотного текста продолжительностью более 200 тактов. Особенности этого процесса показаны во второй из Таблиц (Таблица 9<sup>85</sup>).

Её строки имеют разную продолжительность и наполнение. Выстраивая эпизод, композитор прибегает к минималистическим приемам. Так, с исходными четырьмя блоками или их частями Найман обращается как с паттернами: повторяя их некоторое число раз точно (см., например, тт. 616–622 – в отношении блока А, тт. 685–684 – блоков С и D) или с привлечением аддитивно-субтрактивных средств (например, в отношении блока В см. тт. 582–594, 598–603). Паттерны могут возникать на основе комбинаторных процедур, в их

<sup>84</sup> Таблица заимствована из книги П. ап Сайона [200, с. 140].

<sup>85</sup> Таблица заимствована из книги П. ап Сайона [200, с. 141].

отношении также применим как простой повтор (см. тт. 612–616), так и повтор с участием аддиции или субтракции (см. тт. 657–660, тт. 701–706). В целом, особенности построения этого раздела оперы вновь напоминает о принципах обращения с булловскими вариациями в Первом квартете.

<i>Такты в опере Наймана</i>	<b>Процесс комбинирования материала</b> (буквы ABCD обозначают блок, цифра – номер аккорда в этом блоке)
582-594	$B^1+B^2 / B^1+B^2+B^3 / B^1+B^2 / B^1+B^2$
595-598	$A^1+A^2+A^3+A^4+A^5+A^6 / A^1+A^2+A^3+A^4+A^5+A^6$
598-603	$B^1+B^2 / B^1+B^2+B^3 / B^2$
603-607	$A^1+A^2+A^3+A^4+A^5+A^6 / A^1+A^2+A^3+A^4+A^5+A^6$
607-612	$B^1+B^3+B^3+B^2+B^3+B^2$
612-616	$B^2+ B^1+B^2+C^1+C^2+C^3 / B^2+B^1+B^2+C^1+C^2+C^3$
616-622	$A^1+A^2+A^3+A^4+A^5+A^6$ (x 3)
622-627	$B^1+B^2 / C^4+D^1+D^2+D^3+D^4+D^5 / C^4+D^1+D^2+D^3+D^4+D^5$
628-637	$B^1+B^2 / B^1+B^2 / A^2+A^3+A^6 / A^2+A^3+A^6 / A^2+A^3+A^4$
638-647	$B^1+A^6+A^2+A^3+A^4+A^5 / A^2+A^3+A^4+A^5+A^6+B^1$
648-649	$C^1+C^2+C^3+C^4+D^1+D^2+D^3+D^4$
650-653	$A^1+A^2+A^3+A^4+A^5+A^6 / A^2+A^3+A^4+A^5+A^6(B^1)$
654-656	$B^2+B^1+B^2$
657-660	$C^1+C^2+C^3+C^4+D^1+D^2+D^3+D^4 / C^1+C^2+C^3+C^4+D^1+D^2+D^3+D^4 / C^1+C^2+C^3+C^4$
660-664	$B^3+B^2+B^1 + B^2+B^3(C^1)+C^2+C^3+A^5$ (var.)+ $B^1+B^2+B^3(C^1)+C^2$
665-667	$C^1+C^2+C^3+C^4+D^1+D^2+D^3+D^4 / C^1+C^2+C^3+C^4+D^1+D^2+D^3+D^4$
668-674	$D^1+D^2+D^3+D^4+D^5 / A^1+A^2+A^3+A^4+A^5+A^6 / A^1+A^2+A^3+A^4+A^5+A^6(B^1)+B^2$
675-684	$C^1+C^2+C^3+C^4+D^1+D^2+D^3+D^4$ (x 8)
684-690	$C^1+C^2 / C^1+C^2+C^3+C^4+D^1+D^2+D^3+D^4$ (var.)+ $D^3+D^5$
691-700	$D^1$ (var.)+ $D^2+D^3+D^4$ (x 11)
701-706	$D^1+D^2+D^3+D^4+C^1+C^2+C^3+C^4$ (x 4) / $D^1+D^2+D^3+D^4+C^1+C^2+C^3+C^4+D^2 / D^1+D^2+D^3+D^4+C^1+C^2+C^3+C^4 / D^1+D^2+D^3+ C^1+C^2$

Таблица 9 – Процесс формирования раздела The Solids оперы М. Наймана

Хотя в сравнении с ним составной характер музыки практически не распознается на слух, поскольку композитор меняет в ней метроритмическое оформление. Например, отдельные такты, сохраняя первоначальный облик первоисточника, изложены в аккордовой фактуре, как это было свойственно сопровождению в песне Шумана. Он представлен в разных вариантах: с равномерной пульсацией четвертными бас-аккорд (тт. 617–618, тт. 619–620 соответственно), в виде хорала (тт. 644–647). Наряду с комбинаторными и минималистическими средствами композитор использует ритмическое и фактурное варьирование. Так, он постепенно диминурует басовую линию (см., например, поведение блоков C и D). Мелодия в басу (раздел C) изложена сначала

половинными с точкой (тт. 654–660), затем половинными (тт. 677–682) и, наконец, четвертными длительностями (тт. 688–693)<sup>86</sup>. Хотя эти ритмические вариации рассредоточены в партитуре, поэтому они также не идентифицируются на слух.

Найман прибегает и к контрапунктическим приемам, например, к пропорциональному канону, проводя в тт. 682–686 мелодию баса одновременно в основном виде (в партии фортепиано) и в ритмическом уменьшении (в партии скрипки) (рис. 12).

The image shows a page of a musical score for the opera 'The Man Who Mistook His Wife...'. It covers measures 682 to 686. The score is arranged in two systems. The first system includes vocal parts for Mrs. P, Dr. S, and Dr. P, and instrumental parts for Violins 1 & 2, Violas 1 & 2, Harp, and Piano. The lyrics for the vocal parts are: 'The dark - - ness...' for Mrs. P and Dr. S, and 'Tooth - - brush - - mous - - tache.' for Dr. P. The second system continues the vocal parts with lyrics: 'Learned - - shapes - - - - - Known hand - - marks...' for Dr. S and Dr. P, and 'A - - doll' for Mrs. P. The instrumental parts include a complex rhythmic pattern for the strings and a piano part with a melodic line.

Рисунок 12 – М. Найман. Опера *The Man Who Mistook His Wife...*, 2 часть  
(тт. 682–686)

<sup>86</sup> Примерно то же самое происходит с блоком D.

Ближе к концу раздела композитор не целиком «собирает» исходный фрагмент и проводит его дважды (тт. 650–659).

В целом Сайон обозначает комплекс трансформаций песни как «стирание идентичности» первоисточника [200, с. 140] и делает вывод (вероятно отталкиваясь, от мысли Наймана о потере «репрезентативного» качества) о том, что «правила, регулирующие гармоническую логику, <...> уступили здесь место своего рода комбинаторной тональности цитируемых фрагментов, сложенных в определенном порядке. Музыкальные события изолированы, сегментированы и перераспределены, гармоническое развитие уступило место сопоставлению» [там же, с. 129]<sup>87</sup>.

Обобщая наблюдения, мы можем заключать, что процесс создания проанализированных опусов предстает вполне соответствующим закономерностям бриколажа. Удалось выяснить, обязательные этапы работы Наймана–композитора сводятся к разделению заимствованного материала, его систематизации и созданию на основе выбранных из первоисточника элементов нового художественного целого. Также в обоих опусах нашла воплощение идея диалога «с совокупностью инструментов и материалов», приведенная Леви-Строссом как характерная для бриколажа. В Квартете ей отвечает диалог на уровне чередования частей или отдельной части (пары: Булл – Шёнберг, барокко – поздний романтизм, музыка прошлого и современная). Примерно, в таком же ключе решена опера. В ней композитор, по его собственным словам, «попытался выстроить творческий диалог Найман–Шуман. Хотелось, так сказать, подержать шумановское перо в своих руках» [87].

Опора на бриколажную технологию делает актуальными для Наймана принципы комбинаторики, а также отдельные приемы, заимствуемые им из минимализма.

---

<sup>87</sup> Так называемая «комбинаторная тональность» близка по функции центральному элементу (по Ю.Н. Холопову) [см. 125, с. 8] и выполняет роль тоники в опере. М.И. Катунян пишет, что центральный элемент может быть представлен «аккордовой структурой» [58, с. 124], как сделано и у Наймана.

## 2.2 Бриколаж в опусах Наймана конца 1980-х – середины 1990-х годов

В дальнейшем Найман продолжает работать в найденной им технике, расширяя её возможности. В качестве примеров сочинений, выполненных при помощи бриколажа, можно назвать такие: саундтрек к фильму *Drowning by Numbers* (1987) и сюита, созданная на его материале, *Струнные квартеты №№ 2–4* (1988–1995), *Miserere Paraphrase* (1989), опера *Letters, Riddles and Writs* (1991), Фортепианный концерт (1993).

Обратимся к первому из сочинений этого ряда. Выбор музыкального первоисточника для саундтрека к «Отсчету утопленников» обусловлен волей режиссера картины – П. Гринуэя<sup>88</sup>, как было и в предыдущих совместных проектах. Он указал музыку, которая была желательна в кадре – первый восьмитакт из медленной части Концертной симфонии *Es-dur* К. 364 В.А. Моцарта<sup>89</sup>. Найман учел пожелание режиссера и, опираясь на свой предшествующий творческий опыт, полученный при написании оперы *The Man Who Mistook...*, выстроил саундтрек на музыке одного композитора, чередуя оригинал с трансформированными эпизодами. В этот раз рабочим материалом стало *Andante* Концертной симфонии и в первую очередь два фрагмента из него –

---

<sup>88</sup> Кратко изложим сюжет фильма. Три женщины с одинаковым именем Сисси Колпиттс поочередно топят своих мужей. В этом деле им помогает судебный медицинский эксперт – Меджетт, влюбленный в них, представляя все убийства как несчастные случаи. По ходу сюжета появляются свидетели всех происшествий. В конце фильма вдовы топят и самого Меджетта.

Художественное пространство фильма задало некоторые условия для структуры видеоряда и музыкального оформления. Для Гринуэя важны два числа: 3 и 100. Первое обозначает трех главных героинь – Сисси Колпиттс и неоднократно встречается в мизансценах (например, 100 вещей в комнате Смата; девочка в одной из мизансцен считает звезды и доходит до сотой). Это отразилось и в музыке: номера *Trusting Fields* и *Knowing the Ropes* строятся на трехкратных повторениях паттерна, продолжительность первого раздела части *Trusting Fields* – 100 тактов.

<sup>89</sup> Этот фрагмент звучит в сценах с убийствами.

предложенный Гринуэем (он преобразован скромнее) и пять тактов третьего проведения *tutti* (тт. 58–62, рис. 13)<sup>90</sup>, с ними композитор работал больше всего.



Рисунок 13 – В.А. Моцарт. Концертная симфония Es-dur, K. 364 (тт. 58–62)

Избранный пятитакт обладает таким гармоническим профилем: I–VI–V–II<sub>6</sub>–V–V<sub>7</sub>–VI–I<sub>6</sub>–I–II<sub>6</sub>–V–V<sub>7</sub>–I. В оригинале он закрепляет побочную тональность Es-dur, поэтому имеет характерное наполнение, связанное с кадансированием, и свойственную для этого линию баса: *es–c–B–As–B–c–G–Es–As–B–es*.

Саундтрек к *Drowning by Numbers* не остался без внимания исследователей творчества британского композитора<sup>91</sup>. Авторы (М. Бииренс, К. Ченчарелли, П.ап Сайон) анализируют этот саундтрек с разных сторон<sup>92</sup>. К. Ченчарелли рассматривает только первый номер (наряду с другими опусами, написанными на основе музыки Моцарта) с точки зрения выявления композиторской индивидуальности и приходит к выводу, что использование «изначально расположенных в другом порядке, семантически заряженных <...> моделей XVIII века <...> проблематизирует нахождение автора как субъекта, растворяя его

<sup>90</sup> К этому материалу он уже обращался в нескольких случаях: в фильме *The Falls* (1979, реж. П. Гринуэй) используется тот же фрагмент из второй части, и он же – в театральной пьесе *The Masterwork / Award-Winning Fish-Knife* в номере *The Woman Who Had Three of Everything*.

<sup>91</sup> Напомним, свою известность Найман в первую очередь получил как автор киномузыки.

<sup>92</sup> Все эти исследования опубликованы примерно в одно время, в 2007 году.

идентичность в “уже написанном” [материале]» [148, с. 3]. М. Бииренс в своей статье делает упор не столько на эстетико-стилевую сторону творчества Наймана, сколько на композиционных приемах, которые композитор использует в работе с заимствованным материалом. Анализируя *Drowning by Numbers*, автор выделяет два типа работы с цитатой: «первый представляет собой вид вариационной техники, второй можно охарактеризовать как монтаж» [143, с. 4]. П. ап Сайон ставит изучение данного опуса в ряд с другими саундтреками [см. 200, с. 81–113]<sup>93</sup>. Учитывая уже существующие исследования, покажем, в чем заключается специфика работы с моцартовским материалом на примере сюиты из музыки к этому фильму<sup>94</sup>.

На предкомпозиционном этапе Найман редуцирует фрагмент из *Andante* (тт. 58–62) до краткого функционального оборота: I–VI–IV–V–I с басовой линией: *es–c–as–b–es*. Эта фигура, по его мнению, близка жанру ду-вуп<sup>95</sup> [см. 178]. Названное движение встречается в каждой части сюиты и служит своеобразной гармонической канвой всего сочинения. Технология «сборки» разных частей имеет свои нюансы.

Два крайних номера – *Trusting Fields* и *Knowing the Ropes* – М. Найман организует схожим образом. *Trusting Fields* сформирован из аккордов разных

---

<sup>93</sup> Также Сайон рассматривает и другие саундтреки, созданные к картинам П. Гринуэя, а именно: документальные фильмы (*A Walk Through H*, *Vertical Features Remake*, 1–100, *Act of God*, *The Falls* и др.), художественные (*The Draughtsman's Contract*, *A Zed and Two Noughts*, *Drowning by Numbers*, *Prospero's Books* и др.). Сайон придерживается комплексного подхода в изучении наймановской киномузыки, учитывая разные факторы: длительный творческий контакт с Гринуэем (около 15 лет) и его радикальную режиссерскую манеру, стиль каждого фильма, композиторскую индивидуальность. Также ученый классифицирует назначения музыки в фильмах Гринуэя: 1. Сосуществование. 2. Главенствующая роль. 3. Предварение. 4. Комментарий. 5. Закадровая музыка. 6. Вспомогательная функция [подробнее см. 200, с. 86–87]. Музыку к фильму *The Piano* (реж. Дж. Кемпион) исследователь обсуждает в отдельной главе (см. Главу 8), видя в ней веху эволюции киномузыки Наймана.

<sup>94</sup> В сюиту из 13 номеров саундтрека вошли следующие: 1. *Trusting Fields* («Поля для свиданий»), 2. *Sheep`n`Tides* («Овцы и приливы»), 3. *Wedding Tango* («Свадебное танго»), 4. *Wheelbarrow Walk* («Прогулка с тележкой»), 5. *Fish Beach* («Рыбный пляж»), 6. *Knowing the Ropes* («Знать все тонкости»). Её ноты опубликованы в 1998 году, при этом сам материал не претерпел изменений.

<sup>95</sup> Ду-вуп (doowoop) – жанр музыки ритм-энд-блюз, имеющий в своей основе церковное пение госпел.



тактов, каждый них автор «сэмплировал» (т.е. выделил из исходного текста) и повторил трижды [там же] (рис. 14).

В.А.Моцарт *Andante* (тт. 8–10)

М. Найман *Trusting Fields* (тт. 1–3)

Рисунок 14 – В.А. Моцарт. Концертная симфония, *Andante* (тт. 8–10),  
М. Найман *Trusting Fields* (тт. 1–3)

Аккорды–«сэмплы» выделялись с ориентиром на гармоническую канву, заложенную в первоисточнике. Сообразно ей Найман подобрал те или иные аккорды, последовательно продвигаясь по партитуре. При этом «родовой» материал, связанный с тт. 58–62 оказался не задействован. Его композитор подключит только в коде<sup>96</sup>. В коде аккордовая последовательность из третьего проведения *tutti* звучит приближенно к исходному варианту. Как все заимствованные «сэмплы» в этой части она троекратно повторяется.

Представим в Таблице расположение заимствованного материала (Таблица 10). Общая логика формирования пространства в этом номере напоминает ту, что мы наблюдали в Квартете, где из разобранной на элементы темы булловских вариаций «рождалась» тема А. Норта. В *Trusting Fields* же из разрозненных аккордов разных тактов появляется гармоническая последовательность в изначальном её виде. Однако, в сравнении с Квартетом, этот процесс не так осознается слухом, поскольку здесь формируется не протяженная мелодическая линия, а функциональный бас.

<sup>96</sup> Материал предпоследнего номера *Fish Beach* заимствуется из коды *Trusting Fields* и задает новый ритм гармонических смен. Он происходит каждые два такта, создавая эффект погребального шествия. Форма представляет собой 4 проведения, в которых происходит фактурное варьирование и наращивание тематического рельефа.



<i>такты Найман</i>	1–3	4–6	7–9	10–12	13–15	16–18	19–21	22–24	25–27	28–30	31–33	34–36	37–39
<i>такты Моцарт</i>	10	12	14	18	20	21	22	23	24	26	28	29	30
<i>гармония</i>	I	V*	II <sub>6</sub>	V <sup>6</sup> <sub>4</sub>	III	III <sub>6</sub>	II <sup>6</sup> <sub>4</sub>	IV <sub>6</sub>	V->III	I <sup>6</sup> <sub>4</sub>	VI <sub>6</sub>	V <sub>7-&gt;III</sub>	III
<i>такты Найман</i>	40–42	43–45	46–48	49–51	52–54	55–57	58–60	61–63	64–66	67–69	70–72	73–75	76–78
<i>такты Моцарт</i>	31	32	33	34	36	65	69	71	73	74	78	81	26
<i>гармония</i>	VI	V->III	I	II	V <sup>6</sup> <sub>5-&gt;III</sub>	V <sup>6</sup> <sub>5-&gt;V</sub>	V <sup>6</sup> <sub>5</sub>	I	V <sub>2</sub>	VI	V <sup>6</sup> <sub>4-&gt;III</sub>	I	I <sup>6</sup> <sub>4</sub>
<i>такты Найман</i>	79–81	82–84	85–87	88–90	91–93	94–96	97–99	100–107	108–115	116–123			
<i>такты Моцарт</i>	81	81	83	84	87	88	89	58–62	58–62	58–62			
<i>гармония</i>	I	I	II <sub>6</sub>	V*	V <sup>4</sup> <sub>3-&gt;IV</sub>	IV	V <sup>4</sup> <sub>3-&gt;V</sub>	III=I-VI-IV- V-VI-I <sub>6</sub> -IV-V	III=I-VI-IV- V-VI-I <sub>6</sub> -IV-V	III=I-VI-IV- V-VI-I <sub>6</sub> -IV-V			

Таблица 10 – Формирование Trusting Fields М. Наймана из музыки

## В.А. Моцарта

В финале сюиты – пьесе Knowing the Ropes – комбинаторный принцип осуществляется на основе других тактов (Таблица 11).

Найман (такты)	1–3	4–6	7–9	10–12	13–15	16–18	19–21	22–24	25–27	28–30
Моцарт (такты)	9	11	13	14	15	9	19	23	28	30

Таблица 11 – Расположение материала В.А. Моцарта в Knowing the Ropes М. Наймана (тт. 1–30)

Так как этот номер итоговый по своему значению, комбинаторика обогащается иными средствами. В первой половине пьесы действуют те же закономерности, что и в первом номере – избранные аккорды постепенно подключаются, повторяясь трижды. Во второй – составленный из отдельных аккордов материал объединяется в более крупные построения (до 15 тактов). Они подвергаются варьированию – включению новых фактурных линий и рельефных тем. Ближе к концу частота смен заимствованных аккордов несколько замедляется: теперь вместо троекратного проведения они повторяются

четырежды<sup>97</sup>. В коде (тт. 215–263) тональность меняется на одноименный C–dur и Найман приходит к созданной им редуцированной цепочке – I–VI–IV–V–VI, которая проводится 6 раз без существенных изменений.

Обратимся к тем из номеров сюиты, где представлены несколько иные процессы. В частях *Sheep 'n' Tides*, *Wheelbarrow Walk* и *Wedding Tango* гармонический остов расширяется и подвергается перекомбинированию благодаря добавлению аккордов из моцартовского фрагмента. В этом также видны бриколажные принципы. Во втором номере – *Sheep 'n' Tides* – избранная последовательность путем повторения её аккордов наращивается до 9 элементов: *es–c–as–b–c–es–as–b–es* с такой гармонизацией: I–VI–IV–V–VI–I–IV–V–I. В форме части эта цепочка ведет себя как паттерн (рис. 15<sup>98</sup>). После 5 точных изложений она получает новый вид: каждая пара аккордов в ней меняется местами, нарушая функциональную логику, кроме того в третьей паре вместо *es* звучит *g*. Таким образом, в 6 и 7 проведениях исходная последовательность модифицируется на: *c–es–b–as–g–c–b–as* с гармонизацией VI–I–V–IV–I<sub>6</sub>–VI–V–IV (рис. 16). В оставшейся части пьесы чередуются два варианта последовательности: 6 проведений в прямом гармоническом движении и 1 – модифицированное, затем 3 проведения в прямом движении и 2 проведения – модифицированные. В отношении повторяемого материала композитор пользуется минималистическими приемами: развертыванием звукоряда и наращиванием тематического рельефа за счет фактурного уплотнения вертикали.



Рисунок 15 – М. Найман. *Sheep 'n' Tides* (1 проведение паттерна)

<sup>97</sup> Четырехкратный повтор символизирует смерть последней жертвы – Меджетта.

<sup>98</sup> В рисунках 15 и 16 мы показываем инструментовку этого номера для фортепиано.



Рисунок 16 – М. Найман. Sheep 'n' Tides (6 проведение паттерна)

В Wheelbarrow Walk избранный функциональный оборот перекомбинируется близко к Sheep 'n' Tides. Номер звучит малой терцией ниже исходной высоты: C-dur – a-moll вместо Es-dur – c-moll, его басовая линия и её гармонизация в первом проведении выглядит так:  $a-c-g-f-a-c-g-f / VI-I-V_7-IV-VI-I-V_2-IV$  (рис. 17). Форма целого строится как цепь проводений паттерна (их 10), композитор использует учащение ритмической пульсации, наращивание фактурных линий и тематического рельефа.



Рисунок 17 – М. Найман. Wheelbarrow Walk, паттерн (тт. 1–8)

В номере Wedding Tango композитор соединяет избранный фрагмент с аккордами начала *Andante*. Таким же образом Найман формировал свою гармоническую цепочку из тональностей песен Шумана в опере. Звуки басовой линии и соответствующие им аккорды сгруппированы единообразно в первом и репризном разделах. В Таблице 12 отражен процесс комбинирования: жирным отмечены аккорды, изъятые из первого восьмитакта, курсивом – аккорды окончания третьего проведения *tutti* (тт. 58–62) II части Концертной симфонии. К этой аккордовой цепочке Найман присочиняет в верхних голосах мелодию, косвенно связанную с материалом партии скрипки соло Моцарта. Кода этого

номера построена на материале из *Andante* (тт. 81 и 26) и фрагментах из первого раздела, скрепляя пространство пьесы.

аккорд	I	II	III	V <sup>r</sup>	I	VI	VII	IV	V <sup>6</sup> <sub>5</sub> →	V <sup>r</sup>	VI	VII	III	I	V <sup>r</sup>	I	VI	VII	V <sup>r</sup>	III	VI	VII	IV	V <sup>6</sup> <sub>5</sub> →	V <sup>r</sup>
бас	<b>c</b>	<b>d</b>	<i>es</i>	<b>g</b>	<b>c</b>	<i>as</i>	<i>b</i>	<b>f</b>	<b>fis</b>	<b>g</b>	<i>as</i>	<i>b</i>	<i>es</i>	<b>c</b>	<b>g</b>	<b>c</b>	<i>as</i>	<i>b</i>	<b>g</b>	<i>es</i>	<i>as</i>	<i>b</i>	<b>f</b>	<b>fis</b>	<b>g</b>

Таблица 12 – Басовая линия первого раздела и гармоническое наполнение в Wedding Tango М. Наймана (тт. 1–27)

В целом, сюита довольно полно раскрывает перед нами потенциал бриколажного метода: он позволяет композитору не только выбирать и по-разному комбинировать материал, но находить разные способы работы с ним; в данном случае это минималистические средства (аддиция, развертывание звукоряда, наращивание тематического рельефа). Также сюита показывает, что Найман сохраняет приверженность некоторым ранее найденным приемам (например, таким, как «прорастание» мелодической линии, определенные варианты комбинаторики), что может свидетельствовать о стабилизации его техники.

Интересный пример работы с заимствованным материалом представлен во втором струнном квартете (1988). Музыка, которая вошла в Квартет, первоначально предназначалась для сольного танцевального выступления Шобаны Джейясинх (Shobana Jeyasingh), названного ею *Miniatures* («Миниатюры») <sup>99</sup>. Джейясинх сочетает в своем творчестве пластические элементы этнических танцев, в том числе индийских, и современного балета <sup>100</sup>. Хореография *Miniatures* была задумана ею в стиле южно-индийского театрализованного танца Бхаратанатьям (Bharatanatyam) <sup>101</sup>. Музыкальная составляющая здесь характеризуется обращением к Карнатакской традиции,

<sup>99</sup> В 2012 году Джейясинх преобразовала этот сольный проект для ансамбля танцовщиков, он стал называться *Configurations* («Очертания»).

<sup>100</sup> О творчестве Джейясинх см. подробнее её официальный сайт [163].

<sup>101</sup> Этот танец строго регламентирован: он включает в себя 9 разделов, каждый из которых воплощает одно настроение (любовь, отвращение, героизм, страх, радость, печаль, удивление, гнев и покой), а вследствие этого все части танца обладают собственным набором позиций и движений [подробнее о танце: 145].

сложившейся в южной части Индии<sup>102</sup>. По просьбе Джейясинх Найман должен был сочинить музыку, в которой ритмическая сторона, во-первых, была бы непосредственно связана с традицией Бхаратанатьям, во-вторых, внятно ощущалась бы танцором. Найман пишет о своей работе: «Моей задачей <...> было строгое соблюдение заданных ритмических формул – особых ритмов, циклических структур, темпов» [175, с. 5–6]. Слова автора позволяют считать, что из всех элементов Карнатакской музыкальной системы Найман выбирает только ритмическую сторону. Прежде чем проследить, как автор работает с ней, кратко обсудим присущие этой традиции особенности ритмической организации, выраженной в её модели – тала.

По своей природе тала комбинаторна и состоит из элементов разных метроритмических систем, поэтому её ритмические рисунки переменны по структуре и продолжительности. С одной стороны, тала представляет собой повторяющиеся замкнутые ритмические циклы; с другой – эти циклы делятся на секции, которые бывают разной протяженности и образуются путем добавления и скрепления разных ритмических единиц [см. 38, с. 44], от этого каждый раз акценты в тала будут меняться. Таким образом, в ней своеобразно сочетаются количественность и качественность.

Тала имеет семь типов строения (Дхрува тала, Матья тала, Рупака тала, Джампа тала, Трипута тала, Ата тала, Эка тала). Все тала формируются из определенной последовательности ячеек (анга), длительность которых бывает разной: андрута – 1 временная единица<sup>103</sup>, друта – 2 временных единицы, лагху имеет 5 вариантов (лагху в теории называют ещё джати – *jathis*) – 3, 4, 5, 7 и 9

---

<sup>102</sup> Классическая музыка Индии представлена двумя региональными традициями – северной (Хиндустани) и южной (Карнатака). Музыкальные системы обеих традиций имеют сходную основу: обе они построены на принципах раги (мелодической модели) и тала (ритмической организации) [38, с. 42]. Главным отличием двух традиций, по мнению Т.В. Карташовой, является определение в них музыкального стиля и музыкальной формы. В традиции Хиндустани представлено разнообразие музыкальных стилей на основе одной композиционной модели – прабандхи; в музыке Карнатака множество музыкальных форм выдержаны в едином стиле [55, с. 25].

<sup>103</sup> Акшара в индийской ритмике является мельчайшей времяизмерительной единицей. Её величина – скорее поэтическая и имеет приблизительную протяженность. При переводе в европейскую метрическую систему акшара будет примерно равна одной шестнадцатой. Напомним, что перевод длительностей в европейскую систему был предпринят О. Мессианом.

единиц. Для удобства различия лагху им были даны названия (Таблица 13) [38, с. 89–90]. В Карнатакской традиции строение тала передается с помощью условных знаков (U – андрута, O – друта, I – лагху). Они универсальны и встречаются в различных источниках [например, см. 162, с. 28].

название тала	обозначение
дхрува	I O II
матья	I O I
рупака	O I
джампа	I U O
тришута	I O O
ата	II O O
эка	I

Таблица 13 – Строение тала

В результате сочетания анга разной продолжительности, Карнатакская система в целом располагает 35 вариантами ритмических рисунков тала. Проникновение закономерностей карнатакских ритмов в музыку Второго квартета Наймана обнаруживается на двух уровнях: метрической организации частей и особенностей их ритмики.

Квартет состоит из шести частей, в которых постепенно увеличивается объем такта: при этом крайние части записаны в одном размере, обрамляя цикл. Метр каждого раздела опирается на продолжительность различных лагху<sup>104</sup> (Таблица 14).




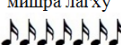
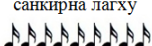

часть	размер	прообраз временных единиц
I	4/4	чатурса лагху 
II	5/4	кханда лагху 
III	6/4	тишра лагху 
IV	7/4	мишра лагху 
V	9/8	санкирна лагху 
VI	4/4	чатурса лагху 

Таблица 14 – Метрическое устройство частей Второго Квартета М. Наймана

<sup>104</sup> Третья часть не вписывается в эту систему, хотя её тактовый размер соотносим с тишра лагху (3 единицы), умноженным на два. Вероятно, композитор следует постепенному увеличению продолжительности такта, чтобы следовать общей конструктивной идее нарастания.

Большее приближение к природе индийских ритмов проявляется в других примерах. Так, в полиметрической организации II части Квартета можно видеть аналогию с устройством индийского многоголосия. Титульный размер – 5/4, при этом в соответствии с ним организована только партия альты. В ней звучит краткий октавный мотив  $c^1-c$  в размере 10/8 (2 восьмые и 8 восьмых пауз) (рис. 18). Партия первой и второй скрипок поручена фигура  $c^3-es^2-c^2$ , звучащая в размере 8/8 (рис. 19). Репетиция на одном звуке  $c^1$ , предваренная паузированием, в размере 11/8 – в партии виолончели (рис. 20).



Рисунки 18–20 – М. Найман. Второй квартет, II часть (метроритмическая организация голосов)

Таким образом, с самого начала партитура рассинхронизирована, одновременно она разворачивается в трех временных пластах, что обеспечивает особое «биение» акцентов в ходе исполнения музыки. Здесь возникает знакомый нам по многим партитурам прием «несовпадения мотива и такта», ведущий к акцентному варьированию<sup>105</sup> (рис. 21).



Рисунок 21 – М. Найман. Второй квартет, II часть (тт. 1–2)

В других частях Квартета мы нередко обнаруживаем выделенные из общего движения мотивные образования, схожие по продолжительности различных лагху: они равны 3/8, 4/8, 5/8, 7/8 и 9/8. Эти примеры демонстрируют включение «неметричных» мотивов в общую ткань партитуры. Например, девятидольный

<sup>105</sup> Этот процесс близок «ритмическим конструкциям» С. Райха (например, в пьесе *Drumming* («Барабанный бой», 1970–1971)), там постепенно замещаются паузы нотами, а затем наоборот.

мотив в размере 4/4 звучит в партиях виолончели и первой скрипки VI части (рис. 22, 23).



Рисунок 22 – М. Найман. Второй квартет, VI часть, партия виолончели  
(тт. 7–10)



Рисунок 23 – М. Найман. Второй квартет, VI часть, партия первой скрипки  
(тт. 39–40)

Также в ритмической организации голосов Квартета есть сходство с определенными вариантами тала. Так, во II части в группировке ритмических фигур партии скрипок представлены закономерности тишра матья тала с временными соотношениями – 3–2–3. Подобные примеры возникают несистемно и «рассыпаны» по партитуре. Например, кханда рупака тала (соединение 2–3) встречается в первой части (тт. 73–74) (рис. 24), тишра трипута тала (3–2–2) в четвертой (т. 43) (рис. 25), чатусра рупака тала (2–4) – в пятой части (т. 5) (рис. 26).



Рисунки 24–26 – М. Найман. Второй квартет. Ритмическая организация  
голосов в разных частях

Заключение опуса буквально представляет нам перечень мотивных структур разной величины, из которых Найман сформировал ткань Квартета. Комплекс средств маркирует окончание: все голоса звучат в унисон, сливаются в единоритмичной пульсации, динамика – *ff*. Учитывая акцентную природу фрагмента, группы длительностей и пауз в партиях всех инструментов складываются в подобие тала, состоящих из различных анга – андруты (1), друты (2), тишра лагху (3), мишра лагху (7) (рис. 27).



По-разному организованные ритмические «рисунки» дают переменный размер, как например, в окончании VI части, с временными соотношениями: 2–2–2–2–7–1–3–2–1–2–3–11. На разных примерах мы видим, Найман использует полиметрию как по вертикали (рис. 21), так и по горизонтали (рис. 27).



Рисунок 27 – М. Найман. Второй квартет, VI часть (тт. 105–108)

Подытоживая наши наблюдения над Вторым квартетом, приходим к выводу: главным средством формообразования в этом сочинении является комбинаторика и выстраивание композиции на основе полиметрии.

Установка на переработку различными способами фольклорного материала стала показательной и для последующих опусов Наймана. Например, в основе Третьего (1990) и Четвертого (1995) струнных квартетов, лежит фольклор – Румынии (траурные песни и танцы) и Шотландии (песенные и танцевальные мелодии) соответственно. Работа с первоисточниками в каждом случае индивидуальна. В Третьем квартете Найман трансформирует румынские погребальные песни и танцы до неузнаваемости, преобразовывая, по его словам, «и ритм, и гармонию» [175, с. 9–10]; в Четвертом – строит композицию на основе «выведения» народных мелодий из собственного музыкального материала.

Примерно в это же время Найман, наряду с работой с заимствованным материалом, неоднократно обращается к переработке своих ранее созданных сочинений<sup>106</sup>. Обратившись к списку произведений и к литературе о творчестве

<sup>106</sup> Здесь мы сталкиваемся с довольно распространенной в композиторской среде практикой – переработкой созданного ранее собственного материала. Её бытование в каждую эпоху имело свои особенности, и не теряет своей актуальности и по сей день. В отношении музыки минималистов она обретает новый поворот: в ходе трансформаций меняется жанр, но что важнее – зачастую прикладная музыка становится академической. В частности, композитор Филип Гласс на основе своей музыки к фильму Поля Шредера «Мисима: жизнь в четырех главах» (1985) в том же году написал Струнный квартет № 3. Виолончельный концерт № 2 (2012) сделан на основе музыки к фильму «Накойкаци» (2002), второй части знаменитой «Кацци-трилогии» Годфри Реджио [см. официальный сайт композитора: 155].

Наймана, можно проследить историю преобразования того или иного материала в его опусах. Назовем некоторые примеры: хоровой цикл *Out of the Ruins* был превращен в Третий струнный квартет, саундтрек к фильму *The Piano* (1992) продолжил свое существование в виде сюиты (*The Piano – Concert Suite*, 1993)<sup>107</sup>, затем некоторые её номера послужили основой для Фортепианного концерта (1993)<sup>108</sup>. Преобразования материала при его переходе из одного опуса в другой в каждом случае различны: иногда они имеют внешний характер и связаны, например, с иной инструментовкой (например, в Третьем квартете, хоровая партитура переносится на струнный квартет), иногда же более существенны<sup>109</sup>. К числу таких примеров относятся Фортепианный концерт и Четвертый струнный квартет.

Круг тем, которые перешли из саундтрека к фильму *The Piano* в Концерт<sup>110</sup>, невелик, он ограничивается четырьмя цитатами (всего же в фильме звучит 19 композиций<sup>111</sup>): *To the Edge of the Earth*, *Lost and Found*, *The Heart Asks Pleasure First* и *The Silver-Fingered Fling*<sup>112</sup>. Два первых номера являются оригинальными, остальные опираются на материал шотландских народных песен<sup>113</sup>. В качестве основы *The Heart Asks Pleasure First* используется песня *Lord Balgownie`s Favourite* («Любимая лорда Балгоуни»)<sup>114</sup>, для создания номера *The Silver-Fingered*

---

<sup>107</sup> Сюита включает в себя восемь композиций из саундтрека: *To the Edge of the Earth*, *The Heart Asks Pleasure First*, *Here to Here*, *Lost and Found*, *The Embrace*, *All Imperfect Things*, *Dreams of Journey*, *Here Be There*.

<sup>108</sup> Он существует в двух версиях для фортепиано и для двух фортепиано с оркестром.

<sup>109</sup> П. ап Сайон делает таблицу, показывая переработки сочинений Наймана [200, с. 148].

<sup>110</sup> Подробнее о композиционном строении I части Фортепианного концерта см. главу 3.

<sup>111</sup> Названия частей саундтрека таковы: *To the Edge of the Earth*, *Big My Secret*, *A Wild and Distant Shore*, *The Heart Asks Pleasure First*, *Here to There*, *The Promise*, *A Bed of Ferns*, *The Fling*, *The Scent of Love*, *Deep into the Forest*, *The Mood that Passes Through You*, *Lost and Found*, *The Embrace*, *Little Impulse*, *The Sacrifice*, *I Clipped Your Wing*, *The Wounded*, *All Imperfect Things*, *Dreams of a Journey*.

<sup>112</sup> Перевод названий треков: *To the Edge of the Earth* («До самого края Земли»), *Lost and Found* («Находка»), *The Heart Asks Pleasure First* («Сердце просит удовольствия»), *The Silver-Fingered Fling* («Флинг серебряным пальцем»).

<sup>113</sup> Заимствованный материал указывает П. ап Сайон в главе о саундтреке к этому фильму [см. 200, с. 186–187].

<sup>114</sup> Эта песня в 1807 году обработана английским композитором Робертом Арчибальдом Смитом (*Robert Archibald Smith*, 1780–1829). К ней в 1808 году шотландский поэт Роберт Таннахилл (*Robert Tannahill*, 1774–1810) написал стихи *Gloomy Winter`s Noo Awa* («Угрюмая зима теперь далеко»). Песня со словами Таннахилла приобрела статус народной.

Fling Найман берет мелодию Flowers of the Forest («Лесные цветы»)<sup>115</sup>. Почему музыка именно этих частей саундтрека попала в Концерт? Указанные темы – наиболее яркие по своему мелодическому профилю, также они контрастны друг другу – эти условия необходимы для концертного жанра. Хотя напрямую музыка Концерта не связана с сюжетной линией картины, однако она косвенно отражает фабулу и характер главных персонажей фильма. Например, мелодия The Heart..., аранжированная в духе романтической фортепианной музыки, связана с Адой, ключевой героиней. В звучании темы соединены несколько важных для образа моментов: она прямо указывает на национальную принадлежность Ады (согласно сюжету, она родом из Шотландии), выдает природу её мягкой и лирической натуры, а также напоминает нам о том, что в фильме фортепиано стало для Ады, лишенной возможности говорить, её «голосом».

«Диспозиция» заимствованных тем обнаруживает следующие закономерности. В I части происходит экспонирование трех из них: To the Edge of the Earth, The Heart Asks Pleasure First и Lost and Found. Последняя из названных тем развивается во II части. III часть основана на новом тематическом элементе – The Silver-Fingered Fling. Финал объединяет две уже звучавшие темы из первой и третьей частей. Такое решение позволяет последней части выполнять резюмирующую функцию, характерную для финала<sup>116</sup> (Таблица 15).

часть/название	композиция из саундтрека
<i>I часть</i> The Beach («Пляж»)	To the Edge of the Earth, Lost and Found, The Heart Asks Pleasure First
<i>II часть</i> The Woods («Деревья»)	Lost and Found
<i>III часть</i> The Hut («Хижина»)	The Silver-Fingered Fling
<i>IV часть</i> The Release («Освобождение»)	The Silver-Fingered Fling, The Heart Asks Pleasure First

Таблица 15 – Расположение материала в Фортепианном концерте М. Наймана

<sup>115</sup> Возникновение песни относят к началу XVI века.

<sup>116</sup> Кроме того, две последние части идут *attacca* и в одном темпе, что делает цикл близким к традиционному трехчастному.

Четвертый струнный квартет основан на музыке цикла Yamamoto Perpetuo<sup>117</sup> для скрипки соло (1993<sup>118</sup>), написанном по заказу японского модельера Йоджи Ямамото (Yohji Yamamoto, р. 1943) для показа его коллекции Cinderella («Золушка»). По просьбе дизайнера «ввести некоторые европейские народные элементы», Найман включил в музыку фрагменты шотландских народных песен [см. 188]. Этот же материал продолжил свое существование не только в Четвертом квартете. Он, в свою очередь, стал базой для опуса Strong on Oaks...<sup>119</sup> для камерного оркестра (1997). Кроме того, фрагмент шестой части Квартета используется в номере Virgin on the Roof («Дева на крыше») из саундтрека к фильму Carrington<sup>120</sup>. Обсудим, что изменяется от сочинения к сочинению.

Материал опуса Yamamoto Perpetuo переходит в Четвертый квартет с некоторыми преобразованиями. Цикл для скрипки представляет собой одиннадцатичастное произведение, которое превращается в квартетный цикл из двенадцати разделов. Основные трансформации касаются смены первоначальной диспозиции частей, добавления повторов или сокращений, появления нового тематического материала. Музыка Yamamoto Perpetuo распределяется в партиях первой и второй скрипок. Исключения составляют IX часть Квартета, в которой оригинал, I часть Perpetuo, переложен в партию альты (тт. 9–16); и X части Квартета, в которой изначальный материал, IX часть Perpetuo, поручен разным голосам: виолончели, первой и второй скрипкам. Остальные голоса композитор досочинил. Наиболее самобытно Найман работает с материалом VIII части Perpetuo. Разделы, следовавшие друг за другом (1–2 и 3–4), перейдя в I часть

---

<sup>117</sup> В названии этого сочинения присутствует игра слов: латинское *perpetuo* – «вечное движение» Найман заменяет на Yamamoto Perpetuo («Вечный Ямамото»), также в заголовке есть аналогия с пьесой Н. Паганини *Moto perpetuo* (1835), также написанной для скрипки.

<sup>118</sup> Позднее была сделана аранжировка для флейты.

<sup>119</sup> Название пьесы восходит к англосаксонскому названию города, сейчас называющегося Стивенидж.

<sup>120</sup> В саундтреке фильма есть и другие заимствования. Преимущественно все номера написаны на основе Третьего струнного квартета (1990), заключительный (19) трек представляет собой цитату фрагмента *Adagio* шубертовского Струнного квинтета C–dur (D. 956). Лейтмотивом художника Марка Гертлера стал фанфарный отрывок из опуса 3 Quartets Наймана (1994). В номере *Virgin on the Roof* используется гармонический остов из VI части Четвертого струнного квартета.

Квартета, контрапунктируют друг другу. Процесс трансформаций отражен в Таблице 16.

Yamamoto Perpetuo (части)	Четвертый квартет (измененный порядок частей по сравнению с первоисточником)	Преобразования в Четвертом квартете
I	I (VIII)	Контрапункты фрагментов (тт. 1–10, 11–20), и (тт. 21–33, тт. 34–46)
II	II (VI)	добавлен повтор второго раздела <i>Темпо II</i> (тт. 27–38), сокращено репризное проведение <i>con rubato</i>
III	III (II)	без изменений
IV	IV (III)	добавлен повтор раздела <i>Темпо I con rubato</i> (тт. 35–59)
V	V (IV)	без изменений
VI	VI (V)	без изменений
VII	VII	полностью новый материал
VIII	VIII (VII)	без изменений
IX	IX (I)	добавлен новый материал (тт. 27–52)
X	X (IX)	добавлены повторы фрагментов (тт. 5–6, 55–57)
XI	XI (X)	без изменений
	XII (XI)	без изменений

Таблица 16 – Диспозиция частей в двух сочинениях М. Наймана: Yamamoto Perpetuo и Четвертом струнном квартете

В следующем цикле *Strong on Oaks...* содержащем пять разделов, избраны II, III, X, XI и XII части Квартета соответственно. Здесь трансформации в основном коснулись переноса квартетной фактуры на камерный оркестр и связаны с включением дублировок голосов и добавлением партии ударных. В финале цикла Найман присочиняет к заданному материалу мелодию флейты и использует пиццикато струнных, имитируя звучание укулеле<sup>121</sup>.

Рассмотренные особенности строения Квартета показывают комплексное применение минималистических приемов (подробнее о них см. главу 3).

<sup>121</sup> Композитор применяет этот прием намеренно, в память о друге, который был укулелистом.

Подводя итог аналитическим наблюдениям, изложенным в данной главе, мы можем сделать некоторые выводы о специфике работы автора. В целом, 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, приемы классического минимализма (репетитивность, аддицию, субтракцию, также развертывание звукоряда, наращивание тематического рельефа), законы барочных форм (бассо-остинатные вариации, постепенное диминуирование длительностей) и шире – вариационные преобразования (фактурные и ритмические изменения). В Первом квартете средства преобразования существуют обособленно и «привязаны» к заимствованному материалу – в одних частях используется комбинаторика, в других – приемы, свойственные бассо-остинатным вариациям. В опере *The Man Who Mistook...* и сюите *Drowning by Numbers* они используются более гибко, смешиваются – комбинаторика сочетается с минималистскими техниками и вариационными приемами. Во Втором квартете комбинаторные средства вновь выходят на первый план.

Взгляд на музыку конца 1990–2000-х годов, например, на сочинения *Balancing the Books* (1999), *In C Interlude* (2005), *Ombra mai fu* (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 тенденция к использованию более мелких, чем в предыдущих опусах, единиц исходного текста. Причем чаще они обработаны так, что теряют свою авторскую принадлежность. В *Balancing the Books* заимствованные элементы – двух-, трех-, четырехзвучные мотивы из двух прелюдий *Fis–dur* «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха – практически не идентифицируются на слух. Аналогична ситуация и в *In C Interlude*, произведении, составленном из

звуков, принадлежащих разным паттернам In C T. Райли. В *Ombra mai fu*<sup>122</sup> сохраняются признаки прошлых сочинений Наймана. Пьеса основана на одноименном номере из оперы «Ксеркс» Г.Ф. Генделя и написана в трехчастной форме с сокращенной репризой. В ней крайние разделы представляют собой паттерновую конструкцию на основе 4 аккордов из вступления генделевской арии (тт. 1–4), а в середине излагается её экспозиционный фрагмент (тт. 15–30), звучащий дважды (сначала в партии трубы, затем голоса).

В связи со всем сказанным 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<sup>123</sup>.

---

<sup>122</sup> Опус был заказан к концерту *Handel Remixed Festival* («Переработанный Гендель»), посвященному 250-летию со дня смерти композитора. Также музыку к этому мероприятию написали Дж. Тавенер, К. Армстронг, Дж. Пук. Каждый из участников должен был выбрать фрагмент из любого сочинения Генделя и сделать его основой собственного произведения [подробнее см. 204].

<sup>123</sup> П. ап Сайон называет характерной чертой периода с 1993 по 2000 год «постепенный отход от использования заимствованной музыки». Однако обзор сочинений конца 1990–2000-х годов позволяет говорить, что установки на использование заимствованного материала остаются важными для творчества британского автора.

### ГЛАВА 3. СРЕДСТВА ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В СОЧИНЕНИЯХ М. НАЙМАНА

#### 3.1 Комбинаторика в музыке Наймана

Для технологии, сложившейся у Наймана, бриколаж является системообразующим понятием. При создании каждого конкретного сочинения композитор ориентируется на потенциал самого материала и привлекает те приемы, которые наиболее сообразны с ним. Чаше других Найман обращается к комбинаторике, что вполне закономерно. Н. Пьеге-Гро указывает, что в бриколаже «произведение не является всецело творением своего автора; в предельном случае его участие ограничено комбинированием фрагментов, которые он сумел подобрать и использовать» [105, с. 184–189].

Опора на комбинаторные операции прослеживается как на предкомпозиционном (например, при формировании аккордовых последовательностей в *The Man Who Mistook...* и в *Drowning by Numbers*), так и на композиционном уровнях – собственно в формообразовании целых разделов и пьес (например, в *In Re...*, в I и III частях Первого квартета, фрагменте из 2 части оперы и др.). Во всех случаях этапы работы композитора сводятся к выбору первоисточника, его «разборке» и созданию нового опуса с иными сочетаниями исходных элементов. Чтобы выяснить, какие приемы использует Найман, кратко обсудим бытование комбинаторики в истории музыки.

Комбинаторика (или *Ars Combinatoria*) – одна из областей математики, активно проявившая себя и за её пределами – в поэзии и лингвистике, в головоломках и азартных играх, в генетике и статистике, наконец, в музыке. В математике комбинаторика трактуется как наука об общих законах комбинирования и образования различных конфигураций объектов [24, с. 304]. Её



основателями считаются Б. Паскаль (1623–1662) и Г.В. Лейбниц (1646–1716)<sup>124</sup>, последнему из них принадлежит сам термин «комбинаторика»; свою завершённую форму это учение получает в XVIII веке в трудах Л. Эйлера (1707–1783).

Вопросы комбинаторики как науки связаны с исчислением вариантов каких-либо комбинаций. Основные операции, применяющиеся для этого – размещение, перестановка и сочетание элементов. При отдельных сходствах они имеют ряд отличий. В размещениях участвует некоторое количество объектов, из них выбирается определенное число элементов, они переставляются разными способами. Перестановки предполагают изменение порядка элементов при их неизменном количестве. Сочетания также опираются на определенный круг элементов, соединяемых в произвольном порядке.

Свой расцвет музыкальная комбинаторика получает примерно в то же время, что и математическая, – в XVII веке. Её популярность отражена в многочисленных теоретических трудах того времени, упорядочивающих художественную практику и формирующиеся в ней принципы нового инструментального письма.

В XVIII столетии складывается взгляд на комбинаторику как на своего рода универсальный принцип композиции (например, в трудах Л. Ратнера, [цит. по: 59, с. 138]). Неслучайно в это время появляется немало музыкальных игр, опирающихся на комбинаторные закономерности, написанных такими авторами, как К.Ф.Э. Бах, П. Хоуги, Й. Гайдн, Й. Кирнбергер, В.А. Моцарт и др. [см. 81]. В основе почти всех этих источников лежал набор таблиц, содержавших математические (ряд чисел) или музыкальные (отдельные звуки, такты) единицы. Пьесы «составлялись» по инструкции: числа, полученные путем броска игральных костей, давали возможность выбрать соответствующие единицы

---

<sup>124</sup> В науке обсуждение понятия *Ars combinatoria*, а также основных приемов (пермутации и комбинации) было предпринято именно Готфридом Лейбницом в его работе *Dissertatio de arte combinatoria* («Диссертация об искусстве комбинирования») в 1666 году [см. подробнее 81, с. 22–30].

текста (мотивы, такты, фактурные линии, и, наконец, части); из них составлялись соответствующие элементы музыкального целого – тема, раздел или вся форма.

Учение *Ars Combinatoria*, «в котором обсуждались различные способы организации определенного числа элементов музыкального материала»<sup>125</sup>, обобщает достижения комбинаторики в математике. Современную систематизацию комбинаторных процедур, сложившихся в музыке барокко и классицизма<sup>126</sup>, представим на основе работ Л.Л. Гервер и Л.В. Кириллиной<sup>127</sup>. Исследователи выводят основные типы аналогично математическим, некоторые из названий заменены синонимами.

В работах этих исследователей фигурируют два приема: пермутация – перестановка элементов и комбинация – сочетание заданных элементов (она включает в себя математические «размещения» и «сочетания») [см. 30, 59]. К ним также можно добавить и интерполяцию<sup>128</sup> – вставку элементов в изначальный набор (в математике отсутствует). Эти приемы действовали на разных уровнях композиции, начиная с мельчайших элементов до крупных построений: на уровне фигуры<sup>129</sup>, субмотива и мотива (комбинаторика такого типа была распространена в обучении композиции и импровизации, описана в трудах, например, у

---

<sup>125</sup> В своей статье Л.Л. Гервер цитирует определение Л. Ратнера [цит по: 30, с. 68].

<sup>126</sup> В русскоязычном музыковедении *Ars combinatoria* активно изучается с рубежа 1990–2000 годов. Это явление осмысляется с опорой на первоисточники и возникшие на их основе исследования. Назовем диссертации М.Р. Чёрной «Полифония в камерных жанрах клавирной музыки В.А. Моцарта и традиции XVIII века (вопросы теории и исполнительства) (1994) [131], А.В. Лебедевой «*Ars combinatoria* и музыкальная практика XVIII века» (2002) [81], статьи Л.Л. Гервер [30, 32, 33], раздел книги Л.В. Кириллиной «Классический стиль в музыке» [59] и др.

<sup>127</sup> Исследователи опираются на математическую теорию комбинаторики, а также на зарубежные исследования об *Ars combinatoria*, в частности статью Л. Ратнера.

<sup>128</sup> Термин введен Ц. Когоутеком по отношению к сериальной композиции, он трактуется как вставка звуков из второй половины серии в первую половину серии [62, с. 150–152].

<sup>129</sup> Обсуждая комбинаторику фигур, Л.Л. Гервер также видит проявление комбинаторных закономерностей в таких моментах, как проведение элемента (мотива, фразы, темы) в различных ритмических значениях – в увеличении и уменьшении, с удвоениями (с гармонизацией) или в «серийных» модификациях – в основном виде, инверсии, ракоходе, ракоходе инверсии [32, с. 91].

Й. Рипеля)<sup>130</sup>; на уровне фразы, предложения и периода; на уровне формы в целом (простой песенной, сонатной, перестановка в цикле).

На протяжении XIX – первой половины XX веков интерес к возможностям комбинаторных средств снизился, а в середине XX века возвратился вновь в музыке О. Мессиана, П. Булеза, К. Штокхаузена, М. Бэббитта<sup>131</sup>, Дж. Кейджа, С. Райха, К. Кардью и других авторов. Развернутых исследований о применении комбинаторики в современной музыке в российском музыковедении не много<sup>132</sup>.

Комбинаторика проникает в композиционные процессы сочинений, написанных и в других музыкальных техниках. М.В. Переверзева проводит параллель между алеаторическими опусами Дж. Кейджа, К. Вулфа, К. Кардью, Э. Брауна и других американских авторов и музыкальными играми XVIII века. Исследователем выделены сходства и различия между двумя практиками: «Многие алеаторические композиции представляют собой, по сути, те же инструкции к составлению пьесы по определенным правилам с использованием заданного материала, нередко помещенного в таблицы» [100, с. 57]. Объединяющим моментом между «старой» и «новой» техниками служит технология написания пьесы согласно какому-либо алгоритму. В этой связи М.В. Переверзева называет разработанный Дж. Кейджем «метод случайных действий», показывая его на примере цикла *Music of Changes* («Музыка перемен», 1951)<sup>133</sup>.

<sup>130</sup> Л.В. Кириллина упоминает в этой связи таблицы чисел с возможными перестановками, магический квадрат.

<sup>131</sup> Комбинаторные принципы применяются для получения производных рядов в одной из индивидуальных форм серийности, получившей название *set theory* (сет теории). М. Бэббитт организует 12-тоновое сочинение при помощи пермутаций и сочетаний разных тонов серии. Комбинаторика в данном случае, как отмечает Т.В. Цареградская, «возникает на разных уровнях звуков – гексахордов и трихордов»; при этом если можно сочетать только две формы ряда, то такое явление названо Бэббиттом «полукомбинаторностью», если все четыре формы – «всекомбинаторностью» [52, с. 246]. Ряд в сочинении следовало выстраивать так, чтобы его звуки были комплементарны и давали 12-тоновый ряд [33, с. 40–41].

<sup>132</sup> Отметим диссертацию К.С. Волнянского «Структурная комбинаторика как принцип композиционного мышления в музыке XX века» (2012) [25], статьи М.В. Переверзевой [100], Л.Л. Гервер и А.В. Лебедевой [33].

<sup>133</sup> Предкомпозиционный этап в этой пьесе близок созданию многопараметровой структуры: в несколько таблиц композитор выписывал звуки, длительности, динамику и другие элементы. Композиционный же процесс регулировался случайностью: опус строился на

В минимализме ярким примером действия комбинаторики на уровне композиции служит прием фазового сдвига, изобретенный С. Райхом. В его основе лежит паттерн, повторяемый двумя исполнителями сначала синхронно, а затем с постепенным сдвижением друг относительно друга на один, два, три и т.д. тона. В итоговом звучании это ведет к сочетанию первоначального вида паттерна и его форм, основанных на ротации звуков исходной последовательности (примерами служат такие райховские опусы, как *Piano Phase* («Фортепианная фаза», 1967); *Violin Phase* («Скрипичная фаза», 1967); *Phase Patterns* («Фазовые паттерны», 1970) и др.

Комбинаторные принципы получили оригинальное воплощение в системной музыке<sup>134</sup>, направлении, возникшем в русле британского постминимализма<sup>135</sup>. Опусы представителей этого направления – Д. Смита (Dave Smith, р. 1949), М. Парсонса (Michael Parsons, р. 1938), Х. Скэмптона (Howard Skempton, р. 1947), К. Хоббса (Christopher Hobbs, р. 1950), Х. Шрапнэла (Hugh Shrapnel, р. 1947), Дж. Уайта (John White, р. 1936), М. Чэнта (Michael Chant, р. 1945), Г. Брайерса (Gavin Bryars, р. 1943), А. Хилла (Alec Hill, 1941–2013) и др. – соединили элементы американского минимализма и комбинаторные приемы, возникающие на разных уровнях музыкального текста (отдельных звуков, ритма, такта, построения формы целого). Проанализируем некоторые из них.

Дэйв Смит с опорой на комбинаторику организует ритм во второй из 10 *Pieces for 2 Baritone Horns* («10 пьес для двух баритоновых туб», 1975). В основе номера лежит ритмический паттерн, представленный симметричной последовательностью длительностей, выстроенной согласно ряду Фибоначчи.

---

соединении ячеек из разных таблиц, выбранных путем подбрасывания монеты [подробнее см. 99].

<sup>134</sup> Системная музыка (от англ. *Systems Music, Systems, Systemic Music*) как явление трактуется широко: как синоним репетитивной музыки и как направление, возникшее в творчестве британских композиторов-эксперименталистов 1960 годов, имеющее свою специфику. Так, К. Хоббс – один из представителей этого течения, называет системной репетитивную музыку, «в которой, структура продиктована определенными числовыми соотношениями» [цит. по: 140, с. 87–88]. В организации такого рода опусов сочетается тщательная выверенность и момент случайности, обусловленный индивидуальным выбором композитора или исполнителя.

<sup>135</sup> Подробнее о постминимализме см. сноску 154.

Она начинается с шестнадцатой, затем звуки укрупняются и, дойдя до длительности в пять шестнадцатых, уменьшаются до исходной величины. Из первоначального ритмического рисунка путем различных перестановок получаются новые: с выведением наружу средних элементов (вторая строка); со сменой местами звуков каждой пары 1–2 – 2–1, 3–5 – 5–3 (третья строка) и т.д.<sup>136</sup> (рис. 28).

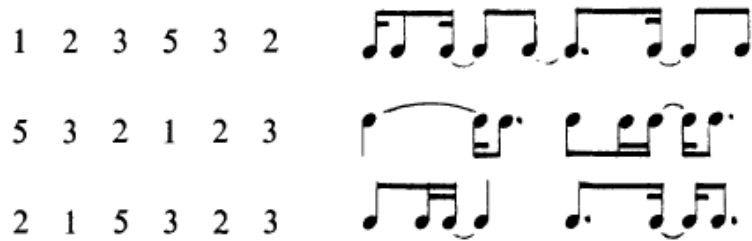


Рисунок 28 – Д. Смит. Вторая пьеса (10 Pieces for 2 Baritone Horns)  
(ритмическая организация)

Комбинаторику в своих сочинениях использует и Майкл Парсонс. В опусе *Levels* («Уровни», 1976) для двух электроорганов звуковысотный материал построен на основе одного диссонирующего 12-тонового аккорда и его транспозиций. Временная сторона представлена 12 равновеликими отделедами. В партии каждого инструмента они заполнены по-разному и состоят из произвольных комбинаций шести аккордов (любых из 12 транспозиций основного) и шести пауз. Приемы комбинаторики используются и в более поздних опусах автора (например, пермутация в пьесах *Pentachordal Melody* («Пятиступенная мелодия»), *Rhythmic Canons* («Ритмические каноны»), оба опуса – 1998)).

В основе многих сочинений Ховарда Скэмптона и Джона Уайта заложен единый принцип: несколько ячеек, имеющих элементарное наполнение, komponуются согласно заданным условиям. Например, в основе минималистической пьесы *Waltz* («Вальс», 1970), принадлежащего Скэмпону, лежат четыре ячейки-паттерна равной продолжительности (16 тактов), обозначенные в партитуре – A, B, C, D. Все они написаны в C-dur, опираются на гомофонно-гармонический склад, выдержаны в вальсовом движении. 1, 3 и 4

<sup>136</sup> Пример заимствован из статьи М. Парсонса *Systems in Art and Music* [191, с. 817].

паттерны по своему гармоническому наполнению идентичны, в них есть движение по золотой секвенции, в басу – «скрытый» фригийский оборот без каденции на доминанте. Во 2 паттерне басовая линия близка к полному фригийскому обороту и завершается срединным кадансом C–dur (рис. 29).

The musical score consists of four patterns, labeled A, B, C, and D. Each pattern is written in piano notation with a treble and bass clef. Pattern A begins with a tempo marking of quarter note = 66 and a piano (p) dynamic. The notation includes various rhythmic values and accidentals, such as sharps and naturals. The bass line in pattern A features a sequence of notes that suggests a hidden Phrygian mode. Pattern B shows a different rhythmic and melodic structure. Pattern C includes a key signature change to one flat in the second system. Pattern D is primarily a bass line with a few treble clef notes.

Рисунок 29 – X. Скэмптон. Waltz

Партитура реализуется одним пианистом, он исполняет ячейки в том порядке, который задан композитором прямо в нотах (Таблица 17).

АВААА	СДВДС	ДВДВА	ААВАВ	ДАВСА	ВДСАВ
-------	-------	-------	-------	-------	-------

Таблица 17 – Порядок следования паттернов в пьесе X. Скэмптона

В сочинениях 1980-х годов Скэмптон также демонстрирует верность избранной стратегии: для него принципиальными остаются средства комбинаторики и репетитивность (в пьесах *Slow Waltz* («Медленный вальс», 1973), *Durham Strike* («Забастовка в Дареме», 1985)) [см. 189].

Ещё один из британских постминималистов, Дж. Уайт называет свои опусы «machines» («механизмы») <sup>137</sup>. Их особенности покажем на примере *Drinking and Hooting Machine* («Механизм, чтобы напиться и погудеть», 1970). Количество исполнителей этого сочинения могло варьироваться (согласно указанию композитора, участников могло быть от четырех до неограниченного числа). Они делились на 4 подгруппы, каждая из которых в процессе реализации пьесы должна была производить незамысловатые действия в отношении стеклянной бутылки с любым напитком: «sip» – отхлебнуть, «swig» – сделать глоток, «gulp» – сделать большой глоток, «as is» – посмотреть, сколько осталось жидкости в бутылке и т.д. Все манипуляции сопровождалось гудением в бутылку («hoot»), который повторялся фиксированное число раз <sup>138</sup>. На рисунке 30 показана последовательность действий, осуществляемых второй группой исполнителей: в столбик указан порядок операций, связанных с выпиванием из бутылки, в строчку – «гудение».

Процессы, проводимые группами по своему сценарию, в самом конце синхронизировались: каждый, опустошив бутылку, продолжал свистеть в неё, пока от одного из участников не получал сигнал остановиться <sup>139</sup>.

---

<sup>137</sup> «Механизмы» написаны Уайтом исходя из разных «числовых» источников: он использует ходы в шахматах, таблицы случайных чисел, номера из телефонного справочника и др. Пьесы с подобными названиями появляются среди опусов композитора с 1968 года: *Machine for Cello and Tuba* («Механизм для виолончели и тубы», 1968), *Swanee Machine* («Механизм Свонни», 1970), *Jew's Harp Machine* («Механизм варгана», 1970), *Gothic Chord Machine* («Механизм готических аккордов», 1970) и др.

<sup>138</sup> Первоначально автор предлагал выбрать числа от 1–100 из книги случайных чисел Леонарда Типпэтта (*Random Sampling Numbers*), затем сократил количество повторений от 1 до 10, заданных им самим.

<sup>139</sup> Акустический эффект пьесы каждый раз обновляется. Звуки, издаваемые во время исполнения, зависят от силы свиста и количества жидкости в бутылках.

2<sup>nd</sup> Group

Amount drunk	Number of Hoops				
	A (sub-groups)	B	C	D	E
SWIG	5	1	10	7	6
AS IS	3	6	1	10	8
GULP	4	4	2	2	3
GULP	3	4	7	6	2
SIP	7	6	6	8	2
SIP	8	3	6	6	4
GULP	4	7	9	5	3
AS IS	6	5	4	4	5

*Coda: Finish bottle, continue hooting until everyone is doing likewise, then stop on an agreed signal.*

Рисунок 30 – Дж. Уайт. Drinking and Hooting Machine (последовательность действий 2 группы участников)

В ранней пьесе The Remorseless Lamb («Безжалостный Агнец», 1970) для двух фортепиано Кристофера Хоббса, представляющей собой обработку арии Schafe können sicher weiden («Овцы могут пастись спокойно») из «Охотничьей» кантаты (BWV 208) И.С. Баха, такты в партиях правой и левой рук располагаются в случайном порядке. Каждый звучащий фрагмент (любой из 40 оригинальных) выбирается согласно цифрам номера, наугад взятого в телефонном справочнике [138, с. 272]. Таким образом, музыка баховской арии в новом тексте изменялась до неузнаваемости, её можно определить лишь по ритму отдельных тактов<sup>140</sup>. В другой опус – Czerny`s 100 Royal Bouquet Valeses...<sup>141</sup> – включено 100 различных

<sup>140</sup> Исполнить такую пьесу «с листа» было бы сложно, тем более что партии правой и левой рук не синхронно следуют по партитуре, вероятно, что исполнители играют одной рукой (партию левой или правой рук) в установленном порядке.

<sup>141</sup> Полное название сочинения звучит как Czerny`s 100 Royal Bouquet Valeses for the Piano by Lanner and Strauss, arranged for such as cannot reach an Octave («Королевский букет вальсов Ланнера и Штрауса, собранный Черни, в обработке для тех, кто не может взять октаву», 1970).



фрагментов из танцевальной музыки XIX века. По задумке автора они могут исполняться в любом порядке как минимум тремя пианистами.

К. Хоббс до сих пор использует случайные перестановки в своих сочинениях. Это подтверждает его цикл Sudoku («Судоку», на сегодняшний день пьес с таким названием насчитывается около 140). Их материалом сначала служили электронные звуки (из библиотеки звуков компьютерной программы Garage band), позже – цитированный материал (в Sudoku 22 используются фрагменты из «Петрушки» И.Ф. Стравинского, в Sudoku 34 – «сэмплы» из записи «Поэмы» Л.М. Янга) [158, с. 3–8]. В формировании этих композиций Хоббс руководствуется числами, полученными из квадратов головоломки судоку; они регламентируют параметры сочинения: количество повторов фрагмента, продолжительность пауз, стереофонический уровень, транспозиции материала.

В пьесе Raindrops («Капли дождя», 1970) Хью Шрапнэла, предназначенной для произвольного состава, музыкальный материал представляет собой простые неритмизованные звучности, опирающиеся на белоклавишную пентатонику: отдельные звуки и интервалы в диапазоне первой октавы. Каждый фрагмент включает в себе разные комбинации одних и тех же звуков – *c-d-e-g-a*: они переставляются и складываются в интервалы (рис. 31).

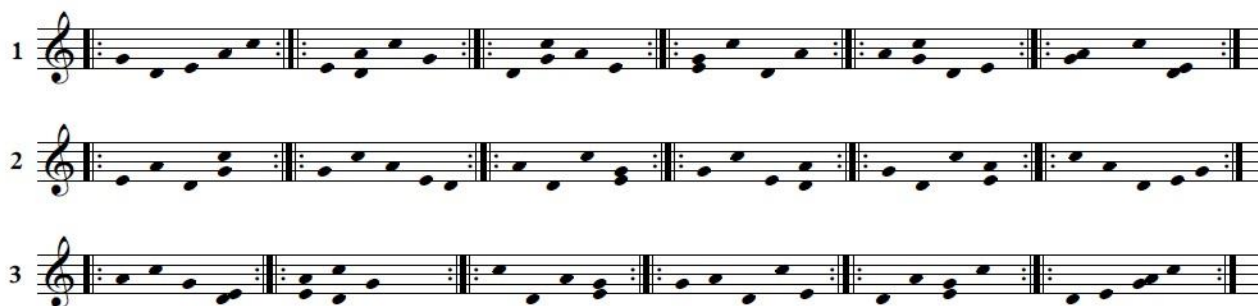


Рисунок 31 – Х. Шрапнэл. Raindrops (1–3 строки)

Перестановки в первой строке этой пьесы покажем в Таблице 19. Звуки в порядке их появления в первой ячейке получают соответствующие порядковые номера: *g* – 1, *d* – 2, *e* – 3, *a* – 4, *c* – 5.






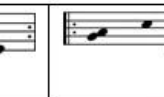
фрагмент пьесы						
перестановки звуков	12345	3451 2	2543 1	1524 3	4523 1	453 1 2

Таблица 18 – Пермутации звуков в 1 строке пьесы Raindrops Х. Шрапнэла

Каждый фрагмент выступает в пьесе в роли паттерна. Рекомендации, адресованные исполнителям, ограничивались несколькими правилами: играть звуки можно в любом темпе, повторять сколько угодно раз, выбирая их при этом всем из одной и той же строки (всего строк 10).

Обзор основных этапов в истории Ars Combinatoria в музыке показывает: интерес к силе комбинаторных операций пробуждается в «переходные» эпохи, связанные со становлением инструментального письма, поиском способов звуковой организации в сериализме, постсериализме и других направлениях. Обобщение опыта британских постминималистов позволяет говорить о том, что комбинаторные операции, обозначенные Л.В. Кириллиной и Л.Л. Гервер, как правило, приложимы к сочинениям этих композиторов, при этом, попадая на «иную почву», они соединяются с современными техниками (здесь с алеаторикой и минимализмом). В сочинениях Д. Смита, М. Парсонса, Х. Скэмптона, Х. Шрапнэла, используются всевозможные пермутации исходного набора элементов (отдельных звуков и интервалов, аккордов, паттернов).

В музыке К. Хоббса и Дж. Уайта преимущественно используется комбинация (с помощью сочетания отдельных тактов из первоисточника у Хоббса, различных действий с бутылкой – у Уайта). Учитывая природу этих пьес, например, случайный набор цифр, который регламентирует выбор того или иного такта или фрагмента (в «механизмах» Уайта, в *The Remorseless Lamb*, Czerny`s *100 Royal Bouquet...*, *Sudoku* Хоббса), с одной стороны видна связь с традициями музыкальных игр, основанных на комбинаторике, с другой, прослеживается влияние экспериментального искусства, принципов индетерминированности, заложенных в формообразовании композиций Дж. Кейджа. Сочетание комбинаций и пермутаций организует Raindrops Х. Шрапнэла. Композитор

наряду с перестановкой отдельных звуков комбинирует исходные тоны по вертикали.

Комбинаторика нашла индивидуальное воплощение и в музыке М. Наймана, при этом первые опусы возникли в русле поисков британских композиторов-эксперименталистов, поэтому во многом они преемственны им. Преобразуя заимствованный материал в свой, композитор прибегает к типично комбинаторным приемам. Найман использует их как на предкомпозиционном, так и на композиционном этапах работы. Например, принципы комбинаторики могут участвовать в формировании материала, который в сочинении может развиваться по другим законам (VII часть Четвертого квартета, In C Interlude, II–IV части сюиты *Drowning by Numbers*). Иногда процесс формирования музыкальной ткани из заимствованных элементов по определенному алгоритму составляет композиционную основу всего опуса (например, в обсужденных нами пьесах *The Overwise... Waltz* и *In Re Don Giovanni*, I и III частях Первого квартета, 2 части оперы *The Man Who Mistook His Wife for a Hat*, I и VI частях сюиты *Drowning by Numbers*).

Комбинаторные манипуляции Найман может применять в отношении любых элементов первоисточника. Ими становятся отдельные звуки, аккорды, фактурная линия, такт. Покажем их перечень в Таблице 19<sup>142</sup>.

Обсудим применение каждого из этих приемов в той последовательности, в какой они предпочтительны для Наймана<sup>143</sup>: комбинацию, затем пермутацию и интерполяцию.

---

<sup>142</sup> Содержание Таблицы включает опусы, которые нам удалось охватить. Она не претендует на исчерпанность и может быть дополнена.

<sup>143</sup> В исследованиях (Л.Л. Гервер и Л.В. Кириллиной) сначала обсуждается пермутация, затем комбинация.

заимствуемые элементы	первоисточник	опера М. Наймана
<b>звук</b>	<p>звукорисовочное положение тональностей песен Р. Шумана</p> <p>шотландские народные песни</p> <p>In C T. Райли</p> <p>2 прелюдии Fis–dur (из 2 томов ХТК) И.С. Баха</p>	<p>опера The Man Who Mistook...</p> <p>Четвертый квартет (VII ч.)</p> <p>In C Interlude</p> <p>Balancing the Books</p>
<b>аккорд/ аккорды</b>	<p>«Я не сержусь» Р. Шумана</p> <p>ария Ксеркса <i>Ombra mai fu</i> из оперы Г.Ф. Генделя «Ксеркс»</p> <p>Фрагмент <i>Andante</i> из Концертной симфонии Es–dur К. 364 Моцарта</p> <p>Фрагменты I части квартета К. 428 В.А. Моцарта</p>	<p>2 часть оперы The Man Who Mistook ...</p> <p><i>Ombra mai fu</i></p> <p>сюита <i>Drowning by Numbers</i> (II–IV чч.)</p> <p><i>I'm an Unusual Thing</i> (первый раздел и реприза)</p>
<b>фактурная линия / голос</b>	<p>первый 16-такт арии Лепорелло «со списком» из оперы «Дон Жуан» В.А. Моцарта</p>	<p>In Re Don Giovanni</p>
<b>такт/такты</b>	<p>Вариации на песню <i>Walsingham</i> Дж. Булла</p> <p>фрагмент <i>Andante</i> из Концертной симфонии Es–dur К. 364 Моцарта</p>	<p>Первый квартет (I и III чч.)</p> <p>сюита <i>Drowning by Numbers</i> (I и VI чч.).</p>
<b>раздел</b>	<p>прелюдия ко 2 сц. из III акта «Короля Артура» Г. Пёрселла</p> <p>ария Холодного Гения «That Power Art...» из III д. «Короля Артура» Г.Пёрселла</p> <p>первый период вальса «На прекрасном голубом Дунае» И. Штрауса</p> <p>фрагмент <i>Andante cantabile</i> К. 465 В.А.Моцарта</p>	<p><i>Chasing Sheep Is Best Left to Shepherds</i> (из саундтрека к фильму «Контракт рисовальщика»)</p> <p>Memorial</p> <p>The Overwise ... Waltz</p> <p><i>I'm an Unusual Thing</i> (середина)</p>

Таблица 19 – Заимствуемые элементы в операх М. Наймана

*Комбинация* выступает одним из ведущих формообразующих приемов в музыке британского автора. Напомним, музыкальная ткань первой и третьей

частей Первого струнного квартета целиком построена из фрагментов Вариаций Дж. Булла на песню Walsingham. Найман, создавая свой вариант звучания, разделяет музыку Булла на такты, а затем заново собирает их, объединяя между собой фрагменты, относившиеся в Вариациях к разным участкам формы. Логика выбора и сочетания элементов, в первой части, основывается на желании композитора создать определенное звуковое пространство *a* с мерцающей терцией (*c-cis*). Автор, не нарушая порядок следования булловских Вариаций, формирует свою музыку путем добавления тактов, отвечающих этим гармониям (заключительные такты, затем первые и т.д.). Подобный процесс – соединение тактов с опорой на определенную гармоническую идею – заложен в I и VI частях сюиты «Отсчет утопленников».

Второй номер оперы Letters, Riddles and Writs (1991)<sup>144</sup> – I'm an Unusual Thing («Я – необычное существо») представляет собой подобие трехчастной формы, созданной на музыке из двух квартетов К. 428 и К. 465 В.А. Моцарта. Вступление и первый раздел строятся на комбинировании отдельно взятых аккордов из первой части Квартета К. 428. Покажем устройство вступления к пьесе Наймана.

Из моцартовского текста он выделяет аккорды, следуя по партитуре (в примере они указаны прямоугольником) (рис. 32). В своем опусе Найман соединяет их по порядку, практически не видоизменяя первоисточник, за исключением фактурного решения (здесь используется гармоническая фигурация и выдержанный органнй пункт) (рис. 33).

---

<sup>144</sup> В основе либретто оперы лежат тексты, взятые из переписки В.А. Моцарта с его отцом Л. Моцартом и загадок, написанных Моцартом к карнавалу 1786 года. Первоначально опера писалась для телевизионного цикла передач, посвященных юбилею Моцарта. Затем она продолжила свое существование на театральной сцене.



Рисунок 32 – В.А. Моцарт. Струнный квартет К. 428 (тт. 69–88)



Рисунок 33 – М. Найман. I'm an Unusual Thing (фрагмент вступления, тт. 1–7)

Музыка Моцарта перенесена в аккомпанемент номера, мелодию Найман сочиняет сам, но «собирая» её из звуков, заложенных в гармонии. В конце первой части Найман включает в партию голоса (см. тт. 32–36) фрагменты из Квартета К. 428 (мелодия первой скрипки, тт. 97–100). Середина вокального номера целиком построена на одном разделе (тт. 13–19) из II части моцартовского квартета К. 465. Примерно таким же образом организована пьеса *Ombra mai fu*. Как мы уже говорили, крайние части представляют собой переработанный Найманом материал, в центре – оригинальное генделевское ариозо *Ombra mai fu* из оперы «Ксеркс».

Во всех предшествующих примерах «сборка» нового текста велась по горизонтали<sup>145</sup>, образуя между тактами первоисточника новые синтагматические связи и, в результате, новую целостность. Вместе с тем, есть примеры, в которых принцип сборки действует по вертикали. Они связаны с представлением редуцированного варианта, который доводится до полнозвучного изложения. Так, в основе пьесе *In Re Don Giovanni* лежат 16 тактов из арии Лепорелло «со списком» из моцартовского «Дон Жуана». На предкомпозиционном этапе Найман разделяет первоисточник по фактурным линиям (бас, гармонические голоса,

<sup>145</sup> Такой вариант построения формы сродни руководствам по композиции периода классицизма.

мелодизированный контрапункт и мелодия) и выстраивает композицию в виде последовательности четырех вариаций, движущихся от редуцированного звучания к полноценному: постепенно к изложению одного из голосов добавляются недостающие фактурные элементы (напомним, в первом проведении – II скрипки, альты; во втором добавляется виолончель, контрабас, бас-гитара, саксофоны; в третьем – I скрипки и саксофоны; в четвертом подключаются медные духовые, исполняющие вокальную партию).

*Пермутация.* Материалом пьесы *In C Interlude* (2005) становятся фрагменты манифеста классического минимализма – *In C* Терри Райли. В работе Найман использует звуки, принадлежащие разным паттернам, при этом он везде ритмически переоформляет первоисточник, делая его почти не узнаваемым. Опус Наймана представляет собой минималистическую композицию, состоящую из 5 разделов, в каждом из них 16 тактов (в партитуре они обозначаются буквами А, В и т.д.). Сами разделы строятся как последовательность паттернов, каждый из них повторяется пять раз: четыре полных проведения (тт. 1–7) и одно – сокращенное – (8 т.). Проанализируем звуковой состав первого паттерна. В его основе лежат тоны 14 и 29 паттернов пьесы Райли (рис. 34, 35).



Рисунок 34 – Т. Райли. *In C* (14 и 29 паттерны)



Рисунок 35 – М. Найман. *In C Interlude* (1 паттерн верхнего голоса, тт. 1–2)

Найман преобразует ритм первоисточника: вместо крупных однородных длительностей он использует более мелкие, дающие индивидуализированный ритмический рисунок. В исходный звуковой состав композитор также вносит изменения: добавляет звук *c* в первом такте, выделяя тем самым исходную секундовую интонацию и устанавливая переключку между ней и аналогичной интонацией, возникающей на стыке двух тактов-паттернов (*c-h-c*, *g-fis-g*). Он меняет последовательность тонов во втором из паттернов, превращая восходящий



секстаккорд C–dur в нисходящее трезвучие: *g–e–c*. Таким образом, соединяя два разрозненных паттерна Райли, композитор находит между ними интонационные связи, открыть их позволяют комбинаторные операции. Таким же образом организована работа с другими паттернами. Покажем в Таблице другие варианты перестановок (Таблица 20).

<i>паттерн из In C Т. Райли</i>	<i>такт из In C Interlude М. Наймана</i>	<i>способы трансформации первоисточника</i>
17, 40	9 т., 1 партия	пермутация, изменение ритмического рисунка
39	11–12 т., 1 партия	изменение ритмического рисунка
43	11–12 т., 2 партия	пермутация, изменение ритмического рисунка

Таблица 20 – Преобразования материала In C Т. Райли в сочинении  
М. Наймана

Реализация пьесы напоминает In Re Don Giovanni. Партитура состоит из пяти фактурных линий: басового ритмизованного органного пункта на звуке *c* большой октавы (у Райли тон *c* звучит в третьей октаве), гармонических голосов, представленных в двух вариантах: аккордовом, хоральном изложении и пульсирующего интервала, двух кратких мелодий (выстроенные с использованием материала In C) (рис. 36). Порядок вступления голосов таков: в первом проведении звучат бас и одна мелодия (2 партия), во втором подключается аккордовая гармония, наконец, вступают мелодический голос (1 партия) и ритмизованный интервал. Таким образом, пьеса строится из трех переизложений с постепенным подключением партий. Состав участников не регламентирован автором.

Рисунок 36 – М. Найман. In C Interlude (фрагмент партитуры, тт. 1–6)



Другие примеры пермутаций находим в отдельных номерах сюиты «Отсчет утопленников». Напомним, в процессе работы Найман делает внутренние перестановки в исходной гармонической цифровке. Во втором номере – *Sheep 'n' Tides* – избранная последовательность после 5 точных переизложений получает новый вид: каждая пара аккордов в ней меняется местами.

*Интерполяция* у Наймана в основном сводится к вставке других звуков или аккордов в избранный заимствованный фрагмент. Так, *First Waltz in D* (1976) представляет собой композицию, выполненную в духе тех британских постминималистических опусов, которые мы рассматривали выше. Партии правой и левой рук в этой пьесе состоят из паттернов, разных по своему количеству и содержанию. Партия левой руки представляет собой один непрерывно повторяемый двутакт: плагальный оборот в D-dur. Партия правой составлена из 17 паттернов-двутаков (рис. 37).



Рисунок 37 – М. Найман. *First Waltz in D*

Звуковой состав паттернов, составляющих партию правой руки, позволяет выделить в них опорные звуки, которые благодаря их повторности «держат» движение мелодической линии на определенном участке: в паттернах 1–4 роль опорных выполняют звуки *a–h*, в паттернах 5–7 – звуки *cis–h*, в паттернах 8–12 – звуки *a–d*, наконец, в паттернах 13–17 – звуки *fis–d*. Их повторения «разбавлены» за счет аддиции (см. паттерны 1 и 3 или 5 и 7) или некоего подобия фазового

сдвига, возникающего из-за смещения второго звука исходного мотива (см. паттерны 1 и 2, 5 и 6, 8 и 9, 13 и 14). Кроме того, в создании мелодического рельефа участвуют и комбинаторные средства, а именно интерполяция (см. паттерны 3 и 4, 9 и 10–12, 15 и 16).

Проанализировав некоторые примеры, мы можем утверждать: приемы комбинаторики чрезвычайно актуальны для творчества М. Наймана. Чем она его так привлекла? Отвечая на этот вопрос, мы можем назвать несколько причин. Во-первых, это преемственность барочному и классическому музыкальному искусству, которое представляло особый интерес как для Наймана–композитора, так и для Наймана–музыковеда. Во-вторых, использование приемов комбинаторики позволяет наиболее просто логически выстроить целое. Достаточно найти идею, например, гармоническую – как в опере *The Man Who Mistook...*, Первом квартете или отдельных номерах из *Drowning by Numbers*, подобрать соответствующий материал и скомбинировать его. В-третьих, как нам удалось выяснить, возможности комбинаторики получили разнообразное воплощение в музыке британских постминималистов, влиявшей на становление Наймана.

Подобно авторам эпохи классицизма Найман использует для комбинаторных манипуляций разные по величине элементы текста: от мельчайших (звуков и аккордов – *In C Interlude*, *Balancing the Books*, сюита *Drowning by Numbers* и др.) до целых разделов (*In Re Don Giovanni*, *Ombra mai fu*, *I'm an Unusual Thing* и др.).

Роль комбинаторики в сочинении у Наймана несколько иная, чем в музыке прошлого: если в «музыкальных играх» Гайдна и Моцарта, комбинаторика распространялась на построение всего сочинения, то у Наймана её средства могут реализовываться только на предкомпозиционном уровне, композиционный же процесс будет связан с привлечением других закономерностей. Выделить их помог уже проделанный анализ. Соотнося его результаты с наблюдениями

отдельных исследователей<sup>146</sup> и высказываниями самого Наймана<sup>147</sup>, можно говорить о том, что весомость в сочинениях композитора приобретают также средства минимализма и английской барочной музыки.

### 3.2 Претворение элементов минимализма в опусах Наймана

Многими современными учеными музыка Наймана понимается только в контексте минимализма [18, 27, 56, 70, 73, 188, 196, 202]. Сам он также неоднократно называет свои сочинения минималистическими, заключая: «Я пишу музыку, которую отношу к минимализму, уже 35 лет» [86]. Характерные особенности этого направления – моторность ритмики, репетитивность, скудость мелодических, гармонических, динамических средств – слышны в сочинениях британского автора уже при первом знакомстве. Обращение к биографии Наймана дает возможность понять приверженность минимализму и позволяет найти тот угол зрения, под которым должны быть изучены минималистические приемы в творчестве композитора.

Как уже говорилось, благодаря Найману термин «музыкальный минимализм» вошел в обиход. Случилось это в 1968 году<sup>148</sup> в период самоопределения композитора. За его плечами остались годы учебы, давшие ему профессиональные навыки в двух областях: в композиции и музыковедении.

---

<sup>146</sup> Так, Л. Галлахер, наблюдая поведение пёрселловских цитат в саундтреке к *The Draughtsman's Contract*, выделяет такие формообразующие приемы, применяемые Найманом: использование граунд-баса, минималистических техник, смену инструментовки, ритмические преобразования [см. 151].

<sup>147</sup> В одном из последних интервью сам Найман, оценивая свою музыку, говорит о сочетании в ней «современной поп-музыки, музыки барокко и традиции минималистической музыки» [183].

<sup>148</sup> Термин введен в статье *Minimal Music* (1968), она была посвящена первому параграфу «Великого учения» К. Кардью.

Завершив обучение, Найман сначала двигался по музыковедческой стезе, активно работая как критик в нескольких изданиях. Его деятельность была весьма интенсивной, напомним, Найману принадлежит около 100 статей. Однако главным трудом автора в данной области считается исследование *Experimental Music: John Cage and Beyond*. Остановимся на её содержании подробнее.

Книга Наймана является первой европейской попыткой охватить всё новое в композиторском творчестве, уходящее своими корнями в идеи Джона Кейджа. Ключевая задача автора связана с обзором разнообразных явлений, объединенных понятием «экспериментальная музыка», которые возникли в промежутке от 1950-х до начала 1970-х годов. Исследование опирается на разнообразный материал. Библиографический список дает представление о массивном корпусе источников, с которыми работал Найман. Это аналитические заметки, рецензии, авторские комментарии, интервью. Обширен привлекаемый иллюстративный материал: фрагменты произведений, фотографии с концертов и т.д. В результате Найману удалось охватить поистине огромное количество новой музыки и её авторов<sup>149</sup>, раскрыть особенности их оригинальных творческих идей.

Издание дает ясное представление об исследовательских установках будущего композитора. В нем семь глав, движущихся согласно логике от общего к частному<sup>150</sup>. Особенности изложения в аналитических главах покажем на примере Седьмой главы, посвященной минималистической музыке, в ракурсе настоящего исследования она интересует нас больше других.

---

<sup>149</sup> Вот некоторые из них: Дж. Кейдж, М. Фелдман, К. Вулф, Р. Эшли, Э. Браун, Д. Берман, Э. Люсье, Дж. Брехт, Т. Итиянаги, Т. Косути, Г. Мумма, Н.Ю. Пайк, Л.М. Янг, С.Райх, Т. Райли, Ф. Гласс, Ф. Ржевски, К. Кардью, Г. Брайерс, Х. Шрапнэл, Х. Скэмптон, К. Хоббс, М. Чэнт, Дж. Уайт и многие другие авторы.

<sup>150</sup> Вначале находятся две главы вводного характера: 1. *Towards (a definition of) experimental music* («К определению экспериментальной музыки»); 2. *Background* («Предпосылки»). За ними следует ряд аналитических глав, посвященных разным направлениям американской музыки: 3. *Inauguration 1950–60: Feldman, Brown, Wolff, Cage* («Открытия 1950–60-х годов: Фелдман, Браун, Вулф, Кейдж»); 4. *Seeing, hearing: Fluxus* («Видение, слышание: Флюксус»); 5. *Electronic systems* («Электронные системы»); 6. *Indeterminacy 1960–70: Ichiyanagi, Ashley, Wolff, Cardew, Scratch Orchestra* («Индетерминированность 1960–70-х годов: Итиянаги, Эшли, Вулф, Кардью, Scratch Orchestra»); 7. *(Minimal music, determinacy and the new tonality* («Минималистическая музыка, детерминированность и новая тональность»).

Глава поделена на две части – Америка и Англия<sup>151</sup> – и описывает опыт «классической» фазы минимализма и особенности его перенесения на иную почву. В начале главы Найман выводит идеи минимализма из нескольких источников: экспериментов Кейджа, сочинений Веберна и музыки восточной традиции. Затем он дает определение минимализма: «В этой музыке не только поле звукового потенциала сведено к абсолютному минимуму, но и тщательно отобранный, главным образом тональный, материал подвергается по большей части репетитивным, строго организованным процессам, которые были собраны воедино с чрезвычайно ясной определенностью (невзирая на то, что для слушателя это не ощутимо)» [179, с. 139]. Обратим внимание на это высказывание, отличающееся смысловой объемностью: в нем не только акцентировано качество материала в музыке минимализма (минимум средств, тональная природа), но подчеркнут характер работы с ним (тщательный отбор, строго организованные преобразования), указан итоговый результат (нераспознаваемость музыкальных процессов на слух). Его определение и определение композитора Т. Джонсона, разнятся. Джонсон понимает минимализм «как эстетику, стиль, технику», не вдаваясь в подробности. Данное Найманом выгодно отличается от формулировки Т. Джонсона и от других более поздних характеристик полнотой охвата сути явления музыкального минимализма<sup>152</sup>.

Собственно разговор о минималистической практике построен как обзор хронологических этапов развития этого направления: сначала описывается творчество Л.М. Янга, затем трех других композиторов–минималистов – Т. Райли, Ф. Гласса и С. Райха. В освещении каждого из авторов Найман выбирает самые

---

<sup>151</sup> Найман называет этот раздел книги – England (Англия). Поэтому в описании книги мы пользуемся авторским указанием.

<sup>152</sup> Термин «минимализм» имеет как более широкую, так и более узкую трактовки. Минимализм толкуется и как метод, и как техника. В «Теории современной композиции» он определен обобщенно, как «музыка» [56, с. 465]. Объяснение, предлагаемое О.Б. Манулкиной, учитывает разные понимания: «Музыкальный минимализм трактуют как концепцию, направление, стиль, технику, метод» [88, с. 566]. В энциклопедическом словаре Л.О. Акопяна «Музыка XX века» под этим словом понимается «метод сочинения музыки, предполагающий радикальную “минимизацию” композиционных приемов. Для сочинений, выдержанных в технике минимализма, характерны статичная гармония <...>, стереотипный ритм и непрерывное повторение одних и тех же простых мотивов» [1, с. 355–356].

показательные сочинения, в них демонстрируются специфические приемы, фиксируется сущность композиторского открытия, его техническое воплощение, акустический эффект.

В разделе, посвященном британскому минимализму, Найман впервые осмысляет музыкальное искусство, сосредоточенное в основном в Лондоне рубежа 1960-х–1970-х. Он вводит в научный обиход новые имена, представляющие экспериментальную музыку тех лет, обсуждает самые известные сочинения<sup>153</sup>. На этой основе обнаруживаются отличия американского и европейского вариантов экспериментальной музыкальной практики. Они сводятся к следующему. В плане истоков звукового материала показательна опора британских эксперименталистов на европейскую классическую музыку. В области композиции отметим близость коллажной технике и меньшую строгость проводимых процессов. Найман пишет: «Что касается методов композиции, если американские музыканты работали в рамках строго контролируемых систем, то английские композиторы склонялись к менее контролируемым процессам» [179, с. 157]. В этой цитате Найман имеет в виду специфику регионального, британского ответвления от «классического» минимализма – «системную музыку» [см. 138–140, 158, 191].

Как художественное явление британский минимализм возник на почве американского и условно представляет собой «постклассическую» фазу (или постминимализм<sup>154</sup>). Её появление стало возможным благодаря творческим

---

<sup>153</sup> М. Чэнт Beautiful Music («Прекрасная музыка»); Х. Шрапнэл Accompaniment («Аккомпанемент»); К. Хоббс Voicepiece («Пьеса для голоса»), Remorseless Lamb, Czerny's 100 Royal Bouquet Valses ...; Дж. Уайт Autumn Countdown Machine («Механизм осеннего отсчета»), Drinking and Hooting Machine; Х. Скэмптон Snow Piece («Снежная пьеса»), Waltz; Г. Брайерс Jesus' Blood Never Failed Me Yet («Кровь Иисуса ещё ни разу не подвела меня») и другие сочинения.

<sup>154</sup> Выражение «постминимализм» (Postminimal Music, Postminimalism) вошло в обиход довольно давно (примерно с начала 1980-х годов) и широко используется в западной музыкальной науке. Первое упоминание о постминимализме в музыке принадлежит музыкальному критику Джону Рокуэллу (John Rockwell) в статье «Новости музыки» для газеты The New York Times в конце 1981 года [140, с. 40]. Более подробное обсуждение и анализ постминималистических сочинений принадлежит американскому музыковеду и композитору Кайлу Гэнну (K. Gann) [см. 140, 149, 152, 153]. В российском музыковедении же эта характеристика появляется всё чаще (например, в исследовании А.Е. Кром [74]). К. Гэнн

инициативам британского композитора К. Кардью. По сути он был проводником новейшей музыки в Британии того времени (об этом говорят его современники, например, М. Фелдман [см. цит. по: 157, с. 12]). Многие американские опусы фигурируют в сольных концертных программах Кардью и программах Scratch Orchestra<sup>155</sup>. Остановимся подробнее на деятельности этого коллектива.

Ансамбль Scratch Orchestra<sup>156</sup> был создан К. Кардью, М. Парсонсом и Х. Скэмптоном на базе Колледжа Морли (Лондон) и просуществовал в течение 5 лет (с 1969 по 1974 год). Основными эстетическими идеями коллектива были демократизация концертной практики и продвижение массового музицирования. Программы включали как хорошо известные академические опусы (Шестую Симфонию Л. ван Бетховена, «Маленькую ночную серенаду» В.А. Моцарта, «Немецкий реквием» И. Брамса и др.), так и современную музыку. Поскольку среди оркестрантов были непрофессиональные музыканты (для них использовалась графическая нотация и словесные инструкции), выступления коллектива были лишены академического лоска, представляли известную и новую музыку в непривычном акустическом варианте. Особо выделялись исполнения классики, которая звучала в искаженном виде. Уникальность оркестра также заключается в многосторонности его деятельности. Участники Scratch Orchestra не только давали концерты, но и собирались для коллективных импровизаций, продумывали репертуар, работали над исследовательскими проектами (часто фантазийного плана), изготавливали новые музыкальные инструменты [см. подробнее: 146, 190]. Не остался без внимания Кардью и

---

выделяет три принципиальных характеристики постминимализма. Среди них: использование строгих процессов, цитирование, ограничение материала [138, с. 39–60].

<sup>155</sup> Коллективом исполнялись Роем («Поэма») Л. М. Янга, In C Терри Райли, Les Moutons de Panurge Ф. Ржевски. Также Кардью опубликовал в разных изданиях две небольшие статьи о музыке Янга: One Sound: La Monte Young («Один звук: Ла Монте Янг», 1966), The Sounds of La Monte Young («Звуки Ла Монте Янга», 1967).

<sup>156</sup> Название ансамбля можно перевести как «разношерстный оркестр» или «царапающий оркестр» (не случайно на одной из афиш название коллектива помещено на расческе). Оба перевода вызывают свой круг ассоциаций: «разношерстность» соотносима с составом оркестра, включавшим музыкантов и лучше профессионалов и любителей, и с концертными программами, соединявшими классику и современные сочинения; слово «царапающий» отсылает к звуковому результату, зачастую напоминающему нечленораздельный шум.

минимализм. Некоторые его приемы нашли свое отражение в музыке композитора. Исследователи видят общность между отдельными опусами Кардью и определенными сочинениями американских минималистов, чаще других в этом контексте называется *The Great Learning* («Великое учение», 1968–1970)<sup>157</sup>.

В. Андерсон рассматривает формообразование второго параграфа «Великого учения» как близкое *In C* Т. Райли; в седьмом параграфе она проводит аналогии с *Pendulum Music* («Музыкой маятника») С. Райха [цит. по: 68, с. 51]. Их сближает поливременная структура, хотя реализована она по-разному. Оба параграфа опираются на звуковой материал, схожий по своим характеристикам с музыкой американских минималистов: скупой неритмизованный (оба параграфа), ангемитонной природы (второй параграф). В основе формирования ткани обеих частей лежит процесс непреднамеренной рассинхронизации партий, близкий райховскому фазовому сдвигу и репетитивным канонам Т. Райли. Однако все эти средства связаны с иной, нежели в минимализме, эстетикой и приводят к эффекту шума. Закономерности, вызывающие аналогии с минимализмом, действуют в этом опусе вкупе с целой суммой средств, связанных с экспериментальным началом: графической и вербальной нотацией, использованием музыкальных приемов музыкального театра, импровизацией, установкой на всеобщую доступность для исполнения.

Напомним, Найман был участником *Scratch Orchestra*. Исследовательское внимание к экспериментальной музыке и, в особенности, к минимализму «разбудило» в Наймане тягу к композиции, причем проделанная работа определила направление творческого поиска. Уже было сказано: британские экспериментальные опусы Найман трактует как преемственные американским, но в тоже время как «дискутирующие» с ними. Его собственная музыка во многом решена аналогично, потому целесообразно рассматривать минималистические приемы в сочинениях Наймана сквозь призму американских образцов.

---

<sup>157</sup> «Великое учение» – многочасовой опус, создававшийся под ресурсы *Scratch Orchestra* и отразивший его эстетику. Сочинение написано на текст Конфуция *Dà Xué* («Да Сюэ»). «Великое учение» представляет собой пример «work in progress», он возникал в течение нескольких лет и исполнялся по мере готовности.



К сегодняшнему дню в зарубежной литературе явление минимализма изучено практически во всех аспектах (в связи философией, техникой композиции, индивидуальными творческими методами) [109, 140, 149, 152, 153, 156, 171, 179, 196, 202, 203]. В российской науке минималистическая практика американских авторов подробно обсуждена как в самостоятельных исследованиях и статьях [1, 16–18, 37, 70, 73, 74, 102], так и в специализированных разделах книг, рассматривающих историю и теорию музыки США [43, 52, 88, 92], музыкального искусства XX века в целом [27, 46, 56, 116]. Обобщая положения, описанные в названных источниках, можно заключить, 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 минималистическое произведение выстраивается как ряд однофункциональных элементов-паттернов;
- используются индивидуальные техники композиции, как правило, связанные с тем, насколько точно/неточно воспроизводится материал паттерна при повторе. К основным приемам, сложившимся на классическом этапе, относятся: аддичия, субтракция<sup>158</sup>, техника фазирования (фазовый сдвиг), репетитивные каноны<sup>159</sup>, аугментация<sup>160</sup> и др.

В процессе анализа бриколажной техники Наймана, предпринятой во главе 2, мы уже неоднократно упоминали применение композитором минималистических средств. Здесь мы проследим их использование более

---

<sup>158</sup> Субтракция (subtraction – вычитание) – процесс убывания величин [56, с. 478].

<sup>159</sup> Репетитивные каноны – изобретение Райли. Прием, при котором паттерн вступает в канонические отношения сам с собой и с другими паттернами. Один паттерн в своей пропосте и последней рипосте может растягиваться на несколько минут [там же, с. 473–476].

<sup>160</sup> Аугментация – прием продления звука. Получил свое воплощение в музыке С. Райха [там же, с. 479].

подробно и на более широком материале, начиная с ранних опытов и заканчивая зрелыми сочинениями.

Минималистические приемы в сочинениях Наймана особенно осязаемы в опусах, написанных в непосредственной близости от музыковедческого этапа, а именно, двух пьесах – Bell Set № 1<sup>161</sup> (1971) и 1–100 (1975). Они вошли в альбом Decay Music<sup>162</sup> (1976), спродюсированный Брайаном Ино (Brian Ino, р. 1948) [см. подробнее 177].

Сочинение Bell Set № 1 написано для металлических ударных; инструментарий, количество участников могли варьироваться, автор указал лишь на предпочтение металлических ударных иным<sup>163</sup> (премьерное исполнение включало треугольники, гонги, цимбалы, там-тамы и др.). Опус имеет четыре части, которые устроены по единому принципу. В основе каждой лежит одна ритмическая ячейка, которая в ходе развертывания обрастает новыми длительностями с обеих сторон. Центральная длительность в I части – восьмая, во II – четверть, в III – четверть с точкой, и наконец, в финальной части – половинная длительность. Рассмотрим композиционные принципы на примере III части. К её неизменной ячейке – четверти с точкой, выступающей в роли паттерна, согласно симметричному процессу аддиции, знакомому нам по

---

<sup>161</sup> «Bell Set» обычно обозначают набор колоколов, входящий в состав оркестра. Хотя собственно колокола и колокольчики здесь не использованы, очевидно, что композитор имитирует их звучание.

<sup>162</sup> Название Decay Music («Музыка распада») становится понятным, если вспомнить, что в середине 1970-х у Наймана завязываются дружеские и творческие отношения с П. Гринуэем. Режиссер в конце 1960-х – начале 1970-х годов стал формировать художественное пространство своих экспериментальных картин по принципу каталога. В короткометражных фильмах отдельные объекты, выхваченные из окружающей действительности, лишают её целостности. Позже в художественных фильмах Гринуэй продолжает следовать своим предпочтениям. В The Draughtsman's Contract – идея фиксации отдельных элементов сада (герой делает 13 рисунков); в A Zed and Two Noughts герои, пытаясь выяснить законы эволюции, снимают процессы разложения всего живого.

Майкл Найман в своем альбоме воплощает «концепцию распада» музыкальными средствами: для обеих пьес важна идея рассмотрения звуковых элементов, распад слышимого на детали.

<sup>163</sup> В аннотации к пластинке Найман рассказывает небольшую предысторию, объясняющую его интерес. Во время путешествия по Турции в 1970 году композитор приобрел несколько экзотических ударных инструментов и заметил одну характерную черту их звучания: «резкую атаку и длительное угасание». В этой пьесе он использует такие акустические свойства [см. 177].

сочинениям Ф. Гласса, по одной прибавляются восьмые длительности. Вместе с ним включается и процесс аугментации – продления звучания, постепенно восьмые становятся четвертными, затем четвертными с точкой и т.д.<sup>164</sup> (рис. 38).

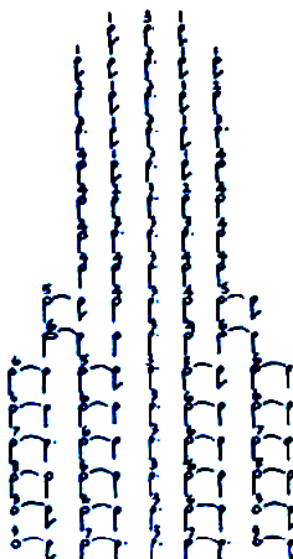


Рисунок 38 – М. Найман. Bell Set № 1, III часть (фрагмент)

Исполнение этой партитуры происходит следующим образом. Она читается сверху вниз. Каждый паттерн в ней повторяется участниками любое количество раз (причем все звуки в строке исполняются разными инструментами); затем вступает следующий паттерн; этот переход осуществляется несинхронно. Творческая задача исполнителей состояла в том, чтобы достичь согласованности в звучании и как можно большей продолжительности сочинения.

Найман указывал, что пьеса должна исполняться «механистично, независимо, и без внимания к другим партиям, но сохраняя восприимчивость к звучанию и движению произведения в целом. Должно складываться ощущение взаимозависимости и независимости, так чтобы в результате отдельные партии скорее сосуществовали самостоятельно, нежели подстраивались друг к другу» [177]<sup>165</sup>.

<sup>164</sup> В это время Найман и другие британские композиторы познакомились со Стивом Райхом, который представил им свое сочинение Four Organs («Четыре органа», 1970), в основе которого лежит этот принцип.

<sup>165</sup> В этой пьесе есть сходство с «механистическими» сочинениями Дж. Уайта, но в них элемент строгой рационализации гораздо выше, чем у Наймана; на волю исполнителей в пьесах Уайта отдаются только темпы.

Сочинение 1–100 было написано к одноименному фильму П. Гринуэя; фильм построен так, что в нём в определенном порядке присутствуют числа от 1 до 100. Режиссер попросил создать музыкальное оформление, подобное «арифметическому процессу» [177]. Свое произведение Найман характеризует следующим образом: «Композиция “1–100” для 4 или 6 фортепиано<sup>166</sup> – любопытное сочетание двух музыкальных процессов – свободного и фиксированного» [там же]. В чем это выражено? Прежде всего обсудим материал, послуживший основой для сочинения.

Найман использует 100 трезвучий и септаккордов с субтонами (это количество «подсказано» концепцией фильма), последовательность которых будет организована закономерностями золотой секвенции. Аккорды расположены от простых трезвучий до септаккордов (рис. 39, 40). Из-за большого числа элементов секвенция обретает своего рода «бесконечный» облик. Она охватывает практически весь фортепианный диапазон: Пьеса начинается в третьей и четвертой октавах, а завершается в большой и малой. Поэтому несколько раз по ходу изложения секвенционное движение транспонируется октавой выше (после 9, 19, 29 и т.д. элементов).

С партитурой связана «фиксированная» сторона данного сочинения. Каким образом проявляется здесь «свобода»? Каждый участник обязан пройти свой «путь» от первого до последнего созвучия. По замыслу композитора, исполнитель только тогда может переходить к последующему аккорду, когда предыдущий уже растворился, угас; Найман даже говорит «распался, разложился». Такой подход обеспечивает индивидуальное прочтение нотного текста участниками процесса и создает свободное (всякий раз неповторимое) течение музыки.

---

<sup>166</sup> В записи участвовал только сам автор.

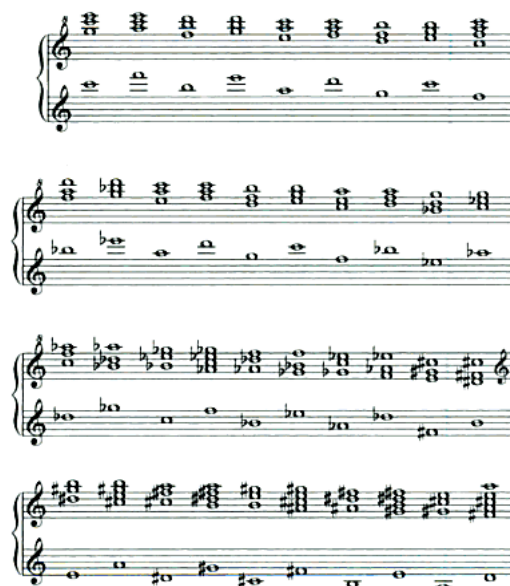


Рисунок 39 – М. Найман. 1–100 (1–39 аккорды)



Рисунок 40 – М. Найман. 1–100 (79–100 аккорды)

Обнаруженный нами синтез «системной» музыки (заданность ритма в Bell Set № 1), алеаторических принципов (в исполнении обеих пьес), минималистических приемов (аддиция и аугментация, репетитивные каноны), экспериментального начала (необычное звучание металлических ударных – в Bell Set..., создание особого «распадающегося» звукового пространства – в 1–100) вновь убеждает, что Найман в 1970-х находился в русле идей британского постминимализма. Мы даже можем провести параллели с формообразованием Второго и Седьмого параграфов The Great Learning К. Кардью [см. 147], сочинения, повлиявшего на практику британского постминимализма в целом. Во втором параграфе ритмические паттерны исполняются ударниками свободно: выбор последовательности вступления, количество повторов и темп произвольны

для участников. Этот процесс напоминает нам способ реализации наймановского Bell Set № 1. Охарактеризуем Седьмой параграф подробнее.

Партитура Седьмого параграфа опирается на вербальную нотацию инструктирующего типа<sup>167</sup> (рис. 41). Текст разделен на 25 синтагм<sup>168</sup> разной величины и снабжен некоторыми указаниями<sup>169</sup>. Они определяют *способ исполнения*: sing/петь (синтагмы 1–24), speak/говорить (последняя синтагма); hum/гудеть, напевать (после синтагм 8 и 23); *количество повторений* одной синтагмы (число перед каждой из них); иногда *динамику* (например, знак «f3» у синтагмы №3 «Be in confusion» означает, что три раза из тринадцати она должна прозвучать громко).

----->	sing 8	IF
	sing 5	THE ROOT
	sing 13 (f3)	BE IN CONFUSION
	sing 6	NOTHING
	sing 5 (f1)	WILL
	sing 8	BE
	sing 8	WELL
	sing 7	GOVERNED
	hum 7	
----->	sing 8	THE SOLID
	sing 8	CANNOT BE
	sing 9 (f2)	SWEPT AWAY
	sing 8	AS
	sing 17 (f1)	TRIVIAL
	sing 6	AND
	sing 8	NOR
	sing 8	CAN
	sing 17 (f1)	TRASH
	sing 8	BE ESTABLISHED AS
	sing 9 (f2)	SOLID
	sing 5 (f1)	IT JUST
	sing 4	DOES NOT
	sing 6 (f1)	HAPPEN
	hum 3 (f2)	
----->	speak 1	MISTAKE NOT CLIFF FOR MORASS AND TREACHEROUS BRAMBLE

Рисунок 41 – К. Кардью. The Great Learning, седьмой параграф (партитура)

Из-за отсутствия определенной звуковой высоты участники должны заранее договориться о тонах, на которых будет воспроизводиться текст (композитор рекомендует соседние синтагмы исполнять на разных нотах). Как и во Втором параграфе, каждый певец выбирает свой темп и ориентируется на максимальную

<sup>167</sup> Как известно, вербальная нотация вместо привычных нотных знаков оперирует символами письменного языка. Согласно Е.А. Дубинец, выделяются два её типа – инструктирующий (дающий указания о порядке исполнения) и ассоциативный (создающий определенное образное пространство, импульс для музыкальной импровизации) [42, с. 42]. Кардью обращается к первому из этих типов.

<sup>168</sup> Синтагма (греч. syntagma) – лингвистическое понятие, означающее цельную синтаксическую интонационно-смысловую единицу (слово или словосочетание). [63, с. 886].

<sup>169</sup> В основе текста этого раздела лежат наставления Конфуция социально-политического характера: о целостности государства, справедливом устройстве общества.

продолжительность собственного дыхания. Эти условия вызывают уже отмеченные эффекты: рассинхронизацию партий, подобие репетитивных канонов и фазового сдвига, появление различных результирующих созвучий.

Композиция этой части имеет три фазы – экспонирующую (синтагмы 1–8), развивающую (синтагмы 10–23) и заключительную (синтагма 25). Два первых раздела, соответствующие экспонированию и развитию, подобны по строению: начинаются всеми исполнителями в унисон (по знаку →)<sup>170</sup>, затем постепенно расходятся и завершаются бестекстовой строкой (9 и 24 синтагмы). Её функция – свести исполнение воедино, чтобы начать следующий этап вместе.

Второй этап сложнее первого, он почти в два раза превышает его по продолжительности и насыщен динамически. Нарастание динамики по ходу развертывания этого параграфа позволяет говорить о действии в нем законов крещендирующей формы: в первом разделе интенсивное звучание предписано дважды (3 и 5 синтагмы, в сумме – 3 раза), во втором – включение громких фраз учащается до семи и постепенно уплотняется (12, 14, 18, 20, 21, 23, 24 синтагмы, в сумме – 10 раз). Кульминацией этого процесса становится прочтение в динамике *f* заключительной синтагмы. Чередование пропеваемых, произносимых и бестекстовых строк придаёт звучанию яркий сонорный эффект<sup>171</sup>.

Особенности исполнения пьесы 1–100, заключающиеся в «растворении звука», близка Седьмому параграфу, где каждый певец выбирает свой темп движения, ориентируясь в исполнении синтагм на максимальную длину своего дыхания.

Характерные примеры, позволяющие выявлять те из минималистических средств, которые близки Найману, представляют и его вальсы<sup>172</sup>: *First Waltz in D*, *Second Waltz in F* (оба опуса – 1976 год). По принципам строения они похожи,

---

<sup>170</sup> В указаниях к исполнению Кардью рекомендовал обязательно синхронное вхождение в 1 и 25 синтагмы, унисонное вступление в 10 синтагму факультативно [147, с. 24].

<sup>171</sup> По задумке автора исполнение включало также элементы инструментального театра: после воспроизведения каждой строки участники свободно перемещаются по сцене.

<sup>172</sup> Найман на протяжении своего творчества неоднократно обращается к этому жанру. Приверженность к вальсам отмечается также у композитора Х. Скэмптона [189]. Таблица, включающая примеры вальсов Наймана, есть в книге Сайона [200, с. 73].

поэтому рассмотрим один из них. Напомним, нотный текст *First Waltz in D* в целом аналогичен американским образцам, в особенности пьесе *In C* Райли. Ячейки-паттерны, представленные в вальсе в партиях левой и правой рук, разные. Партия правой руки разделена на 17 двутактов, в партии левой – один непрерывно повторяемый двутакт (рис. 37). Партитура исполняется в свободном темпе, порядок вступления не регламентируется композитором. В этой пьесе мы видим зачатки таких приемов как развертывание звукоряда и кристаллизация тематического рельефа. Вальс звучит в умеренном темпе, хотя порядок вступления паттернов не указан, исполнители чаще играют паттерны последовательно, сохраняя тем самым мелодическое движение.

В следующем за ним Вальсе *in F* Найман расширяет паттерн для левой руки до 4 тактов, вместе с этим усложняет гармоническую последовательность до полного функционального оборота (I–IV–V→V) и увеличивает количество паттернов для правой руки до 20 ячеек-четырёхтактов. Способы работы с материалом и особенности исполнения пьесы остаются прежними<sup>173</sup> (рис. 42).

Здесь справедливо замечание М. Наймана: «... в отличие от американцев, в чьей музыке можно обнаружить влияние незападной музыки (педали, повторения, ритуальность – Янг, Райли и Гласс в различной степени погрузились в индийскую музыку, в то время как Райху были близки ритмические структуры африканской и балинезийской музыки), английские композиторы “жили” достижениями западной классической традиции» [179, с. 157]. Корни такой трансформации материала можно видеть в ориентации британской минималистической ветви на традиции европейской классической музыки (использование чужого материала или его стилизации для создания новых сочинений, как, например, в музыке К. Хоббса и Х. Скэмптона).

---

<sup>173</sup> Для записи третьего альбома *Michael Nyman Album* в 1981 году Найман для исполнения этого Вальса пригласил двух джазовых саксофонистов – Эвана Паркера и Питера Броцманна, которые играли импровизацию на основе Вальса.



Рисунок 42 – М. Найман. Second Waltz in F (фрагмент)

Минималистические приемы в наймановских сочинениях 1970-х годов отчетливо ощутимы слухом и легко идентифицируются в ходе анализа. Среди приемов, перенятых из американских образцов, назовем репетитивные каноны, аддицию и субтракцию, фазовый сдвиг. Однако «прямолинейного» копирования репетитивных техник у Наймана нет. Они используются не строго, сочетаются между собой. Кроме того, меняется паттерн: он вырастает до двух-четырех тактов (в Вальсах in D и in F), паттерн такой величины будет и дальше использоваться Найманом. Как и у других британских авторов, в ранней музыке Наймана нашли отражение и экспериментальные поиски – в альбоме *Decay Music*. В более зрелых сочинениях ситуация складывается несколько по-иному. Рассмотрим применение минималистических средств в музыке композитора от середины 1980-х годов.

Сначала остановимся на двух пьесах из альбома *Film Music for Solo Piano* (1993), в который вошли номера из саундтреков к разным картинам,

компьютерной игре и мультфильму<sup>174</sup>. Например, в пьесе If паттерн, представляющий собой четырехтакт, подвергается аддитивному и противоположному ему – субтрактивному процессам (Таблица 21).

проведения	1	2	3	4	5
такты	1–4	5–9	10–18	19–23	24–27
количество тактов в паттерне	<b>4</b>	<b>5</b>	<b>9</b>	<b>5</b>	<b>4</b>
процессы аддиции и субтракции	1–2–3–4	[1–1]–2–3–4	[1–1]–2–3–4– [5–6–7–8]	[1–1]–2–3–4	1–2–3–4

Таблица 21 – Процесс аддиции в пьесе If М. Наймана

Очевидно, что теперь эти приемы Найман адаптирует «под себя». Например, в творчестве Ф. Гласса аддиция осуществляется на уровне отдельных звуков, также она была представлена в Bell Set № 1. Теперь же аддиция и субтракция действуют на более крупном уровне (автор оперирует тактами), кроме того, движение по увеличению или уменьшению продолжительности идет зеркально симметрично, что видно из числа тактов в каждом паттерне. В пьесе Love также наблюдаем субтракцию на уровне тактов. Восемитактовый паттерн здесь сначала уменьшается по продолжительности до шести (тт. 9–14), затем до четырех тактов (тт. 15–18).

В крупных сочинениях Найман гибче трактует минималистические средства, так как они участвуют в формировании разделов большой протяженности. Вторая половина Первого струнного квартета (1985) строится на многократном повторе и изживании тематического рельефа. Как мы уже говорили, в V, VII и VIII частях цикла материал Вариаций Булла подвергается редукции, доводится до четырехзвучного мотива (*c–d–e–a*), который перерастает в цитату песни Норты, затем процесс продолжается в X и XI частях. Этот путь сопровождается сменой

<sup>174</sup> Сборник состоит из номеров музыки к разным фильмам: The Draughtsman's Contract (Chasing Sheep Is Best Left of Shepherds), A Zed and Two Noughts (Time Lapse), Drowning by Numbers (Sheep'n`Tides), The Piano (The Heart Asks Pleasure First), Carrington (Fly); а также к компьютерной игре Enemy Zero (Love, Digital Tragedy) и мультфильму в жанре аниме Anne no nikki (Schoolroom, If).

паттерна. Напомним, формообразование на основе паттерновой конструкции соответствует развивающей и заключительной фазам сочинения (рис. 43).

The image shows five panels of musical notation, labeled V, VII, VIII, X, and XI. Each panel contains multiple staves of music, likely representing different instruments in a quartet. The notation includes various rhythmic patterns and dynamics such as *ff*, *rit.*, *pp*, and *mf*. Section VIII includes a Roman numeral II above the staff. The tempo markings are  $\text{♩} = 96$  for sections V, VII, and VIII, and  $\text{♩} = 120$  for sections X and XI.

Рисунок 43 – М. Найман. Первый квартет (наполнение паттернов в разных частях)

В процессе описания Второго струнного квартета (1988) нами обсуждалась специфика ритмического строения в связи с применением в ней особенностей тала. Здесь опишем закономерности формообразования в некоторых частях. Поведение мелодико-ритмических ячеек показывает, что по своим функциям они близки паттернам. Аддитивно-субтрактивный процесс в отношении них может распространяться как на всю часть, так и затрагивать отдельные фрагменты.

Первый из названных случаев демонстрирует устройство II части Квартета. Основу её конструкции определяют материал партий первой и второй скрипок. Изложенный в них паттерн в своих проведениях неизменен и образует остигатный пласт. Движение его ограничивается пятью проведениями и занимает четыре такта: в течение этого времени паттерн, имеющий меньшую, чем размер такта величину, пройдет цикл смещений относительно сильной доли и вернется в исходное положение<sup>175</sup>. Таким образом, процесс становится замкнутым. Подобная организация характерна как для индийской ритмики, так и для минималистических опусов, где она связывается с приемом фазового сдвига.

В партии альты в этой части паттерн, также проходящий один круг за четыре такта, при повторениях начинает изменяться: октавный мотив постепенно заполняется и превращается в восходящий звукоряд, вытесняя паузы. Такой прием свойствен практике минималистов, в частности, Т. Райли, он связан с постепенным развертыванием звукоряда.

<sup>175</sup> Необходимо отметить, что в одной из партий каждой части установлена остигатная формула в соответствии с размером, которая сохраняет единство общего движения.

Интонационный элемент, заложенный в виолончельном паттерне, проходит в этой части круг из 10 тактов. Затем начинает действовать принцип субтракции: на следующем этапе (тт. 11–21) мотив сокращается по своей продолжительности с 11/8 до 9/8, на третьем этапе (тт. 21–39) – сначала с 9/8, до 7/8, затем до 5/8 (тт. 40–48). Отметим, «мерами» этого процесса вновь становятся «длины» отдельных лагху.

Поскольку процесс субтракции представлен во второй части Квартета системно, её форма представляет собой цепь этапов-циклов характерных для минималистической композиции.

В заключении VI части, финала Квартета, процесс субтракции представлен в партии первой скрипки. Мотив  $h^2-dis^3-e^3$  сначала складывается из 9 восьмых с акцентами на первой и пятой восьмой длительностях: 4+5 (тт. 87–91), затем из 7 восьмых (тт. 91–93), из 5 восьмых (тт. 94–97), 3 восьмых (тт. 97–98), и, наконец, 2 восьмых (тт. 98–100), везде с акцентом на первой доле (рис. 44). Суть происходящего процесса в заключении VI и во II частях близка. Он движим вычитанием длительностей, которое, в свою очередь, имеет ориентиром продолжительность разных анга: мотивы из 9, 7, 5, 3 восьмых соответствуют вариантам лагху; из 2 восьмых – друте.



Рисунок 44 – М. Найман. Второй квартет, VI часть (процесс субтракции)

Интересный пример формообразования в рамках минималистической композиции представлен в I части Фортепианного концерта (1993). На первый взгляд форма раздела воспринимается как контрастно-составная. Об этом свидетельствует её построение на основе свободного чередования нескольких контрастных тем (для схематического выражения этого процесса, обозначим буквами композиции, которые использованы в первой части: To the Edge of the Earth – **a**, Lost and Found – **b** и The Heart Asks Pleasure First – **c**) (Таблица 22).

тема	<b>a</b>	<b>b</b>	<b>b</b>	<b>a</b>	<b>c</b>
такты	9–16	17–24	41–56	75–85	106–121

Таблица 22 – Диспозиция материала в I части Концерта для фортепиано  
М. Наймана

Вместе с тем, здесь нет характерных черт построения этой формы: обособленности законченных разделов, композиционного эллипсиса. Наблюдения за материалом позволяют обнаружить немало приемов, преодолевающих сложность, свойственную контрастно-составным формам. Для мест, являющихся границами между вступлением новых тем здесь не характерно полное отключение композиционных функций (по терминологии В.П. Бобровского) [19, с. 232–233]. В таких случаях показательным является сохранение некоторых параметров звучания. Так, например, в момент возникновения темы **b** (она появляется дважды в тт. 15–18 и в тт. 39–41) наблюдается продолжение звучания основных фактурных линий – басовой и побочных голосов. Везде действует принцип структурной незамкнутости, открытости тематических построений, наложения их друг на друга и совмещения композиционных функций. Таким образом, форма в этой части обнаруживает связность, текучесть композиционного процесса, в ней ощутимо действие континуальности. Опираясь на систематику В.В. Задерацкого<sup>176</sup>, форму части

<sup>176</sup> В.В. Задерацкий во втором выпуске своего учебного пособия «Музыкальная форма» отводит целую главу вопросам взаимодействия континуальной эволюционности и классических принципов формообразования. Задерацкий выделяет три основных разновидности такого взаимодействия и показывает их существование на примере крупных нециклических произведений разных авторов (Д. Лигети, Е. Станковича, В. Лютославского, Г. Канчели, К. Штокхаузена, В. Сильвестрова, Ю. Воронцова). Эти разновидности следующие: континуально-контрастный тип, континуально-статичный, и континуально-волновой тип формообразования [49, с. 323–324]. Обобщим характерные черты каждого типа. Основным признаком континуально-контрастного типа является общая направленность формы к реализации формулы  $i-m-t$  в особых условиях: при фазовом синтаксическом делении материала и исключении репризности в композиции. Специфика этого метода связана с преодолением контрастно-составной основы формы; с превалированием переходности при соединении разделов; с изменчивостью тематического материала, его распределением в форме по принципу «крещендирования»; с достижением в конце наиболее выразительной темы, «интонационного рельефа», являющейся итогом становления всей композиции [там же, с. 339]. Континуально-волновой тип опирается на динамически векторный тип интонационной драматургии, на восхождение и убывание динамики. Характерными чертами, как и в первом случае, является преодоление цезурности (или техника плавного перехода), отказ от повторности, но в отличие

можно определить как континуально-контрастную. По ходу анализа обозначим особенности реализации данного типа формы в этом опусе.

Во-первых, следуя за Задерацким, указывающим на актуальность фазового членения материала в минималистической музыке [49, с. 330], разделим на фазы материал, обозначенных выше тематических блоков. В первой части таких фаз десять (Таблица 23).

фаза	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>5</b>
функция	изложение	изложение	развитие	изложение	развитие
тема	<b>a</b>	<b>b</b> <b>a</b>		<b>b</b>	
такты	1–16	17–24	25–41	42–56	57–72
тембр	fl-alt, tr-be, v-le	тема <b>a</b> – fl-alt., v-le, v-c, tr-be, fag. тема <b>b</b> – v-no, fl.		piano	
фаза	<b>6</b>	<b>7</b>	<b>8</b>	<b>9</b>	<b>10</b>
функция	изложение	изложение	развитие	развитие	развитие
тема	<b>a</b> (в ув.)	<b>c</b>			
такты	73–105	106–121	122–144	145–184	185–224
тембр	piano, tr-be, v-le	piano			

Таблица 23 – Фазовое членение в I части Концерта для фортепиано М. Наймана

Обозначения новой фазы можно определить с помощью наступления или отсутствия очередных тематических образований (см. фазы №№ 1, 2, 4, 6, 7), а в них самих на основе смены солирующих инструментов (см. фазы №№ 1, 2 и 6; 2 и 4).

Опишем события, происходящие в каждой из фаз. Первая содержит в себе экспозицию темы **a**. Во второй фазе проводятся две темы (**a** и **b**), но тематический статус получает тема **b**, поскольку звучит более выразительно: ярко, подчеркнуто, в умеренной звучности (*mf*) в верхнем регистре. Тема **a**, в свою очередь, проходит в низком регистре, в приглушенной динамике (*mp*), следовательно, переходит в фон. Здесь необходимо коротко обсудить проблему «рельеф–фон», возникающую

---

от предыдущего типа, здесь используется слитно-фазовое строение, связанное с наплывом одной фазы на другую. Основополагающие признаки континуально-статичного типа не выделяются исследователем особо.

в музыке минималистов вообще и в данном сочинении в частности. Опираясь на фундаментальное исследование Е.А. Ручьевской [112], посвященное этому вопросу, можно заключить следующее. Материалом минималистического сочинения зачастую становятся общие формы звучания (ОФЗ)<sup>177</sup>. Так происходит и здесь. Допустим, тема **a** по своей специфике представляет собой ОФЗ. Восходящее секвенционное движение по трезвучиям и квартсекстаккордам. В зависимости от контекста материал, основанный на ОФЗ, принимает функцию рельефа или фона. Примером тому может служить обсуждавшееся выше выдвижение темы **b** в статус рельефа, и «уход» темы **a** в фон. Особенности этого процесса позволяют заключить, что переход из одного качества в другое (из фона в рельеф) в музыкальном минимализме плавный и легко осуществим. Поэтому идея функциональной подвижности материала естественна для музыки такого типа. Выразим смену рельефа и фона по ходу части в схеме (Таблица 24).

фаза	<b>1</b>		<b>2</b>		<b>3</b>	<b>4</b>	<b>5</b>
функция	фон	тема	тема	фон	фон	тема	фон
тема		<b>a</b>	<b>b</b>	<b>a</b>		<b>b</b>	
такты	1–8	9–16	17–24		25–41	42–56	57–72

фаза	<b>6</b>	<b>7</b>	<b>8</b>	<b>9</b>	<b>10</b>
функция	тема	тема	фон	фон	фон
тема	<b>a</b>	<b>c</b>			
такты	73–105	106–121	122–144	145–184	185–224

Таблица 24 – Функции материала в I части Концерта М. Наймана

В третьей фазе (*Più mosso*) наблюдается отсутствие тематических элементов, и её материал относится к фоновому. В следующих фазах (с четвертой по шестую) происходит возвращение начальных тем, но в другом порядке: тема **b** (4 фаза) – фон (5 фаза) – тема **a** (6 фаза) (в стретте в увеличении). Седьмая фаза,

<sup>177</sup> По мнению Е.А. Ручьевской, «к ОФЗ относится всякое инертное движение, которое вне контекста (будучи изъято из текста), не несет информации о данном произведении и репрезентирует систему и стиль, но не художественный текст. Но в контексте, во взаимодействии с другими элементами музыкальной ткани, эти ОФЗ входят в состав музыкальной ткани, в тематизм или обретают смысл фона, воспринимаемого суммарно, на заднем плане, – фона, создающего глубину, объемность звучания <...>» [112, с. 76].

проводящая новую тему – тему **с** – находится в кульминационной зоне. Экспонирование материала поручено солирующему тембру. Сама тема наиболее выразительна по сравнению с предыдущими. Остановимся на этом сравнении подробнее.

Все три темы оказываются неравнозначны по степени индивидуальности, расположены по степени роста тематической самостоятельности. Первая тема (**а**) не обладает индивидуальностью, её материалом, как сказано выше, стали ОФЗ. Вторая тема (**б**) мелодически более выразительна. Она реализует одну типичных для строения мелодии форм – движение с вершины-источника, строится на варианном развитии. Однако ей не хватает широты дыхания, фразы малообъемны по диапазону (от терции до септимы), ей свойствен однообразный повторяющийся ритмический рисунок. Недостаточная детализация, ритмическое и мелодическое однообразие делают эту тему не до конца рельефной. Последняя из тем части – *The Heart Asks Pleasure First* – имеет ярко выраженный мелодический и ритмический рисунок, детализированную гармонизацию с красочными «дорийскими» вкраплениями (рис. 45).



Рисунок 45 – М. Найман. Концерт для фортепиано, I часть, тема *The Heart Asks Pleasure First* (фрагмент, тт. 106–107)

Эта тема представляет собой период из двух предложений, в котором второе предложение строится на развитии материала первого. В плане фактурной организации в ней обособлены мелодическая линия и сопровождающие голоса. Таким образом, предыдущие темы (**а** и **б**) не могут встать в один ряд с последней по своему тематическому статусу; чередование двух первых тем ведет к постепенному проращению «интонационного рельефа» (термин Задерацкого) этой части, выражением которого стала её заключительная тема. Это достигнутое тематическое качество всей части [49, с. 339]. Таким образом, ещё раз



подчеркнем, что седьмая фаза является своего рода кульминационной зоной развития формы. Все последующие фазы выполняют функцию спада, торможения. В них нет нового материала. Они строятся на переизложении и постепенном рассеивании последней темы.

По ходу дальнейшего продвижения формы и тема **c** теряет свой статус. Сначала рельефность материала изживается посредством ритмического дробления звуков темы и сопровождающих голосов (см. тт. 127–145, рис. 46, 47). В девятой фазе контур окончания темы **c** сохраняется (особенно выделяется кадансовая зона: тт. 114–120), но теперь невозможно выделить её как полноценную тему: материал «растекается» по всем голосам партитуры, что ведет к утрате темой рельефности, отголоски которой звучат в партии валторны (тт. 158–182). В десятой фазе тенденция к дробности и повторяемости кадансовых построений усиливается. Окончание темы *The Heart Asks Pleasure First* проводится ещё дважды у скрипок, усиливая завершающий эффект последней композиционной фазы. Такое «разрушение» темы близко к изживанию тематического рельефа.



Рисунок 46 – М. Найман. Концерт для фортепиано, I часть, тема *The Heart Asks Pleasure First* (фрагмент, тт. 127–129)



Рисунок 47 – М. Найман. Концерт для фортепиано, I часть, тема *The Heart Asks Pleasure First* (фрагмент, тт. 206–207)

Десять фаз образуют два этапа. Первый внутри себя содержит фазы по шестую включительно, здесь происходит изложение и переизложение тем **a** и **b**. Второй объединяет фазы с седьмой по десятую, представляя тему **c** и растворение

её в фоновом материале. В устройстве каждого этапа можно выявить действие принципа  $i-m-t$ . На первом этапе она очевидна. Изложение тем **a** и **b** соотносимо с функцией  $i$ . Развитие (функция  $m$ ) и экспонирование осуществляется в переизложении темы **a** и вступлении темы **b** во второй фазе, собственно развитие темы **b** – в четвертой фазе. Элемент обрамления (репризности) присутствует в шестой фазе; он возникает при возвращении темы **a**. Её стреттное проведение – также одно из выражений торможения. На втором этапе тема **c** излагается в седьмой фазе. Развитие темы, соединенное с функцией торможения ( $m$  и  $t$ ), выражено начиная с восьмой фазы и до конца. Действие функции развития преломлено индивидуально. На первом этапе развитие совмещено с изложением, во втором – с торможением.

На уровне целого формула  $i-m-t$  отражается несколько иначе – продолженное экспонирование тем **a**, **b**, **c** (функция  $i$ ) – в первой, второй и седьмой фазах; рассредоточенное развитие в четвертой, восьмая–десятая), и ощутимая зона торможения по отношению темы **c**, он совмещает местную и общую функцию. Подобное гибкое поведение функций в частях и в целом, а главное рассредоточение развития между разными фазами ведет, к восприятию формы как единого длящегося процесса, является гарантом её континуальности.

Назовем ещё несколько средств создания непрерывности в этом сочинении. Так, показательно, что на протяжении всей части выдерживается один тип ритмической пульсации, создавая единый ток общего движения. Ярко проявляется создание непрерывности и в принципах инструментовки.

Начальные вступительные восемь тактов вводят нас в атмосферу общего оркестрового звучания на его фоне «выплывает» первая мотивная ячейка (тема **a**), звучащая в среднем регистре. Уже во второй фазе контрапунктом к ней появляется ещё одна – тема **b**, она звучит более выпукло. Верхний регистр и инструменты, до того не занятые, делают восприятие материала отчетливым. Вариантная повторность тем в четвертой и шестой фазах возникает в новом облике в партии солирующего фортепиано, не использованном до того в качестве носителя тематизма. И, наконец, тема **c** – самая яркая, из всех

предыдущих, звучит в партии солиста. С восьмой фазы и до конца части оркестр играет *tutti*. Обновление инструментровки, постепенное подключение тембров и захват новых регистров образуют здесь идею общего оркестрового крещендо.

Кратко оговорим роль фортепиано в партитуре Концерта. Первая часть сочинения отличается особым отношением к партии солиста. Инструмент не наделяется тематизмом сразу, а вступает только во втором проведении темы **b** (тт. 41–56), и следующим за ним проведением темы **a** (тт. 73–85). Таким образом, тембр солиста «приберегается», чтобы его вступление было ярким и рельефным. Показательно, что главный «интонационный рельеф» (последняя тема) тоже вступает в партии фортепиано, выделяя её из общего массива партитуры.

Действие континуально-контрастного типа в форме I части Концерта сосуществует с ещё одним принципом – это взаимодействие континуальности с вариационными формами. По Задерацкому, это формы, «обладающие ярко выраженным вектором, направленным на новое интонационное качество, к которому в итоге эволюций приходит развитие» [48, с. 454]. Соединение его с особенностями инструментального и регистрового развития в этой части позволяют сделать заключение о лежащем в основе драматургии части волновом принципе. Он реализуется путем постепенного накопления нового тематического качества («интонационного рельефа») и последующим изживанием его.

Проведенный анализ I части Концерта для фортепиано с оркестром Наймана открыл нам сложность, а одновременно с этим гибкость композиционного устройства этой, на первый взгляд, простой и непритязательной музыки. Основа композиционного процесса здесь связана с континуально-контрастным типом формообразования. Обобщим средства достижения непрерывности в части: отсутствие завершенности разделов; плавный переход при фазовом делении материала; единообразии ритма; претворение формулы  $i-m-t$  на разных уровнях. Выше мы обнаружили действие триады не только на уровне этапов формы, но и на уровне целого.

Единство и текучесть формы создается ещё благодаря тематическому развитию и умелому распределению рельефа и фона музыкальной ткани.

Достижение в форме самой яркой индивидуальной темы ближе к точке золотого сечения – тому подтверждение.

Другой уровень воплощения идеи «рельеф–фон» в данном произведении проявляет себя во взаимоотношениях тем. Он выражен в разной степени их индивидуализированности, интонационной и композиционной оформленности.

В некоторых частях Четвертого струнного квартета (1995) используются аддиция и кристаллизация тематического рельефа. Как уже говорилось, по желанию заказчика Найман включает в Квартет три шотландские народные мелодии. В аннотации к циклу композитор указывает их местоположение: первая тема звучит во втором разделе I части, вторая – в начале III части, третья – в VII части [187, с. 6]. Преобразования этих тем здесь разнообразны. В VI части мелодическая фраза в партии первой скрипки и альты, заложенная в паттерне, посредством аддиции меняет свою протяженность и высотное положение, при этом материал в партии второй скрипки и виолончели остается неизменным (рис. 48).

Рисунок 48 – М. Найман. Четвертый квартет, VI часть (тт. 1–8)

Интонационное наполнение паттерна с некоторыми вариационными изменениями проводится сначала от звука *c* (тт. 1–4), затем от звуков *d* и *e* (тт. 5–8, тт. 20–23 соответственно).

В VII части сочетаются постепенная кристаллизация тематического рельефа и аддитивный процесс. В первом разделе части<sup>178</sup> подлинная шотландская тема вступает не сразу, а интонационно вырастает из предыдущего мотивного развития, постепенно кристаллизуясь. Её появлению предшествует активное движение у первой скрипки и виолончели, в котором путем добавления новых звуков к изначальному паттерну (*g-a*, тт. 1–18) собирается тоновый состав народной мелодии. Этот процесс выглядит так (Таблица 25).

такты	1–3	4–9	10–15	16–18
звуки	<i>g-a</i>	<i>g-a-c-d-a</i>	<i>g-a-c-d-e-a</i>	<i>g-a</i>

Таблица 25 – Аддиция в первом разделе VII части Четвертого квартета

М. Наймана

Сама тема прозвучит в минорной пентатонике *a* в партиях второй скрипки и альты на фоне предыдущего движения (тт. 19–57) (рис. 49).



Рисунок 49 – М. Найман. Четвертый квартет, VII часть (тт. 19–29)

Второй раздел этой части строится на двух тематических фразах, которые мы тоже представляем в функции паттернов (одна из них представляет собой фрагмент фонового движения из первого раздела). Чередуясь, они меняют свою продолжительность. В отношении каждой из них действует неравномерный аддитивно-субтрактивный процесс (Таблица 26).

<sup>178</sup> Всю часть можно поделить на два примерно равных раздела (первый – тт. 1–60, второй – тт. 61–106). Их отличает разный темп и формообразующие приемы (в первом разделе – аддиция и наращивание тематического рельефа, во втором – аддиция и субтракция).

фраза	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1
количество тактов	5	4	4	4	3	5	2	6	9	1	3

Таблица 26 – Аддиция во втором разделе VII части Четвертого квартета

М. Наймана

Подведем итог. Пройдя этап ранних «минималистических опытов», в «большую» композиторскую жизнь Найман, по сути, вынес лишь «дух минимализма», по-разному преобразовав в своем 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 приемов и своеобразное их воплощение.

Хотя в некоторых своих чертах музыка Наймана всё же заставляет вспомнить музыку американских минималистов (в первую очередь качеством материала, фактурным решением пьес, обращением к репетитивности, приемам аддиции и субтракции), гораздо чаще нами ощущается индивидуальное прочтение типичных закономерностей обсуждаемого течения.

Для сочинений Наймана свойствен паттерн большой протяженности, внутреннее устройство которого представляет собой периодические структуры. Благодаря этому, а также более яркому тематическому наполнению паттерны легко воспринимаются и запоминаются. Нередко приемы, воспринятые из американской практики, получают нестандартное решение. Так, аддитивный процесс осуществляется как наращивание продолжительности звучания не только на уровне отдельных звуков – Bell Set № 1, но и на уровне тактов – пьесы The Otherwise... Waltz, If, Четвертый струнный квартет. К числу индивидуальных наймановских средств трансформации паттерна отнесем фактурное наращивание голосов и кристаллизацию тематического рельефа.

Итак, минималистические приемы идентифицируются в музыке Наймана, обнаруживая нетипичную трактовку, в сравнении с американскими прообразами. Очевидно также, что в наймановских сочинениях, начиная с середины 1980-х,

приемы минималистической композиции являются только одним из элементов его авторской техники. Поэтому при рассмотрении творчества этого автора с «минималистического ракурса», композиторская индивидуальность нередко становится неочевидна. Неслучайно в профессиональной среде композиторская фигура оценивается неоднозначно, среди высказываний есть и довольно резкие. Так, британский исследователь Кит Поттер (Keith Potter) в одной из своих статей называет Наймана «не просто плохим композитором», а вообще отказывает ему в этом статусе [цит. по: 200, с. 34].

### 3.3 Особенности воплощения граунд-формы в творчестве Наймана

Наблюдая за изложением материала избранных для анализа сочинений, мы обнаружили одно свойство: в их фактуре оказалась весьма роль басовой партии, а значительная их часть разворачивалась на основе неизменно повторяемого баса. Такая закономерность формосложения навела на мысль об использовании композитором граунд-формы, характерного явления английской барочной музыки<sup>179</sup>. Обсуждение использования граунд-формы в музыке британского автора осуществляется впервые. Обращение к ней Наймана вполне обоснованно. Напомним, его увлеченность старинной музыкой определилась ещё в годы занятий сочинением в классе Буша, что и привело по окончании композиторского курса к изучению барочной музыки к Тарстону Дарту в Королевский Колледж. Глубокое знание сочинений английского барокко позволило композитору впоследствии самобытно воплотить их характерные закономерности в иных языковых условиях.

Одним из наиболее специфичных явлений английской барочной культуры является граунд. В российской музыковедческой литературе граунд не получил

---

<sup>179</sup> В общих чертах разговор об использовании барочных форм в творчестве Наймана ведется в книге Сайона.

полноценной характеристики, а лишь описан в общих чертах [13, 14, 61, 78, 83, 103, 104, 106, 133]. Чтобы почерпнуть более глубокие сведения, мы обратились к иностранным источникам, в первую очередь к ведущим энциклопедическим изданиям *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* («Музыка в истории и современности», 1956 [173]) и *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* («Музыкальному словарю Гроува», 1980 [161]). Статьи, посвященные граунду, в них написаны авторитетными исследователями в области старинной музыки – Эрнстом Майером<sup>180</sup> (MGG) и Ричардом Хадсоном<sup>181</sup> (Grove). Опора на данные энциклопедий и некоторые указанные в них источники [см.: 137, 150, 169, 174], анализ определенного числа музыкальных образцов<sup>182</sup> позволили выявить характерные признаки граунда.

В английской музыкальной культуре граунд предстает как явление многоплановое. Первоначально, в конце XVI века словом «граунд» именовался *cantus firmus* (григорианский хорал, ложившийся в основу композиции). Приблизительно с середины XVII века этот термин укоренился в следующих значениях. Граунд-бас (*ground-bass*) подразумевал мелодию, проходящую в басу и многократно повторяющуюся<sup>183</sup>. Одновременно с этим форма, основанная на таком неизменно проходящем (остинатном) басу, также именовалась граунд (в этом случае граунд является английской разновидностью общеевропейской

---

<sup>180</sup> Эрнст Герман Майер (Ernst Hermann Meyer, 1905–1988) – немецкий композитор и музыковед. Автор симфоний, опер, ораторий, камерной музыки. Основное исследование: «Английская камерная музыка» (1946), множество статей различной тематики [172].

<sup>181</sup> Ричард Хадсон (Richard Hudson, 1924–2020) – американский историк музыки, исследователь эпохи барокко, издатель. Известные публикации: более 20 статей в «Музыкальном словаре Гроува» о музыкальных жанрах: пассакалия, чакона, баллетто, бергамаска, канари, фаворита, фолья, рипреса, граунд и мн. др. [160].

<sup>182</sup> В качестве образцов данной формы нами рассмотрены пьесы: Уильяма Бёрда *Bells* («Колокола»), *John Come Kiss Me Now* («Джон приходи целоваться»), *Treg Ground* («Трег граунд»); Джона Булла *The Duchesse of Brunswick's Toye* («Игрушка герцогини Брауншвейгской»); Джайлза Фарнаби *Loth to Depart* («Нежелание уезжать»), *Put up Thy Dagger, Jemy* («Достань свой нож, Джеми»); Томаса Морли *Nansy* («Нэнси»); Томаса Томкинса *Ground* («Граунд»); Орландо Гиббонса *Whoore Do Me No Harme...* («Веселье не навредит мне ...»), *Ground* («Граунд»); Уильяма Инглота *A Galliard Ground* («Граунд в духе гальярды»); Генри Пёрселла *A New Ground* («Новый граунд»), Пассакалия из оперы *King Arthur* («Король Артур»).

<sup>183</sup> В основу басов, как правило, ложились мелодии английских народных песен или танцев.



практики вариаций на *basso ostinato*). Также слово «граунд» могло использоваться в качестве названия всего сочинения, принимая на себя функцию жанрового обозначения<sup>184</sup> (пьесы с такими заглавиями встречаем у Т. Томкинса, У. Бёрда, О. Гиббонса, Г. Пёрселла). Однако в первую очередь граунд – это форма на основе неизменного баса, которая обладает некоторыми характерными особенностями, позволяющими выделять её из общеевропейской практики.

В основу тем граундов зачастую ложились народные песни и баллады (например, *Walsingham, Put up Thy Dagger...*, *Loth to Depart*). Среди них мы обнаруживаем много вариантов, написанных в мажоре. Фригийский оборот, как правило, был не свойствен английской барочной практике, исключение оставляют граунды Г. Пёрселла. Также по ходу изложения граунд мог смениться (как, например, в пьесе Дж. Булла *The Duchesse of Brunswick`s Toy*) или проводиться в преобразованном виде (например, в инверсии, как происходит в пассакалии из семи-оперы *King Arthur* Г. Пёрселла).

Обзор процессов в надстройке, расположенной над басом, показывает, что есть немало образцов, в которых изложение в верхних голосах не связано с вариационными процессами, образует самостоятельную форму, контрапунктирующую повторяемому басу. Так, например, согласно статистическим подсчетам, произведенным Х. Миллером, исследователем творчества Пёрселла, в сочинениях этого композитора, только 30 из 87 пьес, использующих неизменный бас, написаны в целом в форме вариаций, в остальных случаях в надстройке представлена своя композиционная структура [174, с. 341]. Кроме того, для многочисленных собственно вариационных циклов на неизменный бас, принадлежащих верджинальной традиции (У. Бёрда, Дж. Булла, Дж. Фарнаби, Т. Морли, Т. Томкинса, О. Гиббонса), свойственны фигурационные изменения. Их особенности в английском граунде связаны с распространенной в ту эпоху техникой *division* («разделение»), объединившей

---

<sup>184</sup> Из всех вышеперечисленных русскоязычных источников граунд обозначен как жанр только в исследованиях И.В. Алексеевой и Т.С. Кюрегян.

разные способы фигурационного варьирования, в том числе в форме на граунд-бас.

Представление об этой технике позволяет составить трактат Кристофера Симпсона *The Division-Viol or The Art of Playing Ex tempore upon a Ground* («Разделенные виолы или искусство игры по граунду без подготовки») [197]. В третьей его части, посвященной собственно способам применения *division* к граунду (который в тексте возникает со своими синонимами: бас, тема, субъект), Симпсон выводит три основных типа вариационной техники:

– *breaking the ground* («разделенный бас»), сюда относятся приемы, благодаря которым сама басовая линия подвергается ритмическому дроблению [197, с. 28] (рис. 50);

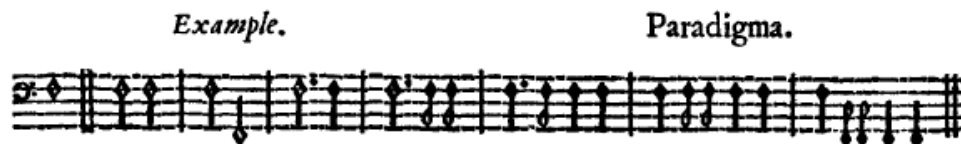


Рисунок 50 – К. Симпсон. *The Division-Viol...* (*breaking the ground*)

– *descant* («дискант»), суммирующий способы фигурационного варьирования голосов над граундом (в их числе и возникновение новой мелодии в верхних голосах); «дискантовая» обработка могла также применяться к басу, в таком случае к нему применялась мелодическая фигурация, иногда существенно преобразующая его исходную линию [там же, с. 35] (рис. 51);

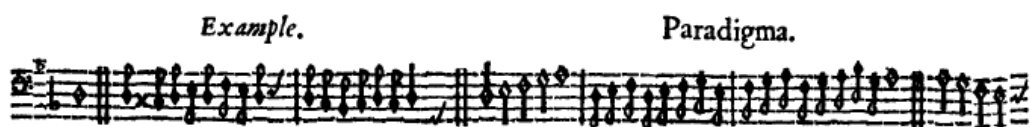


Рисунок 51 – К. Симпсон. *The Division-Viol...* (*descant*)

– *mixed division* («смешанный тип»), в котором два первых приема применялись одновременно, т.е. «разделялся» бас и возникала новая самостоятельная мелодическая линия [там же, с. 30] (рис. 52).



Рисунок 52 – К. Симпсон. *The Division-Viol...* (*mixed division*)

Как правило, исполнение на виоле сопровождалось партией continuo, в случае ансамблевой игры (что тоже допускалось, например, Симпсон в своем руководстве указывает две виолы и партию continuo) эти принципы распространялись на неодноголосную фактуру.

Продемонстрируем действие *division* в художественной практике именно на примере многоголосного изложения. В верджинальной пьесе Дж. Фарнаби *Put up Thy Dagger...* три типа *division* действуют в басовой линии, а второй и третий типы – также и в надстройке (рис. 53). Пьеса представляет собой вариационный цикл, состоящий из темы (8 тактов) и семи вариаций различной продолжительности (вторая, шестая и седьмая – 15 тактов; третья и четвертая вариации – 16 тактов).



Рисунок 53 – Дж. Фарнаби. *Put up Thy Dagger...* (тема)

Первый тип *division* применяется в начальных двух вариациях, где фигурируется бас (рис. 54).



Рисунок 54 – Дж. Фарнаби. *Put up...* (вторая вариация)

Второй тип *division* наблюдаем в третьей вариации, изменяющей верхние голоса (рис. 55).

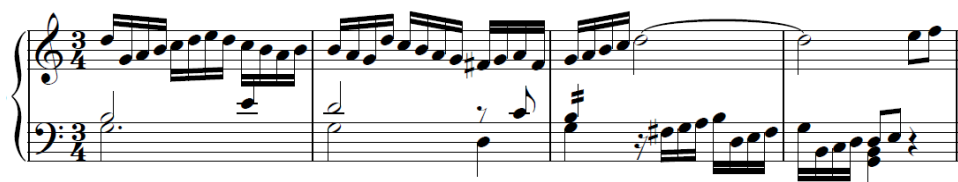


Рисунок 55 – Дж. Фарнаби. Put up... (третья вариация)

В вариациях с четвертой по шестую фигурационная работа проводится одновременно в крайних голосах, демонстрируя действие смешанного, третьего типа division (рис. 56).



Рисунок 56 – Дж. Фарнаби. Put up... (шестая вариация)

Вариационный процесс в целом связан с постепенным диминуированием. Тема, изложенная различными длительностями, проводится восьмыми (первая вариация), затем шестнадцатыми (вторая и третья вариации); появление новой ритмической ячейки, соединяющей мелкие длительности (восьмую и две шестнадцатые), определяет четвертую вариацию. Пятая возвращает ритм первой, шестая – ритм четвертой вариации; наконец, в заключительной появляются тридцатьвторые длительности, когда фигурацией пронизываются басовая линия и верхние голоса (рис. 57).

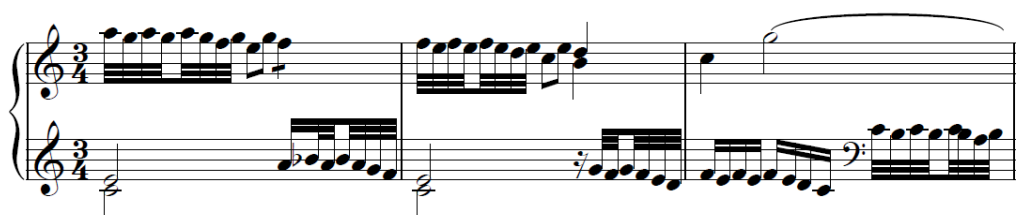


Рисунок 57 – Дж. Фарнаби. Put up... (седьмая вариация)

Обобщим аналитические наблюдения. Граунд-форма обладает характерными отличительными признаками на разных уровнях:

- образуется на основе басовой темы, тематизм которых заимствован из народной музыки;
- граунды нередко писались в мажорном ладу;
- в вариационных циклах зачастую используется техника division;

– форма целого может строиться на основе контрапункта в широком смысле.

В творчестве Наймана приверженность к форме на основе неизменно повторяемого баса практически во всех случаях обусловлена характеристиками материала: как правило, он заимствованный, как в саундтреке к *The Draughtsman's Contract*, пьесах *Memorial*, *Time Lapse*, середине пьесы *Wheelbarrow Walk*, иногда стилизованный, как в *Digital Tragedy*.

Обзор басовых линий, используемых Найманом, показывает, они зачастую «состоятся» из заимствованного материала, то есть в их формировании действует техника бриколажа. «Строительным материалом» выступают фрагменты барочных пьес (Г. Пёрселла, Г.И.Ф. Бибера, Дж. Булла), причем часть из них изначально не связана с бассо-остинатными вариациями. В таком случае особенно интересно выяснить, как происходит формирование тем.

Так, например, 15-тактовое построение, лежащее в основе *Chasing Sheep Is Best Left to Shepherds*, выращено из 12-тактового фрагмента. Он заимствован из Прелюдии ко 2 сцене из III действия семи-оперы *King Arthur* («Король Артур») Г. Пёрселла (по форме он напоминает период с расширением второго предложения). Его материал Найман «подстраивает» под себя: «выпрямляет» фигурационную линию баса, обнажая нисходящее поступенное движение; удлиняет продолжительность отдельных звуков (что превращает 12 тактов в 15), обособляет басовую линию, усиливая её равномерной пульсацией восьмыми. В итоге выявляется фригийский оборот, скрыто присутствовавший в пёрселловском фрагменте, гомогенно устроенная фактура разделяется на бас и надстройку (рис. 58, 59).

Violins.  
VIOLA.  
BASSO.

MAESTOSO.

Piano

♩ = 96-112

f molto marc.

Рисунок 58 – Г. Пёрселл. King Arthur, прелюдия ко 2 сц. из III д. (слева)

Рисунок 59 – М. Найман. Chasing Sheep..., тема (тт. 1–15) (справа)

В другой пьесе Memorial (1985) Найман, наоборот, сохраняет объем басовой линии, заимствованной из арии Холодного Гения That Power Art..., но перестраивает её. Он выпускает в первоисточнике звуки *a–h*, заменяя их на *f–g*, продолжая движение по золотой секвенции, в дальнейшем мелодия баса сохранена с фригийским движением. Причина полного заимствования кроется в характеристиках первоисточника: умеренный темп, движение баса восьмыми длительностями подошли для эмоционального строя наймановского опуса<sup>185</sup> (рис. 60, 61).

p

f molto marc. dim.

Рисунок 60 – Г. Пёрселл. King Arthur, III д., басовая линия арии Холодного Гения

Рисунок 61 – М. Найман. Memorial, басовая линия

Развернутый бас в Time Lapse представляет собой нисходящую секвенцию с секундовым шагом, её опорные звуки выстраивают фригийский (рис. 62).

<sup>185</sup> Пьеса Memorial посвящена памяти жертв давки, случившейся на футбольном матче на стадионе Neusel в мае 1985 года.

Природа басовой линии здесь также определена первоисточником. Найман выбрал фрагмент (тт. 25–32) из *Dies Irae* Реквиема *f-moll* Г.И. фон Бибера<sup>186</sup>.



Рисунок 62 – М. Найман. *Time Lapse* (тт. 5–8)

Граунд-бас в пьесе *Digital Tragedy* (1996) представляет собой стилизованный вариант остинатного баса (рис. 63).



Рисунок 63 – М. Найман. *Digital Tragedy* (тт. 1–15)

Бас развернут, опирается на движение, восходящее от V к I ступени в тональности *c-moll*; оно лежит в основе линии, постепенно, в несколько этапов, расширяющей свой диапазон от тона *g*.

В части примеров басовые линии первоисточника полностью сохранены (в пьесах *Bravura...*, *An Eye for Optical Theory* из саундтрека к *The Draughtsman's Contract*).

Обзор мелодий басовых линий показывает, что темы в основном представляют собой периодические структуры: бас *Time Lapse* можно трактовать как малое предложение, басовая линия пьесы *Memorial* – большое предложение. Тяготение к периодическим структурам характерно и для тем английских граундов<sup>187</sup>. Интонационное наполнение басовых тем разнопланово: иногда в них

<sup>186</sup> *Dies Irae* Бибера изложен в форме вариаций на басса-остинато (тема и 5 вариаций). Найман в основу своей пьесы кладёт тему этой части, несколько модифицируя её. Он не меняет басовую линию, редуцируя надстройку до строгой аккордовой фактуры. Общее количество проведений в цикле меньше, чем у Бибера (4 вместо 5).

<sup>187</sup> Так, граунд-бас в *Treg Ground* У.Бёрда, *Put up...* Дж. Фарнаби фактически имеет структуру квадратного периода неповторного строения; *Loth to Depart* Дж. Фарнаби, *Whoore Do Me No Harme...* О. Гиббонса и *A Galliard Ground* У. Инглота представляют собой период повторного строения.

используется фригийской ход – одна из характернейших фигур-формул, но чаще секвенционное движение (элементы золотой секвенции и других). Общей чертой всех тем оказывается развертывание в «раме», охваченной интонацией I–V.

Фактурная организация тем и характер вариационного процесса в пьесах также близки граунду. В целом, циклы Наймана разные по протяженности (от двух вариаций в *Digital Tragedy* до 11 проведений в *Memorial*), но в большинстве своем продолжительные. Все примеры, связываемые нами с традициями граунд-формы, имеют гомофонный склад. По способу фактурного изложения пьесы могут отличаться: гомогенное хоральное изложение, дифференцированное по функциям (бас, мелодия, гармоническое заполнение).

Исключением из правил выглядят пьесы *Digital Tragedy*, *An Eye for Optical Theory*: здесь всё изложение в целом – уплотненное одноголосие, близкое минималистическим опусам (рис. 64).

Рисунок 64 – М. Найман. *An Eye for Optical Theory* (тт. 1–5)

В свете английской барочной практики многие особенности фактуры в наймановских пьесах предстают в новом свете. В своих сочинениях, в том числе и в тех, которые связаны с повторяемой басовой линией, Найман систематически подвергает голоса ритмическому фигурированию. На первый взгляд, такой прием можно трактовать как сугубо минималистический. Однако, если в партитурах Ф. Гласса учащение ритмической пульсации, возникающее в ходе репетитивного процесса, всегда затрагивает все фактурные слои, у Наймана ему подвергаются сначала одни, затем другие голоса. Это заставляет вспомнить практику граундов и технику *division*, которая обобщает средства фигурационного варьирования



фактурных слоев в этой форме. Учитывая рассмотренные ранее примеры *division*, выясним схожие моменты в анализируемых здесь пьесах.

В рассмотренных нами примерах нигде не встречается первый тип *division*, в котором преобразовывается только граунд-бас. Возможно, Найман избегает его, чтобы не делать композицию слишком статичной. Чаще всего в его опусах встречаем использование второго и третьего типа *division*. Вариант второго типа представлен в *Chasing Sheep...*. В процессе фигурирования верхних голосов в одном из проведений выстраивается мелодическая линия. Во втором проведении вырисовывается новый подголосок (тт. 16–30), в четвертом – яркое мелодическое построение (рис. 65). Затем верхние голоса преобразуются при помощи гармонической фигурации (тт. 54–98).



Рисунок 65 – М. Найман. *Chasing Sheep...* (тт. 47–51)

В *Digital Tragedy*, начиная с первой вариации и до конца пьесы, верхние голоса подвергаются мелодической фигурации. В пьесе *Memorial* (рис. 66) варьирование касается надстройки над басовой линией, оно также близко второму типу *division* (рис. 67).

The image shows a musical score for the piece 'Memorial' by Michael Nyman, measures 1-5. It is written in 8/8 time. The score is a full orchestral score with five staves: Piano, Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The tempo is marked 'f molto marc.' and 'sim.'. The key signature has one flat. The score shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The Piano part has a melodic line in the treble clef and a steady eighth-note accompaniment in the bass clef. The Violin I and II parts have similar rhythmic patterns. The Viola part has a melodic line in the bass clef. The Cello/Double Bass part has a steady eighth-note accompaniment in the bass clef. A tempo marking '♩ = 64' is present.

Рисунок 66 – М. Найман. *Memorial* (тема, тт. 1–5)

Рисунок 67 – М. Найман. Memorial, пример второго типа division (тт. 12–16)

В Time Lapse Найман соединяет поэтапное дробление всех слоев фактуры с введением новой мелодической линии. Поэтому процесс может быть трактован как соединение разных типов division. Проследим реализацию этого принципа поэтапно. Исходное проведение в Time Lapse излагается аккордами в пульсации восьмыми (рис. 68).

Рисунок 68 – М. Найман. Time Lapse (тт. 5–6)

Сначала варьированию подвергаются верхние голоса; в третьем и четвертом проведениях (тт. 13–20) возникает мелодическое движение в октавной дублировке (рис. 69). В пятом (тт. 21–24) вводится другая мелодическая линия, проходящая шестнадцатыми длительностями (всё перечисленное – варианты второго типа division) (рис. 70). В заключительном проведении (тт. 25–28) ритмически дробится вся фактура, указывая на третий тип division (рис. 71). Второе и третье проведения баса отмечено возникновением восходящей мелодии, напоминая нам о втором типе division.

Рисунок 69 – М. Найман. Time Lapse (тт. 13–15)



Рисунок 70 – М. Найман. Time Lapse (тт. 21–22)



Рисунок 71 – М. Найман. Time Lapse (т. 25)

Подытожим сказанное. Кропотливое изучение английского барокко, предпринятое Найманом в студенческие годы под руководством Т. Дарта, многообразно прорастает в музыке композитора. Здесь мы подробнее остановились на проявлении в его сочинениях граунда – английского варианта формы на основе неизменного баса, обладающего целым комплексом характерных черт. Граунд-форма в избранных сочинениях Наймана присутствует не повсеместно. В первую очередь она связана с цитирующими барочную музыку (*Chasing Sheep...*, *An Eye for Optical Theory*, *Memorial*, *Time Lapse* и др.) и стилизующими её (*Digital Tragedy*) сочинениями. Кроме того, это форма осязаема в тех опусах, в фактуре которых ярко выражена линия баса. Найман составляет басовое движение так, чтобы оно было максимально пригодным для вариаций на граунд-бас.

Выяснилось, что в наймановских сочинениях построение формы на неизменном басу актуализирует некоторые типично граундовые особенности. Вариационные процессы ясно демонстрируют влияние техники *division*, связанной с практикой барочной инструментальной музыки. Это выражается в характере преобразований басовой линии (измельчение длительностей, расширение и сокращение) и голосов над ней (включение новых мелодий, фигурирование основных). Построение формы в целом, присущее граундам, есть и у Наймана.

Вместе с тем, вполне объяснимо, что закономерности граунд-формы зачастую претворены свободно, соединяются с особенностями других бассо-остинатных форм (например, нами выявлена фригийская «наклонность» граунд-басов, которая присуща скорее пассакалии, нежели граунду) или признаками, свойственными музыке другого времени. Такой сплав закономерен, если учесть, что техника Наймана соединяет в себе довольно гомогенный комплекс признаков, восходящих к музыке «разного времени и слоев» [200, с. 23]. Поэтому в рассмотренных образцах не всегда просто отделить «граунд-комплекс» от других признаков. В первую очередь это касается минимализма, формообразующие приемы которого обнаруживают немало общего с характерными особенностями граунд-формы. Ведь и граунд, и минималистическая паттерновая конструкция есть формы вариационной природы, а, следовательно, не только генетически родственны, но имеют немало схожих средств (назовем опору на остинато, повторяемость фигур, фактурное варьирование, изменение протяженности проведений).

Сочетание формы, основанной на граунд-басе, с минималистическими приемами можем наблюдать и в других сочинениях. В III части Второго струнного квартета на протяжении семи проведений в роли граунд-баса выступает мелодическая линия *b-a-c*, переходящая затем в *b-a-g-a* (проведения 1–4, 5–7, рис. 72). На ее фундаменте выстраивается типично минималистическое изложение: партии I и II скрипок повторяют фигурированные гармонии, в партии альты возникает мелодический рельеф в роли паттерна, который относительно баса двигается в фазовом смещении (рис. 73). Затем мелодия звучит в партии первой скрипки (рис. 74).



Рисунок 72 – М. Найман. Второй квартет, III часть (тт. 1–3)

13 *mf mp*  
solo  
*f* molto legato, sempre cantabile

Рисунок 73 – М. Найман. Второй квартет, III часть (тт. 13–18)

37 *f cantabile*  
*leg.*  
40 *sim.*

Рисунок 74 – М. Найман. Второй квартет, III часть (тт. 37–42)<sup>188</sup>

В начале I части Фортепианного концерта две основы также существуют параллельно. На фоне граунд-баса *e-d-e-fis-h* здесь разворачиваются фигурированные аккорды в партии фортепиано, затем фактура постепенно уплотняется (за счет появления новых тембров) и приводит к новому тематическому качеству. Эти сочинения дополняют примеры, рассмотренные в этом разделе, и убеждают, что в музыке Наймана сочетание признаков формы, опирающейся на граунд-бас, и минималистических приемов обладает определенной устойчивостью.

<sup>188</sup> Здесь паттерн увеличивается до мотива *b-a-g-a*.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Посвятив свою работу музыке недостаточно изученного в российском музыковедении автора, мы выбрали в качестве магистральной линии своих рассуждений особенности композиторской техники. Взгляд с этой позиции на фигуру Майкла Наймана, особенности его творческого пути и отдельных сочинений помог нам увидеть композиторскую индивидуальность в разных её проявлениях. Найман предстал перед нами как многогранная творческая личность.

Формирование Наймана–композитора происходило поэтапно. В 1964 году он закончил Королевскую Академию в классе А. Буша, в котором акцент ставился на позднеромантической гармонии и додекафонии. Попробовав себя в этих, а затем и в сериальной технике, он определенно осознал, что это не его путь, и период с 1964 по 1976 год стал для Наймана временем активных поисков: он изучал британскую барочную музыку в Королевском колледже (под руководством Т. Дарта), получил докторскую степень; играл в экспериментальных музыкальных коллективах Scratch Orchestra и Portsmouth Sinfonia, исполняя современную американскую и британскую музыку, а также «искаженную» классику; изучал фольклор; активно анализировал музыку разных эпох и стилей, работая в разных изданиях как критик и музыковед. Наконец, к 1985 году «вызревает» та самая техника, которая приобретает в его творчестве универсальные черты. Позднее самоопределение, безусловно, повлияло и на качество его творчества, и на особенности техники. Манера Наймана отразила все грани «не-композиторской» деятельности. Музыковедческий, исследовательский уклон, очевидный в начале пути, определил весомость аналитического начала в процессе композиции. Так, мотивация выбора материала для последующего сочинения сугубо рациональна. Автор говорит: «В девяноста девяти случаях из ста я использую классику тогда,

когда мне подходят её собственно музыкальные характеристики: мелодия, ритм, чаще всего гармонический оборот. Или тогда, когда чужой оригинал стимулирует моё воображение» [85].

Поставив целью выявить особенности индивидуальной композиторской манеры, мы соотнесли её с бриколажем. Техника бриколажа изначально «вторична», она строится на работе с готовыми объектами и в широком смысле связана с несколькими шагами: выбор–анализ–перекомбинирование. В наймановском творчестве процедура бриколажа, включающая «разборку и сборку заново», становится ключевой в композиторском процессе. Сам он также говорит, что все его сочинения роднит общий принцип: «разделение объекта на части и его объединение снова» [180].

Основой техники для Наймана выступает комбинаторика, которую мы наблюдали во всех проанализированных опусах (её действие распространялось на разные слои музыкального текста: такты, гармонический остов, ритмические рисунки, фактурные линии). Для формирования целостности создаваемого сочинения британский автор пользуется и дополнительными приемами, их он выбирает в зависимости от потенциала заимствованного материала. Чаще других композитор обращается к минималистическим средствам (паттерновой конструкции, аддиции, субтракции, наращиванию фактурных линий, кристаллизации тематического рельефа), закономерностям практики *division* и вариаций на басса-остинато в целом, реже – к контрапунктическим приемам. Помимо работы с чужим материалом, Найман «переделывает» свои, ранее созданные произведения, расширяя границы действия собственной техники.

В итоге, бриколаж «по-наймановски» можно понимать и узко – как выбор первоисточника и сочетание его элементов в новом произведении, и широко – как сведение всех формообразующих средств под знаком одной стратегии<sup>189</sup>. В

---

<sup>189</sup> Подобно другим современным техникам бриколаж индивидуализируется. Так, например, изучая алеаторику, М. Переверзева приходит к выводу, что эта техника получает индивидуальные воплощения, образуя свои варианты в музыке Дж. Кейджа, К. Вулфа, Э. Брауна, Я. Ксенакиса, К. Штокхаузена, П. Булеза и др. [см. 98]. Воплощение бриколажной техники у М. Наймана обладает рядом специфических черт, в сравнении с музыкой В. Мартынова, А. Попова, Е. Кац-Черниной, Б. Цок Ви Япа.

музыке британского автора бриколаж актуализирует прагматическую сторону композиторского творчества, акцентируя такие значения слова «to compose» (англ. – «сочинять»), как «составлять», «компоновать». Техника сочинения в трактовке Наймана наделяется узко практическим, «ремесленным» смыслом<sup>190</sup>. Этот вариант дополняет коннотации, уже существующие в связи с современными техниками, например, сформулированную К. Штокхаузенем позицию о том, что сочинение подобно исследованию [97, с. 24].

Таким образом, интерпретируя опусы Наймана с позиций бриколажа, мы видим эту авторскую технику среди иных, возникающих в художественной практике XX века. Также мы можем определить её место в этом ряду. Для нас особенно ценен параллелизм, возникающий между словами Наймана: «Я не скрываю, что краду...» и фразой, приписываемой разным художникам, в том числе И.Ф. Стравинскому: «Хороший композитор не подражает – он крадет»<sup>191</sup>. Правда, за этими сходными в своей формулировке мыслями стоит принципиально разная эстетика. Если творчество Стравинского принадлежит той концепции творчества, которая сложилась в музыке Нового времени, то наймановские сочинения отражают практику «посткомпозиции» – одного из специфических явлений постмодернизма. Музыка, возникающая в её рамках, по мнению В. Мартынова, «...изначально и декларативно вторична, ибо... представляет собой ряд определенных операций и процедур с не до конца использованными возможностями *opus-музыки*» [89, с. 18]. Эту же идею, но по-другому, формулирует и Найман. Свои сочинения он сравнивает с комментарием к оригинальным произведениям, говорит, что они раскрывают их незамеченный потенциал: «“артефакт” делится на части, а дальше показывается, как он устроен и как обновляется» [Приложение 3, с. 186].

---

<sup>190</sup> Также стоит учесть, что ещё в одном значении бриколёр означает «халтурщик», что в каком-то смысле также обнажает прагматическую позицию Наймана–композитора.

<sup>191</sup> Слова Стравинского – перефразированный афоризм поэта Т.С. Элиота: «Незрелые поэты подражают, зрелые же занимаются плагиатом» [цит. по: 85]. Также близкие по сути слова принадлежат американскому литературному критику Л. Триллингу.



Наконец, оригинальная творческая стратегия «выведения» нового звукового и художественного пространства из когда-то созданной музыки, став визитной карточкой творчества Майкла Наймана, не только обеспечила самобытность его сочинений, но также оказалась способна определять сущность автора, его непохожесть на других композиторов-современников. Поскольку, как считает Леви-Стросс, «бриколаж не ограничивает себя исполнением, завершением. Он “говорит” не только с вещами, <...>, но и с помощью вещей, рассказывая посредством произведенного выбора о характере и жизни своего автора» [82, с. 130].

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Акопян, Л.О.* Минимализм / Л.О. Акопян // Музыка XX века. Энциклопедический словарь. — М., Практика, 2010. — С. 355–356.
2. *Акопян, Л.О.* Найман Майкл / Л.О. Акопян // Музыка XX века. Энциклопедический словарь. — М., Практика, 2010. — С. 371–372.
3. *Алексеева, А.Ю.* Атрибуты английского барокко в музыке Майкла Наймана (на примере избранных фортепианных сочинений) / А.Ю. Алексеева // Музыка и время. — 2013. — № 8. — С. 14–19.
4. *Алексеева, А.Ю.* «Бриколёр» от музыки: о творческом методе Майкла Наймана / А.Ю. Алексеева // Ученые записки РАМ. — 2015. — №3(14). — С. 33–41.
5. *Алексеева А.Ю.* Комбинаторные приемы в музыке британского постминимализма / А.Ю. Алексеева // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. — 2019. — № 18. — С. 81–89.
6. *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.
7. *Алексеева, А.Ю.* «Полифония» композиционных приемов в музыке Майкла Наймана / А.Ю. Алексеева // Современные проблемы музыкознания. — 2017. — № 4. — С. 66–76. Режим доступа: URL: <http://gnesinsjournal.ru/archives/474> (дата обращения: 20.02.2021).
8. *Алексеева, А.Ю.* Принципы бриколажа в Первом струнном квартете Майкла Наймана / А.Ю. Алексеева // Музыковедение. — 2017. — № 5. — С. 3–11.
9. *Алексеева, А.Ю.* Системная музыка: об особенностях постминимализма в Британии / А.Ю. Алексеева // Музыковедение. — 2020. — № 4. — С. 3–12.

10. *Алексеева, А.Ю.* «Чужое – моё сокровище!» Композитор М. Найман и его творческий метод / А.Ю. Алексеева // *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.
11. *Алексеева, А.Ю.* «Decay Music»: экспериментальный опус Майкла Наймана / А.Ю. Алексеева // *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.
12. *Алексеева, А.Ю.* Wardour Castle Summer Schools и новая британская музыка» / А.Ю. Алексеева // *Сборник трудов конференции «Экспериментальные формы современного музыкального искусства».* — Ростов-на-Дону: РГК им. Рахманинова, 2015. — С. 163–174.
13. *Алексеева, И.В.* Бассо-остинато и его роль в смысловой организации инструментальной музыки барокко: автореф. дис. ...доктор иск.: 05.04.2006 / Ирина Васильевна Алексеева; Новосибир. гос. консерватория им. М.И. Глинки. — Новосибирск, 2006. — 53 с.
14. *Алексеева, И.В.* Тематизм бассо-остинатных жанров в инструментальной музыке западноевропейского барокко: автореф. дис. ...канд.иск.: / Ирина Васильевна Алексеева; Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского. — Москва, 2002. — 18 с.
15. *Арановский, М.Г.* Музыкальный текст. Структура и свойства / М.Г. Арановский. — М.: Композитор, 1998 — 341 с.
16. *Байер, К.* Репетитивная музыка. История и эстетика «минимальной музыки» / К. Байер // *Советская музыка.* — 1991. — № 1. — С. 106–111.
17. *Бакуменко, М.Н.* Вопросы теории паттерна в музыке XX века / М.Н. Бакуменко // *Проблемы музыкальной науки.* — 2011. № 2(9). — С. 205–213.

18. *Бакуменко, М.Н.* Документальный видеомузикальный театр Стива Райха в контексте коммуникативных поисков минимализма: автореф. дис. ... канд. иск.: 29.02.2012 / Михаил Николаевич Бакуменко; Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки. — Новосибирск, 2012. — 24 с.
19. *Бобровский, В.П.* Функциональные основы музыкальной формы / В.П. Бобровский. — М.: Музыка, 1978. — С. 232–233
20. *Борисов, Б.П.* Постмодернизм: монография / Б.П. Борисов. — М. – Берлин: Директ-Медиа, 2015. — 316 с.
21. *Бородин Б.Б., Кубасов А.В.* Постмодернистское оперное либретто как материал для факультативных занятий в филологическом классе («Дети Розенталя» В. Сорокина и Л. Десятникова) / Б.Б. Бородин, А.В. Кубасов // Филологический класс. 2017. № 4 (50). — С. 86–93. Режим доступа: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/postmodernistskoe-opernoe-libretto-kak-material-dlya-fakultativnyh-zanyatiy-v-filologicheskom-klasse-deti-rozentalya-v-sorokina-i-l> (дата обращения: 20.02.2021).
22. *Верба, Н.И.* Опера Дмитрия Шостаковича "Катерина Измайлова": опыт интертекстуального анализа: автореферат дис. ... канд. иск. / Наталья Ивановна Верба; Рос. гос. пед. институт им. А.И.Герцена. — Санкт-Петербург, 2006. — 24 с.
23. *Вершико, О.В.* Композиции с интертекстуальной моделью в свете художественной системы Э.В. Денисова: автореферат дис. ... канд. иск. / Ольга Викторовна Вершико; Рос. акад. музыки им. Гнесиных. — Москва, 2004. — 25 с.
24. *Виленкин, Н.Я., Виленкин, Н.А., Виленкин, П.А.* Комбинаторика. / Н.Я. Виленкин, Н.А. Виленкин, П.А.Виленкин. — М.: МЦНМО, 2017. — 400 с.
25. *Волнянский, К.С.* Структурная комбинаторика как принцип композиционного мышления в музыке XX века: автореферат дис. ... канд. иск. / Карел Самуилович Волнянский; РГПУ им. Герцена. — Санкт-

- Петербург, 2012. — 25 с.
26. *Высоцкая, М.С.* К теории интертекстуальности: о принципе цитации в творчестве Фараджа Караева / М.С. Высоцкая // *Музыковедение*. — 2010. — № 10. — С. 17–21.
  27. *Высоцкая М.С., Григорьева Г.В.* Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: Учебное пособие / М.С. Высоцкая, Г.В. Григорьева. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. — 440 с.
  28. *Гарбуз, О.В.* Палимпсест в музыке Паскаля Дюсапена: автореф. дис. ...канд.иск. / Ольга Владимировна Гарбуз; Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. — Москва, 2012. — 26 с.
  29. *Гарбуз, О.В.* Палимпсест в музыке Паскаля Дюсапена: диссертация ... канд.иск. / Ольга Владимировна Гарбуз. — М.: Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2012. — 393 с.
  30. *Гервер, Л.Л.* *Ars Combinatoria* в музыке Моцарта / Л.Л. Гервер // *Моцарт. Проблемы стиля: Сборник трудов: вып. 135. РАМ им. Гнесиных*. — М., 1996. — С. 68–77.
  31. *Гервер, Л.Л.* Инганно и другие секреты полифонической техники второй половины XVI–начала XVII века / Л.Л. Гервер. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2018. — 240 с.
  32. *Гервер, Л.Л.* Клавирные сонаты Моцарта № 10 (KV 330) и № 13 (KV 333): опыт интерпретации / Л.Л. Гервер // *Инструментальная музыка классицизма: вопросы теории и исполнительства* — М., 1998. — С. 89–105.
  33. *Гервер, Л.Л., Лебедева, А.В.* *Ars Combinatoria* XVII–XVIII веков – прообраз музыкальной техники XX века / Л.Л. Гервер, А.В. Лебедева // *Искусство XX века: Диалог эпох и поколений*. — Нижний Новгород, 1999. — С. 30–50.
  34. *Григорьева, Г.В.* Новые эстетические тенденции музыки второй половины XX века. Стили. Жанровые направления / Г.В. Григорьева // *Теория*

- современной композиции. — М.: Музыка, 2005. — С. 23–39.
35. *Гуляницкая, Н.С.* Методы науки о музыке. Исследование / Н.С. Гуляницкая. — М.: Музыка, 2015. — 256 с.
36. *Гуляницкая, Н.С.* Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм. История, теория, практика / Н.С. Гуляницкая. — М.: Языки славянской культуры, 2014. — 367 с.
37. *Двужильная, И.Ф.* Американский музыкальный минимализм / И.Ф. Двужильная. — Минск: Издатель А.Н. Вараксин, 2010. — 284 с.
38. *Дева, Б.Ч.* Индийская музыка. Пер. с англ. Е. М. Гороховик. Вступ. статья, коммент. Дж. К. Михайлова / Б.Ч. Дева. — М.: Музыка, 1980. — 207 с.
39. *Денисов, А.В.* Интертекстуальность в музыке: исследовательский очерк / А.В. Денисов. — Санкт-Петербург: РГПУ им. А. И. Герцена, 2013. — 47 с.
40. *Денисов, Э.В.* Стабильные и мобильные элементы формы и их взаимодействие / Э.В. Денисов Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. — М.: Советский композитор, 1986. — 207 с.
41. *Деррида, Ж.* О грамматиологии. Перевод с французского и вступительная статья Н. Автономовой / Ж. Деррида. — М.: Ad Marginem, 2000. — 511 с.
42. *Дубинец, Е.А.* Знаки звуков: О современной музыкальной нотации / Е.А. Дубинец. — Киев: Гамаюн, 1999. — С. 112–120.
43. *Дубинец, Е.А.* Made in USA: Музыка – это всё, что звучит вокруг / Е.А. Дубинец. — М.: Издательский Дом «Композитор», 2006. — 416 с.
44. *Дуда, Н.В.* Музыкальная теория и практика в учебных руководствах Англии XVII века / Н.В. Дуда // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2015. — № 2(19). — С. 70–75. Режим доступа: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnaya-teoriya-i-praktika-v-uchebnyh-rukovodstvah-anglii-xvii-veka> (дата обращения: 20.02.2021).
45. *Дьячкова, Л.С.* Проблемы интертекста в художественной системе музыкального произведения / Л.С. Дьячкова // Интерпретация

- музыкального произведения в контексте культуры: сб. тр. / РАМ им. Гнесиных. — М., 1994. — Вып. 129. — С. 17–40.
46. *Ерохин, В.А.* De musica instrumentalis: Германия. — 1960–1990: Аналитические очерки / В.А. Ерохин. — М.: Музыка, 1997. — С. 312–322.
47. *Ефремов, Н.Н.* К. Леви-Стросс как культуролог: проблема исследования и наследования / Н.Н. Ефремов // Ценности и смыслы. — 2010. — № 1 (4). — С. 118–134. Режим доступа: URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/k-levi-stross-kak-kulturolog-problema-issledovaniya-i-nasledovaniya> (дата обращения: 20.02.2021).
48. *Женетт, Ж.* Фигуры (перевод с французского Е. Васильевой, Е. Гальцовой, Е. Гречаной, И. Иткина, С. Зенкина, Н. Перцова, И. Стаф, Г. Шумиловой. Общая редакция и вступительная статья С. Зенкина) / Ж. Женетт. — М.: Издательство имени Сабашниковых. — 1998. — 944 с.
49. *Задерацкий, В.В.* Музыкальная форма. Вып. 2. / В.В. Задерацкий — М.: Музыка, 2008. — С. 322–479.
50. *Ильин, И.П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И.П. Ильин. — М.: Интрада, 1996. — 253 с.
51. История зарубежной музыки. XX век: Учебное пособие. / Сост. и общ. ред. Н.А. Гавриловой. — М.: Музыка, 2005. — 576 с.
52. История современной музыки: музыкальная культура США XX века: учебник / М.В. Переверзева [и др.]; ответственный редактор М.В. Переверзева; под редакцией С.Ю. Сигида, М.А. Сапонова. 2-е изд. — М.: Издательство Юрайт, 2019. — 540 с.
53. *Кареев, Н.* Как Майкл Найман остановил прекрасное мгновение [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://www.webcitation.org/65C0x9VDF> (дата обращения: 18.02.2021).
54. *Карасев, Е.* Минимализм Наймана/Гринуэя: между барокко и классицизмом / Е.Карасев // Cineticle. Интернет-журнал об авторском кино. Режим доступа: URL: <http://cineticle.com/focus/554-nyman->

[greenaway.html](#) (дата обращения: 18.02.2021).

55. *Карташова, Т.В.* Уп-шастрия как интегральный феномен музыкальной культуры Северной и Южной Индии: автореферат диссерт. ... доктора иск. / Татьяна Викторовна Карташова; Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. — Москва, 2010. — 54 с.
56. *Катунян, М.И.* Минимализм и репетитивная техника. «Новая простота» / М.И. Катунян // Теория современной композиции. — М.: Музыка, 2005. — С. 465–489.
57. *Катунян, М.И.* Пост-опус как проект: Владимир Мартынов / М.И. Катунян // Обсерватория культуры. — 2012. — № 4. — С. 92–99.
58. *Катунян, М.И.* Статическая тональность / М.И. Катунян / *Laudamus*. — М.: Композитор, 1992. — С. 120–129.
59. *Кириллина, Л.В.* Комбинаторика / Л.В. Кириллина // Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX в. Часть 2. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. — М.: Композитор, 2007. — С. 137–151.
60. *Кириллова, Н.Б.* Концепт постмодерна как явление культурного полифонизма / Н.Б. Кириллова // Приволжский научный вестник. — 2013. — № 11 (27). — С. 155–162.
61. *Ковнацкая, Л.Г.* Английская музыка XX века (истоки и этапы развития): Очерки / Л.Г. Ковнацкая. — М.: Сов. композитор, 1986. — 216 с.
62. *Когоутек, Ц.* Техника композиции XX века: перевод с чешского Иванова К., общая ред. и комм. Раггса Ю., Холопова Ю. / Ц. Когоутек. — М.: Музыка, 1976. — 236 с.
63. *Комлев, Н.Г.* Словарь иностранных слов / Н.Г. Комлев. — М.: ЭКСМО-Пресс, 2000 г. — 1168 с.
64. Композитор Майкл Найман: «Я один из главных гениев столетия». Режим доступа: URL: <http://izvestia.ru/news/319354> (дата обращения: 18.02.2021).
65. *Кон, Ю.Г.* «Алеа» и деконструкция / Ю.Г. Кон // Композиторская техника как знак: Сборник статей к 90-летию со Дня Рождения Юзефа



- Геймановича Кона / ПГК Им. А.К.Глазунова. — Петрозаводск, 2010. — С. 7–19.
66. *Кон, Ю.Г.* Об открытости формы (Доклад) / Ю.Г. Кон // Музыка: анализ и эстетика: Сборник статей к 90-летию Л.А. Мазеля / Ю.Г. Кон. — Петрозаводск – СПб: СПбГК, 1997. — С. 119–126.
67. *Конен, В.Дж.* Английская инструментальная музыка XVII века / В.Дж. Конен // О музыке. Проблемы анализа. — М.: Сов. композитор, 1974. — С. 107–118.
68. *Копосова И.В., Алексеева, А.Ю.* Корнелиус Кардью: у истоков британского минимализма / И.В. Копосова, А.Ю. Алексеева // Проблемы музыкальной науки. — 2018. — № 3. — С. 48–57.
69. *Котляров, Б.Я.* Алан Буш / Б.Я. Котляров. — М.: Сов. композитор, 1981. — 96 с.
70. *Крапивина, И.В.* Проблемы формообразования в музыкальном минимализме / И.В. Крапивина. — Новосибирск, 2003. — 192 с.
71. *Кристева, Ю.* Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева / Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму (редактор Г.К. Косиков). — М.: Прогресс, 2000. — С. 427–457.
72. *Кристева, Ю.* Избранные труды: Разрушение поэтики. Пер. с франц. / Ю. Кристева. — М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. — 656 с.
73. *Кром, А.Е.* «Классическая фаза» американского музыкального минимализма. Диссертация / А.Е. Кром. — Н. Новгород, 2011. — 457 с.
74. *Кром, А.Е.* Философия и практика американского музыкального минимализма: Стив Райх / А.Е. Кром. — Н. Новгород, 2004. — 223 с.
75. *Кюрегян, Т.С.* Алеаторика / Т.С. Кюрегян // Теория современной композиции — М.: Музыка, 2005. — С. 412–430.
76. *Кюрегян, Т.С.* Музыкальная форма / Т.С. Кюрегян // Теория современной композиции — М.: Музыка, 2005. — С. 266–312.

77. *Кюрегян, Т.С.* Специфика теории современной композиции и проблемы анализа / Т.С. Кюрегян // Теория современной композиции — М.: Музыка, 2005. — С. 40–50.
78. *Кюрегян, Т.С.* Форма в музыке XVII–XX веков / Т.С. Кюрегян. — М.: ТЦ «Сфера», 1998. — С. 157–159.
79. *Лаврова, С.В.* Цитирование как проявление принципа комплементарности в творчестве композиторов последней трети XX века: автореферат дис. ... канд. иск. / Светлана Витальевна Лаврова; Санкт-Петерб. конс. им. Н.А. Римского-Корсакова. — Санкт-Петербург, 2005. — 28 с.
80. *Лаврова, С.В.* Цитирование в творчестве современных композиторов: очерки / С. Лаврова; Санкт-Петербург. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. 2-е изд., доп. — Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская государственная консерватория, 2007. — 128 с.
81. *Лебедева, А.В.* Ars Combinatoria и музыкальная практика XVIII века: диссертация... канд. иск. / Анна Вадимовна Лебедева. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2002. — 291 с.
82. *Леви-Стросс, К.* Первобытное мышление (перевод, вступ. ст. и прим. А.Б.Островского) / К. Леви-Стросс. — М.: Республика, 1994. — 266 с.
83. *Ливанова, Т.Н.* История зарубежной музыки до 1898 года: учебник. Т. 1. По XVIII век / Т.Н. Ливанова. — 2-е изд., перераб. и доп. — М.: Музыка, 1983. — С. 513–517.
84. *Лойко, О.Б.* «Бриколаж» Владимира Мартынова: к вопросу о методе создания «посткомпозиции» / О.Б. Лойко // Техника музыкального сочинения в разьяснениях автора. Сб. материалов межд. научной конференции 16–17 апреля 2015 года / Ред.-сост. Л.Л. Гервер. — М.: РАМ имени Гнесиных, 2016. — С. 238–249.
85. Майкл Найман: «Я не скрываю, что краду» (интервью с Дмитрием Уховым). Режим доступа: URL: <http://kinoart.ru/archive/1998/11/n11-article12> (дата обращения: 18.02.2021).

86. Майкл Найман: «Я стал композитором в 32 года. Начинать никогда не поздно». Режим доступа: URL: <http://theoryandpractice.ru/posts/3334-maykl-nauman-ya-stal-kompozitorom-v-32-goda-nachinat-nikogda-ne-pozdno> (дата обращения: 18.02.2021).
87. Майкл Найман: «Мне хотелось поддержать шумановское перо...» (интервью Е. Черемных) / «Коммерсантъ» № 90 от 27.05.2003. — С. 22. Режим доступа: URL: <https://www.kommersant.ru/doc/384425> (дата обращения: 18.02.2021).
88. Манулкина, О.Б. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века / О.Б. Манулкина. — СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2010. — С. 564–643.
89. Мартынов, В.И. Зона opus post, или Рождение новой реальности / В.И. Мартынов. — М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2005. — 288 с.
90. Мартынов, В.И. Конец времени композиторов / В.И. Мартынов / Послесловие Т. Чередниченко. — М.: Русский путь, 2002. — 296 с.
91. Мартынов, В.И. Стена-сообщение. Аннотация к диску / В.И. Мартынов. Режим доступа: URL: [http://shop.vladimir-martynov.ru/index.php?route=product/product&manufacturer\\_id=11&product\\_id=92](http://shop.vladimir-martynov.ru/index.php?route=product/product&manufacturer_id=11&product_id=92) (дата обращения: 18.02.2021).
92. Минимализм / С.Ю. Сигида [и др.] / С.Ю. Сигида // Музыкальная культура США XX века: Учебное пособие для педагогов и студентов вузов, обучающихся по специальности «Музыковедение» / ред. кол. М.В. Переверзева (отв. ред.), М.А. Сапонов, С.Ю. Сигида.: — М.: Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2007. — С. 324–373.
93. Михайлов, М.К. Стиль в музыке: Исследование / М.К. Михайлов. — Л.: Музыка, 1981. — 264 с.
94. Назайкинский, Е.В. Стиль и жанр в музыке: Учебное пособие для студ. вузов / Е.В. Назайкинский. — М.: Владос, 2003. — 248 с.

95. «Найман приехал с киноаппаратом». Режим доступа: URL: <http://www.jewish.ru/culture/press/2010/09/news994289342.php> (дата обращения: 18.02.2021).
96. *Овчинников, В.В.* Корни дуба. Впечатления и размышления об Англии и англичанах / В.В. Овчинников. — М.: Мысль, 1980. — 304 с.
97. *Окунева, Е.Г.* Эстетические парадигмы сериализма / Е.Г. Окунева // Музыкаведение. — 2018. — № 11. — С.18–28.
98. *Переверзева, М.В.* Алеаторика как принцип композиции: диссертация ... д-ра иск. / Марина Викторовна Переверзева. — Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2014. — 569 с.
99. *Переверзева, М.В.* Джон Кейдж: Жизнь, Творчество, Эстетика. 2-е изд. Монография / М.В. Переверзева. — Юрайт, 2019. — 292 с.
100. *Переверзева, М.В.* Музыкальные игры прошлого и настоящего / М.В. Переверзева / Opera Musicologica. — 2015. — № 4 (26). — С. 48–68.
101. *Петрусёва, Н.А.* Музыкальная композиция XX века: эстетика, структуры, методы анализа. В 2-х частях. Часть 2: монография / Н.А. Петрусёва. — Пермь, 2016. — 224 с.
102. *Поспелов, П.Г.* Минимализм и репетитивная техника / П.Г. Поспелов // Музыкальная академия. — 1992. — № 4. — С. 74–83.
103. *Протопопов, В.В.* Из истории форм инструментальной музыки XVI–XVIII веков: Хрестоматия / В.В. Протопопов. — М.: Музыка, 1980. — С. 168–183.
104. *Протопопов, В.В.* Очерки из истории инструментальных форм XVI – начала XIX века: Учебное пособие для муз. Вузов / В.В. Протопопов. — М.: Музыка, 1979. — С. 66–69.
105. *Пьеге-Гро, Н.* Введение в теорию интертекстуальности. Изд. 2-е. Пер. с фр. Косикова Г.К. / Н. Пьеге-Гро. — М.: Ленанд, 2015. — 240 с.
106. *Пэрриш, К., Оул, Дж.* Образцы музыкальных форм от григорианского хорала до Баха: Перевод с английского / К. Пэрриш, Дж. Оул. — Л.:

- Музыка, 1975. — С. 80–85, 116–119.
107. Райх, С. Моя жизнь с технологиями (пер. В. Громадина) / С. Райх // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / сост. Т.С.Кюрегян, В.С.Ценова. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. — С. 289–301.
108. Раку, М.Г. «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа / М.Г. Раку // Музыкальная академия. — 1999. — № 2. — С. 9–21.
109. Росс, А. Дальше – шум. Слушая XX век: перевод с англ. М. Калужского и А. Гиндиной / А. Росс: — М.: Астрель, 2013. — С. 448–483.
110. Руднев, В.П. Словарь культуры XX века / В. П. Руднев. — М.: Аграф, 1997. — 384 с.
111. Руффер, Д. Анализ сонета А. Ржевского «Вовеки не пленюсь краса». Режим доступа: URL: <https://www.proza.ru/2016/08/10/625> (дата обращения: 18.02.2021).
112. Ручьевская, Е.А. Тема и общие формы звучания. Рельеф и фон // Е.А. Ручьевская // Функции музыкальной темы. — Л.: Музыка, 1977. — С. 55–78.
113. Сакс, О. «Человек, который принял жену за шляпу» и другие истории из врачебной практики: [роман: пер. с англ.] / Оливер Сакс. — СПб.: Science Press, 2006. — 301 с.
114. Скребкова-Филатова, М.С. Фактура в музыке. Художественные возможности. Структура. Функции / М.С. Сребкова-Филатова. — М.: Музыка, 1985. — 285 с.
115. Собакина, О.В. Творчество композиторов Манчестерской группы в контексте музыкальной жизни Великобритании 1950–1960-х годов / О.В. Собакина // Ученые записки РАМ им. Гнесиных. — 2015. — № 3 (14). — С. 3–12. Режим доступа: URL: [https://uz-gnesin-academy.ru/archive/num14\\_rus.pdf](https://uz-gnesin-academy.ru/archive/num14_rus.pdf) (дата обращения: 18.02.2021).
116. Соколов, А.С. Введение в музыкальную композицию XX века: Учебное

- пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений» / А.С. Соколов. — М.: Владос, 2004. — 231 с.
117. *Соколов, А.С.* Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества: Исследование / А.С. Соколов. — М.: Музыка, 1992. — 230 с.
118. *Стравинский, И.Ф.* Диалоги. Воспоминания. Размышления / И.Ф. Стравинский. — М.: Музыка, 1971. — 416 с.
119. *Строева, О.В.* Модели производства современной культуры: бриколаж и деконструкция. Наскальная живопись мегаполисов / О.В. Строева // *Философия и общество*. — 2014. — № 2. — С. 135–142.
120. *Тарнопольский, В.Г.* Когда время выходит из берегов (Wenn die Zeit über die Ufer tritt). Комментарии к опере / В.Г. Тарнопольский. Режим доступа: URL: [http://www.tarnopolski.ru/ru/articles\\_01\\_wenn](http://www.tarnopolski.ru/ru/articles_01_wenn) (дата обращения: 18.02.2021).
121. *Тиба, Д.* Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: опыт интертекстуального анализа: автореферат дис. ... канд. иск. / Дзюн Тиба; Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. — Москва, 2003. — 19 с.
122. *Токун, Е.А.* Арво Пярт. Tintinnabuli: техника и стиль: автореферат дис. ... канд. иск. / Елена Анатольевна Токун; Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. — Москва, 2010. — 27 с.
123. *Ухов, Д.П.* Что надо знать кинематографистам о минимализме / Д.П. Ухов // *Киноведческие записки*. — 1995. — № 26. — С.133–143.
124. *Фокс, К.* Наблюдая за англичанами. Скрытые правила поведения: пер. с англ. И. Новосельской / К. Фокс. — М.: РИПОЛ классик, 2008. — 512 с.
125. *Холопов, Ю.Н.* Гармония. Практический курс. Часть II. Гармония XX века. Учебник / Ю.Н. Холопов. — М.: Композитор, 2005. — 623 с.
126. *Холопов, Ю.Н.* Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века / Ю.Н. Холопов. Режим доступа: URL: <http://www.kholopov.ru/> (дата обращения: 20.02.2021).
127. *Холопова, В.Н.* Фактура: Очерк / В.Н. Холопова. — М.: Музыка, 1979. —

87 с.

128. *Холопова, В.Н.* Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. 2–е изд., испр. / В.Н. Холопова — СПб.: Издательство «Лань», 2001. — 496 с.
129. *Цурганова Е.* Американский деконструктивизм: за и против / Е.А. Цурганова // Человек: образ и сущность. Гуманитарные аспекты. — 2006. — С. 170–186. Режим доступа: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/amerikanskiy-dekonstruktivizm-za-i-protiv> (дата обращения: 18.02.2021).
130. *Чередниченко, Т.В.* Музыкальный запас – 70-е Проблемы. Портреты. Случаи / Т.В. Чередниченко. — М.: Новое литературное обозрение, 2002. — 576 с.
131. *Чёрная, М.В.* Полифония в камерных жанрах клавирной музыки В.А. Моцарта и традиции XVIII века (вопросы теории и исполнительства): автореферат дис. ... канд. иск. / Марина Радославовна Чёрная; РАМ им. Гнесиных. — Москва, 1994. — 24 с.
132. *Шкловский, В.Б.* О теории прозы / В.Б. Шкловский. — М.: Круг, 1925. — С. 7–20.
133. *Шнеерсон, Г.М.* Английская музыка // Музыкальная энциклопедия. Том 1. / Гл. редактор Ю.В. Келдыш. / Г.М. Шнеерсон. — М.: Советская энциклопедия, 1973. — С. 147–161.
134. *Шорникова, А.В.* Жанр камерной оперы в трактовке Майкла Наймана или история человека, который принял свою жену за шляпу / А.В. Шорникова // Южно-российский музыкальный альманах. — 2018. — № 3. — С. 67–72.
135. *Яблонская, Е.А.* Интертекстуальность музыкальной культуры последней трети XX века: культурологический аспект: автореферат дис. ... канд. иск. / Елена Андреевна Яблонская. — Челябинская гос. академия культуры и искусств. — Челябинск, 2006. — 30 с.
136. *Allen G.* Intertextuality / G. Allen. — London and New York: Routledge, 2000. — 238 p.

137. *Allt, W.* Treatment of Ground / W.G. Allt // Proceedings of the Royal Musical Association. 72nd Sess. — 1945–1946. — P. 73–95.
138. *Anderson, V.* Aspects of British Experimental Music as a Separate Art-Music Culture. The PhD Thesis / V. Anderson. — Royal Holloway, University of London, 2004. — 430 p.
139. *Anderson, V.* British Experimental Music after Nyman / V. Anderson // Tomorrow is the Question: New Directions in Experimental Music, ed. B. Peikut. — University of Michigan Press, 2014. — P. 159–179.
140. The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music. ed. Keith Potter, Kyle Gann, and Pwyll ap Sion / K. Gann, K. Potter, P. ap Sion. — Farnham, Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2013. — 458 p.
141. *Avant-Rossi, J.* Michael Nyman: The Man Who Mistook his Wife for A Hat. Thesis for the Degree of Master of Arts / J.B.M. Avant-Rossi. — University of North Texas, 2008. — 50 p.
142. *Beck, S.* Michael Nyman: Composer in Progress. Documentary film / S. Beck. — Germany, UK: Monarda Arts, 2010. — 138 min. (DVD).
143. *Beirens, M.* Quotation as a Structural Element in Music by Michael Nyman / M. Beirens // Tempo. — October 2007. — Volume 61, Issue 242. — P. 25–38.
144. *Bent, I.D.* Dart Thurston (Robert) / I.D. Bent // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Vol. 7. — L.: McMillan, 2011. — P. 27–28.
145. Bharatanatyam: The Origins. URL: <http://bharatanatyam.co.uk/bharatanatyam.html> (accessed: 18.02.2021).
146. *Cardew, C.* A Scratch Orchestra: Draft Constitution / C. Cardew // The Musical Times. — 1969. — Vol. 110, No. 1516, 125th Anniversary Issue. — P. 617–619.
147. Cardew, C. The Great Learning. Score (Faximile). Distributed by Experimental Music Catalogue, 26 Avondale Pk Gdns, w11, 1971. — 25 p.
148. *Cenciarelli, C.* The Case Against Nyman Revisited: ‘Affirmative’ and ‘Critical’



- Evidence in Michael Nyman's Appropriation of Mozart / C. Cenciarelli // *Radical Musicology*. — 2006. — Vol. 1. — 41 p. URL: [www.radical-musicology.org.uk/2006/Cenciarelli.htm](http://www.radical-musicology.org.uk/2006/Cenciarelli.htm). (accessed: 18.02.2021).
149. *Cervo, D.* Post-minimalism: Is it a Valid Terminology? / D. Cervo // *Ictus*. — 1999. — № 1. — P. 37–52.
150. *Dolmetsch, A.* Divisions / The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries / A. Dolmetsch. — L.: Novello and Company, 1915. — P. 323–342.
151. *Gallagher, L.* Intertextual References in Michael Nyman's Score for The Draughtsman's Contract / L. Gallagher // *Writing about Music*. — 2016. — Vol. 3. Issue 1. — P. 61–70.
152. *Gann, K.* Minimalism's Immediate Legacy: Postminimalism / K. Gann. URL: <http://web.archive.org/web/20110604040811/http://www.newmusicbox.org/article.nmbx?id=1536> (accessed: 20.02.2021).
153. *Gann, K.* Music after Minimalism / K. Gann. URL: <http://www.kylegann.com/postminimalism.html> (accessed: 20.02.2021).
154. *Genett, G.* Palimpseste: Die Literatur auf zweiter Stufe / G. Genett. — Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993. — 536 s.
155. *Glass Philip.* Official website. URL: [http://www.philipglass.com/music/compositions/index\\_compositions.php](http://www.philipglass.com/music/compositions/index_compositions.php) (accessed: 20.02.2021)
156. *Griffiths, P.* *Modern Music and After*. 3d Edition / P. Griffiths. — Oxford: Oxford University Press, 2010. — 456 p.
157. *Harris, T.* *The Legacy of Cornelius Cardew* / T. Harris. — L.: Routledge, 2016. — 217 p.
158. *Hobbs, C.* *Sudoku Music: Systems and Readymades*. Paper Given for the First International Conference on Minimalism. / C. Hobbs // University of Wales, Bangor. — 31 August – 2 September 2007. — 11 p. URL: <http://minimalismsociety.org/wp-content/uploads/2016/01/Christopher-Hobbs.pdf> (accessed: 20.02.2021).

159. How we made: Michael Nyman and Jane Campion on *The Piano* (Interviews by Anna Tims). URL: <https://www.theguardian.com/film/2012/jul/30/how-we-made-the-piano> (accessed: 20.02.2021).
160. Hudson R. URL: [http://www.musicology.ucla.edu/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1036:emeriti-faculty&catid=8&Itemid=227](http://www.musicology.ucla.edu/index.php?option=com_content&view=article&id=1036:emeriti-faculty&catid=8&Itemid=227) (accessed: 20.02.2021).
161. *Hudson, R. Ground* / R. Hudson // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 5. — L.: Macmillan, 1980. — P. 748–750.
162. *Humble, M. The Development of Rhythmic Organisation in Indian Classical Music*. Thesis for the Degree of Master of Ethnomusicology / M. Humble. — School of Oriental and African Studies University of London. — 2002. — 46 p.
163. Jeyasingh Shobana. URL: <http://www.shobanajeyasingh.co.uk/> (accessed: 20.02.2021).
164. *Johnson, T. The Minimal Slow-Motion Approach: Alvin Lucier and Others* / T. Johnson // *The Village Voice*. — 1972. — March, 30. URL: <http://tvonm.editions75.com/articles/1972/the-minimal-slow-motion-approach-alvin-lucier-and-others.html> (accessed: 12.02.2021).
165. Jones G.: Short Biography. URL: <http://www.bach-cantatas.com/Bio/Jones-Geraint.htm> (accessed: 12.02.2021).
166. *Karolyi, O. Modern British Music: The Second British Musical Renaissance* / O. Karolyi — From Elgar to P. Maxwell Davies. — Fairleigh Dickinson University Press, 1994. — 151 p.
167. Kats-Chernin E.: Represented Artist. Режим доступа: <https://www.australianmusiccentre.com.au/artist/kats-chernin-elena> (accessed: 20.02.2021).
168. *Keywords in Remix Studies*. Edited by E. Navas, O. Gallagher / E. Navas, O. Gallagher. — London and New York: Routledge, 2018. — 300 p.
169. *Klakowich, R. «Scocca pur»: Genesis of an English Ground* / R. Klakowich // *Journal of the Royal Musical Association*. — 1991. — Vol. 116, No. 1. —

P. 63–77.

170. *Mason, C.* Bush Alan (Dudley) / C. Mason, H. Cole, D. Watson // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Vol. 4. — L.: McMillan, 2001. — P. 657–658.
171. *Mertens, W.* American Minimal Music. Translated by J. Hautekiet / W. Mertens. — L.: Kahn & Averill, 1983. — 128 p.
172. Meyer Ernst Hermann Ludimar. URL: <http://de.academic.ru/dic.nsf/dewiki/404557> (accessed: 12.02.2021).
173. *Meyer, E.H.* Ground / E.H. Meyer // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopadie der Musik. Band 5. — Im Barenreiter: Verlag Kassel und Basel, 1956. — S. 965–969.
174. *Miller, H.* Henry Purcell and the Ground Bass / H.M. Miller // Music & Letters. — 1948. — Vol. 29, No. 4. — P. 340–347.
175. *Nyman, M.L.* Chamber music Vol. 2. String quartets 1–3: Annotation for Disc / M.L. Nyman. — L.: Argo Records, 2012. — 12 p.
176. *Nyman, M.L.* Collected Writings / M.L. Nyman / Edited by P. ap Sion. — Farnham, Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2013. — 396 p.
177. *Nyman, M.L.* Decay Music. Annotation for Disc. / M.L. Nyman. URL: <http://continuo.wordpress.com/2008/12/19/obscure-6-michael-nyman-decay-music/> (accessed: 12.02.2021).
178. *Nyman, M.L.* Drowning by Numbers. Programme Note. URL: <http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/1149/13114> (accessed: 12.02.2021).
179. *Nyman, M.L.* Experimental Music: Cage and Beyond. Second Edition / M.L. Nyman. — Cambridge: Cambridge University Press, 1999. — 196 p.
180. Nyman Michael. Interview by V. Anderson / V. Anderson // Journal of Experimental Music Studies (Reprint Series). URL: [http://www.experimentalmusic.co.uk/emc/Jems\\_files/nyman1983interview.pdf](http://www.experimentalmusic.co.uk/emc/Jems_files/nyman1983interview.pdf) (accessed: 12.02.2021).

181. *Nyman, M.* «I was the first to turn classics into pop». Interview by Ivan Hewett. — 2016. — 14 November. URL: <https://www.telegraph.co.uk/music/interviews/michael-nyman-interview-i-was-the-first-to-turn-classics-into-po/> (accessed: 12.02.2021).
182. *Nyman Michael.* Interview / M. Nyman URL: <http://www.meighandrews.com/writings/interviews/michael-nyman> (accessed: 12.02.2021).
183. *Nyman Michael.* Interview / M. Nyman // Red Bull Music Academy Daily. URL: <https://daily.redbullmusicacademy.com/> (accessed: 12.02.2021).
184. *Nyman, M.L.* Official website. URL: <http://www.michaelnyman.com/> (accessed: 20.02.2021).
185. *Nyman, M.L.* The Man Who Mistook His Wife for a Hat. Score / M.L. Nyman. — L.: Chester Music Limited, 1996. — 183 p.
186. *Nyman, M.L.* The Man Who Mistook His Wife for a Hat. Performances. URL: <http://www.musicsalesclassical.com/Calendar.aspx?cpn=1&ps=10&Composer=Michael%20Nyman&WorkTitle=Man%20Who%20Mistook%20His%20Wife%20For%20A%20Hat&SearchMode=1> (accessed: 12.02.2021).
187. *Nyman, M.L.* String Quartet № 4. Programme note. URL: <http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/1149/11427> (дата обращения: 12.02.2021).
188. *O'Shaughnessy, M.* “Romantic Minimalist”: Meaning and Emotion in the Film Music of Michael Nyman (PhD Thesis) / M. O'Shaughnessy. — University of Western Australia, 2010. — 321 p.
189. *Parsons, M.* Howard Skempton: Chorals, Landscapes and Melodies / M. Parsons // Contact. — 1987. — № 30. — P. 16–19.
190. *Parsons, M.* 25 years from Scratch: The Scratch Orchestra / M. Parsons. — L.: London Musicians Collective, 1994. — 41 p. URL: [www.adashboard.org/25years\\_scratch](http://www.adashboard.org/25years_scratch) (accessed: 12.02.2021).
191. *Parsons, M.* Systems in Art and Music / M. Parsons // The Musical Times. — 1976. — Vol. 117, No. 1604. — P. 815–818.

192. Portsmouth Sinfonia. URL: <http://www.portsmouthsinfonia.com/> (accessed: 12.02.2021).
193. *Reynolds, S.* Retromania: Pop Culture's Addiction to its Own Past / S. Reynolds. — L.: Faber and Faber, 2011. — 458 p.
194. *Rupprecht P., Rupprecht P.E.* British Musical Modernism: The Manchester Group and their Contemporaries / P. Rupprecht, P.E. Rupprecht. — Cambridge University Press, 2015. — 504 p.
195. The Sage Handbook of Qualitative Research. Edited by N.K. Denzin, Y.S. Lincoln. 3rd ed. / N.K. Denzin, Y.S. Lincoln. — Thousand Oaks: Sage Publications, 2005. — 1210 p.
196. *Schwarz, R.K.* Minimalists / R.K. Schwartz. — L.: Phaidon Press, 1996. — 239 p.
197. *Simpson, C.* The Division-Viol, or, The Art of Playing Ex tempore upon a Ground. Second Edition / C. Simpson. — L., 1665. — P. 27–61.
198. *Sion, P.* *ap* Hidden Disunities and Uncanny Resemblances: Connections and Disconnections in the Music of Lera Auerbach and Michael Nyman / P. *ap* Sion // Contemporary Music Review. — 2018. — № 2, vol. 33. — P. 167–187.
199. *Sion, P.* *ap* Nyman Michael / P. *ap* Sion // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Vol. 18. — L.: McMillan, 2001. — P. 247–249.
200. *Sion, P.* *ap* The Music of Michael Nyman: Texts, Contexts and Intertexts / P. *ap* Sion. — Farnham, Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2007. — 242 p.
201. *Stanley, J.* Bricolage in the Music of Elena Kats-Chernin / J. Stanley // Context 20. — Summer 2000/2001. — P. 5–18.
202. *Strickland, E.* Minimalism: Origins / E. Strickland. — Bloomington: Indiana University Press, 1993. — 312 p.
203. *Taruskin, R.* A Harmonious Avant-Garde? Minimalism: Young, Riley, Reich, Glass; Their European Emulators / R. Taruskin // Oxford History of Western Music. Vol. 5. — Oxford: Oxford University Press, 2005. — P. 1/5–7/7.

204. *Tilden, I.* Remixing Handel: why mess with perfection? / The Guardian. URL: <https://www.theguardian.com/music/2009/sep/10/remixing-handel> (accessed: 15.02.2021).
205. *Yap B.T.W.* The Composer as a Bricoleur: Notions of Contemporary Opera in Genesis of a Short Film: Thesis of the Degree of Master of Arts / B. Tsok Wee Yap. — Edit Cowan University Western Australian Academy of Performing Arts. — 2016. — 141 p.
206. *Zweig, J.* Ars Combinatoria: Mystical Systems, Procedural Art, and the Computer / J. Zweig // Digital Reflections: The Dialogue of Art and Technology. — 1997. — Vol. 56, No. 3. — P. 20–29.

**Список иллюстративного материала****Рисунки**

Рисунок 1. В. Мартынов. «Бриколаж» (тт. 1–2). С. 37.

Рисунок 2. В. Мартынов. «Бриколаж» (тт. 137–138). С. 37.

Рисунок 3. В. Мартынов. «Бриколаж» (тт. 215–217). С. 37.

Рисунок 4. В. Мартынов. «Бриколаж» (тт. 236–238). С. 38.

Рисунок 5. В. Мартынов. «Бриколаж» (тт. 409–413). С. 38.

Рисунок 6. А. Попов. Концерт-бриколаж, I часть (тт. 1–4). С. 40.

Рисунок 7. И. Штраус. Вальс «На прекрасном голубом Дунае». С. 42.

Рисунок 8. Дж. Булл. Вариации на Walsingham, тема. С. 48.

Рисунок 9. А. Шёнберг. Второй струнный квартет, IV часть (тт. 1–2). С. 50.

Рисунок 10. М. Найман. Первый струнный квартет, II часть (тт. 46–50). С. 51.

Рисунок 11. М. Найман. Первый струнный квартет, VIII часть, тема Норта (тт. 274–277). С. 52.

Рисунок 12. М. Найман. Опера *The Man Who Mistook His Wife...*, 2 часть (тт. 682–686). С. 59.

Рисунок 13. В.А. Моцарт. Концертная симфония *Es-dur*, К. 364 (тт. 58–62). С. 62.

Рисунок 14. В.А. Моцарт. Концертная симфония, *Andante* (тт. 8–10), М. Найман *Trusting Fields* (тт. 1–3). С. 64.

Рисунок 15. М. Найман. *Sheep 'n' Tides* (1 проведение паттерна). С. 66.

Рисунок 16. М. Найман. *Sheep 'n' Tides* (6 проведение паттерна). С. 67.

Рисунок 17. М. Найман. *Wheelbarrow Walk*, паттерн (тт. 1–8). С. 67.

Рисунок 18. М. Найман. Второй квартет, II часть, партия альты (метроритмическая организация голосов). С. 71.

Рисунок 19. М. Найман. Второй квартет, II часть, партии скрипок (метроритмическая организация голосов). С. 71.

Рисунок 20. М. Найман. Второй квартет, II часть, партия виолончели (метроритмическая организация голосов). С. 71.

Рисунок 21. М. Найман. Второй квартет, II часть (тт.1–2). С. 71.

Рисунок 22. М. Найман. Второй квартет, VI часть, партия виолончели (тт. 7–10). С. 72.

Рисунок 23. М. Найман. Второй квартет, VI часть, партия первой скрипки (тт. 39–40). С. 72.

Рисунок 24. М. Найман. Второй квартет, I часть (тт. 73–74). С. 72.

Рисунок 25. М. Найман. Второй квартет, IV часть (т. 43). С. 72.

Рисунок 26. М. Найман. Второй квартет, V часть (т. 5). С. 72.

Рисунок 27. М. Найман. Второй квартет, VI часть (тт. 105–108). С. 73.

Рисунок 28. Д. Смит. Вторая пьеса (10 Pieces for 2 Baritone Horns, ритмическая организация). С. 85.

Рисунок 29. Х. Скэмптон. Waltz. С. 86.

Рисунок 30. Дж. Уайт. Drinking and Hooting Machine (последовательность действий 2 группы участников). С. 88.

Рисунок 31. Х. Шрапнэл. Raindrops (1–3 строки). С. 89.

Рисунок 32. В.А. Моцарт. Струнный квартет К. 428 (тт. 69–88). С. 94.

Рисунок 33. М. Найман. I'm an Unusual Thing (фрагмент вступления, тт. 1–7). С. 94.

Рисунок 34. Т. Райли. In C (14 и 29 паттерны). С. 95.

Рисунок 35. М. Найман. In C Interlude (1 паттерн верхнего голоса, тт. 1–2). С. 95.

Рисунок 36. М. Найман. In C Interlude (фрагмент партитуры, тт. 1–6). С. 96.

Рисунок 37. М. Найман. First Waltz in D. С. 97.

Рисунок 38. М. Найман. Bell Set № 1, III часть (фрагмент). С. 107.

Рисунок 39. М. Найман. 1–100 (1–39 аккорды). С. 109.

Рисунок 40. М. Найман. 1–100 (79–100 аккорды). С. 109.



- Рисунок 41. К. Кардью. The Great Learning, седьмой параграф (партитура). С. 110.
- Рисунок 42. М. Найман. Second Waltz in F (фрагмент). С. 113.
- Рисунок 43. М. Найман. Первый квартет (наполнение паттернов в разных частях). С. 115.
- Рисунок 44. М. Найман. Второй квартет, VI часть (процесс субтракции). С. 116.
- Рисунок 45. М. Найман. Концерт для фортепиано, I часть, тема The Heart Asks Pleasure First (фрагмент, тт. 106–107). С. 120.
- Рисунок 46. М. Найман. Концерт для фортепиано, I часть, тема The Heart Asks Pleasure First (фрагмент, тт. 127–129). С. 121.
- Рисунок 47. М. Найман. Концерт для фортепиано, I часть, тема The Heart Asks Pleasure First (фрагмент, тт. 206–207). С. 121.
- Рисунок 48. М. Найман. Четвертый квартет, VI часть (тт. 1–8). С. 124.
- Рисунок 49. М. Найман. Четвертый квартет, VII часть (тт. 19–29). С. 125.
- Рисунок 50. К. Симпсон. The Division-Viol... (breaking the ground). С. 130.
- Рисунок 51. К. Симпсон. The Division-Viol... (descant). С. 130.
- Рисунок 52. К. Симпсон. The Division-Viol... (mixed division). С. 130.
- Рисунок 53. Дж. Фарнаби. Put up Thy Dagger... (тема). С. 131.
- Рисунок 54. Дж. Фарнаби. Put up... (вторая вариация). С. 131.
- Рисунок 55. Дж. Фарнаби. Put up... (третья вариация). С. 132.
- Рисунок 56. Дж. Фарнаби. Put up... (шестая вариация). С. 132.
- Рисунок 57. Дж. Фарнаби. Put up... (седьмая вариация). С. 132.
- Рисунок 58. Г. Пёрселл. King Arthur, прелюдия ко 2 сцене из III действия. С. 134.
- Рисунок 59. М. Найман. Chasing Sheep..., тема (тт. 1–15). С. 134.
- Рисунок 60. Г. Пёрселл. King Arthur, III д., басовая линия арии Холодного Гения. С. 134.
- Рисунок 61. М. Найман. Memorial, басовая линия. С. 134.
- Рисунок 62. М. Найман. Time Lapse (тт. 5–8). С. 135.

- Рисунок 63. М. Найман. Digital Tragedy (тт. 1–15). С. 135.
- Рисунок 64. М. Найман. An Eye for Optical Theory (тт. 1–5). С. 136.
- Рисунок 65. М. Найман. Chasing Sheep... (тт. 47–51). С. 137.
- Рисунок 66. М. Найман. Memorial (тема, тт. 1–5). С. 137.
- Рисунок 67. М. Найман. Memorial, пример второго типа division (тт. 12–16). С. 138.
- Рисунок 68. М. Найман. Time Lapse (тт. 5–6). С. 138.
- Рисунок 69. М. Найман. Time Lapse (тт. 13–15). С. 138.
- Рисунок 70. М. Найман. Time Lapse (тт. 21–22). С. 139.
- Рисунок 71. М. Найман. Time Lapse (т. 25). С. 139.
- Рисунок 72. М. Найман. Второй квартет, III часть (тт.1–3). С. 140.
- Рисунок 73. М. Найман. Второй квартет, III часть (тт.13–18). С. 141.
- Рисунок 74. М. Найман. Второй квартет, III часть (тт.37–42). С. 141.

## **Таблицы**

- Таблица 1. Композиционные процессы в пьесе М. Наймана The Otherwise Very Beautiful Blue Danube Waltz. С. 43.
- Таблица 2. Особенности инструментовки проведений в In Re Don Giovanni М. Наймана. С. 44.
- Таблица 3. Заимствования из музыки Г. Пёрселла в саундтреке М. Наймана к фильму The Draughtsman's Contract. С. 45.
- Таблица 4. Схема формы в Первом струнном квартете М. Наймана. С. 47.
- Таблица 5. Компоновка тактов из Вариаций Булла в I части Первого квартета М. Наймана. С. 48.
- Таблица 6. Тональности избранных песен Р. Шумана. С. 54.
- Таблица 7. Трансформация шумановского материала в опере М. Наймана. С. 56.
- Таблица 8. Сегментирование материала песни «Я не сержусь». С. 57.

- Таблица 9. Процесс формирования раздела *The Solids* оперы М. Наймана. С. 58.
- Таблица 10. Формирование *Trusting Fields* М. Наймана из музыки В.А. Моцарта. С. 65.
- Таблица 11. Расположение материала В.А. Моцарта в *Knowing the Ropes* М. Наймана (тт. 1–30). С. 65.
- Таблица 12. Басовая линия первого раздела и гармоническое наполнение в *Wedding Tango* М. Наймана (тт. 1–27). С. 68.
- Таблица 13. Строение тала. С. 70.
- Таблица 14. Метрическое устройство частей Второго Квартета М. Наймана. С. 70.
- Таблица 15. Расположение материала в Фортепианном концерте М. Наймана. С. 75.
- Таблица 16. Диспозиция частей в двух сочинениях М. Наймана: *Yamamoto Repetto* и Четвертом струнном квартете. С. 77.
- Таблица 17. Порядок следования паттернов в пьесе Х. Скэмптона. С. 86.
- Таблица 18. Пермутации звуков в 1 строке пьесы *Raindrops* Х. Шрапнэла. С. 90.
- Таблица 19. Заимствуемые элементы в опусах М. Наймана. С. 92.
- Таблица 20. Преобразования материала *In C* Т. Райли в сочинении М. Наймана. С. 96.
- Таблица 21. Процесс аддиции в пьесе *If* М. Наймана. С. 114.
- Таблица 22. Диспозиция материала в I части Концерта для фортепиано М. Наймана. С. 117.
- Таблица 23. Фазовое членение в I части Концерта для фортепиано М. Наймана. С. 118.
- Таблица 24. Функции материала в I части Концерта М. Наймана. С. 119.
- Таблица 25. Аддиция в первом разделе VII части Четвертого квартета М. Наймана С. 125.
- Таблица 26. Аддиция во втором разделе VII части Четвертого квартета М. Наймана. С. 126.

### Список упоминаемых в работе сочинений М. Наймана

Название сочинения М.Наймана	Перевод	Год создания
<b>Саундтреки/Музыка к фильмам (играм)</b>		
A Walk Through H	Прогулка по букве «H»	1977
Vertical Features Remake	Реконструкция вертикальных объектов	1978
The Falls	Падения	1980
Act of God	Воля Божия	1980
The Draughtsman's Contract	Контракт рисовальщика	1982
A Zed and Two Noughts	Зед и два нуля	1986
Drowning by Numbers	Отсчет утопленников	1988
The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover	Повар, вор, его жена и её любовник	1989
Prospero's Books	Книги Просперо	1991
The Piano	Пианино	1992
Film Music for Solo Piano	Музыка к фильмам для фортепиано соло	1993
Carrington	Кэррингтон	1995
Anne no nikki	Дневник Анны Франк	1995
Der Unhold	Лесной царь	1996
Enemy Zero	Невидимый враг	1997
Gattaca	Гаттака	1997
Wonderland	Чудесная страна	1999
The End of the Affair	Конец романа	1999
<b>Академическая музыка</b>		
The Otherwise Very Beautiful Blue Danube Waltz	Тоже неплохой вальс «На прекрасном голубом Дунае»	1976
First Waltz in D	Первый вальс в «Ре»	1976
Second Waltz in F	Второй вальс в «Фа»	1976
Decay Music	Музыка распада	1976
The Masterwork / Award Winning Fish-Knife	Шедевр / Премированный нож для разделки рыбы	1979
The Man Who Mistook His Wife for a Hat	Человек, который принял свою жену за шляпу	1986
Miserere Paraphrase	Парафраз на хор Miserere	1989
Out of the Ruins	Из руин	1989
Six Celan Songs	Шесть песен на стихи Целана	1990
Not Mozart: Letters, Riddles and Writs	Не Моцарт: письма, загадки, иски	1991
Yamamoto Perpetuo	Вечный Ямамото	1993

Strong on Oaks...	Сила дубов...	1997
Balancing the Books	Размышляя над разными книгами	1999
In C Interlude	Интерлюдия к «In C»	2005
Ombra mai fu	Райская сень	2009
The Musicologist Scores	Музыковед оркеструет	2009
Dido. Prologue	Пролог к опере «Дидона и Эней»	2011
<b>Фильмы</b>		
Cine Opera	Киноопера	2010
Nyman with a Movie Camera	Найман с киноаппаратом	2010
Witnesses	Свидетели	2012
War Work, 8 Songs with Film	Военное сочинение: 8 песен с фильмом	2014
No Bull	Не Булл	2014
The Art of Fugue	Искусство фуги	2014
A Phoney War	Странная война	2016
The Rhythm of the Earthquake	Ритм землетрясения	2016

## Приложение 1

## Обзор критической деятельности М. Наймана

Таблица 1. Печатные издания, в которых М. Найман публиковал свои статьи

<i>название издания</i>	<b>информация</b>
<i>The Spectator</i>	еженедельный британский журнал о политике, культуре и актуальных событиях
<i>The Listener</i>	еженедельный британский журнал, освещающий культурную жизнь
<i>Tempo</i>	ежеквартальный британский научный журнал, специализирующийся на музыке XX–XXI веков (первоначально выпускался издательством Boosey & Hawkes, сейчас – Cambridge University Press)
<i>The New Statesman</i>	британский журнал о политике и культуре
<i>The Vogue Magazine</i>	ежемесячный американский журнал о моде
<i>The Musical Times</i>	ежеквартальный британский научный журнал о классической музыке
<i>Music and Musicians</i>	информацию о журнале найти не удалось
<i>Time Out</i>	британский еженедельник о развлечениях и культурной жизни
<i>The Art and Artist</i>	информацию о журнале найти не удалось
<i>The London Magazine</i>	британское издание об искусстве, литературе и разных областях, выходит 6 раз в год
<i>Soundings</i>	американский журнал
<i>Studio International</i>	лондонский иллюстрированный журнал о современном искусстве, с 2000 г. существует в электронном формате
<i>Summer</i>	информацию о журнале найти не удалось

Таблица 2. Тематика публикаций Наймана с некоторыми примерами

<b>старинная музыка</b>	Chaconnes (The Spectator, 1968) Purcell in his Cups (Music and Musicians, 1969) Old Master (The Spectator, 1970) Dart's Epitath (The New Statesman, 1971)
<b>авангардные сочинения</b>	Enter Birtswistl (The Spectator, 1968) Harrison Birtswistl's Punch and Judy (The Listener, 1968) Alexander Goehr's Naboth's Vineyard (Tempo, 1968) Boulez in the Labyrinth (The Spectator, 1969) Hands Off (The Spectator, 1969) (о музыке М. Бэббитта) Stockhausen and David Bedford (The Listener, 1970) Bare Essentials (The Listener, 1976) (о музыке Э.Вареза) Against Intellectual Complexity in Music (Summer, 1980)
<b>экспериментализм</b>	Scratch & Co (The Spectator, 1968) Melody Rides Again (Music and Musicians, 1971) Learning from Scratch (The New Statesman, 1972) Cristian Wolff (Music and Musicians, 1972) Cornelius Cardew's The Great Learning (The London Magazine, 1972) Cage/Cardew (Tempo, 1973) Music [The music Hobbs and White] (Studio International, 1977)
<b>МИНИМАЛИЗМ</b>	Minimal Music (The Spectator, 1968) Steve Reich, Phil Glass (The Musical Times, 1971) SR – Mysteries of the Phase (Music and Musicians, 1972) Interconnections (The New Statesman, 1971) (о музыке Т. Райли) Music [Glass] (Studio International, 1976)

## Приложение 2

### **М. Найман. Minimal Music**

The Spectator (1968), p. 518–519<sup>192</sup> (перевод Алексеевой А.)

Прогуливаясь домой, после концерта группы Fugs, организованного на прошлой неделе объединением Middle Earth<sup>193</sup> в зале Roundhouse, я был потрясен тишиной в 4 часа утра – её превосходством над многими современными музыкальными произведениями и её неизвестностью. Но я прислушался внимательнее (я приучил себя никогда не доверять своему слуху) и заметил в ушах гул средней высоты, похожий на гул электрических проводов, обнаруживающий человеческое присутствие в почти деревенской тишине. Жужжание было единственным музыкальным воспоминанием, оставшимся у меня от группы Spooky Tooth, выступавшей на разогреве, их система амплификации, как обычно, действовала как физический «усилитель» звука: громкий пульс бас-гитары и барабанов ударял одновременно через уши и пол, заряжая тело навязчивым звучанием.

Такая грубая физическая вовлеченность в процесс, конечно, разрушительна в теории, но на практике вызывает привыкание. И всё же яростное политическое послание Fugs воплощалось в нежной, ностальгической, даже элегической музыке, которая вполне была бы уместна в песеннике Бёрла Айвза. Это непристойное, грубое, занимательное, раскованное и оригинальное шоу стало кульминацией двухнедельных ни на что непохожих концертов, которые привели меня скорее к развитию чувствительного безумия, чем к более или менее рациональной чувствительности, необходимой большинству форм музыки.

Мое путешествие в андеграунд также привело меня к выводу (не особенно новому), что наши существующие концертные залы могут быть пригодны для классики, но не для некоторых типов новой музыки, которые нуждаются в более театральной обстановке. Но на прошлой неделе в Уигмор-Холле я был совершенно загипнотизирован «Великим учением» Корнелиуса Кардью. Именно

---

<sup>192</sup> Мы пользуемся сборником Michael Nyman: Collecting Writings (2013) под редакцией П.ап Сайона [153, с. 141–143]. Все примечания, помещенные в сноски, сделаны П.ап Сайоном.

<sup>193</sup> Middle Earth – хиппи организация, созданная в Ковент Гарден в середине 1960-х годов.



эта пьеса вызвала бунт на фестивале в Челтнэме в этом году — принимая во внимание музыкальную отсталость местных жителей, сравнительную утонченность лондонской аудитории и мягкую честность музыки Кардью, неудивительно, что этот нетипичный для англичан взрыв не повторился<sup>194</sup>. Произведение Кардью, подготовленное для концертов Макнатен<sup>195</sup>, имело успех там, где поп-музыка и хоралы потерпели неудачу, — в полном очищении ума. Оно сделано с помощью тонких средств — вступительный концертный пассаж для литофона; длинное органное соло, блестяще исполненное Майклом Чэнтом, которое создавало постоянное дление взятых звуков, держало в напряжении; наконец, модификация соло для разных свистящих духовых инструментов (исполнители индивидуально интерпретируют знаки партитуры), и группа вокалистов, которая нараспев произносила красивый лаконичный текст Конфуция, призывая к самоанализу и «трепетному наблюдению за тем, как развиваются люди». Всё это было так же реально, как дождливый полдень, постепенно уничтожающий наши ослепленные и захламленные музыкальные разумы.

Произведение Дэвида Роуланда для хора и духовых инструментов (опять же певцам Луиса Хэлси удалось блестяще исполнить мрачноватую пятичастную композицию, несмотря на необходимость выполнять много не хоровых действий), основано на мощной поэме Лероя Джонса и посвящено народу Чехословакии. Но так как он не мог решить, делать ли ему сочинение с абстрактными фонетическими эффектами или звуковую партитуру со смыслом и эмоциональным строем, идущим от поэмы, он потерпел неудачу по обоим пунктам. С одной стороны, ему не хватило общей организации структуры; с другой стороны, выразительные, но обобщенные звуковые настроения не соответствовали ярким образам текста.

Я также вывел рецепт успешной «минималистической музыки», происходящей от развлекательной программы, представленной Шарлоттой Мурман и Нам Джун Пайком в Институте современного искусства. Простая идея, незамысловатая структура, интеллектуальный контроль, присутствие театральности и напряженность в выступлении. Всё это способствовало

---

<sup>194</sup> Подробнее о фестивале в Челтенеми см. статью Дж. Тилбэри «Музыка» в журнале *Art Magazine*, 45 (зима, 1969), с. 45.

<sup>195</sup> Серия концертов новой музыки была организована музыкантами Энн Макнатен, Элизабет Латьенс и Айрис Лемар в декабре 1931 года.

завораживающему исполнению Пайком Springen Христиансена<sup>196</sup>, гипнотической десятиминутной пьесы, состоящей лишь из серии парабол, начерченных пальцами, руками и глазами исполнителя, постоянно расширяющихся дугами. Сначала от «до» в среднем регистре на фортепиано до верхнего «до», от верхнего «до» к «до» в нижнем регистре, и так далее, постепенно охватывая всю сцену, которая стала воображаемым продолжением клавиатуры. Остальная часть выступления этого самого известного американского дуэта была торжеством виолончели мисс Мурман, которая в одном произведении сражалась с ней в большом синем мешке с отверстиями, которые были застегнуты на молнию.

Этот вид действия, хотя он и не использует слов, так же изобретателен, как Fugs изобретательны в бросании художественных оскорблений (некоторые довольно старые) слушателям. В одном устрашающем произведении мисс Мурман слушает запись бомбардировки и в ответ яростно атакует свою виолончель, как бы выражая тщетность попыток искусства конкурировать с ужасом «реального» мира. Тем не менее, всё исполнение казалось странно приглушенным и учтивым. Возможно, Институт современного искусства пытался «охватить» как можно большую аудиторию. Такие компромиссы не работают.

Рави Шанкар познакомил Запад с индийской музыкой, но его концерт в Фестивальном зале был омрачен компромиссами другого рода: необходимым сокращением произведений, которые в принципе бесконечны, определенной глянцево-«упаковкой» и очаровательной, но школьной манерой словесных пояснений Шанкара. Однако было несколько потрясающих выступлений, особенно двух ударников, которые исполнили ряд особенных ритмов, немислимых в западной музыке<sup>197</sup>.

---

<sup>196</sup> Хэннинг Христиансен (Henning Christiansen, 1932–2008) – датский композитор, представитель движения Флюксус.

<sup>197</sup> Участниками ансамбля Шанкара с 1960 по 1970 годы были Алла Ракха (табла) и Камала Чакраварти (тамбура).

### Приложение 3

#### Интервью Майкла Наймана и Вирджинии Андерсон (Лондон, 1983)

Journal of Experimental Music Studies Reprint Series (13/11/2017; p. 1–10. (перевод Алексеевой А.))

**Вирджиния Андерсон:** что привело вас к сочинению музыки?

**Майкл Найман:** Вы имеете в виду мое рождение в качестве....

**ВА:** Ваше перерождение. Очевидно, вы когда-то решили стать композитором.

**МН:** Не могу вспомнить, почему я впервые... Нет, не буду рассказывать о своем детстве. Я не буду говорить всю ту чушь, которую говорят другие авторы, чтобы оправдать то, что они стали авангардистами, а затем вспоминать свое собственное юношеское слабоумие. То, почему я стал писать музыку регулярно, то есть более одного раза в год. Это был своеобразный проект, который начался с того, что я не был композитором, и привел к тому, что я им стал. Он включал в себя период музыковедения и музыкальной критики. Я стал композитором благодаря музыковедению, но это было необычное изучение музыки. В 1976 году должна была состояться постановка пьесы под руководством Карла Дёрнинга, действие которой разворачивалось в Венеции XVIII века, и партитура, которую они задумывали, должна была быть своего рода уличной музыкой. Итак, Харрисон Бёртуисл, мой друг, сказал мне: «Слушай, сходи в Британский музей и узнай, какой была уличная, народная музыка в то время в Венеции. Вот здесь сотня фунтов, проведи исследование, предоставь отчет. Итак, я раскопал все эти материалы и, обнаружил, что, на самом деле, не было никакой народной музыки, были песни гондольеров, которые были собраны в XVIII веке, аранжировки для голоса и фортепиано или для фортепиано соло. Я скопировал все эти мелодии: главная идея заключалась в том, что эти песни будут исходным материалом для работы другого композитора.

**ВА:** Для Бёртуисла?

**МН:** Нет. Я думаю, они хотели заполучить Нино Рота или кого-то в этом роде; это был довольно престижный проект. Однако этого не случилось и всё кончилось тем, что его выполнял я. На самом деле, то, что он собой представлял, была просто аранжировка этих мелодий в довольно простом четырехголосном изложении. Это было не настоящим сочинением музыки, а обработкой песен для этого вымышленного городского ансамбля (которого, конечно, не существовало). Мы подумали, что, если бы в Венеции был городской ансамбль, он звучал бы примерно так. Это было очень странное соединение инструментов. Не думаю, что они когда-либо играли вместе: различные средневековые и народные инструменты, такие как ребек (это маленькая народная скрипка), шалмей, сопрано-саксофон, сакбат и банджо – причудливое сочетание. Но они соответствовали тому, что я задумал – звучали фальшиво, очень пронзительно, довольно грубо, также там был барабан, который играл, в основном, басовую партию. Так что я собрал все эти инструменты, и они звучали удачно: очень весело, бурно и грубо! Потом я подумал, что это хороший маленький ансамбль. Почему бы мне не оставить его как есть и использовать эту группу для выступлений. Это будет Ансамбль Наймана, только он не будет так называться. Действительно странно, как это неожиданно произошло, потому что я не садился и не думал о том, что будет здорово писать музыку; как и где я буду искать музыкантов и собирать их вместе; это получилось благодаря практической ситуации, я просто написал для этих инструментов композицию с очень банальной четырёхголосной гармонией очень маленькой необходимостью в каком-либо творческом изобретении. Была одна басовая партия, которой я очень гордился, но в остальном это была просто прямолинейная гармония, простая аранжировка. Всё это было больше похоже на обработку, чем на сочинение. Я подумал, что нужно её улучшить, поэтому я заменил некоторые инструменты, добавил ещё несколько других, собрал группу из семи человек. Я, конечно же, добавил клавишные, так как я пианист, и начал искать репертуар. Так, работа над репертуаром была трехэтапной. Во-первых, из музыки к Il Campiello нужно было

сделать концертную сюиту, потому что название группы было Campiello Band. Затем, поскольку в ней, очевидна была эстетика последователей ансамблей Scratch Orchestra и Portsmouth Sinfonia, мне понравилась идея делать действительно причудливые аранжировки знакомых мелодий, поп-обработки шедевров Большой оперы. Я сделал очень необычную обработку II Miserere из оперы «Трубадур», где партия сопрано исполнялась на шалмее, расстроенном шалмее, а тенора – на ребеке. Потрясающе! Я написал очень простую аранжировку, переписал нота за нотой для имеющихся инструментов, но в ней был элемент «чужачества». Затем, третьим компонентом была моя собственная музыка, и я вдруг обнаружил, что пишу музыку.

**ВА:** В основном, по необходимости?

**МН:** По необходимости, и, оказалось, это был огромный источник запертой во мне музыки. На самом деле, до того, как я садился сочинять, у меня не было никаких идей; я имею в виду, я знал, в какой области музыки я хотел бы работать, потому что знал, что мне нравится и что не нравится; и у меня уже был опыт в минималистической музыке, или как её можно назвать. Но я понятия не имел, когда начинал сочинять, что одни черты будут выделяться и преобладать над другими, потому что до этого момента я был идеальным музыкальным критиком с очень узким мировоззрением, но в этих узких пределах очень широкого ума я любил Джона Уайта или Криса [Хоббса], или Гэвина [Брайерса], или Фила Гласса или других, хотя Гласс уже начинал меня раздражать.

**ВА:** Из-за развития?

**МН:** Да. Я начал писать музыку, которая сочетает в себе традиционную гармонию, интервалы, переложение классики, репетитивность, определенное рок-звучание, всё это вы могли заметить в «Контракте рисовальщика».

**ВА:** Да, я заметила. Кроме того, я правильно увидела в каталоге, что Вы играли с Flying Lizards?

**МН:** Да, это так. Предыстория работы с Flying Lizards ... давайте посмотрим правде в глаза, любой может сыграть с Flying Lizards [смеется]! Это не совсем так. Предыстория такова, что Дэвид Каннингем, который и является, по сути, этой группой, был моим студентом и студентом Гэвина в Мейдстонском колледже искусств. Он был моим учеником дольше, чем учеником Гэвина, потому что он преподавал там недолго. Потом он [Дэвид] стал рок-звездой, создал Flying Lizards, пару синглов, хиты, первый альбом, а потом начал интересоваться тем, чем я занимаюсь, и спродюсировал мой первый альбом. Потом в процессе работы над вторым альбомом у нас появилась идея. Я думаю, это была моя идея, потому что он, в основном, не играл вживую. Она заключалась в том, что я сяду и перепишу все треки из альбома, которые были записаны на гитарах или синтезаторах, или чем-то ещё, для инструментов моего ансамбля, приглашу также рок-группу, и назову это Flying Lizards. Так что я более или менее вынудил его пойти на это; так что частично это был тот материал, пара песен Пэтти Пэладин, которая пела с Flying Lizards в то время, плюс пара моих свежих композиций. Один мой трек под названием Bird List Song был в моем первом альбоме. Вообще у меня их три; этот – мой второй альбом в целом, но мой первый зрелый альбом с группой Michael Nyman Band. Дэвид хотел сделать новый трек с Пэтти, с новым вокалом, гитарами и прочим, так что я просто дал ему свою запись, сделанную на магнитофоне с 24 дорожками, и он записал поверх неё, добавил то, что хотел, и удалил то, что не хотел, и, в результате, сделал очень хороший сингл для Flying Lizards. Я думаю, что тогда я сказал, что хотел бы сыграть это вживую, и с этого всё и началось. Как я уже сказал, я принудил его к этому и сделал всю работу. С тех пор я не работал с ним ни над одним проектом Flying Lizards, но Дэвид записал и спродюсировал альбом «Контракт рисовальщика».

**ВА:** Вы [говорили, что] это был ваш второй альбом; а первый был....

**МН:** Obscure, альбом, в создании которого участвовали мы все. Интересно, что в 1975 г., когда мы впервые обсуждали создание альбома Obscure, мы чувствовали сильное единение. Мы очень подозрительно относились к Глассу и Райху, потому

что они были склонны к соперничеству, не хотели признавать существование друг друга, и очень завидовали работе и успеху друг друга. Мы считали, что это небезопасно. У нас была гораздо более открытое сообщество, в определенном смысле, оно было похоже на сообщество людей искусства. Когда я хожу на открытие выставки, она посвящена работе А, но В, С, D, E и F – все участвуют в ней. Я не жалуясь и не завидую чужому успеху. Так, *Obscure* был, в некотором смысле, очень хорошим отражением событий, которые происходили в то время. Я играл для альбомов Гэвина, и мы все участвовали в записи альбомов Ино, и мы играли для альбомов других людей, это было сообщество музыкантов, которые были в основном композиторами, которых можно было позвать, если нужна музыка или музыканты, или, когда нужны исполнители музыки других людей. Конечно, теперь это сообщество разрушено. Крис больше в нем не участвует, а Гэвин и Джон всё ещё работают вместе. Никто не знает, что делает Крис. И я не знал, пока не поговорил с ним на днях, но я думаю, что Гэвин или Джон знают больше. С тех пор, как я начал писать музыку, наше сообщество стало гораздо больше похоже на американское, за исключением одной группы Нью-Йоркской музыки, которая гораздо больше основана на сотрудничестве. Питер Гордон, Рис Чатем, Гленн Бранка (и другие), по общему признанию, борются за одни и те же места, но они продвигают друг друга.

**ВА:** В определенной степени.

**МН:** До определенного момента. Рис будет продвигать этих людей, очевидно, когда он работал в *The Kitchen*, они использовали друг друга как музыкантов. Питер Гордон выступал на представлениях Лори Андерсон и так далее. Этого больше не происходит; я чувствую это из-за того, как развивалось наше сообщество, а отчасти из-за того, как развивалась моя музыка. Я чувствую себя изолированным и обособленным от всех остальных; они также могут чувствовать себя обособленными друг от друга. Я знаю, что Гэвин чувствует себя очень отчужденным от меня, потому что его музыка развивается, насколько я могу видеть, в обратную сторону особым «крабьим» путем, а моя пошла боком в

другую сторону. Он не интересуется ничем, что имеет отношение к року или популярной музыке; он увлекается Бернерсом, Грейнджером и Бузони. Я чувствую свою самостоятельность и особые связи, которые роднят меня с рок-музыкантами. Во время записи Obscure нам всем нравился Ино, в тоже время мы все довольно подозрительно относились к нему, мы не хотели ассоциироваться с миром рока, с которым были связаны косвенным образом, и который совсем не повлиял на нас.

**ВА:** Он не повлиял на вашу музыку?

**МН:** Нет, не повлиял. Я чувствовал то же самое, что и Гэвин – к рок-музыке. В любом случае, он знал о роке больше, чем я. Но с тех пор, как я начал сочинять, я сел за пианино и нашел маленький фрагмент у Моцарта – 16 тактов из «Дон Жуана» – именно то, что я хотел превратить в произведение. И начал играть те повторяющиеся звуки, которые записаны в партии второй скрипки, я вдруг обнаружил, что получается похоже на рок-н-ролл. Я никогда не думал о нем, никогда не сочинял его, так что это отчасти взгляд на материал, а отчасти, способ формирования этого материала, ставшего стилем, который вы могли слышать в «Контракте рисовальщика».

**ВА:** Теперь у вас есть эта связь с роком. Помимо Flying Lizards у вас есть что-то непосредственно ...?

**МН:** Нет, видите ли, я как бы рассеянный профессор. Когда люди спрашивают меня о конкретных произведениях в стиле рок, становится очевидным, что я знаю о нем очень мало; я не слушаю его постоянно. Но у меня есть чувство, что в роке что-то есть, и я делаю музыку, которая, как мне кажется, связана с ним, но, на самом деле это, вероятно, полностью в моем воображении.

**ВА:** Это больше похоже на рок, чем...?

**МН:** Речь идет скорее о способе передачи информации в целом, чем о чем-либо конкретном. Существуют всевозможные параллели, кроме ритмики и того факта,



что я использую бас-гитару, о которой я никогда бы не подумал, что это не классический инструмент. Есть ритмика, есть также метод наслаивания. Все основные компоненты есть в рок-музыке: бас, средние голоса и мелодия; очень простые, и в них нет ничего особенного. Плюс тот факт, как я записываю свои альбомы, и, конечно, то, как я их смешиваю – все это больше связано с роком, чем с классической музыкой. Я не просто прихожу на студию и записываю концерт, в котором кто-то радикально модифицирует звучание инструментов. Я использую технологию с 24 дорожками так, как её используют рок-музыканты: я добавляю и убираю дорожки. Поэтому, даже если я прихожу в студию с полностью записанным произведением, я могу послушать его и понять, что некоторые моменты должны звучать по-другому или должны быть усилены или что-то ещё, можно добавить другой слой. То есть я бы сделал так, как обычно не делают классические композиторы. Рок-композиторы, очевидно, гораздо более интуитивны, в этом плане. Мне нравится менять звучание в студии, хотя всё записано, в живом исполнении всё фиксировано, в студии звукозаписи есть другие возможности. Вы создаете продукт, который не является просто воспроизведением концертного выступления, поэтому я делаю много наложений и других манипуляций с материалом уже в студии.

**ВА:** Когда сформировался Michael Nyman Band в его нынешнем виде?

**МН:** Я не могу вспомнить точную дату, но это тот же Campiello Band, ансамбль, который я собрал тогда.

**ВА:** Те же люди, минимум изменений?

**МН:** Ну, изменения были... Я имею в виду участников. Никто в той группе, не остался с 1977 года, сменились и ориентиры, изначально было много средневековых и народных инструментов. Другое различие между группами, например, моей и Гэвина, было – я имею в виду, оно существовало до недавнего времени – это то, что он – композитор-исполнитель. Джон Уайт, Дэйв Смит, Гэвин – все играют свою музыку и музыку друг друга, а я всегда предпочитал

профессиональных музыкантов. На это есть две причины. Во-первых, я всегда понимал, что мои исполнители – лучшие; если вам нужен пианист или скрипач, вы не пробуете на это место кого-то, кто является композитором и случайно оказался скрипачом или эуфонистом. Это также означало, что я могу выбирать инструменты, которые хочу, а не исходить из того факта, что Джон Уайт играет на тубе, а Дэйв играет на теноре, а Гэвин играет на пианино и басу и так далее. Я выбирал инструменты, которые мне нужны, потому что я был, по сути, работодателем.

**ВА:** Это, кажется, своего рода полная противоположность Scratch Orchestra и их фактической приверженности дилетантизму.

**МН:** У меня этого больше нет с тех пор, как я собрал ансамбль, хотя слушатели сказали бы вам, если бы вы поговорили с ними подробно, что у группы всегда была довольно экстравагантное звучание. Этот эффект достигается отчасти из-за расстроенных инструментов. На ребеке, шалмее, и «всём таком» средневековом, играть трудно. Вы слушаете средневековую музыку, она всегда звучит расстроенно, отчасти из-за качества инструментов, отчасти из-за способностей музыкантов. Поэтому, учитывая всё это, я всегда был заинтересован в том, чтобы писать более профессиональную музыку, чтобы играть как можно точнее для более широкого круга музыкантов. Первоначально я хотел гроыхающую группу, но я не хотел использовать усилители, потому что это отдавало рок-н-роллом. Так что первоначально это были просто инструменты, играющие очень громко, без усиления, а затем я добавил электрогитару, и, если один инструмент усилен, тогда и все остальные должны звучать наравне. Сейчас, в основном, мне нравится звук усиленных инструментов.

**ВА:** Так вот почему во время вашего недавнего концерта звук был усилен.

**МН:** Это моя самая большая проблема. В принципе, я хотел бы звучать так же громко, как рок-н-рольная группа, потому что я получаю большое удовольствие от этого. Здорово, если я могу уйти с концерта с буквально гудящими ушами. Я

действительно получаю от этого настоящий физический кайф. Мы делали концерты, в которых звучание было приближено камерному, и я думаю, несмотря на то, что фактически музыкальное содержание было сохранено, музыка звучала ослабленно, как рок-н-ролл был бы похож на сорняк, если бы не располагал хорошей звуковой системой, и как музыка Филя Гласса не существовала бы, не будь у него хорошей аппаратуры. Так постепенно многое изменилось: в какой-то момент (я не имею в виду, что это было в каком-то определенном порядке) я начал использовать саксофоны, а не шалмеи, скрипки чаще, чем ребеки, потому что на них вы можете играть мелодии лучше, и технически у них шире возможности. Затем я добавил бас-гитару, и усиление стало неизбежным, и теперь все старые инструменты исчезли. В группе есть ещё одна особенность: я не только всё время меняю инструменты, когда я обнаруживаю те, о существовании которых я никогда не знал: я не знал, что существует баритон-саксофон, пока один из участников, играющий на шалмее, не принес его с собой, и с тех пор он есть в составе. К тому же я нашел лучших музыкантов. Я не думаю, что смогу найти двух лучших скрипачей; теоретически можно, но я бы не стал пытаться. Ведущий саксофонист – лучший молодой классический саксофонист в Англии, так что я бы не смог улучшить эту партию. Таким образом, группа на данный момент довольно стабильна с точки зрения участников и состава инструментов. Теперь вопрос о том, как использовать усилители. Всё зависит от того, какие звучания я смешиваю. Исполнители часто огорчаются, когда чувствуют, что вкладывают много сил и умения в исполнение, а в это время кто-то, не являющийся музыкантом, контролирует то, что они делают; особенно если музыка очень громкая и они не могут слышать друг друга должным образом. Поэтому нужно держать баланс между тем, чтобы они были довольны, и я был доволен. Кроме того, сама музыка не сложная, она имеет дело с фактурой и конкретными тембрами, например, если цель противопоставить сопрано-саксофон и кларнет, я хочу, чтобы эти два конкретных инструмента были слышны.

То, что я делаю, очень отличается от того, что делает Гласс, в том смысле, что его группа в основном звучит монохромно: органы звучат как саксофоны, саксофоны

звучат как органы, поэтому я не вижу смысла смешивать эти инструменты. Всё же гораздо интереснее наблюдать, как саксофонисты перестают играть и начинают играть снова, чем слушать, как непрерывно играют органисты. То, что я делаю, очевидно, является более традиционной оркестровкой. Если вы хотите сделать еле уловимое дублирование или что-то ещё, если вы хотите использовать инструмент творчески, а не просто создавать своего рода механистический звук, то есть вероятность, что, если усиления будет слишком много, просто будет слышно «стену» звука, что само по себе неплохо, но в ней теряются все детали. Существует баланс между стремлением к этой «стене» и желанием, чтобы все мельчайшие подробности были услышаны. Это действительно вопрос времени и денег, чтобы иметь возможность сидеть в том же зале с той же усиливающей аппаратурой, которую вы собираетесь использовать и работать над поиском этого баланса; но, когда вы играете в другом зале, например, в церкви, это совершенно другие возможности и проблемы, поэтому это всё очень сложно. Даже Гласс не до конца решает эту проблему, а его задачи на самом деле сравнительно просты, но в одних пространствах музыка звучит хорошо, в других – не очень.

**ВА:** Сейчас вся ваша музыка является репетитивной?

**МН:** Она репетитивна, в том смысле, в каком чаканы, пассакалии, граунд-бас и традиционный рок-н-ролл репетитивны, если так, то моя музыка тоже. Вот мой набор аккордов, я выстраиваю на этой основе, может быть, восемь тактов или восемь аккордов, затем я построю целый раздел или целое сочинение только на этих восьми тактах. Мы говорим о повторении некоего каркаса, верно? Так это и есть репетитивность, не так ли? Является ли Чакона Баха репетитивной музыкой?

**ВА:** Значит, разница есть?

**МН:** Думаю, да, потому что я отрицаю простые повторения, если я повторяю что-то дважды, это не повторение, это вариация. Я могу изменить фигурацию или инструментовку. Я могу добавить мелодию; поэтому, если вы имеете в виду, является ли она репетитивной в том смысле, что фрагмент может звучать один

раз, «два раза» или «три раза», иногда я так делаю, иногда нет. Иногда каждый такт отличается друг от друга; иногда некоторые участники повторяют такт трижды, иногда нет. Например, может быть произведение, в котором раздел состоит из восьми повторений, а некоторые мелодии меняются при каждом проведении или звучат в увеличении, а все другие инструменты на фоне играют одно и то же. То же самое, но не совсем; если вы говорите, что музыка «Контракта рисовальщика» в одно время и типична, и нетипична, то это потому, что она ближе всего к граунд-басу, который я использовал сознательно.

**ВА:** В описании своей работы вы говорили о каком-то союзе системной или репетитивной музыки или её влиянии. Я не совсем понимаю; в чем разница между системной и репетитивной музыкой?

**МН:** Не знаю, спросите Криса. Крис учил, что системная музыка – это музыка, основанная на какой-либо числовой системе, случайных перестановках или чём-то ещё.

**ВА:** У вас этого нет.

**МН:** Есть, я делаю что-то подобное время от времени. Некоторые из ранних произведений, которые я сделал с ансамблем, были противопоставлены этой репетитивной системе – я имею в виду структурное наложение – и, скажем, они имели пять систем по пять тактов в каждой, и каждый такт состоит из трех аккордов, поэтому у меня была повторяющаяся система. Затем я взял номера из телефонного справочника, как делал Джон Уайт. Это своего рода репетитивная музыка, берущая энергию от этой же репетитивной музыки. И затем, что я сделал – вы знаете, пьесу *Drinking and Hooting Machine*, верно? Я взял систему блоков из нее. Эта музыка звучит совершенно неуместно. Вы начинаете с последнего раздела – та-да-да-да-да – и, соответственно, у вас будет пять разделов аккордовых последовательностей: второй не повторяет первый, и третий не повторяет второй, но мы говорим об аккордовых цепочках, верно? Ритм всегда один и тот же. Затем для баса или средних голосов вы записываете то же самое

без партии верхних голосов, в итоге, у вас есть повторение один–три, один–семь, один–один, так что это точно такая же последовательность аккордов, звучащая в нижней партии. Все повторы изменяются, и надстройка постоянно добавляется.

**ВА:** Таким образом, из-за варьированного повторения различных партий, музыка получается разнообразной.

**МН:** Абсолютно, поэтому есть два вида изменений. Хотя всегда есть определенное постоянство. Первое кроется в определенном методе работы: каждое сочинение сделано по-разному. Техника, которую я описал вам – это одна из них, другая музыка будет написана в совершенно другой технике, но есть... Я пытался думать о других своих сочинениях, которые не являются репетитивными. Есть одно произведение, я написал его недавно, оно имеет своего рода нарративную логику, которая удивляет людей, потому что выстроена без репетитивности. Моя проблема связана с поиском следующего аккорда, поэтому я очень редко делаю то, что делает Гэвин или, скажем, Крис. Если я мыслю гармонически, я предпочитаю 24-тактные построения, в которых нет повторения. Я делю 24 такта так: шесть разделов по 4 такта и три раздела по 8 или восемь разделов по 3 такта, и так в течение длительного времени...ну, это не похоже на настоящую музыку. Помимо граунд-баса и вариаций, композиторы в прошлом не были ограничены в выборе аккордов так, как я. Так что в этом смысле моя музыка репетитивная.

**ВА.:** Значит, объединяющим фактором является наложение?

**МН:** Объединение – это наложение, но есть одно сочинение, о котором я только что думал, которое состоит из мелодий: [поет] начало произведения звучит в унисон. Я имею в виду, что это, в некотором роде, настоящая системная музыка, потому что в ней есть 8 звуков, ритм сохраняется, затем начинается сдвиг (нота за нотой), получается два, три и т. д. Так что ещё один признак, который сохраняется в моей музыке – это своего рода изометрия. Если я напишу 8 или 16 тактов, или сколько-нибудь, эти 16 тактов будут иметь мелодию. Мелодия всегда звучит в

одном и том же ритме в каждом такте за редкими исключениями. Гармония может меняться, но мелодия остается той же, и я всегда использую её в первоначальном виде. Также я могу полностью изменить гармоническую основу произведения, но сохранить мелодический ритм. Таким образом, существует много традиционных преобразований, хотя они не используются привычным способом, как тематические метаморфозы, но всегда сохраняют, скажем, один и тот же ритм. Таким образом, мы всё сдвигаем, процесс сдвига заключается в добавлении других звуков. Затем вы повторяете фрагмент второй раз и в третий раз добавляете ещё одну ноту, а затем снова проводите ритмическую последовательность, и снова сдвигаете её. Начало сочинения звучало в унисон, в последующем разделе этот фрагмент гармонизирован в параллельной тональности, а в следующем разделе он гармонизирован совершенно по-другому, ноты в высокой тесситуре сменяются низкими, а низкие – высокими и имеют другую последовательность аккордов в сопровождении. Вторая часть – последовательность аккордов без мелодии, и тогда будет легко показать её вам. Так что это довольно проработанная музыка для меня, но всё же я бы сказал, что это ряд вариаций. Это и есть репетитивность?

**ВА:** Это недавняя Ваша работа?

**МН:** Двух-трехлетней давности. Единственный верный способ проверить – посмотреть некоторые партитуры. Но их очень трудно достать, потому что я обычно их не записываю. Я делаю фортепианное переложение или работаю с фортепианной партией, и просто пишу партии и раздаю их исполнителям. Есть оркестровая партитура, которая, полностью записана. Так что их трудно найти.

**ВА:** Если Studio Vista скажут: «Мы хотим издать партитуру».

**МН:** Мой ответ – нет.

**ВА:** Вы бы не стали?

**МН:** Нет, ни в коем случае. С чего бы мне соглашаться? Многие люди спрашивают меня об этом, и есть много причин для отказа: а) это занимает

слишком много времени; b) очень плохо оплачивается; c) так много музыки написано мной с 1972 года, времени, когда я перестал всё записывать, что если бы мне пришлось сделать это, то получилась бы целая книга; и d) многое из той музыки меня не интересует, но ради полноты и широты я должен был бы включить её.

**ВА:** Что Вас действительно интересует? Кто на самом деле Вас зажигает?

**МН:** Никто, к сожалению. Это не высокомерие, это не значит, что моя музыка настолько изумительна, что ничто другое на неё не влияет. Я отчаянно хожу и слушаю другую музыку, чтобы быть взволнованным, удивленным, очарованным, чтобы получить удовольствие или что-то в этом роде; или, учитывая, что у меня есть ориентир на определенный тип материала, метод работы, я ищу что-то, что я могу взять и добавить в свой арсенал приемов, потому что так случается. С тех пор, как я сочиняю, в течение последних 6 лет, я вижу формирование техники, изобретение ряда средств, что в каждом произведении используется разная техника, потому что материал другой. Способы работы либо возникают естественным образом, исходя из потенциала материала, либо их нужно искать, чтобы действительно всё получилось, скажем, превратить 4 такта в 400. Поскольку я пишу всё больше и больше сочинений – и все они разные, потому что материал всегда разный – вы никогда не можете повторить сами себя, хотя я повторяю и довольно часто. Я вижу кучу техник, средств, и, в особенности, приемов для начала работы. Вы думаете, как это можно сделать, и вы думаете, может быть, это сработает. Затем, вы используете это средство на совершенно другом фрагменте и даже совершенно другой последовательности аккордов, возникают некоторые отличия, так что это порождает другой набор средств. Есть определенные приемы, которые постоянны; один из них – изометрия (если вы хотите дать ему громкое имя). Ещё один, очевидно, работа с гармоническими блоками; ещё один – это старый прием Стива Райха по созданию мелодии нота за нотой, который я всё еще использую и которым увлекаюсь. И перегармонизация. Например, самая последняя композиция, которую мы включили в «Контракт



рисовальщика», большой продолжительный похоронный марш<sup>198</sup>: [поет] с басовой партией длительностью двенадцать минут, а затем она становится мелодией в последних нескольких разделах, и имеет совершенно другую гармонизацию. Что бы это ни было, я делаю так довольно часто. Наложение, простое увеличение вертикальной плотности. Помимо стилистических черт, которые постоянны, стабильны, всегда есть такие компоненты, как мелодия, гармония, ритм. Мелодия всегда важна, и гармонизация имеет с ней определенную связь, также, как и с инструментами, которые я использую и с тем, как я их использую. Вы можете изобрести другие средства.

**ВА:** Вы говорили о шуме и запредельной громкости звучания. Кажется, вам также нравится останавливаться и делать большие паузы и фрагменты тишины.

**МН:** Да, в этом есть некая театральность, к которой я не стремлюсь, она возникает естественным образом. Это драматично и забавно одновременно. Но я думаю, это из-за того, что я выбираю определенный материал; я выбираю его не потому, что он выражает какую-то эмоцию или характер, а потому, что в нем есть что-то, что мне нравится. Когда я хотел сделать раздел, в котором за мажорным аккордом следует минорный аккорд, а за ним снова мажорный аккорд – этот материал имел все исторические коннотации и воспоминания и т.д. У меня есть два типа произведений: первое – это быстрая работа, три-четыре минуты звучания похожие на фотоснимок, второе – более продолжительные произведения, скажем, от двенадцати минут до двух часов. Мне нравятся резкие перемены и внезапные сюрпризы, убаюкивание слушателей, чтобы им дать ложное чувство безопасности: они следуют за мелодией, идут по красивой дороге и любуются пейзажем. Внезапно вы сворачиваете на маленькую боковую тропинку, о существовании которой не подозревали, это очень неожиданно, а затем вы возвращаетесь назад. У меня есть сочинение – перформанс<sup>199</sup>, которое длится два

---

<sup>198</sup> Имеется в виду пьеса *Bravura* (примечание моё. — А.А.).

<sup>199</sup> Имеется в виду постановка *The Masterwork / Award Winning Fish-Knife* (1979) (примечание моё. — А.А.).

часа, оно гораздо более проработанное. В основе его лежит ряд из 8 аккордов и нескольких фигураций. Эти 8 аккордов варьируются, аккорды меняются местами, одновременно с этим идет ряд вариаций, но они разделены в пространстве, мне очень приятно прерывать поток. Вот что мне не нравится в Глассе и Райхе: если они начинают использовать какой-то прием, то он будет длиться целиком двенадцать минут. Мое определение минималистической музыки такое: минимальное количество материала, воспроизводящегося в течение максимального количества времени [смеется]! Так что я очень щепетилен в отношении своего материала. Хотя другие люди могут найти это скучным, я на самом деле очень обеспокоен тем, что вы не можете сделать хорошее произведение из плохого материала, вы не можете сделать интересный фрагмент из неинтересного материала. Вы *можете* (курсив. — В.А.) сделать и неинтересную музыку из неинтересного материала, но я думаю, что недостаток многих даже тщательно продуманных минималистических произведений – или как вы называете эту американскую чепуху – заключается в том, что интересность этого материала исчерпывается через очень короткий промежуток времени. Поскольку базовая техника работы Райха, Гласса, меня и кого бы то ни было довольно проста, я думаю, интерес к такому материалу исчерпывается довольно быстро, независимо от того, как кто-то из композиторов оправдывает использование какого-либо приема, мы все в одной лодке, технически мы все ограничены или выбираем быть ограниченными также, как Сати был ограничен или выбрал быть ограниченным, и, слава богу, что это так. Наше отношение к музыкальному материалу – зародившееся ещё во время существования ансамблей Scratch Orchestra и Portsmouth Sinfonia – с одной стороны, состоит в том, чтобы дистанцироваться от материала так, чтобы мы могли организовать его систему, с другой стороны, быть настолько близким и привязанным к первоисточнику так, чтобы не исказить его слишком сильно. Если я пишу произведение, основанное на музыке Моцарта или Пёрселла, я отойду на определенное расстояние от оригинала, но затем остановлюсь, потому что причина, по которой я использовал конкретное произведение, кроется в том, что эта музыка мне нравится, поэтому,

если я пересеку определенную черту, я уничтожу этот материал. Это похоже на то, что могли бы сделать Штокхаузен или Максвелл Дейвис.

**ВА:** Вы хотите, чтобы люди узнавали эту музыку?

**МН:** Я хочу, чтобы люди узнавали её, но я не хочу, чтобы люди говорили: «Боже, он умен!». Моя композиция, названная *In Re: Don Giovanni*, имеет в своей основе 16 тактов из знаменитого произведения. Я хочу, чтобы люди сказали, и они говорят: «Боже мой, я никогда не слышал этого раньше!» В каком-то смысле я спас этот фрагмент, но не от неизвестности, а от того факта, что 16 тактов звучали в темпе 120, что очень быстро. Итак, я, с помощью своего системного метода, продлил фрагмент до трех или четырех минут, что-то похожее делали Джон и Крис с ансамблем *Promenade Theatre Orchestra*. Вообще, многое из того, что делаю я похоже на деятельность этого ансамбля.

**ВА:** Однако, ваши увлечения и интересы существенно меняют их?

**МН:** О, абсолютно. Особенности моего мышления, установки и методы работы – разные, но всё же похожи в плане деления объекта на части и его объединения снова. Вот, что я сделал в *In Re Don Giovanni*: композиция состоит из четырех разделов, в первом звучит только гармонический фон в партии второй скрипки. Во втором разделе добавляется мелодическая линия, которая является свободной имитацией баса, а в последнем разделе проводится мелодия из вокальной партии оперы.

**ВА:** Так, всё это постепенно появляется?

**МН:** Безусловно. Это мой метод «раскачки», развивающийся от фоновой музыки к мелодии на четырех этапах; но также это и комментарий к оригинальному произведению; «артефакт» делится на части, а дальше показывается, как он устроен, и как обновляется. Вы могли бы интеллектуализировать его любым способом, но для меня это было просто средством продлить то, что я считал удивительной последовательностью аккордов.

**ВА:** Вы берете различные источники, но ...

**МН:** Не всегда; довольно часто я использую свой собственный материал.

**ВА:** Что вам нравится, или что бы вы не стали брать? Какую музыку вы не используете?

**МН:** Как только я понял, что у меня есть своего рода квази-хит In Re Don Giovanni, я стал обследовать остальную партитуру «Дон Жуана» с целью посмотреть, есть ли что-то, что может мне понравиться, с одной стороны; а с другой – из чего я смогу ещё что-то сделать, и я ничего не смог найти. Это было одно из счастливых вдохновений. Что я использовал? Я использовал базовую гармоническую цепочку рок-н-ролла (I-VI-IV-I) и наложил на неё песню All the Things You Are Джерома Керна, и сделал аранжировку в манере Стива Райха. Видите, у вас есть произведение, соединяющее три слоя: рок-н-ролл, репетитивную музыку, мелодику. Есть определенные архетипы, стереотипы, на эту основу можно записать любое количество мелодий. Четвертое, что я сделал – использовал метод конца XX века, который строится на выращивании мелодии из ничего, и пятое – преобразование в моё произведение. Не особенно интеллектуализировано, но разве я должен читать лекции... Опять же, музыка из «Контракта рисовальщика», в которой киносюжет диктовал условия, мы должны использовать что-то из XVII века, поэтому я буквально переиграл всё, что когда-либо написал Пёрселл, за исключением того, что я посчитал неинтересным. Я наткнулся на граунд-бас, который, по-моему, был бы великолепен. Скорее это гармония, а не мелодия. Я не могу использовать мелодию, если она не является частью гармонии. Поэтому я нашел весь этот материал Пёрселла: иногда это были три аккорда или два такта, довольно часто брал весь граунд-бас. Большинство из того, что вы слышали, имеют в своей основе граунд-бас. Потом я «снял» слои в сочинениях Пёрселла или оставлял столько, сколько хотел, и начинал работать, как будто это был мой материал. В этой музыке было больше или меньше Пёрселла и больше или меньше Наймана. Произведение Queen of the Night было довольно прямой обработкой музыки Пёрселла, хотя я повозился с мелодией и

улучшил её. Сочинение, которое звучало так [стучит и поет], не имело в своей основе Пёрселла, кроме использования басовой линии. Граунд-бас в медленном темпе в ми миноре и одна мелодическая линия взяты из оригинала композитора, остальное сделано мной. Поэтому хотя люди называют такую музыку пастиччо и пародия, это явно не то и не другое. Не знаю, как бы вы это определили?

**ВА:** Вы получаете такие отзывы? Критики утверждают, что это пастиччо?

**МН:** Кинокритики – да, но это ещё ничего не значит. О, да, пастиччо и пародия или говорят, что это произведение Пёрселла, что показывает, что люди на самом деле не знают, как звучит барочная музыка. В какой-то момент я испугался, потому что был немного обеспокоен тем, что Queen of the Night фактически была пёрселловской, здесь я был слишком близок к оригиналу, был почти плагиатором. Потом я случайно включил радио, и услышал эту песню в исполнении какого-то парня, и она звучал совершенно не похоже на мое произведение, потому что моя музыка была более выразительной, мелодия и инструментовка изменились, поэтому я перестал чувствовать себя виноватым. Но это была работа, которую я должен был сделать по заказу. Не думаю, что я когда-либо по своей воле использовал бы этот материал; мне никогда эта мысль не приходила в голову.

**ВА:** Но теперь вы рады, что сделали это?

**МН:** О, да. Есть ещё одно продолжительное произведение, в нем есть десятизвучный мотив а-ля Конлон Нанкэрроу [поет], который стал материалом для произведения, он звучит в басовой партии. Задача здесь состояла в том, чтобы найти как можно больше способов для её трактовки: а) что я мог бы придумать; и б) что меня интересовало. Так что я обнаружил, что могу использовать её многообразно: эта мелодия стала басом для какого-то сочинения, это была мелодия типа Нанкэрроу с различными акцентами, затем её можно было трансформировать (первоначально она была в миноре, я сделал мажорную версию), и она стала похожей на основу для фоновой музыки Райха–Гласса.

Иногда я перестаю писать материал и использую его как средство поиска новых особенностей, о которых я не знал и которые я мог бы использовать.

**ВА:** У вас есть какие-то заказы?

**МН:** Да. Я пишу на заказ три или четыре раза в год. В прошлом году я сделал произведение для оркестра в Австрии, которое было в общем-то оркестровкой некоторых номеров из «Контракта рисовальщика», продолжение ранее написанной музыки. Я имею в виду, что плохо писать для оркестра без необходимости изобретать новый материал! Так что, по сути, это огромная работа по аранжировке. Я написал музыку для двух скрипачей из моего ансамбля, и только что доделал произведение для сборника Sing Circle для четырех певцов с усилителями и произведение для гамелана.

**ВА:** Что вы собираетесь делать?

**МН:** Дело в том, что я не написал ни ноты за последние шесть-восемь месяцев. Причина этому отчасти состоит в том, что приятно получать деньги за написание музыки. Кроме того, опять же, как в том произведении, в основе его была просто мелодическая линия, я изменяю строй одной из мелодий, той, которая менее пентатоническая, с «ре диез», в ней не так много трезвучий и доминант-септаккордов, которые вы можете услышать, поэтому мне придется думать об этом материале совершенно по-другому. Это стимулирует, вот только меня пока ни на что не сподвигло. Плюс, что ещё? Различная танцевальная музыка, больше работы в кино. Музыка к последнему фильму, которую я делал, была своего рода, как если бы «Майкл Найман встретился с Бернардом Херрманом<sup>200</sup>». Это какая-то очень, очень хичкоковская музыка, но снова сделанная с помощью какого-то системного подхода. В композиции я использую два минорных аккорда, два такта. Сначала они повторялись четыре раза по разным схемам: первый и второй, потом первый, второй трижды, затем третий и четвертый – два новых аккорда

---

<sup>200</sup> Бернад Херрман (Bernard Herrmann, 1911–1975) – американский кинокомпозитор, наиболее известен как автор киномузыки (примечание моё. — А.А.).

воспроизводятся четыре раза, затем первый и второй дважды, третий и четвертый аккорды звучат трижды, пятый и шестой трижды. Так, каждый раз вы получаете новую пару аккордов, которая повторяются четыре раза. После первого повторения в дальнейшем, они возвращаются как три повторяющихся схемы. Важным является то, что в то время пока вы думаете, что это будет приятная, беззаботная музыка, она как бы подбрасывает вас; поэтому, хотя это всего лишь три доли в такте, вы не уверены, когда наступит следующий повтор. Это то, что я бы назвал своими системами; на самом деле, всего лишь часть их. Я приду и покажу их вам.

## Приложение 4

**М. Найман Against Intellectual Complexity in Music**<sup>201</sup>

October, Vol. 13, Summer, 1980, p. 81–89 (перевод Алексеевой А.)

Знаменитое высокомерное замечание Штокхаузена по отношению к Мортону Фелдману<sup>202</sup> – «[я] однажды сказал Фелдману, что какое-либо из его произведений может быть моментом в моей музыке, но никогда наоборот» – показывает непонимание истинной простоты в музыке. Простой «момент» может быть распознан только в противопоставлении другому, более сложному моменту. В музыке Штокхаузена *упрощенные* моменты либо противопоставляются другим моментам большей сложности, либо выполняют сложную роль в общей структуре произведения; в то время как *простое* сочинение Фелдмана – это завершенное пространство, в котором моменты большей и/или меньшей простоты, если они вообще там появляются, не имеют намеренного соответствующего значения в традиционном смысле. В том, что мы называем экспериментальной музыкой – грубо говоря, музыка последователей Кейджа, – простота есть нечто, стремящееся к константе, абсолюту, хотя, конечно, существуют степени простоты, так же как существуют степени сложности. Тем не менее, простота – не единственная альтернатива для выбора из огромного арсенала средств выразительности или техник, на которые авангардный композитор может опираться в зависимости от обстоятельств, инструментов или требований композиции. Прямолинейность большей части экспериментальной музыки, которая позволяет найти самый прямой путь к эффективному представлению избранного звукового материала, может быть интерпретирована посторонним как реакция на традиционную и модернистскую интеллектуальную сложность. Но этот прием не *упрощает* сложную техническую атрибутику, которая придает европейскому музыкальному

---

<sup>201</sup> Перевод названия звучит как «Против интеллектуальной сложности в музыке». Этот текст представляет собой пересмотренный вариант доклада для конференции «Новая простота в современной музыке» в Институте Аспена, Берлин, 13–16 июня 1977 года.

<sup>202</sup> Jonathan Cott. Talking (whew!) to Karlheinz Stockhausen / Rolling Stone, July 8, 1971.



искусству респектабельности; он совершенно прямо игнорирует эту атрибутику, поскольку эстетические, структурные и экспрессивные требования так называемой Новой простоты требуют разработки совершенно иной, независимой (можно сказать, наивной, невинной и простодушной) композиционной методологии.

*Реакция против* сложности, по сути, является характерной чертой самой интеллектуально сложной музыки, как отмечал сам Штокхаузен по своим наблюдениям в первые дни тотального сериализма в пятидесятых годах ...

... все элементы имели равные права в процессе формирования и постоянно обновляли *все* свои характеристики от одного звука к другому. ... Если от одного звука к другому меняются высота тона, длительность, тембр и интенсивность, то музыка, в конце концов, становится статичной: она изменяется чрезвычайно быстро, человек постоянно переживает весь опыт за очень короткое время и, таким образом, он оказывается в состоянии приостановленного движения, музыка «останавливается». Если кто-то хотел использовать большие временные фазы, единственным способом было позволить одной звуковой характеристике преобладать над всеми другими в течение некоторого времени. Однако при обстоятельствах, которые тогда преобладали, это радикально противоречило бы звуковым характеристикам. И было найдено решение – распределить в пространстве, между различными группами динамиков или инструментов, фазы разной длительности такой однородной звуковой структуры<sup>203</sup>.

Например, в повторяющихся аккордах медных духовых в сочинении «Группы», такое упрощение является очевидной реакцией против сложного статистического, а не музыкального процесса, оно не имеет абсолютно никакого отношения к простоте, описанной Джоном Кейджем в 1961 году, по отношению к музыке Ла Монте Янга:

Янг делает нечто совершенно отличное от того, что делаю я, и это кажется мне очень важным. После прослушивания некоторых его произведений

---

<sup>203</sup> Karlheinz Stockhausen. Music in Space, Two Lectures / Die Reihe, 5, Bryn Mawr, Theodore Presser, 1961, p. 69.

[предположительно, такой классики минимализма, как «X для Генри Флинта» и «Композиция 1960 № 7»], у меня случился опыт прослушания, абсолютно отличающийся от любой другой музыки. Он способен либо через повторение одного звука, либо через непрерывное исполнение одного звука в течение периода равного двадцати минутам, привести к тому, что, скажем, через пять минут я обнаруживаю, что-то, о чем я всё время думал как об одном и том же, в конце концов, оказывается не одинаковым, а полным разнообразием. Я нахожу его сочинения впечатляющими почти в том же смысле, как происходит изменение опыта наблюдения, когда смотришь в микроскоп. Вы видите, что существует что-то, о чем вы не подозревали.

С другой стороны, музыку Ла Монте Янга европейцы воспринимают как европейскую. Например, возьмем повторение кластера или одного звука с казалось бы постоянной амплитудой в течение, скажем, десяти минут. Европейский слушатель подумает: «Ну, это то, что у нас всегда было, минус элементы вариаций». Видите ли, они воображают, что с ними что-то делают, а именно упрощают то, что им знакомо. Я отвечаю, что дело не в том, что он делает что-то со мной, а в том, что я способен слушать иначе, чем когда-либо раньше<sup>204</sup>.

Рассмотрим янговский интервал си и фа-диез в «Композиции 1960 № 7», или как доминантовый ундецимаккорд продлевается от одной до двухсот с лишним долей в «Четырех органах» Стива Райха. Если мы примем этот «примитивный» музыкальный материал как редукцию или концентрацию традиционных тональных явлений, то мы действительно говорим об упрощении. Можно, конечно, анализировать (а не слышать) его таким образом, особенно если у вас символический или метафорический взгляд на музыку. Райх, например, строит доминантовый ундецимаккорд таким образом, что он «содержит» как тонические, так и доминантовые черты, и поэтому можно сказать, что он «репрезентирует» в сжатом виде напряженность тональной системы. По мере того, как доминантовый ундецимаккорд продлевается, мы воспринимаем

---

<sup>204</sup> Roger Reynolds. Interview with John Cage / John Cage, New York, Henmar Press, 1962, p. 52.

тоническое или доминантное усиление, то есть доминанта в аккорде «растворяется» в тонических элементах. Было бы, однако, неверно полагать, что, когда Райх садился сочинять «Четыре органа», он имел в виду нечто большее, чем сам материал («избранный фрагмент», взятый не из традиционной музыки, а скорее у Диззи Гиллеспи) и наиболее подходящие способы объединения этого фрагмента в течение сравнительно длительного периода времени<sup>205</sup>.

В случае доминантового ундецимаккорда следует помнить, что одним из самых фундаментальных принципов эстетики Кейджа является принцип не сокращения всей музыки – или культуры в целом – до единичного набора приемов, а наоборот: начала из ничего, выстраивания с нуля или, как в «4' 33», из тишины. В этом, пожалуй, и состоит принципиальное различие, между, с одной стороны, авангардом, чья интеллектуально сложная музыка, опирается на традиционные композиционные приемы и концепции, вырастает, развивается и расширяется из них, и, с другой стороны, экспериментальной музыкой, в которой кажущаяся прямолинейность и отсутствие *зафиксированной в нотах* сложности проистекают из принципов, чуждых европейской музыке, по крайней мере, с 1600 года<sup>206</sup>.

В то время как материал произведения – чистая квинта или доминантовый ундецимаккорд – по-видимому, возникает из нуля, эта новая композиционная установка фактически возникла из сериализма. У Райха и Янга специфические, иногда даже нетрадиционные, музыкальные установки проявили себя *в рамках* сериализма, а не как общая реакция *против* сериализма. Сочиняя сериальную

---

<sup>205</sup> Необходимо прояснить два момента: во-первых, двадцать минут или около того могут не быть большой продолжительностью для произведения «новой музыки», но могут быть (или могут не быть) длительным периодом для постепенного увеличения одного аккорда; во-вторых, «садился сочинять» – метафора, взятая из традиционной композиции. Она, как правило, имеет мало общего с процессом создания экспериментальной музыки, который эффективно обходит традиционное представление о «мастерстве музыкальной композиции», и всё, что оно в себя включает.

<sup>206</sup> Моя собственная музыка, которая, я думаю, относится к категории экспериментальной, она обоснована в моей книге «Экспериментальная музыка: Джон Кейдж и его последователи» (New York, Schirmer Books, 1974), однако, связана с вариационными формами XVII и XVIII веков, в то время как системная музыка в целом, хотя и отдаленно, связана с сериализмом.

музыку для Берио в Миллс-колледже, Райх избегал транспонирования рядов, чтобы сохранить какое-то ощущение тональности. И он приблизился к ряду как к повторяющейся константе, которую нужно перегруппировывать каждый раз, когда она повторяется.

Совершенно новое отношение к длительности возникло из сериальных композиций Янга 1950-х годов; отдельные звуки начали продлеваться из сериального контекста, так что в его «Октете для медных духовых» (1957) длинные ноты часто удерживались в течение трех или четырех минут. Больше ничего не происходило, кроме наложения друг на друга других длинных нот и пауз, которые звучали минуту или больше. С точки зрения традиционной композиции, мы можем с полным основанием говорить об упрощении, поскольку происходит значительное уменьшение звуковой насыщенности и ритмической сложности. Это подчеркивается ещё больше в последующем произведении Янга «Трио для струнных», где, по словам композитора, больше внимания уделяется гармонии, чем в любой другой музыке, «за исключением какого-либо подобия того, что было широко известно как мелодия»<sup>207</sup>. Но как только этот новый акцент на увеличении продолжительности как *предмете* композиции отделился от старого сериального «организма» – естественно приводя к использованию исключительно продленных звуков, к гармонии без мелодии, которую Янг продолжил исследовать в своем всеобъемлющем произведении «Черепаша, её путешествия и сны», – мы больше не можем говорить о редукции, реакции или даже отвержении, но о совершенно новых музыкальных проблемах и материале, требующем совершенно новых методов структурирования и артикуляции.

Описывая в общих чертах эту предысторию так называемой «Новой простоты», полезно также выделить две различные реакции на одного из главных представителей интеллектуально сложной музыки – Антона Веберна. И Райх, и Янг (а также Крисчен Вулф как представитель «первого поколения» композиторов-экспериментаторов начала пятидесятых годов) избирательно

---

<sup>207</sup> Richard Kostelanetz. Conversation with La Monte Young / La Monte Young & Marian Zazeela, Selected Writings, Munich, Heiner Friedrich, 1969.

слушали результаты последовательных манипуляций Веберна. Райх говорил об «интервальной согласованности» в «Оркестровых вариациях», которая «придает некоторое гармоническое звучание его музыке»<sup>208</sup>. А Янг, отмечая практику Веберна повторять одни и те же тоны в одних и тех же октавных позициях, независимо от их положения в других формах и транспозициях ряда, заметил, что, хотя на первый взгляд она представляет собой «непрерывные вариации», её можно также воспринимать как статику, «поскольку используется одна и та же форма на протяжении всего произведения ... Одна и та же информация повторяется снова и снова»<sup>209</sup>. Этот вид избирательного прослушивания, который зависит, конечно, от музыкальных интересов и восприятия слушателя, является обратной стороной ситуации, описанной Кейджем. У Веберна однообразие воспринимается из (кажущегося) разнообразия, в то время как в музыке Янга, Гласса или Райха из (кажущегося) однообразия возникает разнообразие иного порядка, требующее иного способа прослушивания и переживания музыкального времени.

Иногда вопрос разнообразия в однообразии создает проблемы для исполнителя, как указал Корнелиус Кардью в своем анализе «X для Генри Флинта» Янга. Произведение Янга существует только в устной форме и состоит из единственного, плотного, тяжелого, затухающего звука, повторяемого как можно более равномерно и регулярно. Кардью спрашивает:

Каков шаблон/эталон этого единообразия? Начальный звук? Или каждый звук становится примером для следующего за ним? Если первое, то начальный звук должен быть зафиксирован в уме как мысленный идеал, к которому все остальные звуки должны приближаться как можно ближе. (На практике начальный звук тоже является попыткой приблизиться к образу, который существует до начала пьесы.) Если выбран последний метод, необходимо постоянно заботиться о том, чтобы ассимилировать различные случайные вариации по мере их возникновения. Дэвид Тюдор подошел к исполнению пьесы

---

<sup>208</sup> Из личного общения с автором.

<sup>209</sup> Kostelanetz Conversation with La Monte Young.

таким способом и рассказывает, как, заметив, что некоторые клавиши в центре клавиатуры не были нажаты, его задачей было убедиться, что эти конкретные клавиши продолжали не звучать. Задача ассимиляции и поддержания случайных вариаций, если следовать логике, требует сверхчеловеческой концентрации и техники ... Следует помнить, что, хотя, единообразие необходимо («насколько это возможно»), *желательным* является варьирование. Это просто так: желаемое изменение – это то, что является результатом человеческой (а не сверхчеловеческой) попытки единообразия<sup>210</sup>.

Написанная в 1963 году, такая детально проработанная аналитическая софистика может быть несколько устаревшей с точки зрения современной музыкальной практики; тем не менее, она показывает, что существуют формы сложности, отличные от интеллектуальной при работе над экспериментальной музыкой, которая, вообще, раскрывает творческие и перцептивные области, забытые в традиционной и авангардной музыке, и которые изменили принятые акценты в цепочке концепция – сочинение – исполнение – восприятие.

Вернемся к реакции композиторов-экспериментаторов на Веберна: как мы можем судить о реакции на интеллектуальную сложность музыки Веберна, проявляющуюся, например, в творчестве Мортон Фелдмана? Именно через Веберна Фелдман впервые встретился с Кейджем - после исполнения *Симфонии*, которую оба сочли прекрасной. В начале пятидесятых годов Фелдман, по его словам, интересовался звуком, а не структурой. Абстрактно-экспрессионистская живопись предполагала звуковой мир «более прямой, более непосредственный, более физический, чем всё, что существовало раньше». Варез чувствовал, искал этот идеал, но работал слишком «в стиле Вареза»; Веберн тоже стремился к нему, «но его сочинения были слишком связаны правилами додекафонной системы»<sup>211</sup>. Хорошо известно, что первые «экспериментальные» произведения Фелдмана имели определенные импровизационные или свободные элементы, так как «новая структура требовала более жесткой концентрации, даже чем техника

---

<sup>210</sup> Cornelius Cardew. *Treatise Handbook*. – London: Peters Editions, 1971.

<sup>211</sup> Cited in Michael Nyman *Experimental Music*, p. 44.

статистической фотографии», которая стала для него сродни точным обозначениям. О пьесе «Проекция № 2» для флейты, трубы и виолончели он сказал, что его желанием было не «сочинять», а «проецировать звуки во времени, свободном от композиционной риторики, которой здесь не было места. Чтобы не вовлечь исполнителя [самого Фелдмана] в воспоминания [отношения], а также потому, что звуки больше не имели присущей им формы»<sup>212</sup>, он допускал неопределенность в звуковысотности. Это была, конечно, еретическая идея для сериальной системы, которая тогда, как и сейчас, была более или менее ориентирована исключительно на высоту тона. Позднее Фелдман выказывал свое отношение к сериализму поразительно ясно:

Мне кажется, что предметом музыки, от Машо до Булеза, всегда была её конструкция. Мелодий в 12-тоновых рядах просто не бывает. Они должны иметь конструкцию.... Продемонстрировать любую формальную идею в музыке, будь то структура или ограничение, – это вопрос конструкции, в которой методология является управляющей метафорой композиции.... Только путем «разделения» элементов, традиционно используемых для построения музыкального произведения, звуки могут существовать сами по себе – не как символы или воспоминания, которые изначально были воспоминаниями о другой музыке.

Радикальная концепция, конечно, заключается в том, чтобы *освободиться от взаимосвязей*, поскольку вся музыка пост-Ренессанса была связана с возрастающей фиксацией взаимосвязей между звуками. Отношение Кейджа к освобождению от взаимосвязей было, и остается, к сожалению, – строгим и жестким, также как отношение сериалистов к фиксации взаимосвязей. Возможно, было бы полезно вспомнить подход Кейджа, хотя он может показаться лишь косвенно связанным с так называемой Новой простотой. В 1970 году он предположил ...

... что взаимосвязи между звуками существуют так же, как между людьми, и эти взаимосвязи являются более сложными, чем я мог бы описать. Просто отбросив ответственность за создание взаимосвязей, я не теряю их. Я нахожусь в

---

<sup>212</sup> Там же.

ситуации, которую вы могли бы назвать естественной сложностью, которую так или иначе можно наблюдать. Раньше считалось, что функция художника заключается в самовыражении, и поэтому он должен устанавливать определенные взаимосвязи. Я думаю, что весь вопрос искусства – это вопрос изменения нашего сознания, и что функция художника – не самовыражение, а скорее самоизменение, и то, что изменяется, – это явно не его руки или его глаза, а скорее его сознание ....

В одинаковой ситуации один человек заметит одни взаимосвязи, а второй заметит другие. Если у нас есть точка зрения, которой мы привыкли придерживаться, то есть только один правильный способ наблюдения связей между вещами, тогда возникает ситуация, которая мне не нравится. Другими словами, у нас есть одна правильная вещь, а всё остальное оказывается неправильным. Я хотел бы делать множество правильных вещей<sup>213</sup>.

По сравнению с музыкой Ла Монте Янга, музыка Кейджа, кажется, в своей самой главной характеристике (и он сказал бы, что лучшей), «сложной»; но эта не или даже антиинтеллектуальная сложность только кажущаяся, так как любые возникающие взаимосвязи являются поверхностным, как отношения между незнакомцами, которые случайно встретились на улице. Это, таким образом, только одна крайность Новой простоты, где все музыкальные события, лишённые преднамеренных взаимосвязей, имеют равную важность (или, как у Кейджа, равную неважность). Противоположная крайность, представленная в Америке музыкой Терри Райли, Райха, Гласса, Янга и Джона Гибсона, а в Англии музыкой Гэвина Брайерса, Джона Уайта, Кристофера Хоббса и моей, тесно связана концептуально, методологически и композиционно с Кейджем, даже когда его цели и методы, по-видимому, противоречат этому отношению. Кейдж сам ощущал сходство; его собственная музыка может быть неструктурированной, но если один из этих молодых композиторов «сохраняет в своей работе аспекты структуры, они являются симметричными по характеру, каноничными или

---

<sup>213</sup> Frank Kermode. Is an Elite Necessary? (interview with Cage) / The Listener (London), November 5, 1970.



обладают равной важностью частей, либо тех, которые существуют одновременно, либо тех, которые следуют друг за другом во времени»<sup>214</sup>. С тех пор как Кейдж попробовал – и успешно – ликвидировать «клей» музыкальных связей, прибегнув к случайным методам артикуляции множества звуков, их комбинаций, молодые композиторы, не сомневаясь, исследовали и реализовывали расширение потенциала *отдельных* звуков или ограниченных наборов звуков и создавали взаимосвязи между различными аспектами этих ограниченных комплексов.

Равенство вертикальных и горизонтальных композиционных аспектов является фундаментальным для экспериментальной музыки. Простота – это абсолют, постоянство, а не часть шкалы ценностей, текстур, техник, драматической структуры или чего-то ещё, охватывающая всю гамму от абсолютной простоты до пугающей (и, обычно, саморазрушительной) сложности. Нет таких моментов большей или меньшей простоты во время работы, которые не являются естественным результатом выбранного процесса, как, например, в «Музыке маятника» Райха, в конце которого все микрофоны приходят в равновесие – достигают унисона, так сказать – после более «сложного» взаимодействия независимых и постепенно удлиняющихся обратных импульсов. Точно так же простота не является дуалистическим или множественным качеством (в конце концов, кажущаяся сложность множественности Кейджа проста, поскольку между последовательными частями не устанавливаются структурные связи); только в редких случаях, таких как «Кровь Иисуса ещё никогда не подводила меня» Гэвина Брайерса, поляризация мелодии/гармонии является целью, и она достигается. В таких случаях – как, например, в моей собственной музыке – повторение обеспечивает уничтожение, отрицание, либо каким-то образом переоценку явной фоновой/приоритетной темы. Точно так же части пьесы, такие как «Барабанный бой» Райха, соотносятся друг с другом в отношении 1:1 или 1:1+1... .

---

<sup>214</sup> John Cage. *A Year From Monday* – Middletown (Conn.): Wesleyan University Press, 1967, p. 31.

В этой новой, простой экспериментальной музыке данный материал произведения является его *единственным* материалом и относится только к самому себе; здесь нет контрастных, комплементарных или вторичных идей. Единая, унитарная музыкальная идея, обычно необъятная и нарочито простая, распространяется через композицию посредством репетитивности, удлинения звуков, фазового сдвига, имитации, накопления, ротации, изменения ритма, вертикального наложения, добавления, наслоения и т. д. Эти основные приемы не используются, по аналогии со «сложной» музыкой, для преобразования, маскировки, преобразования или интермодуляции самих себя или исходной музыкальной идеи; там, где трансформация является важной частью произведения (в старой терминологии, когда произведение более «развито»); системы, процедуры и процессы обеспечивают сохранение идентичности материала.

Возможно, реакция композиторов-экспериментаторов на так называемую интеллектуальную сложность авангардной музыки – это реакция не против самой интеллектуальной сложности, а против того, что вызывает потребность в такой сложности, а также её слышимого результата. Возможно, нам следует говорить о качествах, которые отрицала серийная музыка и которые вновь проявились в экспериментальной музыке: симметричный ритм (т.е. «правильный» ритм); благозвучие; диатонический или модальный звуковысотный материал; отсутствие театральности и высокопарности, драмы, звука, используемого в качестве символа.

Обсуждая экспериментальную музыку в целом, мы, возможно, должны толковать «Новую объективность» как «Новую простоту», поскольку композитор-издатель-публицист Дик Хиггинс подчеркнул важность того, что Кейдж акцентировал случайные методы как средство дистанцирования от своего материала; композитор больше не чувствует необходимости сознательно влиять на творческий процесс постоянно. Согласно Хиггинсу: «Кейдж поместил материал на удалении от композитора так, что материал определялся выбранной

системой. И настоящая инновация заключается в акценте на создание системы<sup>215</sup>. Этот «акцент на создании системы» относится как к механическому приятию системы (например, в перкуссионной музыке Хоббса и Уайта), так и к музыке Стива Райха, который всё больше стремился к личным «эстетическим» вмешательствам, которые, кажется, противоречат принципам, изложенным в 1968 году в его статье «Музыка как постепенный процесс». Несмотря на личные вмешательства, которые в какой-то степени доминируют над абстрактной механикой системы, музыка Райха всё ещё сохраняет основные нетрадиционные характеристики, общие для всей экспериментальной музыки: статику и ненаправленный, недраматический, нединамический подход к музыкальной структуре; отсутствие иерархий, переходов, напряжения, релаксацию, и изменения в ней скорее количественные, нежели качественные.

В 1948 году Кейдж писал: «Мы можем признать то, что можно назвать, возможно, новым современным осознанием формы: она статична, а не направлена»<sup>216</sup>. Эта мысль была бессознательно отражена примерно двадцать лет спустя Ла Монте Янгом, когда он отделил свою музыку от музыки западной традиции: «Кульминация и направленность были одними из самых важных факторов [в музыке с XIII века], тогда как музыка до этого времени, от песнопений через органум и музыку Машо, использовала статику как структурную единицу немного больше, чем восточные музыкальные системы. И точно так же, как музыка до XIII века и незападная музыка часто удивительно сложна для восприятия слушателем, воспитанным на европейской классической музыке, так же и эта «простая» музыка, которую я решил назвать экспериментальной.

---

<sup>215</sup> Dick Higgins. *Foew & Ombwhnw*. – New York, Something Else Press, 1969.

<sup>216</sup> Richard Kostelanetz. *John Cage*. – New York, Praeger, 1970, p. 81.