

На правах рукописи



Чурилова Елена Александровна

Инструментальные сочинения Дж. К. Адамса 1980–1990-х годов:

поэтика композиции

Специальность 5.10.3. Виды искусства (музыкальное
искусство) (искусствоведение)

Автореферат диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва — 2026

Работа выполнена в Российской академии музыки имени Гнесиных

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор
Цареградская Татьяна Владимировна

Официальные оппоненты: **Кром Анна Евгеньевна,**
доктор искусствоведения, профессор,
Нижегородская государственная
консерватория имени М. И. Глинки,
кафедра истории музыки, профессор

Чупова Анна Гурьевна,
кандидат искусствоведения,
Череповецкое областное училище
искусств и художественных ремесел им.
В. В. Верещагина, заведующий отделом
дополнительного образования,
преподаватель музыкально-
теоретических дисциплин

Ведущая организация: Ростовская государственная
консерватория имени С. В. Рахманинова

Защита состоится 15 сентября 2026 года в 17.00 на заседании диссертационного совета 23.2.013.01, созданного на базе Российской академии музыки имени Гнесиных (121069, Москва, ул. Поварская 30–36).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке и на сайте РАМ имени Гнесиных <https://gnesin-academy.ru/science/dissertatsionnyj-sovet/protection/31837/>

Автореферат разослан «__» _____ 20__ года

Ученый секретарь
диссертационного совета



Пилипенко
Нина Владимировна

Общая характеристика работы

Джон Кулидж Адамс (р. 1947) принадлежит к числу наиболее значительных композиторов современности. По версии журнала *The New Yorker* он входит в топ самых исполняемых авторов академической музыки, а известный британский критик Том Сервис называет его «одним из тех голосов современности, которые всем нам необходимо слышать и слушать»¹. Оркестровые сочинения Адамса регулярно звучат в программах крупнейших симфонических оркестров мира — Берлинского, Венского, Лондонского симфонического, Нью-Йоркского филармонического, его оперы («Никсон в Китае», «Смерть Клингхоффера», «Доктор Атом») стали классикой музыкального театра конца XX века.

Актуальность темы исследования обусловлена несколькими факторами. Прежде всего, творчество Дж. К. Адамса выступает ключевым фактором в эволюции американского симфонизма последней трети XX — начала XXI века. Именно в его партитурах сформировался репрезентативный синтез минималистской техники с позднеромантической оркестровой традицией. Это способствовало эстетическому сдвигу в мировой академической музыке от строгого авангарда к новой консонантности, о чем упоминает ряд исследователей (Р. Тарускин, А. Росс, А. Санчес-Бехар, К. Р. Шварц, К. Поттер, К. Ганн, А. Е. Кром, О. Б. Манулкина, Е. А. Дубинец и другие).

При этом и в англоязычном музыкознании, и в отечественной науке до сих пор отсутствуют фундаментальные труды, системно исследующие поэтику инструментальных сочинений Адамса с позиций комплексного структурно-композиционного и целостного анализа. Существующие публикации носят преимущественно обзорный характер, что оставляет неизученной саму технологию его оркестрового письма и рождает острую потребность в решении этой задачи.

¹ A guide to John Adams's music // The Guardian. — URL: <https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2012/sep/04/john-adams-contemporary-music-guide> (accessed: 18.05.2021).

Обозначенная проблема усугубляется источниковедческим фактором — необходимостью введения в российский научный оборот обширного массива не переведившихся ранее документов и первоисточников, таких как автобиография композитора «Hallelujah Junction: Composing an American Life», его развернутые интервью и авторские программные аннотации. Их освоение позволяет верифицировать эволюцию творческого метода Адамса непосредственно через призму его собственных художественно-эстетических установок.

Наконец, актуальность исследования диктуется практической необходимостью формирования гибкого аналитического инструментария для анализа новейшей академической музыки. Принципы постминимализма, неоромантизма и полистилистики творчества Адамса продолжают оказывать значительное влияние на мировую композиторскую школу, что требует их глубокого теоретического осмысления. Указанные аспекты в их совокупности определяют научную востребованность и своевременность предлагаемой работы.

Объект исследования — оркестровые сочинения Адамса 1980–1990-х годов.

Предмет исследования — поэтика оркестровой музыки Адамса.

Цель исследования заключается в выявлении важнейших составляющих поэтики Адамса как комплекса идей, выразительных средств и способов структурной организации, раскрывающих особенности его творческой индивидуальности и композиторского мастерства в области инструментальной музыки.

Цель определяет постановку *следующих задач*:

- собрать, проанализировать и обобщить исследования музыки Адамса различными авторами;
- осуществить перевод и ввести в научный оборот оригинальные иноязычные источники, в том числе авторские статьи Адамса и его интервью;
- изучить жизненный путь композитора с точки зрения творческих влияний и художественных контактов;

- раскрыть художественно-эстетические установки композитора, определяющие индивидуальные черты поэтики Адамса избранного периода;
- охарактеризовать стилистику оркестровых сочинений Адамса 1980–1990-х годов;
- выявить особенности инструментальной музыки Адамса с точки зрения их композиционно-структурной организации.

Оркестровая музыка — одна из самых привлекательных областей творчества для Адамса, занимающая более половины его творчества. В нашей диссертации мы ограничились подробным рассмотрением таких симфонических произведений, как «*Harmonielehre*» («Учение о гармонии», 1985), «*Chamber Symphony*» («Камерная симфония», 1992), «*Violin Concerto*» («Скрипичный концерт», 1993), «*Naïve and Sentimental Music*» («Наивная и сентиментальная музыка», 1998). Эти сочинения составляют *материал исследования*. Выбор основывался на принадлежности произведений к разным этапам творчества композитора, их жанровом разнообразии и репрезентативности. В своей совокупности они демонстрируют полный спектр оркестровых приемов автора в период его творческой зрелости, позволяя проследить эволюцию постминималистского симфонизма без привлечения немусыкальных (текстовых или театральных) факторов. В существующих на сегодня трудах принято выделять четыре основных периода:

1. 1970–1977 годы — работа композитора в технике минимализма;
2. 1977–1987 годы — эволюция Адамса по направлению к постминимализму, создание оперы «Никсон в Китае»;
3. 1987–1992 годы — усложнение композиционного стиля неоромантическими тенденциями, «гиперлиризм» и «гипермелодизм» (термины Адамса, введенный на русский язык Л. А. Акопяном);
4. 1993–1998 годы — разрыв с «гармоническими» структурами в пользу так называемого «контрапунктического» стиля, который проявился уже в «Камерной симфонии» (1992).

Добавим, что с 1994 года в музыке Адамса ярче проявляются популярные, джазовые элементы, полистилистика в таких сочинениях, как «John's Book of Alleged Dances» («Джонова книга вымышленных танцев», 1994), фортепианные концерты «Century Rolls» («Валики века», 1997) и «Must the Devil Have All the Good Tunes?» («Должны ли у дьявола быть все хорошие мелодии?», 2018), «Absolut Jest» («Чистая шутка», 2012).

К материалу исследования также относятся *высказывания* самого композитора, представленные на его официальном веб-сайте, его автобиография «Hallelujah Junction: Composing an American Life», интервью с Адамсом, которые Национальное общественное радио Америки транслирует на протяжении всей его композиторской карьеры.

Степень разработанности темы исследования. Высокий статус Дж. К. Адамса на мировой сцене привлекает к его фигуре внимание многих исследователей: в англоязычном музыкознании к настоящему моменту защищено более двадцати докторских диссертаций (Ph.D. и D.M.A.) и опубликовано множество научных статей. При этом парадоксальным остается тот факт, что единая комплексная монография, всесторонне обобщающая его творчество, на сегодняшний день отсутствует, что повышает актуальность диссертационных изысканий.

Различные грани художественного метода композитора становились предметом фокусного изучения зарубежных и отечественных авторов. Среди **зарубежных исследований** *логика гармонического развития* Адамса подробно рассматривается в трудах Дж. Бернарда, в частности в его статье «The Minimalist Aesthetic in the Light of Modernism» («Минималистская эстетика в свете модернизма», 1993). Автор анализирует феномен так называемой «постминималистской тональности» («postminimalist tonality»), исследуя, как композитор преодолевает статичность раннего минимализма с помощью функциональных модуляционных связей, унаследованных от позднего романтизма, и специфических аккордовых комплексов.

Вопросы *формирования индивидуального стиля* композитора и его эволюции от строгого структурализма к полистилистике находятся в центре внимания К. Р. Шварца. В своей фундаментальной работе «Minimalists» («Минималисты», 1996) автор прослеживает траекторию перехода Адамса от американского академизма к «экспрессивному минимализму» («expressive minimalism»), вбирающему в себя элементы джаза, рок-музыки и поп-культуры. К. Р. Шварц называет Адамса «экспрессивным максималистом» («expressive maximalist»), описывая его поздний стиль.

Непосредственно *техника минимализма*, механизмы репетитивности исследуются в работах Р. Финка. Так, в статье «(Post-)minimalisms 1970–2000: The Search for a New Mainstream» («(Пост)минимализмы 1970–2000: в поисках нового мейнстрима», 2004) творчество Адамса характеризуется как ярчайший пример наступления «эпохи пост-стиля» («post-style era»). Автор показывает, как усложняются композиционные принципы и фактура сочинений композитора; прослеживает, как на смену строгому, механическому повторению коротких паттернов в ранних опусах («Phrygian Gates», «Shaker Loops») со временем приходит развитое полифоническое мышление и драматургическая многоплановость.

Важнейшим вектором стало изучение *музыкального театра* и специфики *оперного мышления* Адамса, представленное в крупном сборнике под редакцией Т. Мэя «The John Adams Reader: Essential Writings on an American Composer» («Книга о Джоне Адамсе: основные труды об американском композиторе», 2006). В этом издании подробно разбирается феномен «новостного» («CNN operas») и документального театра («Nixon in China», «The Death of Klinghoffer», «Doctor Atomic») в контексте режиссерских концепций П. Селларса.

Особое место в изучении закономерностей слухового восприятия, континуальной природы музыки композитора занимает концептуальная статья Р. Пауэлла «Accessible Narratives: Continuity in the Music of John Adams» («Доступные нарративы: континуальность в музыке Джона Адамса», 2014). Автор предлагает оригинальный ракурс, смещая фокус с сугубо

технологического анализа на восприятие слушателя. Рассматривая партитуры «Shaker Loops» и «Harmonielehre», Пауэлл исследует феномен «континуальности» (continuity) и обосновывает понятие воспринимаемого нарратива. Музыкальное пространство Адамса трактуется им как слышимый, разворачивающийся во времени ландшафт, где взаимодействуют такие категории, как масштаб, плотность, движение, а также процессы конвергенции («convergence» — схождения) и дивергенции («divergence» — расхождения) голосов.

Отечественные труды об Адамсе немногочисленны. Изучению творчества композитора посвящен ряд работ О. Б. Манулкиной. В ее книге «От Айвза до Адамса: американская музыка XX века» (2010) творчество Адамса вписывается в широкий историко-культурный контекст культуры Нового Света. В фокус исследовательского внимания попадает прежде всего оперный театр Адамса, то, как композитор возводит документальную оперу (docu-opera) в ранг высокой классики. Это происходит за счет мифологизации текущих политических событий США и их художественного воплощения в форме масштабной трагедии.

Феномен американского постминимализма сквозь социокультурную оптику рассматривается в трудах Е. А. Дубинец, в частности в монографии «Made in the USA: Очерки о американской музыке XX века» (2006). Имя Адамса возникает здесь в контексте панорамы постмодернистских течений и практик переосмысления европейского канона. Автор позиционирует композитора как ключевого представителя «нового консерватизма» и «новой искренности» в американском искусстве, подчеркивая его стремление вернуть в музыку эмоциональное высказывание и крупную симфоническую форму после десятилетий господства тотального сериализма.

Специфический ракурс изучения эстетики композитора представлен в статье Т. В. Цареградской «“Языковые” и прочие игры Джона Адамса» (2023). Опираясь на философскую концепцию Л. Витгенштейна, автор оригинально исследует семантическое поле заглавий сочинений Адамса (включая такие

масштабные оркестровые полотна, как «City Noir»), обнаруживая в них сознательное стремление к каламбурам, парадоксам и двусмысленности как выразительному приему.

Энциклопедическая статья Л. О. Акопяна «Адамс, Джон Кулидж» в словаре «Музыка XX века: Энциклопедический словарь» (2010) выделяется концентрированным объемом информации, на которую мы опираемся в настоящей диссертации. Ей присущ справочно-энциклопедический характер: автору удается дать точные терминологические дефиниции стилю композитора и лаконично классифицировать его ключевые творческие периоды, однако задачи системного разбора музыкального языка перед словарной статьей не ставилось. Аналогично, сугубо контекстуальное и обобщенное место отведено композитору в главе «Постминимализм: Джон Адамс» в коллективном историческом труде «Музыкальная культура США XX века» (2019) под редакцией М. В. Переверзевой.

Таким образом, несмотря на обилие аналитического материала в зарубежной науке и наличие историко-теоретических панорам в отечественном музыкознании, задача системного описания того, *как устроены* оркестровые сочинения композитора зрелого периода, до сих пор не нашла своего исчерпывающего решения в музыковедческой литературе. Очевидная фрагментарность и описательность отечественных трудов оставляет открытым поле для подробного теоретического осмысления его партитур. Возникает необходимость ответить на ряд вопросов, связанных с *поэтикой* творчества Адамса.

Методология и методы исследования включают подходы, разработанные в сфере музыковедения, философии, искусствознания, эстетики. *Биографический метод* служит инструментом для изучения творческих мотивов композитора, связанных с его становлением и окружающей средой, а также для выявления предпосылок тех или иных стилизованных решений в музыке. *Исторический подход* нацелен на параллели с предшествующим историческим опытом в сфере культуры. *Теория интерпретации* применяется для понимания

того, как музыкальные произведения трактуются в различных исторических и культурных контекстах, что даёт возможность раскрыть не только структуру сочинения, но и его смысловые слои. Важную роль играют методы *философии* и *эстетики*, посредством которых осмысливается вербальная почва произведений композитора. Используется *сравнительно-сопоставительный* метод — для сопоставления музыкальных явлений и анализа влияния одной традиции на другую. *Стилевой* подход обращен к эволюции композиционного письма Адамса. В рамках *постмодернистского метода* внимание уделяется деконструкции традиционных музыкальных форм и иерархий, выявлению интертекстуальных связей и полистилистических элементов в творчестве Джона Адамса. Сочетание этих методов обеспечивает всесторонний анализ музыкального материала, позволяя рассматривать его не только как художественное явление, но и как часть более широкого культурного и философского контекста.

Положения, выносимые на защиту:

1. Поэтика инструментальной музыки Джона Адамса 1980–1990-х годов («гиперлирический» период) представляет собой сложный комплекс выразительных средств, в котором интегрируются минималистская повторность тематических элементов, неоромантическая мелодика, барочное развертывание и элементы популярной музыки (джаз, рок, соул).

2. Поэтика формируется на почве отказа от строго рационалистических методов композиции, применявшихся в американской музыке с 1950-х годов. Подход Адамса к своей деятельности двойственен: «серьезные» мотивы сочетаются с «трикстерскими», академическая направленность не отрицает влияния популярной музыки.

3. Звуковысотная основа у Адамса не представляет собой единой системы и зависит от идеи конкретного сочинения. В одном произведении могут сочетаться модальность (звукоряды с центральным тоном), хроматическая тональность, сонорика. Особое место занимают звукоряды «Тезауруса гамм и

мелодических оборотов» Н. Слонимского, использованные в качестве основы некоторых сочинений композитора.

4. Формообразование в музыке Джона Адамса 1980–1990-х годов строится на «панорамном» принципе, который приходит на смену классическому конфликту тем. Развитие музыки происходит не через привычную борьбу противоположных мотивов (тезиса и антитезиса), а через плавное чередование, постепенное приближение и исчезновение музыкального материала. Использование особых приемов, таких как «ласточкин хвост» («dovetailing»), размывает жесткие границы между разделами формы, превращая сочинение в непрерывный и текучий звуковой поток.

5. Ритмическая составляющая произведений Адамса изучаемого периода весьма разнообразна. Композитор практикует особого рода полифонию с использованием наложения ритмов, симметрий, прогрессий. Эти приемы лишают репетитивную музыку механической статичности.

6. Поворот к «гиперлиризму» связан у Адамса с особым вниманием к мелодии. Это воплощается в привязанности к определенным типологическим моделям: композитор в основном опирается на длинные протяжные мелодические линии по типу «бесконечных» мелодий Р. Вагнера, ему порой свойственна ориентация на мелодические типы А. Брукнера. Композитору удается динамизировать длинные мелодические линии, которые сохраняют статус темы на протяжении всего сочинения (как в «Наивной и сентиментальной музыке»).

Научная новизна работы состоит в том, что впервые в отечественном музыковедении комплексно исследуется поэтика инструментальных сочинений Джона Адамса 1980–1990-х годов. В научный оборот вводятся не изучавшиеся ранее в России автобиография, интервью и статьи композитора, а также зарубежная аналитика. Впервые анализируются такие оркестровые партитуры, как «Учение о гармонии», «Камерная симфония», Скрипичный концерт, «Наивная и сентиментальная музыка». Устанавливаются закономерности синтеза выразительных приёмов из различных композиторских техник с

новаторскими решениями в области звуковысотности и формы в «гиперлирический» период творчества.

Теоретическая значимость исследования состоит в разработке инструментов анализа применительно к творчеству Адамса. Материалы работы способствуют актуализации проблемы анализа стиля и выразительных средств в современной академической музыке. Полученные результаты могут быть применены в дальнейших исследованиях американской музыки XX века и творчества Джона Адамса.

Практическая значимость исследования. Результаты исследования могут быть использованы в программах образовательных курсов, посвящённых современной американской музыке и музыкальному минимализму. Материалы работы будут полезны при подготовке лекций, семинаров и методических пособий по истории музыки XX века. Полученные результаты могут найти применение в аналитической практике, включая разработку критических статей и обзоров, посвящённых творчеству Адамса.

Достоверность и апробация результатов проведенных исследований подтверждаются системным методологическим подходом, который отвечает современным тенденциям в искусствоведении. В основу работы лег основательный массив первоисточников — от художественных до литературных и документальных свидетельств, — детально изученных с помощью выбранного научного инструментария.

Диссертация неоднократно обсуждалась на заседаниях кафедры аналитического музыкознания. Основные положения представлены в докладах на XIII Международной научной конференции студентов и аспирантов (РАМ имени Гнесиных, 2020); Всероссийской конференции молодых учёных (Санкт-Петербургская консерватория, 2023); Международных конференциях в РАМ имени Гнесиных (2021, 2022, 2024). Результаты отражены в 4 публикациях, из которых 3 — в рецензируемых научных журналах, рекомендованных ВАК РФ.

Структура работы. Диссертация состоит из четырех глав, а также введения, заключения, списка литературы и приложений. В главе 1 обозначены

ранние стилистические особенности композиторского письма Адамса, очерчен вектор эволюции его музыкального языка, определены константы творчества, связанные с поэтикой. Глава 2, глава 3 и глава 4 посвящены комплексному анализу произведений «Harmonielehre», «Chamber Symphony», «Violin Concerto» и «Naïve and Sentimental Music». Приложения содержат статьи Адамса и об Адамсе, а также интервью с композитором, ранее не переводившиеся на русский язык.

Основное содержание работы

Во **Введении** обосновывается актуальность, определяются цель, задачи, методология, научная новизна и положения, выносимые на защиту. Дается краткая характеристика творческих периодов Адамса и обосновывается выбор сочинений.

Глава 1. «Я признаю способность музыки обращаться к нашим сокровенным чувствам»: Адамс на пути к «гиперчувствительности»

Первая глава носит вводный характер и посвящена становлению художественно-эстетических установок Адамса, а также анализу его ранних сочинений, в которых формируются основы его поэтики.

§1.1. Поиск творческого вектора

Параграф посвящен формированию эстетики и ранним опытам композитора. Анализируются его учебные годы в Гарварде, где доминировала додекафония Шёнберга (учителя Л. Кирхнер, Э. Ким). Адамс вспоминает, что видел в этом «мавзолей» и «разрушительное воздействие», и после окончания университета сознательно переезжает в Калифорнию, чтобы найти «иной музыкальный язык».

Важным фактором становится опыт игры в Бостонском симфоническом оркестре (кларнет) и занятия дирижированием, что в дальнейшем скажется на оркестровом мастерстве. Адамс слушает джаз (М. Дэвис, Д. Эллингтон, Дж. Колтрейн), рок (Битлз, Фрэнк Заппа), соул — эта музыкальная всеядность станет характерной чертой его стиля.

§1.2. Ранние композиционные опыты (1977-1987 гг.)

Анализируются ранние сочинения Адамса, демонстрирующие эволюцию от минимализма к постминимализму.

«*Фригийские врата*» и «*Китайские врата*» — фортепианные пьесы, в которых формируется техника «врат» (gates) — резкой смены лада без традиционной модуляции. Адамс заимствует термин из электроники (логический вентиль), подчеркивая дискретный характер переключения. В «*Китайских вратах*» авторская схема демонстрирует симметричную прогрессию продолжительности ладов в количестве восьмью длительностей:

120-120-90-90-60-60-30-30 — середина — 30-30-60-60-90-90-120-120.

Это один из первых примеров использования *симметрии* как формообразующего принципа у Адамса.

«*Шейкерские петли*» (1978) для струнного септета — пограничное произведение. С одной стороны, в нем есть минималистская пульсация (ровные шестнадцатые), остинато, медленный гармонический ритм. С другой — Адамс вводит драматические сдвиги в гармонии, темповые ускорения и замедления, разнообразную динамику, глиссандо, а главное — *романтическую мелодику*, отсутствующую у других минималистов. Особенно показательны виолончельное соло в III части, интонационный «код» которого отсылает к финалу «Песни о земле» Г. Малера. Гармонический язык пьесы — это не статичная модальность, а «мерцающая тональность»: формирование разных ладов (С-лидийский, Е-эолийский, D-дорийский) за счет постепенного накопления новых нот и изменения «тонального» центра.

§1.3. Об образных константах: становление новой поэтики

Ключевое понятие параграфа — дихотомия «серьёзного» и «трикстерского». Адамс сам описывает эту двойственность: «Наряду с каждой мрачной, интроспективной, "серьёзной" пьесой должен появиться Трикстер, кричащая, ироничная дикая карта... Я не пытаюсь сознательно манипулировать

этими полярностями. Это больше похоже на своего рода психическое уравнивание»².

Понятие «Трикстер» восходит к одноименному архетипу в аналитической психологии К. Г. Юнга — персонажу-бунтарю, посреднику между сознательным и бессознательным, символу двойственности. У Адамса это проявляется как чередование «академических» сочинений (неоромантических, ориентированных на традицию позднего симфонизма) и «популярных», ироничных, часто связанных сюжетно с американской массовой культурой.

«*Grand Pianola Music*» (1982) — яркий образец «трикстерского» стиля Адамса. В основе сочинения лежит сон композитора: по шоссе едут черные лимузины, превращающиеся в рояли Steinway, которые выпускают залпы си-бемоль-мажорных и ми-бемоль-мажорных арпеджио. Адамс привносит аллюзию на главную тему из финала «Императорского» концерта Л. Бетховена, но подает ее с «беспечной непочтительностью»³, в гипертрофированно помпезной, почти карикатурной аранжировке для двух фортепиано, трех женских голосов и оркестра. Кроме того, в пьесе обнаруживаются аллюзии на «Петрушку» И. Стравинского (скачкообразное движение в свистящем тембре деревянных духовых, репетитивная настойчивость) и на «Этюд для пианолы» того же автора.

«*Серьёзное*» направление представлено неоромантическими сочинениями, которые продолжают идеи «Shaker Loops» — соединение минималистской пульсации с экспрессией симфонической музыки XIX века. Это путь к «гиперлиризму», который будет реализован в сочинениях 1985–1998 годов — «*Harmonielehre*», Скрипичный концерт, «*Naïve and Sentimental Music*».

В конце главы формулируется вывод: широта интересов Адамса (от Баха до Битлз, от Шёнберга до Заппы) определяет *плюралистичность* его поэтики, а

² Adams, J. [Liner notes] // [Nixon in China]: CD recording / Orchestra of St. Luke's ; cond. by Edo de Waart. — New York: Nonesuch Records, 1987. — 3 CD (79177-2). — Liner notes: p. 8.

³ Strovass S. M. Musical Aesthetics and Creative Identification in Two Harmonielehren by John Adams and Arnold Schoenberg: PhD Thesis. — CGU Theses & Dissertations, 2012. — P. 7.

дихотомия «серьёзное/трикстерское» служит механизмом, позволяющим удерживать эти стилистические полюса в едином творческом пространстве.

Глава 2. «Шёнберг – часть моего наследия»: *Harmonielehre* (1985) и Камерная симфония (1992)

§2.1. Парадигма А. Шёнберга в интерпретации Адамса

Шёнберг, эмигрировавший в США в 1933 году, оказал огромное влияние на американскую композиторскую школу: его ученики (М. Бэббит, Л. Кирхнер, Э. Ким) преподавали в ведущих университетах, и додекафония стала доминирующей техникой.

Адамс фиксирует три уровня отношения к Шёнбергу:

- *Этический* — принимает шёнберговскую идею бессознательного в искусстве («Искусство принадлежит *бессознательному!* Надо выражать себя непосредственно!») и миссии художника-пророка.
- *Технический* — решительно отвергает додекафонию как «перезревший индивидуализм XIX века», который привёл к «агонии современной музыки» и оттоку слушателей.
- *Психологический* — признаёт «странное отцовско-сыновнее отношение»: трактат Шёнберга «Учение о гармонии» (1911) становится для Адамса символическим ориентиром «учителя», которого нужно преодолеть.

Эту амбивалентность Адамс называет «пародией без насмешки» — сочинение заимствует название, масштаб и философскую серьёзность, но наполняет их минималистскими и неоромантическими средствами, что для ортодоксальных шёнбергианцев выглядит как кощунство. Диссертант характеризует отношение Адамса к Шёнбергу как «*пародию*» в изначальном смысле (не высмеивание, а «опосредованное отношение к модели»).

§2.2. «*Harmonielehre*» и трансформация шёнберговской «оптики»

Параграф представляет собой анализ трёхчастной симфонии для большого оркестра.

Программа сочинения: сон, в котором гигантский нефтяной танкер взлетает, как ракета «Сатурн», с поверхности залива Сан-Франциско. Вторая

часть — «Рана Анфортаса» (отсылка к юнговскому архетипу короля, с незаживающей раной); третья — «Мейстер Экхарт и Кваки» (сон о маленькой дочери композитора, парящей на плече средневекового мистика).

Структура и форма:

- I часть — «волнообразная» форма («арочная», по определению Адамса): три раздела (А, В, С). Мощное остигатное вступление на повторяющихся аккордах ми-минор сменяется экспозицией минималистской моторной темы, за которой следует лирический центр в духе Малера (экспрессивная мелодия у виолончелей), а завершают часть ложная реприза и кода, возвращающие исходный репетитивный материал.

- II часть — написана в свободной трёхчастной форме (А–В–А') с элементами вариационности. представляет собой статичную, диссонирующую медитацию без «пульсации» минимализма: музыка разворачивается как медленное нарастание от мрачных тембровых ландшафтов к двойной кульминации (вторая из которых — аллюзия на адажио Малера).

- III часть — синтезирующий финал, построенный как борьба двух «тональностей»: темы из первых двух частей сталкиваются, контрастируя ми-минор и ми-бемоль мажор. «Героический» эпилог завершается «победой» ми-бемоль мажора. Структура так же «волнообразная» с признаками сонатной формы (экспозиция — разработка — реприза) с расширенной кодой.

Отмечаются некоторые композиционные приемы. В области формообразования Д. Уорбертон и А. Санчес-Бехар находят у Адамса так называемый «Ласточкин хвост» (*dovetailing*) — принцип, взятый композитором из столярного дела, при котором конец предшествующего раздела накладывается на начало последующего: одни голоса убираются, другие продолжают звучать, затем постепенно вводится новый материал. Прием обеспечивает переходы как между крупными частями «Harmonielehre» («А», «В», «С»), так и внутри построений.

В области *ритма*, Адамс несмотря на единый темп, использует такую смену длительностей, которая создает эффект ускорения и замедления. Среди часто

употребляемых приемов — полиритмия 3:2, смешанный метр (4/2, 3/4, 2/2), смещение акцентов.

Композитор часто использует прием, который он называет «*Brama*» (*gates*): резкая смена тонального центра (e-moll ↔ Es-dur) без модуляции, часто с сохранением общего звука (педали) как «мостика» для смены разделов. Принцип формообразования, таким образом, заключается в последовании сегментов, их смены. В I части насчитывается не менее 8 таких «переключений».

Гармонический язык — «свадьба хроматической гармонии fin de siècle с ритмическими и формальными процедурами минимализма»⁴. Обнаруживаются в партитуре отсылки к «Парсифалю» Вагнера (образ Анфортаса), к Десятой симфонии Малера (вторая кульминация II части), к джазовой гармонии (аккорды в стиле М. Дэвиса).

Стилистика. Адамс сознательно противопоставляет минималистские элементы (репетитивные паттерны, статичные педали) и романтические жесты (широкие мелодии валторны и виолончели в разделе «В»). Игра двух концепций (минимализма и мелодического письма) демонстрируется в «*Harmonielehre*» и на *фактурном* уровне.

«*Harmonielehre*» является знаковым сочинением, в котором Адамс не только заявляет о своем возвращении к тональности, но и создает новый тип симфонизма: минималистская моторика становится инструментом в развитии музыки за счёт сложной и оригинальной оркестровки, тембровой динамики; аддитивных процессов, связанных с плотностью фактуры.

§2.3. Камерная симфония: в сфере влияния популярной музыки

Трёхчастное сочинение для 15 инструментов которое композитор называет «подозрительно резонирующим» с одноимённым опусом 9 А. Шёнберга.

Сравниваются составы оркестра, форма и стилистика. В сочинении Адамса сохраняется камерный состав, но вводятся синтезатор, ударные, труба, тромбон. В отличие от одночастной симфонии Шёнберга, это трехчастный цикл с

⁴ Adams J. Hallelujah Junction: Composing an American Life. — New York: Farrar, Straus and Giroux, 2008. — P. 130.

программными названиями: «Mongrel Airs» («Беспородные арии»), «Aria with Walking Bass» («Ария с шагающим басом»), «Roadrunner» («Дорожный бегун» — персонаж мультфильмов).

Источником вдохновения стал случайный «шок узнавания» (по Мелвиллу): Адамс изучал партитуру Шёнберга, а его сын в соседней комнате смотрел мультфильмы 1950-х годов. Композитор осознал, что «гиперактивная, акробатическая» музыка мультфильмов имеет много общего с ранним Шёнбергом. Так возникает уникальный гибрид: «шёнберговская полифония + мультипликационная саундтрековая энергия».

I часть («Mongrel Airs») — имеет признаки сонатной формы. Отличается сложными полиритмическими сочетаниями. Адамс использует паттерны в тематизме, однако с каждым новым проведением они видоизменяются за счет добавления звуков. Формообразование ведется с помощью техники «ласточкина хвоста» на стыке разделов.

II часть («Aria with Walking Bass») — медленная, лирическая. В ней используется джазовая модель «шагающего баса» (фагот, контрабас) и свободная, почти импровизационная мелодия у разных инструментов (тромбон, труба, гобой, флейта пикколо). Это пример аллюзии популярной идиомы в академическом контексте.

III часть («Roadrunner») — *perpetuum mobile* в темпе $\downarrow = 152$. Название отсылает к персонажу мультфильмов — земляной кукушке. Композитором используются приемы тембровых сдвигов и полиритмии, создавая ощущение «бега» и постоянного ускользания. В партитуре обнаруживаются аллюзии на «Октет» и «Историю солдата» И. Стравинского, «Сотворение мира» Д. Мийо, «Kammermusik» П. Хиндемита.

«Chamber Symphony», по определению Адамса, — *переломное* произведение, где композитор окончательно отходит от «чистого» минимализма в сторону *постминимализма*, свободно сочетая повторность с традиционными и популярными идиомами.

Глава 3. «Тело, через которое течёт мечта»: Скрипичный концерт (1993)

Глава посвящена единственному скрипичному концерту Адамса — сочинению, которое сам композитор назвал «этюдом на гипермелодию».

§3.1. Жанровые модели Концерта и их реализация

В основе структуры концерта — элементы барочной концепции «быстро — медленно — быстро». По словам композитора: «Я представлял себе оркестр как "тело", а солирующую скрипку — как парящую, бестелесную "мечту"»⁵.

I часть основана на сочетании трех фактурных пластов (соло скрипки — текущая мелодия; контрапункт духовых — фигурации шестнадцатыми, аккомпанемент — аккорды у оркестра). Каждый пласт имеет свою фразировку и синтаксис, что создаёт эффект непрерывного потока (в этом сказывается влияние Вагнера). Отмечается сходство с мелодическими элементами Скрипичного концерта А. Берга.

II часть («Чакона»): 29 вариаций на basso ostinato. Тема заимствована из Канона Пахельбеля, но сокращена и ритмически изменена. По мере разворачивания музыкального потока тема непрерывно трансформируется за счет ритмических вариантов и высотных транспозиций.

III часть («Токката»): моторное *perpetuum mobile*, образованное рефреном и эпизодами. Обращает на себя внимание «разброс» стилистики: от аллюзий на «Полёт валькирий» Вагнера до американского кантри Ронни Данна.

Композитор вуалирует границы разделов. Для этого он не прибегает к традиционным цезурам, чем бросает вызов канонам жанра концерта. Определению границ таких разделов способствует смена фактуры или гармонии.

В концерте также можно отметить нестандартное отношение к области темпа. Адамс прибегает к метрической модуляции: к постепенному ускорению в тактах 56–70 до $\downarrow = 84$; а через 8 тактов совершает резкую смену $\downarrow = 112$.

⁵ Adams, J. Hallelujah Junction: Composing an American Life. — New York: Farrar, Straus and Giroux, 2008. — P. 175.

Оркестровая ткань оказывается организована так, что на первый план выдвигается сонористическое звучание. При том, музыка содержит модальные звукоряды.

Скрипичный концерт, по словам Адамса – это «этюд на гипермелодию». Впервые в творчестве композитора на первый план выходит мелодия, оттесняя гармонию и ритм. Солирующая скрипка играет почти непрерывно в течение 35 минут, используя «бесконечную мелодию» вагнеровского типа. Партия солиста основана на свободной, почти импровизационной фразировке, не совпадающей с метрической сеткой оркестра, что создает эффект «разных временных слоев».

§3.2. Дж. Адамс и Н. Слонимский: в поисках новой звуковысотности

Этот параграф посвящен важнейшему источнику звуковысотного материала Адамса — «Тезаурусу гамм и мелодических оборотов» (1947) Николая Слонимского, с которым композитор был лично знаком и дружен. Слонимский создал более тысячи мелодических паттернов, основанных на делении октавы на равные части (полутоновые, целотонные, тритоновые прогрессии) с последующей *интерполяцией* (вставкой нот между основными тонами), *инфраполяцией* (вставкой ниже) и *ультраполяцией* (вставкой выше).

А. Санчес-Бехар выделил три способа использования Адамсом гамм Слонимского: (1) прямое цитирование; (2) постепенное изменение (модификация); (3) перефразирование (создание новых паттернов, похожих на слонимсковские). Результатом становится пантональное (термин Шёнберга) звучание – аккорды охватывают все 12 звуков, но без додекафонного запрета на повторения.

§3.3. Об особенностях оркестрового письма

В этом параграфе рассматривается оркестровый состав Концерта (двойной состав струнных, две арфы, два синтезатора, расширенная группа ударных для двух исполнителей). Особое внимание уделяется синтезаторам, для которых Адамс разрабатывает оригинальные тембры: «Jamaican» (семплированный стальной барабан), «Vectoring» (сложное полифоническое звучание с медленной атакой и вибрато), «Jazz Organ», «Gold» (звук, похожий на арфу), «Cheops»

(мягкая атака и затухание). Эти тембры создают специфические акустические эффекты: гармонический фон, дублирование струнных, самостоятельные контрапункты, «всплески».

Новаторство Адамса в области оркестровки состоит в том, что традиционные инструменты часто имитируют электронные эффекты (волнообразное параллельное движение у деревянных духовых), а синтезаторы, наоборот, стремятся к «неинструментальному», неассоциируемому звучанию.

Глава 4. «Наивная и сентиментальная музыка» (1998):

в диалоге с прошлым

Четвертая глава посвящена самому масштабному оркестровому сочинению Адамса 1990-х годов — 48-минутной симфонии (именно так сам композитор называет это произведение), которая подводит итог его «гиперлирическому» периоду.

§4.1. Дихотомия «наивного» и «сентиментального»

Философская программа сочинения восходит к эссе Фридриха Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795–1796), что составляет основу эстетической платформы композитора. Шиллер различал два типа художников: «*наивные*» (те, кто не осознаёт разрыва между собой и природой, творит спонтанно, «сам является природой») и «*сентиментальные*» (те, кто осознаёт этот разрыв, ищет утраченную гармонию, использует иронию и саморефлексию, «ищет природу»).

Адамс познакомился с эссе Шиллера через работы философа и критика Исаяи Берлина, сформулировавшего положение о том, что в конце XX века создать «наивное» искусство невозможно: всякий художник обременен исторической памятью, саморефлексией, «цитатностью». Тем не менее Адамс ставит перед собой цель — позволить «наивному» говорить, «быть на короткой ноге» со своим любимым средством самовыражения (оркестром), несмотря на свою «сентиментальную» образованность и историческую осведомленность. «*Naïve and Sentimental Music*» представляется попыткой найти баланс между спонтанным, природным началом и рефлексивным, культурно-опосредованным.

В этом Адамс наследует Г. Малеру и М. Равелю, пытаясь достичь «наивного» состояния через восстановление образов детства.

§4.2. Нарратив «Наивной и сентиментальной музыки»

I часть («Naïve and Sentimental Music»). Самая масштабная (около 20 минут) часть открывается «наивной» диатонической мелодией у флейт и гобоев на фоне «бренчащего» (по выражению Адамса) аккомпанемента гитар, арф и фортепиано. Эта мелодия трактуется как «идея фикс» (отсылка к Г. Берлиозу): она «путешествует» по оркестру, переходя от флейт к виолончелям, затем к кларнетам, меняя свой облик (интервальный состав, регистр, ритм) в зависимости от контекста, но сохраняя общую узнаваемость.

Форма I части — «волнообразная»: три большие динамические «волны», каждая из которых поднимается от *piano* к *fortissimo* и завершается кульминацией. Кульминации достигаются через длительные *accelerando* (один из излюбленных приемов Адамса), уплотнение фактуры (от 3–4 до 10–12 одновременно звучащих голосов) и введение диссонансов. В первой кульминации (тт. 75–76) слышны отголоски Скрябина (трубные фанфары), во второй — сонорная плотность, близкая к Д. Лигети или раннему К. Пендерецкому, в третьей — индустриальная механистичность: репетитивные паттерны у перкуссии, «шуршание» струнных.

II часть («Mother of the Man» — «интерпретация» «Vergesuse élégiaque» Ф. Бузони (колыбельная мужчины у гроба своей матери). Вводится соло электрогитары — тембр, который символизирует «американскость», популярную культуру. Возникает образ «человека из толпы», оплакивающего мать.

II часть опирается на жанр колыбельной и характеризуется выразительной работой с тембрами. Среди экзотических инструментов - японские храмовые чаши.

III часть («Chain to the Rhythm») выполняет функцию скерцо. Заголовок акцентирует доминирующую роль ритма. В основе музыкального развития лежат ритмические паттерны, которые многократно повторяются,

трансформируются, накладываются друг на друга, создавая «цепочку событий», ведущую к грандиозной кульминации.

Основной формообразующий принцип — «ласточкин хвост». Соединяются до 10 линий фактуры, различающихся по фазе, что создаёт эффект эха и «растянутого» времени. В партитуре встречаются сложные полиритмы (2:3, 3:4, 3:5, 5:6), а также унисонные смещения (один и тот же паттерн в разных голосах звучит с разной ритмической пульсацией, создавая эффект «эха» или «рассинхрона»).

«Naïve and Sentimental Music» — одно из самых личных и философски насыщенных сочинений Адамса. В нем композитор подводит итог 15-летним поискам синтеза между минимализмом и неоромантизмом, создавая произведение, в котором ритмическая энергия минимализма служит лишь «топливом» для развертывания романтического сюжета — путешествия мелодии («наивного» начала) через сложный, «сентиментальный» мир современной культуры. Здесь «наивное» (спонтанная мелодия, природные образы) и «сентиментальное» (осознание историчности, цитирование Бузони, рефлексия о творчестве) сосуществуют как два полюса одного сознания.

Заключение

В Заключении подводятся итоги исследования и формулируются основные результаты.

1. Средства композиции в музыке Джона Адамса 1980–1990-х годов представляют собой уникальный синтез минималистской повторности (остинато, паттерны, аддитивные процессы), неоромантической мелодики (широкое дыхание, «бесконечная мелодия», «идея фикс»), барочного развертывания (моторность, чакона, токката) и элементов популярной музыки (джаз, рок, соул, кантри). Этот синтез не является эклектичным коллажем: разные стили прорастают друг в друга на глубинном структурном уровне.

2. Ключевая черта поэтики Адамса — двойственность («двунаправленность»). Композитор осознанно культивирует дихотомию «серьёзного» и «трикстерского». Эта двойственность проявляется на разных

уровнях композиции: от программных заглавий до конкретных композиционных техник. «Серьёзные» сочинения (неоромантические симфонии) сочетаются с «трикстерскими» (ироничными пародиями на жанры популярной музыки); «академическая» ориентированность — с откровенными заимствованиями из рока, джаза, мультипликационных саундтреков.

3. Адамс совершает сознательный отказ от рационалистических методов композиции (додекафония, сериализм), доминировавших в американской музыке середины XX века. Его метод — интуитивный, импровизационный, опирающийся на «чувство формы» (Formgefühl, по В. Вундту), подсознание (сны, архетипы), аналогии с джазовой импровизацией.

4. Звуковысотная система Адамса децентрализована и ситуативна: в зависимости от идеи сочинения он использует чистую модальность (ранние пьесы), хроматическую тональность («*Harmonielehre*»), сонорику и кластеры (кульминации), «пантональность» (Скрипичный концерт). Общим знаменателем является иерархический подход: установление тонального (или модального) центра → наполнение его энергией через повторяющиеся ритмы → введение конфликта с помощью хроматизма → разрешение возвращением к центру.

5. Ритм у Адамса — главный двигатель формы. Композитор использует весь арсенал минималистской ритмики (ровная пульсация, «комплементарные» паттерны), но свободно трансформирует его: полиритмия (2:3, 3:4, 3:5), метрическая модуляция, эффекты «ускорения/замедления» при неизменном темпе, длительные *accelerando*, сложные деления (квинтоли, септоли). Ритмическая полифония (наложение разных ритмических слоев) создает ощущение «растяжения» и «сжатия» музыкального времени, которое Адамс уподобляет «природным волнам».

6. Поворот к «гипермелодизму» в 1990-е годы — важнейший этап эволюции Адамса. Если в 1980-е годы мелодия была на втором плане (на первом — гармония и ритм), то в Скрипичном концерте и «*Naïve and Sentimental Music*» она становится главным «героем». Адамс возрождает принцип вагнеровской «бесконечной мелодии», но наполняет его новым содержанием: мелодия не

«разворачивается» из мотива, а «путешествует» по оркестру, сохраняя свою идентичность («идея фикс» Берлиоза).

7. Формообразование у Адамса подчинено принципу непрерывности. Традиционные цезуры и каденции заменяются тремя основными приемами:

- «Врата» (gates): резкие смены тональных/ладовых центров без подготовки;
- Педали (органные пункты): удерживание общего звука при смене всего остального;
- «Ласточкин хвост» (dovetailing): плавное наложение нового материала на уходящий старый.

Эти приемы обеспечивают эффект «волнообразного» развертывания, где границы разделов размыты, а музыка находится в постоянном становлении.

8. Тембровая драматургия Адамса расширяет позднеромантический оркестр (четверной состав) инструментами из области популярной музыки: электрогитара («Naïve and Sentimental Music»), синтезаторы с семплированными тембрами (Скрипичный концерт, «Камерная симфония»), экзотические ударные (японские храмовые чаши, коровий колокольчик, «Камерная симфония»). Оркестр трактуется как единый «организм», способный к мгновенным тембровым переключениям (влияние кинематографа и мультипликации).

9. Диалог с традицией у Адамса не является цитированием в постмодернистском смысле. Он не создает цитат чужих фрагментов, но переживает музыку прошлого, пропуская ее через «черный ящик своей музыкальной личности»⁶. В «Harmonielehre» это диалог с Шёнбергом, Малером, Сибелиусом; в «Камерной симфонии» — с Шёнбергом, Стравинским, мультипликационной музыкой; в Скрипичном концерте — с Бергом, Барбером, Пахельбелем; в «Naïve and Sentimental Music» — с Брукнером, Берлиозом, Бузони. Ведущий прием - *аллюзия*, узнаваемый «след» чужого стиля.

⁶ Адамс Дж. John Adams Mines Beethoven's Mind: интервью; вела Р. Монтань // NPR: [сайт]. — 2015. — 10 ноября. — URL: <https://www.npr.org/sections/deceptivecadence/2015/11/10/450560466/john-adams-mines-beethovens-mind> (accessed: 15.06.2024).

10. Музыка Адамса стала «мостиком» между элитарным авангардом и массовой аудиторией, между европейской симфонической традицией и американским минимализмом, между «серьезной» академической музыкой и джазом, роком, соулом. Композитор сумел показать, что тональность не только не исчерпала себя, но и способна породить новые, сложные, эмоционально насыщенные формы. Как отметил дирижер Лоуренс Ренес, «это не минимальная музыка — это максимальная музыка, в которой столько всего... Техника, с которой Адамс это делает, становится вторичной по отношению к тому, что он передаёт. В минималистской традиции целью были ритм и гармония. В работе Джона это не цель — потому что музыкальное содержание всегда является целью»⁷.

Перспективы дальнейшего исследования связаны с распространением разработанного аналитического подхода на более поздние сочинения Адамса (2000–2020-е годы): «The Dharma at Big Sur» (2003), «City Noir» (2009), «Absolute Jest» (2012), «Must the Devil Have All the Good Tunes?» (2018) и др. Особый интерес представляет развитие «гипермелодизма» в вокальных жанрах (оперы кантаты), а также дальнейшее усложнение ритмического языка под влиянием электронной музыки и джаза.

**Публикации по теме диссертации в рецензируемых изданиях,
рекомендованных ВАК:**

1. Чурилова, Е. А. «Тело, сквозь которое течёт мечта»: о Скрипичном концерте Джона Адамса / Е. А. Чурилова // Вестник музыкальной науки. — 2024. — Т. 12, № 3. — С. 70–82. — <https://doi.org/10.24412/2308-1031-2024-3-70-82> — 0,82 п. л.
2. Чурилова, Е. А. Принципы формообразования в произведениях Дж. Адамса / Е. А. Чурилова // Актуальные проблемы высшего музыкального

⁷ *Ilchef M.* John Adams' music is a "contribution to humanity that helps us understand ourselves". — URL: <https://www.cutcommonmag.com/john-adams-music-is-a-contribution-to-humanity-that-helps-us-understand-ourselves/> (accessed: 15.04.2022).

образования. — 2024. — № 2 (73). — С. 35–46. — <https://doi.org/10.26086/NK.2024.73.2.005> – 0,82 п. л.

3. Чурилова, Е. А. О стилистике Камерной симфонии Дж. К. Адамса / Е. А. Чурилова // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. — 2024. — № 2. — С. 39–54. — <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.039-054> — 1 п. л.

Публикации по теме диссертации в других изданиях:

4. Чурилова, Е. А. Симметрия в фортепианных пьесах Джона Адамса «Китайские ворота» и «Фригийские ворота» / Е. А. Чурилова // Исследования молодых музыковедов: к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных. — М. : РАМ имени Гнесиных, 2020. — С. 226–240. — URL: <https://gnesin-academy.ru/upload/iblock/e8e/buk5tud8cxb0r0293kfpsoc5b183roba/22-Churilova.pdf> – 0,9 п. л.