

*Александра Алексеева*

## «БРИКОЛЁР» ОТ МУЗЫКИ: О ТВОРЧЕСКОМ МЕТОДЕ МАЙКЛА НАЙМАНА

Современная композиторская практика развивается под знаком индивидуализации разных сторон творческого процесса. В такой ситуации музыковедческая наука закономерно выбирает одним из генеральных направлений исследовательской работы изучение авторских концепций и методов творчества.

Понятие «творческий метод» употребляется достаточно широко, хотя имеет нечеткие границы. Мы придерживаемся трактовки, обозначенной А. Соколовым, согласно которой метод осознается как «отражение художественного мышления композитора, его индивидуальных творческих установок, понимания им художественной задачи», но в то же время, и как «способ самоорганизации в процессе творчества, как определение совокупности конкретных приемов и условий, соблюдаемых композитором» [6, с. 43].

В фокусе нашего внимания оказались характерные особенности творческого метода **Майкла Наймана** (Michael Laurence Nyman, р. 1944) — современного британского композитора с мировым именем. Творчество его многочисленно (ему принадлежит около 350 опусов) и охватывает почти все известные жанры (им написаны 12 симфоний, 7 опер, 5 струнных квартетов, 12 концертов для различных инструментов, музыка для

духовых, камерно-вокальная музыка, сочинения для собственного оркестра *Michael Nyman Band*, фортепианные пьесы). Кроме академической сферы, Найман плодотворно работает в кино (он — автор саундтреков к фильмам таких режиссеров, как П. Гринуэй, Дж. Кемпион, Э. Никкол, М. Уинтерботтом и др.), создает поп-композиции, активно исполняет свою музыку, выступает с собственными фильмами и циклами фотографий.



*Блаз Порента. Портрет  
Майкла Наймана*

М. Найман — персоне, уже привлекавшая к себе интерес исследователей. Так, за рубежом его творчество изучается с 1990-х годов. В работах Э. Стрикленда (E. Strickland), Р. Шварца (R. Schwarz), К. Гэнна (K. Gann) музыка композитора, как правило, трактуется в русле минимализма; этой же позиции придерживаются и отечественные исследователи — М. Бакуменко, М. Катунян, И. Крапивина, П. Поспелов. Но и на данном, первоначальном этапе изучения стало ясно, что стилистика английского автора не ограничивается минималистическими чертами, а представляет собой сплав нескольких начал, которые Л. Акоюном были обозначены следующим образом: «деконструкция» музыки прошлого, признаки минимализма, рок-музыки и традиционной классической музыки, <...> интонации фольклорного происхождения» [1, с. 371]. Однако, перечисление компонентов, обнаруживаемых в музыке Наймана, лишь фиксирует разнообразие используемых приемов, но не дает полноценного представления о сущности композиторского процесса. Чем объединяются эти разрозненные элементы? Связывает ли их использование единый творческий метод? Ответить на эти вопросы, на наш взгляд, возможно при рассмотрении творчества Наймана с позиций **бриколажа**.

«Бриколаж», подробно изученный К. Леви-Строссом<sup>1</sup> [см., например: 4], предстает в трудах известного французского этнолога, философа и социолога как многоплановое явление: как особый *тип мышления*, основанный на оперировании заданными элементами, как *форма деятельности*, связанная с рекомбинированием, и как конечный *продукт*, возникающий в ее результате. Бриколаж, как форму деятельности человека (который в этом случае именуется «бриколёром») Леви-Стросс связывает с мышлением традиционного общества, для которого не были характерны технические достижения (например, изобретение новых орудий труда), а признавалось соблюдение установленных ранее правил, охранение привычных способов познания окружающего мира с помощью уже известных средств. Таким образом, обозначенные выше границы и сферы действия бриколажа позволяют достаточно широко трактовать это понятие.

Более узкое толкование мы находим в работах французского литературоведа Ж. Женнета, который не только адаптировал, но и развил мысли этнолога применительно к литературной критике [3]. По его мнению, действия критика подобны тем, что совершает бриколёр в первобытном обществе. Один оперирует ограниченным набором орудий, другой — конкретными лите-

<sup>1</sup> Клод Леви-Стросс (1908–2009) — яркий представитель структурализма, создатель структурной антропологии; область научных интересов — мифология, фольклор, особенности первобытного мышления. Основные труды: «Печальные тропики» (1955), «Структурная антропология» (1958), «Тотемизм сегодня» (1962), «Неприрученная мысль» (1962) «Мифологии» (I–IV, 1964–1971). Позже материалы исследований «Тотемизм сегодня» и «Неприрученная мысль» вошли в книгу «Первобытное мышление» [4].

## «Бриколёр» от музыки: о творческом методе Майкла Наймана

ратурными средствами. Оба, разделяя исходный объект на составляющие части, собирают его в соответствии с новой целью. Описывая алгоритм работы критика, Женнет детализирует порядок зафиксированных Леви-Строссом действий бриколёра, перенося их на литературную почву: «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”» [3, с. 161; курсив мой — А.А.].

Внимательно изучив творчество Наймана, мы пришли к убеждению, что характеристика «бриколёр» вполне отражает художественное кредо английского автора. Внушительную часть своих опусов композитор основывает на чужой музыке. Круг сочинений, к которому он обращается, достаточно обширен. Чаще других Найман использует произведения английского и немецкого барокко, реже — музыку классического и романтического периодов. При этом подчеркнем, что обнаружение заимствованной музыки перед аудиторией для композитора принципиально важно. Вот одно из характерных высказываний Наймана: «Я всегда точно указываю на первоисточники (например, на Пёрселла), всегда говорю, что, как и откуда мною взято <...> Я не скрываю, что краду...» [5].

Такая авторская позиция провокационна по своей сути и естественно вы-

зывает определенную реакцию. В исследовательских кругах и композиторской среде нередко встают вопросы о самодостаточности и о наличии оригинального, индивидуального начала в творчестве Наймана. Само же «эксплуатирование» ресурсов классической музыки в сочинениях английского автора становится предметом критики [9, с. 2]. На наш взгляд, все это происходит в первую очередь из-за того, что важнейшая часть творческой работы, определяемая бриколажными принципами, зачастую не распознается «на слух», но постигается только при аналитическом рассмотрении.

Стремление к «выращиванию» собственного музыкального материала из чужой музыки в сочинениях Наймана определилось довольно рано. В основу одного из первых опусов *The Otherwise Very Beautiful Blue Danube Waltz* легли первые 32 такта известного сочинения И. Штрауса-сына. Заимствованная тема дробится на такты, а затем с помощью минималистских приемов (аддиции и фазового сдвига) собирается в новое целостное звучание. В пьесе *In Re Don Giovanni* (1977) Найман использует 16 тактов арии Лепорелло «Madamina il catalogo questo» из оперы Моцарта «Дон Жуан». На этот раз цитата разделяется на фактурные линии. Образованная на ее основе композиция оказывается близка вариационному циклу, в котором тема Моцарта в последующих проведений «достраивается» по вертикали.

Внимание к фактам композиторской биографии объясняет происхождение такой творческой установки. Прежде чем

определился в выборе композиторского поприща, Найман пробовал себя в разных сферах. Закончив учебу как композитор и музыковед [см. подробнее: 2], он окунулся в современное искусство: стал участником двух экспериментальных коллективов — «Scratch Orchestra» и «Portsmouth Sinfonia», также плодотворно работал как музыкальный критик (его специализацией стала новейшая английская и американская музыка). Найману, в частности, принадлежит одно из первых фундаментальных исследований в этой области — «Experimental music: Cage and Beyond» (1974) [8]. Эта среда, по-видимому, и определила наймановские интересы.

Оркестры «Scratch Orchestra» и «Portsmouth Sinfonia» были созданы композиторами-эксперименталистами, радикально настроенными в отношении существующей в то время репертуарной политики концертных залов (лидерами «Scratch Orchestra» были Корнелиус Кардью, Майкл Парсонс и Ховард Скемптон; одним из создателей «Portsmouth Sinfonia» был Гевин Брайарс). В них наряду с музыкантами-профессионалами участвовали и непрофессионалы (для последних использовалась даже специальная графика). При этом основным требованием к профессиональным музыкантам (к примеру, при поступлении в «Portsmouth Sinfonia») был выбор нового инструмента [8, с. 158–159]. Таким образом, широко известные сочинения (например, «Вильгельм Телль» Дж. Россини, «1812 год» П. Чайковского) в концертах обоих коллективов исполнялись оркестрантами, плохо

владевшими своими инструментами, что приводило к искажению классики. Эстетической основой такого подхода являлось желание «вернуть классике забытый шарм» [там же, с. 162].

Иной вариант «обработки» классической музыки демонстрирует композиторская практика тех лет — в частности, сочинения таких английских авторов, как Хью Шрапнель (H. Shrapnel), Кристофер Хоббс (Chr. Hobbs), Ховард Скемптон (H. Skempton) и др. Например, пьеса «Accompaniment» Шрапнеля строится на фрагментах различных струнных квартетов, а сочинение Хоббса «Czerny's 100 Royal Bouquet Valses for the Piano by Lanner and Strauss, arranged for such as cannot reach an Octave» основано на кратких эпизодах из 100 вальсов Ланнера и Штрауса, которые могут исполняться в произвольном порядке [там же, с. 161–162].

В таком контексте вышеописанные пьесы Наймана (*The Otherwise Very Beautiful Blue Danube Waltz* и *In Re Don Giovanni*) представляются закономерным явлением. Интересно другое. Творчество упомянутых коллективов и британских авторов, связанное с преобразованием классики, было в 1960-е одним из направлений современной музыки, но в конце 1970-х отошло на второй план. Для Наймана же использование заимствованного материала как исходного для своих опусов оказалось ведущей стратегией творчества.

Нередко импульсом обращения к чужому первоисточнику для Наймана являются условия заказа. Так,

## «Бриколёр» от музыки: о творческом методе Майкла Наймана

работая над киномузыкой, композитор отбирает тот материал, который более всего отвечает режиссерским требованиям и сюжету. В фильме П. Гринуэя «Контракт рисовальщика» (1982), действие которого происходит в Англии конца XVII века, саундтрек был написан на основе музыки Г. Пёрселла (использовались фрагменты из оперы «Король Артур», клавирные пьесы). Авторская работа связана здесь с вычлениением кратких гармонических последовательностей, характерных для пассакально-чаконных тем, и их постепенным преобразованием в духе барочных вариаций. В фильме Дж. Кемпион «Пианино» (1993) композитор согласно сюжетной канве (главная героиня Ада родом из Шотландии) естественно останавливает свой выбор на шотландских народных песнях. Избранный музыкальный материал развивается репетитивно.

Материал для большинства академических опусов Найман также черпает в разных источниках. Так, например, в его струнных квартетах (со *Второго* по *Четвертый*) получает развитие традиционный материал. *Второй квартет* основан на ритмических структурах этнической музыки индийского штата Карнатака, *Третий* — на румынском, *Четвертый* — на шотландском фольклоре. *Второй виолончельный концерт* базируется на пьесе Томаса Томкинса «A New Pavan For These Sad, Distracted Times» и имеет одноименное название. Ряд заимствований, приведенный нами, не исчерпывает всех примеров такого рода и может быть дополнен.

Анализ вышеуказанных опусов позволяет наметить последовательность действий, которой придерживается английский автор: от поиска первоисточника — к его различным преобразованиям с целью создания нового произведения. В случае работы над киномузыкой композитор зачастую ограничен как в выборе исходного материала рамками заказа или художественной идеи, так и в методах его развития, в основном останавливаясь на вариационном принципе. В академических сочинениях он более изобретателен в решениях: способы преобразования заимствованного объекта, как правило, всегда придумываются заново. В целом же итог работы с чужой музыкой практически всегда обладает самобытностью. На это указывает и сам автор. «Мои недоброжелатели, — говорит Найман, — утверждают, что моя техника ограничивается заимствованием кратких сегментов из сочинений композиторов прошлого и их повторением с поверхностным варьированием. <...> однако я всегда превращал то, что беру, в нечто совершенно свежее и музыкально сложное» [9, с. 2].

Рассмотрим теперь особенности бриколажного метода Наймана на примере его *Первого струнного квартета* (1985). Авторский замысел здесь опирается на идею охватить широкую историческую перспективу [7, с. 2–3]. Цикл состоит из 12 разделов, которые имеют следующие подзаголовки: «Джон Булл», «Арнольд Шёнберг», «Майкл Найман», «Встреча Джона Булла и Арнольда Шёнберга» и др. Диспозиция частей

обнаруживает идею диалога между авторами различных эпох (таблица 1)<sup>1</sup>.

Названия частей уже содержат косвенное указание на первоисточники, точнее определиться с ними помогает авторский комментарий. Найман говорит об использовании здесь двух сочинений: Вариаций на английскую песню «Walsingham» Дж. Булла и Второго струнного квартета А. Шёнберга. Музыка *Квартета* Наймана, по его же мнению, демонстрирует разный подход к заимствованному материалу: «вариации [Булла] используются “активно” и подвергаются критическому анализу»; шёнберговский материал «выступает в роли дополнения» и существует в *Квартете* «пассивно» [7, с. 8]. Количество музыки, почерпнутой из одного и другого опусов, действительно различно: в *Квартете* получает развитие весь массив пьесы Булла (тема и 30 вариаций «на граунд»), а из сочинения Шёнберга взято всего лишь несколько тактов (фрагмент из IV части).

В отношении проводимых трансформаций музыки Булла Найман говорит

о «вертикальном» и «горизонтальном» подходах. «Вертикальное» рассмотрение заимствованного материала осуществляется в первой и третьей частях и представлено двумя композиционными приемами: **комбинаторикой** и **аддицией**. Первый заключается в объединении отдельных фрагментов Вариаций Булла на основе гармонической логики (таблица 2). Все выбранные такты репрезентируют тонику и представлены в кадансовых зонах и начальных тактах вариации, они создают по-разному расцвеченное поле «ля» («ля» эолийский и ионийский).

Аддитивный принцип реализуется в количественном наращивании цитатного материала. Компоновка его обнаруживает такую закономерность: сначала (тт. 1–10) берется последний такт одной из Вариаций, затем (тт. 11–23) — первый и последний, далее (тт. 24–33) — первый, третий и последний, и, наконец, (тт. 34–45) — первый, третий, четвертый и последний.

«Горизонтальный» подход связан с более глубоким преобразованием

Таблица 1

Часть	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
Название	JB	AS	JB	AS	JB	MN	JB	JB	AS	JB	JB+AS	MN

Таблица 2

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.)

<sup>1</sup> В подзаголовках таблицы 1 имена авторов сокращены до инициалов. Приведем соответствия: JB — Джон Булл, AS — Арнольд Шёнберг, MN — Майкл Найман, JB+AS — встреча Джона Булла и Арнольда Шёнберга.

## «Бриколёр» от музыки: о творческом методе Майкла Наймана

музыки английского вёрджиналиста и воплощен в пятой, седьмой и восьмой частях *Квартета*. Здесь происходит постепенное редуцирование тематизма первоисточника: остаются лишь тоны, образующие каркас мелодии. Вместе с этим идет диминуирование всех дли-

тельностью и сведение всех фактурных линий к единой ритмической пульсации, звучание делается близким репетитивным опусам.

Из Второго квартета А. Шёнберга, как уже сказано, Найман заимствовал только начальный двутакт IV части:

Пример 1

The musical score for Example 1 is in common time (C) and marked 'Schr langsam' (Very slow) and 'ppp' (pianissimo). It consists of four staves. The top two staves are for the vocal parts, and the bottom two are for the piano. The music is highly rhythmic and repetitive, featuring a series of eighth notes and sixteenth notes. The piano part has a prominent bass line with a repeating eighth-note pattern. The vocal parts have a similar rhythmic structure, with some notes tied across measures.

Композитор сохранил исходную комбинацию звуков, изменив лишь направление движения мотивов (восходящий вектор мелодии «переведен» в линейное звучание) и ритмическую организацию (шестнадцатые длительности укрупнены до четвертных).

«Сформированная» тема, близкая по своему характеру к басса-остинатным, помещена в партию виолончели; верхние голоса здесь сочинены композитором и представляют собой разноинтервальные дублировки нижнего голоса:

The musical score for Example 2 is in 4/2 time and marked '42 B sul G sempre' (42 B sul G sempre) and 'sempre ff' (sempre fortissimo). It consists of four staves. The top two staves are for the vocal parts, and the bottom two are for the piano. The music is highly rhythmic and repetitive, featuring a series of eighth notes and sixteenth notes. The piano part has a prominent bass line with a repeating eighth-note pattern. The vocal parts have a similar rhythmic structure, with some notes tied across measures.

Пример 2

Таким образом, форма некоторых частей *Квартета* (напомним, шёнберговский материал положен в основу II, IV и IX частей) становится близка барочным вариациям.

Итак, мы в полной мере убеждаемся, что алгоритм действий, к которому Найман прибегает во время сочинения *Первого струнного квартета*, действительно может быть соотнесен с процессом, который Леви-Стросс (а вслед за ним и Женнет) обозначают термином «бриколаж». Обязательными этапами работы во всех описанных случаях являются **разделение** исходного материала, его **систематизация** и **создание** на основе выбранных из него элементов **нового** художественного пространства.

Кроме того, анализ *Квартета* позволил выявить те моменты, которые Найманом в каждом случае воспринимаются как своего рода «творческий вызов»: главной его задачей становится выявление

звукового потенциала, заложенного в первоисточнике, поиск приемов преобразования, подсказанных самим материалом, и, наконец, выбор композиционной модели собственного опуса. Так, фрагмент шёнберговского сочинения, в оригинале записанный имитационно, получает в *Квартете* именно полифоническое развитие, приобретая форму басо-остинатных вариаций. Музыка Булла, напротив, ясного, хорально-аккордового склада, разделяется на такты и собирается заново, согласно своей изначальной гармонической идее.

Систематическое использование Найманом приемов бриколажа в каждом случае дает новое наполнение схематично обозначенным этапам композиторского процесса. Дальнейшее изучение музыки английского автора с указанных позиций несомненно позволит в полной мере оценить специфику его творческого метода.



ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л.О. Найман Майкл // Акопян Л.О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. С. 371–372.
2. Алексеева А.Ю. Атрибуты английского барокко в музыке Майкла Наймана (на примере избранных фортепианных сочинений) // Музыка и время. 2013. № 8. С. 14–19.
3. Женнет Ж. Фигуры / Пер. с франц. Е. Васильевой, Е. Гальцовой, Е. Гречаной, И. Иткина, С. Зенкина, Н. Перцова, И. Стаф, Г. Шумиловой; общ. ред. и вступ. ст. С. Зенкина. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. 944 с.
4. Леви-Стросс К. Первобытное мышление / Пер., вступ. ст. и прим. А.Б. Островского. М.: Республика, 1994. 384 с.
5. Майкл Найман: «Я не скрываю, что краду» (интервью с Дмитрием Уховым) [Электронный ресурс] // Искусство кино. 1998. № 11. Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/1998/11/n11-article12>
6. Соколов А.С. Введение в современную композицию XX века: учеб. пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений» для студ. высш. учеб. заведений. М.: ВЛАДОС, 2004. 231 с.
7. Nyman M. Chamber music. Vol. 2. String quartets 1-3: Annotation for disc. London: Argo Records, 2012. 12 p.
8. Nyman M. Experimental Music: Cage and Beyond. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 218 p.
9. Siôn P. The Music of Michael Nyman: texts, contexts and intertexts. Farnham: Ashgate publishing limited, 2007. 215 p.

