



Александра Юрьевна Алексеева

«ПОЛИФНИЯ» КОМПОЗИЦИОННЫХ ПРИЕМОВ В МУЗЫКЕ МАЙКЛА НАЙМАНА

В композиторской практике XX века очевидна устремленность к оформлению индивидуальных способов создания музыкального произведения. Не стала исключением и творческая деятельность Майкла Наймана (Michael Laurence Nyman, род. 1944) – одного из ведущих современных британских авторов. Существенную часть своих опусов он написал на основе чужих сочинений¹. Творчество Наймана в этой связи может быть разделено на три периода: формирование принципов работы с заимствованным материалом (1970–1985); «расцвет» метода (1985–1993), постепенный отход от использования чужой музыки (1993–2000).

Источники, к которым обращается автор, многообразны (это классическое наследие, фольклор, поп-музыка²). Выбор того или иного из них продиктован условиями заказа или собственными

¹ В таком ракурсе творчество Наймана рассматривается в монографии британского исследователя П. ап Сайона «Музыка Майкла Наймана: тексты, контексты и интертексты» [8].

² В числе первоисточников из области академической музыки – сочинения Дж. Булла, К. Монтеверди, Г. Перселла, Г.И. фон Бибера, В.А. Моцарта, Р. Шумана, А. Шенберга и др.; традиционной – румынский, индийский и шотландский фольклор; поп-культуры – композиция А. Норта «Unchained melody» и др.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

предпочтениями композитора. В зависимости от качеств заимствованного материала – особенностей его гармонии, мелодии, формы, фактурного решения – в каждом своем сочинении Найман формирует художественное пространство по-новому. При этом сумма его композиционных приемов устойчива, однако не привязана к определенному источнику. Чаще всего композитор обращается к техническим ресурсам минимализма (фазовому сдвигу, аддиции, субтракции, наращиванию тематического рельефа³), барокко (вариациям на *basso-ostinato*, в особенности его английской разновидности – граунду), комбинаторным принципам, редко – алеаторике⁴. Их сочетание можно трактовать как в широком смысле полифоническое. Напомним, что полифоничность в музыке XX века «перестает быть свойством фактуры, но распространяется – как некое особое качество – на самые разные параметры музыкального языка: звук, гармонию, ритм, формообразование и т.д.» [4, 164].

Все эти приемы многообразно трактованы Найманом в четырех струнных квартетах⁵: первый из них возник в 1985 году, его появление фактически ознаменовало начало зрелого этапа наймановского

³ Такой нехарактерный для минимализма прием, как постепенное «наращивание» тематического рельефа, зачастую присутствует в качестве формообразующего средства во многих опусах (например, в «*Keyboards studies*» Т. Райли и др.). В литературе такой способ получил разные обозначения: например, И.В. Крапивина называет его «интонационным проращением» [2, 81].

⁴ Эти средства были отобраны Найманом из ряда других еще на раннем этапе творчества. Они могли присутствовать как отдельно (это случалось чаще всего), так и в совокупности. К примеру, только один прием – аддиция – использован в композициях «1-100» (1976), «*Bell-Set*» (1976); соединение двух технических приемов он применяет в произведениях «Иной прекрасный Вальс на голубом Дунае» (1976) (аддиция и фазовый сдвиг); «*In Re Don Giovanni*» (1976) (вариации на *basso-ostinato* и аддиция). Эти образцы демонстрируют особый композиционный метод Наймана: сочетание приемов и техник, присущих как одной, так и разным эпохам.

⁵ Всего Найманом написано пять сочинений в этом жанре, и лишь в последнем не используется заимствованный материал.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

творчества; последующие созданы на протяжении периода, связанного с расцветом композиторского метода (Второй – в 1988 г., Третий – в 1993 г., Четвертый – в 1995 г.)⁶.

Музыка квартетов основана на разноплановых источниках: в Первом исходным материалом стали сочинения Дж. Булла, А. Шёнберга, А. Норта; во Втором – музыка Карнатакской традиции (Индия), в Третьем – румынский фольклор, наконец, в Четвертом – шотландские народные мелодии [см. подробнее: 5, 6]. Проследим на примерах этих произведений, какие варианты сочетаний формообразующих средств британский автор использует в построении целого.

В основу I и III частей Первого квартета (1985) положены фрагменты из Вариаций на английскую песню «Walsingham» Дж. Булла (этот цикл представляет собой тему и 29 вариаций на граунд). Выбор тактов из первоисточника и их комбинирование в новом тексте продиктованы желанием сохранить присущее теме оригинала звучание тоники *a* с мерцающей терцией (*c–cis*). Поэтому Найман вычленил из Вариаций Булла такты из кадансовых зон, затем к ним присоединил первоначальные такты и так далее, постепенно увеличивая количество заимствованного материала. Композитор выстроил эти части, используя комбинаторику и аддицию:

⁶ С 1993 года (эту дату называет П. ап Сайон) Найман стал постепенно отходить от использования заимствованного материала. Этот процесс был длительным и полностью завершился к середине 2000-х годов. В 1990-е и в начале 2000-х годов композитор все еще прибегает к чужой музыке. Среди сочинений назовем саундтрек к фильму «Пианино» (1993), Четвертый квартет (1995), оперу «Мужчина и мальчик: Дада» (2003) и др.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

Таблица 1. Компоновка тактов из Вариаций Булла в I части Первого квартета М. Наймана

Найман (такты)	1-2	3-4	5-6	7-8	9-10	11-12	13	14-15	16	17-18	19	20-21	22-23	24	25	26
Булл такты (вариация)	8 (тема)	8 (1)	8 (2)	8 (3)	8 (4)	1 (5)	8 (5)	1 (6)	8 (6)	1 (7)	8 (7)	1 (8)	8 (8)	1 (10)	3 (10)	8 (10)
процесс аддиции	1	1	1	1	1	2		2		2		2		3		

Довольно часто для построения формы Найманом используется сочетание барочных принципов (вариаций на *basso-ostinato*) и характерное для минимализма наращивание тематического рельефа. Это становится возможным потому, что изначальный тематический комплекс им трактуется двояко – как *бассо-остинатное* проведение и как паттерн. Например, основным формообразующим средством в III части Второго Квартета (1988) является многократное повторение в партии виолончели *бассо-остинатной* линии (*B-A-c*) на фоне выдержанного тона *f*. Верхний голос – партия второй скрипки – вступает вместе с басом и представляет собой гармоническое сопровождение⁷. Его составляют тоны $d^1-f^1-d^2$ (1–3 проведение), затем $d^1-f^1-b^2-a^2$ (четвертое проведение).

⁷ Как уже сказано, Квартет связан с музыкой карнатакской традиции; ее влияние прослеживается в метроритмической организации партитуры. Например, размер III части – 6/4 (3+3) опосредованно связан со строением части тала (этот термин многозначен, в индийской музыке им обозначают как отдельные ритмические циклы, так и ритмику целой традиции) под названием джати (ячейка в строении цикла тала, имеющая 5 разновидностей разной продолжительности – 3, 4, 5, 7, и 9 временных единиц). Другие части тоже отвечают одной из джати: I часть написана в размере 4/4, II часть – 5/4, IV – 7/4, V – 9/8, VI – 4/4 (финальная часть выступает в роли резюме, в ее организации есть мотивы, ритмическое строение которых соответствует какой-либо джати).

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

Пример 1. М. Найман. Второй квартет, ч. III (тт.1–3)

♩=108
floating
mf espressivo

Постепенное наращивание звуков в партии альты приводит в пятом проведении к возникновению новой темы, интонационно выросшей из предыдущего изложения⁸. Альтовая тема будет сопровождать басовую линию на протяжении еще восьми повторений (6–14 проведения):

Пример 2. М. Найман. Второй квартет, ч. III (тт.13–18)

13
mf mp
solo
f molto legato, sempre cantabile

16

⁸ Этот прием также используется Найманом в отдельных пьесах сборника «Film music for solo piano» (1993), таких как «Love», «Digital Tragedy» и др.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

Соединение в одновременности барочных и минималистических средств в этой части становится органичным в виду того, что бассо-остинатная конструкция и паттерновая форма являются родственными⁹.

По желанию заказчика¹⁰ Найман включает в Четвертый квартет (1995) три шотландские народные мелодии¹¹. 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 [6]. Преобразования этих тем здесь разнообразны.

Например, в VII части сочетаются постепенное наращивание тематического рельефа и аддитивный процесс. В первом разделе части¹² подлинная шотландская тема вступает не сразу, а интонационно вырастает из предыдущего мотивного развития,

⁹ Прообразы различных техник работы с паттерном исследователи часто находят в формообразовании музыки прошлого, в частности, И.В. Крапивина называет сочинения И.С. Баха, Р. Вагнера, К. Дебюсси, Э. Сати и других. Отличительными чертами, по которым выявляется преемственность, являются: наличие небольшой ячейки в функции темы, постепенность преобразований, организация цепи микроостинатных комплексов [2, 73]. Подобными формообразующими свойствами обладает и сложившаяся в Англии разновидность вариаций на *basso-ostinato* – граунд. Техника, согласно которой строится эта форма, получила название *division* (англ. – разделение). Она обладает рядом особенностей вариационного развития: разделение баса (*breaking the ground*) – фигурирование и диминуирование линии баса; дискант (*descant*) – фигурационное варьирование голосов над граундом или возникновение новой мелодии; смешанный тип (*mixed division*) – соединение двух первых приемов одновременно (подробнее о технике *division* см.: [7]).

¹⁰ Первоначально пьеса предназначалась для скрипача Йохи Ямамото и называлась «*Yamamoto Perpetuo*» (1993). Она легла в основу партии первой скрипки будущего сочинения, остальные голоса Квартета композитор написал позднее.

¹¹ Напомним, что с шотландским фольклором Найман работал во время написания музыки для фильма «Пианино» (1993 г., реж. Дж. Кемпион).

¹² Всю часть можно поделить на два примерно равных раздела (первый – тт. 1–60, второй – тт. 61–106). Их отличает опора на разные формообразующие приемы (в первом разделе – аддиция и наращивание тематического рельефа, во втором – аддиция и субтракция) и темп.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

постепенно кристаллизуясь. Ее появлению предшествует активное движение у первой скрипки и виолончели, в котором путем добавления новых звуков (тт. 1–18) собирается тоновый состав шотландской темы. Этот процесс выглядит так:

Таблица 2. Аддиция в первом разделе VII части Четвертого квартета М. Наймана

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>

Сама тема прозвучит в минорной пентатонике *a* в партиях второй скрипки и альты на фоне продолжающегося движения тремоло у первой скрипки и виолончели (тт. 19–57)¹³:

Пример 3. М. Найман. Четвертый квартет, ч. VII (тт. 19–29)

The image displays a musical score for measures 19 to 29. It consists of two systems of four staves each. The top system (measures 19-25) and the bottom system (measures 26-29) show a complex texture. The first and fourth staves (violin I and cello) feature a continuous tremolo. The second and third staves (violin II and viola) play a melodic line in the minor pentatonic mode of A. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

¹³ Такой прием перехода тематического рельефа в фон и обратно довольно часто используется Найманом. Наиболее ярко он представлен в фортепианном концерте, написанном на темы из саундтрека к фильму «Пианино».

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

Второй раздел этой части строится на двух тематических фразах (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 3. Аддиция во втором разделе VII части Четвертого квартета М. Наймана

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

Опираясь на проанализированные примеры, можно говорить о том, что Найман довольно свободно сочетает разнородные композиционные приемы. Его метод, основанный на трансформации заимствованного материала, близок созданию бриколажа (от фр. *bricolage* – «самоделка»). Это явление впервые описано французским ученым-этнологом К. Леви-Строссом в связи с устройством жизни традиционных обществ. Исследователь пишет о процессе создания бриколажа так: «Первый практический ход [бриколёра] является ретроспективным: он [бриколёр] должен вновь обратиться к уже образованной совокупности инструментов и материалов, провести ее 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» [3, 128]. Позже литературовед Ж. Женетт перенес бриколаж в область литературной критики и предложил сходный алгоритм: «<...> критик разлагает структуру на составные элементы, расписывая

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

их по карточкам; <...> составляя (в реальности или мысленно) свою картотеку выписок. <...> Следующим шагом является разработка новой структуры, посредством “нового соединения старых элементов”» [1, 96]. В трудах обоих авторов бриколаж показан в разных плоскостях, что позволяет говорить о нем как о многоплановом, затрагивающем все стороны творческого процесса, явлении. Оно связывается как с *образом мышления* (установкой на использование заимствованного материала), так и с *процессом композиции* (рекомбинированием, трансформацией чужого в свое), а также с *конечным результатом* (готовым произведением).

У Наймана бриколаж проявляет себя во всех перечисленных формах. Как уже было сказано, значительная часть его музыки создана на основе чужого материала. Во время работы над сочинением он руководствуется уже опробованным комплексом приемов, которые могут быть взаимозаменяемы и совмещены по-разному. Причем, если композитор остается в рамках заданного материала (среди рассмотренных примеров это представлено в I и III частях Первого квартета), то это, скорее всего, приведет к комбинаторике и/или аддиции; если цель – добавление своего к чужому (подобное мы наблюдали в III части Второго и VII части Четвертого квартетов) – то в формообразовании будут участвовать принцип бассо-остинатных вариаций, наращивание тематического рельефа, аддиция. Таким образом, взгляд на сочинения Наймана с позиций бриколажа позволяет увидеть в них органичный полифонический союз формообразующих средств, почерпнутых британским автором в разных музыкальных традициях.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

ЛИТЕРАТУРА:

1. *Женетт Ж.* Фигуры. В 2-х томах. Том 1. / пер. с французского Е. Васильевой [и др.] / общ. ред. и вст. ст. С. Зенкина. М.: Из-во имени Сабашниковых, 1998.
2. *Крапивина И.В.* Проблемы формообразования в музыкальном минимализме. Новосибирск: Изд-во Новосиб. гос. обл. науч. б-ки, 2003.
3. *Левин-Стросс К.* Первобытное мышление / пер., вст. ст. и прим. А.Б. Островского. – М.: Республика, 1994.
4. Теория современной композиции: учебное пособие. М: Музыка, 2005.
5. *Nyman M.L.* Chamber music. Vol. 2. String quartets 1-3: Annotation for disc / Argo Records. London, 2012.
6. *Nyman M.L.* String quartet № 4. Composer`s note [Electronic resource]. URL: <http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/1149/11427> (accessed date: April 3, 2017).
7. *Simpson C.* The Division-Viol, or, The art of playing ex tempore upon a ground. Second edition. London, 1665. P. 27–61.
8. *Siôn P. ap.* The Music of Michael Nyman: texts, contexts and intertexts. England: Ashgate publishing limited, 2007.

BIBLIOGRAPHY

1. *Zhenett Zh.* Figury. V 2-h tomah. Tom 1. / per. s francuzskogo E. Vasil'evoj [i dr.] / obshch. red. i vst. st. S. Zenkina. – M.: Iz-vo imeni Sabashnikovyh, 1998.
2. *Krapivina I.V.* Problemy formoobrazovaniya v muzykal'nom minimalizme. Novosibirsk: Izd-vo Novosib. gos. obl. nauch. b-ki, 2003.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

3. *Levi-Stross K.* Pervobytnoe myshlenie / per., vst. st. i prim. A.B. Ostrovskogo. – M.: Respublika, 1994.
4. Teoriya sovremennoj kompozicii: uchebnoe posobie. M: Muzyka, 2005.
5. *Nyman M.L.* Chamber music. Vol. 2. String quartets 1-3: Annotation for disc / Argo Records. London, 2012.
6. *Nyman M.L.* String quartet № 4. Composer`s note [Electronic resource]. URL: <http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/1149/11427> (accessed date: April 3, 2017).
7. *Simpson C.* The Division-Viol, or, The art of playing ex tempore upon a ground. Second edition. London, 1665. P. 27–61.
8. *Siôn P. ap.* The Music of Michael Nyman: texts, contexts and intertexts. England: Ashgate publishing limited, 2007.

