

Российская академия музыки имени Гнесиных

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)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения, профессор
Т. В. Цареградская

Москва — 2026

Оглавление

Введение	4
Глава 1. «Я признаю способность музыки обращаться к нашим сокровенным чувствам»: Адамс на пути к «гиперчувствительности»...	16
§1.1. Поиск творческого вектора.....	16
§1.2. Ранние композиционные опыты (1970–1978 гг.).....	19
§1.3. Об образных константах: становление новой поэтики.....	29
Глава 2. «Шёнберг — часть моего наследия»: Harmonielehre (1985) и Камерная симфония (1992)	46
§2.1. Парадигма А. Шёнберга в интерпретации Адамса.....	46
§2.2. «Harmonielehre» и трансформация шёнберговской «оптики».....	50
§2.3. Камерная симфония: в сфере влияния популярной музыки.....	76
Глава 3. «Тело, через которое течёт мечта»: Скрипичный концерт (1993)	91
§3.1. Жанровые модели Концерта и их реализация	93
§3.2. Дж. Адамс и Н. Слонимский: в поисках новой звуковысотности.....	120
§3.3. Об особенностях оркестрового письма.....	124
Глава 4. «Наивная и сентиментальная музыка» (1998): в диалоге с прошлым?	135
§4.1. Дихотомия «наивного» и «сентиментального».....	135
§4.2. Нарратив «Наивной и сентиментальной музыки».....	137
Заключение	173
Список литературы	179
Список нотных примеров	200
Список иллюстраций и схем	204
Список таблиц	204
Приложение А	206

Приложение Б	224
Приложение В	227
Приложение Г	229
Приложение Д	233
Приложение Е	235
Приложение Ж	250

Введение

Джон Кулидж Адамс (р. 1947) сегодня признан «самым значительным американским композитором своего поколения» [196, с. 52–61]. По версии журнала *The New Yorker* Адамс — входит в число самых исполняемых авторов современной классической музыки¹. Известный британский критик Том Сервис пишет, что «Адамс — один из тех голосов современности, которые всем нам необходимо слышать и слушать» [99].

Творчество Адамса получило высокую оценку на родине композитора: он избран членом Американской академии и Института искусств (с 1997), стал лауреатом Премии Гравемайера (1995) за Концерт для скрипки с оркестром, обладателем Пулитцеровской премии (2003) за сочинение «О переселении душ».

Актуальность темы исследования обусловлена несколькими факторами. Прежде всего, творчество Дж. К. Адамса выступает ключевым вектором в эволюции американского симфонизма последней трети XX — начала XXI века. Именно в его партитурах сформировался репрезентативный синтез минималистской техники с позднеромантической оркестровой традицией, что способствовало эстетическому сдвигу в мировой академической музыке от строгого авангарда к новой консонантности, о чем упоминает ряд исследователей [226; 196; 209; 189; 129; 29].

При этом, несмотря на интенсивное развитие англоязычного музыкознания, 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

¹ Как написал Эндрю Портер в *The New Yorker*, Адамс является создателем «гибкого нового языка, с помощью которого композитор строит крупномасштабные произведения» [187, с. 81]. Газета *Le Monde* говорит, что музыка Адамса «производит впечатление вновь обретенной свободы, открытой двери, которая большими порывами выпускает свежий воздух» [142]. По мнению известного журналиста Алекса Росса, композитор «отдает честь призракам Сибелиуса и Малера, включается в минималистский процесс, заимствует звуки у джаза и рока, обращается к страницам послевоенных новшеств» [47, с. 484].

неизученной самой технологию его оркестрового письма и рождает острую научно-теоретическую задачу.

Данная проблема усугубляется источниковедческим фактором — необходимостью введения в российский научный оборот обширного массива не переведившихся ранее документов и первоисточников, таких как автобиография композитора «Hallelujah Junction» [79], 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, кристаллизованные в творчестве Адамса, сегодня 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 разрозненных аспектов музыки Адамса различных авторов;
- осуществить перевод и ввести в научный оборот оригинальные иноязычные источники: 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. Эта область занимает больше половины наследия автора. В нашей диссертации мы *ограничились* подробным рассмотрением таких симфонических² произведений, как «Harmonielehre» («Учение о гармонии», 1985)³, «Chamber Symphony» («Камерная симфония», 1992), «Violin Concerto» («Скрипичный концерт», 1993), «Naïve and Sentimental Music» («Наивная и сентиментальная музыка», 1998). Эти сочинения составляют *материал исследования*. Он был выбран с учетом принадлежности к разным этапам творчества композитора, их жанрового разнообразия и высокой репрезентативности. В своей совокупности они демонстрируют полный спектр оркестровых приемов автора в период его творческой зрелости, позволяя проследить эволюцию постминималистского симфонизма без привлечения внемузыкальных (текстовых или театральных) факторов. В существующих на сегодня трудах принято выделять четыре основных периода⁴:

1. 1970–1977 годы — работа композитора в технике минимализма;
2. 1977–1987 годы — эволюция Адамса по направлению к постминимализму, создание оперы «Никсон в Китае»;

² Оркестровая музыка— одна из самых привлекательных областей творчества для Адамса. Вся жизнь композитора связана с дирижерской деятельностью. Симфонические произведения занимают больше половины наследия автора.

³ Несмотря на то, что сочинение написано в 1985 году и условно принадлежит второму творческому периоду композитора, Harmonielehre уже отражает композиционные принципы более поздних произведений.

⁴ На основе трудов Sanchez-Behar A. [199], Maynard O. [167].

3. 1987–1992 годы — усложнение композиционного стиля неоромантическими тенденциями, «гиперлиризмом» и «гипермелодизмом» (термины Адамса⁵ [117]);

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 [179], его автобиография «Hallelujah Junction: Composing an American Life» [79], интервью с Адамсом, которые Национальное общественное радио Америки транслирует на протяжении всей его композиторской карьеры⁶.

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

⁵ На русском языке термины введены в энциклопедии Л. Акопяна [1].

⁶ Несколько интервью можно найти на сайте National Public Radio. URL: <http://www.npr.org>

рассматривается в трудах Дж. Бернарда, в частности в его статье «The Minimalist Aesthetic in the Light of Modernism» («Минималистская эстетика в свете модернизма») [108]. Автор анализирует феномен так называемой «постминималистической 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 [209]. В своей фундаментальной работе «Minimalists» («Минималисты») 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 репититивности 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») [125] творчество Адамса концептуализируется как ярчайший пример наступления «эпохи пост-стиля» («post-style era»). Автор показывает, как усложняются композиционные принципы и фактура сочинений Адамса; 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 англоязычной мысли 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») [166]. 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: непрерывность в музыке Джона Адамса») [190]. Автор предлагает оригинальный ракурс, смещая фокус с сугубо технологического анализа на восприятие слушателя. Рассматривая в качестве кейсов партитуры «Shaker Loops» и «Harmonielehre», Пауэлл исследует феномен «непрерывного времени» (continuity) и обосновывает понятие воспринимаемого нарратива. Музыкальное пространство Адамса трактуется им как слышимая, разворачивающаяся во времени география, где взаимодействуют такие категории, как масштаб, плотность, движение, а также процессы конвергенции («convergence» — схождения) и дивергенции («divergence» — расхождения) голосов.

Особенно немногочисленны и фрагментарны **отечественные труды** об Адамсе. Изучению творчества Адамса посвящен ряд работ О. Б. Манулкиной [35; 36; 37]. В ее книге «От Айвза до Адамса: американская музыка XX века» [35] творчество композитора вписывается в широкий историко-культурный контекст 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» [16]. 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» [63]. 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. Фокус внимания исследователя направлен на вербальный, герменевтический уровень.

Энциклопедическая статья Л. О. Акопяна «Адамс, Джон Кулидж» в словаре «Музыка XX века: Энциклопедический словарь» [1] 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» под редакцией М. В. Переверзевой [21].

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 позволяет исследовать творческие мотивы композитора, связанные с его становлением и окружающей средой, проследить предпосылки тех или иных стилевых решений в музыке. *Исторический метод* помогает провести параллели с предшествующим историческим опытом в сфере культуры. *Теория интерпретации* позволяет понять, как музыкальные произведения трактуются в различных исторических и культурных контекстах. Это даёт возможность раскрыть не только структуру сочинения, но и его смысловые слои. Важную роль играют методы *философии* и *эстетики*, которые помогают осмыслить вербальную почву произведений композитора. Применяется *сравнительно-сопоставительный* метод, который даёт возможность сопоставлять музыкальные явления, анализировать влияние одной традиции на другую. *Стилевой* подход позволяет исследовать эволюцию 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 возможность всестороннего анализа музыкального материала, позволяя рассматривать его не только как художественное явление, но и как часть более широкого культурного и философского контекста.

Теоретическая база диссертации. Поэтика в исходном толковании — это «наука о строении литературных произведений и системе эстетических средств, в них используемых, а также об исторических законах их изменения, о возможных способах художественного воплощения авторского замысла» [52]. Существуют исследования, направленные на рассмотрение поэтики в различных сферах искусства⁷. В контексте настоящей диссертации выделим то, что поэтика музыкальная опирается на теорию поэтики литературоведческой.

Одним из крупных явлений в области изучения поэтики можно назвать Нортоновские лекции в Гарвардском университете (ежегодные курсы лекций на

⁷ Среди исследователей, поднимавших вопросы поэтики, Б. В. Томашевский, В. М. Жирмунский, М. М. Бахтин, А. Ф. Лосев, Д. С. Лихачев, М. Г. Арановский, С. С. Аверинцев, А. В. Михайлов, М. Я. Поляков, В. В. Медушевский, Л. А. Софронова и другие.

кафедре поэзии имени Чарльза Элиота Нортон⁸), которые способствовали распространению изучения проблем поэтики в разных видах искусства. Среди лекторов были П. Хиндемит, А. Копланд, Р. Сешенс, Л. Бернстайн, Д. Кейдж, У. Эко, Л. Берио, а также И. Стравинский, читавший «Музыкальную поэтику в шести лекциях». Он, будучи одним из первых композиторов, упомянувших поэтику музыкальной композиции, опираясь на Аристотеля, дал лаконичное определение: «поэтика в буквальном смысле слова означает изучение делания произведения. Глагол *poiein*, от которого происходит слово “поэтика”, означает не что иное, как “делать” (*to make*) [55, с. 171].

Н. С. Гуляницкая в своих трудах конкретизирует *методы* изучения поэтики: «поэтика музыкальной композиции, исходя из общих искусствоведческих положений, включает методы теоретического и исторического характера, обычно не изолированные друг от друга, а напротив, дополняющие и взаимодействующие» [14, с. 12]. Как указывает С. С. Ермакова, в российской музыковедческой науке проблема музыкальной поэтики рассматривается с двух позиций; эти подходы ориентированы либо на «структурно-содержательные», либо на «содержательно-смысловые» компоненты: «Один из них отмечен грамматическим анализом выразительных средств музыки, содержательным рассмотрением музыкальных структур, жанров. <...> Второй подход связан с изучением строения музыкального содержания, выделением в “художественном мире произведения” его “духовного содержания” (В. В. Медушевский), познанием “духовного слоя музыки” (М. Г. Арановский)» [17, с. 6]. Н. В. Бычкова, обобщая идеи многих исследователей, отмечает, что «понятие поэтики понимается как система “рабочих принципов” и как мастерство, соотносится с литературоведением [...] в разделении на “невыговоренную” и “выговоренную”, макропоэтику и микропоэтику, в том числе в членении на стилистику, тематику, композицию, а также в построении

⁸ Нортонские лекции (полное официальное название — Charles Eliot Norton Lectures) — это престижный ежегодный цикл публичных лекций по поэзии, который проводится в Гарвардском университете (США). Основаны в 1925 году на средства Чарльза Элиота Нортон (1827–1908) — первого профессора истории искусства в Гарварде, известного переводчика Данте. Приглашенный лектор приезжает в Гарвард на один академический год (обычно читает 6–10 лекций); итогом почти всегда становится книга, которая после публикации становится классикой гуманитарной мысли.

поэтики индивидуального стиля композитора [...]» [7, с. 70]. В сфере музыковедения с 1980-х годов идеи поэтики развивают многие крупные исследователи⁹. Таким образом, настоящая диссертация охватывает не только концепцию музыкального произведения, но и ее воплощение с помощью комплекса определенных выразительных средств.

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 минималистическая 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 системы¹⁰ 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.

⁹ Среди таких: Б. В. Асафьев, В. Н. Холопова, Ю. А. Кремлев, К. В. Арановский, Л. А. Мазель, Т. В. Чередниченко и другие.

¹⁰ Об эволюции композиционного письма Адамса упоминают Л. О. Акопян [1] и другие исследователи [188; 156].

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 ритмическую 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 музыкознании 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.

Заседания кафедры аналитического музыкознания становились регулярной площадкой для критического разбора и обсуждения ключевых положений настоящей диссертации. 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 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.

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

§1.1. Поиск творческого вектора

Для того чтобы понять, как складывалась поэтика композиции Адамса, необходимо обратиться к раннему периоду его творчества и дальнейшим творческим ориентирам. Идея стать композитором возникла у Адамса (по его словам) довольно рано: когда ему было 9 лет, в 1956 году, в сельской начальной школе в деревне *Ист-Конкорд* штата Нью-Гэмпшир, он услышал лекцию о биографии В. А. Моцарта: «Это оказало на меня огромное влияние: идея того, что значит быть композитором, писать музыку, жить в музыке как человек, который не только играет пьесы, но и создаёт их. Так, наверное, для меня и зародилось представление о том, кто такой композитор»¹¹ [90, с. 2].

Адамс вырос в музыкальной семье: его отец играл на кларнете, мать пела в церковном хоре в местных постановках шоу Роджерса и Хаммерстайна в Нью-Гэмпшире¹². С детства композитор любил слушать всевозможные пластинки: «Когда я закончил среднюю школу, у меня была солидная коллекция пластинок» [90, с. 3].

В семье Адамса любили музыку — «джаз, Бродвей, что угодно» [90, с. 3]. Старшая сестра Адамса познакомила его с Кингстон трио, фолк-исполнителем Питом Сигером: «...Я проглотил всё это. Полагаю, можно сказать, что это

¹¹ Адамс довольно рано начал сочинять (по его словам, в девять или десять лет). В 13—14 лет он написал сюиту для струнного оркестра, которая была исполнена местным общественным оркестром в Конкорде.

¹² Адамс рассказывает: «Конкорд, штат Нью-Гэмпшир, тогда был относительно небольшим городом (около 28 000 человек), но крупные симфонические оркестры всё ещё значили его в своих гастрольных списках. Оглядываясь назад, я должен удивляться тому, что Бостонский симфонический оркестр, например, приехал в Конкорд в воскресенье днем и дал концерт в местном кинотеатре Capitol Theater с его ужасной акустикой. В детстве я слышал не только BSO, но и Кливлендский оркестр, филармонию Буффало и хорал Роберта Шоу, всё прямо в моём маленьком родном городке <...> Оркестранты, вероятно, стонали при мысли о выступлении в Конкорде, но кто бы знал, что в зале есть этот десятилетний мальчик, готовый получить опыт, который изменит жизнь? И я всегда думаю об этом, когда выступаю, что где-то в этом море людей может быть другой человек, такой же, как я в детстве, губка, впитывающая каждую деталь» [90, с. 4].

сформировало мою музыкальную родословную» [90, с. 4]. По словам композитора, он «вырос в семье, где Бенни Гудман и Моцарт были неотделимы» [209, с. 170].

Музыкальное становление Адамса в последующие годы шло через участие в Молодёжном симфоническом оркестре: «Каждую субботу я садился на поезд из Конкорда, утром отправлялся на репетиции в Бостонский университет, а затем шёл в Музыкальную консерваторию Новой Англии на Хантингтон-авеню на урок игры на кларнете» [90, с. 5–6]. В результате Адамсу рекомендовали поступить в Гарвард на композицию, о чем композитор пишет в своей книге [79, с. 25]. В последний год перед поступлением он начал брать уроки теории у молодых композиторов, недавно окончивших колледж.

Поступив в *Гарвард* (1969–1971 гг.), Адамс попал в композиторскую среду, где стилевым ориентиром был Шенберг и его двенадцатитоновый метод. «Лунный Пьеро» (1912 г.) особенно привлек Адамса, поскольку использованные в нем музыкально-композиционные техники не входили в стандартный академический репертуар музыкальных учебных заведений. К тому же оба учителя Адамса по композиции в Гарварде (Леон Кирхнер¹³ и Эрл Ким) были учениками Шёнберга.

Адамс попал в среду, где большинство были учениками А. Шенберга. Тогда композитор столкнулся с тем, что сочинение музыки воспринималось как решение множества технических задач. Адамс подчеркивает, что 1960-е и начало 1970-х годов было особенно трудным периодом для него: он не мог понять, «почему двенадцатитоновая система Шёнберга стала столь престижной, несмотря на её строгость и ограниченность» [90, с. 7]. Возникла потребность в ином музыкальном языке, более свободном, по словам Адамса, «музыкальном самовыражении» [90, с. 7].

Параллельно Адамс знакомился и с другими современными музыкальными направлениями: годы в колледже совпали с расцветом рок-музыки. Он начал слушать «все доступные на тот момент альбомы Битлз, что в дальнейшем переросло в любовь к другим рок-группам» [90, с. 5]. Адамс активно интересовался

¹³ Также возможное произношение фамилии — Кёрчнер (Leon Kirchner).

поп-музыкой, роком, соулом, и этот музыкальный опыт сопутствовал ему в течение всей творческой деятельности.

Работа кларнетистом в Бостонском симфоническом оркестре, а также интенсивные уроки дирижирования занимали в этот период значительное место в творчестве Адамса и сыграли большую роль в его зрелой карьере. Этот опыт был важен для него в области владения *оркестровкой*, взаимодействия с музыкантами, композиции.

Окончание Гарварда (1969 г.) стало для Адамса поводом всерьез задуматься о выборе дальнейшего пути. Он не хотел становиться поп-музыкантом, так как очень любил классическую традицию — «будь то И. С. Бах или О. Мессиа» [90, с. 9–10], но и продолжать сочинять так, как его учили, категорически не желал: его не вдохновляли ни авангардисты (П. Булез), ни традиционалисты (С. Барбер, Д. Менотти, Л. Бёрнстайн¹⁴). В качестве ориентира Адамс поначалу выбрал Кейджа¹⁵, рассматривая его не только как выдающегося американского композитора, но и как деятеля, чьи концептуальные исследования и новаторские идеи открывали новые горизонты в музыке. Однако и в этом направлении Адамс чувствовал «огромную внутреннюю разобщённость» [90, с. 12]: он любил читать книги Кейджа и принимал гуманизм Нью Эйдж (идея того, что каждый может заниматься искусством), но, с другой стороны, на «экспериментальных» концертах Адамса и его учеников он видел безразличные лица аудитории: «Я выглядывал и видел сидящую там публику, скучающие лица, пустые кресла...» [90, с. 12–13].

Все это противоречило устремлениям Адамса, поэтому сразу после окончания университета он целенаправленно переезжает в *Северную Калифорнию* и через некоторое время становится преподавателем и дирижером оркестра в Консерватории *Сан-Франциско*.

¹⁴ Однако в детские годы Адамс был очарован концертами Бернштейна, возможно, стремился именно к этому композитору на обучение в Гарвард: «Леонард Бернштейн начал показывать по телевидению “Концерты для молодежи”, когда я, наверное, ещё учился в начальной школе. Но мои родители не хотели, чтобы в доме был телевизор, так как они думали, что это помешает моему чтению книг. Так что, то небольшое, что я увидел в “Концертах для молодежи” Бернштейна, я обычно смотрел по телевизору в домах моих соседей» [90, с. 4-5].

¹⁵ На окончание Гарварда Адамс получил от матери экземпляр книги Дж. Кейджа «Молчание: лекции и сочинения».

Таким образом, становление Адамса как композитора происходило на фоне отрицания необходимости следования техникам Шенберга, сочетавшегося с активной композиционной и исполнительской практиками¹⁶, что и стало «драйвером» переезда на противоположный край США.

§1.2. Ранние композиционные опыты (1970-1978 гг.)

Первые творческие опыты композитора относятся к двум областям: электронной¹⁷ и фортепианной¹⁸ музыке.

Среди ранних сочинений сам Адамс выделяет пьесу для ансамбля **«Американский стандарт»** («American Standard», 1973), указывая, что на это сочинение повлияло знакомство с британской экспериментальной музыкой, а его собственный гармонический и ритмический язык «в то время ещё не сформировался» [90, с. 15]. «Американский стандарт», состоящий из трёх частей¹⁹, отражает во многом эклектичный стиль: внедряются элементы популярной американской музыки (например, «джаза и госпела» [164, с. 5]), алеаторические приёмы. В этот же период композитор обращается к минимализму, что выглядит очень органично: Адамс стремился к музыкальному языку, содержащему такие элементы как «пульсация, тональность и модальность, репетитивность» [90, с. 23]. Эти элементы музыки, по мысли композитора, были «деконструированы» сериалистами (от Шёнберга до Булеза, Ксенакиса, Штокхаузена, Кейджа), и Адамс стремился их вернуть.

Фортепианная пьеса **«Фригийские ворота»** («Phrygian Gates», 1977) по мнению композитора, «положила начало его зрелому стилю» [220, с. 54]; в ней

¹⁶ На всем протяжении обучения в Гарварде Адамс постоянно вел как исполнительскую (кларнетист), так и дирижерскую деятельность.

¹⁷ Например, сочинения «Хеви-метал» («Heavy Metal», 1971), «Любовная музыка для Студебекера» («Studebaker Love Music», 1976), «Оникс» («Onyx», 1976).

¹⁸ Сочинения, как «Фортепианный квинтет» («Piano Quintet», 1970), «Американский стандарт» («American Standard», 1973), «Ktaadn» (1973), «Grounding» (1975).

¹⁹ I. Джон Филип Суза (марш); II. Христианский рвение и активность (гимн); III. Sentimentals (джазовая баллада)

появилась убедительная постминималистская техника композиции. Произведение пронизывает тотальная моноритмика. Движение восьмью длительностями условно подчиняется размеру четыре четверти, однако без ощущения сильных и слабых долей. Разделение на такты в авторской редакции носит условный характер, графически структурируя нотный поток (см. Рис. 1.1).

Рис. 1.1. Дж. Адамс, «Фригийские врата», тт. 1–16

«Фригийские врата», вместе с пьесой-компаньоном «Китайские врата» («China Gates», 1977), основаны на модальности и содержат любопытные гармонические и архитектурные идеи²⁰. Музыка «Фригийских врат» отражает движение по половине квинтового круга, «переключаясь» между ладами и останавливаясь на них в качестве ладовых центров. Структура состоит из ладовых «режимов»: на одном полюсе находится лидийский лад, а на другом — фригийский,

²⁰ Подробный анализ с выявлением симметричной архитектуры описан в статье автора [67].

и в процессе развития музыки звучание первого сокращается, а второго — удлиняется (см. Таблицу 1 и Рис. 1.2). Каждый ладовый раздел мог бы быть эквивалентен определенной тональности (что указано в таблице), однако выраженных тяготений в музыке не отмечается; общими являются только звукоряд и указанные ключевые знаки.

Таблица 1. Дж. Адамс, «Фригийские врата», I ч.

Номера тактов	Лады
1–113	А лидийский (ми мажор)
114–136	А фригийский (фа мажор)
137–235	Е лидийский (си мажор)
236–265	Е фригийский (до мажор)
266–333	Н лидийский (фа-диез мажор)
334–401	Н фригийский (соль мажор)
Более частые переключения между ладами (до 1092 такта)	Gb/F# лидийский — Gb/F# фригийский
	Db/C# лидийский — Db/C# фригийский
	Ab лидийский — Ab фригийский
	Eb лидийский — Eb фригийский

The image shows two systems of musical notation. The top system is a piano introduction in G major, marked '330' in a box. It features a treble clef with a series of eighth notes and a bass clef with a similar rhythmic pattern. Two measures are marked with an '8' and a dashed line. The bottom system is a piano accompaniment, marked 'mf'. It consists of a treble clef with a series of chords and a bass clef with a series of notes. There are 'una corda' markings and a '2/2' time signature.

Рис. 1.2. Дж. Адамс, «Фригийские врата», Н лидийский — Н фригийский, тт. 330–336

Таким образом, каждая смена лада «рисует» определённый графический контур, образуя форму, похожую на ворота²¹.

«Китайские врата» с их более короткой продолжительностью сводят этот план к единому ладовому центру. Авторская аннотация гласит, что эти средства «подчёркивают детали тьмы и света, а также тени между ними» [92]. Приведем авторскую схему «Китайских врат» (см. Рис. 1.3), представленную в издании.

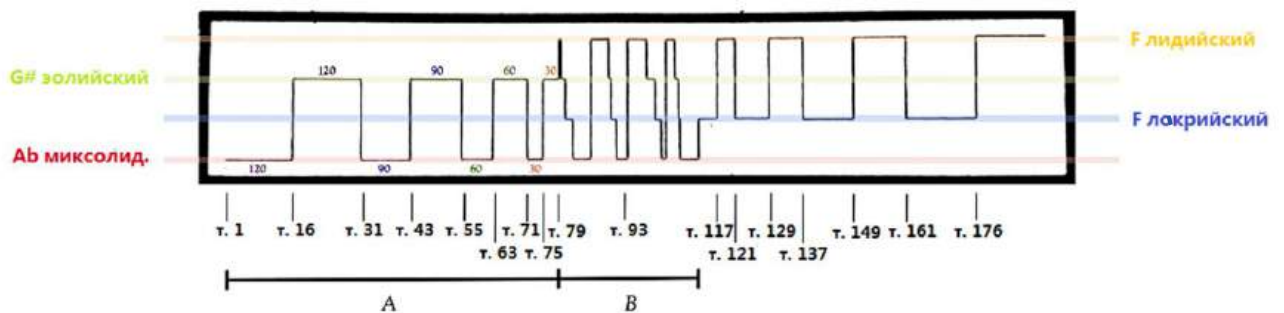


Рис. 1.3. Дж. Адамс, «Китайские врата», схема «врат»

Горизонтальная ось на схеме — продолжительность произведения в тактах; горизонтальная ось характеризует музыкальный лад, в котором написана та или

²¹ Адамс поясняет, что заимствовал термин «врата» («gates») из области электроники.

иная часть пьесы (четыре позиционные линии разных цветов). Продолжительность звучания лада измеряется количеством восьмых длительностей и представляет собой симметричную прогрессию:

120-120-90-90-60-60-30-30 — середина («В») — 30-30-60-60-90-90-120-120

Часть «В» отличается более активной сменой ладов и фактуры, при этом количество восьмых в тактах чаще варьируется (см. Рис 1.4).

The image shows three systems of musical notation for the piece 'Chinese Gates' by John Adams, measures 92-107. Each system consists of a piano part (left hand) and a vocal part (right hand). The piano part features complex rhythmic patterns with eighth notes and rests, often marked with asterisks. The vocal part consists of melodic lines with various accidentals and rests. The key signature changes from G major to F major and back to G major. The tempo is marked 'Ad.' (Ad libitum).

Рис. 1.4. Дж. Адамс, «Китайские ворота», тт. 92–107

Композитор следует своему вектору творческого поиска — насыщению минимализма красочной экспрессией: «Я хотел найти музыкальный язык, который мог бы передать необходимую мне выразительность, формально и эмоционально намного более податливый, способный к внезапной смене настроения — который мог бы быть и блаженно-безмятежным, и затем яростно-взрывным в одну и ту же минуту. <...> с этим “классический” минимализм <...> справиться не мог» [90, с. 22]. Таким образом, уже в «Фригийских воротах» наблюдается освобождение минимализма от стилевой нейтральности: паттерны помещены в контекст модальности, ладовой переменчивости, богатой смены фактуры и динамических

оттенков. Вероятно, благодаря этим средствам, а также определенной энергии и напору, музыка Адамса отличается от музыки других минималистов²².

Септет «Шейкерские петли» («Shaker Loops», 1978) во многом схож с «Фригийскими вратами», в первую очередь композиционными приёмами: пульсирующее остинато, медленный гармонический ритм²³, гудящие педали. Однако в «Шейкерских петлях» Адамс вводит драматические сдвиги в гармонии, темповые ускорения и замедления, разнообразную динамику, совсем не свойственную минимализму²⁴. По словам О. Б. Манулкиной, композитор «трактует непрерывный пульс как звуковой фундамент, как условие, обеспечивающее исходную упругость формы, однако отказывается от поступенного, длительного развёртывания некой конструктивной идеи, от почти научного экспериментального интереса, который <...> был обречён на “эмоциональную монохромность”» [34, с. 407].

Произведение состоит из четырех частей: «Трясась и дрожа» («Shaking and Trembling»), «Восхваляя вращения» («Hymning Slews»), «Петли и строфы» («Loops and Verses»), «Заключительное трясение» («A Final Shaking»). Создается цикл по типу симфонического. М. Стейнберг, рассматривая септет, использует выражения «эмоциональная кульминация», «внезапная тишина», или «энергичное и динамичное крещендо» [217]. Очевидно, что Адамс *отходит* от минималистских принципов невестовательного и неизобразительного звука ради *саунда*.

²² Трое минималистов демонстрируют принципиально разные композиционные стратегии. Райх действует по законам архитектоники: базовая сетка ритма служит несущим каркасом, а фазовые сдвиги создают иллюзию постепенно разгоняющегося маховика. У Гласса на первом месте драматургия — он выстраивает звуковое повествование через повторяющиеся гармонические паттерны, которые обрастают всё новыми наслоениями и к концу пьесы дают мощный эмоциональный всплеск. Райли, в отличие от обоих, оставляет пространство для импровизации: его партитура — скорее набор ориентиров, чем жёсткая схема. В слушательском опыте это выливается в три разных модуса восприятия: аналитическое рассматривание деталей (Райх), сюжетно-эмоциональное слежение (Гласс) и событийное переживание процесса (Райли).

²³ Гармония «Shaker loops» подробно проанализирована в диссертации Р.Л. Буркхардт «Развитие стиля в музыке Джона Адамса с 1978 по 1989 год» [114].

²⁴ В этом произведении нашли воплощение детские впечатления композитора: посещение штата Нью-Гэмпшир, где жили религиозные объединения секты «шейкеров» («трясунов»). Во время ритуалов шейкеры тряслись всем телом и постепенно доводили себя до состояния экстаза. Музыка Адамса передаёт этот процесс в полной мере благодаря тотальной моторике: «тряска» передается за счет циклического повторения музыкальных единиц, создавая так называемые «петли».

Постоянно повторяющиеся шестнадцатые первой, третьей и последней частей способствуют возникновению у слушателя впечатления дрожи (см. Рис. 1.5), а глissандо и гармония второй части создают ощущение ритуального «скользящего» пения (см. Рис. 1.6).

The image displays two systems of a musical score for a string ensemble. The first system, starting at measure 29, includes staves for Vn. 1, Vn. 2, Vn. 3, Vla., Vc. 1, Vc. 2, and Bass. The upper strings (Vn. 1-3) play a rapid, repetitive sixteenth-note pattern. The Viola part includes a glissando marked with a wavy line and the instruction *ppp*. The lower strings (Vc. 1, Vc. 2, Bass) provide a harmonic foundation with sustained notes and some rhythmic accompaniment. The second system continues this texture, with dynamic markings like *ppp*, *mp*, and *pp* indicating the volume levels across the instruments.

Рис. 1.5. Дж. Адамс, «Shaker Loops», III ч. («Loops and Verses»), тт. 28–34

Рис. 1.6. Дж. Адамс, «Shaker Loops», II ч. («Hymning Slews»), тт. 14–18

Медленно разворачивающийся виолончельный дуэт третьей части пронизан романтической мелодикой (см. Рис. 1.7).

Рис. 1.7. Дж. Адамс, «Shaker Loops», III ч. («Loops and Verses»), тт. 1–12

ВИОЛОНЧЕЛЬНОЕ СОЛО

Интонационный «код» этого фрагмента отсылает к музыке позднего Г. Малера. Его симфония «Песнь о земле» (1909) заканчивается схожей нисходящей интонацией у вокалиста в сочетании с инструментальным контрапунктом (см. Рис. 1.8).

Рис. 1.8. Г. Малер, «Песнь о земле» («Das Lied von der Erde», 1909),
фрагмент партитуры, тт. 60–68

Гармонический язык Адамса в этой пьесе представляет собой переходный этап между классическим минимализмом и более сложным, экспрессивным стилем, который Адамс разовьёт позже.

В основе *Shaker Loops* лежит *модальная гармония*, однако Адамс не фиксируется на одном ладу: пьеса начинается в С-лидийском (С-D-E-F#-G-A-H) (см. Рис. 1.9).

Рис. 1.9. Дж. Адамс, «Shaker Loops», I ч. («Shaking and Trembling»), тт. 48–52

Центральный тон в процессе меняется благодаря басовой партии, как наиболее яркой и устойчивой: «до» (тт. 1–25), «ми» (тт. 26–74), «ре» (тт. 57–102);

В какой-то момент благодаря смене устоев возникает ощущение *полиаккордики* и *полиmodalности*: С-лидийский, Е-эолийский, D-дорийский.

Возникает эффект «мерцающей тональности»: слушатель чувствует опору, но она постоянно ускользает. Это создаёт гармоническую неопределённость, нехарактерную для «чистого» минимализма Райха или Райли.

Происходят более далекие ладовые сдвиги, например, полутоновые (см. Рис. 1.10).

The image shows a musical score for a string quartet, measures 177-181. The score is for Violins 1 and 2, Violas, and Cellos/Double Basses. It features a complex harmonic structure with overlapping patterns and a gradual shift in tonality. The score includes dynamic markings like 'mf' and 'dim.', and a 'Niente' marking at the end of the section.

Рис. 1.10. Дж. Адамс, «Shaker Loops», I ч. («Shaking and Trembling»),
тт. 177–181

Адамс заимствует у минимализма идею «медленного процесса», но применяет её к гармонии: аккорды сменяют друг друга не дискретно, а через постепенное накопление новых звуков; возникает феномен «размытой границы» (непонятно, где закончился один аккорд и начался другой); Это не фазовая музыка Райха (где ритм сдвигается), и не аддитивная Райли (где звуки постепенно добавляются), — это именно гармонический процесс.

В некотором смысле сочинение «Шейкерские петли» стало *пограничным*. Гармоническая сложность, образованная за счет постепенного уплотнения фактуры и наложения мелодических линий, становится *новой* чертой музыки Адамса. Такое усложнение в сочетании с яркой изобразительной функцией музыкального языка, различными ритмическими структурами, приводит к новому

стилю композиции, получившему название *постминимализм*²⁵, который сообщает слушателям только иллюзию классического минимализма. У Адамса минималистская повторность строится на романтических интонациях. Такие изменения уже представлены во «Фригийских вратах» и «Шейкерских петлях».

Таким образом, техника минимализма²⁶ была использована композитором для чего-то большего: Адамс запустил своеобразный «неоромантический эффект» в своем творчестве, воплощая его индивидуальными композиционными средствами.

§1.3. Об образных константах: становление новой поэтики

Важным обстоятельством является то, что с раннего периода деятельности Адамса проявляется дихотомия его творчества, два противоположных подхода, которые сам композитор назвал «серьёзным» и «трикстерским»²⁷ (см. Рис. 1.11): «Только недавно я заметил кое-что странное в своём творчестве. Кажется, что оно находится между двумя противоположностями: наряду с каждой мрачной, интроспективной, “серьёзной” пьесой должен появиться Трикстер, кричащая, ироничная дикая карта, которая угрожает мне потерять всех друзей, которых могла

²⁵ В музыке термин впервые использовал американский критик Кайл Ганн. А.С. Кром указывает на следующие основные черты направления: «выход за пределы камерного музицирования, <...> обращение к европейским классическим принципам формообразования, традиционному драматургическому профилю» [29, с. 41]

²⁶ Адамс вспоминает, что в 1983 году критик Майкл Уолш выпустил статью о минимализме в журнале Time. Повествуя о данном направлении музыки, Уолш разместил фотографии Терри, Филипа, Стива, а также Адамса. Как указал критик, творчество Адамса представляет новый шаг в данном направлении или следующее поколение. Сам композитор возражал причислению его к минималистам. [90, с. 21].

²⁷ «Трикстер» (или «Шут») — это универсальный персонаж в мифах и литературе, который нарушает общепринятые правила и разрушает привычные стереотипы с помощью юмора, обмана и парадоксов. Принимая самые разные облики — от коварных богов и демонов (Локи, Мефистофель) до народных мудрецов и плутов (Ходжа Насреддин, Коровьев), этот герой высмеивает застывшие догмы и вносит в повествование стихию живого хаоса. Кроме того, «Трикстер» — одна из карт колоды Таро. Персонаж ставит своей задачей поменять суть игры, жизненной ситуации, однако никогда не действует по злему умыслу. «Загадочный в своей многозначности и глубине Нулевой Аркан Шут открывает колоду Таро. Непредсказуемый нолик, который может покатиться в любую сторону, потому что пути-дороги открыты на 360 градусов. <...> В традиционной архетипической психологии Шут нам раскрывает архетип Внутреннего Ребёнка и наполняет нас восхитительным состоянием предвкушения приключений, когда любопытство сильнее страха. Но всегда ли шут наивен и беспечен? О нет, и ещё раз — нет! В хитросплетении узоров из Света и Тьмы, как и в каждом аркане таро, мы видим галерею образов и психотипов Шута в мировой культуре, истории и мифологии». [45].

бы обрести предыдущая композиция. <...> Я не пытаюсь сознательно манипулировать этими полярностями. Это больше похоже на своего рода психическое уравнивание, тёмное чередуется со светлым, безмятежное чередуется с нервным, серьёзное чередуется с двусмысленным» [91, с. 8].

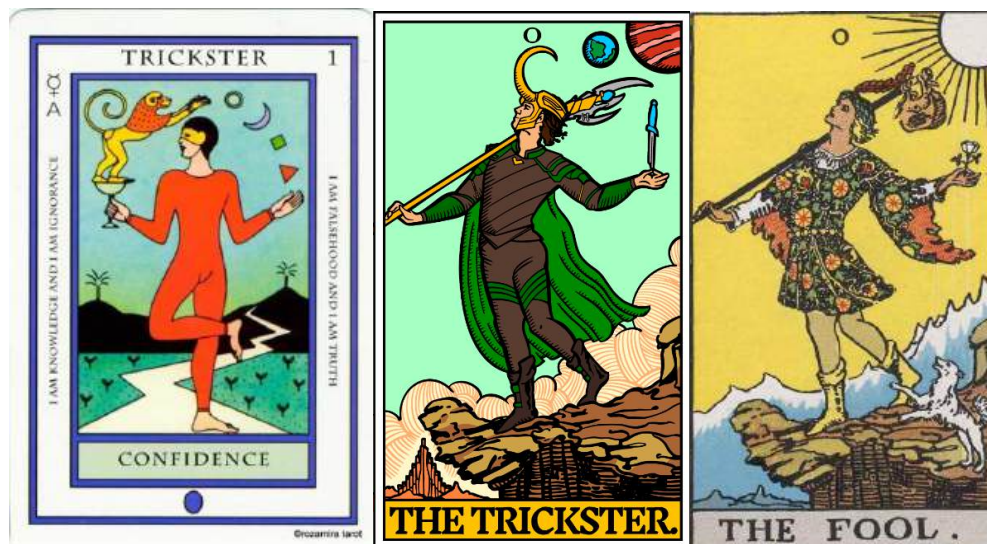


Рис. 1.11. Варианты карты Таро «Трикстер»

Говоря о трикстере, Адамс направляет нас к пониманию достаточно специфических идей. «Трикстер» — не просто «карта таро», но *архетип* коллективного бессознательного в аналитической психологии К. Г. Юнга. Это персонаж-бунтарь, символ двойственности в жизни и в искусстве. Напомним, что Юнг его характеризует как посредника между сознательным и бессознательным: «Трикстер — это коллективный образ Тени, сумма всех низших черт характера людей. И поскольку Тень существует всегда как составная часть личности, коллективный образ может служить ее продолжением» [71].

Эволюция творчества Адамса, выбор сюжетов и средств в произведениях неразрывно связаны с рассуждениями композитора на этот счет. Это та философская платформа, которая диктует Адамсу его индивидуальную *поэтику*.

Дихотомия «серьезного» и «трикстерского» тесно связана с двумя контрастными стилистическими «векторами», в которых работает Адамс: один из них следует по *академическому* пути, другой опирается на использование материала *популярной* музыки.

В своем творчестве композитор сам противопоставляет «серьезные» пьесы «трикстерским» [91, с. 8]. (см. Таблицу 2)

Таблица 2. «Серьезные» и «трикстерские» сочинения Адамса

«серьезные»	«трикстерские»
«Фисгармония» («Harmonium», 1980)	«Большая музыка для пианолы» ²⁸ («Grand Pianola Music», 1982)
«Учение о гармонии» («Harmonielehre», 1985)	«Председатель танцует» («Chairman Dances», 1985)
«Врачеватель ран» («The Wound-Dresser», 1989)	«Пугающие симметрии» («The Wound-Dresser», 1989)

Адамс поясняет природу такого контраста: «Я не пытаюсь сознательно манипулировать этими полярностями. Это больше похоже на своего рода психическое уравнивание: тёмное чередуется со светлым, безмятежное чередуется с нервным, серьёзное чередуется с двусмысленным» [91, с. 8]. Композитор оценивает свои «трикстерские» сочинения так же высоко, как и «серьезные», отмечая, что «они позволили <...> опробовать новые, даже радикальные, идеи, которые в противном случае я мог бы обычно подавлять» [91, с. 8].

Проследим некоторые свойства «трикстерского» стиля в этот период. Уже указывалось, что это направление в большей степени связано с «популярными»²⁹ сочинениями, в которых композитор использует элементы американской бытовой музыки (биг-бэнд, фокстрот, марш). Любовь Адамса к жанрам «неакадемической» музыки сложилась в детские и юношеские годы; он отмечал: «В своём творчестве я пытаюсь найти способ создать что-то, что, с одной стороны, было бы свежим и новым, и создавало чувство и ощущение того, что написано в моё время, а с другой стороны, что могло бы иметь более широкое культурное воздействие, понятное уровню образованных людей, не являющихся профессиональными музыкантами» [94, с. 72]. Эта позиция ориентировала Адамса на широкую аудиторию слушателей

²⁸ Вариант перевода — «Музыка для большой пианолы».

²⁹ Такие, как «Grand Pianola Music» («Большая музыка для пианолы», 1982) и «Fearful Symmetries» («Пугающие симметрии», 1988).

и привнесение в академическую музыку приемов из популярной музыки. Ему нравились такие аспекты как «пульсация, ритмика, особое чувство движения музыки, характерное также для джаза» [94, с. 65]. Адамс «слушал много джаза — Майлза Дэвиса, Дюка Эллингтона, Джона Колтрейна и т. д.» [90, с. 4]. По словам самого композитора, он настолько проникся звучанием медных инструментов у Эллингтона, что стал впоследствии применять аналогичные эффекты в собственных оркестровых произведениях, например, таких, как «Короткая поездка в быстрой машине» («Short Ride in a Fast Machine», 1986), «Никсон в Китае» («Nixon in China», 1987), «Наивная и сентиментальная музыка» («Naïve and Sentimental Music», 1998), «Атомный Доктор» («Doctor Atomic», 2005) [79, с. 52–53].

Самопровозглашённый «трикстерский» голос Адамса звучит в «**Большой музыке для пианолы**», где с «беспечной непочтительностью идет отсылка к музыке прошлых эпох. <...> Осмеянию подвергается эксцентричность виртуозного концерта эпохи романтизма» [223, с. 7].

Структура сочинения, по указанию самого Адамса, включает две большие части: Часть IА (такты 1–659) и Часть IВ (такты 660–783)³⁰ [79, с. 117], равные по продолжительности. Часть IВ в свою очередь делится на два равных раздела (см. Рис. 1.12).

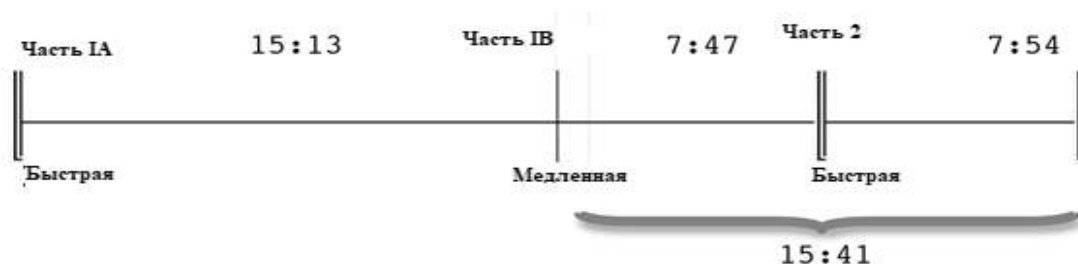


Рис. 1.12. Дж. Адамс, «Grand Pianola Music», пропорции структуры

Произведение организовано по секционному принципу, что характерно для раннего минималистского стиля композитора. Так, например, Часть IА состоит из двенадцати разделов³¹, разграничение между которыми не всегда очевидно на слух,

³⁰ Это указано в автобиографии и в записи (лейбл London Sinfonietta). Однако в партитуре, которая была издана, имеется только Часть I.

³¹ В части IА такие границы происходят в тактах 126, 201, 277, 315, 362, 406, 428, 470, 550, 597, 628.

однако изучение динамики и фактуры предоставляет важные индикаторы для определения границ формы. К примеру, одна из таких границ проходит в тактах 406–407: при очевидной смене ключевых знаков (лада) не все инструменты меняют фактуру, продолжая пульсацию ровными четвертями. Тональный план при этом характеризуется сопоставлениями, эффект тональной устойчивости создается только на местном уровне (см. Рис. 1.13).

The image displays a page of a musical score, numbered 404 at the top left. It features multiple staves for various instruments and voices. The instruments listed include Percussion 1 and 2, Oboe 1 and 2, Bassoon 1 and 2, Horn 1 and 2, Trumpet 1 and 2, Trombone 1 and 2, Tuba, Percussion 2 (three parts), 3 Women's Voices, Piano 1, and Piano 2. The score is written in a key signature of one flat (B-flat major) and a 4/4 time signature. The music is marked with dynamics such as *ff* (fortissimo) and *ff Brilliance*. The tempo is indicated as *ff sempre staccato*. The score shows a key signature change from D major to B-flat major between measures 406 and 407. The percussion parts continue with a steady pulse of quarter notes throughout the key change. The vocal part consists of a rhythmic pattern of 'Da' syllables. The piano parts feature complex rhythmic patterns and articulation marks.

Рис. 1.13. Дж. Адамс, «Grand Pianola Music», тт. 404–408

Медленная часть IV содержит ярко выраженные сольные пассажи, исполняемые на гобое и тубе: это добавляет музыке фактурное разнообразие и выраженную эмоциональность (см. Рис. 1.14).

The image shows a page of a musical score for measures 724 to 731. The score is for the piece 'Grand Pianola Music' by John Adams. It includes parts for Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Tuba, 3 Women's Voices, Piano 1 (Pno. 1), and Piano 2 (Pno. 2). The Tuba part is highlighted with a red box. The score is in 4/4 time and features a mix of melodic lines and rhythmic patterns. The Tuba part is a solo passage with a melodic line and some rhythmic accents.

Рис. 1.14. Дж. Адамс, «Grand Pianola Music», тт. 724–731, соло тубы

Адамс сочетает элементы романтического концерта с игрой и иронией, внося в традиционные формы повторы паттернов, смягчающих строгость жанра. Ирония проявляется в уже в заглавии: композитор намекает на пианолу, хотя произведение для неё не предназначено. Такую «мистификацию», иронический посыл и исполнителю, и слушателю, исследует Т. В. Цареградская: «Как известно, пианолой называлась “механическая разновидность пианино или рояля, способная играть самостоятельно, без пианиста”. <...> в литературе пианола возникает в качестве символа “второсортного искусства”, вульгарной “подделки”, способной развлекать лишь тех, кто не обладает пониманием “истинного искусства” <...> Причудливая “вульгарно-авангардная” репутация пианолы могла “сработать” на холодный приём “Большой музыки для пианолы” у публики...» [63, с. 13].

Написанная для двух фортепиано, двух флейт (с дубляжом пикколо), двух гобоев, двух кларнетов, двух фаготов, двух валторн, двух труб, тубы, ударных и трёх женских голосов, пьеса производит эффектный, но вызывающий ощущение «неуместности» результат. Адамс рассказывает, что идея появилась после сна, в котором он «ехал по автомагистрали, когда мимо него пронеслись черные лимузины, превращаясь в самые длинные в мире рояли Steinway <...>, которые выпускали залпы си-бемоль-мажорного и ми-бемоль-мажорного арпеджио. <...> Этот мотив в героическом ми-бемоль мажоре повторялся, и с каждым новым повторением он становился всё более безвкусным, по-листовски щеголеватым, пока, наконец, он не достигал верхних регистров с тем, чтобы появиться в булькающем до мажоре в самых нижних фортепианных регистрах. <...> Мне это напомнило прогулки по коридорам консерватории Сан-Франциско, где я преподавал и слышал это расплывающееся звуковое пятно, состоящее из Шопена, бетховенского Пятого концерта, Ганона, Рахманинова, рэгтайма „Кленовый лист“ и ещё много чего» [86].

К примеру, пародийное начало проявляется в «фортепианном» эпизоде части AI (тт. 316–336), где арпеджированная фактура строится на настойчивом повторении всего одного аккорда — трезвучия B-dur, выступающего доминантой к Es-dur. Такое нарочитое акцентирование функциональности (в частности, доминанты) позволяет с иронией взглянуть на атональные методы; с другой стороны, аккорды напоминают церемониальную музыку, перерастающую затем в стилизованную пародию на фанфарную музыку (см. Рис. 1.15).

Рис. 1.15. Дж. Адамс, «Grand Pianola Music», тт. 321-334

Эта аккордовая «настойчивость» объясняется не только ироничной задумкой Адамса, но и методом композиции, лежащим в основе «Большой музыки для пианолы»: по выражению Адамса это «бренчание по гармониям» («strumming on harmonies») [90, с. 27]. Как и в «Шейкерских петлях», и в «Фисгармонии», в этом произведении используются разные приемы, заставляющие аккорд пульсировать в музыкальном пространстве. Мелодии же в таком случае отводится второстепенная роль. Композитор указывает, что набрасывать изначально гармоническую схему стало его творческим методом: «лишь после продумывания гармонического плана я вспоминаю о мелодии» [90, с. 27].

Кроме того, партитура содержит аллюзии на Бетховена с отсылкой к главной теме из финала фортепианного концерта № 5 «Император» (Es-dur, op. 73) Адамс заимствует ритмо-моторную энергию и интонационно-гармонические жесты в духе классико-романтического героического драматизма (см. Рис. 1.16 и Рис. 1.17)

RONDO.
 Fl. Allegro.

Fl.
 Clar. in B.
 Fag.
 Cor. *sempre pp*
 Tr.
 Timp.

Allegro.
p
espress

Allegro.
senza sordino
senza sordino

Рис. 1.16. Л. Бетховен, Концерт для фортепиано с оркестром №5, III часть, тт. 1–8

102 $\text{♩} = 80$

Bs. Cl.
 Hn. 1
 Hn. 2
 Pno. 1
 Pno. 2

$\text{♩} = 80$

Рис. 1.17. Дж. Адамс, «Grand Pianola Music», тт. 102–106

Адамс отметил: «У нас есть музыка, которую мы так любим, что хотим проникнуть под кожу этого композитора. <...> Для меня взять не столько мелодии, сколько маленькие гармонические фрагменты, вроде фракталов, из Бетховена и пропустить их через чёрный ящик моей собственной музыкальной личности, стало настоящим стимулом для моего изобретения. <...> что объединяет эти два произведения, так это радость и тональность, эти большие волнистые арпеджио, которые просто вибрируют в одной тональности» [84].

Добавим, что в музыке все же встречается звукоподражание механического пианино с помощью клавишных и перкуссии (в частности, ксилофона) (см. Рис. 1.18).



Рис. 1.18. Дж. Адамс, «Grand Pianola Music», тт. 700–707

Пианола была популярна в начале XX века. И. Ф. Стравинский с 1912 экспериментировал со звучанием инструмента, создал несколько пьес, среди которых «Этюд для пианолы», имеющий подзаголовок «Мадрид» (1917)³² (см. Рис. 1.19). Состав оркестра, скачкообразное движение в свистящем тембре деревянных духовых, пассажи и арпеджио, репетитивная настойчивая подача материала, — все это связывает «Пианолу» Адамса с сочинениями Стравинского, особенно с его «Петрушкой» (см. Рис. 1.20 и Рис. 1.21).

³² Пианола звучит и в его «Свадебке» в сочетании с венгерскими цимбалами, гармоникой и перкуSSIONНОЙ группой, что переносит слушателя на суетливый блошинный рынок.

ETUDE pour PIANOLA

IGOR STRAVINSKY
(1917)

Overall dynamic *f*
M.M. ♩ = 132

The musical score is presented in six staves. Staves 1, 2, and 3 are in treble clef, while staves 4, 5, and 6 are in bass clef. The time signature is 3/4. The overall dynamic is marked as *f* (forte). The tempo is marked as M.M. (Moderato) with a quarter note equal to 132 beats per minute. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and melodic lines. A *crescendo* marking is present above the first staff in the second system. A performance instruction **A♯ on roll* is located at the bottom right of the score.

© Copyright 1979 by Boosey & Hawkes Music Publishers Limited.

Рис. 1.19. И.Ф. Стравинский, Этюд для пианолы, тт. 1–8

Fl. picc. I.
Fl. I.
Fl. II.
Ob. I. II.
Ob. III.
Ob. IV.
Cl. I.
Cl. II.
Cl. III.
Fag. I. II.
Cont. F.
Cor. I. II.
Cor. III. IV.
Pist. I. II.
e Tr. I. II.
Piat. I.
Trgl.
Tamb.
de Basque
Camp.
Arpa I. II.
a 2.
Piano.
Celesta.
V. I.
V. II.
Vole.
Celli.
C. B.

marcato
Pist. a 2.
Tr. a 2.
mf marcato
gliss.
arco
mf
sf
arco
sul f

Рис. 1.21. И.Ф. Стравинский, балет «Петрушка», тт. 30–33

Адамс поясняет, что «не задумывал сочинение в качестве насмешки или пренебрежения к традиции серьезной современной музыки <...> скорее это был своего рода “уитменовский вопль”, восторг хорошего настроения, безусловно, пародия, а значит, ирония» [86]. Оркестровыми средствами создается пародийный эффект и ироничный взгляд на традиционные формы концертного жанра, при этом сохраняются яркие тембры и виртуозные элементы, характерные для романтической музыки.

Вдохновлённый идеей путешествия по фантастическим ландшафтам, Адамс создает звуковую картину, где реальное и воображаемое соединяются, отсылая к образам из «Петрушки» И. Стравинского, но объединяя их в новой концепции, представляющей путешествие по таинственным и неизвестным местам.

Еще одним ярким примером «трикстерского» проявления в творчестве Джона Адамса является его произведение **«Камерная симфония»** («Chamber Symphony», 1992). Как отмечал композитор, опус сформировался на пересечении нескольких факторов, среди которых — академический тип оркестровки, заимствованный из «Камерной симфонии» А. Шёнберга, и звуковая атмосфера мультфильмов 1950-х годов, которые Адамс слышал, когда его сын смотрел телевизор. Это произведение характеризуется парадоксальным слиянием интеллектуального модернизма и игривого юмора. Композитор использует различные композиционные приёмы, включая контрасты в ритме и гармонии, а также между классической строгостью и энергией мультипликационных саундтреков.

Симфония состоит из трёх частей: «Mongrel Airs» («Беспородные арии»), «Aria with Walking Bass» («Ария с шагающим басом»), «Roadrunner» («Дорожный бегун»³³), которые создают музыкальную структуру, в которой сложные хроматические мелодические линии сочетаются с «акробатическими» скачкообразными элементами. В произведении реализуется принцип

³³ Название «Roadrunner» связано с земляной кукушкой, одним из персонажей Диснеевских фильмов. Эта кукушка может очень быстро бегать со скоростью до 42 км/ч, но имеет слабые крылья.

поликультурной иронии, основанный на пересечении различных музыкальных стилей.

«Трикстерская» сторона Адамса нередко связана с выбором **заглавий** своих произведений. В них часто используются отсылки к литературе, философии или политике, что позволяет глубже понять их смысл, иногда весьма противоречивый. Например, «Shaker Loops» («Шейкерские петли»), где термин «Shaker» намекает на религиозную секту шейкеров, а «Loops» — на повторяющиеся музыкальные фигуры, что вместе символизирует и духовность, и непрерывность звука. По словам музыковеда Л. О. Акопяна, название «намекает» на «характерные танцы шейкеров, которые приходили в экзальтацию», и на «эксперименты минималистов с магнитофонными записями, замкнутыми в петлю» [1, с. 18]. И хотя минимализм стремится к чёткости и повторяемости, благодаря этой энергичной «вибрации» произведение обретает глубокий и почти электризирующий эффект.

«Серьезное» направление, соответственно, в большей степени представлено «академическими» сочинениями³⁴, которые продолжают идею обновления, соединяя минималистическую технику с экспрессией симфонической музыки романтизма: «уже тогда критики хвалили автора за оригинальность стиля, в котором авангардизм Гласса и Райха сочетался с неоромантическими формами и музыкальной повествовательностью» [30, с. 102–103]. В статье о «Фисгармонии» композитор находит минимализм с его «гладким» звуком «утомительным»: «этот отполированный, идеальный резонансный звук прекрасен, но вы получаете Великие Прерии отсутствия событий» [215].

«Серьезным» в творчестве Адамса в период 1970–1980-х можно считать течение, широко известное как *неоромантизм*. Г. Уоткинс описывает этот феномен как «повторное открытие экспрессивной риторики прошлого и её включение в повседневную жизнь»³⁵. Неоромантизм в обобщенном понятии — это ностальгия,

³⁴ Таковыми, как «Фисгармония» («Harmonium», 1980), «Учение о гармонии» («Harmonielehre», 1985), «Врачеватель ран» («The Wound-Dresser», 1989).

³⁵ Использование цитат, коллажей дало композитору возможность вспомнить эстетику девятнадцатого века, вновь обратиться к тональности, что в сочетании с новой выразительностью привело к широкому распространению тенденции, названной «Новым романтизмом» [234].

«...это договаривание на расстоянии — арка, переброшенная в еще не совсем далекое прошлое через голову успевшего пережить свой кризис европейского авангарда середины века» [90, с. 11]. «Серьезное» у Адамса в дальнейшем проявится в таких сочинениях как «*Harmonielehre*», «*Naïve and Sentimental Music*», «*The Wound-Dresser*» и других, которые характеризуют «серьезное» через поздний романтизм.

Таким образом, Джон Адамс создал уникальную двунаправленность между «серьёзным» и «трикстерским» стилем, в которой оба направления обогащаются специфическими приёмами композиции. В «серьёзных» произведениях он использует сложные гармонические структуры и многослойные композиции, в то время как «трикстерские» работы характеризуются повышенной ритмической пульсацией, юмором и лёгкостью.

Подводя итог главы, отметим, что широта интересов Адамса³⁶, несомненно, отражается на его творчестве и охватывает разнообразные стилистические пласты. Диапазон воззрений поддерживается дирижёрской деятельностью композитора³⁷: его репертуар, кроме собственных сочинений, варьируется от Бетховена и Моцарта до Стравинского, Айвза, Картера, Заппы, Гласса и Эллингтона. «Я всегда чувствовал себя комфортно за дирижерским пультом. Даже в очень юном возрасте я часто воспринимал музыку через движения рук и верхней части тела. <...> Я вставал перед проигрывателем, с замороженным вниманием дирижируя каждой

³⁶ Джон Адамс — человек уникальной интеллектуальной полноты, кроме разнообразных музыкальных направлений, интересующийся философией, мировой литературой, поэзией, языками (знает немецкий и испанский), изобразительными искусствами (его отец был хорошим художником, «У нас дома всегда были книги по искусству, особенно книги по американской живописи»), фотографией (жена Адамса — фотограф), архитектурой («Живопись и фотография доставляют мне удовольствие, но архитектура положительно стимулирует меня на глубоком творческом уровне»). Адамс пишет: «Я думаю, что моё чтение всегда помогало моей работе. Например, это одна из причин, почему мне нравится работать с Питером Селларсом — мы оба ненасытные читатели. Когда мы беремся за какую-то тему, это всегда необыкновенное путешествие, полное открытий: например, читать о физике, Лос-Аламосе и атомной бомбе, как я недавно делал. Или, когда я собрал так много книг о Китае и Культурной революции, чтобы подготовиться к Никсону в Китае». [90, с. 15].

³⁷ Адамс неоднократно выступал в качестве дирижёра (преимущественно собственных сочинений) с различными симфоническими оркестрами и инструментальными ансамблями, в том числе с Симфоническим оркестром Сиднея (Австралия), Лондонским симфоническим оркестром, американскими Лос-Анджелесским филармоническим, Симфоническим оркестром Хьюстона, «*New World Symphony*», Берлинским филармоническим оркестром, филармоническим оркестром Нидерландского радио, Венским симфоническим оркестром, Симфоническим оркестром Би-би-си и др.

деталью» [79, с. 49]. И это проявляется не только в оригинальных оркестровых находках и решениях, но и в особого рода аллюзиях в музыке Адамса, при котором опознается влияние других композиторов, но абсолютно отсутствует цитирование.

При всем богатстве этих корней, в определённый период времени музыка Адамса неуклонно движется в направлении «гиперлиризма» и «гипермелодизма». К этому направлению относятся произведения конца 1980–1990-х годов, такие, как «*Harmonielehre*» («Учение о гармонии», 1985), «*Chamber symphony*» («Камерная симфония», 1992), «*Violin Concerto*» («Концерт для скрипки с оркестром», 1993), «*Century Rolls*» (Фортепианный концерт «Валики века», 1997), «*Naive and Sentimental Music*» («Наивная и сентиментальная музыка», 1998).

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 в преддверии Второй мировой войны, в значительной степени повлиял на американскую композиторскую школу: «...С начала 1950-х годов музыкальную Америку постигло повальное увлечение додекафонией и сериализмом, причём в самом ортодоксально-схематичном виде» [16, с. 33]. То, что серийная техника получила в Америке такое широкое распространение, было связано именно с фигурой Шёнберга и работой его учеников, в том числе Милтона Бэббитта³⁸.

Переехав в Америку, Шёнберг поначалу жил в Нью-Йорке и преподавал в Бостоне. С. Нефф рассказывает, что Шёнберг «вел общение с Р. Сешнзом, испытавшим влияние Гершвина» [11, с. 141]. Шёнберга очень ценили в Джульярдской школе Нью-Йорка, но из-за астмы ему пришлось уехать в Калифорнию. Там среди его учеников значился Джон Кейдж. Он вспоминает: «Шёнберг сказал, что самое главное — это гармоническое мышление и что у меня его нет. Поэтому я никогда не смогу писать музыку. “Почему нет?” — “Вы упрётесь в стену и не сможете её пробить”. — “Тогда я всю свою жизнь буду пробивать головой эту стену”» [60, с. 254].

Шёнберг в Америке развернул систему образования, которая внедрялась в программы университетов. Композитор вел педагогическую деятельность, писал для студентов учебники. У него «было несколько ассистентов — Леонард Стайн, Джеральд Странг, Дика Ньюлин и Клара Штойерман. Все вместе они выдумывали

³⁸ Педагогической деятельности Шёнберг посвятил более 50 лет. Он воспитал несколько поколений музыкантов, среди которых А. Берг, А. Веберн, Дж. Кейдж, Д. Брубек, Л. Харрисон, Х. Эйслер, Р. Лейбовиц и др. Выделяют период обучения в Вене (с 1898), в Берлине (1911–1915), послевоенные годы преподавательской деятельности (с 1918), преподавание в Прусской академии искусств (Берлин, с 1926); годы эмиграции (с 1933, Америка) [10, с. 35–36].

новые методические приёмы, которые помогли бы студентам выучиться гармонии и контрапункту» [11, с. 143]³⁹.

«Учение о гармонии» (1911) — важнейший теоретический труд Шёнберга. Н. О. Власова подчеркивает, что «в этой работе композитора нашли выражение его представления о тональной гармонии, и на них он опирался в последующих трудах» [10, с. 43].

Трактат Шёнберга — это больше, чем «учение о гармонии», это размышление о цели музыкального образования и об отношениях между музыкой и природой. Это также размышление о власти композитора над своим материалом, а также о целях и роли композитора в обществе. Следующие слова Шёнберга из трактата воспринимаются как ода прогрессивному: «И всё же я верю в *новое*, верю, что оно и есть то *благое и прекрасное*, к чему мы всем своим существом стремимся столь же произвольно и неудержимо, как и к *будущему*. <...> Грядущее несёт нам новое, и, быть может, именно поэтому мы столь часто и столь оправданно отождествляем новое с прекрасным, добрым» [69, с. 104].

Нововенская и дармштадтская школа двенадцатитоновой композиции была доминирующей в то время, когда Адамс получал образование в колледже, и он сравнивал класс с мавзолеем, в котором ученики «считали ряды тонов по Веберну» [112, с. 169–170]. Произведения Шёнберга тоже были известны Адамсу: он играл на кларнете в Бостонском симфоническом оркестре на постановке двенадцатитоновой оперы «Моисей и Арон», изучал «Лунного Пьеро» во время недельного семинара в университете Брандейса.

Очевидно, что Шёнберг оказал определённое влияние на Адамса, написавшего «*Harmonielehre*» и Камерную симфонию. С другой стороны, Адамс относился к творчеству Шёнберга весьма неоднозначно. Он соглашался со

³⁹ Отметим, что влияние Шёнберга в США все же не стало универсальным. Ему противостояла группа «неоклассиков», истоком которой стала деятельность Нади Буланже («буланжелизация», по выражению К. Мейер [38]). В 1930-е годы в Париже Буланже приобрела известность как педагог по композиции. В. Томсон с юмором добавляет, «в каждом американском городке есть церковь, пожарная команда и по крайней мере один ученик Нади Буланже» [180]. Среди её учеников — Аарон Копленд, который считал занятия с Буланже важнейшим событием его биографии и позиционировал себя как ее первого ученика по композиции» [38].

взглядами Шёнберга на уровне эстетических позиций и трактовки миссии художника ⁴⁰. Ему также была близка идея Шёнберга относительно бессознательного в искусстве: «Искусство принадлежит *бессознательному!* Надо выражать себя, выражать себя непосредственно! Не свой вкус или своё воспитание или свой ум, своё знание, своё умение. Не все эти свойства *не врождённые* [т.е. благоприобретённые — Е. Ч.], но *врождённые, инстинктивные*» ⁴¹. О бессознательных основах искусства говорил и К. Юнг, психоаналитические труды которого Адамс внимательно изучал. По словам Р. Тарускина, такое отношение к творчеству является «экспрессионистской версией старой романтической загадки "абсолютной музыки" — музыки, описывающей неопишваемое и выражающей невыразимое, — которая перенесена в век психоанализа» [226, с. 307].

Однако в отношении композиционных средств Адамс идет противоположным Шёнбергу путем. Мы наблюдаем у него отказ от серийности и обращение к тональной гармонии, к стилям Я. Сибелиуса, К. Дебюсси, Г. Малера. Шёнберг ему тоже интересен, но не поздний, а ранний — от «Песен Гурре» до «Лунного Пьеро». Адамс демонстративно возвращается к принципам тональности и модальности, сочетая их с позднеромантическими гармониями. Таким образом, «додекафонные заповеди» Шёнберга Адамс отвергает. Он писал о том, что такое значительное влияние Шёнберга на других композиторов понять весьма нелегко, и отказ от его модели связан с «актом огромной силы воли» [80]. Как можно понять, этот выпад в основном касается того позднего Шёнберга, который стал непререкаемым авторитетом для американских композиторов. Таким образом, «*Harmonielehre*» можно трактовать как в своём роде «творческое кредо» Адамса и как реакцию на засилье «учёной композиции», основанной на принципах позднего Шёнберга, к тому же интерпретированных и превращённых в догму его верными учениками, такими, как М. Бэббит, например.

⁴⁰ Известно, что высшим законом для творца Шёнберг считал самовыражение. Размышляя о творчестве Малера (1912), утверждал: «... Для художника существует лишь одно самое великое стремление: *выражать себя*. Удаётся это — значит, удалось самое великое, что может удалиться художнику» [10, с. 16]

⁴¹ Письмо DT 24 января 1911 года, см.: [22, с. 18].

Отвращение Адамса к академической композиторской карьере может быть связано именно с тем, что в ту пору ведущей стала модель композитора Принстонского университета Милтона Бэббита. По мнению Адамса, авангардная музыка превратилась в тот период в пессимистичную и мрачную: «Знаменитая аналогия Бэббита, в которой он сравнил одну из своих композиций с докладом, который должен был быть представлен на научной конференции, прекрасно подытоживает мировоззрение той эпохи» [90, с. 8, 24], — писал Адамс. Как бы интеллектуальна ни была техника Шёнберга, для таких композиторов, как Джон Адамс (по многим меркам довольно серьёзного человека) это выглядело невыносимой тюрьмой. Однажды он сказал в интервью, что расценивает свое обучение в аспирантуре как «разрушительное воздействие», и чтобы избавиться от него, ему потребовалось длительное время [93], а 1950-е и 1960-е годы он называл «действительно тёмным временем для композиции» [90, с. 7, 24].

Несмотря на увлечение Адамса сочинениями и философией Кейджа⁴², его музыку Адамс считал «столь же ограничивающей» [47]. В результате десятилетие, предшествовавшее сочинению «*Harmonielehre*», Адамс описывает как период «чрезвычайной внутренней неудовлетворенности» [81, с. 38]⁴³.

После успеха «Фисгармонии» и «Музыки для большой пианолы» Адамс внезапно стал известным композитором. Это стало решающим фактором для заказа⁴⁴ ему оркестрового сочинения. В результате возникло «*Harmonielehre*».

Эта симфония (именно так её назвал Адамс [79, с. 129]) задумана как вклад в оркестровый «канон». В этом отношении она аналогична трактату Шёнберга, который сам по себе является важной его «первой» педагогической и

⁴² Покинув Гарвард и переехав в Калифорнию, он провел часть времени в Сан-Франциско, «сочиня электронную и экспериментальную музыку, обучая детей в Консерватории» [90, с. 12]. После прочтения книги Дж. Кейджа «Тишина» (1973) Адамс почувствовал нечто вроде прозрения. Как он утверждал, эта книга воздействовала на его психику, «как бомба замедленного действия» [209, с. 175].

⁴³ Он считал, что с уходом эпохи, в которой творили Стравинский, Барток, Шостакович, место «классического» композитора получило «неопределённую, маргинальную форму» [81, с. 38].

⁴⁴ Сочинение «*Harmonielehre*» заказала программа «Знакомьтесь, оркестровая резиденция композиторов» («Meet the Composer Orchestra Residency»), которая получала финансовую поддержку от корпорации Exxon, Фонда Рокфеллера и Национального фонда искусств (США). Эта программа была основана в 1982 году и имела целью возродить современную американскую оркестровую музыку, жанр, который многие считали «утратившим актуальность» [102, с. 126]

теоретической работой, а также личным художественным выражением, детализирующим глубокий мыслительный процесс, ведущий к атональности. Кроме того, близость, которую Адамс, возможно, всё-таки чувствовал к Шёнбергу, усиливается заметными параллелями между карьерами обоих композиторов: Адамсу было тридцать семь лет, когда он начал работу над «*Harmonielehre*»; Шёнбергу было тридцать шесть. Подобно Шёнбергу с его «Песнями Гурре», Адамс добился своего первого настоящего успеха после написания большой кантаты «Фисгармония». И хотя его «Большая музыка для пианолы» не была такой «авантюрной» в композиционном плане, как ранняя атональная музыка Шёнберга, Адамс снискал известность своим намеренно провокационным сочинением.

Что ещё более важно, Адамс, как и Шёнберг, расходился с музыкальной культурой и композиторскими путями своего времени. В «*Harmonielehre*» Шёнберг формулирует сущность своего разрыва с прошлым; у Адамса сочинение симфонии относится к трудному для композитора периоду, который он переживал 18 месяцев в 1982-1983 годах⁴⁵. Его аллюзия на «*Harmonielehre*» Шёнберга устанавливает философскую программу, посредством которой Адамс одновременно отвергает фундаментальную модернистскую эстетику и выражает творческую поддержку идеалам, представленными в трактате Шёнберга.

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

Оркестровое сочинение «*Harmonielehre*» Адамса было написано в 1985 году⁴⁶. Об этом периоде своей жизни композитор писал, что находился в «апогее творческого кризиса» [79, с. 130]. Адамс указывает, что сочинению предшествовал сон, в котором он переходил по мосту через залив Сан-Франциско и увидел в воде

⁴⁵ По выражению Адамса, «writer's block».

⁴⁶ До этого в области оркестровой музыки композитором были созданы только «*Common Tones in Simple Time*» («Обычные звуки в простом размере», 1979) и большая кантата «*Harmonium*» для хора и оркестра («Фисгармония», 1980–1981).

большой нефтяной танкер, взмывавший вверх, словно ракета Сатурн⁴⁷. На следующий же день композитор попытался перенести образы своего сна на музыку, вооружившись «мощными аккордами ми-минор, которые словно высвободили всю накопившуюся энергию» [79, с. 130]. Этот сон (далеко не последний в жизни Адамса⁴⁸) говорит о том, что композитор, вероятно, почувствовал, как разрушился некий блок в его творческом сознании. Вся накопленная ранее энергия получила воплощение в «*Harmonielehre*».

Каждая из трёх частей «*Harmonielehre*» отражает состояние композитора в тот период. Он описал свои представления об этой музыке (см. Приложение Б).

Первая часть, по его мнению, представлена в перевернутой арочной форме, она имеет энергичное обрамление и долго длящийся средний раздел «*Sehnsucht*» [80]. С позиции избранных средств можно представить себе довольно ясную картину: «стучащие», по выражению автора, ми-минорные аккорды в крайних разделах изображают взлетающий с поверхности залива Сан-Франциско танкер; середина, построенная на «бесконечной» мелодии связана с образом полета. Таким образом, программа реализуется в схеме «быстро-медленно-быстро».

Вторая часть симфонии несет красноречивое название «Рана Анфортаса» («*Anfortas Wound*») ⁴⁹. Источником для композиции Адамса, по его словам, является рыцарь Анфортас, изображённый в средневековой мифологии и впоследствии использованный Карлом Юнгом ⁵⁰. Композитору понравилось созданное Юнгом описание характера Анфортаса, страдающего от неизлечимых

⁴⁷ Сатурном (англ. Saturn) называется группа ракет-носителей, которые были сконструированы в Америке немецкими инженерами во главе с В. фон Брауном. Данные ракеты способны доставлять большие грузы на орбиту Земли, а также за её пределы [48].

⁴⁸ Рассказывал Адамс и о других образах, рождённых его подсознанием. Он вспоминает, что в один из трудных жизненных периодов ему приснилось, как он стоит в темном лесу и держит на руках близнецов, одного из которых у него в ходе жесткой борьбы пытается отнять «злой человек» [79, с. 129]. Композитор указывает, что этот человек выступает в образе Шёнберга, и это связано с собственным тревожным состоянием Адамса. Эти образы могут многое сказать психоаналитику. Подсознание — если это было именно так — рисовало композитору картину глубокой неуверенности и неопределённости, связанной с его самостью, его самоопределением, с его творениями («детьми»).

⁴⁹ Отметим, что Адамс настаивает на написании «Анфортас» с буквой «н», а не «м», как в «Парсифале» Вагнера. Адамс в программе очевидно обращается к средневековому рыцарскому роману в стихах Вольфрама фон Эшенбаха «Парсифаль».

⁵⁰ Адамс писал, что в 1984–1985 годы его интересовала теория К.Г. Юнга, в том числе «идеи мыслителя в области средневековой мифологии» [80].

ран. Этот герой выступил олицетворением болезненного состояния души, связанного с депрессией. Композитор выбрал медленной темп и поручил основную мелодию трубе, а затем инструментам других групп. Из этой элегической музыки он выстраивает две значительные кульминации, и вторая из них, по мысли Адамса, «отсылает к последней, незаконченной, симфонии Малера» [80].

В основу программы *третьей части* — «Мейстер Экхарт и Кваки» («Meister Eckhardt and Quackie») — также легло сновидение автора, в котором появляются средневековый теолог Экхарт и маленькая дочь Адамса: «Музыка начинается с простой колыбельной, которая является настолько же воздушной, безмятежной и блаженной, насколько и “Рана Анфортаса” — земная, призрачная и мрачная. Обозначение в стиле Заппы⁵¹ [*авторская ремарка в партитуре: “slowly rocking”* — *Е. Ч.*] относится ко сну, который я видел вскоре после рождения нашей дочери Эмили, которую в детстве кратко называли “Кваки”. Во сне она ехала на плече средневекового мистика Мейстера Экхарта⁵², когда они парили среди небесных тел, подобно фигурам, нарисованным на высоких потолках старых соборов. Нежная колыбельная постепенно набирает скорость и массу... и завершается приливной волной меди и ударных над органным пунктом ми-бемоль мажор» [80]. В момент кульминации происходит окончательная гармоническая борьба опорных тонов «ми» и «ми-бемоль», и последний побеждает, создавая «эффект прозрения» [81, с. 164–165].

Адамс также упоминает, что в этом сне Кваки шепчет Экхарту некий секрет; исследователи выдвигают предположение, что Кваки и Мейстер Экхарт

⁵¹ Адамс использует слово «Zappaesque», — т. е. в стиле Ф. Заппы. Фрэнк Винсент Заппа (англ. Frank Vincent Zappa 21 декабря 1940 — 4 декабря 1993) — «американский композитор, певец, мультиинструменталист, продюсер, автор песен, музыкант-экспериментатор, а также звуко- и кинорежиссёр. За более чем тридцатилетнюю карьеру охватил такие жанры, как рок, джаз, академическая и конкретная музыка. Выпустил более 60 студийных альбомов, которые записывал как со своей группой The Mothers of Invention, так и сольно» [18].

⁵² Мейстер Экхарт — средневековый немецкий теолог и философ, был основателем Доминиканского ордена в Париже. Его считали великим религиозным философом, известным также своими лекциями, в которых он широко использовал яркие визуальные образы. Эта образность, как это ни парадоксально, должна была привести его учеников к истине, не имеющей образа. Мейстер Экхарт выступает как важный предшественник таких философов, как Гегель, Шопенгауэр и Хайдеггер. Хиппи 1960-х годов также заинтересовались его дзен-подобными высказываниями, и вполне возможно, что Адамс впервые столкнулся с фигурой философа во время своих студенческих лет в Гарварде.

совместными усилиями символизируют «излечение душевной болезни предыдущей части»⁵³ [139, с. 21–22].

Рассмотрим подробнее I часть симфонии⁵⁴.

Структура. В крупном плане форма первой части делится на три раздела, между которыми возникают небольшие «переходные» участки с меньшей плотностью фактуры (см. Рис. 2.1). Такую форму можно назвать «волнообразной», что связывает музыку с сюрреалистическими образами программы.

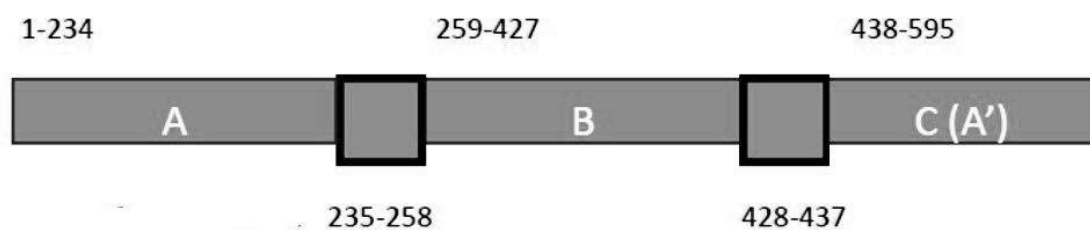


Рис. 2.1. Дж. Адамс, *Harmonielehre*, I ч., схема формы

В моменты спада фактура сохраняет лишь фоновые репетитивные фигурации у струнных (см. Рис. 2.2).

⁵³ Авторы статьи поясняют: «Мейстер Экхарт был воспринят в современности как важный предшественник таких философов, как Гегель, Шопенгауэр и Хайдеггер. Хиппи 1960-х также наткнулись на его дзеноподобные изречения, и возможно, что Адамс впервые познакомился с ним во времена своей учебы в Гарварде. Если Экхарт представляет абстракцию (дзеноподобные процессы минимализма?), то, возможно, Кваки шепчет ему секрет тональности, возвращение направленной риторики в пост-минималистический канон. Или, возможно, если Экхарт является высшим носителем истины, у Кваки есть рецепт её передачи в музыкальных терминах. Сигнализируют ли Кваки и Мейстер Экхарт вместе о исцелении «болезни души» предыдущей части? В любом случае, возникает искушение заметить, что они делают это таким образом, который напоминает псевдо-страшные/истерические аттракционы в музыке, полной разрекламированного движения и сахарной ваты волнений» [139, с. 21–22].

⁵⁴ Первая часть «*Harmonielehre*» Дж. Адамса служит самостоятельной технологической матрицей всего произведения, так как в ней полностью сформулирован главный постминималистский метод автора — синтез репетитивной моторности и позднеромантического экспрессионизма. Вторая и третья части не привносят концептуально новых открытий, поскольку лишь изолируют, масштабируют и доводят до экстатического финала те эстетические идеи и приемы, которые Адамс уже исчерпывающе задекларировал в дебютном разделе.

Рис. 2.2. Дж. Адамс, *Harmonielehre*, I ч., тт. 235–239

Волнообразное движение прослеживается и на более мелких участках структуры: так, каждый отмеченный раздел делится ещё на несколько сегментов. Более детально форму первой части представим в таблице (см. Таблицу 3):

Таблица 3. Дж. Адамс, *Harmonielehre*, I ч., схема формы

Раздел	Номера тактов и тайминг ⁵⁵		
	А	1–114 (0:00–2:35) ми минор	115–186 (2:36–4:25) ми минор
В	259–437 (6:17–13:44) (428–437 модуляция) ми-бемоль минор/мажор, ре минор/мажор, ми минор/мажор, си-бемоль мажор, до мажор, соль минор		
С	438–497 (13:45–15:18) ми-бемоль мажор	498–595 (15:19–17:20) ми минор	

Ритмический комплекс в общем моторном потоке постоянно варьируется. К примеру, на продолжительных участках создается эффект «ускорения» и «замедления» музыки благодаря смене длительностей (при едином темпе): от половинной к четверти с точкой, затем к четверти и снова к половинной (см. Рис. 2.3 и Рис. 2.4).

⁵⁵ Title: Adams: *Harmonielehre* - Short Ride in a Fast Machine. Conductors: Michael Tilson Thomas, San Francisco Symphony. SFS Media. Catalogue No: SFS0053. UPC: 821936005323. 2012.

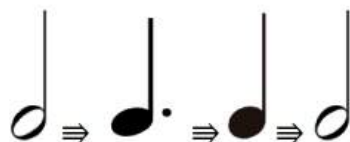


Рис. 2.3. Дж. Адамс, *Harmonielehre*, I ч., смена длительностей



Рис. 2.4. Дж. Адамс, *Harmonielehre*, I ч., тт. 1–10

Эта последовательность типична для минимализма, но аккорды не укладываются ни в один из существующих регулярных ритмических паттернов. Репетитивный пульс не следует строгой регулярной схеме повторения. Ритмика аккордов постепенно сближается, что в конечном итоге приводит к нерегулярному синкопированному рисунку (см. Рис. 2.5).

Рис. 2.5. Дж. Адамс, *Harmonielehre*, I ч., тт. 53–60

Смещение ритмических акцентов в разделе «А» подкрепляется постоянно меняющимся метром (с самого начала произведения размер меняется между 4/2, 3/4, 2/2), при этом темп остаётся единым (см. Рис. 2.6).

Рис. 2.6. Дж. Адамс, *Harmonielehre*, I ч., тт. 6–14

Такая динамизация поддерживается появлением акцентных штрихов и полиритмических соединений. Например, в партии арф, вторых скрипок и альтов образуется ритмический контрапункт «три против двух» (см. Рис. 2.7).

Рис. 2.7. Дж. Адамс, *Harmonielehre*, I ч., тт. 25–30

По ритмическому и динамическому признаку музыкальную ткань первой части можно разделить на два пласта — репетиции «переднего плана» (громче по динамике, крупные длительности) и «фоновые» репетиции (с более мелкими

длительностями) (см. Рис. 2.7). Так, в таблицах 4–5 приведены различные ритмические «режимы» этих двух пластов.

Таблица 4. Дж. Адамс, *Harmonielehre*, I ч., репетиции «переднего плана»

Ритмический «режим»	Такты	Тайминг	Инструменты
«ускорение» движения (смешанный метр)	1–16	0:00–0:31	трубы
«замедление» движения (смешанный метр)	19–58	0:30–1:14	гобои, флейты
комбинированный (смешанный метр)	121–146	2:45–3:27	флейты, пикколо, арфы, гобои, фортепиано

Таблица 5. Дж. Адамс, *Harmonielehre*, I ч., «фоновые» репетиции

Ритмический «режим»	Такты	Тайминг	Инструменты
комплементарные паттерны	1–15	0:00–0:29	флейты
синхронные паттерны	165–175	3:50–4:22	флейты, пикколо, кларнеты
комбинированный	323–330	8:16–8:35	флейты, кларнеты, фаготы, скрипки, альты

Таким образом, ритмическая сторона музыки I части выстраивается также в согласии с программой: создаётся звукоизобразительный эффект «ускорения» и «замедления» нефтяного танкера.

Затрагивая *фактуру*, обратим внимание, что почти всегда её можно разделить на пласты, совершенно разные в техническом и стилистическом плане. Рассмотрим фрагмент партитуры (см. Рис. 2.8): каждый пласт содержит определённый тип движения. Однако, соединяя все эти линии-пласты воедино, композитор создает сложную совокупность фактурных фигур совсем не минималистского характера, демонстрируя выход за пределы этой техники.

464

Fl.

Picc.

Ob.

Cl.

Bas.

Bas., 3. Chn.

Ho.

Tpt.

Tbn.

Tuba

Hp.

Piano

Crot. & Glock.

Xylo.

Vln.

Vla.

Vc.

Bass

Crotales+Glock a 2 Lv.

Рис. 2.8. Дж. Адамс, Harmonielehre, I ч., тт. 464–467

Примечательно, что в «*Harmonielehre*» Адамс вновь использует технику «*врат*» для смены разделов (есть «лады», но нет «модуляций» [92]). Эти сдвиги связаны в произведении с резкой сменой лада («тональности»), фактуры, тембра. Принцип формообразования, таким образом, заключается в последовании сегментов, их смены.

Ниже представлены другие случаи проявления «врат», где в основном переключение происходит между центрами «ми» и «ми-бемоль» (см. Таблицу 6).

Таблица 6. Дж. Адамс, *Harmonielehre*, I ч., «врата» (тональные сдвиги)

Номера тактов	Тональные центры
59	Ми минор — ми-бемоль мажор (ми дорийский — соль эолийский)
64	Ми-бемоль мажор — ми минор
70	Ми-минор — ми-бемоль мажор
76	Ми-бемоль мажор — ми минор
370	Ре-бемоль минор — ре мажор
482	Ми-бемоль мажор — ми минор

«Врата» появляются с 59 такта: сдвиг ми минора на однотерцовый ми-бемоль мажор (см. Рис. 2.9).

The image displays a page of a musical score, page 60, from 'Harmonielehre, I ch.' by J. Adams. The score is arranged in a standard orchestral layout with multiple staves for different instruments. The page is numbered '53' at the top left and '59' at the top right, indicating a page spread. The instruments listed on the left include Flute (Fl.), Piccolo (Pic.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Contrabassoon (Cbn.), Horn (Hr.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Tuba, Piano (Pano), Cello (Cel.), Harp (Hp.), Maracas (Mar.), Glockenspiel (Glock.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Bass. The score features various musical notations, including dynamics such as *pp* (pianissimo) and *staccatissimo*, and performance instructions like 'change to B♭ Cl.' and 'div. a 2'. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 53 and the second system starting at measure 59. The notation includes melodic lines, harmonic accompaniment, and rhythmic patterns for each instrument.

Рис. 2.9. Дж. Адамс, Harmonielehre, I ч., тт. 53–60

Адамс характеризует эту систему сдвигов как «введение новой тональной области почти исподтишка, растягивая неопределённость на такой отрезок времени, что слушатель едва ли заметит, что произошло изменение» [134, с. 434–435].

Педаль. Наряду с «вратами» для создания гармонических сегментов Адамс использует педаль. Всего в его сочинениях отмечается три способа использования педали: 1) для поддержания статичной гармонии; 2) для соединения «врат»; 3) для соединения более крупных секций (разделы «А», «В» «С»).

Рисунок 2.10 демонстрирует органнй пункт «ми» у виолончелей, контрабасов и второй тубы, принадлежащий первой группе в классификации. Педаль удерживается с 1 по 21 такт. Педали, как правило, используются Адамсом в статичных гармониях для установления условной «тональности» (тонального центра), и такое использование не укладывается в рамки традиционного применения органного пункта как предыкта.

The image shows a musical score for four instruments: Violin (two staves), Viola, Cello, and Bass. The score is in 7/8 time and features a sustained pedal point in the lower strings (Cello and Bass) starting from the first measure. The upper strings (Violin and Viola) play a melodic line with dynamic markings such as *div.*, *pizz.*, *non div.*, and *fff*. The score is divided into measures, with a double bar line at measure 12 and another at measure 21. The key signature has one flat (B-flat).

Рис. 2.10. Дж. Адамс, *Harmonielehre*, I ч., тт. 1–5

Кроме создания тональных центров, для соединения «врат» Адамс также использует педали (вторая группа в классификации): на рисунке 2.11 тянущаяся «соль» — общий звук между двумя гармониями двух разных разделов.

The image shows a musical score for four instruments: Flute (Fl.), Piccolo (Picc.), Oboe (Ob.), and Clarinet (Cl.). The score is divided into measures 67, 68, 70, and 71. The Flute and Piccolo parts are in the upper staves, while the Oboe and Clarinet parts are in the lower staves. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Рис. 2.11. Дж. Адамс, *Harmonielehre*, I ч., тт. 67–70

Педаль используется также для соединения более крупных частей (третья группа классификации). Как видно на рисунке 2.12, такт 258 — последний такт части «А», а такт 259 — это первый такт части «В». Удерживая один и тот же аккорд через два раздела, педаль таким образом соединяет их по типу «врат».

The image shows a musical score for four instruments: Horn (Hr.), Trumpet (Трт.), Trombone (Тбн.), and Tuba. The score is divided into measures 257, 258, 259, and 260. The Horn and Trombone parts are in the upper staves, while the Trumpet and Tuba parts are in the lower staves. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings. The text 'Mutes in' is visible on the right side of the score.

Рис. 2.12. Дж. Адамс, *Harmonielehre*, I ч., тт. 257–260

Педали, однако, используются и в «традиционных» участках формы — перед завершающим «каденционным» участком, выделяя его и подчёркивая важность момента (см. Рис. 2.13).

588

Fl. 1

Picc. 1

Ob. 1

Cl. 1

Bso. 1

Cbn. 1

Hn. 1

Tpt. 1

Tbn. 1

Tuba 1

Piano

Timp. 1

B. Dr. 1

T.T. 1

Xylo. 1

S. Cymb. (Low) 1

Vin. 1

Vla. 1

Vc. 1

Bass 1

ff

f

mf

8va

Damp immediately

arco

Рис. 2.13. Дж. Адамс, *Harmonielehre*, I ч., тт. 588–595

Использование Адамсом *педалей* можно считать чертой его гармонического стиля, в определённой степени инспирированного минимализмом.

«*Ласточкин хвост*» — совершенно иная концепция формообразования в музыке Адамса. Этот термин в первую очередь используется в столярном деле как метод крепления деталей (см. Рис. 2.14).

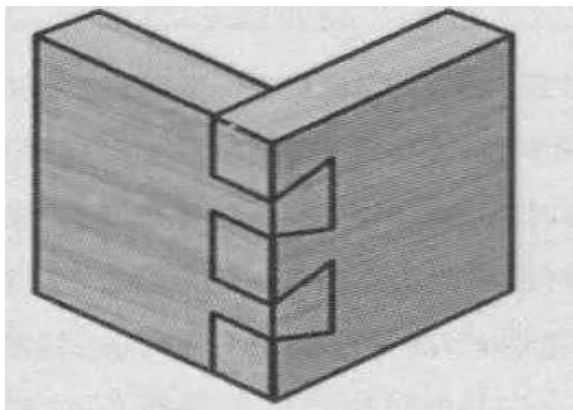


Рис. 2.14. Соединение типа «ласточкин хвост»

Минималисты использовали формообразующую технику музыкального «ласточкиного хвоста» ещё с 1970-х годов. Эта метафора оказалась довольно точной в отношении определения музыкальной структуры. Однако исследователи весьма свободно трактуют этот термин. Важным является сам принцип музыкального формообразования: в отличие от внезапных сдвигов «врат», «ласточкин хвост» обеспечивает незаметные переходы между разделами: музыкальный материал частей «наслаивается» в зоне стыка⁵⁶.

Д. Уорбертон, описывая этот прием в музыке Адамса, дал следующее объяснение: «Плавный переход между процессами может быть осуществлен путём совмещения конца одного с началом следующего» [233, с. 156]. Прием часто проявляется в том, что определенные голоса фактуры убираются, а затем возвращаются с новым материалом в то время, как другие голоса сохраняют исходное движение. Наглядный пример Уорбертон приводит в своей статье (см. Рис. 2.15) [233, с. 159]:

⁵⁶ Возникает отсылка к мотетной форме средневековья, которая представляет собой гибкий полифонический метод организации музыки вокруг разных священных текстов, распределенных в различные голоса. Одновременное звучание нескольких (часто контрастных) текстов «диктует» форму музыке, при этом линии не сходятся по времени, и происходит размытие границ разделов.

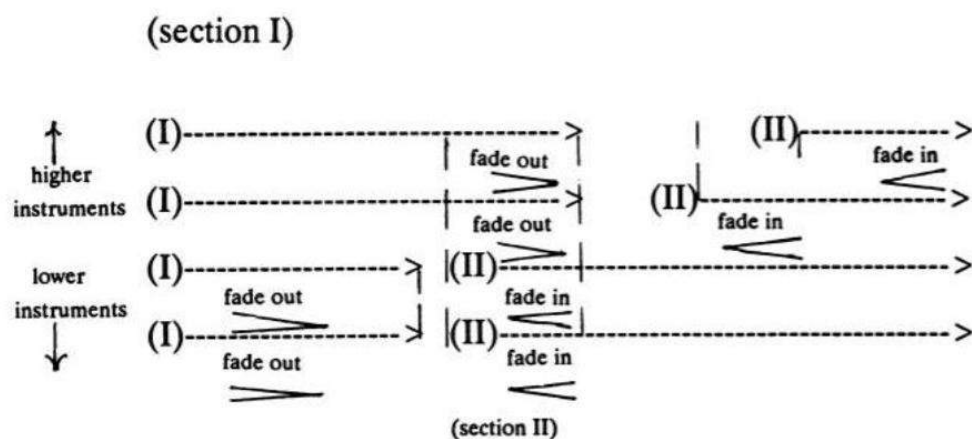


Рис. 2.15. Техника «ласточкиного хвоста» (рис. Д. Уорбертона)

Александр Санчес-Бехар, исследуя формообразование в музыке Адамса, утверждает, что разделы структуры Адамс соединяет посредством техники «ласточкиного хвоста»: «“Ласточкин хвост” можно реализовать, временно сняв нижние голоса фактуры в конце формы части. Возвращение этих более низких голосов сигнализирует о начале новой линии» [200, с. 96].

Приведем некоторые примеры появления «ласточкиного хвоста», в I части «Harmonielehre» (см. Таблицу 7).

Таблица 7. Дж. Адамс, Harmonielehre, I ч., «ласточкин хвост»

Номера тактов	Тайминг
185–187	4:23–4:26
257–260	6:13–6:17
437–438	13:46–13:48

Прием обеспечивает переходы как между крупными частями произведения («А», «В», «С»), так и внутри построений. Например, «ласточкин хвост» в тактах 437–443 означает соединение разделов «В» и «С». Все деревянные духовые (кроме двух кларнетов и трёх фаготов), а также медные духовые, клавишные, ударные, низкие струнные умолкли к такту 437. Оставшиеся звучать партии продолжают исполнять арпеджио, образуется расширенный аккорд Es-G-B-D-[F]-A-C-E. Разработанная фактура переносится и на другой раздел. Фаготам поручается педаль, соединяющая две секции (т. 437). Затем все голоса возвращаются с устойчивым ритмом в такте 438 (см. Рис. 2.16).

Так, использование техники «врат», педалей, «ласточкиного хвоста» являются техническими средствами, позволяющими размыть границы разделов, создать единый, постоянно меняющийся, музыкальный поток, сделать форму «волнообразной». Все это помогает созданию сюрреалистического образа сна Адамса.

Стилистика. Крайние части с минималистскими элементами отражают ранний композиционный стиль Адамса. Эти приёмы отсутствуют во второй, медленной, части партитуры с более плотными хроматическими гармониями и широкими лирическими мелодиями. В крупном плане контраст между средней и крайними частями является примером конфликта между минималистскими и романтическими музыкальными жестами. Взаимодействие наблюдается и внутри каждой части на протяжении всего произведения.

Например, широкий выразительный эпизод части «В» (с такта 257) сочетает в себе регулярные мелодические и ритмические паттерны с использованием простой гармонической палитры и длинную лирическую мелодию, которая сначала появляется у валторны и виолончели, а затем переходит в другие инструменты (флейты, кларнета, скрипки, челесты). Лирическое соло включает мелодию широкого дыхания, гармонические и динамические изменения, музыка здесь насыщается пост-романтической чувственностью и динамизмом (см. Рис. 2.17).

Рис. 2.17. Дж. Адамс, *Harmonielehre*, I ч., тт. 266–270

Адамс использует повторяющиеся ячейки, построенные согласно аддитивному методу Гласса (см. Рис. 2.18). Однако вместо того, чтобы регулярно добавлять или вычитать по одному звуку до тех пор, пока паттерн не будет завершён, как это делает Гласс в своих сочинениях, Адамс свободно и непредсказуемо добавляет и вычитает звуки. Таким образом, композитор в целом использует минималистскую технику повторения коротких мелодических «ячеек», но выходит за рамки минималистского подхода, изменяя эти паттерны и варьируя схему их повторения.

Рис. 2.18. Дж. Адамс, *Harmonielehre*, I ч., тт. 180–184, вторые скрипки

Игра двух концепций (минимализма и мелодического письма) демонстрируется в «*Harmonielehre*» и на *фактурном* уровне. Скотт М. Стровас приводит наглядный пример, в котором инструменты делятся на две группы, «А» и «В» (см. Рис. 2.19 [223, с. 71–74]). При этом голоса группы «В» основаны на минималистской репетитивности: флейты создают гармонически статичный тональный план вплоть до 287 такта⁵⁷. Последовательный и устойчивый поток восьмых в этой группе инструментов, а также триоли у второй арфы придают фактуре характерный устойчивый пульс.

Голоса группы «А» (медные духовые), напротив, далеки от минимализма, они демонстрируют выдержанные длительности. Однако там, где появляется мелодический элемент (т. 258), он становится особенно выразительным на фоне минималистских техник в группе «В».

⁵⁷ Кларнеты исполняют то же самое (арпеджио по ми-бемоль мажору), но окрашивают гармонию, добавляя нону «фа». Адамс усложняет относительную гармоническую стабильность добавлением мажорной септимы «ре» у арфы и челесты (нечастой звучности как в функциональной, так и в нефункциональной системе).

257

Two-Part Counterpoint

группа А

Brass

Flutes

группа В

Clarinets

Harp and Celeste

The image displays a musical score for measures 257 to 267. It is divided into two main sections: **группа А** (Group A) and **группа В** (Group B).
Group A includes:
- **Two-Part Counterpoint**: Two staves, one in treble clef and one in bass clef, showing a complex counterpoint.
- **Brass**: Four staves (two in treble clef, two in bass clef) with sustained chords and some melodic movement.
Group B includes:
- **Flutes**: Two staves in treble clef with a rhythmic eighth-note pattern.
- **Clarinets**: Two staves in treble clef with a rhythmic eighth-note pattern.
- **Harp and Celeste**: Two staves in bass clef with a rhythmic eighth-note pattern and triplets.
The score is in 4/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat).

Рис. 2.19. Дж. Адамс, Harmonielehre, I ч., тт. 257–267, переложение

The image displays a musical score for measures 259 to 262, divided into two systems. The first system covers measures 259-261, and the second system covers measures 262-264. The instruments are arranged as follows:

- System 1 (Measures 259-261):**
 - (A) Cpt. (Corno):** Two staves (treble and bass clef) showing melodic lines with slurs.
 - Br. (Basso Tromba):** Two staves (treble and bass clef) with sustained notes and slurs.
 - Fl. (Flauto):** Two staves (treble and bass clef) with a rhythmic pattern of eighth notes.
 - (B) Cl. (Clarineto):** Two staves (treble and bass clef) with a rhythmic pattern of eighth notes.
 - Hp./C. (Pianoforte/Clavicembalo):** Two staves (treble and bass clef) with a complex rhythmic pattern featuring triplets.
- System 2 (Measures 262-264):**
 - (A) Cpt. (Corno):** Two staves (treble and bass clef) showing melodic lines.
 - Br. (Basso Tromba):** Two staves (treble and bass clef) with sustained notes.
 - Fl. (Flauto):** Two staves (treble and bass clef) with a rhythmic pattern of eighth notes.
 - (B) Cl. (Clarineto):** Two staves (treble and bass clef) with a rhythmic pattern of eighth notes.
 - Hp./C. (Pianoforte/Clavicembalo):** Two staves (treble and bass clef) with a complex rhythmic pattern featuring triplets.

A double bar line is present between the two systems. The score includes various musical notations such as slurs, triplets, and dynamic markings.

Рис. 2.19. Продолжение

The image shows a musical score for measures 265-267 of 'Harmonielehre'. It is divided into two systems, (A) and (B). System (A) contains the parts for Cpt. (Cup) and Br. (Trumpet). System (B) contains the parts for Fl. (Flute), Cl. (Clarinet), and Hp./Cb. (Piano/Double Bass). The score is written in 3/4 time and features a complex harmonic structure with chromaticism and jazz-influenced rhythms. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The music is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, often with ties and slurs, creating a dense and rhythmic texture. The piano part (Hp./Cb.) features a complex harmonic structure with chromaticism and jazz-influenced rhythms, including a prominent bass line with a mix of eighth and sixteenth notes, often with ties and slurs. The flute and clarinet parts also feature complex rhythmic patterns and melodic lines. The trumpet part is mostly rests, indicating it is not playing in this section.

Рис. 2.19. Продолжение

Гармоническая основа. Адамс заявил, что музыка «*Harmonielehre*» — «свадьба хроматической гармонии *fin de siècle* с ритмическими и формальными процессами минимализма» [79, с. 130]. В приведённом отрывке (Рис. 2.19) инструменты группы «А» создают характерную окраску, обогащая гармонию ми-бемоль минора тонами «ля-бемоль», «фа» и терцдецимой «до» (аккорд, типичный для бибопа, модального джаза или палитры позднего романтизма) (такт 257). И это закономерно, потому что Адамс был всегда погружен в джазовое исполнительство и джазовые звучания. Он писал, что «тщательно изучал особенности гармонии и мелодии М. Дэвиса, Ч. Паркера, Дж. Колтрейна, транспонировал их, постигая таким образом закономерности тональной гармонии» [79, с. 105]. Сам композитор отмечает наличие гармоний джаза в «*Harmonielehre*»,

указывая, что некоторые из них «звучат в стиле М. Дэвиса» [176, с. 222]. При этом он всегда начинал сочинение (по его словам) с гармонии, и только после этого добавлял мелодию. Это приводило к тому, что на слух музыка основана на словаре расширенной хроматической гармонии конца XIX века.

В результате не только первая часть, но и весь симфонический цикл, организованный по схеме «быстро-медленно-быстро», представляет «союз» музыкального минимализма с лиризмом конца девятнадцатого века. Масштаб «*Harmonielehre*», богатые оркестровые и гармонические краски, кульминации, мелодические линии широкого дыхания, ритмическая и фактурная динамизация, свойственные позднеромантическому симфонизму, — все это Адамс подчиняет своему отчетливо минималистскому синтаксису. Произведение, по словам Адамса, «синтезирует элементы минимализма и черты романтического *fin de siècle*, а также стилистику Малера, Сибелиуса, Дебюсси и даже раннего стиля Шёнберга» [80].

К. Янковиц и М. Рёрих нашли идеологическое объяснение такому подходу. Они рассматривают противопоставление Адамсом минималистских и романтических элементов как своего рода «двойное кодирование» [139, с. 17–18]; этот термин они определяют как преднамеренное сопоставление различных композиционных эстетик, результатом которого является пародия на один или оба из них. Авторы усматривают в «*Harmonielehre*» Адамса *пародию* на нерепрезентативную стилистику минималистского направления. Ее интерпретация связана как с уже обозначенным сочетанием специальных техник направления с элементами романтизма, так и с тем, что композитор сообщает отдельным приемам минимализма программное содержание. Исследуя интертекстуальные отношения между музыкальными аллюзиями в партитуре эпохи романтизма и её минималистскими процессами, они утверждают, что интересное сочетание музыкальных элементов Адамса задумано как *пародия* на эмоционально отстранённую и гармонически статичную природу минимализма.

Комментируя свое заглавие, Адамс указывает, что название *Harmonielehre* проистекает от заголовка трактата Шёнберга, добавляя при этом: «Это частично насмешка, частично признание моего странного отцовско-сыновнего отношения к

мастеру (и, шире, к моему учителю, Леону Кирхнеру)» [79, с. 129]. Адамс утверждает, что композиция является серьёзной «в своей экспрессии, взрывной энергии», и если ее и можно назвать пародией, то без доли иронии [79, с. 131]. В интервью Нью-Йоркскому филармоническому оркестру он объяснил, что пародия проявляется в *Harmonielehre* как «“вспомогательное отношение” к модели <...> без намерения высмеивать» [80].

Композитор создал эффектную минималистскую фактуру, в сочетании с которой мелодии и контрапункты, кажется, звучат независимо, без подготовки. Независимость мелодии от фоновых пульсаций — основное свойство музыки в этом произведении. Рассуждая о своей «Наивной и сентиментальной музыке», композитор допускает концепцию первоочередного создания аккомпанемента на протяжении всей первой части, к которой «позже дописывается мелодия» [176, с. 221]. Сам Адамс пишет, что это противоречит правилам сочинения музыки, принятым при получении музыкального образования, и он намеренно их нарушает, уподобив себя джазовому музыканту, который импровизирует на гармоническую последовательность. Он указывает: «В моём произведении, хотя мелодия и кажется “главным событием”, на самом деле это всего лишь отклик на гармонию» [176, с. 221]. Отталкиваясь от данного принципа, композитор и писал «*Harmonielehre*».

Комментарии Адамса показывают отказ от позиций модернизма в творчестве композитора. Шёнберг с неудовольствием отметил бы, что гармония в творчестве «ультрамодернистов» стала продуктом «независимо движущихся мелодических линий» [204, с. 389]. Кроме того, композитор не полагается исключительно на процессуальные минималистские структуры. Развитие происходит за счёт сложной и оригинальной оркестровки, тембровой динамики; аддитивных процессов, связанных с плотностью фактуры. Всё это создаёт ощущение движения и развития музыки, а также в бóльшей степени опирается на присущее Адамсу интуитивное «чувство формы»⁵⁸.

⁵⁸ Вильгельм Вундт в своих трудах использовал понятие «*Formgefühl*», в переводе — «чувство формы» [235].

Возникает вопрос степени «интуитивности» или даже «импровизационности» композиционного процесса Адамса. Поскольку в программе композиции реализуются сюрреалистические сновидения композитора и идеи, идущие от К. Юнга⁵⁹, «Harmonielehre» Адамса можно было бы назвать музыкой интуиции, подсознания. Очевидно, что додекафонный метод Шёнберга нельзя назвать интуитивным, и поэтому Адамс избегает точного расчета. Единственное сочинение Шёнберга, явившееся результатом *стихийных* эмоций, — монодрама «Ожидание», — и именно на нее во многом опирается Адамс в «Harmonielehre».

Возможно, здесь уместно говорить о «ностальгии как постмодернистском симптоме», описанном у Жана Бодрийяра в трактате «Симулякры и симуляция» (фр. «Simulacres et Simulation»). Ключом к трактовке такого стиля может стать интертекстуальность. Сам автор не отрицает этого явления в своих произведениях. Язык включает использование уже существующего «музыкально-интонационного словаря». Даже когда нет указания на конкретную цитату, внимательный слушатель сможет уловить знакомые музыкальные интонации. В одной из статей Адамс охарактеризовал свою музыку: «Бетховен и Рахманинов купаются в одной тёплой ванне с Либераче, Вагнером, The Supremes, Чарльзом Айвсом и Джоном Филипом Суза» [77].

Партитура вовлекает слушателя в сложную игру, заставляя его искать ответы не только в синтаксисе музыки, но и в аллюзиях и метафорах, составляющих её музыкальный и немзыкальный коды. Именно это и делает Адамс в своём «Harmonielehre»: помещает в новый контекст существующие или прошлые культурные шаблоны. На первый план выходят выразительные силы традиционной тональности (т. е. эмоциональная насыщенность), тогда как анти-экспрессивная

⁵⁹ Также летом 1982 года Адамс создавал музыку к документальному фильму «Matter of Heart», который был посвящен жизни и творчеству К. Юнга. Этот мыслитель хотел понять смысл сновидений, в связи с чем делал попытки согласовать сознательное мышление и бессознательные импульсы. Стоит отметить, что сны в творчестве Адамса занимают большое место. Таким образом, Адамс встаёт на путь психоанализа собственных снов, как это делал Юнг.

эстетика минимализма (т. е. его общепризнанная неспособность представить что-либо, кроме звукового процесса) пародируется.

Ни сериализм, ни минимализм не отвечали в полной мере эстетическим ценностям Адамса. Поэтому композитор стремится отойти от крайности минимализма с его тотальным сокращением материала и склонности к контролю. Можно утверждать, что способ композиции у Адамса развивается в сторону более интуитивного подхода к выразительным средствам, в частности к мелодии.

§2.3. Камерная симфония: в сфере влияния популярной музыки⁶⁰

Основателем жанра камерной симфонии считается А. Шёнберг, который «в своей Первой камерной симфонии, относящейся к 1906 году, радикально сократил исполнительский состав и продолжительность звучания произведения» [49, с. 85]. Вследствие влияния камерной музыки, обозначились такие свойственные жанру черты, как детализация письма, полифоничность музыкальной ткани, поиск композиторами новых выразительных средств.

Стала ли для Адамса основным источником вдохновения Камерная симфония А. Шёнберга? Сам композитор отмечает, что его произведение «подозрительно резонирует со своей предшественницей» [63, с. 17].

Сравнивая «Камерную симфонию» Адамса и одноименное произведение Шёнберга, можно отметить следующие черты. Op. 9 Шёнберга — одночастная пьеса, в которой сам композитор обозначил пять взаимосвязанных между собой разделов (см. Таблицу 8) [113, с. 16]. Адамс же представил цикл их трёх контрастных частей. Каждая из них оказывается четко отделена и имеет название: «Mongrel Airs» («Беспородные арии»), «Aria with Walking Bass» («Ария с шагающим басом»), «Roadrunner» («Дорожный бегун»⁶¹)⁶².

⁶⁰ В параграфе использованы материалы статьи автора [65].

⁶¹ Название «Roadrunner» связано с земляной кукушкой, одним из персонажей Диснеевских фильмов. Эта кукушка может очень быстро бегать со скоростью до 42 км/ч, но имеет слабые крылья.

⁶² Такие программные заголовки отсылают к симфоническим произведениям XIX века, таким как «Данте-симфония» и «Фауст-симфония» Ф. Листа, «Рейнская» симфония Р. Шумана.

Таблица 8. А. Шенберг, Камерная симфония ор. 9, основные разделы

Раздел	Такты
I часть	1–27
Скерцо	28–60
Разработка	60–77
Медленная часть	77–90
Финал	90–120

Инструментальный состав симфоний схожий, хотя Адамс вводит дополнительно ударные, трубу и тромбон, а также, созвучно своему времени, — синтезатор (см. Таблицу 9).

Таблица 9. Камерные симфонии А. Шенберга и Дж. Адамса, состав оркестра

Камерная симфония А. Шенберга	Камерная симфония Дж. Адамса
Flute (Doubling Piccolo)	Flute (Doubling Piccolo)
Oboe	Oboe
English Horn	Clarinet in Eb (doubling Clarinets in Bb and A)
Eb Clarinet	Bass Clarinet in Bb (Doubling Clarinets in Bb)
Bb Clarinet	Bassoon
Bass Clarinet	Contrabassoon (Doubling Bassoon)
Bassoon	Horn in F
2 Horns	Trumpet in C (With both metal and fiber mutes)
2 Violins	Trombon (with both metal and fiber mutes)
Viola	Synthesizer (Yamaha SY77 or SY99)
Cello	Percussion (Trap Set)
Bass	Violin
	Viola
	Cello
	Bass

Таблицы показывают, что Адамс, по сравнению с Шёнбергом, не использует удвоение инструментов. Все инструменты представлены в единственном числе⁶³.

⁶³ Принцип использования «всех инструментов по одному» был также использован в 1990 году Ю. Каспаровым при участии Э. Денисова и Московского Ансамбля Современной Музыки.

Характерно, что в сфере оркестровых средств Адамс также прибегает к технике «ласточкин хвост»⁶⁴. Комментируя это, Адамс пишет, что он создает очень плотную полифонию, трудную для исполнения не в виду сложности каждой партии, а «вследствие особого акустического баланса, получаемого среди конкурирующих внутренних голосов» [79, с. 171].

Композиционная структура этого 23-минутного трехчастного опуса выстроена на волнообразном чередовании зон динамического нарастания и спада, что достигается за счет изменения фактурной насыщенности. Кульминационная точка по плотности звучания зафиксирована в финале начальной части (тт. 225–248), где одновременно задействовано до пяти самостоятельных инструментальных голосов.

Для всех частей Камерной симфонии Дж. Кохут [154, с. 49] предложил инструментальную цветовую диаграмму⁶⁵ (см. Рис. 2.24). Диаграмма показывает, что к концу части число звучащих в одновременности слоев с одинаковым материалом становится больше.

⁶⁴ Инструментальные партии у разных оркестровых групп накладываются друг на друга, и цезуры между фразами не совпадают.

⁶⁵ Единым цветом обозначены линии, которые исполняют один и тот же материал. Насыщенность «цветовых пятен» определяется плотностью, а от динамики практически не зависит.

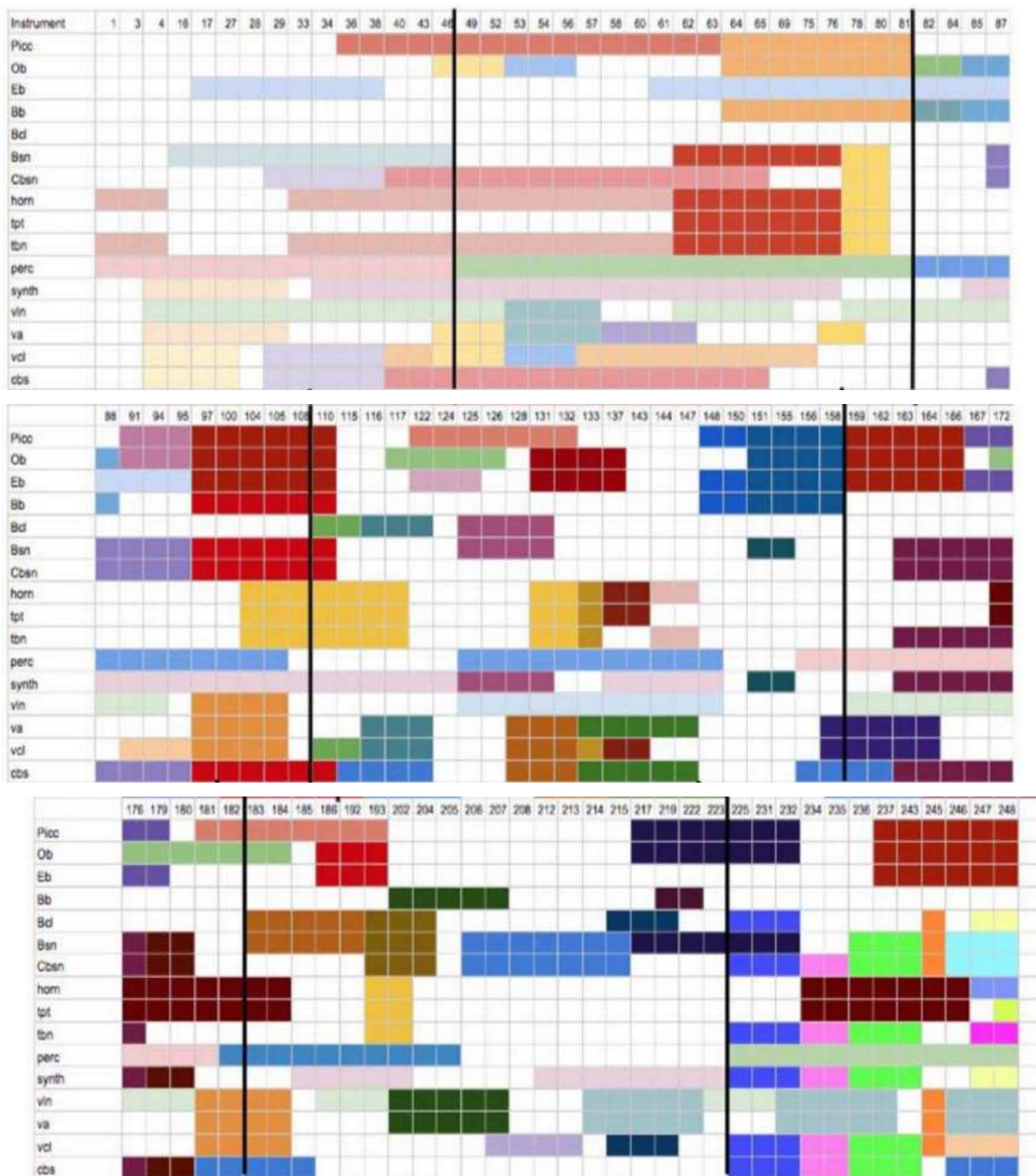


Рис. 2.24. Дж. Адамс, Камерная симфония, I ч., инструментальная цветовая диаграмма

Адамс обратился к созданию своего произведения с позиции эксперимента и шутки, что в очередной раз выдает в нем «трикстерскую» суть. Известно, что он планировал написать пьесу для детей: «мои намерения состояли в том, чтобы взять сэмплы детских голосов и использовать их в сочетании с акустическими и электронными инструментами» [76]. Такая задумка была продиктована случайным

фактом из биографии композитора: в то время, когда Адамс занимался изучением произведения Шёнберга, его сын смотрел в соседней комнате мультфильмы 1950-х годов. Звуки этих мультсериалов вдохновили композитора. По мнению Адамса, «такая музыка имела много общего с симфонией Шёнберга в плане акробатичности и агрессивности» [63, с. 17]. Композитор отмечает, что «традиция американской музыки к мультфильмам <...> одновременно цветастая, виртуозная и полифоничная» [63, с. 17].

Сочинение Адамса, которое он сам определяет, как «проникнутое юмором», мыслится своего рода экспериментом с новыми идеями и приёмами, такими как смелость гармонического языка, своеобразие оркестровки и ритмических структур. Адамс отмечает, что произведение Шёнберга представило для него путь к такому формату, в котором «массивность симфонического сочинения могли быть соединены с легкостью и мобильностью» [88].

Форму Первой части «Mongrel Airs» («Беспородные арии») можно представить следующим образом (см. Таблицу 10):

Таблица 10. Дж. Адамс, Камерная симфония, I ч., форма

Раздел	Такты
«А»	1–49
«В»	49–82
«Разработка-1»	82–110
«Разработка-2»	110–158
«Заключительный раздел»	159–182
«Интерлюдия»	182–223
«Заключительный раздел»	223–248

Открывается часть ударом в коровий колокольчик (cowbell), за которым следует резкое диссонирующее созвучие (см. Рис. 2.25). Тематизм в первом разделе подвергается гармоническому варьированию, контрапунктическому развитию.

for Sam

CHAMBER SYMPHONY

JOHN ADAMS

I. Mongrel Airs

$\text{♩} = 120-124$

Piccorno *shrill* *ff*

Oboe *f*

Clarinet in E \flat *shrill* *ff*

Clarinet in B \flat *shrill* *ff*

Bassoon

Contrabassoon

Horn in F

Trumpet in C *mute* *ff*

Trombone

Percussion Cowbell use bamboo stick *f*

Synthesizer *f*

$\text{♩} = 120-124$

Violin *f*

Viola *f*

Violoncello *f*

Contrabass

Рис. 2.25. Дж. Адамс, Камерная симфония, I ч., тт. 1-2

Функция колокольчика заключается в создании равномерного пульса, который сохраняется на всем протяжении раздела А. Композитор указывает быстрый темп $\text{♩} = 120\text{--}124$.

Для второй части композитор, отталкиваясь от традиций классического трехчастного концерта, устанавливает медленный темп: $\text{♩} = 62$. Отообразим форму части на схеме (см. Таблицу 11):

Таблица 11. Дж. Адамс, Камерная симфония, схема формы II части

Раздел	Такты
А	1–32
В	33–54
С	55–79
А1	80–113
А2	114–146
А3	147–175

Медленная лирическая мелодия, подобная барочной арии, контрастирует с орнаментальными фигурами и звучит в сопровождении баса. Однако в отличие от принципов барочной арии, мелодия и басовая линия выступают в качестве равноправных элементов. Оригинальный подход также проявляется в использовании композитором сочетаний контрастных фактурных типов. Материал, представленный в начале «Арии», появляется и в дальнейшем, связывая основные элементы части (см. Рис. 2.26):

The image shows a musical score for three instruments: Bassoon, Trombone, and Contrabass. The tempo is marked as $\text{♩} = 62$. The Bassoon part starts with a melodic line in 4/4 time, marked *mp* and *sim.*. The Trombone part has a melodic line with a *Solo* marking and a *tr* (trill) marking, marked *mp* and *mf*. The Contrabass part has a melodic line with a *tr* marking, marked *mp* and *sim.*. The score includes various time signatures (4/4, 3/8, 4/4) and dynamic markings.

Рис. 2.26. Дж. Адамс, Камерная симфония, II ч., тт. 1–5

Сначала вступают низкие инструменты — фагот, тромбон, контрабас. Постепенная мелодия проводится у разных инструментов: тромбон, труба (9 т.),

гобой (18 такт), флейта пикколо (33 т.). Фонovou фактуру равномерными восьмыми создает унисон фагота и контрабаса, затем у виолончели и контрабаса. Возникает так называемый «шагающий бас»⁶⁶, напоминающий о джазовой музыке⁶⁷. Композитор проявляет большую изобретательность и в оркестровых средствах.

В подходе к форме Адамс демонстрирует простоту и экономичность композиционных методов. По сравнению с другими частями произведения, в «Арии» скромнее используются тембровые средства. Однако при непрерывном развитии музыкальной мысли он сочетает контрастные виды фактур. Пропорции и соразмерность разделов этого цикла вызывают ассоциации с традициями классической эпохи, а не с эстетическими ориентирами позднего двадцатого столетия.

Заключительная часть цикла превосходит предыдущие по своей стремительности и энергетике. ($\downarrow = 152$). В ней можно выделить семь разделов (см. Таблицу 12):

Таблица 12. Дж. Адамс, Камерная симфония, схема формы III части

Раздел	Такты
A	1–60
B	60–82
A	82–105
C	106–132
C1	132–160
C	160–182
A	182–215

Адамс использует приемы тембровых сдвигов, метроритмических смен, благодаря которому между разделами образуются яркие контрасты. В разделе «А» линия баса исполняется в триольном ритме на синтезаторе. В следующем разделе бас характеризуется регистровой сменой, а мелодия у трубы излагается более

⁶⁶ Варианты перевода: «блуждающий бас», «ходячий бас» (англ. Walking bass)

⁶⁷ Т. В. Цареградская пишет: «Адамс — композитор академического направления, серьезной музыки, пронизанной, однако, влиянием поп-культуры, джаза, рока» [62, с. 71].

долгими длительностями, вносятся в нее и ритмические изменения. Раздел «С» начинается со смены размера на 3/4, однако подразумевается счет на 6/8. Джейкоб Кохут пишет на этот счет: «подразумеваемый размер эфемерен, а напечатанный размер имеет логический смысл в широком контексте раздела» [154, с. 57].

Приведем пример, в такте 167 триоли «подменяются» шестнадцатыми (см. Рис. 2.27).

The image displays two systems of a musical score for Chamber Symphony No. 3, Part III, measures 150-167. The top system (measures 150-154) features a Cl. in A part with a red box highlighting a triplet of eighth notes. The bottom system (measures 155-158) features a Cl. in A part with a red box highlighting a triplet of eighth notes. The tempo marking 'Begin gradual return to Tempo I' is present above the bottom system.

Рис. 2.27. Дж. Адамс, Камерная симфония, III ч., тт. 160–170

Мелодия, изложенная в партиях разных инструментов, написана Адамсом таким образом, что возникает впечатление избегания сильных и слабых долей (как это иногда бывает в барочной мелодике — четкость ритма соблюдается в басу, а мелодический голос более свободен в ритмическом отношении).

Адамс подчеркивает, что «на Камерную симфонию оказали воздействие такие произведения как “Октет” и “История Солдата” И. Ф. Стравинского, “Сотворение мира” Д. Мийо и “Kammermusik” П. Хиндемита» [88].

И. Стравинский отмечает, что в «Октете» «основу композиции составляет процесс изменения плотности и объёма звучащей массы инструментов» [20, с. 24]. Этот же технологический метод ложится в основу творческого подхода Адамса.

Сравним фактурные элементы указанных произведений (см. Рис. 2.28 и Рис. 2.29):

Рис. 2.28. И. Стравинский, Октет для духовых инструментов, II ч., «Тема и вариации», ц. 27, тт. 1–2

Рис. 2.29. Дж. Адамс, Камерная симфония, II часть, тт. 90–91

Адамс намеренно включает этот нисходящий пассаж в том же темпе и оркестровке, как и у Стравинского, однако создает вариации с каждым проигрыванием. Музыка лишается предсказуемости, несмотря на фактурное повторение пассажа. Д. Кохут пишет: «...Музыка явно была оркестрована и сочинена с отсылками к Стравинскому; однако отказ от точного повторения после первых аккордов напоминает попытки Шёнберга не повторять материал» [154, с. 90].

Кроме аллюзий на других композиторов появляется стилистическая аллюзия на мультипликационную музыку благодаря звукоизобразительности и «кинематографичности». К примеру, Дж. Кохут выделяет «пробеги» Земляной кукушки на протяжении всей третьей части [154, с. 94] (см. Таблицу 13 и Рис. 2.30):

Таблица 13. Дж. Адамс, Камерная симфония, «пробеги» Земляной кукушки

Такты	Инструменты
28–30	Eb Clarinet, Bass Clarinet
53–61	Bass Clarinet, Basson
74–85	Flute, Oboe, Bb Clarinet, Basson
123–134	Bb Clarinet, Bass Clarinet, Basson, Contrabasson, Horn, Cello
188–212	Piccolo, Oboe, Eb Clarinet, Bb Clarinet, Basson, Violin, Viola, Cello

Рис. 2.30. Дж. Адамс, Камерная симфония, I часть, тт. 28–31

Внезапное появление полиритма в партитуре рождает ощущение смены мультипликационной картинки, когда множество эффектов в музыке следуют за изображением и активными действиями героев на экране. С такта 18 возникает ощущение, что на фоне энергичного регулярного ритма появляется совершенно отдельный наложенный элемент (триоли у духовых на стакатто) (см. Рис. 2.31).

16 *short!* *p* to Fl.

Picc.

Ob. *very short!* *mp*

Cl. in Eb *short!* *p* *very short!* *mp*

Cl. in Bb *very short!* *mp*

Bsn. *very short!* *mp*

Cbsn. *p*

Perc. Tambourine Woodblock Low Tom *p* *mp*

Synth. *p*

Vln. *p*

Vla. *p*

Cbs. *p*

Рис. 2.31. Дж. Адамс, Камерная симфония, I часть, тт. 16–19

В плане структуры Адамс является приверженцем традиционных форм, используя сонатную форму, рондо, вариации. Это наглядно представлено в разработке первой части, которая строится по «законам» романтической традиции (можно отметить близость к подходу И. Брамса). Одновременно Адамс использует в тематизме принцип репетитивности, характерный для минимализма. В качестве примера можно привести раздел «Mongrel Airs» (тт. 4–18), где скрипичная партия насыщена частыми повторами тонов *e*, *es*, *d*, что напоминает паттерн, который с каждым новым проведением видоизменяется за счет добавления звука. (см. Рис. 2.32):



Рис. 2.32. Дж. Адамс, Камерная симфония, I часть, тт. 90–94

Мотивное ядро формируется из двух звуков (*e–dis*). Путем хроматизации и варьирования автор осуществляет его постепенное расширение (2 звука: *e–dis*; 3 звука: *e–es–d*; 4 звука: *dis–e–es–d* и т. д.). Похожий принцип развертывания ткани заметен в скрипичной партии финальной части симфонии, где мелодия выстраивается вокруг центрального тона *g* и его вспомогательного полутона *fis*.

Сходный прием отмечается также в заключительной части симфонии в партии скрипки. Мелодия формируется вокруг «соль» со вспомогательным тоном «фа-диез». Адамс использует микроварьирование и переритмизацию, что так или иначе сохраняет облик паттерна. Именно такие краткие паттерны типичны для американского минималистского процесса (см. Рис. 2.33):



Рис. 2.33. Дж. Адамс, Камерная симфония, III часть, тт. 16–19

С другой стороны, анализируя собственный композиционный подход, Адамс указывает, что находит минимализм эмоционально монотонным, поэтому он привлекает средства, которые способствуют эмоциональной раскрепощённости и подвижности [20, с. 24]. Подобные эстетические установки закономерно привели к преодолению рамок минимализма, что наглядно демонстрирует Камерная симфония. Из этого стилевого течения в опус проникают лишь рассредоточенные технологические приемы: репетитивность, непрерывность фактурного развертывания и сохранение стабильного пульса. В силу этого Камерная симфония знаменует собой рубежный этап в художественном развитии Адамса. В связи с этим Р. Л. Буркхардт констатирует: «Поздний стиль Адамса преобразует строгий минимализм, сочетая его с традиционными западными классическими композиционными элементами, а также популярными американскими идиомами» [154, с. 7].

По мнению Дж. Кохута, «творчество Адамса — это аномалия в среде композиторов-минималистов» [154, с. 3]. Справедливость данного суждения наглядно доказывает текстологический разбор Камерной симфонии: «В произведении свободно сочетаются приемы минимализма и техники, относящиеся к другим направлениям, что свидетельствует о *пост*минималистической направленности» [65, с. 30]. Камерную симфонию можно интерпретировать как некий союз между минималистским и традиционным подходами к композиции.

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

Перу Адамса принадлежит только один концерт для скрипки, созданный в 1993 году [140, с. 88]. Идею предложила скрипачка Джорджия Флизанис в 1985 году, когда она работала младшим концертмейстером, а Адамс — композитором в Симфоническом оркестре Сан-Франциско. Существует её рассказ о том, как она написала Адамсу, чтобы побудить его сочинить концерт: «Сразу после исполнения *Harmonielehre* я сказала своему мужу Майклу Штейнбергу, что скрипичное письмо Джона превзошло *Harmonium*, и это заставило меня подумать, что он [Адамс — Е. Ч.] мог бы написать скрипичный концерт <...> Я помню, <...> как я была взволнована его новым стилем письма для струнных инструментов, и предложила: “Я действительно считаю, что теперь вы можете подумать о написании концерта для скрипки”» [126, с. 21].

Адамс не сразу отреагировал на эту идею. Через восемь лет скрипичный концерт был заказан оркестром Миннесоты, Лондонским симфоническим оркестром и труппой «New York City Ballet» [152, с. 25].

Работа имела свои сложности: поскольку Адамс не был скрипачом, он использовал приспособление в форме грифа, так называемый «Г-образный гриф», запатентованный композитором Дональдом Мартино. Устройство помогало определять «жизнеспособность» тех или иных аккордов и пассажей, избежать таких комбинаций, которые было неудобно играть [218, с. 154].

С той же целью Адамс иногда писал варианты определённых разделов сочинения и позволял Флизанис выбирать, какой из них, по её мнению, будет более практичным и «скрипичным». Ниже можно видеть пример того, как Адамс писал варианты [119, с. 21] (см. Рис. 3.1 и Рис. 3.2):

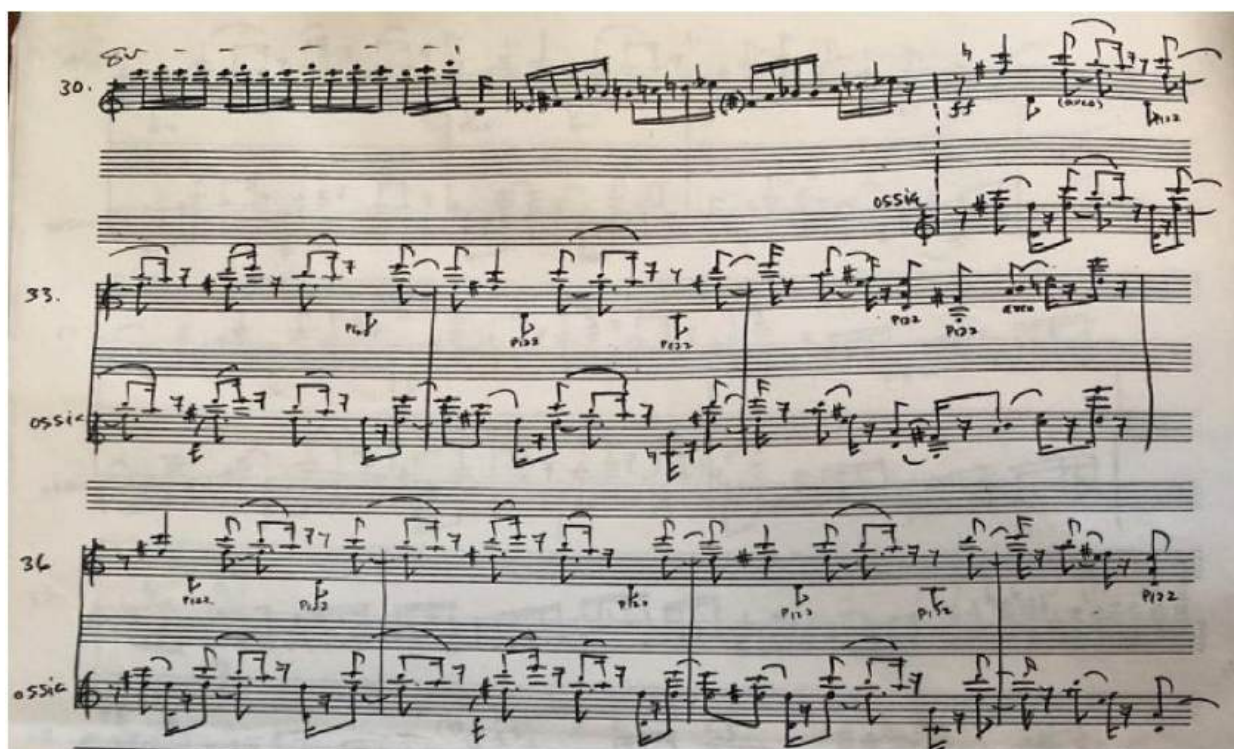


Рис. 3.1. Адамс Дж., Скрипичный концерт, III ч., тт. 30–39, рукопись



Рис. 3.2. Адамс Дж., Скрипичный концерт, III ч., тт. 30–39,
финальная версия

В 1993 году Адамс закончил Концерт, не дав ему каких-либо замысловатых заголовков⁶⁸. Флизанис исполнила концерт 19 января следующего года (1994) под управлением Эдо де Ваарта, дирижировавшего Миннесотским оркестром в Музыкальном театре Ордуэй (Сент-Пол, Миннесота). Пьеса была посвящена Дэвиду Хантли из издательства «Boosey & Hawkes»⁶⁹.

⁶⁸ Заметим, что для Адамса это крайне редкое явление, поскольку почти все его сочинения привязаны к оригинальным неоднозначным заголовкам, вербальному контексту, программным установкам.

⁶⁹ Партитура издана в Hendon Music of Boosey & Hawkes [*Adams J. Violin Concerto, full score* // New York: Boosey & Hawkes, 2006.]. Запись с Гидоном Кремером и Лондонским симфоническим оркестром под управлением Кента Нагано была выпущена фирмой Nonesuch весной 1996 года. Адамс получил премию

§3.1. Жанровые модели Концерта и их реализация⁷⁰

Скрипичный концерт Адамса опирается на классическую трехчастную структуру с традиционным соотношением темпов «быстро — медленно — быстро». Вторая и третья части наделены индивидуальными подзаголовками — «Чакона: Тело, через которое течёт сновидение» и «Токката» соответственно.

Отметим, что вербальный образ «Тело, через которое течёт сновидение» («Body through which the dream flows») представляет собой прямую рецепцию поэзии Р. Хэсса⁷¹ (см. Таблицу 14):

Таблица 14. Роберт Хэсс, «Тело, через которое течет сновидение»

Robert Hass «Body Through Which the Dream Flows»	Роберт Хэсс «Тело, через которое течёт сновидение»
You count up everything you have or have let go. What's left is the lost and the possible. To the lost, the irretrievable or just out of reach, you say: light loved the pier, the seedy string quartet of the sun going down over water that gilds ants and beach fleas ecstatic and communal on the stiffened body of a dead grebe washed ashore by last night's storm. Idiot sorrow, an irregular splendor, is the half sister of these considerations. To the possible you say nothing. October on the planet. Huge moon, bright stars.	Вы подсчитываете всё, что у вас есть или что вы отпустили. Остаётся потерянное и возможное. Потерянному, безвозвратному или просто недостижимому вы говорите: свет любил пирс, потрепанный струнный квартет солнца, опускающегося над водой, которая золотит муравьёв и пляжных блох, восторженно и общительно на застывшем теле мёртвой поганки, выброшенной на берег вчерашней бурей. Идиотская печаль, беспорядочное великолепие — сводная сестра этих соображений. О возможном вы ничего не говорите. Октябрь на планете. Огромная луна, яркие звёзды.

Адамс признаётся, что он представлял себе оркестр как «тело», а солирующую скрипку — как парящую, бестелесную «мечту» [79, с. 175] (вариант перевода «dream» также «сновидение»). На фоне модального звучания гармонических пластов оркестровой фактуры парит бесконечная медитативная

Гравемейера за Скрипичный концерт. Сочинение привлекло многих исполнителей мирового уровня, таких как Гидон Кремер, Вадим Репин, Лейла Юзефович и Мидори.

⁷⁰ В параграфе использованы материалы статьи автора [68].

⁷¹ Роберт Л. Хэсс (Сан-Франциско, 1 марта 1941 г.) — американский поэт. Двукратный стипендиат MacArthur Genius Fellow, профессор английского языка в Калифорнийском университете в Беркли. Хэсс опубликовал шесть сборников стихов, а также несколько критических работ. Он является лауреатом премии Уоллеса Стивенса 2014 года, Пулитцеровской премии 2008 года за поэзию и премии Национального кружка книжных критиков (1997, 1984). Стихотворение «Тело, через которое течёт сновидение» входит в известный сборник поэта «The Apple Trees at Olema: New and Selected Poems», выпущенный в 2010 году.

мелодия солирующей скрипки. Музыка медленная, спокойная, глубоко выразительная. Синтезатор с электронными тембрами придаёт музыке особый мистический колорит. Кроме того, на структурном уровне Адамс обрамил чакону «векторированием» второго синтезатора (тембр «Vectoring» используется исключительно в начале и в конце II части).

Жанровое уточнение в названиях «Чакона» и «Токката» указывает на эпоху барокко: это «тропы к двум музыкальным артефактам из прошлого» [79, с. 175], пишет композитор. Вероятно, «артефакты»⁷² трактуются как некие «рукотворные» модели, формы; а «тропы»⁷³ — их вариантные изменения, модификации. В таком случае происходит попытка переосмыслить традиционные жанровые модели через призму современности.

I часть исполняется в подвижном темпе — «♩ = 78».

Три пласта фактуры составляют сопровождение, партию солиста, контрапункт⁷⁴. Аккомпанемент в виде аккордов в ритме восьмых сохраняется практически без изменений. А в роли контрапункта представлены фигурации шестнадцатых, которые чаще поручаются духовым инструментам. Приведем примеры каждого пласта фактуры (см. Рис. 3.3 [137, с.103]).

The image displays three musical excerpts from the first movement of John Adams' Violin Concerto. Part (a) shows the piano accompaniment, featuring a steady eighth-note chordal texture in the left hand and a melodic line in the right hand. Part (b) shows the violin solo, marked 'dolce, cantabile', with dynamics ranging from mezzo-piano (mp) to mezzo-forte (mf), and ending with a 'détaché dolce' section. Part (c) shows the clarinet counterpoint, consisting of a continuous sixteenth-note figure.

Рис. 3.3. Адамс Дж., Скрипичный концерт, I ч.: а) аккомпанемент (тт. 1–3),
b) соло скрипки (тт. 2–6), c) контрапункт кларнета (тт. 24–26)

⁷² Артефакт (от лат. — «искусственно сделанный») в обычном понимании любой искусственно созданный объект. Это «предмет, изготовленный человеком, в отличие от природного; предмет, созданный специально для функционирования в сфере искусства. См. [2].

⁷³ Троп - слово или оборот речи в переносном, иносказательном смысле. См. [57].

⁷⁴ В этом видится отсылка к фактурной организации барочного концерта — basso continuo, ripieni, solo/soli.

Принципом развития ставится «расслаивание» того или иного пласта фактуры. Например, к солирующей мелодии добавляются контрапункты у кларнета (т. 12), флейты (т. 159 и т. 280), виолончели (т. 168), гобоя (т. 229). Также вводится басовый голос, который получает самостоятельную трактовку. (тт. 27–55 и др.).

Необычно Адамс подходит к фразировке, предписывая партиям цезуры в разных тактах, поэтому каждый пласт развивается самостоятельно. Например, в начальном разделе фактура сопровождения организована из «волнообразных» пассажей, направленных вверх и вниз, в то время как сольный голос очерчен рельефными, самобытными попевками.

Нивелирование границ и цезур позволяет Адамсу сформировать непрерывный звуковой поток, что напрямую отражается на архитектонике сочинения. Логику этого процесса объясняет сам автор: он определяет первую часть как «контрапунктически сложную» [79, с. 175], подчеркивая предельную полифоническую плотность ткани как в масштабе крупных пластов, так и в микроструктурных деталях.

К примеру, такты 18–25: в то время, как партия сопровождения построена на нисхождении, мелодия солиста устремляется вверх, а контрапунктическая линия кларнета развивается независимо от других пластов и строится на ином материале. Адамсу удается избежать метроритмического единства несмотря на размер 4/4 и наличие равномерной пульсации. Достигается это тем, что каждый пласт движется в индивидуальном темпе, и сильная доля размывается. Ощущения «сильной доли» не возникает с самого начала произведения (см. Рис. 3.4).

Solo-Violine

I

Alban Berg

Introduktion (10 Takte)
Andante $\text{♩} = 56$

1 *pp* *p* **5**

mp *f* **10** un poco rit molto riten *dim, aber deutlich kadenzieren*

a tempo **15** *pp, ma espr* *rall.*

a tempo **20** *pp* **25**

morendo **30** *delicato* *p* *espr* *poco f* **35**

rall. *a tempo, un poco grazioso* *flautando* **40**

poco rit *a tempo (grazioso)* **45** *mp (flautando)* *poco*

un poco più animato *(H) (gewöhnlich)* **50** *poco f*

Рис. 3.5. А. Берг, Скрипичный концерт, I ч., тт. 1–52, партия скрипки соло

Метр и ритм. Непрерывное движение музыки соотносится с выдерживанием единого метра практически на всей продолжительности части. Лишь в такте 280⁷⁵

⁷⁵ В такте 280 — смена размера на трёхдольный, вероятно для того, чтобы пульсация скрипки могла выровняться с сильной долей в оркестре. Адамс поясняет: «В нотации это имеет смысл. Трудность в этот

возникает метрическая модуляция, а также можно отметить незначительные изменения темпа. Адамс словно экспериментирует с общепринятыми в музыке синтаксическими понятиями о фразах и цезурах.

Индивидуальным моментом в первой части является введение нетривиальных ритмических формул. Адамс представляет многообразие ритмических рисунков с использованием мелких длительностей (тридцатьвторые), синкоп, нестандартного ритмического деления длительностей. Также имеются полиритмические наложения (см. Рис. 3.6). Все это выявляет своеобразие сочинения.

Подход композитора к метроритму выражен в следующем. Благодаря линейному голосоведению стирается ощущение «гиперметра». Отдается предпочтение относительно стабильным ритмическим закономерностям, которые, при этом, не сообщают музыке чёткую структурную артикуляцию.

момент состоит в том, что скрипач переходит к игре на две трети медленнее. Но один дирижёр предложил мне сделать этот фрагмент таким, чтобы его можно было дирижировать на две доли, что очень облегчило бы игру на скрипке, и чтобы деревянные духовые инструменты играли [как будто в 6/8]». [140, с. 98].

Рис. 3.6. Дж. Адамс, Скрипичный концерт, I ч., тт. 72–74, полиритм

Говоря о музыкальной пульсации, Адамс поясняет, что еще в начале музыкальной карьеры испытывал желание усложнить то, считал слишком простым в этом плане [140, с. 94]. Он подчеркивает влияние К Нанкарроу, который «много работал, чтобы создать это чудесное ощущение глубинной пульсации, поверх которой одновременно действуют многие, многие слои событий» [140, с. 94]. Адамс даже приводит пример непосредственного влияния этого композитора на его Токкату, в которой он применяет квинтоль против очень сложного комплекса

шестнадцатых у деревянных духовых. Адамс внимательным образом отнёсся к творчеству Нанкарроу, который большое значение в своем творчестве придавал постижению музыкального времени и ритма: интерес к математике и устройству различных механизмов привел этого композитора «на один из самых ярких и странных путей в музыке за всю её историю. Почему структура ритмов должна строиться на регулярных тактах? Почему бы не использовать в тактовых размерах иррациональные числа или не заставить ритмические последовательности ускоряться или замедляться, синхронизироваться или рассинхронизироваться, как делают природные волны» [32, с. 236–237]. Несомненно, наблюдается сходство композиционных приёмов Нанкарроу и Адамса, например, эффекты растяжения и ускорения музыкального времени посредством наложения линейных пластов.

Темп. 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 $\downarrow = 112$. Схожими приёмами пользовался Эллиот Картер⁷⁶. Также Адамс подчеркивает особую любовь к созданию продолжительных «accelerandi» [140, с. 96]⁷⁷.

Форма. Композитор вуалирует границы разделов. Для этого он не прибегает к традиционным цезурам, чем бросает вызов канонам жанра концерта. При этом он использует определенные средства, благодаря которым обозначаются отдельные сегменты. К таким сегментам относится контрапункт у солирующей виолончели, сопровождением к которому выступает полиритмическая фактура остинато (см. Рис. 3.7а). Еще один пример связан с неподготовленным облегчением фактуры и гармонии (арпеджио по звукам аккордов As-dur, Des-dur у скрипок), на фоне которой в партии солиста звучит индивидуализированная мелодия (см. Рис. 3.7б).

⁷⁶ Эллиот Картер (полное имя Эллиот Кук Картер младший, 1908-2012, Нью-Йорк) — американский композитор, новатор в музыкальной области, в частности, благодаря полиритмическим открытиям (например, метрическая модуляция). Его композиционный стиль близок к неоклассицизму (ученик Н. Буланже). Э. Картер был дважды награжден Пулитцеровской премией в области музыки — в 1960 и 1973 годах.

⁷⁷ К примерам воплощения этого приёма можно также отнести, например, первую часть «Harmonium», третью часть «Shaker Loops».

Другой сегмент определяется ярко очерченной линией баса, которая выходит на первый план (см. Рис. 3.7с). Он предвосхищает пассакалию (вторая часть концерта).

a)

Vln. solo,
solo vc.

Fl.

Cl., synth 2

Synth 1

Bcl., cb.

170

b)

vln. solo

vln. I

vln. solo

256

c)

335

mvt 2 begins:

Рис. 3.7. Дж. Адамс, Скрипичный концерт, I ч.,

а) тт. 168–172 б) тт. 253–258 с) тт. 322–345

Определению границ таких разделов способствует смена фактуры или гармонии, однако на слух эти моменты не опознаются, контрасты в них отсутствуют. Условно выделим пять разделов I части Концерта:

- 1 раздел (тт. 1–78): 78 такт — первая весомая остановка скрипки соло.
- «связка» (тт. 79–92): смена темпа ($\text{♩}=116$), обозначение композитора «к сожалению, на треть быстрее». Пассажи аккомпанемента продолжают своё движение, создавая эффект бесконечного восхождения. Перед вступлением скрипки соло в следующем разделе появляется новый элемент пиццикато у струнных (т. 90).
- 2 раздел (тт. 93–150): соло скрипки более экспрессивное, исполнено более мелкими длительностями, темп быстрее.
- 3 раздел (тт. 150–301): tutti, появление длительных мотивов у скрипки соло; кульминация и дальнейшее затухание звучности. Появляется первоначальный тематический материал у скрипки (т. 185). Затем ещё одна инерционная «волна». В такте 280 соло флейты вступает в контрапункт со скрипкой. Постепенно остаются только эти два солирующих инструмента. С такта 298 темп замедляется, остаётся одна скрипка (см. Рис. 3.8).

The image shows a musical score for three instruments: Picc. 2, Ob. 1, and Solo Vln. The score is divided into measures 298 to 302. Above the staves, the tempo is indicated as 'Relaxing tempo gradually' with markings for $\text{♩}=108$, $\text{♩}=104$, $\text{♩}=98$, $\text{♩}=92$, and 'Even slower' with $\text{♩}=64$. The Solo Vln. part has a 'colla parte' marking and a 'diva' marking. The Picc. 2 and Ob. 1 parts have a 'p' marking.

Рис. 3.8. Дж. Адамс, Скрипичный концерт, I ч., тт. 298–302

- 4 раздел (тт. 305–319): каденция скрипки, совершенно не отличающаяся виртуозностью, присущей каденциям традиционно концерта. Более того, она занимает всего 15 тактов и больше похожа на связующий раздел. Каденция содержит лирическую мелодию широкого диапазона; множество остановок, смену размера, позволяющие «растянуть» время; отличается неспешностью и плавностью повествования (см. Рис. 3.9).

Continue relaxing tempo $\text{♩} = 60$ steady

Fl. 1

Picc. 2

Ob. 1

Solo Vln.

303

309

314

pp p

Рис. 3.9. Дж. Адамс, Скрипичный концерт, I ч., тт. 303–318

- 5 раздел (тт. 320–345): связующий раздел между первой и второй частями Концерта. Вступает оркестр с гаммообразными восходящими линиями, которые сопутствуют музыке с первого раздела. Партия скрипки уже другая: более разрежённая, спокойная, тянущаяся; остались лишь небольшие «всплески» от прежней экспрессии. Этот раздел готовит умиротворенную вторую часть: появляются низкие регистры, «колокольные» звучания, электронные специфические тембры синтезатора.

Гармония. Оркестровая ткань оказывается организована так, что на первый план выдвигается сонористическое звучание. При том, музыка содержит модальные звукоряды. Как выразился Адамс, «оркестровая музыка по большому счёту модальна, движется среди различных гаммообразных паттернов» [79, с. 175].

II часть. Музыкальная ткань также оказывается организована тремя пластами. Отличительной особенностью сопровождения оркестра становится сплетение линейных голосов. Иногда в оркестре возникает репетитивная техника, связанная с техникой минимализма (см. Рис. 3.10):

119

1
Fl. 1 *light tongue*
pp

2
Fl. 2 *light tongue*
pp

Bass Cl. in B \flat Bass Clarinet
mp

Perc. 1 Tubular bell
mp

2

Synth. 1 [16] "Vox"
mp

Synth. 2
mp

Solo Vln. *mf* *mp* *p*

Vln. I *arco*
mp

Vel. *mp*

Cbs. I *mp*

Cbs. II *mp*

122

Fl. 1 *poco f*

2 *poco f*

Bass Cl. in B \flat *poco f*

Perc. 1 *poco f*

Synth. 1 *poco f*

Synth. 2 *poco f*

Solo Vln. *poco f*

Vln. I *poco f*

Vel. *poco f*

Cbs. I *poco f*

Cbs. II *poco f*

Рис. 3.10. Дж. Адамс, Скрипичный концерт, II ч., тт. 119–124

Партия солиста, как и в первой части, основана на создании текучей импровизационной мелодии ⁷⁸. Её автономное развитие лишено жесткой синхронизации с оркестровым фоном и гармоническим планом, что делает невозможным её дробление на стандартные синтаксические единицы. Композитор выстраивает звуковую ткань на основе иной, макроструктурной иерархии, в масштабе которой и происходит объединение или разграничение отдельных мотивов ⁷⁹. Партия соло существует вне привычной регулярной «сетки», демонстрируя непрерывность особого порядка, исключая сегментацию.

Между пластами музыкальной ткани ярко представлен ритмический контраст. Можно указать опору на синкопированные ритмы у солиста, чему противостоит более размеренное ритмическое движение оркестра (см. Рис. 3.11).

⁷⁸ Сходный эффект Хенг К. Коай предписывает «Вопросу без ответа» Ч. Айвза. См. [152, с. 28]

⁷⁹ Заключительная часть Концерта демонстрирует это: хотя это и не настоящий «*moto perpetuo*», партитура полна пассажей из непрерывных шестнадцатых у солиста (и в целом представляет тот же уровень ритмической непрерывности, что и первая часть). Однако преобладающее единство фразовой структуры между различными слоями фактуры означает, что более крупные структурные «блоки» дифференцируются гораздо чётче — и, следовательно, становится возможным более объективный анализ формы части. Повторяющаяся структура второй части означает, что отчасти это верно и для нее, хотя преобладание партий скрипки (а позже и деревянных духовых) препятствует такому чёткому структурному членению.

Рис. 3.11. Дж. Адамс, Скрипичный концерт, II ч., тт. 11–20

Яркими моментами партитуры второй части становятся соло у различных инструментов, которые гибко соотносятся с партией скрипки: например, солирующая мелодия у валторны (см. Рис. 3.12).

Рис. 3.12. Дж. Адамс, Скрипичный концерт, II ч., тт. 51–59

Тема чаконь была взята Адамсом из Канона ре мажор И. Пахельбеля. Адамс указывает, что эту тему он увидел в статье про остигательный бас из словаря Гроува, где она была представлена в качестве традиционных для чаконь тем⁸⁰.

Анализ двух тем показывает их отличия: Адамс сократил тему и использовал ритмическое варьирование (см. Рис. 3.13 и Рис. 3.14).



Рис. 3.13. И. Пахельбель, Канон in D, тема



Рис. 3.14. Дж. Адамс, Скрипичный концерт, II ч., тема Чаконь

У Адамса тема баса, согласно классическим образцам жанра, излагается выдержанными длительностями и лишена таким образом фиксированного ритмического рисунка. Лишь по мере развертывания формы этот пласт подвергается ритмическому варьированию: автор задействует приемы мензурального изменения (увеличение и уменьшение), а также полиритмические наложения. Кроме того, композитор использует высотные сдвиги (транспозиции) басовой темы (см. Рис. 3.15 a–d).

⁸⁰ Вероятно, тему Адамс обнаружил в статье: [136]. Адамс транспонирует тему в «ре» и меняет ритм.

для Адамса. Он говорит о том, что не любит барочные и классические вариации, а придерживается принципа организации формы по типу «старт-стоп», так как видит в нем поле деятельности для воображения [140, с. 100–101].

В жанре чаконы композитор достаточно свободно использует приёмы остинато и относится к музыкальным интонациям. В его концерте *basso ostinato* проводится двадцать девять раз, и тема постоянно предстает в новых ритмических вариантах, подвергается гармоническим сменам. С тона *d* тема проводится двадцать один раз, а другие проведения темы становятся транспозициями. Процесс изменений оказывается настолько интенсивным, что тема хорошо узнается только в начале части, в то время как далее определяются на слух только ее отдельные элементы. В их числе — общий контур мелодии, тональное движение. То есть принцип сохранения *cantus firmus* значительно трансформируется композитором. И модификации позволяют раскрыть различные стороны жанра чаконы.

Структура. Форма части напрямую продиктована проведениями темы в басу. Можно выделить три раздела: такты 1–61, 62–91, 92–174. В качестве гармонического фундамента крайних разделов выступает тональный центр *d*. При этом финал данной части увенчан классическим функциональным разрешением, что представляет собой исключительное явление для композиторской практики Адамса. Контраст среднего раздела достигается путем высотного изменения темы и общей ладотональной неустойчивости. В частности, в такте 62 в ткань вплетается интервал тритона, а в основе звукоряда лежит практически зеркальная структура: В — Е — F# — D — D — Е — В (см. Рис. 3.16).

Кроме того, именно в среднем разделе тема сокращается до двух-трех нот. Причем Адамс оставляет наиболее показательные мотивы темы, связанные со скачками. Все это указывает на переосмысление традиционного жанра.

Рис. 3.16. Дж. Адамс, Скрипичный концерт, II ч., тт. 60–66

Помимо крупных разделов можно выделить более мелкие, функции которых связаны с тональным центром, особенностями фактуры, а также партией солиста. Отообразим схему (см. Таблицу 15):

Таблица 15. Дж. Адамс, Скрипичный концерт, II ч., структура и особенности

	Вступление	A	Эпизод 1	B	Эпизод 2	C	«Кода»
Такты	1-33	34-84	85-91	92-132	132-147	148-165	166-174
Проведение темы basso ostinato	1-5	6-16	-	17-25	-	26-28	29
Тональный центр	D	D/B/D	~B	D → C#	~A	D	D Т-педаль
Особенности	«vectoring» синтезатора	появление гритона (т. 62)	нет basso ostinato	минималист. техника	нет basso ostinato	полиритм	«vectoring» синтезатора
	статика, покой	мрачный характер	соло скрипки (двойные ноты)	устойчивость	«малеровский» неоромантический стиль	Импровизационный стиль	«спуск» в низкий регистр

Часть обрамляется basso ostinato от *d*, способствуя объединению. Свободные от остинато эпизоды (тт. 85–91 и 132–47) несут функцию создания остановки времени, добавляют в музыкальный образ настроение таинственности.

Композитор прибегает к линейному принципу наложения пластов музыкальной ткани в некоторых фрагментах части, а именно в тактах 60–92 и 149–174 (см. Рис. 3.18). В таких фрагментах ощущение ритмической стабильности пропадает, и словно создаются разные временные измерения. Композитор комментирует это как «переключение передач» в музыке, когда используется либо метрическая модуляция, либо создается эффект замедления, ускорения [140, с. 96]. И тот, и другой способ позволяют добиться яркого выразительного решения.

Говоря о Чаконе, композитор уточняет, что контрапунктом к теме выступает мелодия, которая проводится сначала у скрипки, а затем у деревянных духовых инструментов, а в конце части возвращается к исходному тембру. Адамс называет такой прием «мотивным воспоминанием» [140, с. 99] и указывает, что научился этому у Р. Вагнера.

Судя по его описанию, Адамс, казалось, относился к своему *basso ostinato* почти как к неовагнеровскому лейтмотиву, наполняя его или «вдыхая жизнь». Так как *basso ostinato* претерпевает на протяжении части изменения, то эта тема одновременно является и одним из трансформационных элементов музыкальной ткани (см. Рис. 3.17).

149 (1.)

Hn. 1 in F

Perc. 2

Synth. 1

Synth. 2

Solo Vln.

Vln. I

Vla.

Vcl.

Cbs. I

Cbs. II

154

Bass Cl. in B \flat

Hn. 2 in F

Synth. 1

Synth. 2

Solo Vln.

Vln. I

Vla.

Vcl.

Cbs. I

Cbs. II

8va

8va loco

8va (whole step)

trill: slow → fast

ritard

dim. al niente

Freely, independent of tutti

(whole step)

(1/2 step)

(whole step)

mp

p

11:12

Рис. 3.17. Дж. Адамс, Скрипичный концерт, II ч., тт. 149–158

Характер музыки Чаконы, по словам композитора, связан с образом картины «Постоянство памяти» С. Дали [140]. Эту связь можно уловить в образе текучего: сновидение у Адамса «протекает» сквозь спящее тело, так же, как и «мягкое время»

Дали обволакивает пространство. В теоретических координатах С. В. Лавровой подобное слияние временных и визуальных контуров обретает статус «пространственного жеста», выступающего в качестве «сущности музыкального материала» [31, с. 63]. Сюрреалистическая идея текучести реализуется Адамсом через специфическую пластику звуковых масс: жест «растекания» и «обволакивания» лишает метрическую сетку барочной чаконны её привычной жесткости. Время в этой части партитуры теряет свою дискретность (деление на отдельные такты и доли). Музыкальная ткань разворачивается как единый, непрерывно деформирующийся звуковой рельеф, где гармонические сдвиги имитируют оптическое искажение пространства, созвучное живописному первоисточнику.

III часть выполняет функцию подведения итога. Непрерывное развитие мелодии солиста на протяжении трех частей уподобляется здесь эффекту «Шейкерской петли». Оркестровая фактура в «Токкате» также оказывается вовлечена в непрерывное движение. При этом каждый голос получает самостоятельную трактовку, в результате чего фактура становится очень плотной и интенсивной. Общий характер движения оказывается связан с моторно-ударным характером, с «*perpetuum mobile*», свойственным жанру.

Уже в начале части создается активный импульс, от которого музыка расходится на красочные фрагменты, характеризующиеся различными типами фактурных вариантов и приемов. Создается интенсивное ритмическое движение, которое неизменно устремляется вперед. Тембровое разнообразие включает расширенную группу ударных инструментов, синтезатор, привлечение таких исполнительских приемов как глиссандо, *sul ponticello*, пиццикато (см. Рис. 3.18).

113

Bsn. 1 2

Hn. in F 1 2

Tpt. in C

Perc. 1 2

Synth. I

Solo Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cbs. I

Cbs. II

Low Bongo

slap, then dampen immediately

Bass Drum

sul pont. normale sul pont. normale sul pont. normale

ff

Рис. 3.18. Дж. Адамс, Скрипичный концерт, III ч., тт. 113–114

Важным средством выразительности выступает сложная полиритмия (см. Рис. 3.19):

63

Fl. 1
2

Ob. 1

Cl. in Bb 2

Bsn. 1
2

Tpt. in C

Claves High Cowbell

Perc. 2

Synth. 2

Solo Vln.

Vcl.

Cbs.

Рис. 3.19. Дж. Адамс, Скрипичный концерт, III ч., тт. 63–66

Структура. Специфика жанра токкаты предусматривает развитие музыки единым потоком. У Адамса можно выделить разделы, членение на которые достигается сменой тембров и фактуры (см. Таблицу 16):

Таблица 16. Дж. Адамс, Скрипичный концерт, III ч., структура

Такты	Обозначение
1–31	«рефрен»
32–39	Эпизод А
40–47	«рефрен»
48–53	Эпизод А'
54–65	«рефрен»
66–79	Эпизод В
80–92	«рефрен»
93–116	Эпизод С (А'')
117–132	«рефрен»
133–165	Эпизод D
166–195	Эпизод А'''
196–219	«рефрен»
220–225	Эпизод А
225–264	«рефрен»

Чередование разделов в «Токкате» происходит с учетом принципа формы рондо. Также привносятся вариационные элементы, так как рефрен подается с изменениями. Материал рефрена, изначально заявляющий о себе стремительным гаммообразным «бегом» солирующей скрипки на фоне оркестровой репетитивности, от проведения к проведению претерпевает радикальную эволюцию: его фактура усложняется за счет комплементарности, полиритмических смещений (т. 63) и тембрового расслоения, а в кульминационные моменты пассажный «бег» становится «рваным» (тт. 80–92), переходит к аккордовым скачкам (тт. 196–219) или дробится между регистрами оркестра (тт. 117–132). В противовес рефрену, разнородные эпизоды последовательно меняют образный вектор сочинения: лирико-драматический и джазовый комплекс Эпизодов А, А' и А'' (с характерным варьированием темы, мажорными параллельными трезвучиями синтезатора и смещением акцентов) дополняется фактурно насыщенным Эпизодом В, вводящим синтезаторные «гитарные» фразы и целотоновые звукоряды духовых, а также Эпизодом D (тт. 133–165), где сплошное репетитивное движение оркестра *tutti* отсылает к вагнеровскому «Полёту валькирий». Итогом становится финальное проведение рефрена (тт. 225–264), в котором волновые нарастания с максимальной плотностью оркестровки приводят музыкальное действие к грандиозной генеральной кульминации.

Ко всему, композитор прибегает к аллюзиям. Текст сочинения отсылает к тональным принципам А. Берга⁸¹, и концепции непрерывного моторного движения («*perpetuum mobile*»), характерной для третьей части Скрипичного концерта С. Барбера (см. Рис. 3.20).

⁸¹ «Верите или нет, концерт Шёнберга мне нравится больше. Так что, если в сочинении есть Берг, это должно быть связано с моей самой бессознательной реакцией. Но для меня в этом нет ничего необычного. Фактически, такое бессознательное поглощение другой музыки является одним из двигателей моего творчества» [140, с. 90].

Рис. 3.20. С. Барбер, Концерт для скрипки с оркестром, III ч.

(«Presto in moto perpetuo», $\text{♩} = 292$), тт. 5–14

А в эпизоде «D» можно услышать интонационное сходство с музыкой Р. Вагнера. Наличие в третьей части Концерта Адамса элементов, свойственных

популярной музыке, в том числе «ковбойской» манеры, напоминает некоторые произведения А. Копленда («Билли Кид», «Родео»).

Джазовые элементы характерны для мелодии солиста (см. Рис. 3.21). При этом такой стилиевой контраст не приводит к возникновению конфликтов.

The image shows two systems of a musical score for the Violin Concerto, III movement, measures 32-37. The first system (measures 32-34) includes parts for Clarinet in Bb (1 and 2), Trumpet in C, Synthesizers 1 and 2, Solo Violin, Violins I and II, Viola, and Cello. The Solo Violin part is marked with *ff* and includes *pizz.* and *arco* markings. The Viola part has a *ff* marking. The Cello part has a *ff* marking. The second system (measures 35-37) includes parts for Clarinet in Bb (1 and 2), Trumpet in C, Synthesizers 1 and 2, Solo Violin, Violins I and II, Viola, and Cello. The Solo Violin part is marked with *sfz* and includes *pizz.* and *arco* markings. The Viola part has a *div. a3* marking. The Cello part has a *p* marking. The score is marked with '10. Harp' and 'senza sord.'.

Рис. 3.21. Дж. Адамс, Скрипичный концерт, III ч., тт. 32–37

Остановимся более подробно на чертах американского кантри в «Токкате». Паттерн *a-cis-e* излагается в партии скрипки с такта 17 (см. Рис. 3.22).

17

Рис. 3.22. Дж. Адамс, Скрипичный концерт, III ч., тт. 17–20

Этот звукоряд «с использованием миноро-мажорных красок присущ большинству кантри-композиций и характеризует гармонический стиль направления (подобный паттерн в “зацикленном” виде образует гармонический фон кантри-композиций, исполняемый, как правило, банджо)» [68, с. 79]. В качестве сравнения приведем отрывок песни «Boot scootin’ boogie» американского кантри-композитора и исполнителя Ронни Данна, где последовательность вводится в первых тактах в качестве аккомпанемента (см. Рис. 3.23).

Рис. 3.23. Р. Данн, Boot scootin’ boogie, тт. 1–4, переложение

Таким образом, Адамс бросает вызов канонам традиционного концертного жанра за счет аллюзий на довольно далекие направления; достигает текучести формы за счет метрических модуляций, линейного голосоведения и размывания границ между разделами, сохраняя при этом моторное *perpetuum mobile*.

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

Для Адамса периода 1993 года стоял достаточно остро вопрос об обновлении звуковысотных средств. Для новых замыслов, как мы видим, он обращается и к барочным идиомам, и к постромантическим идеям; но в этот период новых поисков ему удается познакомиться с теоретическим трудом, который оказал огромное влияние на мелодический стиль композитора. Речь идет о теоретическом труде Николая Слонимского⁸² «Тезаурус гамм и мелодических оборотов». С момента публикации в 1947 году «Тезауруса» сборник стал широко используемым источником для музыкальной композиции и импровизации. В музыкальной среде такие выдающиеся личности, как Генри Коуэлл, Леонард Бернстайн, Вирджил Томсон, Говард Хэнсон, Артур Онеггер и Арнольд Шенберг написали отзывы, свидетельствующие, по крайней мере, о поверхностном знакомстве с тезаурусом⁸³. В джазовом сообществе Тезаурус также завоевал огромное уважение. В нескольких сообщениях о Джоне Колтрейне утверждается, что он посвятил время изучению этой книги, и, по сути, ученые убедительно продемонстрировали, что «часть “Гигантских шагов” напрямую заимствована из творчества Слонимского» [188, с. 149]. Еще одним великим джазовым музыкантом, на которого Слонимский оказал влияние, является Дэйв Брубек, чей альбом *Park Avenue South* 2003 года основан непосредственно на тезаурусе. В рок-жанре музыканты, в том числе Фрэнк Заппа и гитаристы Стив Вай, а также Бакетхед, откровенно признали использование гамм Слонимского [159].

Еще одним музыкантом, который в последнее время активно использует материалы, содержащиеся в Тезаурусе, является Джон Адамс. Его восхищение не только творчеством Слонимского, но и его харизматической личностью

⁸² Н. Слонимский (1894—1995) — российский и американский музыковед, лексикограф, дирижер, композитор; дядя композитора Сергея Слонимского. Композитор читал лекции в Гарвардском и Калифорнийском университетах, занимался публицистической деятельностью, участвовал в составлении словарей. Среди музыкальных теоретических находок Слонимского — «гроссмуттераккорд». Слонимский издал около 20 книг, а его композиторская деятельность насчитывает более 20 произведений (камерно-инструментальная музыка, вокальная).

⁸³ Эти рассказы помещены на задней обложке книги Чарльза Скрибнера "Сыновья Нера", изданной в 1975 году.

проистекает из их тесной дружбы. Адамс описывает Слонимского как «человека с поразительными способностями» и «чеканщика, который никогда не уставал создавать свои собственные монеты» [81, с. 56]. То влияние, которое Слонимский оказал на Адамса, отразилось и на его музыке. После смерти Слонимского в 1995 году Адамс сочинил оркестровое произведение под названием «Slonimsky's Earbox» («Наушник Слонимского», 1996), которое «увековечивает остроумие и сверхэнергичную деятельность Слонимского, и [в нем — Е. Ч.] также признается, что [Адамс — Е. Ч.] многим обязан Тезаурусу» [81, с. 56]. Слонимский стремился сформировать гаммы и мелодические обороты таким образом, чтобы охватить все виды комбинаций. По словам Шенберга, это был «замечательный опыт умственной гимнастики»⁸⁴.

Композиционные материалы и техники из «Тезауруса» можно увидеть в работах Адамса, начиная с 1990-х годов [199]. Хотя Адамс открыто признал, что заимствовал их из этого источника, он не уточнил природу своего влияния.

Тезаурус Слонимского содержит более тысячи мелодических оборотов, распределенных по главам в соответствии с интервальными циклами (называемыми основными тонами), которые делят одну или несколько октав на равные части. Слонимский уделяет наибольшее внимание оборотам, основные тона которых делят одну октаву на различные равные части, которые он называет полутоновыми, целыми тонами, сесквитоновыми, дитоновыми и тритоновыми прогрессиями. Приставка Слонимского “сескви” означает добавление полутона к любому заданному интервалу; таким образом, сесквитон соответствует малой терции. Высоты, которые делят октаву на равные промежутки, в свою очередь, украшаются вставкой нот ниже (инфраполяция), между (интерполяция) и/или выше (ультраполяция) этих заданных высот. Название Слонимского «Тезаурус» предполагает, что композитор может искать музыкальные «синонимы» в соответствии с их разделением на октавы, типом (ами) вставляемых тембров, а также их мощностью [199, с. 58]. Можно наблюдать, например, такие обороты, как

⁸⁴ Schoenberg, A. Letter to Nicolas Slonimsky, 8 February 1949 / A. Schoenberg // Nicolas Slonimsky Collection. — Washington : Library of Congress. Performing Arts Reading Room. — Box 158, folder 4.

прогрессии тритонов (или циклы), которые содержат интерполяцию одного тона (таким образом, длина паттерна составляет четыре тона), двух тонов (что дает паттерны из шести тонов) и так далее.

Санчес-Бехар выделяет три способа, с помощью которых Адамс использует мелодические паттерны Слонимского [199, с. 58]: (1) цитируя их полностью, (2) постепенно изменяя высоту звуков и (3) перефразируя их для создания уникальных паттернов, напоминающих те, что были в тезаурусе Слонимского.

Партии струнных в I части Концерта, которые создают сопровождение, Адамс строит на основе мажорных квартсектаккордов. Сначала композитор придерживается определенного порядка чередования аккордов, но затем начинает вносить изменения в области их группировки, вводит удвоения, октавные смещения, а также дополнительные аккордовые последовательности. Композитор указывает, что последовательность аккордов он трансформирует путем смены лада, общего направления движения, использования ритмических изменений, перемещения в линию баса [140, с. 91]. В нотном примере видно, что одна мелодическая линия, изложенная параллельными квартсектаккордами, проводит три варианта гексахорда в каждом голосе (см. Рис. 3.24):

The image shows a musical score for three string instruments: Violin (Vla.), Viola (Vcl.), and Cello (Cbs.). The score is in 2/4 time and features three staves. The Violin part is marked 'con sord.' and 'p', with a tritone symbol T₄ above the first measure. The Viola part is also marked 'con sord.' and 'p', with a tritone symbol T₀ above the first measure. The Cello part is marked '(senza sord.)' and 'p', with a tritone symbol T₇ above the first measure. The Cello part includes fingering numbers 2, 3, 1, 2, 3 under the first five notes. The score shows a sequence of chords and melodic lines across three measures.

Рис. 3.24. Дж. Адамс, Скрипичный концерт, III ч., тт. 63–66

Такие звукоряды композитор почерпнул из «Тезауруса гамм и мелодических оборотов» [53]⁸⁵ (1947 г.) Николаса Слонимского⁸⁶. Адамс уточняет, что «особенно в Скрипичном концерте и во вступлении к “Никсону” он так интенсивно развивает гаммообразное письмо» [140, с. 90].

Так, «в первых тактах сочинения у струнных и синтезаторов вводится гамма, представленная в сборнике Слонимского в разделе «тритоновых последовательностей» («равное деление одной октавы на две части», «интерполяция двух нот»⁸⁷ (Слонимский Н., 2016, с. 14): C-D-F-F#-G#-H» [68, с. 73] (см. Рис. 3.25).



Рис. 3.25. Н. Слонимский, «Тезаурус гамм и мелодических оборотов», гамма №10

В данных звуковых структурах применяется цифровая индексация тонов, где шаг исчисляется количеством полутонов относительно центрального элемента. В

⁸⁵ Можно отметить влияние работы «Тезаурус гамм и мелодических оборотов» С. М. Слонимского в 1990-е годы на творчество Адамса, которая оказалась источником музыкальных композиций. Название Слонимского «тезаурус» предполагает, что композитор может искать музыкальные «синонимы» паттерна, которые имеют один и тот же интервальный цикл и количество звуков. Большинство паттернов в этой книге транспозиционно симметричны. Адамс заимствует эти шаблоны из Тезауруса, иногда целиком (так же, как Слонимский представляет их в простой и ретроградной форме), а иногда изменяя их с помощью различных типов модификаций. Первый опыт обращения Адамса к «Тезаурусу» Слонимского обозначился в «Камерной симфонии» (1992). Учитывая новизну композиций Адамса, исследователи ещё не проследили широту применения, закономерности внедрения и взаимодействия гамм в музыкальных текстах Адамса.

⁸⁶ Подробнее об использовании гамм Н. Слонимского см.: [199, с. 22–37].

⁸⁷ «Интерполяция — внедрение одной или нескольких нот между основными тонами последовательности». [53, с. 14].

рамках этой координатной сетки нота «до» принимается за нулевую точку (0), ступень «ми» маркируется как 4-й тон, а «соль» — как 7-й.

В процессе работы с данными ладовыми структурами композитор активно задействовал цифровой инструментарий. Программная фиксация различных транспозиционных вариантов открыла возможность для их беспрепятственного дублирования и пространственного перемещения: «Я создал группу транспозиций и поместил ее в свой компьютер, который позволил мне выбирать любую гамму или звукоряд и размножить их в рамках определенного лада. <...> Я думаю, поначалу я создал восходящий диатонический звукоряд, который затем подвергся модальным транспозициям. И затем, конечно, все они образовали мажорный квартсекстаккорд, что очень приятно слуху. Но когда квартсекстаккорды абсолютно параллельны, <...> создается интересный эффект, где атональность доминирует» [140, с. 98–99]. Так, в начале партитуры квартсекстаккорды уже охватывают все звуки хроматической гаммы. При этом партия солиста звучит с опорой на тон *c*, но традиционная тональность здесь не устанавливается. Данная особенность обуславливает и отсутствие каденций. Такую систему можно трактовать как пантональную⁸⁸, включающую элементы модальной структуры.

§3.3. Об особенностях оркестрового письма

Традиционный двойной состав оркестра окрашен у Адамса расширенной перкуссионной группой для двух исполнителей⁸⁹ и двумя синтезаторами. Эти выделяющиеся инструменты создают специфические акустические эффекты в музыке. Несколько функций выполняет синтезатор: гармонический фон (см. Рис. 3.26, синтезатор 2, тембр «Vectoring»); присоединение к фактуре других

⁸⁸ Определение «пантональный» (нем. *pantonal*) установил Шёнберг в «Учении о гармонии» (1922). Автор заменяет с его помощью термин «атональный» (нем. *atonal*). К пантональности Шёнберг относит также додекафонию, в которой отсутствуют традиционные для мажоро-минорной системы понятия «централизация», «тяготение», «разрешение». [44].

⁸⁹ Percussion 1: Marimba, Tubular Chime (D above middle C), 2 Bongo Drums, 2 Conga Drums, Bass Drum, Suspended Cymbal, Tambourine. Percussion 2: Timpani, 3 Bongo Drums, Conga Drum, Guiro, Vibraphone (bowed), Tubular Chimes, Clave, High Cowbell.

инструментов (см. Рис. 3.27, партия синтезатора дублирует контур струнных); проводит мелодические контрапункты (см. Рис. 3.38, контрапункт синтезатора, тембр «Jamaican») и эпизодические акустические «всплески» (см. Рис. 3.29, синтезатор 2, тембр арфы).

44

Fl. 1

Ob. 1

Eng. Hn.

Bsn. 1

Synth. 1

Synth. 2

Solo Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

unis.

Vcl. I

Vcl. II

Cbs. I

Cbs. II

p

Sva

Рис. 3.26. Дж. Адамс, Скрипичный концерт, I ч., тт. 44–47

6

Synth. I

Solo Vln. *detaché dolce*
f p mp

Vln. I *mp*

Vln. II

Vla. *f p mp*

Vcl.

Cbs.

Рис. 3.27. Адамс Дж. Скрипичный концерт, I ч., тт. 6–9

92

Cl. I in Bb

Bass Cl. in Bb

Bsn. 1 *p*

Bsn. 2 *p*

Hn. in F 1 *senza sord.*

Hn. in F 2

Synth. I *p pp*

Solo Vln. *detaché f*

Vln. I *mp nf*

Vln. II *mp nf*

Vla. *nf mp nf mp nf*

Vcl. *(pizz.) mp*

Cbs. *mp*

3 "Jamaican"

Рис. 3.28. Дж. Адамс, Скрипичный концерт, I ч., тт. 92–95

57 $\text{♩} = 82$

Cl. 1 in Bb *pp sempre*

Bass Cl. in Bb

1 *pp sempre*

Bsn. 2

Hn. 1 in F *mp*

Tpt. in C *con sord. pp (pp sempre)*

Synth. 1 *f*

Synth. 2

Solo Vln. *detaché (but not "scherzando") mp p delicately*

Vln. I $\text{♩} = 82$

Vln. II

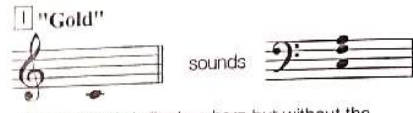
Vla. *pizz. mf f*

Vcl. *tutti*

Cbs.

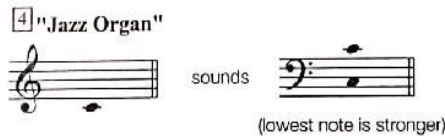
Рис. 3.29. Дж. Адамс, Скрипичный концерт, I ч., тт. 57–61

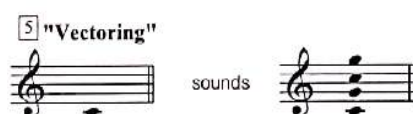
Адамс разработал индивидуальную трактовку звуковых эффектов и исполнительских приёмов для партии синтезатора и составил для музыкантов комментарии к исполнению, которые содержатся в партитуре. «Семплер включает тембры “Jamaican” (“семплированный стальной барабан”), “Vectoring” (“сложное полифоническое звучание с медленной атакой и затухающим ярко выраженным вибрато”), “Jazz Organ”, “Gold” (“мягкий звук похожий на арфу, но без острой атаки”), “Cheops” (“мягкая, медленная атака и затухание”) и другие» [68, с. 71] (см. Рис. 3.30).

1 "Gold" sounds 
A soft sound similar to a harp but without the sharp attack of a harp

2 "Harp" sampled harp

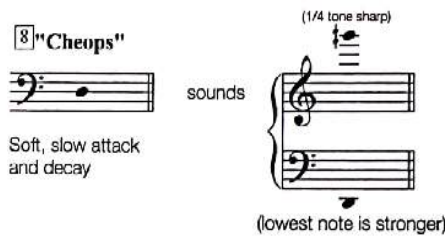
3 "Jamaican" sampled steel drum

4 "Jazz Organ" sounds 
(lowest note is stronger)

5 "Vectoring" sounds 
A complex polyphonic sound with slow attack and decay and pronounced vibrato

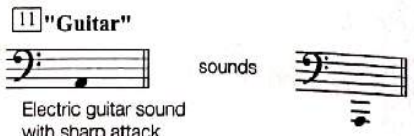
6 "Electric Piano" typical Fender Rhodes electric piano

7 "Harp" sampled harp

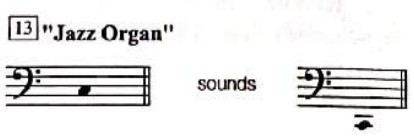
8 "Cheops" sounds 
Soft, slow attack and decay
(lowest note is stronger)

9 "Jamaican"

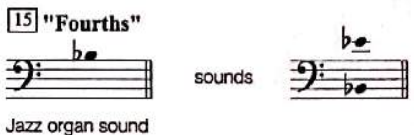
10 "Harp"

11 "Guitar" sounds 
Electric guitar sound with sharp attack

12 "Harp"

13 "Jazz Organ" sounds 

14 "Jamaican"

15 "Fourths" sounds 
Jazz organ sound

16 "Gospel Organ" sounds 
(lowest note is stronger)

Рис. 3.30. Дж. Адамс, Скрипичный концерт, I ч., sampler 1

Композитор выстраивает такие тембровые сочетания, которые не вызывают сопоставления с другими инструментами. Более того, в некоторых моментах партитуры традиционные инструменты и сами имитируют электронные эффекты: например, волнообразное параллельное движение инструментов группы деревянных духовых создаёт характерное сочетание (см. Рис. 3.31).

Рис. 3.31. Дж. Адамс, Скрипичный концерт, I ч., тт. 40–43

Заметим, что творчество композитора насчитывает целый ряд сочинений, где использованы электронные инструменты и технологии. Впервые синтезатор в оркестре у Адамса появился в «Фисгармонии» (1980). С тех пор инструмент звучит во многих оркестровых и оперных партитурах автора⁹⁰. Интересно, что Адамсу на протяжении многих лет этот инструмент доставляет определённые неудобства, о чем он рассказывает сам [149]. Причина заключалась в том, что композитор писал для синтезаторов, которые потом перестали выпускать, а это привело к необходимости совершения передискретизации исходных звуков.

⁹⁰ Например, в «Nixon in China», «Fearful Symmetries», «The Death of Klinghoffer», «Eros Piano», «The Wound-Dresser», «El Dorado», «Slonimsky's Earbox», «Naive and Sentimental Music», «The Dharma at Big Sur».

Адамс в Скрипичном концерте выступает как новатор в области оркестровки. Он активно использует экзотические ударные инструменты и необычные тембры, извлекаемые на синтезаторе. Каждую группу инструментов Адамс наделяет определенной функцией. Создание «вечного движения» предписывается гаммообразным пассажам у струнных; партии ударных направлены на создание определенного колорита и ритмической функции; хроматические пассажи звучат у деревянных духовых; а медные духовые исполняют ритмы и интонации, присущие джазу.

Значение Скрипичного концерта в творческой эволюции Адамса связано с новой эстетической позицией. На первый план композитор выдвигает *мелодию*, которая в партии солиста прерывается лишь в исключительных случаях. Все используемые музыкальные средства направлены на создание импульсивного, энергичного движения, удержания постоянного напряжения. Вместо привычных для стиля Адамса акустических поисков и минимализма наблюдается поворот в сторону *гипермелодичности*.

Безусловно, солист главенствует в произведении, его партия создает эффект «бесконечной мелодии»⁹¹, и фрагментов для отдыха у него практически нет. Во II части «скрипка интонирует длинные лирические мелодии, паря над оркестром, медленно поворачиваясь и меняя направление» [79, с. 75]. Роль солиста также заключается в том, что он задает направление для музыкального развития в целом. Если у Р. Вагнера непрерывность развертывания распространялась и на мелодию, и на гармонию, то Адамс находит иной подход: «Между частями цикла нет мотивной связи, выводимости; темы сосуществуют обособленно, создавая эффект монтажности»⁹². Более того, непрерывность не относится к параметру гармонии так, как у Вагнера, и трактуется совершенно иначе» [66, с. 44].

⁹¹ Термин «бесконечная мелодия» (нем. "Unendliche Melodie") был введен Р. Вагнером в работе «Музыка будущего» (1860). Он связан с созданием непрерывного, сквозного мелодического развития благодаря гармоническим особенностям (прерванные обороты). В сценическом плане эта особенность проявляется в преодолении закругленности, замкнутости оперных форм [6].

⁹² «Бурное развитие кинематографа в первой половине XX в. способствовало более интенсивному проникновению монтажности в творчество композиторов XX в., таких как Ч. Айвз, И. Стравинский, С. Прокофьев, Л. Берио, Б. А. Циммерман, К. Штокхаузен, М. Кагель, Дж. Кейдж, Дж. Крам, Р. Щедрин, Г. Канчели, А. Шнитке, С. Слонимский, Р. Габичвадзе, И. Габели, Я. Ряэс. Однако причины

Основным принципом взаимодействия солиста с оркестром является диалогичность, в которой, тем не менее, всегда ощущается главенство первого.

Адамс назвал Концерт «этюдом на гипермелодию» [95]. Изобретательность в развитии партии скрипки проявляется в ряде моментов. Адамс свободно оперирует мелодическими элементами, использует разнообразные ритмы и исполнительские техники, штрихи, тембровые возможности, создавая музыку различного жанрового плана. Это и фантазийная свобода, и музыка моторного строя, и скерцозность.

Отсутствие у Адамса ярко выраженной концертности в плане сопоставления инструментов указывает на воздействие минимализма. При этом непосредственно к паттернам композитор не прибегает. В Концерте много повторяющихся мелодий, но их высвечивание в партитуре происходит другими методами, связанными с созданием постепенного напряжения. Итоговый раздел сочинения становится единственной точкой разрядки для того мощного энергетического потенциала, который Адамс последовательно выстраивает на протяжении всего цикла благодаря структурным нюансам. В их числе особое ощущение музыкального времени, созданное благодаря метроритмическим изменениям, гаммообразным пассажам в оркестре (эффект ускорения темпа), выстраиванию структуры с помощью «ласточкиного хвоста», тщательной работе с тембрами.

Подводя итог, каждая часть цикла отражает свой характер, на что указывал композитор [79, с. 175]. При этом обнаруживается стилистическое единство в структурном плане. Объединяющим началом для частей выступает отсутствие мотивного развития и приверженность к иным средствам. В том числе значительно в произведении влияние модальности, созданное благодаря обращению к вышеуказанному труду Н. Слонимского⁹³. Оригинальность гармонических средств заключается в чередовании созвучий терцового и нетерцового строения, в том

возникновения монтажности, “кадровости” у каждого композитора разные». [51, с. 68–73]. У Ч. Айвза, влияние которого испытал Д. Адамс, это явление порождено коллажно-монтажной природой американской культуры.

⁹³ С Н. Слонимским Адамс был знаком лично. Свое почтение композитору он представил в произведении для оркестра «Slonimsky's Earbox» (1996), в котором моделью выступила «Песнь соловья» Стравинского.

числе многозвучных аккордов. В результате, создается плотная фактура, близкая к музыкальному сонору.

Формообразующий принцип «врат» также имеет место и в Скрипичном концерте, однако, по словам автора, используется не так интенсивно и драматично, как в прежних сочинениях: «Все эти композиционные приёмы, о которых я вам говорил, внесли свой вклад в создание ощущения композиционной целостности. Я совершенно уверен в плотности сочинения, потому что знаю, насколько в нём цельный и экономичный материал. ... Но я также вижу в этом кризис языка; я вижу, что он указывает, особенно в последней части, в направлении, которое я сейчас пытаюсь найти, — в направлении, которое, вероятно, усовершенствуется и приведёт назад к более простому использованию тональности и гармонии, хотя ритмический и структурный уровни, вероятно, будут более сложные» [140, с. 102–103].

Музыкальный стиль, на который в определённой степени ориентировался Адамс в Концерте, — это стиль барокко, хотя говорить о единой стилевой модели здесь не приходится. Композитор прибегает к идиомам эпохи барокко, которые оказываются видоизменены под воздействием современного музыкального языка. Адамс указывал на точки сближения между барочным стилем и минимализмом, находя их в наличии периодичности, моторного изложения [98, с. 81]. К. Хенг в одной из статей говорит о «барочном минимализме»⁹⁴ в Скрипичном концерте Адамса, находя много общего между этими традициями⁹⁵. Композиция,

⁹⁴ Между музыкой эпохи барокко и техникой минимализма можно уследить некоторые сходства, выражающиеся в импульсивной подаче материала, моторности, механичности. Музыка барокко в определённой степени повлияла на композиторов-минималистов XX века; Стив Райх неоднократно упоминал, что сочинения И. С. Баха сыграли формирующую роль в его творчестве. Такую связь на примере музыки Адамса исследует К. Хенг в одной из своих работ [194]. Также значительный вклад в изучение связи барокко и минимализма внесли Р. Финк [125] и Д. Шеффер [202]. Г.С. Шёнберг в *New York Times* дал комментарий относительно минимализма периода барокко, указывая, что большая часть музыки барокко связана с игрой узоров, которые связаны не с индивидуальностью, а с обращением к определенной схеме [205, с. 18].

⁹⁵ Например, мелизмы: орнаментированные ноты у Адамса встречаются в «каденционных» разделах с целью подчеркнуть важность момента (апподжиатура переходит в трель). Используя трель в сольной партии в I части концерта, Адамс не только привлекает внимание к завершению музыки, но и усиливает разрешение высоты звука от C7 к D: отчётливо слышны функциональные гармонические тяготения.

безусловно, представляет собой совокупность старого и нового музыкального языка, но в ней нет цитирования или коллажа.

Адамс обращается к минималистским принципам, репетитивности, но повторения выстраиваются более как вариации, нежели буквальная остинатность. В музыке композитора нет ничего «машинного». Несмотря на то, что Адамс обращался к минимализму, он никогда не причислял себя к этому направлению. Однажды он сказал: «Что отличает меня от Райха и Гласса, так это то, что я не модернист. Они таковы в том смысле, что всё ещё используют очень простые, единые системы. Я не “чистый” композитор; Я принимаю всё музыкальное прошлое, и у меня нет такого отточенного, систематического языка, который есть у них... Я гораздо больше полагаюсь на своё интуитивное чувство равновесия... Я перестал беспокоиться об интуитивном понимании того, является ли структура правильной или нет; насколько я могу судить, большинство композиторов девятнадцатого века пишут на интуитивном уровне» [210, с. 247].

По мысли самого Адамса, Концерт для скрипки «стал возвратом к традиционным средствам дискурса и синтаксиса» [140, с. 89]. Однако «“Бесконечная” мелодия скрипки, наложение пластов со смещением фразовых границ не позволяют однозначно делить форму произведения. Значит, и о традиционном синтаксисе не может быть и речи» [68, с. 80]. Генезис данного метода композиции восходит к художественным открытиям Р. Вагнера, но они оказываются значительно переосмыслены.

Процессуальность, трансформационность являются для Адамса знаковыми принципами. Так, в Чаконе практически отсутствует экспозиционность: тематизм сразу начинает подвергаться различным изменениям.

С момента первого исполнения Скрипичный концерт получил множество положительных оценок. Сочинение было охарактеризовано как «самый оригинальный подход к жанру со времён концерта Альбана Берга»⁹⁶. Меткую аналогию привел Д. В. Серинус на страницах «Stereophile»: «Чрезвычайно сложное

⁹⁶ Christopher Latham, review of recording by Chloë Hanslip, Limelight, January 2007, P. 47. См. [230].

произведение, три его контрастных части представляют собой своего рода вызов, триатлон для любого, кто осмелится попытаться их сыграть. В этой буйной музыке царит хроматизм, требующий, чтобы скрипач играл больше нот в минуту, чем кажется справедливым» [212]. Сам Адамс отмечает, что Концерт представляется ему одним из наиболее тщательно проработанных его сочинений в плане «внутреннего дизайна, его генетической структуры и способа повторения более крупных структур» [140, с. 91].

Глава 4. «Наивная и сентиментальная музыка» (1998): в диалоге с прошлым?

В 1998 году Джон Адамс написал своё 48-минутное трёхчастное оркестровое произведение «Naïve and Sentimental Music» («Наивная и сентиментальная музыка»). Он посвятил масштабное симфоническое произведение выдающемуся дирижёру Эсе-Пекке Салонену⁹⁷.

В 1997 году Салонен обратился к Адамсу с просьбой создать «грандиозное произведение в духе брукнеровских полотен» [165, с. 169]. Композитор в одном из своих высказываний вспоминает, что «любил симфонии Брукнера с подросткового возраста» [82]. Назвав свое сочинение «Наивная и сентиментальная музыка», Адамс тем самым устанавливает очевидную связь между знаменитым эссе Ф. Шиллера и реминисценциями брукнеровской музыки. В какой же связи находятся имена Шиллера и Брукнера в воображении Адамса?

§4.1. Дихотомия «наивного» и «сентиментального»

В своём эссе «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795-1796) Шиллер противопоставляет два типа художников: «“Наивный” художник стремится к наиболее полной передаче действительности, он непосредственно чувствует и воссоздаёт сам предмет. “Сентиментальный” — творит художественный образ опосредованно, он только “стремится” к природе — рассуждает о впечатлении, о чувстве, которое производит на него этот предмет и тем самым выражает некие идеи, “идеальный” уровень, т. е. идеал» [41]. Определение Шиллера устанавливает дихотомию: наивный поэт сам есть *природа*, а сентиментальный ищет её [71]⁹⁸.

⁹⁷ 19 февраля 1999 года Э. П. Салонен провёл мировую премьеру с Филармоническим оркестром Лос-Анджелеса.

⁹⁸ Категория «наивного» особенно характерна для античного искусства; «сентиментального» — в культуре Нового времени. Концепция получила дальнейшее развитие в немецкой эстетике, причём «наивное и сентиментальное» могло быть истолковано совершенно противоположным образом.

Идею Шиллера резюмирует Исая Берлин⁹⁹, указывая, что «одна категория людей не осознаёт разрыва между собой и своей внутренней средой, а другая понимает это» [105, с. 361]. Сентиментальный художник понимает, что он и его «искусство» обособлены друг от друга, и что он отражает эту пропасть. И. Берлин также полагает, что *сентиментальный художник находится в поисках гармонии мира*, которая связана с природой, и «в своей поэзии он представляет попытку ухода в воображаемое детство, а повседневным мир отделяется от воображаемого целой пропастью» [105, с. 361].

Адамс в диалоге с воззрениями Берлина¹⁰⁰ использует эти два термина примерно в том же смысле, в котором их применял Шиллер. Он дает характеристику «сентиментальным» художникам как «болезненно осознающим исторический контекст, для которых важными элементами являются ирония и присвоение, а выражение в искусстве оказывается не связано с самоанализом и осознанием своего исторического места»¹⁰¹ [82].

Очевидно, что для Адамса эта тема становится предметом глубокой рефлексии. Название «Наивная и сентиментальная музыка» им дано в попытке оттолкнуться от стиля Брукнера, который «пытался объединить и “наивное”, и “сентиментальное” в одной форме» [82].

«Наивная и сентиментальная музыка» была задумана как пьеса о двух противоположных способах художественного творчества: наивном — спонтанном, не осознающим никакой предшествующей работы; и сентиментальном — полностью осознающим и, таким образом, препятствующим наивному.

Проследим некоторые сущностные черты этого сочинения.

⁹⁹ «Сэр Исая Берлин OM (англ. Isaiah Berlin, латыш. Jesaja Berlins; 6 июня 1909, Рига — 5 ноября 1997, Оксфорд) — английский философ, историк идей в Европе от Вико до Плеханова с особым вниманием к Просвещению, романтизму, социализму и национализму, переводчик русской литературы и философской мысли, один из основателей современной либеральной политической философии». [5].

¹⁰⁰ Адамс во многом опирается на статью И. Берлина «Наивное Верди» См. [105].

¹⁰¹ К таким художникам композитор причисляет Т. Манна, А. Шёнберга, Дж. Джойса, Ф. Заппа, Дж. Кунса.

§4.2. Нарратив «Наивной и сентиментальной музыки»

«Наивная и сентиментальная музыка» состоит из 3х частей: 1. «Наивная и сентиментальная музыка», 2. «Мать человека» («Mother of the Man»), 3. «Цепь ритма» («Chain to the Rhythm»).

Оркестр соответствует классическому составу (симфонический четверной состав), к которому добавлена обширная группа перкуссии (пять исполнителей с разными наборами инструментов), клавишный семплер (со специальным программным обеспечением), литавры, фортепиано, челеста, арфа и электрогитара. По поводу введённых инструментов Адамс указывает, что затруднения вызвало использование электрогитары, которая в оркестре «либо слишком звучная, либо звучит глухо, и выстроить баланс с другими инструментами довольно сложно» [149]. Последнее замечание выдаёт порыв Адамса к «наивному»: в самом деле, зачем нужно вводить в такой в целом устоявшийся «организм», как симфонический оркестр, ещё и электрогитару¹⁰²?

I часть. «Наивная и сентиментальная музыка». Произведение открывается солирующей мелодией флейт и гобоев на фоне «бренчащего» (по выражению композитора) аккомпанемента гитар, фортепиано и арф. На фоне простых мажорных аккордов проводится тема, у которой нет чёткого направления и которая напоминает что-то вроде свободной мелодической импровизации на трезвучном фоне (см. Рис. 4.1):

¹⁰² Состав оркестра:

4 flutes (3rd + 4th doubling Piccolo), 3 oboes (3rd doubling English Horn), 3 clarinets in Bb (2nd doubling Bass Clarinet 2 in Bb), Bass clarinet in Bb, 3 Bassoons (3rd doubling Contrabassoon),

4 Horns in F, 4 Trumpets in C, 3 Trombones, 2 Tubas,

Timpani, Percussion (5 players), Piano, Celesta, Keyboard Sampler, Guitar, 2 Harps, Strings.

Percussion 1: Vibraphone, Almglocken, Xylophone, 2 Triangles, Suspended Cymbal, 2 Small Chinese Gongs, Small High-pitched Bell (higher), Glockenspiel (3rd mvmt.)

Percussion 2: Marimba, Shaker, Xylophone, Crotales, Almglocken, Vibraphone (3rd mvmt.), Suspended Cymbal

Percussion 3: Xylophone, Glockenspiel, Large Bass Drum, Small High-pitched Bell (lower), Bowed Vibraphone (2nd mvmt.), Suspended Cymbal

Percussion 4: Chimes, High Anvil, Tam-tam, "Ranch" Triangle, 5 Japanese Temple Bowls

Percussion 5: 5 Low Gongs, Chimes, Large Sleighbells, 3 "Ranch" Triangles, High Triangle, Tam-tam, Suspended Cymbal, Suspended Sizzle Cymbal

for Esa-Pekka

NAIVE & SENTIMENTAL MUSIC

I. Naive & Sentimental Music

JOHN ADAMS

1 $\text{♩} = 96$ 2 3 4 5 6

Picc. *semplice, senza vibr. a3*

Fls. 1-3 *semplice, senza vibr. 1.*

Obs. 1-3

Cls. in B \flat 1 2

Bass Cls. in B \flat 1 2

Bsns. 1-3

Hns. 1-4 in F

Tpts. 1-4 in C

Tbns. 1-3

Tubas 1 2

Timpani

Perc. 1 - 5

Piano *sim.*

Celesta *mp* (use sustain pedal sparingly, clear on chord changes)

Sampler

Guitar *mp* *sim.*

Harp 1 *mp* (D C B \flat E \flat F G A \flat) *sim.* [A \flat]

Harp 2 *mp* (D C \sharp B \flat E F G \flat A) *sim.*

Vln. I $\text{♩} = 96$

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cbs.

Рис. 4.1. Дж. Адамс, Naïve and Sentimental Music, I ч., тт. 1–6

Эту «мелодическую» идею подхватывает виолончель (см. Рис. 4.2, т. 19), продолжая процесс свободного волнового движения.

17 18 19 20 21 22

Fls. 1-3

Ob. 1

Cls. in B \flat 1 2

Bass Cls. 1 in B \flat 2

Piano

Guitar

Harp 1

Harp 2

Vcl.

4 Solo

Cbs.

gli altri

pp sempre

mp semplice

[D \sharp B \flat E F G A]

[G \sharp]

[B \flat C \flat]

[B \sharp F \sharp]

Рис. 4.2. Дж. Адамс, *Naïve and Sentimental Music, I ч.*, тт. 17–22

В результате мелодия «теряется» в едином потоке оркестра. Создавшаяся идиллическая атмосфера постепенно становится мрачной и резкой за счет появления диссонансов в гармонии, более плотной фактуры, новых мотивных элементов у разных инструментов. Например, прорезают фактуру острые октавные порывы у первых скрипок (такт 73) или всплески ритмически прихотливых пассажей в партии кларнета (см. Рис. 4.3).

The image shows a page of a musical score for the first movement of 'Naïve and Sentimental Music' by John Adams. The page is numbered 140 at the top. The score covers measures 57 and 58. The instruments listed on the left are Piccolo, Flutes 1-2, Oboes 1-3, Clarinets in Bb 1-2, Bassoon 1, Horns in F 1-3, Percussion 2 (Maracas), Percussion 3 (Xylophone), Piano, Celesta, Harp 1, Violins I and II, Viola, and Violoncello (A and B). The Clarinet in Bb part (measures 1 and 2) is highlighted with a red box. The score includes various musical notations such as dynamics (ppp, mp, sim), articulation (accents, slurs), and performance instructions (pizz.). The key signature is Bb major, and the time signature is 4/4.

Рис. 4.3. Дж. Адамс, *Naïve and Sentimental Music, I ch.*, тт. 57–58

Для усиления напряжения в музыке Адамс использует излюбленный приём постепенного *accelerando* на больших временных отрезках (см. Рис. 4.4). Таким образом, «прогулочный» темп сменяется ощущением спешки.

The image shows a page of a musical score for John Adams' 'Naïve and Sentimental Music, I'. The page number is 141. The score covers measures 42 to 45. A red box at the top highlights the instruction 'Begin gradual accelerando' with a tempo marking of a quarter note equal to 100. The score includes parts for Flute (Fls.), Oboe 1 (Ob. 1), Clarinet in Bb (Cls. in Bb), Bass Clarinet in Bb (Bass Cls. in Bb), Percussion 1 (Perc. 1) featuring a Vibraphone (motor on), Piano, Guitar, Harp 1 and Harp 2, Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Obs.). The score contains various musical notations, including dynamics (e.g., *pp*, *mf*, *f*), performance instructions (e.g., 'normal vibr.', 'Use pedal (clear on chord changes)'), and chord changes for the Harp parts (e.g., [Bb], [Ab], [Bb], [Ab], [Eb Gb], [Ab]).

Рис. 4.4. Дж. Адамс, *Naïve and Sentimental Music, I* ч., тт. 42–45

Форма выстраивается по принципу «волн» за счет изменения динамики, фактуры и плотности оркестра. Так, первая структурная «волна» завершается в тактах 75–76, после чего настойчивая мелодия струнных на *f* (79 такт) начинает новую динамическую «волну» на длинном *accelerando* (с т. 81) вплоть до кульминации с резкими ударами перкуссии. Критика отмечает: «<...> Чувство направления и тональности кажется потерянным. Мы почти в мире чистой тембровой фактуры (оттенки Лигети или раннего Пендеревского?)» [165, с. 166]. В кульминационной зоне оркестр максимально плотный, насыщенный и многоуровневый (см. Рис. 4.5).

Тема как бы «путешествует»: она то возникает, то пропадает, всё время немного меняет свой облик, оставаясь в целом узнаваемой; её можно назвать «темой-героем», как если бы это был персонаж романа. «Путешествующая» тема-герой оказывается в диалоге то со «скрябинскими» трубами, звучащими на полном форте (см. Рис. 4.6), то с пасторальными интонациями флейты.

После «скрябинской» темы у трубы оркестр становится более прозрачным, снова слышна знакомая мелодия у флейт (т. 107) на фоне мажорных трезвучий арфы (см. Рис. 4.7).

99 100

Picc. 1

Fls. 1 2

Obs. 1 2

Bass Cls. 1 in Bb 2

Bsns. 1 2 (a2)

Cbsn. (a2)

Hns. in F 3 4

Tpts. in C 1 2 3 4

Tbns. 1 2 3

Tubas 1 2 (a2)

Timpani

Perc. 1 (Vibraphone)

Perc. 4 CHIMES ff

Piano

Celesta

Guitar ff

Vln. I

Vln. II

Vla.

A Vcl. B

Cbs. (pizz.) divisi

Рис. 4.6. Дж. Адамс, Naïve and Sentimental Music, I ч., тт. 99–100

The image shows a page of a musical score for John Adams' 'Naïve and Sentimental Music, I'. The page is numbered 145 at the top. The score covers measures 105 to 108. A red rectangular box highlights measures 107 and 108, specifically focusing on the Flute 3 part. In measure 107, the Flute 3 part has a melodic line with a trill (tr) and a triplet (3) marking. The score includes parts for various instruments: Flutes 1-3, Oboe 1, Bassoons 1-3, Tuba 1, Percussion 1 (Vibraphone), Piano, Harp 1, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music is in a 4/4 time signature and features a variety of dynamic markings such as *pp*, *p*, and *mp*.

Рис. 4.7. Дж. Адамс, *Naïve and Sentimental Music, I* ч., тт. 105–108

Новая динамическая «волна» начинается с 120 такта. Для очередной кульминации характерно широкое использование репетитивной техники. Именно здесь Адамс возвращается к уже давно освоенной им технике: множество минималистических линий складываются в единое сложносочинённое полотно (см. Рис. 4.8). Например, «шуршание» струнной группы на фоне других «событий» в партитуре репетитивно продолжается довольно долгое время.

После двух динамических «волн» знакомая мелодия у флейт предстает в совершенно другом облике: регистр более низкий, интервальное соотношение звуков значительно изменилось; пульсирующий оркестр придаёт ощущение спешки (например, в партии гитары) (см. Рис. 4.9):

The image shows a musical score for measures 263 to 268. The instruments listed are Fls. 1-3, Cl. 1 in Bb, Bsn. 1, Guitar, Harp 1, Harp 2, Vln. I, Vln. II, and Vla. (Violin and Viola). The flute part (Fls. 1-3) is highlighted with a red box. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'let vibrate' and 'up'.

Рис. 4.9. Дж. Адамс, *Naïve and Sentimental Music*, I ч., тт. 257–268

Третья, наиболее весомая, «волна» начинается в такте 384 с очередной линии *accelerando*. Мелодия часто кажется совершенно оторванной от других событий, происходящих вокруг неё. И. Маршалл даёт следующую образную характеристику этому участку формы: «В конце концов, кажется, что все сговорились в достижении определённой цели, и в ошеломляющей кульминации части есть своего рода цель, но она кажется не столько реальным пунктом назначения, сколько окончательным проявлением экстаза, почти мессиановского — как в его *изобилии медных*» [165, с. 166]. В момент кульминации звуки и ритмы приобретают черты механистичности (особенно в перкуссионной группе) (см. Рис. 4.10).

425 426 427 428 429

Picc. 1
 Fl. 1
 Obs. 1/2
 Cls. in Bb 1/2
 Bass Cls. 1 in Bb 2
 Bsns. 1/2 (a2)
 Cbsn.
 Hns. 1-4 in F (a4)
 Tbns. 2/3
 Tubas 1/2
 Timpani
 Perc. 1 (Xylo.)
 Perc. 2 (Marimba)
 Perc. 3 (B.D.)
 Perc. 4 (Anvil)
 Piano
 Sampler
 Harp 1 (D \sharp C \sharp B \flat E F \sharp G \sharp A \flat)
 Harp 2 (D \sharp C \sharp B \flat E F \sharp G \sharp A \flat)
 Vln. I off the string
 Vln. II off the string
 Vla. off the string
 Vcl. off the string
 Cbs. A/B

Рис. 4.10. Дж. Адамс, Naïve and Sentimental Music, I ч., тт. 425–429

Герой-тема словно попадает в индустриальный, жёстко рационализированный мир. Музыка первой части завершается грандиозным tutti.

Таким образом, *форма* первой, самой масштабной, части цикла строится из трёх больших «волн», сопровождающихся продолжительными *accelerando*: три кульминации разделены небольшими разделами со знакомой мелодией флейты («идея фикс», по словам композитора). Прием схож с тематическим варьированием и динамизацией лейтмотивов Берлиоза, например, в «Фантастической симфонии».

Tutti и использование изобразительных эффектов в моментах кульминаций крайне свирепы, что делает эту часть одной из самых остро экспрессивных в творчестве Адамса.

II часть. «Мать человека». Эту часть сам Адамс называет «интерпретацией» “Элегической колыбельной” Ф. Бузони¹⁰³. Согласно программе произведения Бузони, взрослый человек поёт колыбельную у гроба своей матери [82]. Тёплая печальная музыка по настроению напоминает строки стихотворения У. Уитмена:

«Из колыбели бесконечно баюкающей,

Из горла птицы-пересмешника, музыкальный челнок,

Из полночи Девятого месяца,

Над песками бесплодными и полями, что там вдали, где ребенок, оставив

Постель свою, блуждал одиноко, босой, с головой обнаженной»¹⁰⁴

В 1989 году Адамс сделал аранжировку этой колыбельной для камерного оркестра [74]. По общему тону и настроению пьесы Бузони и Адамса схожи, однако «Мать человека» имеет программу.

¹⁰³ «Berceuse élégiaque» («Элегическая колыбельная»), соч. 42 (BV 252a) — оркестровое произведение Ферруччо Бузони, написанное в 1909 году: первоначально для фортепиано соло (для сборника «Элегии», 1907 г.), позже — для оркестра (аранжировка 1909 года). Оркестровая версия получила подзаголовок «Des Mannes Wiegenlied am Sarge seiner Mutter» («Колыбельная мужчины у гроба своей матери»). Произведение посвящено матери композитора: «Памяти Анны Бузони». Первое исполнение «Элегической колыбельной» состоялось в Нью-Йорке 21 февраля 1911 года под управлением Густава Малера (в тот вечер из-за болезни Г. Малер в последний раз стоял за дирижёрским пультом).

¹⁰⁴ «Из колыбели бесконечно баюкающей» (англ. «Out of the Cradle Endlessly Rocking»), автор Уолт Уитмен (1819-1892), пер. Константин Дмитриевич Бальмонт (1867-1942). См. [3].

Любопытное суждение высказывает Ингрэм Маршалл, отмечая ассоциативное сходство с гимнопедиями Э. Сати, с «Арией падающего тела» из «Смерти Клингхоффера», с «Manny's Gum» из «Валиков века», с «Чаконной» из «Скрипичного концерта» [165, с. 167].

Кроме того, введение в партитуру электрогитары позволяет установить некоторые отсылки. Гитара — излюбленный инструмент в Америке, указывающий на популярную среду; это символ стиля кантри. Обычный (возможно, «сентиментальный») человек, сидящий у гроба матери, является героем этой музыки. Его «голос» отдан именно гитаре с ее тембром, естественными интонациями и глиссандо, схожими с человеческой речью. В первой части цикла гитара играла аккомпанирующую роль, здесь её функция меняется: в первой части цикла этот человек был частью общества; во второй части музыка фокусируется на личной истории.

Так, например, на фоне медленно сменяющихся мажорных гармоний в оркестре звучит тёплое диатоническое соло гитары (см. Рис. 4.11).

23 24 25 26 27 28 29 30 31 32

Hns. in F

1 2 3 4

(Bowed Vibraphone)

Perc. 1

Perc. 3

Perc. 2 (Bowed Crotales)

Guitar

Solo *mp* *legato*

steel strings always very sustained occasional slides between notes

Harp 1

Harp 2

pp (always let ring)

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cbs.

pp

NB2 The orchestral balance must be adjusted so that the solo guitar is clearly in the foreground without being forced or overly amplified.

Рис. 4.11. Дж. Адамс, *Naïve and Sentimental Music*, II ч., тт. 23–32

Форма трёхчастна. Музыка первого раздела (тт. 1–95) неспешна, в ней использованы продолжительные длительности. Партия флейт пикколо в сочетании с виброфоном создаёт необычный звуко-изобразительный эффект — словно лучи света отражаются от зеркальных поверхностей. Такое звучание «кристальных проблесков» создает эффект погружения глубоко в сознание, эффект медитации, что явно перекликается с программой части. (см. Рис. 4.12).

II. Mother of the Man

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Very calm ♩ = 72

BOWED VIBRAPHONE Two players, each with a bow, on one vibraphone. Pedal always sustained.
(Perc. 1 & 3) (This part can also be played by one player with two bows.)

Perc. 1 (always let ring) *ppp* *pp*

Perc. 3 (always let ring) *ppp* *pp*

Perc. 2 BOWED CROTALES (Perc. 2) (always let ring) *ppp* *pp* *sim.*

Harp 1 *pp*

Very calm ♩ = 72

Vln. I *pp* NB1

Vln. II *pp* NB1

Vla. *pp* NB1

Cbs. *pp* pizz. (let ring) *p*

NB1 As gently sustained as possible, make changes of bow almost imperceptible

Рис. 4.12. Дж. Адамс, *Naïve and Sentimental Music*, II ч., тт. 1–11

Обращает на себя внимание красочное трио гитары и двух фаготов. Контрапункт не создаёт противоречий, контрастов и не нарушает атмосферу спокойствия (см. Рис. 4.13).

70 71 72 73 74 75 76 77 78 79

Flutes 1 & 2: *senza vibrato* (to measure 103)

Fls. 1, 2

Cl. 1 in Bb

Bsns. 1, 2

Perc. 1 (Bowed Vibraphone)

Perc. 3

Perc. 2 (Bowed Crotales)

Guitar

Harp 1

Vln. I, II

Vla.

Vcl.

Cbs.

NB Bassoons and guitar should be in the foreground.

Рис. 4.13. Дж. Адамс, *Naïve and Sentimental Music*, II ч., тт. 70–79

Струнная группа в сочетании с перкуссией (японские храмовые чаши¹⁰⁵, колокола, литавры, семплер) с 96 такта проводит небольшую интермедию. На *ppp* слышны «колыбельные» малотерцовые интонации (As-F). Появляется внутреннее напряжение музыки. В первом разделе гитарная мелодия неизменно возвращалась к ступеням гексаорда по ре-бемоль мажору, особенно к квинте и сексте. В среднем разделе с 103 такта происходит сдвиг «устоя», появляется хроматическая интонация на большую септиму или малую нону между нотами «си-бемоль» и «до-бемоль». Другими словами, направление интонации меняет характер

¹⁰⁵ Весьма оригинальным решением является добавление в оркестр японских храмовых чаш. Редкий композитор использует этот тембр. Известно, что, например, О. Мессиан добавлял инструмент в свои сочинения.

дальнейшего действия: это уже не колыбельное успокоение («движение вниз»), а напряжённый подъём («движение вверх») (см. Рис. 4.14).

The image displays a musical score for the second part of 'Naïve and Sentimental Music' by John Adams, spanning measures 90 to 109. The score is arranged in two systems. The first system (measures 90-99) includes parts for Flute (Fls.), Clarinet in Bb (Cls. in Bb), Timpani, Percussion (Perc. 1-5), Sampler, Guitar, Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Via.), and Cello (Cbs.). The second system (measures 101-109) includes parts for Timpani, Percussion (Perc. 4-5), Sampler, Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Viola (Via.). A red box highlights the string parts (Violin I, Violin II, and Viola) from measure 103 to 109, where the music becomes highly chromatic and repetitive. The strings are marked 'Tutti' and 'ppp very gentle bow changes'.

Рис. 4.14. Дж. Адамс, *Naïve and Sentimental Music*, II ч., тт. 90–109

Внедрённые хроматизмы приводят к тому, что музыка «рассыпается», замедляется и заикливается на одной интонации (см. Рис. 4.15).

Slower (♩ = 60)

110 111 112 113 114 115 116 117 118

Perc. 4 (Japanese Temple Bells)

Perc. 5 (Chimes)

Sampler

Front Back Front Back Front Back

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

NB1 Crescendos should increase suddenly at the end: *pp* → *ff*

NB2 Divide within the stand: i.e. in a three-part divisi no players in the same stand should play the same note

div.a.3 NB2

div.a.3 NB2

NB1 *p* → *ff*

NB1 *p* → *ff*

Рис. 4.15. Дж. Адамс, *Naïve and Sentimental Music*, II ч., тт. 110–118

Длинным крещендо всего оркестра начинается средний раздел (с 199 такта). Еще один оригинальный звуковой эффект возникает у струнных: они проводят серию плавных, но резких «вилкок» от пианиссимо к фортиссимо. В образном смысле создаётся ощущение, что героя настойчиво «вытягивают» из задумчивости, сна, в реальный мир (см. Рис. 4.16).

The image displays a page of a musical score for measures 127 through 135. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. At the top, measures 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, and 135 are indicated. The instruments listed on the left are: Hns. in F (3 and 4 staves), Tbn. 1, 2, 3 (3 staves), Tubas 1, 2 (2 staves), Perc. 1, 3, 2 (3 staves), Vln. I (Front and Back, 2 staves), Vln. II (Front and Back, 2 staves), Vla. (Front and Back, 2 staves), and Vcl. (2 staves). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (pp, ff, mf, p, mp). Performance instructions like 'div.a3', 'div.a2', 'unis.', and 'Bowed Vibraphone' are present. The percussion parts for measures 134 and 135 are specifically labeled as '(Bowed Vibraphone)' and '(Bowed Crotales)'. The string parts show complex rhythmic patterns and dynamics, with some measures marked 'div.a3' or 'div.a2'.

Рис. 4.16. Дж. Адамс, *Naïve and Sentimental Music*, II ч., тт. 127–135

Резкие звуки различных тембров становятся всё более интенсивными, звучат неуклонные репетиции у струнных. В определённый момент высвечивается соло труб с восходящим звукорядом (почти целотоновым). Это предвещает поворот в развитии драматургии (см. Рис. 4.17).

В 190 такте добавляется указание «в три раза быстрее» («♩ = 110»). Фоном звучат интенсивные репетиции в оркестре. Набирается высота тесситуры, слышны свистящие тембры (см. Рис. 4.18).

191 192 193 194 195

Picc. 1 2

Obs. 1 2 (a2) *mf* *f* *p* *f* *p* *f* *mp* *ff* *mp*

Eng. Hn. *p* *f* *p* *f* *p* *ff* *mp*

Cl's. in B \flat 1 2 (a2) *p* *ff* *mp*

Bsns. 1 2 *p* *f* *p* *f* *p* *ff* *mp*

Hns. in F 1 2 3 4 *f* *p* *f* *p* *f* *p* *ff* *mp*

Tpts. in C 1 2 3 4 *p* *f* *p* *f* *p* *ff* *mp*

Tbns. 1 2 3 *p* *f* *p* *f* *p* *ff* *mp*

Perc. 1 (Small Bell)

Perc. 2 (Crotales)

Perc. 3 (Small Bell)

Perc. 4 (Triangle)

Perc. 5 (Triangle)

Celesta

Harp 1 *Sur*

Harp 2

Vln. I A B

Vln. II

Vla. *unis.* *f*

Рис. 4.18. Дж. Адамс, Naïve and Sentimental Music, II ч., тт. 191–195

Эффект схож с кинематографическим, когда видение сна высвечивается до предельно бледных красок, затем наступает «тишина» и возвращение в реальность.

«Реприза» начинается с 206 такта, на материале первого раздела. Однако музыка более плотная и «материальная» (а не «эфемерная», как в начале части) за счёт гармонического и тембрового разнообразия. В плане драматургии, этот раздел скорее олицетворяет воспоминание о сне, чем сам сон. Партитура «впитала» в себя мотивы среднего раздела (например, целотоновые звукоряды встречаются у медных духовых и даже вплетаются в соло гитары). Это говорит о симфоническом развитии музыки (редкая вещь в сочинениях Адамса).

Впечатляет тембровый колорит: он вызывает ощущение контраста «наивного» американизма с экзотической звучностью, контрастирующий с драматическими оркестровыми «жестами» в яркой смене трезвучий в средней части. Одним из самых запоминающихся эффектов этой музыки является финальное приглушенное возвращение струнной темы с медными аккордами пианиссимо (см. Рис. 4.19).

The image shows a page of a musical score for the second part of 'Naïve and Sentimental Music' by John Adams, measures 211 to 219. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument family. The instruments listed are Piccolo (Picc. 1), Flute (Fl. 1), Oboe (Ob. 1), Clarinet in Bb (Cls. in Bb 1, 2), Horns in F (Hns. in F 1, 2, 3, 4), Trombones (Tbns. 1, 2, 3), Tubas (Tubas 1, 2), Percussion (Perc. 1: Bowed Vibraphone (Perc. 1&3), Perc. 2: Bowed Crotales (Perc. 2), Perc. 3), Violin I (Vln. I A, B), Violin II (Vln. II A), and Viola (Vla.). The score includes various dynamic markings such as *p*, *pp*, *ppp*, *sim.*, and *(con sord.)*. Performance instructions like *(senza sord.)* and *pp imperceptible bow changes* are also present. The measures are numbered 211 through 219 at the top of the page.

Рис. 4.19. Дж. Адамс, *Naïve and Sentimental Music*, II ч., тт. 211–219

Таким образом, вторая часть так же содержит некий «сюжет», который отчетливо проясняется благодаря средствам выразительности в музыке. Адамс сумел найти яркие звуковые эффекты в разных сочетаниях инструментов и в использовании разнообразия штрихов и динамики. Из разъяснений композитора становится ясно, что выбор пьесы Бузони не был случайным. Адамс в своих заметках говорит о дихотомии музыки Бузони, указывая, что она олицетворяет столкновение «наивности» и «сентиментальности», и в ней оказывается отражена

архетипическая идея, связанная с желанием вернуться во младенчество и вновь соединиться с матерью и отцом [82]. Так, Бузони пробуждает у Адамса архетип «наивного и сентиментального».

III часть. «Цепь ритма». Процесс постоянной пульсации задаёт вектор музыке третьей части. Тема-герой вряд ли легко может выбраться из этой системы, этого потока. Заголовок («Chain to the Rhythm») имеет несколько вариантов перевода: «Цепь ритма», «Сковывайся в ритм», «Привязывайся к ритму».

Как и в первой части, поражает умение композитора создавать постоянно меняющуюся музыкальную траекторию. Цепочка ритмов, «наращивая» фактуру и динамику, движет массивную «махину», которая несколько раз чуть не сходит с «рельсов». По словам одного из критиков, «Адамс обращается к “пыхтящим ритмам и звенящим текстурам” райховского минимализма, но если у Райха музыкальная ткань оказывается статичной и созерцательной, то в произведении Адамса музыка словно куда-то устремляется» [155].

«Цепь ритма» оправдывает своё название, в духе минимализма содержа настойчивый ритмический пульс на всем протяжении. Ритмические фрагменты постепенно, на длинном *accelerando*, переходят в громовую кульминацию. Мелодия отходит на второй план в общем потоке *moto perpetuo* (см. Рис. 4.20). Адамс пишет, что небольшие фрагменты ритмических ячеек перемещаются в быстром темпе среди множества гармонических связей и создают цепочку событий, которая достигает кульминации [82].

The image shows a page of a musical score for measures 28 through 32. The score is for a large orchestra and includes parts for Bsns., Cbsn., Perc. 1 (Vibraphone), Perc. 4 (Chimes), Celesta, Harp 1, Harp 2, Vln. I, Vln. II, Vla., Vcl., and Cbs. The score is written in 2/4 time and features a complex rhythmic texture. The dynamics range from *p* (piano) to *mp* (mezzo-piano). There are markings for *div.* (divisi) and *pizz.* (pizzicato) in the cello part. The score is divided into measures 28, 29, 30, 31, and 32.

Рис. 4.20. Дж. Адамс, *Naïve and Sentimental Music*, III ч., тт. 28–32

По мере того, как музыка развивается, движение набирает массу и энергию, совершая преднамеренный рост, который можно увидеть в финалах Брукнера. Адамс уподобляет раздел «Цепи ритма» функции скерцо в симфонии, что особенно зримо ощущается во фрагменте, где «кларнеты играют поверх подпрыгивающего ритма контрабасов» [82]. Оркестр, включающий больше ста инструментов, звучит так же массивно, как в симфониях Брукнера, но, при этом он очень мобилен и способен к движению в очень быстром темпе.

Форму «Цепи ритма» можно определить по принципу «ласточкиного хвоста». Приведем схему (см. Рис. 4.21), предложенную А. Санчес-Бехар в своей диссертации [199, с. 124–125], где показано сцепление двух линий (т. е. двух разделов): инструменты низкого регистра (линия 1) постепенно исчезают за счёт удаления нот или группы нот в преддверии новой структурной «волны» (линия 2); инструменты более высоких регистров на этом участке продолжают своё движение, сохраняя предшествующую динамику и фактуру. Вскоре все

инструментальные пласты динамически выравниваются благодаря аддитивному процессу: когда инструменты высоких регистров начинают новую «волну» (линия 2), инструменты низкого регистра достигают динамического пика; это требует от высоких инструментов более громкой динамики.

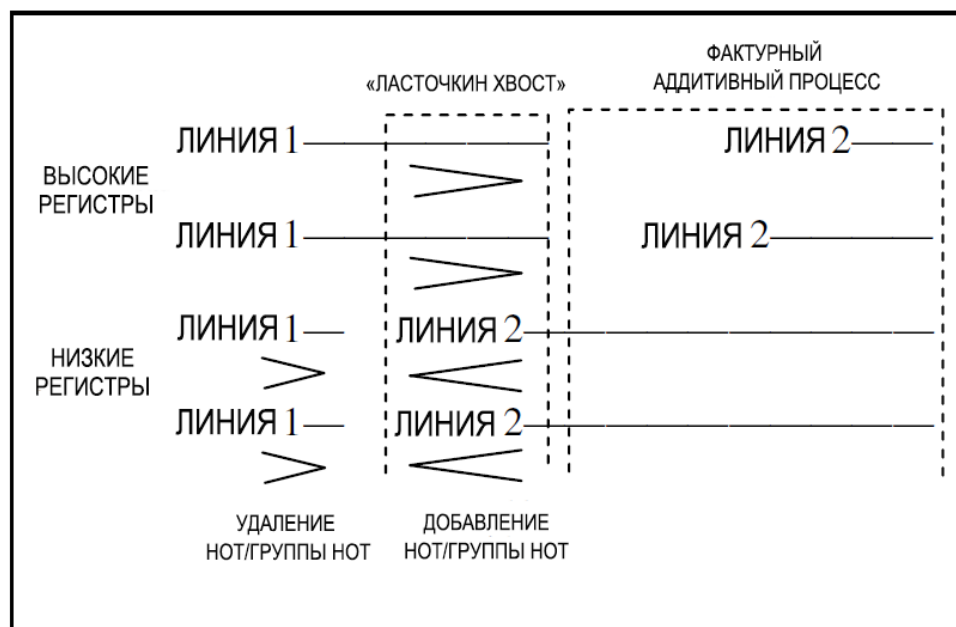


Рис. 4.21. Дж. Адамс, *Naïve and Sentimental Music*, III ч., тт. 48–100, «Ласточкин хвост» (соединение 1 и 2 линий)

«Ласточкин хвост» проявляется в двух вариантах: введение нового музыкального материала и удаление предшествующего. Санчес-Бехар также предлагает схему [199, с. 124–125] аддитивного процесса на стыке двух линий (тт. 48-100), где выписана фактурная плотность каждого инструмента и партитуры в целом; процесс «наращивания» происходит в тактах 65–74, каждая инструментальная линия участвует в процессе «стыковки».

Динамика инструментов уменьшается в конце каждой линии и медленно наращивается в начале новой. Начало второй линии — такт 68: контрабас начинает очередной паттерн после долгого перерыва в 16 тактов; валторна достигает динамического пика в такте 65 и исчезает в такте 68 (см. Рис. 4.22).

The image shows a musical score for measures 66 through 71. The instruments and parts are as follows:

- Hns. in F:** Flutes 1 and 2. Measure 66 has a quarter note G4, quarter rest, quarter note G4, quarter rest. Measure 67 has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 68 has a whole rest. Measures 69 and 70 have whole rests. Measure 71 has a whole rest.
- Tpts. in C:** Trumpets 1, 2, and 3. Measures 66 and 67 have a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 68 has a whole rest. Measures 69 and 70 have whole rests. Measure 71 has a whole rest. Annotations "mutes out" and "mute out" are present for measures 68-71.
- Perc. 3:** Bass Drum. Measures 66-71 have a consistent pattern of quarter notes on the 2nd and 4th beats of each measure.
- Vln. I:** Violin I. Measures 66-71 have whole rests.
- Vln. II:** Violin II. Measures 66-71 have whole rests.
- Vla.:** Viola. Measures 66-71 have whole rests. At measure 70, there is a section marked "divisi by stands" with a forte (*f*) dynamic.
- Vcl.:** Violoncello. Measures 66-71 have a consistent pattern of eighth notes in both hands.
- Cbs.:** Contrabass. Measures 66-71 have a consistent pattern of eighth notes in both hands. At measure 68, there is a section marked "arco div." with a forte (*f*) dynamic.

Рис. 4.22. Дж. Адамс, Naïve and Sentimental Music, III ч., тт. 66–71

Другой принцип использования «ласточкиного хвоста» не зависит от разделения на высокие и низкие регистры: любой инструмент диапазона может начать новый материал; постепенные аддитивные процессы заменяются на внезапные изменения паттернов. Это обеспечивает более быстрый переход: между линиями 1 и 2 «ласточкин хвост» охватывает 10 тактов, а между линиями 2 и 3 — только 4 такта (см. Рис. 4.23 [199, с. 129], Рис. 4.24).

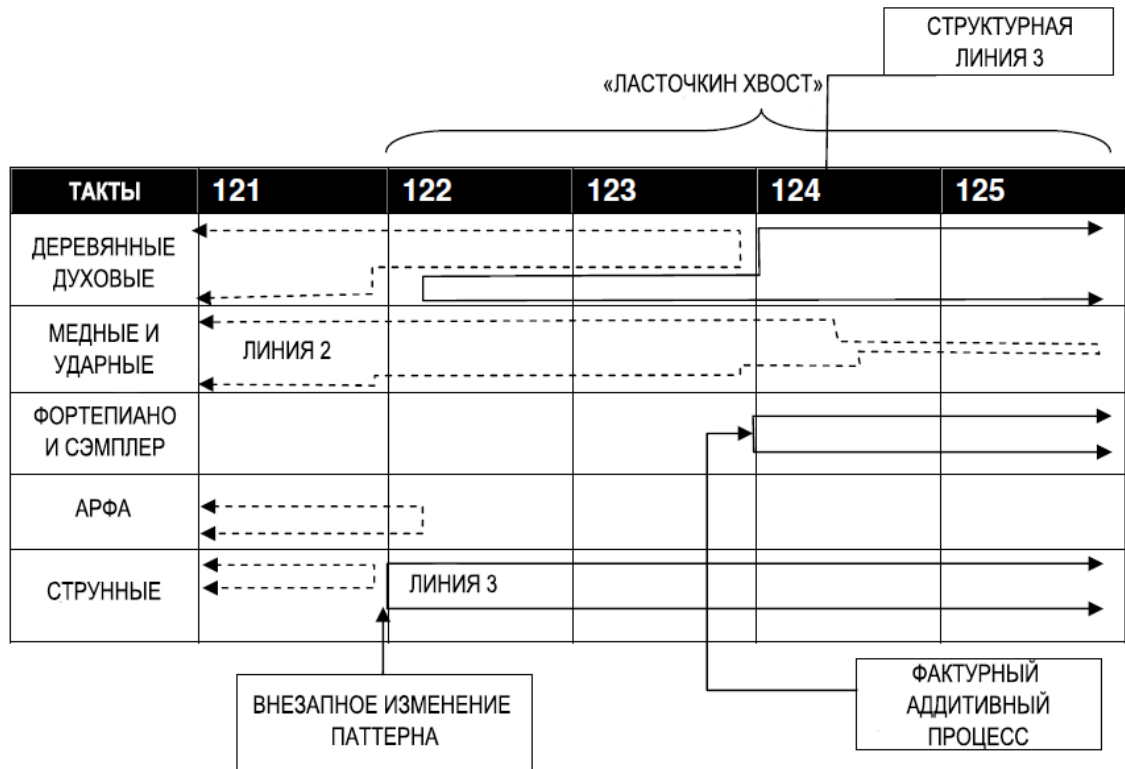


Рис. 4.23. Дж. Адамс, *Naïve and Sentimental Music*, III ч., тт. 121–125, Схема соединения 2 и 3 линий по принципу «ласточкиного хвоста»

121 122 123 124

Piccs. 1, 2
 Fls. 1, 2 (a2)
 Obs. 1, 2, 3
 Cls. in B \flat 1, 2
 Bass Cls. in B \flat 1, 2
 Bsns. 1, 2 (a2)
 Hns. in F 1, 2 (a2)
 Tpts. in C 1, 2
 Tbns. 1, 2, 3
 Timpani
 Perc. 1 (Almglocken)
 Perc. 2 (Vibraphone)
 Perc. 3 (Bass Drum)
 Perc. 4 (Chimes)
 Perc. 5 (Sus. Cym.)
 Piano
 Sampler (Flutes)
 Harp 1, 2
 Vln. I, II (div. pizz.)
 Vla. A, B
 Vcl. (unis. pesante)
 Cbs. (unis. pesante)

Musical score for measures 121-124. The score includes parts for Piccolo, Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Horns, Trumpets, Trombones, Timpani, Percussion (Almglocken, Vibraphone, Bass Drum, Chimes, Sus. Cym.), Piano, Sampler (Flutes), Harp, Violins, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is in 4/4 time and features various dynamics and articulations such as *ff*, *f*, *sim.*, *p*, *div. pizz.*, and *unis. pesante*.

Рис. 4.24. Дж. Адамс, Naïve and Sentimental Music, III ч., тт. 121–124

Уникальный подход Адамса к «ласточкиному хвосту» связан с постоянной трансформацией музыкального материала. Есть несколько способов варьирования паттернов, которыми пользуется композитор. Не аддитивный процесс в духе Гласса, а бесконечное разнообразие модификаций позволяют Адамсу размыть границы формы и обеспечить плавные переходы между разделами. На рисунке 4.25 [199, с. 31] приведены техники, которые Адамс использует в «Цепи ритма» для изменения паттернов. Подобные примеры встречаются также и в других поздних инструментальных произведениях Адамса.

ИЗМЕНЕНИЯ	ТАКТЫ	ИНСТРУМЕНТЫ	ПРИМЕРЫ
ДОБАВЛЕНИЕ НОТЫ	167–169	ПИККОЛО	

Наиболее частая полиритмическая схема у Адамса — 3:4. Об этом композитор говорит в интервью, указывая, что «в создании временных отношений есть точка, за которой само музыкальное время начинает звучать диссонансно» [140, с. 96]. Схемы 2:3 и 3:4 не кажутся Адамсу диссонансом, в них он находит замечательную структуру, а схема 3:5 уже выходит за границы этого. Эти рассуждения позволяют снова обратиться к Скрипичному (в первую очередь — к Чаконе) концерту Адамса, в котором также наблюдается концепция «временного диссонанса»: смешивание регулярных пульсаций с паттернами, которые одновременно проецируют противоречивые скорости.

Рисунок 4.26 [199, с. 46] демонстрирует вариант полиритма из третьей части «Наивной и сентиментальной музыки». Обведённые ноты в партии кларнета — пропущенные ноты в партии челесты. Отрывок включает соотношения длительностей 2:3, 5:6. При этом тоновый каркас совпадает [199, с. 39].

The image shows a musical score for two instruments: Cl. I in Bb (concert pitch) and Celesta. The Cl. I part is in 4/4 time and features a complex polyrhythmic pattern with triplets and accents. The Celesta part is in 4/4 time and features a similar polyrhythmic pattern with accents. The score includes dynamic markings such as *mp* and *sim.* and is annotated with polyrhythmic ratios: 2:3, none, and 5:6. The Cl. I part has circled notes, and the Celesta part has circled notes, indicating a relationship between the two parts.

Рис. 4.26. Дж. Адамс, *Naïve and Sentimental Music*, III ч., тт. 55–56

Встречаются и более сложные полиритмы, включающие три одновременные линии. На рисунке 4.27 фортепиано и арфа имеют почти одинаковый музыкальный материал (семь из восьми общих звуков, кроме такта 267, где у фортепиано добавляется «лишний» звук). Челеста, в свою очередь, сохраняет лишь пять звуков из партии арфы. Три приведённые линии очерчивают один контур, а в совокупности их наложение напоминает эффект эха (несовпадение по фазе): квинтолы «растягивают» время на фоне септолей и шестнадцатых.

Рис. 4.27. Дж. Адамс, *Naïve and Sentimental Music*, III ч., тт. 267–271

Таким образом, именно ритм, сложный и многосоставный, является главным двигателем третьей части цикла, оправдывая подзаголовок. Мелодические ячейки-паттерны преобразуются в первую очередь за счет ритмических изменений. Здесь с помощью метода «ласточкиного хвоста» соединяются фактурные пласты, каждый из которых основан на своем ритмическом рисунке.

Подводя итог, подчеркнем, что «Наивная и sentimentalная музыка» — одна из самых важных и масштабных оркестровых партитур Адамса. Внешне по структуре сочинение напоминает «*Harmonielehre*»: но там, где раньше были позднеромантические мелодии и восхитительные мерцающие гармонии, появляются фрагментированные музыкальные идеи и диссонирующие контрапункты, требующие от слушателя гораздо больших усилий.

Существует принадлежащая Адамсу характеристика этой пьесы: «Название “Наивная и sentimentalная музыка” не должно восприниматься слишком буквально. Суть этой пьесы заключается в очень простом материале: наивная мелодия в первой части, длинное медитативное гитарное соло во второй части и цепь маленьких минималистских ячеек в последней, которые существуют в рамках более крупной сложной структуры» [79, с. 257]. Судя по всему, композитор стремится несколько упростить трактовку «Наивной и sentimentalной музыки»,

сосредоточив внимание слушателя только на поверхностных средствах выразительности; между тем, музыка Адамса в сонорном звучании оказывается не проще партитур Д. Лигети.

Адамс ещё больше отдаляется от минимализма: только в последней из трёх частей присутствуют ритмические элементы, напоминающие его ранний стиль. Гораздо ярче оформляется его *мелодический стиль*. В своих комментариях Адамс называет это произведение «эссе о мелодии» [82]: тема-мелодия разворачивается длинными линиями, часто в сопровождении других инструментов (виолончели, гитары, арфы), на своем пути претерпевая множество преобразований. Объяснение этому дал И. Маршалл, указывая, что в первой части «Наивной и сентиментальной музыки» мелодия «держится изо всех сил, потому что она в пути, не зная, куда идти, и она теряется несколько раз» [165, с. 163]. Мелодический характер темы условно может быть сопоставлен с темами некоторых симфоний Ф. Шуберта (с их продолжительными мелодиями). В этом плане ей присуща ограниченность с точки зрения разработки. Однако, Адамсу удалось сохранить тему, кардинально изменяя ее облик в разном контексте драматургии.

«Гипермелодизм» проявлялся ещё в «Скрипичном концерте», однако совсем иначе. В «Наивной и сентиментальной музыке» мелодия всячески пытается сохранить свой первоначальный облик, «цепляясь» за узнаваемые мотивы; в «Скрипичном концерте» она бесконечно трансформируется. Имея в виду постоянные отсылки Адамса к стилям Брукнера и Сибелиуса, мы бы отметили не столько звуковые контуры, сколько протяженность и синтаксис мелодизма. По слуховому ощущению, мелодизм Брукнера и Сибелиуса здесь не опознается.

Адамс обнаружил, что с помощью определенных элементов минималистских техник можно создавать большие музыкальные структуры в духе масштабов полотен А. Брукнера: «Контроль тональной гармонии и конструкция с помощью повторяющихся мотивных ячеек позволили мне создавать архитектурные “события”, такие, как первые части “Фисгармонии” и “Учения о гармонии” или большие оперные сцены в “Никсоне”. В атональной музыке просто невозможно построить такие большие структуры» [90, с. 21].

Музыка романтиков привлекала композитора уже в ранние творческие годы. О 1976 Адамс пишет: «Вагнер не слишком занимал мои мысли в те времена, — ни его мифологические размышления, ни его длинные сложные оперы, — но эта музыка, особенно тихие начальные такты “Путешествия Зигфрида по Рейну” со своими грациозными скачками на сексты, септимы и мягкими переливами струнных аккордов, открылась мне <...> То, о чем заботились Вагнер и Шуман, было стремление донести интенсивность переживаний до слушателей» [79, с. 101].

Яркая параллель возникает и в связи с Берлиозом, его «Фантастической симфонией» и особым вниманием к гитаре¹⁰⁶. Нарратив музыки Берлиоза с его отношением к мелодии, как к «идеи фикс», вероятно, может быть ещё ближе Адамсу, чем нарратив музыки Брукнера. Музыка Брукнера почти всегда отстранена от авторского индивидуального голоса, она более масштабна по замыслу и воспринимается скорее как саундтрек.

Нельзя сказать, что Адамс окончательно порывает с приёмами минимализма: но эти приёмы теряют свою самодостаточность, становясь средством «дления» фактурных, гармонических и мелодических пластов, и важную роль в этом континууме играет способ сцепления линий «ласточкин хвост». Очевидное желание Адамса как можно дольше пребывать в процессе «самодвижения» музыки заставляет его почти полностью избегать цезур, чему и служит «непрямые» стыковки пластов.

Избегание цезур приводит музыкальный «поток» к состоянию, которое можно квалифицировать как «музыкальное путешествие», о чем писал критик И. Маршал. На протяжении части мелодия предстает в различных инструментальных вариантах, часто в сопровождении гитары, меняется ее гармоническое сопровождение. И такое путешествие мелодии определяет идею части и даже всего произведения: как писал И. Маршал, «мы — сентименталисты,

¹⁰⁶ Г. Берлиоз очень хорошо играл на гитаре, умел импровизировать, он трактовал этот инструмент как мелодичный. Так как композитор не умел играть на фортепиано, он часто проигрывал на гитаре партии разных инструментов при создании произведений [13]. Г. Берлиозу принадлежат вариации для гитары, этот инструмент используется в качестве сопровождающего в песнях, а также использован в партитуре оперы «Бенвенуто Челлини» (ор. 23, 1834–37).

и, хотя мы не можем легко достичь идеала наивности, мы можем, по крайней мере, осознавать его, и, возможно, в этом заключается суть позиции Джона в этой музыке — своего рода самосознание самосознания» [165, с. 165].

Откуда же может возникать эта потребность в «музыкальном путешествии»? Известно, что Адамс глубоко чувствует природу и готов изучать ее красоты бесконечно. Он в своих литературных текстах обращается к различным пейзажам. Ингрэм отмечает, что Адамс создал значительную часть произведений в Северной Калифорнии «в самых дальних уголках округа Сонома в деревенском доме, который находится на краю глухого леса секвойи, а с другой стороны начинается жаркий прибрежный хребет с дубами» [165, с. 169–170]. Ингрэм усматривает отражение данных образов не только в таких произведениях как «Эльдорадо», где непосредственно созданы пейзажные зарисовки, но и в симфонии «Наивное и сентиментальное», где он слышит «связь с миром природы» [165, с. 169–170].

И теперь становится более понятным, почему Адамс обращается к категориям «наивного» и «сентиментального»: глубокая связь с природой проявляется у композитора не столько в буквальном смысле, сколько в изображении впечатлений от этого родства.

По словам Адамса, в «Наивной и сентиментальной музыке» он противопоставляет свой «естественный и спонтанный» своему «обостренному его». Осознание «почти невозможности создать поистине “наивное” искусство в наши “свирепые художественно-исторические и застенчивые времена”» [82] заставляет его особенно настойчиво искать это «наивное» в себе. «Быть наивным в наше время просто невозможно, чтобы быть наивным, нужно быть невинным, в то время, когда все знают обо всем. <...> Симфония, опирающаяся на симфонии Брукнера, которые в свою очередь опирались на оперы Вагнера и симфонии Бетховена, совершенно не может иметь какую-то наивную почву» [79, с. 257]. Стремление освободиться от влияния академического авангарда казалось Адамсу «крайним примером шиллеровского “сентиментального” подхода» [79, с. 257].

Однако Адамс идет дальше в своих рассуждениях: «Затем я подумал о Прусте, Равеле или Малере, которые описывали свое собственное детство <...>

о смеси невинности и жестокости в истории Рождества <...> я думал о балансе света и тьмы в песнях поздних Битлз. И я понял, что поиск наивного, борьба возродить его — один из великих жестов в истории всего художественного поведения» [79, с. 257].

То специфическое понимание «наивного», которое предлагает Адамс, заставляет думать не столько о «непредумышленном», сколько о тяге к *спонтанному*, попытке ослабить рациональный контроль над музыкой. И здесь приходит на ум ассоциация с детством композитора — кто, как не он, по необходимости получал своё музыкальное образование не как систематическое изучение истории музыки, а как поток случайных музыкальных впечатлений? Не есть ли опыт «Наивной и сентиментальной музыки» попытка вернуться к той *цепи свободных ассоциаций*, которая служила неким «стержнем», собирающим вокруг себя музыкальные впечатления юного Адамса? И тогда по-особому резонируют слова Шиллера: «Так же свободно и естественно, как гений выражает себя в своём творчестве, его невинность сердца выражается в его социальном общении... Часто говорят не то, что думают, не собираясь лгать... Незнание этих обычных правил в сочетании с естественной искренностью, которая презирает хитрость и малейший след лжи... производит в обществе эффект наивности... Естественное поведение детей и есть такого рода описание. Оно вызывает смех своим контрастом с нормами, но в глубине души следует признаться, что ребёнок прав» [177, с. 187].

«Наивная и сентиментальная музыка» — одно из самых личных высказываний Адамса в музыке. Обращаясь к категории «наивного», Адамс делает попытку активизировать свободный и интуитивный подход. И именно это играет роль в Наивной и Сентиментальной Музыке: примирение дихотомии с самой собой. Композитор выразил это как «поиск наивности, борьба за ее восстановление», что представляется ему «одним из величайших жестов в истории всех художественных усилий» [79, с. 257].

Заключение

Каковы же составляющие музыкальной поэтики Джона Адамса в период 1980-1990-х годов?

Круг идей Адамса, как правило, двойственен. Композитор в своем творчестве совмещает как академическое, так и популярное музыкальное направление, «трикстерские» намерения и «серьезные». Дихотомия проявляется на разных уровнях деятельности Адамса и связана с его ироническим взглядом на различные сюжеты: «При главенстве узнаваемого адамсовского стиля — прочного эклектичного сплава, в котором поздний романтизм естественно пересекается с минимализмом, джазом и поп-музыкой, — в партитуру инкрустированы остроумные ссылки на оперные формы и каноны, на оперный репертуар от XVII до XX века: это балетный дивертисмент в центре оперы, три секретарши Мао, напоминающие трёх дам из “Волшебной флейты” В. А. Моцарта, колоратура жены Мао (квази-цитата арии Бабы Турчанки из “Похождений повесы” И. Стравинского), “закадровый” голос Никсона, напоминающий зов Куинта в “Повороте винта” Б. Бриттена» [34, с. 410].

Ироническое ¹⁰⁷ в творчестве композитора проявляется благодаря его «трикстерской» сути. Адамс вступает в «диалог» со многими деятелями культуры и искусства, вовлекая слушателя в бесконечную игру и поиск семантики. Спектр таких *влияний* сподвигает композитора на поиск творческих решений. Так, Адамс вступает в своеобразный диалог с идеями А. Шенберга (Камерная симфония, «Учение о гармонии»); с «гипермелодизмом» композитора связаны «бесконечная мелодия» Р. Вагнера, его «Парсифаль», «Золото Рейна», (II часть «*Harmonielehre*», Скрипичный концерт); в сложных полиритмических формулах Адамса отразились

¹⁰⁷ Классифицировать иронические модусы едва ли возможно: всякий раз, когда речь заходит об иронии, необходимо оговаривать, в какой системе координат она рассматривается. Исторические формы иронии — античная, романтическая, постмодернистская — порождают множество индивидуальных трактовок. Одна из влиятельных моделей, предложенная в середине XX века Н. Фраем на основе юнгианской психологии, помещает иронию в систему из четырех топосов: романтического, трагического, комического и иронического [127].

ритмические идеи К. Нанкарроу (Камерная симфония, Скрипичный концерт) и Ч. Айвза (триптих «Мой отец знал Чарльза Айвза»). Эстетика А. Брукнера с ее тяготением к крупной форме и монолитному симфонизму находит свое отражение в «Наивной и сентиментальной музыке»; родство двух композиторов проявляется в самом подходе к развертыванию масштабного звукового пространства. Гармоническая составляющая музыки Адамса черпает истоки из различных эпох и направлений (от принципов эпохи барокко до модальности Тезауруса Н. Слонимского¹⁰⁸). Элементы популярной музыки (джаз, рок, соул и др.) появляются в творчестве композитора благодаря влиянию таких музыкантов, как Д. Эллингтон, А. Копленд, Ф. Заппа, Битлз, и многих других. Кроме того, в программы сочинений вплетаются концепции К. Юнга и З. Фрейда, образ средневекового мистика М. Экхарта («*Harmonielehre*»), философия Ф. Шиллера и поэзия У. Уитмена («Наивная и сентиментальная музыка»), картины С. Дали (Скрипичный концерт) и так далее.

Велика роль *поэтики заглавий* в творчестве композитора. Вербальный язык творчества Адамса включает постоянную «языковую игру» (по Л. Витгенштейну), двусмысленность заголовков, неожиданные отсылки в программных установках. Все это, вероятно, можно назвать отдельным выразительным приемом, которым композитор мастерски владеет.

Многие из композиционных приемов, использованных Адамсом, можно считать своего рода *ответом на сериализм* и функцию «композитора как ученого». В «*Harmonielehre*» мы наблюдаем сложное отношение Адамса к одноименному трактату Шёнберга, в котором тот впервые заявил, что тональность умерла. Шёнберг и его додекафония, по мнению Адамса, «виноваты» в том, что слушатель XX века отвернулся от классической музыки. Адамс противопоставляет себя «линии Шёнберга», используя средства тональной гармонии и минимализма.

Минимализм у Адамса теряет свой фундаментальный ориентир — «чистую» повторность. Соединяя минималистские приёмы, гармоническое развитие,

¹⁰⁸ В честь своего друга, Н. Слонимского, Адамс написал «*Slonimsky's Earbox*». Пьеса основана на модальных гармониях произведения И. Стравинского «*Le chant du rossignol*».

конфликтное сопоставление, Адамс сочиняет крупные оркестровые формы в духе Вагнера, Малера, Сибелиуса («Наивная и сентиментальная музыка»).

Важное место в поэтике творчества Адамса занимает *идея путешествия*. Она находит отражение в композиционных приемах музыки (ощущение автомобильной скорости в «Short Ride in a Fast Machine», «путешествующая» гипермелодия в «Наивной и сентиментальной музыке» и др.).

Влияние оказали *географические места*, в которых Адамс жил или пребывал. Например, именем перекрестка Hallelujah Junction, находящегося на границе Калифорнии и Невады, названы фортепианное сочинение и автобиография композитора; «The Dharma at Big Sur» («Дхарма в Биг-Суре», 2003) отсылает к знаменитому участку побережья Биг Сур — скалистому обрыву между Санта-Крус и Санта-Барбарой; в сочинении «City Noir» («Город Нуар», 2009) Адамс изображал послевоенный Лос-Анджелес конца 40-х — начала 50-х годов.

В отличие от многих композиторов рубежа XX — XXI веков Адамс провозглашает необходимость *интуитивности* в работе. Он признаётся, что доверяет интуиции на различных уровнях работы, в том числе говорит об «интуитивном чувстве баланса» [210, с. 247, 260]. Многие идеи композитор черпает из своего подсознания, из красочных снов («Grand Pianola Music», «Harmonielehre», «Naive and Sentimental Music» и многие другие). Ему присуща «импровизационность» композиционного процесса. Он намеренно избегает первенства рациональных способов создания музыки, уподобляя себя джазовому музыканту, который импровизирует на гармоническую последовательность.

Большую выразительную роль в творчестве Адамса играет *оркестр*. Композитор обращается к поздне-романтическому составу, значительно расширяя его за счет инструментов и технических средств, заимствованных из области джаза, рок- и поп-музыки, а также электронных инструментов.

Особым своеобразием отличается процесс *формообразования*. Музыкальные сочинения Джона Адамса 1980–1990-х годов демонстрируют размывание жёстких структурных границ — процесс, в котором участвуют такие явления, как принцип

«ласточкина хвоста». Главным двигателем этой музыки нередко служит чередование разнообразного тематического материала. Именно такая организация отражает «панорамную концепцию» творчества Адамса: «Структурная идея моей музыки заключается в том, что что-то появляется на горизонте событий, а затем его важность возрастает, поскольку оно начинает доминировать на экране, а затем оно проходит мимо вас и исчезает... Она сильно отличается от риторической формы, которая организовала диалектическую дискуссию о противоположных мотивах или жестах: тема А и тема Б, тезис и антитезис» [90, с. 24].

Поворот к лиризму закономерно вызывает особый интерес композитора к *мелодии*. Мелодия становится главным героем, «идеей фикс», что получило отражение в Скрипичном концерте, а затем в «Наивной и сентиментальной музыке». Универсальный метод композитора в каждом случае обретает уникальное проявление. Если в Скрипичном концерте развитие направлено «внутрь» — на процессуальное переосмысление и мутацию самого тематизма, то в «Наивной и сентиментальной музыке» применяется противоположный подход: стабильный тематический элемент (всячески стремящийся сохранить свой первоначальный облик) раскрывается через постоянную смену окружающей его фактурной и гармонической среды.

Звуковысотность музыки Адамса отличается «иерархическим подходом к гармонии» [147] Работая в рамках одного звукоряда, Адамс может создавать сложные текстуры, дополняя их хроматизмами, сонорными звучаниями. Эта способность сочетать, казалось бы, несочетаемое — строгую тональную структуру и свободный хроматический экспрессионизм — и делает его гармонический мир столь узнаваемым. Суммируя, метод Адамса заключается в том, чтобы: установить тональный центр, наполнить его энергией с помощью повторяющихся ритмов (минимализм), ввести конфликт с помощью романтического хроматизма и диссонансов, разрешить напряжение возвращением к исходному устою.

Таким образом, поэтика композитора периода 1980–1990-х годов складывается из идей, нашедших отражение в концепциях Адамса, связанных с выдающимися фигурами различных эпох и направлений. Острое желание вступить

с ними в диалог определяет глубокую *интертекстуальную природу* его мышления. В партитурах Адамса скрытые аллюзии на наследие Малера, Сибелиуса, Брукнера или даже массовой американской культуры переосмысливается через призму постминимализма. Подобный активный интерес композитора к разнородным источникам и их ментальное пересечение неизбежно приводят к *полистилистике* его творчества в целом.

Деконструкция в творчестве Джона Адамса выступает не как инструмент разрушения музыкальной формы, а как способ переосмысления и аналитического расщепления классических и массовых музыкальных традиций. В отличие от радикального европейского музыкального деконструктивизма, Адамс использует этот метод в рамках постминимализма, чтобы разобрать привычные слуху культурные коды (от Шёнберга до музыки из мультфильмов) и собрать их заново в рамках непрерывного пульсирующего времени. К примеру, деконструкция *жанровых канонов* наблюдается в Скрипичном концерте, где традиционная барочная форма чаконны во второй части подвергается глубокой деконструкции. Композитор берет неизменный басовый паттерн (*basso ostinato*), но деформирует его интонационные контуры и растягивает временные границы. В результате вместо строгой вариационной структуры слушатель воспринимает текучий «пространственный жест», стирающий привычные грани жанра. Деконструкция *исторического стиля* проявляется в диалоге с Малером, Сибелиусом или Брукнером: Адамс не занимается прямым цитированием или постмодернистским коллажем, он изолирует отдельные элементы музыкальной ткани (например, характерное малеровское оркестровое крещендо в «*Harmonielehre*»). Деконструкция *классической гармонии* проявляется в отказе от традиционного функционального тяготения (T–S–D–T). Вместо плавных модуляций и тонального развития он использует принцип «врат» («*gating*»). Композитор конструирует стабильный модалный блок, а затем резко, как при кинематографической склейке, переключает его на другое звуковысотное поле. Это деконструирует линейное европейское ощущение музыкального времени, заменяя его пространственным восприятием «звуковых рельефов».

Роль Адамса для современной музыкальной культуры сформулировал известный голландский критик Элмер Шёнбергер: «Адамс... не только отвержен уважаемыми новомузикальными сценами Европы, но даже у себя на родине записан в “предатели прогресса” — поскольку его интересует музыкальное эсперанто, “грамматика и синтаксис, которые он может разделить с другими людьми”... Адамс, кроме Моцарта и Стравинского, не стесняется любить рок- и поп-музыку. Вместе с тем — и это, по меньшей мере, столь же важно — он немало не стесняется того, что его вотчина — концертный зал, а не фонотека» [70, с. 279]. Сказанное подчёркивает независимость Адамса от диктующих «моду» концертных залов; обращение композитора к реальному слушателю, а не к тому, кто в наушниках; а также широту культурного спектра и стилистический плюрализм его творчества.

Как заявил в интервью дирижер Лоуренс Ренес, музыка Адамса — «<...> Это не “минимальная музыка”. Это максимальная музыка: в ней столько всего <...> Техника, с которой он 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» [138, с. 117].

Пластичная и неуловимая, музыка Адамса отражает постоянный поиск и обретение новых форм и средств выразительности. Органично сочетая минималистский принцип повторности с традиционной для западноевропейской музыки логикой формообразования, динамичным симфоническим дыханием и граничащей с пародийностью эстетики неоромантизма и американской популярной культуры, он неустанно черпает в своем прошлом элементы будущего.

Список литературы

1. *Акопян, Л. О.* Музыка XX века : энциклопедический словарь / Л. О. Акопян. — М. : Практика, 2010. — 855 с.
2. Артефакт // Oxford Languages. — URL: <https://languages.oup.com/google-dictionary-ru/> (дата обращения: 16.04.2022).
3. *Бальмонт, К. Д.* Из Мировой Поэзии / К. Д. Бальмонт. — Берлин : Слово, 1921. — 212 с.
4. *Бердяев, Н. А.* Смысл истории / Н. А. Бердяев. — М. : Мысль, 1990. — 176 с.
5. Берлин, Исая // Википедия : свободная энциклопедия. — URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B5%D1%80%D0%BB%D0%B8%D0%BD_%D0%98%D1%81%D0%B0%D0%B9%D1%8F (дата обращения: 07.02.2022)
6. Бесконечная мелодия // Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. — Москва : Советская энциклопедия, 1990. — С. 69.
7. *Бычкова, Н. В.* Понятие поэтики в музыкознании / Н. В. Бычкова // Вести Белорусской государственной академии музыки. — 2006. — № 9. — С. 68–71.
8. *Ван Дунтин.* Оперная трилогия Джона Адамса «Никсон в Китае» — «Смерть Клингхоффера» — «Доктор Атом» в контексте музыкального театра эпохи постминимализма : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. — Новосибирск, 2022. — 162 с.
9. *Власова, Н. О.* О двух видах аллюзий в музыке композиторов «новой простоты» // Музыкальная культура в Федеративной Республике Германия : сб. материалов симпозиума в Ленинграде (1990). — Kassel : Gustav Bosse Verlag, 1994. — S. 123–128.
10. *Власова, Н. О.* Творчество Арнольда Шёнберга : дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02 / Власова Наталья Олеговна. — М., 2007. — 422 с.
11. *Власова, Н. О.* Шёнберг в Америке: «Невозможно было избежать его влияния...» [интервью с С. Нефф и Дж. Фейгиным] / Н. О. Власова // Музыкальная

академия. — 2000. — № 2 (671). — С. 141. — URL: <https://mus.academy/articles/shenberg-v-amerike-nevozmozno-bylo-izbezhat-ego-vliyaniya> (дата обращения: 08.05.2022).

12. *Воротынцева, Л. А.* Явление интертекстуальности в музыкальном искусстве / Л. А. Воротынцева // *Философско-культурологические исследования : специализированное электронное научное издание.* — URL: <https://fki.lgaki.info/2019/05/06/явление-интертекстуальности-в-музык/> (дата обращения: 13.04.2022).

13. Гектор Берлиоз // *Иллюстрированный биографический энциклопедический словарь «Гитаристы и композиторы».* — URL: <http://www.abc-guitars.com/pages/berlioz.htm> (дата обращения: 05.04.2022).

14. *Гуляницкая, Н. С.* Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н. С. Гуляницкая. — М. : Языки славянской культуры, 2002. — 432 с.

15. *Денисова, Е. Н.* Неоромантические аспекты в отечественном инструментальном концерте последней трети XX века : дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Денисова Елена Николаевна — М., 2001. — 261 с.

16. *Дубинец, Е. А.* Made in USA: музыка — это всё, что звучит вокруг / Е. А. Дубинец. — М. : Композитор, 2006. — 415 с.

17. *Ермакова С. С.* О трактовке музыкальной поэтики в отечественном музыкознании / С. С. Ермакова // *В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии.* — 2017. — № 3 (70). — С. 5–10.

18. Заппа, Фрэнк // *Википедия : свободная энциклопедия.* — URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Заппа,_Фрэнк (дата обращения: 02.08.2021).

19. *История зарубежной музыки. XX век : учеб. пособие / сост. и общ. ред. Н. А. Гавриловой.* — М. : Музыка, 2005. — 576 с.

20. *История искусства музыкального театра. Избранные лекции: учебное пособие / составитель В. Л. Маковкина.* — Екатеринбург : ЕГТИ, 2021. — 52 с.

21. *История современной музыки: музыкальная культура США XX века : учебник для бакалавриата и специалитета / М. В. Переверзева [и др.] ; отв. ред.*

М. В. Переверзева ; под ред. С. Ю. Сигиды, М. А. Сапонова. — 2-е изд. — М. : Юрайт, 2019. — 540 с.

22. *Кандинский, В., Шёнберг, А.* Переписка 1911-1936. — М. : Grundrisse, 2017. — 224 с.

23. *Кристева, Ю.* Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. — М. : Прогресс, 2000. — С. 427–457.

24. *Когоутек, Ц.* Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек. — М. : Музыка, 1976. — 266 с.

25. *Конен, В. Дж.* Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США / В. Дж. Конен. — М. : Музыка, 1977. — 291 с.

26. *Кром, А. Е.* «Простая арифметика» репетитивного процесса в американском музыкальном минимализме / А. Е. Кром // Проблемы музыкальной науки. — Уфа, 2008. — № 1(2) — С. 192–197.

27. *Кром, А. Е.* Минимализм в контексте традиции американской экспериментальной музыки XX века / А. Е. Кром // Музыка и время. — 2010. — № 11. — С. 18–21.

28. *Кром, А. Е.* Американский музыкальный минимализм: проблемы рецепции и интерпретации / А. Е. Кром // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2017. — № 6. — С. 75–84.

29. *Кром, А. Е.* «Классическая фаза» американского музыкального минимализма : дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02 / Кром Анна Евгеньевна. — Саратов, 2011. — 457 с.

30. *Кузнецов, А. Г.* Из истории американской музыки: классика, джаз : учебное пособие / А. Г. Кузнецов. — 3-е изд., стер. — СПб. : Планета музыки, 2019. — 224 с.

31. *Лаврова, С. В.* Пространственный жест в музыке Беата Фуррера / С. В. Лаврова // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2022. — № 1 (46). — С. 63–73. — DOI: 10.52469/20764766_2022_01_63.

32. *Ланье, Дж.* Кому принадлежит будущее? Мир, где за информацию платить будут вам / Дж. Ланье ; пер. с англ. Э. Воронович, О. Липы ; под ред. Е. Горанской. — М. : Бомбора, 2020. — 560 с.
33. *Маклыгин, А. Л.* Композиторская педагогика в свете отечественных национальных детерминант XX века / А. Л. Маклыгин // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2021. — № 4. — С. 107–115.
34. *Манулкина О. Б.* Джон Адамс // История современной музыки: музыкальная культура США XX века. М. : Юрайт, 2019. — С. 404–415.
35. *Манулкина, О. Б.* От Айвза до Адамса: американская музыка XX века / О. Б. Манулкина. — СПб. : Издательство Ивана Лимбаха, 2010. — 784 с.
36. *Манулкина, О. Б.* Рождественская оратория «El Niño» Джона Адамса // Жизнь религии в музыке / ред.-сост. Т. А. Хопрова. — СПб. : СПбГК, 2006. — С. 209–226.
37. *Манулкина, О. Б.* Самое актуальное из искусств? Три оперы Джона Адамса // Критика. Публицистика. Страницы истории : сб. к XXX-летию кафедры критики Санкт-Петербургской консерватории / ред.-сост. Л. Г. Данько. — СПб. : СПбГК, 2006. — С. 34–52.
38. *Мейер, К.* О Наде Буланже / К. Мейер ; пер. с польского А. Давтяна // Музыкальная академия. — 2021. — № 1 (773). — URL: <https://mus.academy/articles/o-nade-bulanzhe> (дата обращения: 05.02.2021).
39. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / под ред. Ю. В. Келдыша. — М. : Советская энциклопедия : Советский композитор, 1973–1982.
40. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. — М. : Советская энциклопедия, 1990. — 672 с.
41. *Николаев, П. А.* Наивное и сентиментальное / П. А. Николаев // Литературный портал litpr.ru. — URL: <https://litpr.ru/naivnoe-i-sentimentalnoe/> (дата обращения: 07.05.2022).
42. Новая философская энциклопедия : в 4 т. / под редакцией В. С. Стёпина. — М. : Мысль, 2001. — URL: https://dic.academic.ru/contents.nsf/enc_philosophy/ (дата обращения: 14.03.2022).

43. *Обрист, Х. У.* Краткая история современной музыки / Х. У. Обрист. — М. : Ад Маргинем Пресс, 2015. — 280 с.
44. Пантональность // Википедия : свободная энциклопедия. — URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Пантональность> (дата обращения: 02.04.2022).
45. *Пляс, А.* Архетипы таро в легендах и мифах. Аркан Шут как трикстер и мудрец / А. Пляс. — URL: <https://www.b17.ru/article/124416/> (дата обращения: 01.11.2021).
46. *Поспелов, П. Г.* Эпоха минимализма / П.Г. Поспелов // «Альтернатива-90»: Грани минимализма. Музыка. Экспресс-информация. — М., 1991. — Вып. 2. — С. 2–6.
47. *Росс, А.* Дальше — шум. Слушая XX век / А. Росс ; пер. с англ. М. Калужского, А. Гиндиной. — М. : Астрель: Corpus, 2012. — 560 с.
48. Сатурн (Ракеты) // Википедия: свободная энциклопедия. — URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Сатурн_\(ракеты\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Сатурн_(ракеты)) (дата обращения: 02.08.2021).
49. Селицкий А. Я. Лебединая песня Николая Каретникова. По следам мировой премьеры Второй камерной симфонии // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. — 2023. — № 1 (50). — С. 85–96.
50. *Сигида, С. Ю.* Музыкальная культура США конца XVIII — первой половины XX века. Становление национальной идентичности / С. Ю. Сигида. — М. : Композитор, 2012. — 504 с.
51. *Синельникова, О. В.* Монтажный принцип и музыкальная форма / О. В. Синельникова // Вестник Томского государственного университета. — 2009. — №319. — С. 68–73.
52. Словарь литературоведческих терминов / С. П. Белокурова ; науч. ред. : И. Н. Сухих, С. В. Друговейко-Должанская ; ст. : Д. С. Лихачев, М. Л. Гаспаров. — СПб. : Паритет, 2006. — 314 с.
53. *Слонимский, Н. Л.* Тезаурус гамм и мелодических оборотов : Справочник для композиторов и исполнителей : в 2 т. — СПб. : Композитор, 2016. — Т. 1. Свод правил и образцов: основные последовательности ; науч. ред. и пер. с англ. М. Р. Черная — 160 с.

54. *Софронов, Ф. М.* Последняя русская камерная симфония / Ф. М. Софронов. — URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/poslednjaja-russkaja-kamernaja-simfonija/> (дата обращения: 17.01.2022).
55. *Стравинский, И.* Хроника. Поэтика / И. Стравинский. — М. : Центр гуманитарных инициатив, 2012. — 368 с.
56. Теория современной композиции : учеб. пособие / отв. ред. В. С. Ценова. — М. : Музыка, 2007. — 616 с.
57. Троп // Oxford Languages. — URL: <https://languages.oup.com/google-dictionary-ru/> (accessed: 16.04.2022).
58. *Турчин, В. С.* По лабиринтам авангарда / В. С. Турчин — М. : Издательство МГУ, 1993. — 248 с.
59. *Фрай, Дж.* Возрождение тональности в музыке США конца XX века // Искусство XX века: уходящая эпоха? : сб. статей : в 2 т. — Нижний Новгород, 1997. — Т.2. — С. 159–184.
60. *Цареградская, Т. В.* Музыкальный жест в пространстве современной композиции / Т. В. Цареградская. — М. : Композитор, 2018. — 364 с.
61. *Цареградская, Т. В.* Сет-теория в США: Милтон Бэббит и Аллен Форт / Т. В. Цареградская // Искусство музыки: Теория и история, — 2012. — № 6. — С. 157–177.
62. Цареградская, Т. В. «Сити Нуар» Джона Адамса: опыт интерпретации / Т. В. Цареградская // Современные проблемы музыкознания. — 2023. — № 4. — С. 68–103. — DOI: 10.56620/2587-9731-2023-4-068-10.
63. Цареградская Т. В. «Языковые» и прочие игры Джона Адамса / Т. В. Цареградская // Музыка. Искусство, наука, практика. — 2023. — №. 1 (41). — С. 9–25.
64. *Чигарева, Е. И.* «Шубертовская интонация» в музыке Альфреда Шнитке (к проблеме неоромантизма в творчестве отечественных композиторов) // Романтизм в контексте современной культуры. К 220-летию Франца Шуберта : коллективная монография / науч. ред. и сост. М. Р. Черная, О. В. Лукьянович, Н. И. Верба. — СПб. : Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2020. — С. 181–188.

65. Чурилова, Е. А. О стилистике Камерной симфонии Дж. К. Адамса / Е. А. Чурилова // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. — 2024. — № 2. — С. 39–54.
66. Чурилова, Е. А. Принципы формообразования в произведениях Дж. Адамса / Е. А. Чурилова // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2024. — № 2 (73). — С. 35–46.
67. 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 : сб. статей по материалам XIII Международной научной конференции студентов и аспирантов. — М. : РАМ имени Гнесиных, 2020. — 594 с. — С. 226–240.
68. Чурилова, Е. А. «Тело, сквозь которое течет мечта»: о Скрипичном концерте Джона Адамса / Е. А. Чурилова // Вестник музыкальной науки. — 2024. Т.12. — № 3. — С. 70–82.
69. Шёнберг, А. Афористическое // Советская музыка. — М. : Музыка, 1989. — № 1. — С. 106–108.
70. Шёнбергер, Э. Искусство жечь порох / Э. Шёнбергер / пер. с нидерл. И. Лесковской ; под ред. Б. Филановского, — СПб. : Издательство Ивана Лимбаха, 2007. — 400 с.
71. Юнг, К. Г. Психологические типы / К. Г. Юнг ; пер. с нем. С. Лорие ; под ред. В. Зеленского. — СПб. : Азбука, 2001. — 405 с.
72. Ярустовский, Б. М. Музыка XX века. Очерки : в 2-х частях / Б. М. Ярустовский. — М. : Музыка, 1987. — Ч. 2 : 1917–1945. — 342 с.
73. Adams J. Album liner notes for Elektra Nonesuch 79218-2. — New York : Elektra Entertainment, 1989.
74. Adams J. Berceuse elegiaque. — URL: <https://www.earbox.com/berceuse-elegiaque/> (accessed: 28.03.2022)
75. Adams, J. Biography. — URL: <https://www.earbox.com/john-adams-biography/> (accessed: 09.04.2022).

76. *Adams, J.* Chamber Symphony. — URL: <https://www.earbox.com/chamber-symphony/> (accessed: 11.05.2024).
77. *Adams, J.* Grand Pianola Music. — URL: <https://www.earbox.com/grand-pianola-music/> (accessed: 11.08.2021).
78. *Adams J.* Guide to Strange Places. Notes. — URL: <https://www.earbox.com/guide-to-strange-places> (accessed: 9.02.2023)
79. *Adams, J.* Hallelujah Junction: Composing an American Life / J. Adams. — New York : Farrar, Straus and Giroux, 2008. — 340 p.
80. *Adams, J.* Harmonielehre. — URL: <https://www.earbox.com/harmonielehre/> (accessed: 21.03.2022).
81. *Adams, J.* Liner notes to John Adams Earbox // Nonesuch Compact Disc — 79453-2 ; 10 x CD, Compilation. Box Set. — New York : Elektra Entertainment, 1999.
82. *Adams, J.* Naïve and Sentimental Music. — URL: <https://www.laphil.com/musicdb/pieces/514/naive-and-sentimental-music> (accessed: 15.12.2021).
83. *Adams, J.* NPR Fresh Air: John Adams / interview by Terry Gross (November 16, 1999). — URL: <http://www.npr.org/ramfiles/fa/19991116.fa.ram> (accessed: 18.07.2021).
84. *Adams, J.* John Adams Mines Beethoven's Mind : [interview with J. Adams] / R. Montagne // Deceptive Cadence : weblog / National Public Radio. — 2015. — 10 November. — URL: <https://www.npr.org/sections/deceptivecadence/2015/11/10/450560466/john-adams-mines-beethovens-mind> (accessed: 20.05.2025).
85. *Adams J.* John Adams on Century Rolls. — URL: <https://www.earbox.com/century-rolls/> (accessed: 13.11.2024).
86. *Adams J.* John Adams on Grand Pianola Music. — URL: <https://www.earbox.com/grand-pianola-music/> (accessed: 9.11.2024).
87. *Adams J.* John Adams on Shaker Loops. — URL: <https://www.earbox.com/shaker-loops/> (accessed: 9.11.2024).

88. *Adams J.* John Adams on the Chamber Symphony. — URL: <https://www.earbox.com/chamber-symphony/> (accessed: 13.11.2024).
89. *Adams, J.* John Adams: Opera Can (and Must) Be Relevant // interview by Stewart Ocksenhorn // Aspen Times. — 1998. — Vol. 117, № 90.
90. *Adams J.* John Adams Reflects on His Career. Interview by Thomas May // The John Adams Reader: Essential Writings on an American Composer / ed. by Th. May. New Jersey : Amadeus Press, 2006.
91. Adams, J. [Liner notes] / J. Adams // [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.
92. *Adams, J.* Phrygian Gates. — URL: <https://www.earbox.com/phrygian-gates-china-gates/> (accessed: 19.07.2021).
93. *Adams, J.* Revitalizes the Violin Concerto // National Public Radio March. — 2008. — URL: <https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=88976175#:~:text=The%20composer%20John%20Adams%20once,Adams%20studied%20composition%20at%20Harvard> (accessed: 13.09.2021).
94. *Adams J.* The Muse that Sings: Composers Speak about the Creative Process / J. Adams. — Oxford : Oxford University Press, 1999.
95. *Adams, J.* Violin Concerto. — URL: <https://www.earbox.com/john-adams-violin-concerto-leila-josefowicz-david-robertson-st-louis-symphony-orchestra/> (accessed: 15.04.2022).
96. *Adams, J.* // Wise Music Classical. — URL: <https://www.wisemusicclassical.com/composer/10/John-Adams/> (accessed: 18.05.2021).
97. *Adams, J., Coles, B., Dhiri A., et al.* John Adams: A Portrait and a Concert of American Music / produced by Colin Wilson and directed by Bob Coles. — 134 min. // Composers of Our Time, 2002. — Digital videodisc.
98. *Adams, J., Sheffer, J.* John Adams conversation with Jonathan Sheffer // Perceptible processes: Minimalism and the Baroque. — New York : Eos Music Inc., 1997. — P.76–82.

99. 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).
100. American Composers on American Music / ed. by H. Cowell. — New York : F. Ungar, 1962. — 226 p.
101. *Amirkhanian, Ch.* Ode to Gravity: Interview with John Adams. 1973. // Originally broadcast on April 18, 1973, KPFA Radio, Berkeley, CA. — URL: <http://radiom.org/detail.php?omid=OTG.1973.04.18.A>. (accessed: 13.04.2022).
102. *Ball, J. S.* A Conductor's Guide to Selected Contemporary American Orchestral Compositions: A Conductor's Guide (Part I) // Journal of the Conductors' Guild. — 1992. — Vol. 13, № 2. — P. 70–79.
103. *Ball, J. S.* A Conductor's Guide to Selected Contemporary American Orchestral Compositions : DMA diss. — University of Missouri-Kansas City, 1992.
104. *Barsom, P. R.* Large-Scale Tonal Structure in Selected Orchestral Works of John Adams, 1977-1987 : Ph.D. diss. — Rochester : University of Rochester, 1998.
105. *Berlin, I.* Against the Current: Essays in the History of Ideas / I. Berlin ; ed. by H. Hardy — 2nd ed. — Princeton University Press, 2013. — 584 p.
106. *Bernard, J. W.* Minimalism, Postminimalism, and the Resurgence of Tonality in Recent American Music / J. W. Bernard // American Music. — 2003. — Vol. 21, № 1. — P. 112–133.
107. *Bernard, J. W.* Theory, Analysis, and the 'Problem' of Minimal Music // Concert Music Rock, and Jazz since 1945 / ed. by Elizabeth West Marvin and Richard Hermann. — Rochester, New York : University of Rochester Press, 1995. — P. 259–284.
108. *Bernard, J. W.* The Minimalist Aesthetic in the Plastic Arts and in Music // Perspectives of New Music. — 1993. — Vol. 31, № 1. — P. 86–132.
109. *Berrow, J., Barrie, G.* John Adams: Minimalism and Beyond / J. Berrow, G. Barrie — Princeton, NJ : Films for the Humanities & Sciences, 1992.
110. *Brindle R. S.* The New Music : The Avant-garde since 1945 / R. S. Brindle. — London ; New York : Oxford University Press, 1975. — 206 p.

111. *Broad, E.* A new X? An examination of the aesthetic foundations of early minimalism / E. Broad // Music Research Forum. — 1990. — Vol. 5. — P. 51–62.
112. *Broyles, M.* Mavericks and Other Traditions in American Music / M. Broyles. — Yale : Yale University Press, 2004. — P. 169–170.
113. *Bryant, J. R.* The development of Schoenberg's twelve-tone technique from opus nine to opus twenty-six : Master of music thesis. — North Texas State University, 1968.
114. *Burkhardt, R. L.* The Development of Style in the Music of John Adams from 1978 to 1989 : PhD diss. / Rebecca Louise Burkhardt. — The University of Texas at Austin, 1993. — 241 p.
115. *Burkholder, J. P.* A History of Western Music / J. P. Burkholder, D. J. Crout, C. V. Palisca. — 9th ed.
116. *Cage, J.* Composition as Process: Indeterminacy // Audio Culture: Readings in Modern Music / C. Cox, D. Warner. — New York : Continuum, 2004. — P. 176–186.
117. *Cahill, S.* Adams, John (Coolidge) / S. Cahill // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. — 2nd ed. — London : Oxford University Press, 2001. — URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000042479> (accessed: 18.07.2021).
118. *Carter, R. E.* On Translating Schoenberg's «Harmonielehre» / E. C. Roy // College Music Symposium. — 1983. — Vol. 23, № 2. — P. 164–176.
119. *Chae, L. M.* Collaboration between a composer and a performer in the creation of the violin concerto κένωσις (Kenosis) by Elliott Bark : Thesis (DM). — Indiana University, 2019. — 79 p. — URL: <https://hdl.handle.net/2022/24876> (accessed: 15.02.2022).
120. *Cott, J.* John Adams, Harmonielehre: Interview with John Adams: June 1985 // Liner notes. — Nonesuch Compact Disc — 7559-79115-2. — New York : Elektra Entertainment, 1985.
121. *Covach, J.* The Americanization of Arnold Schoenberg? Theory, Analysis, and Reception / J. Covach // Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie. — 2018. — Vol. 15, № 2. — P. 155–175.

122. *Daines, M.* An Interview with John Adams / M. Daines // *The Opera Quarterly*. — 1996. — Vol. 13, № 1. — P. 37–54.
123. *Dixon, J. D.* George Rochberg: A Bio-Bibliographic Guide to His Life and Works / ed. by Joan Deveen Dixon. — New York, 1992. — 704 p.
124. *Evans, J. E.* An Examination of the Role of Macro- and Micro-Level Processes in John Adams's Phrygian Gates / J. E. Evans. — 2013. — URL: <https://encompass.eku.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1162&context=etd> (accessed: 11.09.2021).
125. *Fink, R.* (Post-)minimalisms 1970-2000: The Search for a New Mainstream / R. Fink // *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. — Cambridge : Cambridge University Press, 2004.
126. *Fleezanis, J.* Interview with Leah Chae, Bloomington, IN, January 2019 // Chae, L. M. Collaboration between a composer and a performer in the creation of the violin concerto κένωσις (Kenosis) by Elliott Bark : Thesis (DM). — Indiana University, 2019. — P. 21. — URL: <https://hdl.handle.net/2022/24876> (accessed: 15.01.2022).
127. *Frye, N.* Anatomy of Criticism: Four Essays / N. Frye. — Princeton : Princeton University Press, 1957. — 383 p.
128. *Fyr, K.* Proportion, Temporality, and Performance Issues in Piano Works of John Adams : PhD diss. / Kyle Fyr. — Indiana University, 2011. — 165 p.
129. *Gann, K.* American Music in the Twentieth Century / K. Gann. — New York : Schirmer Books, 1997. — 400 p.
130. *Gann, K.* Let X=X // *Music Downtown: Writings from the Village Voice*. — Berkeley : University of California Press, 2006. — P. 147.
131. *Gordon, E. A.* Mark the Music. The Life and Work of Marc / E. A. Gordon. — New York : St. Martin's Press, 1989. — 605 p.
132. *Greenough, F. G.* Progressive Density in John Adams' Harmonielehre: A Systematic Analytic Approach with Original Composition : DA diss. / Forest Glen Greenough. — University of Northern Colorado, 2005. — 210 p.
133. *Griffiths, P.* Modern Music: The Avant-garde since 1945 / P. Griffiths — New York : George Braziller, 1981. — 373 p.

134. *Heisinger, B.* American Minimalism in the 1980s // *American Music*. — 1989. — Vol. 7, № 4. — P. 430-447.
135. *Hitchcock, H.* *Music in the United States: A Historical* / H. Hitchcock. — New York, 1994. — 365 p.
136. *Hudson, R.* *Ground* / R. Hudson // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. — 2nd edition. London : Oxford University Press, 2001. — URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011840?rskey=L2NuuZ&result=1> (accessed: 11.05.2022).
137. *Hutchinson, M. A.* *Redefining coherence: interaction and experience in new music, 1985–1995* : PhD thesis / Mark Aled Hutchinson. — York : University of York, 2012. — 254 p.
138. 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).
139. *Jankowitz, Ch., Rorich, M.* What Quackie said to Meister Eckhart: intertextuality, projected motion and double-coding in John Adams's *Harmonielehre* / Ch. Jankowitz, M. Rorich // *South African Journal of Musicology*. — 2005. — Vol. 25, № 1. — P. 15–29.
140. *Jemian, R., De Zeeuw, A. M.* An Interview with John Adams / R. Jemian, A. M. De Zeeuw // *Perspectives of New Music*. — 1996. — Vol. 34, № 2. — P. 88–104.
141. *John Adams* // *The Muse that Sings: Composers Speak about the Creative Process* / ed. Ann McCutchan. — Oxford : Oxford University Press, 1999. — P. 63–73.
142. *John Adams* // *Wise Music Classical*. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/composer/10/John-Adams/> (accessed: 18.05.2021).
143. *John Adams wins 2021 ditson conductor's award*. — URL: <https://music.columbia.edu/news/john-adams-wins-2021-ditson-conductors-award> (accessed: 08.05.2022)

144. *Johnson, T.* Diatonic Transformations in the Music of John Adams // Music Theory Society of New York State Annual Meeting Baruch College. — New York : CUNY, 9–10 April, 2005. — P. 14.
145. *Johnson, T.* Minimalism: Aesthetic, Style, or Technique? / T. Johnson // The Musical Quarterly. — 1994. — Vol. 78, № 4. — P. 742–773.
146. *Johnson, T.* Harmony in the Music of John Adams: From Phrygian Gates to Nixon in China : PhD diss. / Timothy Johnson. — State University of New York at Buffalo, 1991. — 329 p.
147. *Johnson, T. A.* Harmonic Vocabulary in the Music of John Adams: A Hierarchical Approach Author(s) / T. A. Johnson // Journal of Music Theory. — 1993. — Vol. 37, № 1. — P. 117–156.
148. *Johnson, T.* The Voice of New Music: New York City, 1972-1982: a collection of articles originally published in the Village Voice / T. Johnson. — New York : Het Apollohuis, 1989. — 543 p.
149. *Kallio, J.* From a new opera to old synthesizers. Interview with John Adams // AIM — Adventures in Music. — URL: <https://jarjuhanikallio.wordpress.com/2021/02/05/from-a-new-opera-to-old-synthesizers-interview-with-john-adams/> (accessed 15.04.2022).
150. *Kapusta, J.* The Self-Actualization of John Adams / J. Kapusta // The Society for American Music. — 2018. — Vol. 12, № 3. — P. 317–344.
151. *Kernis, A. J.* John Adams: An Interview with Aaron Jay Kernis / A. J. Kernis // Conjunctions. — 1992. — № 19. — P. 174–190.
152. *Kheng, K. K.* Baroque minimalism in John Adams's violin concerto / K. K. Kheng // Tempo. — 2012. — Vol. 66, № 260. — P. 23–33.
153. *Kingman, D.* American Music: a panorama / D. Kingman. — New York : Schirmer Book, 1979. — 577 p.
154. *Kohut, J.* An examination of the formal structure and compositional methods in John Adams's Chamber Symphony : DMA diss. / J. Kohut. — Fairfax, VA : George Mason University, 2016. — 102 p.

155. *Kosman, J.* Chronicle Music Critic Adams' 'Naïve' masterpiece takes adventuresome path // SFGATE, 2004. — URL: <https://www.sfgate.com/entertainment/article/Adams-Naive-masterpiece-takes-adventuresome-2686752.php> (accessed: 03.04.2022).
156. *Kostelanetz, R.* Dictionary of the Avant-Gardes / R. Kostelanetz. — Chicago : A Cappella Books, 1993. — 246 p.
157. *Kostelanetz, R.* John Cage / R. Kostelanetz. — New York : Praeger Publishers, 1970. — 237 p.
158. *Kostelanetz, R.* The Theatre of Mixed Means: An Introduction to Happening, Kinetic Environments and Other Mixed-Means Presentations / R. Kostelanetz — New York : Dial Press, 1968. — 311 p.
159. *Kostelanetz, R.* 1997. The Frank Zappa Companion: Four Decades of Commentary / R. Kostelanetz. — New York : Schirmer Books, 1997. — 274 p.
160. *Lankov, J.* The Solo Piano Compositions of John Adams: Style, Analysis, and Performance : PhD diss. / Jeff Lankov. — New York University, 2014. — 117 p.
161. *Lubet, A.* Indeterminate Origins: A Cultural Theory of American Experimental Music // Perspectives on American Music since 1950 / ed. by J.R. Heintze. — New York : General Music Publishing Co., 1999. — P. 95–140.
162. Logic gate // Wikipedia : the free encyclopedia. — URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Logic_gate (accessed: 01.02.2021).
163. *Lott, D. W.* The John Adams Musicales / D. W. Lott // Music Educators Journal. — 1937. — Vol. 24, № 1. — P. 24–26.
164. *Marshall, I. D.* John Adams // New Grove Dictionary of American Music / ed. H. Wiley Hichcock and Stanley Sade. — New York : Macmillan Press, 1986. — P. 10–11.
165. *Marshall, I.* Naïve and Sentimental Music. A Sentimental Journey // The John Adams Reader: Essential Writings on an American Composer / ed. by Th. May. New Jersey: Amadeus Press, 2006. — P. 163–170.
166. *May, Th.* The John Adams Reader: Essential Writings on an American Composer / Th. May. — New Jersey : Amadeus Press, 2006. — 455 p.

167. *Maynard, O.* *A Linear Approach to John Adams' Recent Works : Master's Theses.* — 2019. — 65 p.
168. *McCutchan, A.* *John Adams / A. McCutchan // The Muse that Sings: Composers Speak about the Creative Process / A. McCutchan.* — New York ; Oxford : Oxford University Press, 1999. — P. 63–73.
169. *McLean, D.* *A Chronology of Intros, an Enthrallogy of Codas: The Case of Schoenberg's Chamber Symphony, Op. 9 from analytical perspectives / D. McLean.* — McGill University Publisher : Boydell & Brewer. — URL: <https://doi.org/10.1017/9781576472828.009> (accessed: 09.02.2022).
170. *Mertens, W.* *American Minimal Music / W. Mertens* — London : Kahn and Averill, 1996. — 128 p.
171. *Montgomery, K.* *Schenker and Schoenberg on Harmonic Tonality Montgomery / K. Montgomery // Indiana University Graduate Theory Association.* — 1994. — Vol. 15, № 1. — P. 53–68.
172. *Morgan, R. P.* *Twentieth-Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America / R. P. Morgan.* — New York : W. W. Norton & Company, 1991. — 554 p.
173. *Moortele, S. V.* «Two-dimensional» symphonic forms: Schoenberg's Chamber Symphony, before, and after January 2011 / S. V. Moortele // *The Cambridge Companion to the Symphony.* — Cambridge : Cambridge University Press, 2013. — P. 268–284
174. *Murray, D.* *Schoenberg and the Radical Economies of Harmonielehre / D. Murray // Culture Unbound.* — 2009. — Vol. 1. — P. 105–135. — URL: <http://www.cultureunbound.ep.liu.se> (accessed: 15.01.2022).
175. *Music of the Avant Garde.* — Davis, California : Composer/Performer Edition, 1967–1973. — Issues № 1-11.
176. *Müller-Berg, S.* *Tonal harmony is like a natural force: eine Studie über das Orchesterwerk Harmonielehre von John Adams / S. Müller-Berg.* — Hofheim : Wolke, 2006. — 236 s.

177. *Nisbet, H. B.* German Aesthetic and Literary Criticism: Winckelmann, Lessing, Hamann, Herder, Schiller and Goethe (Galc) / H. B. Nisbet. — New York : Cambridge University Press, 2009. — 328 p.
178. *Nyman M.* Experimental Music: Cage and Beyond. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. — 216 p.
179. *Official John Adams Composer* — Earbox — John Adams. — URL: <http://www.earbox.com>
180. *Orkin, J.* The Last Class. Memories of Nadia Boulanger / J. Orkin. —URL: <http://www.mvdaily.com/articles/2005/02/boulanger1.htm> (accessed 12.02.2021).
181. Oxford Languages. Oxford University Press. — URL: <https://languages.oup.com/google-dictionary-ru/> (accessed: 16.04.2022).
182. *Pellegrino, C. A.* Aspects of Closure in the Music of John Adams / C. A. Pellegrino // Perspectives of New Music. — 2002. — Vol. 40, № 1. — P. 147–175.
183. *Pellegrino, C. A.* Formalist Analysis in the Context of Postmodern Aesthetics: The Music of John Adams as a Case Study : PhD diss. / Catherine Ann Pellegrino. — Yale University, 1999. — 304 p.
184. *Peter, Q.* Review / Q. Peter // Tempo. — 1999. — New Series, № 209. — P. 47–48.
185. *Piekut, B.* Experimentalism Otherwise: The New York Avant-Garde and Its Limits / B. Piekut. — Berkeley : University of California Press, 2011. — 296 p.
186. *Plush, V.* Interview with John Adams: May 23, 1983 // Major Figures in American Music, Oral History of American Music, in the Music Library of Yale University. — Yale : Yale University, 1983.
187. Porter, A. Bay Laurels / A. Porter // The New Yorker. — 1981. — 10 August. — P. 78–82.
188. *Porter L.* John Coltrane: His Life and Music / L. Porter. — Ann Arbor : University of Michigan Press, 1998. — 296 p.
189. *Potter, K.* Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass / K. Potter. — New York : Cambridge University Press, 2000. — 346 p.

190. *Powell, R.* Accessible Narratives: Continuity in the Music of John Adams / R. Powell // *Contemporary Music Review*. — 2014. — Vol. 33, iss. 4. — P. 390–407. — DOI: 10.1080/07494467.2014.977020.
191. *Reich, S.* Music as a gradual process // Steve Reich. *Writings on Music 1965-2000*. — New York : Oxford University Press, 2002. — P. 34–36.
192. *Richardson, J.* John Adams: A Portrait and a Concert of American Music by Amita Dhiri, David Jeffcock / J. Richardson // *American Music*. — 2005. — Vol. 23, № 1. — P. 131–133.
193. *Ridderbusch, M.* Form in the Music of John Adams : PhD diss. / M. Ridderbusch. — West Virginia University, 2018. — URL: <https://researchrepository.wvu.edu/etd/6503> (accessed: 22.03.2021).
194. *Rimer, J. T.* Nixon in China by John Adams / J. T. Rimer // *American Music*. — 1994. — Vol. 12, № 3. — P. 338–341.
195. *Rockwell, J.* All American Music. Composition in the Late Twentieth Century / J. Rockwell. — New York : Alfred A. Knopf, 1983. — 286 p.
196. *Ross, A.* Searching for silence / A. Ross // *The New Yorker*. — 2010. — Vol. 86, № 30. — P. 52–61.
197. *Rubsamen, W. H.* Schoenberg in America / W. H. Rubsamen // *The Musical Quarterly*. — 1951. — Vol. 37, № 4. — P. 469–489.
198. *Rufer, J.* Das Werk Arnold Schönbergs / J. Rufer. — Kassel ; Basel ; London ; New York : Bärenreiter, 1959. — 224 p.
199. *Sanchez-Behar, A.* Counterpoint and Polyphony in Recent Instrumental Works of John Adams : PhD diss. / Alexander Sanchez-Behar. — Florida State University, 2007. — 153 p.
200. *Sanchez-Behar, A.* A. Dovetailing in John Adams' "Chain to the Rhythm" / A. Sanchez-Behar // *Indiana Theory Review*. — 2013. — Vol. 31, № 1–2. — P. 88–114.
201. *Sanchez-Behar, A.* Symmetry in the Music of John Adams / A. Sanchez-Behar // *Tempo*. — 2014. — Vol. 68. — P. 46–60.
202. *Scheffer, J.* Perceptible Process: Minimalism and the Baroque / J. Scheffer ; ed. by Claudia Swan. — New York : Eos Music, 1997. — 85 p.

203. *Schoenberg, A.* Composition with Twelve Tones // Style and Idea / ed. by Leonard Stein. — Berkeley ; Los Angeles : University of California Press, 1984. — P. 245–249.
204. *Schoenberg, A.* Theory of Harmony / A. Schoenberg ; trans. by Roy E. Carter. — Los Angeles ; Berkeley : University of California Press, 1983. — 440 p.
205. *Schonberg, H. C.* Plumbing the Shallows of Minimalism / H. C. Schonberg // New York Times. — 21 February 1985. — P. 18.
206. *Schuman, W.* Americanism in Music: A Composer's View / W. Schuman // Music in American Society, 1776–1976: From Puritan Hymn to Synthesizer / ed. by G. McCue. — New Brunswick ; New Jersey : Transaction Books, 1977. — P. 1–11.
207. *Schwartz, E.* Godfrey D. Music Since 1945: Issues, Materials and Literature / E. Schwartz, D. Godfrey. — New York : Schirmer Books, 1993. — 537 p.
208. *Schwarz, D.* Listening Subjects: Semiotics, Psychoanalysis, and the Music of John Adams and Steve Reich / D. Schwarz // Perspectives of New Music. — 1993. — Vol. 31, № 2. — P. 24–56.
209. *Schwarz, K. R.* Minimalists / K. Schwarz. — London : Phaidon Press, 1996. — 240 p.
210. *Schwarz, K. R.* Process vs. Intuition in the Recent Works of Steve Reich and John Adams / K. R. Schwarz // American Music. — 1990. — Vol. 8, № 3. — P. 245–273.
211. *Schwarz, K. R.* Young American Composers: John Adams / K. R. Schwarz // Music and Musicians. — 1985. — № 10. — P. 10–11.
212. *Serinus J. V.* Adams Takes the Violin Up, Down, Around, and Through // Stereophile, 2018. — URL: <https://www.stereophile.com/content/adams-takes-violin-down-around-and-through> (accessed: 23.02.2022).
213. *Slonimsky, N.* Music since 1900 / N. Slonimsky. — 5th ed. — New York : Schirmer Books, 1994. — XVII, 1280 p.
214. *Stayton, R.* The Trickster of Modern Music: Composer John Adams Keeps Reinventing Himself, to Wilder and Wilder Applause / R. Stayton // Los Angeles Times.

— June 16, 1991. — URL: https://www.latimes.com/archives/laxpm_1991-06-16-tm-1335-story.html. (accessed: 03.04.2022).

215. *Steinberg, M.* Harmonium, by John Adams / M. Steinberg // Program notes for the San Francisco Symphony. — Stagebill, 4, 6–7 Jan. 1984. — P. 20B.

216. Steinberg M. Nixon in China // The John Adams Reader: Essential Writings on an American Composer / Th. May. — New Jersey : Amadeus Press, 2006. — P. 113.

217. *Steinberg, M.* Notes on Shaker Loops by John Adams and Facades / Company by Philip Glass / M. Steinberg // [Reich: Variations for Winds, Strings and Keyboards; Adams: Shaker Loops] : CD recording / San Francisco Symphony ; cond. by Edo de Waart. — West Germany : Philips, 1984. — 1 CD (412 214-2). — Liner notes : p. 2–4.

218. *Steinberg M.* Violin Concerto // The John Adams Reader: Essential Writings on an American Composer / ed. by Th. May. — New Jersey : Amadeus Press, 2006. — P. 237-243.

219. *Sterritt, D.* John Adams and his “Nixon in China”: could this be another “Porgy and Bess”? / D. Sterritt // Christian Science Monitor. — Boston, 1987. — 19 Oct. — P. 21–22.

220. *Strickland, E.* From Nixon in China to Walk Whitman: An Interview with John Adams / E. Strickland // Fanfare. — 1990. — Vol. 13, № 3. — P. 42–62.

221. *Strickland, E.* John Adams / E. Strickland // American Composers: Dialogues on Contemporary Music. — Bloomington ; Indianapolis : Indiana University Press, 1991. — P. 176–195.

222. *Strickland, E.* Minimalism: Origins / E. Strickland. — Bloomington, Indiana, 1993. — 312 p.

223. *Strovas, S. M.* Musical Aesthetics and Creative Identification in Two Harmonielehren by John Adams and Arnold Schoenberg : PhD Thesis / Scott M. Strovas. — CGU Theses & Dissertations, 2012. — 191 p.

224. *Struble, J. W.* The History of American Classical Music. MacDowell Through Minimalism / J. W. Struble. — New York : Facts On File, 1995. — 444 p.

225. *Swed, M.* John Adams / M. Swed // *The Musical Times*. — 1989. — Vol. 130, № 1761. — P. 662–664.
226. *Taruskin, R.* *The Oxford History of Western Music* / R. Taruskin. — New York : Oxford University Press, 2005. — Vol. 4. — 826 p.
227. *Taruskin, R.* *The Oxford History of Western Music* / R. Taruskin. — New York : Oxford University Press, 2004. — Vol. 6. — 329 p.
228. *Taruskin, R.* *Music in the Late Twentieth Century* / R. Taruskin. — Oxford : Oxford University Press, 2010. — 610 p.
229. *The Cambridge History of Medieval Music : in 2 vols.* / ed. by M. Everist, T. F. Kelly. — Cambridge : Cambridge University Press, 2018. — xlvii, 1248 p.
230. *Violin Concerto (Adams)* // *Wikipedia : the free encyclopedia*. — URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Violin_Concerto_\(Adams\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Violin_Concerto_(Adams)) (accessed: 07.07.2021).
231. *Walsh, M.* *The Heart is Back in the Game* / M. Walsh // *Time*. — 1982. — Vol. 120, № 12. — September 20. — P. 56–62.
232. *Wang, J.* *The post-minimalist symphony: large-scale form in music by John Adams, Philip Glass, AND Aaron Jay Kernis : Master of music diss.* / Jingxuan Wang. — Yale University, 2019. — 126 p.
233. *Warburton, D.* *A working terminology for minimal music* / D. Warburton // *Intégral: The Journal of Applied Musical Thought*. — 1988. — № 2. — P. 135–159. — URL: <https://www.esm.rochester.edu/integral/2-1988/2-warburton/> (accessed: 22.04.2021).
234. *Watkins, G.* *Soundings: music in the twentieth century* / G. Watkins. — New York : Schirmer Books, 1988. — 728 p.
235. *Wundt, W.* *Grundzüge der physiologischen Psychologie* / W. Wundt. — Leipzig : Engelmann, 1874. — 870 p.
236. *Wyman, R. E.* *A Wind Ensemble Transcription of Part 1 (the First Movement) of Harmonielehre by John Adams with Commentary* : PhD diss. / Richard Wyman. — University of Connecticut, 2014. — URL: <https://opencommons.uconn.edu/dissertations/613> (accessed: 06.11.2021).

Партитуры

237. *Adams, J. Harmonielehre : full score / J. Adams. — Associated Music Publishers, Inc., 1992. — 200 p.*

238. *Adams, J. Chamber Symphony : full score / J. Adams. — New York : Boosey & Hawkes, 1993. — 106 p.*

239. *Adams, J. Naïve and Sentimental Music : full score / J. Adams. — New York : Boosey & Hawkes, 2006. — 192 p.*

240. *Adams, J. Violin Concerto : full score / J. Adams. — New York : Boosey & Hawkes, 2006. — 122 p.*

Список нотных примеров

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

Рис. 1.1. Дж. Адамс, «Фригийские ворота», тт. 1–16

Рис. 1.2. Дж. Адамс, «Фригийские ворота», Н лидийский — Н фригийский, тт. 330–336

Рис. 1.4. Дж. Адамс, «Китайские ворота», тт. 92–107

Рис. 1.5. Дж. Адамс, «Shaker Loops», III ч. («Loops and Verses»), тт. 28–34

Рис. 1.6. Дж. Адамс, «Shaker Loops», II ч. («Hymning Slews»), тт. 14–18

Рис. 1.7. Дж. Адамс, «Shaker Loops», III ч. («Loops and Verses»), тт. 1–12
виолончельное соло

Рис. 1.8. Г. Малер, «Песнь о земле» («Das Lied von der Erde», 1909), фрагмент партитуры, тт. 60–68

Рис. 1.9. Дж. Адамс, «Shaker Loops», I ч. («Shaking and Trembling»), тт. 48–52

Рис. 1.10. Дж. Адамс, «Shaker Loops», I ч. («Shaking and Trembling»), тт. 177–181

Рис. 1.13. Дж. Адамс, «Grand Pianola Music», тт. 404–408

Рис. 1.14. Дж. Адамс, «Grand Pianola Music», тт. 724–731, соло тубы

Рис. 1.15. Дж. Адамс, «Grand Pianola Music», тт. 321–334

Рис. 1.16. Л. Бетховен, Концерт для фортепиано с оркестром №5, III часть, тт. 1–8

Рис. 1.17. Дж. Адамс, «Grand Pianola Music», тт. 102–106

Рис. 1.18. Дж. Адамс, «Grand Pianola Music», тт. 700–707

Рис. 1.19. И.Ф. Стравинский, Этюд для пианолы, тт. 1–8

Рис. 1.20. Дж. Адамс, «Grand Pianola Music», тт. 171–174

Рис. 1.21. И.Ф. Стравинский, балет «Петрушка», тт. 30–33

Глава 2. «Шёнберг — часть моего наследия»:

Harmonielehre и Камерная симфония

Рис. 2.2. Дж. Адамс, Harmonielehre, I ч., тт. 235–239

Рис. 2.4. Дж. Адамс, Harmonielehre, I ч., тт. 1–10

Рис. 2.5. Дж. Адамс, Harmonielehre, I ч., тт. 53–60

Рис. 2.6. Дж. Адамс, Harmonielehre, I ч., тт. 6–14

Рис. 2.7. Дж. Адамс, Harmonielehre, I ч., тт. 25–30

Рис. 2.8. Дж. Адамс, Harmonielehre, I ч., тт. 464–467

Рис. 2.9. Дж. Адамс, Harmonielehre, I ч., тт. 53–60

Рис. 2.10. Дж. Адамс, Harmonielehre, I ч., тт. 1–5

Рис. 2.11. Дж. Адамс, Harmonielehre, I ч., тт. 67–70

Рис. 2.12. Дж. Адамс, Harmonielehre, I ч., тт. 257–260

Рис. 2.13. Дж. Адамс, Harmonielehre, I ч., тт. 588–595

Рис. 2.16. Дж. Адамс, Harmonielehre, I ч., тт. 432–437

Рис. 2.17. Дж. Адамс, Harmonielehre, I ч., тт. 266–270

Рис. 2.18. Дж. Адамс, Harmonielehre, I ч., тт. 180–184, вторые скрипки

Рис. 2.19. Дж. Адамс, Harmonielehre, I ч., тт. 257–267, переложение

Рис. 2.25. Дж. Адамс, Камерная симфония, I ч., тт. 1–2

Рис. 2.26. Дж. Адамс, Камерная симфония, II ч., тт. 1–5

Рис. 2.27. Дж. Адамс, Камерная симфония, III ч., тт. 160–170

Рис. 2.28. И. Стравинский, Октет для духовых инструментов, II ч., «Тема и вариации», ц. 27, тт. 1–2

Рис. 2.29. Дж. Адамс, Камерная симфония, II часть, тт. 90–91

Рис. 2.30. Дж. Адамс, Камерная симфония, I часть, тт. 28–31

Рис. 2.31. Дж. Адамс, Камерная симфония, I часть, тт. 16–19

Рис. 2.32. Дж. Адамс, Камерная симфония, I часть, тт. 90–94

Рис. 2.33. Дж. Адамс, Камерная симфония, III часть, тт. 16–19

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

Рис. 3.1. Адамс Дж., Скрипичный концерт, III ч., тт. 30–39, рукопись

Рис. 3.2. Адамс Дж., Скрипичный концерт, III ч., тт. 30–39, финальная версия

Рис. 3.3. Адамс Дж., Скрипичный концерт, I ч.: а) аккомпанемент (тт. 1–3), б) соло скрипки (тт. 2–6), с) контрапункт кларнета (тт. 24–26)

Рис. 3.4. Дж. Адамс, Скрипичный концерт, I ч., тт. 18–26

Рис. 3.5. А. Берг, Скрипичный концерт, I ч., тт. 1–52, партия скрипки соло

Рис. 3.6. Дж. Адамс, Скрипичный концерт, I ч., тт. 72–74, полиритм

Рис. 3.7. Дж. Адамс, Скрипичный концерт, I ч., а) тт. 168–172, б) тт. 253–258, с) тт. 322–345

Рис. 3.8. Дж. Адамс, Скрипичный концерт, I ч., тт. 298–302

Рис. 3.9. Дж. Адамс, Скрипичный концерт, I ч., тт. 303–318

Рис. 3.10. Дж. Адамс, Скрипичный концерт, II ч., тт. 119–124

Рис. 3.11. Дж. Адамс, Скрипичный концерт, II ч., тт. 11–20

Рис. 3.12. Дж. Адамс, Скрипичный концерт, II ч., тт. 51–59

Рис. 3.13. И. Пахельбель, Канон in D, тема

Рис. 3.14. Дж. Адамс, Скрипичный концерт, II ч., тема Чаконы

Рис. 3.15. Дж. Адамс, Скрипичный концерт, II ч., ритмические изменения темы

Рис. 3.16. Дж. Адамс, Скрипичный концерт, II ч., тт. 60–66

Рис. 3.17. Дж. Адамс, Скрипичный концерт, II ч., тт. 149–158

Рис. 3.18. Дж. Адамс, Скрипичный концерт, III ч., тт. 113–114

Рис. 3.19. Дж. Адамс, Скрипичный концерт, III ч., тт. 63–66

Рис. 3.20. С. Барбер, Концерт для скрипки с оркестром, III ч. («Presto in moto perpetuo», ♩ = 292), тт. 5–14

Рис. 3.21. Дж. Адамс, Скрипичный концерт, III ч., тт. 32–37

Рис. 3.22. Дж. Адамс, Скрипичный концерт, III ч., тт. 17–20

Рис. 3.23. Р. Данн, Boot scootin' boogie, тт. 1–4, переложение

Рис. 3.24. Дж. Адамс, Скрипичный концерт, III ч., тт. 63–66

Рис. 3.25. Н. Слонимский, «Тезаурус гамм и мелодических оборотов», гамма №10

Рис. 3.26. Дж. Адамс, Скрипичный концерт, I ч., тт. 44–47

Рис. 3.27. Адамс Дж. Скрипичный концерт, I ч., тт. 6–9

Рис. 3.28. Дж. Адамс, Скрипичный концерт, I ч., тт. 92–95

Рис. 3.29. Дж. Адамс, Скрипичный концерт, I ч., тт. 57–61

Рис. 3.31. Дж. Адамс, Скрипичный концерт, I ч., тт. 40–43

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

в диалоге с прошлым?

Рис. 4.1. Дж. Адамс, Naïve and Sentimental Music, I ч., тт. 1–6

Рис. 4.2. Дж. Адамс, Naïve and Sentimental Music, I ч., тт. 17–22

Рис. 4.3. Дж. Адамс, Naïve and Sentimental Music, I ч., тт. 57–58

Рис. 4.4. Дж. Адамс, Naïve and Sentimental Music, I ч., тт. 42–45

Рис. 4.5. Дж. Адамс, Naïve and Sentimental Music, I ч., тт. 84–87

Рис. 4.6. Дж. Адамс, Naïve and Sentimental Music, I ч., тт. 99–100

Рис. 4.7. Дж. Адамс, Naïve and Sentimental Music, I ч., тт. 105–108

Рис. 4.8. Дж. Адамс, Naïve and Sentimental Music, I ч., тт. 169–173

Рис. 4.9. Дж. Адамс, Naïve and Sentimental Music, I ч., тт. 257–268

Рис. 4.10. Дж. Адамс, Naïve and Sentimental Music, I ч., тт. 425–429

Рис. 4.11. Дж. Адамс, Naïve and Sentimental Music, II ч., тт. 23–32

Рис. 4.12. Дж. Адамс, Naïve and Sentimental Music, II ч., тт. 1–11

Рис. 4.13. Дж. Адамс, Naïve and Sentimental Music, II ч., тт. 70–79

Рис. 4.14. Дж. Адамс, Naïve and Sentimental Music, II ч., тт. 90–109

Рис. 4.15. Дж. Адамс, Naïve and Sentimental Music, II ч., тт. 110–118

Рис. 4.16. Дж. Адамс, Naïve and Sentimental Music, II ч., тт. 127–135

Рис. 4.17. Дж. Адамс, Naïve and Sentimental Music, II ч., тт. 163–172

Рис. 4.18. Дж. Адамс, Naïve and Sentimental Music, II ч., тт. 191–195

Рис. 4.19. Дж. Адамс, Naïve and Sentimental Music, II ч., тт. 211–219

Рис. 4.20. Дж. Адамс, Naïve and Sentimental Music, III ч., тт. 28–32

Рис. 4.22. Дж. Адамс, Naïve and Sentimental Music, III ч., тт. 66–71

Рис. 4.24. Дж. Адамс, Naïve and Sentimental Music, III ч., тт. 121–124

Рис. 4.26. Дж. Адамс, Naïve and Sentimental Music, III ч., тт. 55–56

Рис. 4.27. Дж. Адамс, *Naïve and Sentimental Music*, III ч., тт. 267–271

Список иллюстраций и схем

Рис. 1.3. Дж. Адамс, «Китайские ворота», схема «врат»

Рис. 1.11. Варианты карты Таро «Трикстер»

Рис. 1.12. Дж. Адамс, «Grand Pianola Music», пропорции структуры

Рис. 2.1. Дж. Адамс, *Harmonielehre*, I ч., схема формы

Рис. 2.3. Дж. Адамс, *Harmonielehre*, I ч., смена длительностей

Рис. 2.14. Соединение типа «ласточкин хвост»

Рис. 2.15. Техника «ласточкиного хвоста» (рис. Д. Уорбертона)

Рис. 2.24. Дж. Адамс, Камерная симфония, I ч., инструментальная цветовая диаграмма

Рис. 3.30. Дж. Адамс, Скрипичный концерт, I ч., sampler 1

Рис. 4.21. Дж. Адамс, *Naïve and Sentimental Music*, III ч., тт. 48–100, «Ласточкин хвост» (соединение 1 и 2 линий)

Рис. 4.23. Дж. Адамс, *Naïve and Sentimental Music*, III ч., тт. 121–125, Схема соединения 2 и 3 линий по принципу «ласточкиного хвоста»

Рис. 4.25. Дж. Адамс, *Naïve and Sentimental Music*, III ч., варианты трансформации паттернов

Список таблиц

Таблица 1. Дж. Адамс, «Фригийские ворота», I ч.

Таблица 2. «Серьезные» и «трикстерские» сочинения Адамса

Таблица 3. Дж. Адамс, *Harmonielehre*, I ч., схема формы

Таблица 4. Дж. Адамс, *Harmonielehre*, I ч., репетиции «переднего плана»

Таблица 5. Дж. Адамс, *Harmonielehre*, I ч., «фоновые» репетиции

Таблица 6. Дж. Адамс, *Harmonielehre*, I ч., «ворота» (тональные сдвиги)

Таблица 7. Дж. Адамс, *Harmonielehre*, I ч., «ласточкин хвост»

Таблица 8. А. Шенберг, Камерная симфония ор. 9, основные разделы

Таблица 9. Камерные симфонии А. Шенберга и Дж. Адамса, состав оркестра

Таблица 10. Дж. Адамс, Камерная симфония, I ч., форма

Таблица 11. Дж. Адамс, Камерная симфония, схема формы II части

Таблица 12. Дж. Адамс, Камерная симфония, схема формы III части

Таблица 13. Дж. Адамс, Камерная симфония, «пробеги» Земляной кукушки

Таблица 14. Роберт Хэсс, «Тело, через которое течет сновидение»

Таблица 15. Дж. Адамс, Скрипичный концерт, II ч., структура и особенности

Таблица 16. Дж. Адамс, Скрипичный концерт, III ч., структура

Приложение А¹⁰⁹Гармонист¹¹⁰

Алекс Росс

The New Yorker, 8 января 2001 г.

Как Highway 1, Калифорнийская прибрежная дорога, проходящая к северу от Сан-Франциско, приковывает к себе взгляд, словно произведение искусства. Этот пейзаж, возможно, был создан гением-обманщиком [«trickster genius»], который обожает грандиозные эффекты и странные сочетания. Холмистые луга заканчиваются внезапными обрывами; секвойи возвышаются над узкими полосками пляжа. Каменные башни возвышаются на поверхности океана, словно призраки морских клиперов. То тут, то там на обочинах, глядя на море, сидят заблудившиеся коровы. Боковые дороги под странными углами поднимаются на холмы, так и маня бесцельного водителя проехать по ним до конца. Один особенно привлекательный объезд, дорога Майерс Грейд, отходит от Highway 1 вскоре после города Дженнер. Уклон, о котором идет речь, составляет 18 процентов, а крутизна подъема приводит к головокружительным искажениям перспективы. Тихий океан возвышается в зеркале заднего вида, как голубой холм над скрытой от глаз долиной.

Недалеко отсюда находится Браши-Ридж, лесная родина Джона Адамса, который, возможно, является самым жизнелюбивым и красноречивым композитором Америки. Если бы вам пришлось описать его музыку одной метафорой, вы могли бы сказать, что она звучит как Highway 1. Это настоящий райский уголок, где знакомые элементы сочетаются непривычным образом. Яркие голливудские фанфары сменяются похожей на транс чередой сменяющихся ритмов; вздымающиеся облака вагнеровской гармонии рассеиваются квартетом

¹⁰⁹ Перевод статьи А. Росса — «Harmonist» [166, с. 29-44].

¹¹⁰ Слово «harmonist» в английском языке включает в себя множество значений — «музыкант», «аранжировщик», «композитор», «оркестратор», «гармонист» («знаток гармонии»).

саксофонов. Адамс - не единственный композитор, который сочетал классическое образование с восприятием поп-музыки, но он единственный, кто сумел воплотить синтез в жизнь. Его музыка, несмотря на ее разрывы, обладает объединяющим звучанием, как будто он едет по свежему асфальту. Вероятно, именно это ощущение прочного фундамента придает его произведениям силу. Его первая опера "Никсон в Китае" была с триумфом возрождена в Лондоне прошлой весной. Недавно написанное оркестровое произведение "Наивная и сентиментальная музыка" гастролирует по американским городам. Перед Рождеством в парижском театре Шатле впервые была представлена двухчасовая оратория "Эль Ниньо", посвященная Рождеству, которая будет исполнена на следующей неделе в Сан-Франциско. Адамс написал большую часть произведения в Браши-Ридж прошлым летом.

Браши-Ридж находится в дальнем конце дороги Майерс Грейд. Несмотря на то, что Адамс дает посетителям подробные инструкции, о последней части маршрута можно только догадываться. В лесу дороги без опознавательных знаков расходятся, одна ведет к молодой винодельне, а другая - к лачуге из гофрированного металла, которую ФБР, должно быть, обыскивало в поисках Унабомбера. Дом Адамса находится на вершине скалистого холма. Это уютное, скромное место в стиле сельского хиппи. Композитор спит на диване, а перед ним лежит раскрытое собрание стихотворений Аллена Гинзберга. Он просыпается, трет глаза, извиняется за несуществующий беспорядок и принимается за приготовление кофе. В свои пятьдесят три года у него молодое и дружелюбное лицо, обрамленное аккуратной серебристой бородкой. Его глаза иногда светятся любопытством, иногда затуманиваются легкой грустью. Он любит читать, и его любимый прием в разговоре - упоминать книгу, которая его взволновала, например, "Собрание Гинзберга". Если бы вы видели его в Беркли, где он живет большую часть года, вы могли бы принять его за профессора Калифорнийского университета — одного из тех интеллектуалов в клетчатых рубашках, которые сидят за сырной тарелкой на Шаттак-авеню, едят органическую пиццу и комментируют Витгенштейна.

Когда Адамс приезжает в Браши-Ридж, по выходным к нему часто присоединяются его жена, фотограф Дебора О'Грейди, и двое их детей-подростков, Эмили и Сэм. Но он также подолгу остается один, и ему требуется несколько минут, чтобы привыкнуть к компании. В нем есть привлекательная невинность, но эта невинность запинается, подыскивая слова, которые понравились бы ему. Иногда он прерывается неожиданно агрессивным хохотом, подчеркивая это хлопком в ладоши и веселым закатыванием глаз. За его лаконичной внешностью скрывается скрытая энергия. Он мало говорит о своей работе, но вы чувствуете, что какая-то часть его сознания всегда занята ею. После пары часов разговора он, кажется, начинает беспокоиться из-за огромного произведения, которое лежит незавершенным в его студии. Но прежде, чем вернуться к работе, он устраивает экскурсию по своему участку, который занимает сорок акров. Он указывает на несколько заброшенных оросительных шлангов в лесу; не так давно на этом месте была конопляная ферма. Он здоровается с одним из своих соседей и заводит разговор о “Чайнатаун”, о водоснабжении и негативном влиянии на него винодельни.

Он пересекает крутой овраг и направляется к большому современному амбару. «Мой композиторский сарай», — называет он его. Существует традиция композиторов, работающих в лесах; Густав Малер написал многие из своих симфоний в убежище из одной комнаты, построенном по его техническим требованиям, и Адамс может претендовать на самый большой композиторский сарай в истории. Он поднимает гаражные ворота и проходит через склад, часть которого сдаётся соседу-дровосеку. Резко пахнет свежесрубленной секвойей. Адамс заходит в меньшую комнату, где листы нотной бумаги разбросаны вокруг электронной клавиатуры и компьютерного терминала. Он возится с клавишами, заставляя компьютер сыграть арию «Pues mi Dios ha nacido a penar» («Потому что мой Господь родился, чтобы страдать»), которая открывает вторую часть новой оратории. Робкими плачущими тонами компьютер поёт извилистую, адамовскую мелодию широкого дыхания, вьющуюся и поворачивающую вверх колыбельных аккордов. Примерно через пятьдесят тактов музыка затихает до одной

негармонизованной линии. Композитор смотрит в пол, подперев подбородок рукой. Затем он возвращается к работе, разрушая тишину, в которой еще предстоит сочинять музыку.

Это странное занятие — сочинять музыку в Америке XXI века. Сама по себе работа трудна: она медленна, одинока и интенсивно интеллектуальна. Нужно глубоко верить в себя, чтобы пройти через этот процесс. Нужно быть, возможно, немного безумным. Когда вы завершаете, в ваших руках не законченное произведение — картина, которую можно повесить на стену, или роман, который можно прочитать за один присест, — а набор абстрактных нот, которые другие музыканты должны выучить и исполнить. Затем вы возвращаетесь в общую культуру, где мало кто принимает или даже замечает то, что вы делаете. В этой стране классическая музыка широко считается мертвой или чуждой формой — настолько, что любители джаза обычно говорят: «Джаз — это классическая музыка Америки». Выдвигать контраргумент о том, что классическая музыка Америки — это классическая музыка Америки, значит каким-то образом признать, что битва проиграна. В такой атмосфере композиторы легко впадают в ожесточенность.

Часто высказывается мнение, что американские композиторы процветают в изоляции, что их лучше всего понимать как одиноких бунтарей. Прототипом является Чарльз Айвз, предполагаемый Бетховен американской музыки, который зарабатывал деньги в страховом бизнесе, а в свободное время создавал радикальные коллажи из гимнов и маршевых оркестров Америки. Уилфрид Меллерс в своей классической книге «Музыка в новооткрытой стране» сказал об Айвзе: «Его честность синонимична его экспериментальной смелости», его «новаторскому мужеству». Такие высказывания хорошо смотрятся на бумаге, но они могут служить оправданием неудач. Айвз, несмотря на весь свой огромный талант, лишь изредка пытался выйти на публику и чувствовал себя наиболее комфортно, делая наброски в уединении. Некоторые из его последователей гордились своей безвестностью, рекламируя себя как экспериментаторов, техников, любителей и ворчунов. В 1930-е и 40-е годы границы между классической и популярной музыкой были более размытыми: Копланд слушал

Эллингтона, Эллингтон слушал Равеля, Бернштейн слушал их всех. Однако после Второй мировой войны европейские доктрины атональности распространились по стране подобно вирусу, отправив композиторов на университетскую карантину.

В 1960-х годах группа молодых композиторов выбрала новое направление. Их музыка получила название минимализм, и, благодаря любопытному стечению обстоятельств, она изменила тенденцию к маргинализации американского композитора. Визионер с Западного побережья по имени Ла Монте Янг был очарован изолированными созвучиями в двенадцатитоновой музыке Антона Веберна; в 1958 году он написал струнное трио, в котором аккорды длились по несколько минут. Калифорниец Терри Райли применил методы «длинных тонов» Янга к простейшим аккордам, таким как трезвучие до мажор. С революционным произведением Райли «In C», основанным на повторении, минимализм начал набирать обороты. Стив Райх усовершенствовал этот процесс; Филип Гласс популяризировал его; рок-звезды 1960-х годов переняли его. Группа Velvet Underground обрела свое фирменное звучание, включив в свою музыку жутковатое гудение альты Джона Кейла, который играл в ансамбле Янга. Брайан Ино использовал минималистские приемы для создания «эмбиентной музыки», и из этого источника выросли электронные звуки, которые сейчас звучат в танцевальных клубах по всему миру.

Таким образом, американская классическая музыка жива и здорова, процветая в самых неожиданных местах. Случайное обнаружение минималистами огромной новой аудитории для современной музыки говорит о том, что есть и другие пути, которые еще предстоит открыть. Когда в 1970-х годах Стив Райх продал сотни тысяч экземпляров «Музыки для восемнадцати музыкантов», он разрушил центральный миф модернизма, продемонстрировав, что музыка не обязательно должна быть эзотерической, чтобы быть смелой. А когда примерно в то же время Джон Адамс начал писать серьезные концертные произведения, основанные на минималистских приемах, он показал, что классические формы способны вместить почти все. Минимализм для него был искусством слияния, способом объединения самого широкого спектра американских звуков. Он

продолжил популистскую миссию Копленда, но без следа городской осведомленности. Его открытые прерии превратились в современные, мрачные пространства, освещенные неоновым красным светом и залитые синим цветом телевидения.

Когда я навестил Адамса в его доме в Браши-Ридж в июне прошлого года, он размышлял о взаимоотношениях композитора с массовой культурой. «Мне нравится думать о культуре как о символах, которые мы разделяем, чтобы понимать друг друга, — сказал он. — Когда мы общаемся, мы указываем на общие для нас символы. Если люди хотят что-то сказать, они обращаются к какой-то отсылке. Это может быть фильм Вуди Аллена, или строчка из песни Джона Леннона, или фраза: «Я не мошенник?» В молодости я понял, что двенадцатитоновая музыка, или, если уж на то пошло, вся современная музыка, настолько оторвана от коллективного опыта, что не попадает в поле зрения общественности. Было бы приятно услышать, как кто-нибудь скажет: «Посмотрите на эту заправку в лунном свете. Это чистый Джон Адамс».

Он начал с преимущества запоминающегося имени. Насколько ему известно, он не является родственником бостонских Адамсов, но у него было почти сюрреалистично старомодное американское воспитание. Он родился в 1947 году в Вустере, штат Массачусетс, и большую часть своего детства провел в деревушке Ист-Конкорд, штат Нью-Гэмпшир, с белыми шпильями. Его отец играл на кларнете, а мать пела в мюзиклах и с большими оркестрами. Его дед владел танцевальным залом на берегу озера Виннипесоки, и семья ездила туда летом, чтобы поиграть музыку. «Он назывался «Сады Виннипесоки Ирвина», — вспоминал Адамс в интервью 1992 года. — Там был великолепный деревянный танцпол, построенный на сваях над озером. Это было невероятно романтично». Однажды оркестр Дюка Эллингтона выступал в заведении Ирвина, и Адамсу разрешили выйти на сцену и сесть на скамейку у пианино рядом с Мастером.

Адамс был своего рода вундеркиндом. Он писал музыку, играл на кларнете и, время от времени, дирижировал местным оркестром, спонсируемым психиатрической больницей штата Нью-Гэмпшир. Ему приходилось мириться с

тем, что пациенты больницы, игравшие в группе, иногда свободно импровизировали во время выступления. Когда ему было тринадцать, оркестр исполнил его Сюиту для струнного оркестра, и он стал предметом обсуждения в деревне. В то время он слушал мало музыки XX века, хотя и попал под очарование Сибелиуса. «Я привык видеть снег и сосны в Нью-Гэмпшире, — объяснил он. — Когда я заходил в музыкальный магазин, я покупал альбомы со снегом и соснами. Все они были Сибелиусом». С годами Адамс перенял множество других влияний, но остается верен этому раннему; отголоски медленно развивающихся музыкальных пейзажей Сибелиуса можно услышать во всех его основных оркестровых произведениях.

В 1965 году Адамс поступил в Гарвард по стипендии и услышал неожиданную новость о том, что тональная музыка больше не может создаваться. Как и многие другие молодые композиторы того времени, он был убежден, что двенадцатитоновый метод Шёнберга — единственный путь вперед. Он даже написал письмо Леонарду Бернштейну, в котором утверждал, что его «Чичестерские псалмы» написаны в «неправильном» стиле. Учителем Адамса был Леон Киршнер, который сам учился у Шёнберга и много лет оказывал влияние на студентов-композиторов Гарварда. «Я глубоко уважал Киршнера, — сказал Адамс, — но наши отношения были сложными. Вначале он был очень строг со мной. Он говорил мне: “Не стоит даже пытаться приносить такое”».

В то же время Адамс впитывал культуру конца 1960-х. Днём он считал двенадцатитоновые ряды, а ночью слушал «Битлз» в общежитии. Чувство разобщенности между этими мирами было настолько сильным, что он почти ничего не писал. «Мне нужно было что-то сдать для дипломной работы, — сказал он, — поэтому я написал песенный цикл для сопрано и камерного ансамбля, обработку психоделических текстов другого студента. Он где-то в недрах библиотеки Виденера и, к моему ужасу, когда-нибудь будет извлечен». Большая часть его энергии уходила на выступления. Он дирижировал оркестром Общества Баха и поставил студенческую постановку «Свадьбы Фигаро». Его дирижирование было достаточно хорошим, чтобы привлечь внимание одного из агентов по поиску

талантов Бернштейна, и, несмотря на негативный отзыв о «Чичестерских псалмах», его пригласили на дирижёрский семинар маэстро в Танглвуде. Но он отказался от приглашения и решил посвятить себя композиции. У него был дар, которого не было у Бернштейна — умение говорить «нет».

К 1972 году Адамсу надоела музыкальная политика Восточного побережья, и он уехал в Сан-Франциско на «Фольксвагене Жук». Проработав год оператором погрузчика на набережной Окленда, он устроился на низкооплачиваемую работу в Сан-Францисскую консерваторию музыки в качестве преподавателя-универсала. Он изучал труды Джона Кейджа и начал организовывать сложные анархические перформансы в его стиле. Для одного из произведений, «Jo-fi», он и его студенты заняли различные позиции в дендрарии в парке Голден Гейт и проигрывали пластинки на 78 оборотов в минуту, найденные в магазинах секонд-хенд. Эта деятельность оказалась не более увлекательной, чем высокоинтеллектуальная работа, которую он выполнял в Гарварде. В автобиографическом эссе он писал: «Социальный аспект этих мероприятий был пикантным, а вечеринки после концертов всегда запоминались, но музыкальное сопровождение всегда казалось каким-то „легким“? Я начал замечать, что часто после авангардных мероприятий я ехал домой один в свой коттедж на пляже, запираю дверь и, подобно тайному выпивохе, заканчивал вечер, погружившись в квартет Бетховена».

Пианистка Сара Кэхилл, знавшая Адамса с первых лет его жизни в Сан-Франциско, рано заметила его потребность в уединении. «Он мог быть, и сейчас может быть, невероятно общительным, — говорит она, — но мы всегда понимали, что ему нужно надолго оставаться вне поля зрения». Во время одного из таких периодов уединения его осенило, и это направило его в новое русло. «Я ехал в Сьерра-Неваду, — рассказал он мне, — и по радио заиграли отрывки из «Гибель богов» Вагнера. Меня поразила простота и сила эмоций в этом произведении. Я сразу понял, что хочу приблизиться к этой глубокой эмоциональности в своей музыке. Я начал слышать её эхом в своём сознании, как нечто достижимое. Но мне потребовалось несколько лет, чтобы найти технику для этого».

Ещё один прорыв произошёл во время поездки во Флоренцию с группой старшеклассников. «Меня снова поразила, — вспоминал он, — непосредственная и преображающая красота окружающей среды, особенно архитектуры. Я начал думать о том, как можно создавать большие архитектурные пространства в музыке посредством манипулирования паттернами и повторениями. В использовании ограниченного диапазона нот, а затем во внезапном введении чего-то глубокого в басу или высокого в верхнем регистре, заключена огромная драма. Тогда в музыке достигается настоящее ощущение пространства». Когда он услышал минимализм Райли, Райха и Гласса, элементы его техники встали на свои места. Он наложил фрагменты романтической гармонии на электрическую сетку минимализма. Адамс заявил о себе удивительной серией произведений: «Shaker Loops», «Harmonium», «Grand Pianola Music» и «Harmonielehre», каждое из которых было увереннее предыдущего.

Название сочинения «Harmonielehre», первое исполнение которого состоялось в 1985 году, было направлено непосредственно против музыкального истеблишмента Восточного побережья. Оно отсылало к известному тексту Шёнберга, в котором изобретатель атональной музыки пытался проанализировать существовавшую ранее тональную систему и одновременно показать, что эта система декадентна, даже вырождена. «Как-то само это слово меня очень зацепило — идея этой высшей степени гармонии», — сказал Адамс. «Я также постоянно думал о духовной гармонии. Шёнберг казался мне каким-то религиозным фанатиком, отрезающим себе гениталии, чтобы доказать свою абсолютную чистоту, свою преданность Господу». Адамс рассмеялся, словно удивленный жестокостью своего образа. «Да, «Harmonielehre», моя версия, — это своего рода пародия», — продолжил он. «Но я также протянул руку и принял всю ту гармонию, к которой нам не следовало прикасаться». Произведение начинается с колоссального взрыва ми минора, и через несколько минут повсюду начинают множиться декадентские тональные аккорды.

Ощущение такое, будто тональность восстает из мертвых. Хотя многие композиторы XX века придерживались тональности в различных формах,

немногим удавалось вдохнуть в нее животную жизнь, как это сделал Адамс в «*Harmonielehre*» и подобных ей произведениях. Другие американские минималисты, несмотря на свою настойчивость в использовании основных аккордов, избегали таких классических последовательностей, как I-V-I или C-G-C. «*Grand Pianola Music*» использует эту последовательность с такой яростью, которая граничит с абсурдом. В наши дни композитор, вероятно, смущается своей юношеской бравадой — «Это произведение похоже на лающую собаку, бегающую без поводка», — сказал он аудитории в Сан-Франциско, — но «*Grand Pianola Music*» хорошо сохранилась: она обладает поразительной прозрачностью, сочетая в себе сладость, грусть, безумие и радость.

В 1983 году Адамсу снова улыбнулась удача. Во время визита к родителям в Нью-Гэмпшире он случайно встретил недавнего выпускника Гарварда Питера Селларса, который в ходе одной из оперных гениальных идей, благодаря которым он впоследствии прославился, предложил инсценировать поездку Ричарда Никсона в Китай. Для либретто Селларс обратился к своей однокурснице, поэтессе Элис Гудман, которая извлекла множество полукوميческих, полуэпических архетипов из документальных свидетельств Киссинджера, Мао, Чжоу Эньлая и Никсонов. Стиль Гудман, величественный, но ироничный, напоминает политизированного Уоллеса Стивенса. Одна из арий — это фантазия на тему «Император мороженого», где Пэт Никсон, превратившись в поэта, воспевающего американские добродетели, провозглашает: «Пусть оркестр играет и играет; / Пусть стендап-комик / Закончит свое выступление, пусть Цыганка Роуз / Снимет свои туфли на высоких каблуках».

Столкнувшись с этим сложным текстом, Адамс сдержал свою склонность к пышным жестам. Он выбрал более нейтральный тон и реагировал на текст строка за строкой. Его требования к певцам порой были жесткими, но оказалось, что у него есть необыкновенный талант к написанию вокальных произведений. Его заранее заданный стиль музыкальной речи — гибкие, нерегулярные мелодии, часто переключающиеся между двухдольным и трехдольным ритмом — соответствовал подъемам и спадам английской речи. Например, в вступительном монологе

Никсона «В новостях есть некая загадка» Адамсу пришлось положить на музыку эти потенциально громоздкие строки:

И хотя мы говорили тихо,
Глаза и уши истории
Уловили каждый жест
И каждое слово.

Раскрывая образы, Адамс трижды переложил первую строку. В третий раз он растянул слово «тихо» в нежный мелизм — «ти-и-и-и-и-хо» [«qui-i-i-i-i-et-ly»]. Подъемы и спады голоса — не только прекрасное дополнение к вокальной линии, но и указание на характер Никсона: в душе он мечтатель, фантазер. Соответствует ли эта черта историческому Никсону — неважно: в этой опере он — собирательный образ политика, торговца и потребителя американской ностальгии. Адамс позволяет ему выражать красноречие, но при этом остается отстраненным. Минималистичная фигурация, бурлящая под вокальными линиями, подобна камере, направленной на объект.

Опера «Никсон в Китае» положила начало моде на оперы на современные темы: Чарльз Мэнсон, Мэрилин Монро, Харви Милк и Рудольф Валентино, среди прочих, были положены на музыку. Этот жанр получил такие пренебрежительные названия, как «опера CNN» и «документальная опера», но Адамс возмущается идеей, что «Никсон» был всего лишь модным веянием. «Любой, кто использует эти термины, — сказал он, — просто не понимает, о чём опера, потенциально или исторически». Действительно, Верди, как и другие композиторы, следил за текущими событиями настолько, насколько позволяла цензура. В «Никсоне» Адамс играет в очень сложную игру; тема оперы в значительной степени — это сама идея политического искусства. Большая часть второго акта посвящена одному из тоталитарных балетов мадам Мао, и Адамс воссоздает его, используя трансисторическую смесь поп-музыки и Вагнера. Он изображает антимузыкальное явление музыкальным способом. Ирония достойна самого Верди.

В 1991 году, под пристальным вниманием СМИ, Адамс, Гудман и Селларс воссоединились для работы над второй оперой, «Смерть Клингоффера». Эта опера оказалась сложнее. Замысел состоял в том, чтобы использовать захват океанского лайнера «Ахилле Лауро» и убийство Леона Клингоффера в качестве основы для своего рода ближневосточной Страсти или Реквиема. Возникли две проблемы: во-первых, либретто Гудмана не было таким же чётко очерченным, как либретто для оперы «Никсон», и, во-вторых, проект настолько приблизился к текущим событиям, что был ими опозорен. Селларс хотел показать всех персонажей, даже палестинских террористов, как живых людей, но идея дать голос убийцам евреев не понравилась некоторым слушателям — особенно учитывая, что американская премьера состоялась в Бруклине менее чем через месяц после беспорядков в Краун-Хайтс. Дочери Клингоффера утверждали, что изображенные в опере евреи носят антисемитский характер, не понимая, что главная цель произведения — преодоление стереотипов. Возможно, Клингоффер попытался сделать слишком много; предстоящая экранизация, которая снимается для британского телеканала Channel Four, может пролить свет на этот вопрос. Безусловно, партитура — это хладнокровное, завораживающее произведение. Она демонстрирует отход от минималистских подходов и переход к своего рода полиглотическому лиризму, или «гипермелодии», которую композитор продолжает исследовать.

Реакция на оперу «Клингоффер» до сих пор беспокоит Адамса. «В то время я был так расстроен. Я не мог придумать, что сказать. „Антисемитская опера открывается в Бруклине“ — от таких вещей не отделаешься», — сказал он. «Вскоре после этого планы по другим постановкам таинственным образом сорвались. Я не буду вдаваться в подробности, но знаю, что некоторых людей отпугнула так называемая „полемика“, возникшая из-за нескольких критиков, пытавшихся превратить свои рецензии в публицистические статьи. Возможно, это одна из причин, почему у меня не было желания тратить еще два года на работу над оперой. Это слишком угнетает». Адамс слегка дрожал, говоря все это в тишине своей студии в Бруши-Ридж.

Скандал с Клингоффером в некотором смысле оказался полезным опытом для Адамса. Он показал ему крайние пределы популярности серьезной классической музыки, за которыми простиралась ничейная земля медийной неизвестности — зона неопределенности Дэвида Хелфготта и Андреа Бочелли. «Давайте посмотрим правде в глаза, классическая музыка просто не продается», — сказал он мне, вновь обретя обычное спокойствие. «Я продаю больше пластинок, чем большинство современных композиторов, и я благодарен за это, но это все еще довольно мизерное число по сравнению с некоторыми пластинками, которые выпускает мой лейбл Nonesuch. Я не могу конкурировать с Buena Vista Social Club. Я даже не знаменит на уровне, знаете ли, Йо-Йо Ма. Но аудитория немаленькая — я просто скажу, что измерять ее по поп-стандартам не совсем корректно. Я слушаю то, что люди говорят мне напрямую». Если сто человек скажут, что им понравилось какое-то мое произведение, возможно, через десять лет их будет тысяча, и аудитория будет расти постепенно».

Адамс — один из немногих американских композиторов, получающих солидный доход от заказов и авторских отчислений. Роберт Хурвиц, продюсер Адамса на лейбле Nonesuch с 1985 года, рассказал мне, что некоторые из его записей разошлись тиражом более пятидесяти тысяч экземпляров, что является исключительным показателем для классической музыки и совершенно невероятным для новой музыки. (Недавно компания выпустила роскошный бокс-сет из десяти компакт-дисков под названием «The John Adams Earbox».) Музыканты мирового уровня — среди них Эмануэль Акс, Саймон Рэттл, Гидон Кремер, Эса-Пекка Салонен и Кент Нагано — уделили музыке Адамса более чем должное внимание. Акс, чья репутация основана на авторитетных интерпретациях Бетховена и Брамса, объездил весь мир с концертом «Century Rolls», написанным для него Адамсом, и также записал его для Nonesuch.

«На первый взгляд, это не кажется сложным», — сказал мне Акс, изучая произведение в рамках подготовки к концерту, посвященному творчеству Адамса, который состоится в Лос-Анджелесе в феврале. «Ноты на странице относительно немногочисленны. Во многих произведениях XX века, и даже во многих

романтических концертах, таких как Третий концерт Рахманинова, вы стремитесь к жестам, к мощным звуковым волнам; если вы плывете по волне от нижнего ре до верхнего ре, то можно немного помучиться в середине. «Century Rolls» больше похож на концерт Моцарта, где, если вы сыграете си-бемоль вместо си-натурального, это будет полная катастрофа. Как только каждая нота встает на свое место, как только каждая ритмическая ячейка синхронизирована, пазл собран, и картина становится фантастической».

В июне прошлого года композитор принял участие в фестивале American Mavericks в Сан-Франциско по приглашению Майкла Тилсона Томаса. Адамс, дирижирующий около пятнадцати недель в году, руководил Симфоническим оркестром Нового Света, исполнявшим «Шейкерские петли» и «Музыку для большой пианолы». Было интересно наблюдать, как быстро ожил его звуковой мир, когда музыканты решили ограниченное количество технических проблем. «Очень точное верхнее звучание, очень лиричное нижнее», — сказал он на репетиции. «Не прикасайтесь к струнам», — сказал он скрипачам в «Шейкерских петлях», и по мере того, как музыканты сокращали длину смычка, музыка становилась яркой и четкой. В пассаже, где большинству струнных приходится переворачивать страницы одновременно, он попросил их практиковаться в этом как можно тише, чтобы не нарушить трансцендентную тишину. «Нью-Йоркский филармонический оркестр съел бы меня на завтрак, если бы я попросил их об этом», — сказал он позже.

В течение последнего десятилетия, когда исполнение его опер стало загадочно редким явлением, Адамс погрузился в оркестровую музыку. Он написал Камерную симфонию, чьи фанковые басовые линии, кажется, высмеивают одноименное произведение Шёнберга; Концерт для скрипки с оркестром, чья потусторонняя пассакалья в медленной части может сравниться с инструментальными плачами Бриттена и Шостаковича; и «Century Rolls», в непринужденном бопе и свинге которой прослеживаются отголоски Эллингтона и Джелли Ролла Мортон. Многообразие направлений, предлагаемых этими произведениями, иногда ставило в тупик поклонников Адамса, которым

романтический минимализм «Harmonielehre» казался настолько захватывающе привлекательным, что они просто хотели услышать еще десять произведений в том же стиле. Но Адамс сопротивлялся искушению повторяться и часто получает удовольствие от того, что поддразнивает свою аудиторию.

В своем произведении «Наивная и сентиментальная музыка» 1999 года Адамс попробовал свои силы в создании чего-то вроде героической американской симфонии. Название отсылает к известному эссе Шиллера, в котором он противопоставляет «наивное», или естественное, искусство «сентиментальному», или самосознательному, искусству. Адамс, по сути, утверждает, что может делать и то, и другое одновременно. Его владение оркестровыми ресурсами поразительно, но настоящая сила заключается в тематическом написании: произведение разворачивается как бесконечная 45-минутная мелодия. Тема сначала появляется как извилистая ария для флейт и гобоев под аккомпанемент переборов арфы и гитары; на протяжении долгих отрезков она исчезает в серии оркестровых сцен, чтобы затем возобновиться без паузы; во второй части она превращается в медленную, печальную песню о любви для гитары; и, наконец, фрагмент, исполненный в обратном порядке, вырывается из звучания духовых инструментов в плотном минималистском финале. Это произведение, одновременно строгое и грубое, раскрывает Адамса как чрезвычайно уверенного в себе симфонического композитора. Странно вспоминать, что когда-то он сам называл себя оперным композитором, пишущим для оркестра, чтобы заполнить свободное время.

15 декабря в Театре Шатле Адамс стал свидетелем первого исполнения «Эль Ниньо» под управлением Кента Нагано. Париж был охвачен шумихой по этому поводу, насколько это вообще возможно для города; композитора рекламировали как создателя «оркестровой пышности, инструментальной роскоши и ритмичного ликования». Публика, безупречно модная, ответила долгими ритмичными аплодисментами, что является французским аналогом овации стоя. Были и несколько свистков, но полное отсутствие скандала было бы обескураживающим в городе, который, как известно, неоднозначно относился к «Весне священной». Пресса была в большом количестве, но так и не смогла прийти к единому мнению.

Критик из «Libération» хвалил «полифоническое искусство» Адамса, «заимствующее элементы как из Средневековья, так и из Лигети». Однако критик газеты «Ле Фигаро» утверждал, что композитор продемонстрировал «слишком много противоречивых влияний», и что результат «смутно напоминает болезнь Альцгеймера».

На следующее утро, попивая кофе на площади Бастилии, Адамс был в хорошем настроении. Он был в Париже на репетициях, и его семья приехала на премьеру; он собирался сводить детей в Лувр. «Обычно я прихожу в ужас от своих произведений, когда слышу их впервые, — сказал он, — но это звучит довольно хорошо. Думаю, я наконец-то научился писать для голосов. Оркестровка не заглушила их — наконец-то я добился этого, после стольких корректировок «Никсона». Это такое удивительное чувство, когда все эти элементы сходятся воедино — голоса, инструменты, слова, действие. Это заставляет меня снова задуматься о написании пьес для сцены, хотя эта мысль и пугает. Но больше никакой большой оперы. В итоге ты говоришь только о бюджете. Когда строили Нотр-Дам, кто-нибудь говорил: “Поставьте контрфорс к следующей весне, и нет, денег больше не будет”?»

«Эль Ниньо» подозрительно похож на замаскированную оперу. Его можно исполнять в концертном формате, но для Парижа, а на следующей неделе и для Сан-Франциско, Питер Селларс разработал мультимедийную постановку, в которой к солистам и хору присоединяются танцоры и кинофрагменты. Либретто, созданное Селларсом и Адамсом совместно, основано на Библии короля Якова, гностических Евангелиях, Мартине Лютере, средневековых мистериях и подборке латиноамериканской поэзии на темы Рождества. В фильме, который демонстрируется за кулисами, испаноязычные актеры представляют аллегория рожденья Иисуса в обстановке Южной Калифорнии, напоминающую сон. Работая над произведением, Адамс глубоко погрузился в испаноязычную культуру и выучил испанский язык у преподавателя в Беркли. Теперь он смотрит испаноязычное телевидение, чтобы быть в курсе новостей Южной Америки.

«Эль Ниньо» — произведение грандиозного масштаба с тонкими деталями. Сюжет развивается благодаря неосредневековому трио контратеноров, которые выступают в роли бэк-вокалистов Бога. Дон Апшоу, в роли Девы Марии, создает незабываемую новую мелодию на знакомые слова «Душа моя величает Господа». Лоррейн Хант Либерсон также создала серию экстатических марианских рапсодий; Одна из них, «Pues mi Dios ha nacido a pena», — это тщательно проработанная и дополненная версия арии, набросанная Адамсом на компьютере ещё в июне. Моменты драматизма обрушиваются как шок: когда хор гремит, «Ибо для Бога нет ничего невозможного»; когда Уиллард Уайт, убедительно изображая самого Бога, поёт «Я потрясу небеса»; когда начинается резня младенцев под зловещий аккомпанемент тромбонов и фортепиано. Это Рождество пронизано страхом: Мария верит, что её чудо может быть отнято, и спешит сквозь ночь. Эмоциональная двусмысленность произведения отражена в названии, которое в переводе с испанского означает «младенец», но также напоминает о разрушительной погоде.

Образцом служит «Мессия» Генделя, но здесь нет «Аллилуйя», нет кульминации радости. Первая часть завершается разделом под названием «Рождественская звезда», в которой Вифлеемская звезда представлена мерцающей, замысловато украшенной последовательностью аккордов соль минор и ре мажор. Это чем-то напоминает дерзкую кульминацию «Музыки для большой пианолы», но тон более мрачный, более приглушенный. Когда в оркестре низко звучит нота ре, чтобы закрепить гармонию, Адамс помечает её *mezzo forte* в тромбонах — полугромко. Чудо словно парит вдали, вне нашей досягаемости. В финале детский хор поёт на испанском о пальме, которая склонилась, чтобы угостить Марию. Произведение завершается их тихими голосами и сольной гитарой. Мелодия принадлежит Адамсу, но звучит так, будто дети пели её сотни лет. Я вспомнил слова композитора, сказанные им после встречи с Дюком Эллингтоном в юности. «Чем старше я становлюсь, — сказал он, — тем больше стремлюсь вновь пережить свои первые впечатления от мира».

Музыка Джона Адамса, в отличие от многих классических произведений последних пятидесяти лет, обладает ошеломляющей силой. Когда я впервые

услышал «Никсона в Китае», фрагменты этой оперы врезались мне в голову и не покидали меня неделями. Вероятно, и через столетие зрители будут по-прежнему очарованы этой оперой, и некоторым слушателям придётся перечитывать сюжет, чтобы вспомнить, кто такой Ричард Никсон. Такова медленная, посмертно сладкая месть композитора. «Эль Ниньо» тоже будоражит память. Уходя от площади Бастилии под дождём, я напевал про себя мелодию Адамса о пальмах, и мне казалось, что я только что провёл утро с человеком, которому никогда не суждено было умереть.

Приложение Б¹¹¹

Джон Адамс — Harmonielehre для оркестра (1984-85)

«Harmonielehre» переводится примерно, как «книга гармонии» или «учение (трактат) о гармонии». Это название огромного исследования тональной гармонии — частично хрестоматийного, частично философского размышления, которое Арнольд Шёнберг опубликовал в 1911 году, когда он только начинал своё плавание по «неизведанным водам» более или менее постоянного отказа от законов тональной музыки. Моё отношение к Шёнбергу имеет характер, который требует некоторого объяснения. Леон Кирхнер, с которым я учился в Гарварде, был учеником Шёнберга в Лос-Анджелесе в 1940-х годах. Кирхнер не интересовался сериальной системой (сериализмом), которую изобрел Шёнберг, но он разделял возвышенную серьёзность и крайне критический взгляд на наследие прошлого. Из-за Кирхнера я стал очень восприимчив к тому, что представлял собой Шёнберг и его творчество. Он был «мастером» в том же смысле, что и Бах, Бетховен, Брамс. Само по себе понятие «мастер» меня привлекало и продолжает привлекать. Но Шёнберг также представлял для меня нечто извращённое и искажённое. Он был первым композитором, взявшим на себя роль эдакого первосвященника, творческого светоча, чья жизнь протекала вразрез с устоями общества. Он словно выбрал для себя роль бунтаря. Несмотря на моё уважение и даже трепет перед персоной Шёнберга, честно говоря, мне ужасно не нравилось 12-тоновое звучание. Его эстетика казалась мне проявлением перезревшего индивидуализма 19-го века, в котором композитор был своего рода богом, а слушатель шёл к нему как к священному алтарю. Именно из-за Шёнберга началась «агония современной музыки», и ни для кого не секрет, что количество слушателей классической музыки в течение двадцатого века стремительно сокращалось в немалой степени из-за того, что такой большой объём создаваемых произведений звучали безобразно.

¹¹¹ Перевод статьи Дж. Адамса [80].

Трудно понять, почему модель Шёнберга стала настолько влиятельной в среде классических композиторов. Пьер Булез и Дьёрдь Лигети перенесли и этику, и эстетику этой модели и в наше время, и в современных университетах, и на европейских музыкальных фестивалях она по-прежнему вездесуща. Отвергнуть Шёнберга было равносильно признанию в филистерстве, и то, что мне удалось освободиться от его модели далось мне удивительным актом воли. Неудивительно, что это освобождение приняло у меня форму пародии... и не одной, а нескольких и совершенно разных. В моей Камерной симфонии суетливый, гиперактивный стиль ранних сочинений Шёнберга как бы перемешан в салатной центрифуге с голливудской мультипликационной музыкой. В «Смерти Клингхоффера» педантичная, надменная австрийка описывает, как во время угона корабля она пряталась под своей кроватью. Она делает это в излюбленной технике Шёнберга «Sprechstimme», напоминающей декламацию, а ансамбль в оркестровой яме в это время заунывно ей аккомпанирует.

Моё собственное «Harmonielehre» — пародия другого рода в том смысле, что это сочинение имеет опосредованное отношение к какой-либо модели (в данном случае — к ряду значимых сочинений начала века, таких как «Песни Гурре» и Четвёртая симфония Сибелиуса), и здесь уже нет никакой насмешки. Это масштабное трёхчастное сочинение для оркестра, в котором техники минимализма вплетены в гармоничный и выразительный мир позднего романтизма. Такую тщеславную выходку можно проделать только раз. Оттенки Малера, Сибелиуса, Дебюсси и молодого Шёнберга в этом странном произведении разбросаны повсеместно. Это сочинение оглядывается на прошлое поистине «постмодернистским» взглядом, но, в отличие от «Большой музыки для пианолы» или «Никсона в Китае» оно делает это без иронии.

Первая часть представляет собой семнадцатиминутную форму перевернутой арки: большая энергия в начале и в конце, с длинным, блуждающим разделом «Sehnsucht» между ними. Стучащие ми-минорные аккорды в начале и в конце части — музыкальные аналоги образа сна, который я увидел незадолго до

начала работы над пьесой. Во сне я наблюдал, как гигантский супертанкер взлетает с поверхности залива Сан-Франциско и летит в небо, как ракета «Сатурн 5».

В то время (1984–1985) я всё ещё был серьёзно увлечён изучением концепций К. Г. Юнга, особенно его идеей относительно средневековой мифологии. Я был глубоко тронут описанием Юнга характера Анфортаса, короля, раны которого были неизлечимы. В качестве архетипа Анфортас символизировал болезненное состояние души, которое обрекает на бессилие и депрессию. В этой медленной, прихотливой части под названием «Рана Анфортаса» длинное, элегическое соло трубы скользит по тонко смещающейся поверхности минорных трезвучий, которые переходят как спектральные очертания от одного семейства инструментов к другому. Из широкого меланхоличного пейзажа поднимаются две огромные кульминации, вторая — явная дань уважения к последней, незаконченной симфонии Малера. Финальная часть, «Meister Eckhardt and Quackie», начинается с простой колыбельной [cradlesong — Е. Ч.], в такой же степени воздушной, безмятежной и блаженной, как «Anfortas Wound» приземлённая, призрачная и мрачная. Название «Zappaesque» относится ко сну, который мне приснился вскоре после рождения нашей дочери Эмили, которую какое-то время называли «Кваки». Во сне она садится на плечи средневекового мистика Мейстера Экхардта, и они парят среди небесных тел, как фигуры, нарисованные на высоких потолках старых соборов. Нежная колыбельная постепенно набирает темп и уплотняется в фактуре (мало чем отличаясь от части «Negative Love» из «Harmonium»), и завершается приливной волной меди и ударных над органным пунктом ми-бемоль мажора.

Запись Эдо де Ваарта (Edo de Waart) и San Francisco Symphony была сделана всего через три дня после мировой премьеры в марте 1985 года. (С тех пор я пересмотрел финал). Несмотря на пугающую длину и ритмическую сложность произведения, и дирижёр, и оркестр представили очень убедительное исполнение, и запись может свидетельствовать о том редком случае, когда композитор, дирижёр и оркестр создают необъяснимую связь друг с другом.

Приложение В¹¹²

Джон Адамс — Скрипичный концерт (1993)

Предложение написать концерт для скрипки поступило от скрипачки Джорджии Флизанис, близкого друга и страстного поборника новой музыки. Композиторы, не играющие на струнных инструментах, сталкиваются со сложностями, когда дело доходит до сочинения скрипичных концертов. Выходом становится коллаборация, и данный случай не был исключением. Для тех, кто не играл на скрипке или виолончели, физическая связь перевернутого левого запястья и хватающих пальцев не поддаётся логике. Интервалы, которые должны быть простыми, неудобны, в то время как жесты, которые кажутся невозможными для исполнителя, оказываются элементарными.

Трудно представить концерт без крепкого мелодического изложения. Я знал, что, если я буду сочинять концерт для скрипки, мне потребуются решить проблему мелодии. Я не мог создать такое произведение в 1980-х, потому что мой композиционный язык главным образом состоял из масс звучности, движущейся на огромных колеблющихся волнах энергии. Гармония и ритм были движущими силами в моей музыке того десятилетия; мелодии практически отсутствовала. Ария «Новости» из «Никсона в Китае», например, является не столько мелодией, сколько декламацией, сопровождающейся аккордами гигантского укулеле.

Однако в начале 1990-х, во время сочинения «Смерти Клигхоффера», я стал больше думать о мелодии. Возможно, это отчасти было потому, что новая хроматическая насыщенность просочилась в моё звучание. Но более вероятно, так случилось из-за необходимости найти мелодические средства для психологически сложного либретто Элис Гудман.

Словно компенсируя годы пренебрежения «певческой линией», «Скрипичный концерт» (1993) возник как почти неумолимо мелодичное произведение — пример «гипермелодии». Скрипка без остановки играет одну

¹¹² Перевод статьи Дж. Адамса [95].

длинную фразу за другой в течение почти полных тридцати пяти минут пьесы. Я взял классическую форму концерта как своего рода платоническую модель, вплоть до того, что поместил короткую каденцию для солиста в традиционном месте ближе к концу первой части. Концерт открывается длинной протяжной рапсодией для скрипки — свободной, фантастической «бесконечной мелодией» над пульсирующей лестницей восходящих фигур оркестра. Вторая часть принимает форму чаконны, и мягко растягивает, сжимает, и преобразует свои контуры и модальности, в то время как скрипка парит, как бестелесный дух, вокруг оркестровой ткани. Название чаконны — «Тело, через которое течёт мечта [или “сновидение” — Е. Ч.]» — это фраза из стихотворения Роберта Хэсса. Его слова вдохновили меня показать двойственность плоти и духа в этой части. Складывается ощущение, будто скрипка — это «сновидение», которое «течёт через медленное, пульсирующее сердцебиение оркестрового тела».

В «Токкате» при создании скрипичного соло использовалась пронизывающая, мощная моторика «Шейкерских петель». После незабываемой премьеры многие скрипачи и скрипачки исполняли это произведение, и каждый наполнял его своим уникальным талантом и видением. Среди них Гидон Кремер (сделавший первую запись концерта с Лондонским симфоническим оркестром), Вадим Репин, Роберт Макдаффи, Мидори и, пожалуй, отличилась в этом и поразила всех Лейла Йозефович, которая на долгие годы сделала это произведение своей визитной карточкой.

«Скрипичный концерт» посвящён памяти Дэвида Хантли, давнего энтузиаста и поборника современной музыки, в том числе и моей.

Приложение Г¹¹³

Джон Адамс — Naïve and Sentimental Music для оркестра (1998)

«Наивное» и «сентиментальное»: я использую эти два термина, осознавая, что поначалу они могут быть неправильно поняты. Я использую их не в общепринятом смысле, а скорее в том, в каком Шиллер использовал их в своём эссе «О наивной и сентиментальной поэзии» («Über Naïve und Sentimentalische Dichtung»). Некогда влиятельное эссе 1795 года, к настоящему времени оно почти забыто. Шиллер считал, что, по существу, есть два типа творческих личностей: «те, кто не осознаёт никакого разрыва между собой и своей внутренней средой; и те, кто очень хорошо его осознают». (Я цитирую Исайю Берлина, который лаконично резюмирует точку зрения Шиллера.) «Не осознающие» художники наивны. Для них искусство — естественная форма выражения, необременённая самоанализом или беспокойством о своём месте в историческом континууме. «Они видят то, что видят напрямую, и стремятся передать это во имя самой передачи, а не для какой-либо скрытой цели, какой бы возвышенной она ни была». Шиллер приводит Гомера, Шекспира, Сервантеса и своего современника Гёте как примеры такой наивности. Этому противостоит сентиментальный поэт, искусство которого «возникает, когда человек вступает в стадию культуры, где изначальное чувственное единство уходит... Гармония между чувством и мышлением, которая в прежнем (наивном) состоянии была реальной, теперь существует только как идеальное. Её больше нет в самом человеке, эта гармония больше не является частью его жизни, она лишь существует вне его, как идеал, который человек стремится реализовать». Голос сентименталистов прорезается, когда единство оказывается нарушено, и поэт (композитор, художник и т. д.) стремится восстановить его, или, впадая в противоположную крайность, пародирует или высмеивает его. По словам Исайи Берлина, сентиментальный художник «ищет исчезнувший гармоничный мир, который называют природой, и строит его в

¹¹³ Перевод статьи Дж. Адамса [82].

соответствии со своим воображением, а его поэзия — это попытка вернуться к нему, к воображаемому детству, и он передаёт ощущение пропасти, которая отделяет повседневный мир, мир, который больше не является его домом, от потерянного рая, задуманного только идеально, только в отражении». Для Шиллера поэт «либо сам является природой (и потому наивен), либо он ищет природу (и, следовательно, сентиментален).

Как и все дихотомии, то, что придумал Шиллер, иногда заходит слишком далеко, становится натянутым, а то и смешным. Но как новый способ взглянуть на поведение художника и творческий процесс его классификация по-своему провокационна и для меня даже чем-то интереснее, чем более знакомые всем полярности, с которыми мы так часто сталкиваемся на концертах и разнообразных вернисажах: «классика и романтика», «аполлоническое и дионисийское», «модернистское и постмодернистское», и так далее. Конечно, возможность существования любого поистине «наивного» искусства в наше свирепо историко-художественное время, постоянно отдающее себе во всем отчёт, практически равна нулю. Сегодня всё искусство в том или ином смысле самореферентно. Для посетителей галерей, концертных и театральных зрителей обстоятельное «заявление художника» является обязательным условием перед потреблением любого нового художественного опыта. Какие бы то ни было, стилистические сдвиги как в классической, так и в популярной музыке постоянно свидетельствуют о болезненно остром самосознании. Наиболее громкие пародисты своего времени, разные «Фрэнки Заппы» и «Джеффы Кунсесы», ярко выражают возмущение сентименталистов тем, через какие исторические дебри им приходится пробираться.

Даже необходимость писать о своём сочинении, как сейчас все должны делать, выводит мой творческий процесс из области спонтанного на суровый свет вербализации, разума и анализа. «Наивное и сентиментальное» возможно больше, чем мои другие произведения, пытается позволить говорить наивному во мне, позволить ему свободно играть. Малер и Равель, два чрезвычайно «сентиментальных» композитора, всю жизнь пытались достичь «наивного»

состояния. Восстановление образов и эмоциональных тоналностей детства было их способом попытаться достичь этого невозможного «наивного» состояния благодати. Прекрасно зная, что «наивное», как виноград из басни про лису, и виноград в наши дни может существовать только как недостижимый идеал, я использую это стремление только как двигатель в поисках собственного баланса. Таким образом, сочинение для оркестра в то время, когда эпоха великой оркестровой музыки уже расцвела и прошла, — само по себе глубоко сентиментальный акт. Но оно также может быть наивным, потому что выражение себя через оркестр всегда было естественным и спонтанным для меня. Я всегда был на короткой ноге с моим излюбленным средством самовыражения (залог наивности у Шиллера), и то, что получается, является, насколько это возможно, спонтанной и эмоционально наполненной музыкой.

Пьеса была написана между весной 1998 года и следующей зимой и посвящено Эса-Пекке Салонену. Моё восхищение его работой отчасти основано на моём понимании его раздвоенного музыкального существования. Композитор, который одновременно является дирижёром, ежедневно переживает резкие столкновения общественного и частного, экстраверсии и интроверсии, а также резкий контраст между внутренней и внешней жизнью, Эса-Пекка, кажется, перемещается между этими двумя мирами лучше многих, и, поскольку моё произведение как раз о полярностях, посвящение ему кажется уместным. Я долго сотрудничал с Лос-Анджелесским филармоническим оркестром, и эта потрясающая группа музыкантов исполнила почти все мои оркестровые произведения под управлением Уильяма Крафта, Саймона Рэттла, Леонарда Слаткина, Дэвида Аллена Миллера, Эса-Пекки Салонена, а также самого композитора.

«На короткой ноге с излюбленным средством самовыражения» означало использование трёхчастной формы для этого крупномасштабного 45-минутного произведения, которое, помимо двух моих опер, является самым амбициозным из всего, что я написал. Первая часть представляет собой «эссе о мелодии». Во главе её «наивная/сентиментальная» мелодия, с которой начинается музыка и которая

лется на протяжении всей двадцатиминутной структуры, как идея фикс [*idée fixe*], в сопровождении игры на гитаре и арфе. Самонадеянность чрезвычайно простой диатонической мелодии, которая покидает гнездо и отправляется в большой мир, подобно диккенсовскому ребёнку, уже фигурировала в нескольких моих более ранних произведениях: в «Хоре изгнанных палестинцев» из «Смерти Клингхоффера» и в недавнем концерте для кларнета, «Gnarly Buttons», «Обними меня своими любящими руками», — в его заключительной части.

Вторая часть «Наивного и сентиментального» — «Мать человека» — представляет собой толкование «*Verceuse élégiaque*» Бузони. Подзаголовок Бузони к этому малоизвестному произведению — «колыбельная песня человека у гроба своей матери». Сам выбор названия этого произведения у Бузони не только олицетворяет столкновение «наивного» и «сентиментального», но также вызывает в воображении архетипическую сцену, которая лежит глубоко в подсознании каждого человека, смерть матери и желание мужчины или женщины вернуться в непорочное состояние младенчества.

Тем, кто знаком с моей более ранней музыкой, последняя часть «Цепь ритма» будет казаться исполненной типичной адамсовской «флорой и фауной». Маленькие фрагменты ритмических ячеек двигаются назад и вперёд среди множества гармонических областей и тем самым создают цепочку событий, которая достигает кульминации в быстром виртуозном всплеске оркестровой энергии. В этой оркестровке задействована большая группа ударных, активность которой сосредоточена больше на деликатности тембра, чем на мощи звука.

Приложение Д¹¹⁴

Джон Адамс — Камерная симфония (1993)

Камерная симфония, написанная для 15 инструментов и длящаяся 22 минуты, подозрительно напоминает своего одноименного предшественника, опус 9 Арнольда Шенберга. Выбор инструментов примерно такой же, как у Шенберга, хотя у меня есть партии для синтезатора, перкуссии (трэп набор), трубы и тромбона. Однако, в то время как симфония Шенберга представляет собой единое целое, моя симфония разбита на три отдельные части: «Беспородные арии», «Ария с ходячим басом» и «Дорожный бегун». Названия дают представление об общей атмосфере музыки.

Изначально я намеревался написать пьесу для детей, и мои намерения состояли в том, чтобы взять сэмплы детских голосов и использовать их в сочетании с акустическими и электронными инструментами. Но прежде, чем я начал этот проект, у меня произошла еще одна странная интерлюдия, которая часто приводит к созданию новой пьесы. Этот эпизод включал в себя краткий момент того, что Мелвилл назвал «шоком узнавания»: я сидел в своей студии, изучая партитуру Камерной симфонии Шенберга, и в этот момент заметил, что мой семилетний сын Сэм в соседней комнате смотрит мультфильмы (хорошие мультфильмы, старые, 50-х годов). Гиперактивные, настойчиво агрессивные и акробатические партитуры к мультфильмам смешались в моей голове с музыкой Шенберга, которая сама по себе гиперактивна, акробатична и не на шутку агрессивна, и я внезапно осознал, как много общего у этих двух традиций.

Долгое время моя музыка была рассчитана на большие трудозатраты и предполагала нанесение широких мазков кистью на большие полотна. Эти произведения были либо симфоническими, либо оперными, и даже те, что были написаны для небольших коллективов, таких как «Фригийские врата», «Шейкерские петли» или «Музыка для большой пианолы», по сути, были

¹¹⁴ Перевод статьи Дж. Адамса [76]

исследованиями акустической силы массовых звучаний. Камерная музыка, с присущим ей полифоничным и демократичным распределением ролей, всегда давалась мне с трудом. Но симфония Шенберга дала ключ, открывающий эту дверь, и сделала это, предложив формат, в котором весомость симфонического произведения может сочетаться с прозрачностью и мобильностью камерного произведения. Традиция музыки из американских мультфильмов — и я открыто признаю, что являюсь лишь одним из множества людей, стремящихся занять именно эту нишу, — также предложила новую модель для музыки, которая была бы одновременно яркой, виртуозной и полифонической. В начале века было несколько других произведений, большинство из которых я знаю как исполнитель и которые также наводят на размышления: «Сотворение мира» Мийо, «Октет» и «История солдата» Стравинского, а также изумительная «Камерная музыка» Хиндемита, малоизвестный шедевр для квинтета деревянных духовых инструментов, который предшествовал шоу Рен и Стимпи с разницей почти в шестьдесят лет.

Несмотря на все хорошее настроение, моя камерная симфония оказалась потрясающе сложной для исполнения. В отличие от «Фригийских врат» или «Пианолы» с их принципиально диатонической палитрой, это новое произведение, которое, как я полагаю, можно было бы назвать моим постклингхофферовским языком, линейно и хроматично. Инструментам приходится преодолевать неоправданно сложные пассажи и пугающе быстрые темпы, часто до неумолимого щелчка педалей. Но в этом, я полагаю, и заключается порочное очарование этого произведения. («Discipliner et Punire» - первоначальное название первой части, до того, как я решил написать «Беспородные арии» в честь британского критика, который жаловался, что моей музыке не хватает воспитанности.)

*Камерная симфония посвящена Сэму.
Джон Адамс*

Беркли

Июнь 1994

Приложение Е¹¹⁵

Интервью с Энн Маккатчен

Джон Адамс вырос в Вермонте и Нью-Гэмпшире. Будучи студентом Гарвардского университета, он был дирижером, кларнетистом и композитором. Его учителями композиции были Леон Киршнер, Дэвид Дель Тредичи и Роджер Сешнс.

В 1971 году Адамс покинул Восточное побережье, чтобы начать свою профессиональную карьеру в Сан-Франциско, преподавая в Консерватории Сан-Франциско и выступая в качестве нового музыкального консультанта и постоянного композитора Симфонического оркестра Сан-Франциско. Его сочинения охватывают широкий спектр: оркестровую, оперную, видео-, кино-, и танцевальную, а также электронную и камерную музыку. Такие пьесы, как «Фисгармония» и «Учение о гармонии» (написанные для Симфонического оркестра Сан-Франциско) и «Танцы председателя» (из его оперы «Никсон в Китае», заказанной Хьюстонской Гранд Опера) являются одними из наиболее часто исполняемых современных американских произведений. В 1995 году он получил премию Гравемейера за свой скрипичный концерт по заказу Миннесотского оркестра. Хотя его часто называют «минималистом», Адамс чувствует, что его музыка не может быть так точно определена.

Помимо своей композиторской работы, Джон Адамс часто дирижирует музыкой двадцатого века. Он был творческим руководителем Камерного оркестра Святого Павла и музыкальным руководителем фестиваля Ojai, провел несколько туров с Ensemble Modern и дирижировал крупными оркестрами в Соединенных Штатах и Европе. Джон Адамс живет в Беркли. Это интервью состоялось в Цинциннати в апреле 1997 года.

¹¹⁵ Перевод интервью с Адамсом [168]. Разметка и отступы сохранены.

Я представлял себе жизнь композитора в почти пугающе раннем возрасте. В возрасте семи или восьми лет в моих мыслях жизнь была очень четко расписана, в ней я видел себя активным взрослым композитором.

Думаю, знаменательным событием моей юности было двухсотлетие со дня рождения Моцарта (уже удручающая мысль, потому что двухсотлетие его смерти уже наступило и прошло!). В то время я учился в третьем классе, ходил в очень маленькую гимназию в крошечном городке в Нью-Гэмпшире, и учительница третьего класса, довольно искушенная женщина, прочитала классу детскую биографию Моцарта. Все остальные дети, вероятно, были вне себя от скуки, но я был полностью очарован идеей мальчика, который мог бы сочинять симфонии и концерты. Думаю, это было для меня началом очень активной фантазийной жизни.

Мои родители были музыкантами, но не профессиональными. Мой отец играл в музыкальных группах во время депрессии, а моя мать была очень одаренной певицей-любительницей и актрисой. Они испытывали огромную любовь и уважение ко всем видам музыки — не только к классической, но и к джазу и фолк-музыке. Это была очень благоприятная среда для моего роста. Когда мне было около семи лет, я хотел научиться игре на скрипке, но программа обучения инструментам в государственных школах не позволяла мне брать уроки в этом возрасте. Так что я неохотно взял в руки кларнет, потому что мой отец умел на нем играть, и он научил меня, и кларнет стал моим инструментом. Я играл на нём, пока мне не исполнилось двадцать пять, и я бросил его. Мне это надоело.

Я думаю, что с самого начала композиция стала ассоциироваться в моем сознании с моим развитием как человека — с самыми глубокими аспектами психологического и духовного роста. Я чувствую, что, если я в течение значительного периода времени не сочиняю, я теряю что-то, что невозполнимо. Для меня творчество — это зеркало моей духовной эволюции, и так было много-много лет, хотя некоторые результаты моей творческой деятельности могут показаться довольно далекими от божественного откровения — *Grand Pianola* или что-то еще! Я не говорю здесь об Арво Пярте, Горецком или Священном

минимализме. Но я никогда не был привязан к одному существенному способу самовыражения, и мое произведение может быть не только серьезным, но и ироничным, хриплым и вульгарным. В каком бы настроении я ни писал, сочинение музыки остается своего рода мерой моего «паломнического прогресса». Думаю, это очень пуританский подход, учитывая протестантскую среду Новой Англии, в которой я вырос. Я вижу это и в Айвзе. Айвз очень много значит для меня, потому что я понимаю обстановку и духовную среду, в которой создавались его сочинения.

В детстве я очень серьезно посещал церковь. Я ходил в Епископальную церковь, а затем в Унитарианскую церковь. В какой-то момент моего позднего подросткового возраста я перестал практиковать организованную религию, и я думаю, что с этого момента музыка стала заменой этой потребности. У меня всегда были очень философские наклонности. Меня очень интересует история американского буддизма, и особенно то, как буддизм развивался в Калифорнии, это что-то, что очень хорошо согласуется с моим мировоззрением. Я думаю, что во многих моих пьесах, даже в тех, которые на первый взгляд кажутся «лежащими на поверхности», всегда присутствует скрытый смысл трансцендентного поиска, то самое чувство, которое вы находите в Четвертой симфонии Айвза или в сонате Конкорда.

Недавно я записал «Фисгармонию», это раннее сочинение. Когда я вернулся к нему, я боялся, что оно покажется мне слишком мечтательным и романтичным, но на самом деле я нашел его по-прежнему очень прямым и искренним. Если что-то меня и беспокоит сейчас, так это то, имеют ли мои недавние произведения такой же уровень страстной приверженности, как и мои предыдущие. Я должен постоянно спрашивать себя об этом. Всегда есть опасность переусердствовать, захотеть угодить. Вы можете оказаться в повседневной рутине, когда сочинение музыки становится вопросом гонки за временем. Мне всегда приходится отступать и говорить себе: «Не делай этого, если в этом нет абсолютной необходимости».

В середине-конце 1960-х, когда я был студентом, я чувствовал себя очень разочарованным миром композиторства, потому что в то время модели в основном

были европейскими авангардистскими, особенно Шенберг и Веберн. Я чувствовал себя отчужденным от этого. Я уверен, что я был не единственным молодым студентом, который пытался найти способ примириться с такой музыкой. Возможно, это был период, когда я стал больше интересоваться дирижированием, потому что это был выход из того, что я считал действительно удручающей ортодоксальностью. Это также была одна из основных причин того, что я, наконец, покинул Восточное побережье и академические круги и уехал в Калифорнию.

Я считаю «Фригийские ворота» [для фортепиано, 1977] моим первым по-настоящему законченным и единым произведением, и оно также положило начало стилю, который люди могли ассоциировать со мной. Это произошло в результате моего пристрастия к минимализму, который стал для меня ключевым открытием. Я всегда воспринимал музыку тонально, и меня очень привлекали некоторые аспекты американской музыки — пульсация, ритм, чувство движения, которое характерно для многих этнических музыкальных произведений и джаза. Я услышал свои первые минималистские произведения в идеальный момент моей композиторской жизни — мне было чуть больше двадцати, и я только начинал осознавать, кем я был как композитор. Эта музыка предлагала выход из старых европейских моделей, и, хотя большинство доступных тогда примеров были упрощенными, она казалась свежей и очень созвучной тому, как люди чувствовали себя в то время. Определенно казалось, что у меня гораздо больше общего с моей жизнью американца, живущего в Калифорнии в 1970-х, чем с музыкой европейских композиторов-авангардистов, таких как Берноуи, Ксенакис или Штокхаузен.

Мой стиль никогда не был таким чистым, утонченным или обособленным собственным языком, как у некоторых других современных композиторов, таких как, например, Райх, Конлон Нанкарроу или Мортон Фельдман. Мне нравится думать, что моя музыка гораздо более беспорядочная. Я не думаю, что это её отрицательная характеристика. На самом деле, я думаю, что сейчас это определяющая позиция для композиторов моложе меня. Сейчас я почти не могу вспомнить композитора лет тридцати, чья музыка была бы столь же безупречно чистой, как то, что создавалось двадцать лет назад.

У каждого свои уникальные рабочие привычки. Некоторые композиторы идут на работу, как будто это сложная физическая работа [«bluescollar job»]. Другие, такие как Шенберг и Рильке, могут работать месяцами, если не годами, а затем иметь фантастическую белую горячку и создавать что-то вроде Erwartung или Duono Elegies за очень короткий период дней или недель. Но я из тех, кому необходим ежедневный контакт с моим искусством. Для меня творчество — это то же самое, что быть спортсменом. Если вы в форме, все идет гладко, а если вы не в форме, вам нужно немного терпения и усилий, чтобы вернуться. Если я путешествую две или три недели, у меня часто бывает трудное, упорное время процесса возвращения в строй.

На самом деле это очень индивидуальный процесс — легче сказать, чего я не делаю. Я не из тех композиторов, которые сидят за столом только с карандашом и бумагой, хотя я очень восхищаюсь такими композиторами. Мне нужно, чтобы передо мной был звук, как бы в моих руках, как материал у скульптора. Таким образом я всегда работаю с каким-то механизмом, пианино, магнитофоном или синтезатором, чтобы слышать и чувствовать звук во время написания пьесы. Мои основные идеи часто настолько же физические, насколько и акустические. В этом смысле начальные этапы новой работы часто бывают очень хореографичными. Они, так сказать, ощущаются нутром.

В некотором смысле процесс зависит от того, какое произведение я пишу. Если это сценическое сочинение, конечно, я отталкиваюсь от текста. И с «Никсоном в Китае», и со «Смертью Клингхоффера», двумя моими операми, а также с «Я смотрел на потолок, а потом увидел небо» [пьеса в двух действиях] я написал небольшую партитуру: очень урезанный фортепианный/вокальный набросок. Это было практично, потому что певцам нужна была их музыка задолго до того, как оркестровка была начата. Когда я вернулся к конкретизации, я не только оркестровал, но и сочинял, очень тщательно и детально, остальную музыку.

В случае оркестровых пьес, струнных квартетов или других пьес, не связанных с текстом, я стараюсь с самого начала делать всё в полном объеме. Я не делаю набросков.

Хотел бы я сказать, что я много размышляю, прежде чем приступить к работе, но это не обязательно так. Мой способ работы, вероятно, восходит к моим пуританским корням. Я работаю ежедневно и по заказу, поэтому у меня такое странное, подсознательное недобросовестное рабочее отношение: «О! Надо начинать работать!». Я часто начинаю с образа. Это может быть очень сильный образ, например, образ корабля, взлетающего в космос, как ракета (начало «Учения о гармонии»). В других случаях кажется, что идея проскальзывает почти незаметно, очень простой, пульсирующий волнообразный мотив, который постепенно рождает гораздо более крупный образ или набор образов. Это, безусловно, относится к «Фисгармонии», а также к пьесе, над которой я сейчас работаю, «Валики века», своего рода концерт для фортепиано с оркестром. Как только сочинение будет запущено, у меня появятся идеи о том, что будет дальше. В обоих случаях этот открывающий способ сочинения ведет к чему-то еще, что ведет к чему-то еще, что ведет к чему-то еще.

Начать новое произведение очень сложно, потому что я очень надеюсь, что оно действительно станет произведением. Обычно приходит ужасное разочарование. В какой-то момент — неделю, две недели или даже месяц спустя — я все еще могу делать наброски и выбрасывать, делать наброски и выбрасывать, и, наконец, я должен сказать: «Ну, сегодня, несмотря ни на что, это должно быть так». Затем на меня накатывает ужасное чувство депрессии, и я думаю: «Неужели это все, что будет? Разве я не могу придумать идею получше?». Но мне нужно просто идти вперед, и вот почему я всегда работаю с дедлайном. Если бы у меня не было этой финальной даты, в не слишком далеком будущем, меня мог бы охватить кризис уверенности, и я бы просто остановился.

Начало нового произведения подобно слиянию сперматозоида и яйцеклетки. Когда генетический профиль задан, это очень деликатный момент. И поскольку

моя творческая жизнь крепко связана с моим чувством духовного роста, я отношусь к этому ужасно серьезно! Дело не столько в том, что другие люди думают о сочинении; важно, что я думаю об этом. Но я знаю, что как только я начну, произведение будет получать энергию и набирать обороты по мере продвижения. Очень часто я возвращаюсь назад и переписываю начало. Я могу вспомнить три или четыре пьесы, в которых я полностью уничтожил начало или добавил еще одно. В первоначальной версии Камерной симфонии не было этого десяти- или двенадцатитактового вступления. После того, как я закончил, я понял, что мне нужно немного ощетинившихся, бойких фанфар, чтобы начать это дело.

У меня был замечательный опыт, когда я писал «Потолок/Небо», потому что я работал в режиме поп-песни. Это было для меня огромным опытом, потому что, будучи минималистом, я стал очень потакать своим желаниям — люди ожидали, что моя пьеса займет пять минут и сойдет с взлетно-посадочной полосы, понимаете? Работая в режиме поп-песни, я понял, что моя самая первая идея должна быть действительно хорошей, и что я должен добраться до сути в течение первых двадцати секунд песни, иначе она провалится. Я очень горжусь песнями.

Я имел обыкновение набрасывать в общих чертах все свои пьесы в начале, особенно когда работал на фортепиано. Я писал короткую партитуру из четырех или пяти строк, а затем возвращался и делал более подробную партитуру. Но в настоящее время я использую MIDI-систему, и поскольку моя музыка все еще несет в себе следы минимализма и всё ещё имеет тенденцию содержать пульсацию, программа секвенсора мне очень подходит. Довольно легко ввести то, что я делаю, в секвенсор и воспроизвести через MIDI. Я считаю, что это очень творческая среда для работы, потому что я могу вырезать и вставлять, инвертировать и пробовать. У меня есть созданный мной небольшой программный модуль, который я называю Earbox. В нем большое количество транспонированных гамм и ладов, некоторые из которых я взял прямо из «Тезауруса» Слонимского [Николаас Слонимский, «Тезаурус гамм и мелодических оборотов», 1947], а другие придумал сам. Он постоянно присутствует в моей программной системе, поэтому я могу взять любой сочиненный мною отрывок и размножить его одним из режимов Earbox, чтобы

создать другой цвет или эмоциональный эффект. Я впервые применил этот Earbox во второй части Камерной симфонии [1992] и широко использовал его в Концерте для скрипки. Я даже назвал недавнюю работу «Слуховой аппарат Слонимского» [*Slonimsky's Earbox*], отчасти из уважения к Слонимскому.

Я постоянно слушаю то, что я сделал. Раньше я проигрывал всё на пианино. Но поскольку я очень плохой пианист, я разработал другие способы исследования своей музыки. В течение многих лет я работал с восьмиканальным магнитофоном, который позволял мне воссоздавать чрезвычайно примитивную версию того, что я делал. Многие из «Никсона в Китае» было опробовано путем записи треков на восьмиканальную кассетную деку с пианино, что было очень трудоемко. В настоящее время MIDI значительно упрощает мне задачу. Я могу слушать что-то снова и снова и делать выводы об архитектурном масштабе произведения. Часто я обнаруживаю, что совершил неверное группетто, и мне придется выбросить длинный участок или серьезно переработать его.

Неправильные группетто можно делать разными способами. Можно делать их на архитектурном уровне; можно делать — не дай бог — на уровне вкуса. Однажды вы находитесь в беззаботном настроении и думаете: «О, черт возьми, я сделаю это». Через два дня вы приходите в себя и говорите: «Нет, это просто не подходит для этой пьесы».

Я получаю много идей, слушая другую музыку. Я всегда помню знаменитую цитату Стравинского, что талантливый композитор заимствует, а гений ворует. Но когда вы черпаете идею из другого произведения, это не обязательно приводит к полному воровству. Вы что-то слышите — это может быть просто какая-то крошечная деталь в чем-то произведении или даже поп-песня, или этническая пьеса — и вы думаете: «Какая интересная связь. Что, если бы я взял эту маленькую идею и перевернул ее или расширил ее, или взял то, что является фоном, и сделал это передним планом?». Часто «заимствование» или «воровство» настолько ослаблено и преобразовано, что не имеет ничего общего с его первоначальным источником. Я уверен, что именно так поступал Стравинский, и поэтому он

никогда не чувствовал необходимости подавлять свой удивительно всеядный аппетит ко всем видам музыки.

С годами я начал доверять своему подсознанию, когда дело доходит до принятия действительно важных музыкальных решений. Фактически, моя основная критика модернистского движения в музыке заключается в том, что оно, казалось, отрицало бессознательное (в отличие от модернистской живописи, которая была посвящена бессознательному). У нас были Милтон Бэббит, Питер Максвелл Дэвис и Пьер Булез, каждый из которых имел очевидный рационализированный метод создания пьесы, и каждый испытывал явный дискомфорт по поводу неизвестности, которая скрывается за этим. Это, например, то, почему меня гораздо больше привлекает и по-прежнему продолжает гораздо больше привлекать до-двенадцатитонный Шенберг. Шенберговские «Эрвартунг» или «Второй струнный квартет», или «Лунный Пьеро» для меня гораздо более спонтанные и эффектные, чем более дидактичный, рациональный Шенберг из Сюиты опуса 23 или Фортепианного концерта.

Я крайне критически отношусь к своим новым работам. Они неизбежно причиняют мне огромную боль. Я не слышу ничего, кроме того, что с ними не так. К счастью, если оставаться достаточно долго в этом, то можно услышать более ранние произведения и получить удовлетворение — они часто могут удивить и доставить большое удовольствие. Я сейчас так же отношусь к «Смерти Клингхоффера», хотя в течение многих лет я не был уверен в нем.

Я изъясил несколько пьес и живу в ужасе от того, что после моей смерти кто-нибудь их откопает и сыграет. Если композитор забрал произведение, остальной мир должен проявить любезность — не находить и не играть его. Самым известным примером пьесы, которую мне пришлось отозвать и полностью переработать, были «Шейкерские петли», которые начинались как струнный квартет под другим названием. В то время я был очень молодым композитором, только начинал нащупывать свой собственный язык и не совсем понимал, как этого добиться.

Это произведение было публично исполнено в 1977 году квартетом «Кронос» в своем предыдущем воплощении. Это был ужасный опыт. Я сидел в заднем ряду и мне было так стыдно и неудобно, что я сбежал из зала — акт чистой трусости! Я даже не вышел на сцену, чтобы встать и поклониться со струнным квартетом. Но я знал, что, несмотря на катастрофу, что-то в этом произведении сработает — мне просто нужно было с этим разобраться. Так что я вернулся и работал над ним в течение следующих четырех месяцев. К счастью, в то время я преподавал в консерватории Сан-Франциско, и у меня была группа студентов, которые играли современную музыку. Я мог принести свою пьесу и попробовать с ними. На самом деле «Шейкерским петлям» потребовалось несколько лет, чтобы прийти к состоянию, которым я был удовлетворен [есть две версии: струнный септет и струнный оркестр].

Недавно мне подарили кассету с исполнением оригинальной версии Пятой симфонии Сибелиуса. Это одна из самых воодушевляющих и обнадеживающих вещей, которые может услышать композитор, потому что в нем почти все не так. В нем есть большая часть материала, в том числе благородные мотивы и приёмы, которые мы связываем с этим замечательным произведением, но все они не на своем месте. Когда вы это слышите, вы не можете понять, как кто-то мог взять эту банальную вещь, подтянуть, переработать и создать абсолютный архитектурный шедевр, каким его в итоге сделал Сибелиус. Это прекрасный пример стремления композитора сделать что-то правильно.

У меня были трудные совместные работы во всех трех моих сценических пьесах. Я думаю, что отчасти причина того, что они были такими трудными, заключалась в том, что, особенно в случае отношений между либреттистами и мной, мы все ехали на определенных высоких лошадях. Знаете, художники склонны очень высоко ценить себя. Если бы я критиковал либреттиста или либреттист критиковал меня, каждый из нас был бы глубоко ранен, глубоко оскорблен.

Меня интересуют другие области творчества, например мир программного обеспечения, где есть все эти маленькие начинающие компании. Люди не могут

позволить себе роскошь дуться из-за уязвленного эго. Деньги вложены, надо придумать идею! Таким образом, они что-то пробуют, и, если эти идеи не работают, они выбрасывают их и пробуют снова.

Я часто думал о великих бродвейских командах, пишущих песни. Может, люди кричали, ругали, оскорбляли друг друга и хлопали дверью, но они вынуждены были вернуться на следующий день и всё исправить. Так что вполне возможно, что серьезные художники иногда воспринимают себя слишком серьезно. Я виноват не меньше, если не больше, чем кто-либо другой, особенно если я невероятно упорно трудился, пытаюсь связать текст с музыкой. Я постоянно осознаю, насколько сложнее сочинять музыку, чем писать стихи, только с точки зрения почерка. Но затем поэт вернется и скажет: «Я делаю всю свою работу интеллектуально — кто может сказать, что это не так же сложно, как то, что делаете вы?» Это очень непростая вещь.

Я не нахожу ничего особенно сложного в сочинении, хотя, если я работаю над большим произведением, у меня могут возникнуть трудности с работой. Это сложно только в том смысле, что нужно просто попотеть. Но и другие обстоятельства тоже могут усложнить процесс. Могу привести пример с сочинением, над которым я сейчас работаю. Оно было предложено уважаемым артистом по заказу престижного оркестра. Когда меня попросили сделать это произведение, я почувствовал, что не могу сказать «нет». Но мне было трудно начать, потому что я не был уверен, что это действительно то, чем я хочу заниматься, и очень стеснялся этого. Я думал, что этого артиста так уважают, и этот оркестр так знаменит, а дирижер очень серьезен, и все это казалось неправильным, потому что то, что я чувствовал в то время, не было высокоинтеллектуальным! Я был в одном из моих типичных настроений плохого парня. Так что я оказался в состоянии ужасного конфликта между тем, чтобы принять заказ, который в определенном смысле был экономической ответственностью, и тяжелым случаем когнитивного диссонанса, потому что я действительно хотел написать что-то, что не совсем подходило для этих лиц. Период вынашивания этой пьесы был очень

трудным. В конце концов мне пришлось просто сесть и сказать: «Хорошо, я забуду, кто её играет. Я собираюсь написать эту пьесу, и мы будем надеяться, что они справятся с этим». Это не пьеса «плохого парня», но она точно попадает в привычный мне язык музыки. У меня такое ощущение, что заказчики надеялись на что-то вроде скрипичного концерта, который является более суровым произведением.

Думаю, на этот раз я усвоил урок: мне нужно просто решить, что я хочу делать следующим, а затем искать заказчика, что очень часто и заканчивается тем, чем я занимаюсь. Мне очень нравится писать для ансамблей, которые специализируются на современной музыке и довольно гибки в инструментарии/приёмах. Они могут играть любое количество стилей, и делать всё это с огромным чувством размаха и азарта. Я могу писать по-настоящему интересные, эксцентричные произведения для этих групп — это действительно тот мир, в котором я работаю наиболее комфортно.

Я восхищаюсь до степени зависти некоторыми американскими композиторами, которые смогли выработать личный язык, создавая свои собственные ансамбли и работая с ними. Другими словами, они создали свой ансамбль, чтобы воплотить тот акустический, музыкальный образ, который у них был. Музыка Мередит Монк очень узнаваема, в основном потому, что она написана для ее одной группы. Так что в определенном смысле ее оригинальность очень сильна, как в случае с Конлоном Нанкарроу. Большая часть моей работы посвящена более традиционным историям, поэтому добиться оригинальности в этом плане еще труднее. Но я всегда думал оркестрово, так как вырос в музыкальном мире, который был полностью окутан оркестровым форматом. К счастью, это обогатилось моим давним романом с электронными инструментами.

Мне нужна максимальная тишина, чтобы сочинять. Вот уже несколько лет к моему соседу по четвергам после обеда приезжает садовник, и этот садовник использует моторизованную воздуходувку для уборки двора. На самом деле я планирую свои дни в четверг после обеда так, чтобы всё, что я делаю, можно было сделать,

несмотря на это раздражение. Но каждый четверг я ловлю себя на том, что скриплю зубами! Мне никогда не доводилось работать в колониях художников, хотя я знаю многих композиторов и писателей, которые преуспевают в этой среде. Но у меня уже почти двадцать лет есть хижина в горах Сьерры, и летом я беру туда своих детей. По утрам я работаю в другой хижине неподалеку. Я всегда качественно выполняю там работу, потому что абсолютно ничего не отвлекает. Хотел бы я, чтобы так было большую часть года.

Обычно я сочиняю по утрам, днём тоже неплохо справляюсь. Самым большим моим кошмаром является моя «карьер», которая стала для меня настоящим раздражителем. Я не совсем понял пока, как с этим справиться. Одно дело собраться и исчезнуть летом в горах на три-четыре недели и поработать, но совсем другое — пытаться вести повседневную жизнь как творческий человек и иметь дело с определенным количеством человеческих отношений, которые возникают у меня, как у умеренно успешного композитора и, в моем случае, еще и дирижера. Каждый концерт, который я провожу, и большинство исполнений моих произведений всегда связаны с каким-то контактом, с секретарской работой, которая сейчас для меня является настоящим бременем. У меня нет помощника; мне не хотелось вовлекать в это другого человека, потому что я думаю, что это еще больше разрушит мое время и концентрацию. Но в какой-то момент мне придется кого-нибудь найти. У меня уже есть помощник, который работает со мной над моими электронными и компьютерными вещами, но мне нужна Имоджен Холст [музыкальный секретарь Бенджамина Бриттена] или кто-то, кто может просто помочь мне справиться с внешним миром.

Я занимаюсь дирижированием по двенадцать или пятнадцать недель в году, и, хотя меня всегда возмущает необходимость прекращать работу и садиться в самолет — как только я это делаю, я обычно очень энергичен и заряжен, благодаря этому опыту, потому что он насильно вытягивает экстравертную сторону моей личности, которую иначе я похоронил бы. Композиторы, как правило, становятся очень заплесневевшими, замкнутыми, сложными и параноидальными, и я попадаю прямо в этот тип после двух или трех месяцев работы в одиночестве. Знаете, я вдруг

осознаю, что ношу один и тот же дырявый свитер четыре дня подряд; что не убирал кучу партитур и книг, которые бросил на пол. Когда сочиняешь, всегда можно остановиться и прогуляться, выпить чашку чая или поиграть с собакой, но, когда ты дирижируешь, ты привязан ко времени и ограничен потребностями исполнителей. Для меня это прекрасный баланс.

Многие молодые композиторы очень увлечены технологиями. Такие вещи, как MIDI, позволяют не самым подкованным композиторам делать записи своих произведений, которые звучат угрожающе законченными и отполированными. Есть десятилетний мальчик (не студент), который приходит ко мне домой каждую неделю или около того и играет для меня свою музыку. У него дома есть MIDI-секвенсор, и все его работы отшлифованы и нотированы с помощью его программного обеспечения для печати. Я не отговариваю его делать это, но я также отмечаю, что ничто не сможет заменить простые, прекрасные музыкальные навыки: отличный слух, способность хорошо играть на инструменте и огромные энциклопедические познания в музыке. Композиторы должны все знать. В настоящее время нет оправдания незнанию средневековой музыки и музыки эпохи Возрождения, и им также следует знать джаз и поп-музыку. Это все возможно изучить.

Сейчас, больше, чем когда-либо в моей жизни, я стал сетовать на то, как классические композиторы маргинализировали себя за последние семьдесят лет. Кажется, что теперь они почти не существуют, неизвестны в культуре, в отличие от девятнадцатого века, когда у нас были такие фигуры, как Вагнер и Верди, Бетховен и Шопен, некоторые из которых, возможно, прожили разочаровывающую, трагическую жизнь, но были крупными фигурами в культуре своих эпох. Может быть, Моцарт говорил только с очень утонченным слоем культуры, но, по крайней мере, его имя и репутация не вызывали сомнений. Сейчас, особенно в Соединенных Штатах, культура, даже среди серьезных людей с высшим образованием, определяется массовой культурой, а «серьезные» композиторы становятся все более непонятными даже для более информированных слушателей. В результате

композитор все больше и больше уходит в изолированное, бункерное мышление. Это синдром, который воспринял Милтон Бэббит в 1950-х годах: он был ученым-ядерщиком, и только другие ученые-ядерщики могли понять, о чем он говорил. Для меня это была высокомерная позиция, которая привела к своим кармическим последствиям. К сожалению, в настоящее время аудитория дошла до того, что ожидает неприятностей всякий раз, когда в программе появляется новое произведение. Как это отличается от мира современной живописи или скульптуры! Если вы едете в Нью-Йорк и хотите посмотреть, что находится в Музее современного искусства, вам придется целый час ждать в очереди, чтобы попасть внутрь.

В своей работе я пытаюсь найти способ создать что-то, что, с одной стороны, было бы свежим и новым, и создавало чувство и ощущение того, что это написано в мое время, а с другой стороны, что-то, что могло бы иметь большее культурное влияние, было бы понятным на уровне образованных людей, не являющихся музыкальными специалистами. Я вижу себя в русле американского полународного, полуклассического композитора, кого-то вроде Айвза, Копленда, Бернштейна или даже Гершвина. С возрастом я обнаружил, что моя музыка тяготеет быть частью этой традиции, которая, на мой взгляд, очень сильна. Самое замечательное в этой традиции — это то, сколько удовольствия она доставляет людям. Это во многом определяет американский опыт.

Приложение Ж¹¹⁶

Интервью с Аароном Джейм Кернисом

В 1977 году, в возрасте семнадцати лет, я уехал, как могло показаться максимально далеко, из своего дома в пригороде Филадельфии в консерваторию Сан-Франциско, чтобы изучать музыкальную композицию. Во втором семестре мне было поручено работать с композитором Джоном Адамсом и довелось узнать его недавно написанные минималистские пьесы *Phrygian Gate* и *Shaker Loops*, услышав их премьерные исполнения в том же году. Я уже был заинтересован минимализмом Стива Райха и Филипа Гласса, чью музыку обнаружил на «подпольной» радиостанции Филадельфийского колледжа.

С большим энтузиазмом я познакомился с этими ранними сочинениями Адамса, поскольку с самого начала было ясно, что он делал что-то особенное, расширяя границы, присущие минимализму, формируя его устойчивую структуру, привнося в музыку качество без-начала-без-конца с чувственными очертаниями и драматическими формами, отражающими романтическую составляющую вместо более чистого, классического формализма Рейха или Гласса.

Эти ранние сочинения, наряду с его первым крупным успехом — хоровым и оркестровым *Harmonium* — стали краеугольным камнем одной из самых быстрорастущих областей в мире новой музыки. В течение последних пятнадцати лет Адамс создал ряд уникальных и провокационных композиций, включая широко известные оперы *Nixon in China* и *Death of Klinghoffer* (обе написанные в сотрудничестве с режиссером Питером Селларсом и либреттистом Алисой Гудман), и инструментальные произведения *Harmonielehre*, *The Chair-man Dances*, *The Wound Dresser*, *Fearful Symmetries*, *Grand Pianola Music*, *Short Ride in a Fast Machine*, *Common Tones in Simple Time* и, совсем недавно написанное, *El Dorado*. Адамс — самый исполняемый при жизни американский концертный композитор, и его произведения столь же часто вызывают восторг у разных слушателей, сколько

¹¹⁶ Перевод интервью с Адамсом [151].

осуждаются модернистскими композиторами и критиками. Опера *Nixon in China* уже признана классикой своего времени, а *Klinghoffer*, повествующая о смерти искалеченного пассажира еврейско-американского круизного лайнера от рук палестинских террористов, была встречена противоречивой реакцией, но так или иначе уместной по отношению к его произведению.

Это интервью состоялось в феврале прошлого года в новом, просторном доме, который Адамс делит со своей женой Деборой О'Грэйди и двумя маленькими детьми в Беркли, штате Калифорния. Перед нашей беседой мы объехали места пожара, произошедшего в Беркли/Окленд-Хиллз в 1991 году (дом Адамса тогда едва избежал катастрофы), а также множество пустых территорий, которые только начали обрастать потрясающе-зеленой пышной растительностью.

Аарон Джей Кернис: Я всегда был поражен тем, насколько *американская* ваша музыка — в её общем звучании и её ценностной ориентации. Интересно, как вы оцениваете свою работу сейчас, когда мультикультурализм является современной мерой художественной значимости.

Джон Адамс: Что ж, я всегда говорил, что по-настоящему в произведении искусства меня интересует его этническая принадлежность. Французскость Дебюсси или Равеля, русскость Достоевского или итальянизм Монтеверди или Верди. Я признаю старую мысль о том, что искусство — универсальный язык. Но это *так и не так*. Да, вы можете оценивать произведение искусства просто напрямую как объект, без какой-либо культурной осведомленности, но что действительно меня интересует и доставляет мне огромное удовольствие в произведении искусства, так это его отношение ко времени и месту, и его социальной среде. Именно это приносит мне большое наслаждение в процессе сочинения, что через своё произведение я подтверждаю, что я американец, живущий во второй половине музыкального двадцатого века, охваченный американской культурой. И хорошо это или плохо, но это отражено в моей музыке.

Кернис: А как насчет политических и социальных проблем, которые всё чаще формируют ваши оперные и инструментальные произведения, последний раз в *El Dorado*?

Адамс: Я думаю, что есть вечный маятник между искусством очень интроспективным и очень герметичным и искусством, которое вовлечено в социальный контекст и отражает историческую среду.

Кернис: То есть вы чувствуете, что сейчас мы приближаемся к моменту, когда маятник возвращается обратно в сторону второго варианта?

Адамс: Определенно. Я вижу доказательства этого во многих музыкантах и композиторах, которые моложе меня. Я думаю, что мы переживаем период, в частности в музыке, где формализм является убедительной эстетикой. Назовите это модернизмом или чем-то ещё, но мы все признаем, что период с 1950 по 1970 год определялся фиксацией на материале, форме и методе. Это не значит, что другие виды искусства не процветали в этот период, но в Западной Европе, очень маленьком ограниченном мире Западной Европы, Америки и, возможно, Японии, этот вид искусства приобрел огромный престиж — композиторы, начиная с Веберна и композиторов Дармштадта (Булес, Штокхаузен, Берио, Донатони и т. д.), и такие люди, как Бэббит и Картер в этой стране и многие другие. Мы должны также включить Джона Кейджа в этот список. Его работу двигает огромный формалистический мотор, в чем вы можете убедиться, читая его эссе и лекции.

Кернис: Я склонен включать также Райха и Гласса в этот лагерь...

Адамс: Да, это всегда очень забавная дискуссия о раннем минимализме, потому что и Райх, и Гласс, и даже люди на пороге этого, такие как Ла Монте Янг или Мортон Фельдман, достигли своей творческой зрелости во время господства формализма, но тем не менее они пытались прорваться — особенно Гласс и Рейх. Они пытались прорваться через этот формализм к новому виду экспрессивности. За этим забавно наблюдать — даже в самых банальных и попсовых пьесах Гласса, таких как *Songs for Liquid Days*, этот странный маленький мотор работает, все еще возвращаясь к процессуальным пьесам шестидесятых.

Кернис: Когда ваша музыка начала уходить от этого? Все ваши пьесы с самого начала в некотором смысле реагировали и отходили от строгих процессов раннего минимализма, но *Shaker Loops* и пьесы для фортепиано все еще были довольно формализованы.

Адамс: Ну, я думаю, что в 1978 году произошла чрезвычайно продуктивная катастрофа в виде струнного квартета под названием *Wavemaker*. Это была пьеса, в которой я пытался диктовать каждый элемент композиции через различные уравнения или случайные операции.

Кернис: То есть композиция была сериализована?

Адамс: Нет, она не была полностью сериализована, но это была попытка использовать какой-то процедурный этикет, который существовал вне потребностей музыки и наложил бы свои законы на музыкальный материал, этикет, который, я думаю, очень похож на сериализм и, конечно же, на другие формы композиционных или предкомпозиционных операций. Произведение было катастрофой. И выразительно, и формально, и, думаю, эмоционально тоже. Урок, который я извлек из этого, заключался в том, что музыка, первичный музыкальный материал, обладает собственными силами и находится в пределах собственных связей, которые живут своей жизнью и которые композитор — по-настоящему чувствительный композитор — должен интуитивно понимать и иметь достаточно свободы, для того чтобы принимать эти процессы и следовать им.

Другими словами, я думаю, что попытка преднамеренно раздробить элементы музыки, разделить её на эти дискретные атомизированные элементы, как это пытались сделать люди в пятидесятые годы — будь то Джон Кейдж, Булез, Ксенакис или Милтон Бэббит — а затем наложить на них какой-то набор внешних законов, почти всегда производит очень серое и неинтересное эмоциональное впечатление.

Кернис: Вы чувствуете это даже с Булезом?

Адамс: Да, обычно я нахожу у Булеза интересным его чувство цвета и феноменальный дар оркестровки, но я чувствую, что его эмоциональный диапазон чрезвычайно ограничен. Со всеми этими массивными приёмами и мощной

техникой, которые привносятся в акт композиции, по сравнению с парой тактов симфонии Малера, эмоциональная составляющая невероятно бледна. И я чувствую, что причиной этого является его нежелание следовать генетической индивидуальности самой музыки, материала. Вы знаете, это очень похоже на эмбрион. Как только сперма достигает яйцеклетки, появляется сущность. Я имею в виду, я не собираюсь вдаваться в ... Я не хочу начинать звучать здесь как провокатор, но мы знаем, что личность человека — его или её эмоции, его симпатии или антипатии, левша он или правша, внешность: всё это с момента зачатия. И я чувствую, что, когда берешь группу нот вместе или какую-то гармоническую структуру, или ритмический пульс, что-нибудь в этом роде, музыка сразу приобретает свою индивидуальность, и уже тогда действительно творческий композитор следует смыслу этого материала. Вот почему я говорю, что, начиная работу над пьесой, я искренне не знаю, чем она закончится. Многие люди шокированы, когда слышат такое, они чувствуют, что это признак какой-то небрежности —

Кернис: Роковой недостаток? —

Адамс: Да. Вот есть те, кто просто рисует пальцами или песком, или играет с грязью. На самом деле, у меня может быть глубоко укоренившееся представление о том, где я хочу, чтобы определенная пьеса закончилась, но часто к тому времени, когда я погружаюсь в неё на пару минут, я обнаруживаю, что это совершенно другая пьеса. Это не маленькая девочка со светлыми волосами, которую я хотел изобразить — это мальчик с гиперактивными железами или что-то в этом роде. Так что я должен подчиняться особой природе этой личности.

Кернис: Вообще говоря, эта личность стала менее «минималистской», чем была, когда вы только начинали.

Адамс: Я был очень взволнован, когда услышал свои первые минималистические произведения. До этого я чувствовал себя в прострации. Я знал, что родился с желанием создавать музыку, но родился не в то время. Меня не интересовала система из двенадцати тонов, атональность или апериодичность, но, казалось, именно это пропитывало воздух. Но потом я услышал несколько пьес: *In C*, затем

Drumming Стива Рейха, после несколько пьес Гласса — я не могу вспомнить, какие именно — и я был чрезвычайно взволнован и воодушевлен, потому что это была музыка, интересная на уровне формы, интересная на интеллектуальном уровне, но при этом обладающая всей жизненной и коммуникативной силой джаза или рока. Это было неотразимо привлекательным. Меня тянуло к этой музыке, как полюса магнита. Но после погружения в эти произведения, я был в определенном смысле разочарован некоторыми из них. Многие из тех, которые были такими очаровательными при первом знакомстве, стали довольно бессодержательными при повторных встречах. Должен сказать, что, к сожалению, 90 процентов этой музыки сейчас я чувствую таким образом. Но, возможно, именно поэтому я композитор. И именно поэтому мы выбираем быть творческими людьми, потому что чувствуем эту врожденную неудовлетворенность тем, к чему стремимся и хотим исправить это так, как нужно нам.

Кернис: Пройти мимо тех, кто прошёл всё это? Минуя стереотипы? А как насчет ярлыка "минималист"?

Адамс: Люди часто извиняются, когда упоминают М-слово; им неловко упоминать этот термин. Но я думаю, что ярлыки в искусстве — это нормально — мы их используем постоянно. Мы говорим об импрессионистской живописи или готической архитектуре, или о сонетах Элизы Бетан, и ярлыки помогают нам сориентироваться. Мы знаем, что в тот момент, когда мы упоминаем импрессионистскую живопись, мы говорим об определенном наборе техник. Так что, если я скажу «минималистская музыка» вам или даже обычному посетителю концерта, всем будет понятно, что скорее всего это каким-то образом повлечет за собой повторения, регулярный пульс, тональные гармонии, возможно, с медленным гармоническим ритмом и довольно большими расширениями по форме и структуре. Так что ярлык — совершенно полезно.

Кернис: При условии, что он не применяется там, где это уже не так.

Адамс: Да. Было бы неправильно, если бы кто-то назвал меня сейчас композитором-минималистом, что, должен сказать, сейчас редко случается. Но

если кто-то говорит, что в моей музыке есть элементы минимализма, то я думаю, что это совершенно верно.

Кернис: Минимализм в конечном итоге умершее направление?

Адамс: Я думаю, что минимализм был замечательным шоком для западной художественной музыки. Это было похоже на ведро со свежей родниковой водой, выплеснутое на мрачное и суровое лицо «серьезной» музыки. Я не могу себе представить, каким безобразным и безжалостным был бы музыкальный пейзаж без этого. Но я думаю, что как выразительный инструмент стиль должен был развиваться и становиться всё более сложным. Это неизбежно в искусстве. Монтеверди, Моцарт, Хемингуэйя, Ле Корбюзье... все они сделали революцию на простоте, *une revolution en douceur* («мягкую» революцию), но затем за ними сразу же последовало второе, более сложное поколение.

Кернис: В первой части «Эльдорадо» происходит своего рода работа со слоями, которую я не слышал в вашей музыке раньше: активность одного слоя прекращается или затухает только после того, как начинается новый слой; напряжение растёт с введением каждой новой нити. Это напоминает мне многослойность, которая присутствует в горных образованиях.

Адамс: Ну, это совершенно другой способ построения музыкальной архитектуры. Это не «*durchkomponierte*» — как говорят немцы, «сквозное сочинение». Это так же далеко, скажем, от идеи Баха о «*Fortspinnung*», где целая часть будет в основном построена на одном приёме. И, знаете, много музыки Гласса и Райха построено именно таким образом, и это действительно замечательный факт. В этом есть определенная барочная основа. Но, да, я думаю, что ваше восприятие *El Dorado* и, в некоторой степени, ряда других недавних произведений, является правильным, и, вероятно, может подойти и к *Fearful Symmetries*. Есть события, которые появляются на краю горизонта и на какое-то время становятся центром внимания, а затем отступают, когда появляется что-то еще, и то, что раньше было на первой полосе, постепенно становится новостями на последних страницах.

Кернис: Иногда даже происходит резкая перемена, и медленно догорающий материал заменяется.

Адамс: Что интересно, так это то, что мы освобождаем себя от немецкого представления о том, что должно делать музыкальное произведение. Это то, что, по-моему, тиранизировало многих классических композиторов в прошлом веке. Я помню, как был очень молод и читал книгу Хиндемита, *A Composer's World*, и был очень расстроен и запуган, читая о том, что «композитор мгновенно видит всё произведение. И ему открываются все аспекты его формы и структуры». Как будто какой-то архангел должен спуститься и поразить композитора по голове.

Кернис: Хотя это может случиться.

Адамс: Конечно, это может случиться, но самое замечательное в том, что художественное творчество может строиться абсолютно по-разному.

Кернис: Вы можете видеть просто фундамент, а не что-то ещё.

Адамс: Абсолютно. Поэтому я экспериментирую с новыми способами создания форм, на которые, как я полагаю, больше повлияло кино, техники вырезания сцен и редактора при монтаже в студии, будь то пленка или лента, а также микширование. Если вы когда-нибудь сидели за действительно сложным, ультрасовременным студийным микшером, со всеми fade-in/fade-out/cross-fades-кнопками, return и send-каналами, то вы испытали совершенно другой подход к тому, как музыкальные события могут возникать и существовать друг с другом, а затем исчезнуть. Современная идея выведения и затухания звука (fade-in и fade-out) просто не существовала во времена Баха, потому что не было устройства, которое могло натолкнуть его на это открытие. Что особенно интересно в двадцатом веке, так это то, что нас так часто вдохновляют машины. Я уверен, что репетитивный стиль минималистской музыки никогда бы не появился без магнитофона. Петли ленты и все маленькие техники, с которыми композиторы начали экспериментировать в начале шестидесятых годов, предлагали пульсацию и тип структурного развития, основанного на петлеобразовании и повторении.

Кернис: Периодичность.

Адамс: Верно. Но был один композитор, который понял микширование до того, как были изобретены микшеры. Айвз.

Кернис: Его имя больше похоже на название блендера.

Адамс: [Смех] Есть что-то удивительное в пьесе *Three Places in New England* и особенно в Четвертой симфонии, где на этой волшебной консоли применяются всевозможные музыкальные приёмы. По сути, композиционная техника Айвза включает в себя усиление одного канала и затем его постепенное угасание, в то время как другой канал начинает возрастать, возникает удивительное ощущение своего рода космического микшера.

Кернис: Большинство этих элементов берет начало в американской ур-музыке [«ur-music»]: гимны, маршевые мелодии, сильно синкопированные ритмы регтайма. Это своего рода похлёбка — заставляет меня думать о нашем обществе — полная полузабытых обрывков знакомых мелодий.

Адамс: Одно из бремени, которое мы все еще несем в этой стране, является чувство культурной неадекватности. Так много американцев всё еще считают, что «Культура» происходит из Европы. Индустрия классической музыки и большие передвижные художественные выставки подтверждают это предположение. «Культура» с большой буквы К — это то, что вы приобретаете, как хорошие манеры за столом, а в случае знаменитых картин Ван Гога или Рембрандта — их можно приобрести и купить за огромные суммы. Это может быть одной из причин, почему американцы склонны воспринимать современную популярную культуру с таким рвением. Они чувствуют, что популярная культура действительно американская. Мы можем поставить Элвиса на почтовую марку, потому что каждый думает, что Элвис крутой. Но когда дело доходит до того, чтобы принять наше серьезное американское искусство — а в нашей стране его очень много — американцам очень неловко, и они не совсем уверены, правда это или нет. И именно поэтому индустрия классической музыки в США постоянно вынуждена импортировать из Европы то, что ощущается настоящим. Это может быть тот случай, когда мы подозреваем, что реальная вещь в новой музыке — это Лютославский или Булез, или Берио, или же это последний дирижер из Восточной Германии с линией Уоттса до Брамса. Так или иначе, американская культура не совсем добросовестная, если только она не поп-культура.

Кернис: Это, несомненно, одна из причин того, что институт классической музыки совершенно не идет в ногу с искусством нашего времени. Существует так мало желания позволить любому виду инноваций проникнуть в систему, если только они не были каким-то образом сертифицированы ведущими маркетологами, то есть если их аудитория в определенной степени гарантирована.

Адамс: Это индустрия.

Кернис: Раньше я думал, что оркестры, оперные театры и тому подобное представляют художественные идеалы, совершенно не связанные с коммерческими реалиями. Только в последнее время всё это стало казаться мне индустрией.

Адамс: Я не знаю. Джо Хоровиц говорит в книге *Understanding Toscanini*, что индустрия классической музыки началась намного раньше, чем мы думаем. В тридцатые годы, когда Тосканини превратили в идола, хотя известны случаи и до этого, когда европейские звезды приезжали в эту страну и обращались с ними так, словно у них был ключ к культуре — считалось, что американцы были просто неутонченными, слишком грубыми, чтобы понимать ценность. И теперь маркетинг стал чрезвычайно важным, а культура стала функцией рыночного менталитета, в результате чего у вас есть оркестры и оперные компании, а также художественные музеи, работающие с огромными бюджетами, как у корпораций. Они не приносят прибыль, ведут себя как приносящие доход корпорации, но стараются. Это стало еще более серьезным в восьмидесятые годы, с наступлением эры Рейгана; сейчас кажется, что каждый аспект нашей жизни продиктован мотивацией прибыли. Если что-то не может окупить себя, это просто нежизнеспособно в этой культуре. Таким образом, мы, кажется, вернулись к учению, которое, я думал, умерло на рубеже веков — это понятие социального дарвинизма. Оно существует в нашем отношении к менее удачливым людям — будь то иммигранты или просто нуждающиеся люди в нашем обществе. Это же существует и в нашем отношении к искусству.

Кернис: Исчезновение чувства щедрости или сострадания у людей к своей семье в стремлении выйти за пределы собственных потребностей?

Адамс: Точно. И это очень недальновидно для искусства, потому что любой, кто знаком с его историей, знает, что практически все великие творения как на Западе, так и на Востоке были созданы щедростью. Бетховен, великий «свободный» человек, человек, который мифическим образом разорвал узы аристократии, на самом деле никогда не удалялся дальше, чем на несколько сотен футов от своих покровителей из австрийской знати, от графа Лихновского, Разумовского или ещё кого-то. Эти высококультурные венские аристократы знали, что среди них был огромный талант, и они были достаточно умны, чтобы поддержать его. Но если бы Бетховен был вынужден всю свою жизнь делать свои сочинения экономически «жизнеспособными», у нас сегодня не было бы его музыки.

Кернис: Но, очевидно, что многие художники смогли выжить и даже процветать в нашей экономической системе.

Адамс: Это другое, потому что картину или скульптуру можно купить и продать. Это товар. В то время, как музыка, и, в частности, поэзия, имеют небольшую или никакую товарную ценность. Поэзия не может даже использоваться на развлекательном уровне, как, например, классическая музыка в формате фоновой. Это искусство, которое просто нельзя продать.

Кернис: Думаю, к музыке Гласса можно применить определенный вид коммодификации, увидеть превращение в товар. Мы с друзьями говорим о нем — даже равняемся на него — как на историю успеха, уникальное явление среди композиторов, но в то же время я не могу не думать: «Есть ли здесь какое-то искусство, какая-то субстанция?» Я, конечно, чувствовал, что оно было вплоть до *Einstein on the Beach*, но его коммерческий успех привел к работам, которые часто кажутся продуктом композиторской фабрики.

Адамс: Карьера Гласса указывает на своего рода сильное колебание маятника в сторону того, как публика воспринимает композитора, и наоборот. На протяжении стольких лет художники этого века жили в мифе о себе — что они вне закона. Мы все любим использовать Кафку в качестве примера творца-одиночки, аутсайдера, человека, который никогда не зарабатывал денег на своих работах и оставался вне общества, по крайней мере, художественно. Для артиста это стало своего рода

статусом *de rigueur* (требуемым традициями), чтобы он или она были неизвестны, недооценены, не вознаграждены на протяжении большей части своей жизни. Если композитор ведет себя по-другому, хорошо справляется со своими делами и хорошо разбирается в поиске рынков для своей музыки, мы немедленно делаем пуританское суждение: этот человек, должно быть, больше интересуется деньгами, чем искусством. Опять же, если мы посмотрим на историю —

Кернис: Посмотрим на Моцарта особенно —

Адамс: Да, история постоянно противоречит или, по крайней мере, запутывает эти представления. Вы упоминаете Моцарта. Моцарту никогда не пришло бы в голову написать произведение, которое не понравилось бы его публике и не принесло бы ему денег.

Кернис: Он почти отказывался работать над чем-то, что не было заказом.

Адамс: Вот что делает три последние симфонии такими уникальными. Музыковеды не могут найти заказ на них. Но практически все остальные 620 произведений, которые он написал, были написаны по какому-то поручению. Верди — удивительно наблюдательный и проницательный бизнесмен. Так же, как Стравинский и Штраус.

Кернис: Это какое-то ранне-романтическое представление о бедном, голодающем, полусумасшедшем композиторе, которое все еще сохраняется в сознании публике, о нереальности Композитора, которого вы бы не хотели приглашать домой на ужин и который превращается в мифическую фигуру после кончины.

Адамс: Это синдром «голодающего художника на чердаке». Этот миф дает слушателю ощущение важности. Если вы и я идем на концерт, открываем программку и обнаруживаем, что это замечательное произведение, которое мы слышим, не было оценено, даже отвергнуто в свое время, это заставляет нас чувствовать себя ужасно важными. Это укрепляет наше ощущение композитора как героя.

Кернис: Это делает отношение публики к исполнителю, обычно солисту, еще более важным.

Адамс: Это становится героическими отношениями. И, конечно же, есть случаи, которые подтверждают этот миф. Есть Айвс, есть Веберн и И.С. Бах, ни у кого из них не было больших последователей в свое время. Но в наши дни у людей странно пуританское отношение к композиторам, и я думаю, что Филипп Гласс был чрезвычайно освежающей фигурой на горизонте, потому что он отказался идти по любому из общепринятых маршрутов. Он всегда занимал свою нишу, в результате чего у него огромная аудитория. Теперь часть этой большой аудитории вынуждена существовать с простотой его посыла, простотой его сочинения, а это совершенно другая сфера, которую я очень сильно критикую, но я могу только восхищаться им за его готовность обойти все традиционные маршруты, чтобы стать известным композитором. Он сохранил за собой авторские права, он был своим собственным издателем, он создал свой собственный ансамбль, чтобы исполнять свои произведения, даже его первые оперы фактически были спродюсированы самостоятельно. Это замечательный пример для нас; я на одно поколение моложе его, даже не совсем так, и его карьера очень вдохновляла меня.

Кернис: В этом году было действительно поразительно видеть великолепие, во многом расчетливое великолепие, *The Ghosts of Versailles* Джона Корильяно, потому что оно было так прекрасно нацелено на аудиторию Метрополитен-оперы, оно сработало как шарм; людей это очень тронуло и развлекло. Им понравилось. Безусловно, в сочинении есть много важных музыкальных вопросов, которые стоит обсудить: есть ли в музыке глубина? Как серьезные композиторы и слушатели могут воспринимать всерьез всё, что настолько «ретро»? Но никто не будет оспаривать, как прекрасно это сработало на аудиторию.

Адамс: Это был огромный успех. Было распродано девять спектаклей. По сравнению с этим я выгляжу как неудачник! Кстати, концепция нацеливания работы на аудиторию не лишена исторического контекста. Из писем Моцарта к отцу вы можете сказать, что он довольно часто знал, куда он идет и для кого собирается играть, и в некотором смысле он ориентировался на тип музыки, которую писал. То же самое было с Генделем и Верди. Вы не можете сказать мне, что *Rite of Spring* не была нацелена на очень искушенную парижскую аудиторию,

которая в то время была очень пресыщена и искала что-то чрезвычайно экстравагантное, и получила это. Поэтому я думаю, что такой подход сам по себе не проблема. Вопрос только один, в ценности. У кого-то может быть целевой продукт, который по-прежнему имеет огромную ценность, например, *Rite of Spring* или у кого-то может быть пьеса, которая просто полна «воды», полна приёмов и в основном потворствует своей аудитории. Если кто-то действительно потворствует своей аудитории и дает им именно то, что, как он знает, ей понравится, чтобы не было сюрпризов, то я думаю, у вас есть пьеса, к которой история не будет благосклонной.

Кернис: У вас есть новые оперные планы?

Адамс: Да, новый материал находится в работе, но я хотел бы сделать его менее «оперным»; на самом деле, я хочу выйти из оперной индустрии, такой какая она есть сейчас, чтобы не быть привязанным к её ценностям и принятию решений, которые, как мне кажется, основаны на ценностях, не имеющих ничего общего с моей работой. Я действительно хотел бы сделать что-то небольшое, гибкое, недорогое и имеющее реальный смысл. Я хотел бы написать что-то вроде *Three Penny Opera* или что-то такое, что я смогу контролировать за пределами крупных артистических площадок в стране и охватить гораздо более широкую аудиторию.

Кернис: А как насчет *The Death of Klinghoffer*? Мне любопытно, как вы справились с влиянием арабской или семитской музыки в опере.

Адамс: Я чувствовал, что худший грех, который я мог совершить в *Klinghoffer*, это ориентализм, пытаясь в этом подражать еврейской или арабской музыке. Хуже всего было бы это сделать в *Turandot*. Но, с другой стороны, я действительно хотел достичь ощущения «инаковости» в отношении палестинских террористов. Если бы я собирался добиться чего-то драматичного, мне бы пришлось создать ощущение, каково это быть с джин тоником на палубе роскошного лайнера и вдруг, не на первой странице *New York Times*, а здесь — в реальной жизни! — появляется палестинец с винтовкой Калашникова, кричащий на вас, чтобы вы встали, иначе вас застрелят. Внезапно вы охвачены чувством ужаса, и есть кто-то столь же чуждый вам, как если бы он был с другой планеты, угрожающий вашей жизни. Для

этого мне нужно было разработать музыку, которая действительно звучала бы по-другому, звучала как-то «инопланетно». И я сделал так, чтобы можно было использовать разные музыкальные лады и совершенно другую гармоническую палитру, в основном процессы с уменьшённым ладом, которые я втиснул в свой собственный композиционный стиль. Вы заметите, что, когда палестинцы поют, звучит намного больше хроматизма. Здесь также гораздо больше украшений, чем в любой другой музыке, которую я когда-либо писал. Вступительный палестинский хор очень декоративный, полный украшений. Я думаю, что украшение — это традиция, которая была в значительной степени изгнана как из архитектуры, так и из музыки в период модернизма. Забавно, что у нас произошла волна интереса к исполнению старинной музыки, и каждый воодушевлен сейчас украшать свои работы. Это также начинает появляться в архитектуре сейчас, после многих лет, когда это считалось эстетическим грехом за гранью приличия. Я всегда находил Мис ван дер Роэ и архитектурную традицию «коробку» [the "box" school] действительно утомительными. Я приветствую украшение и пытаюсь найти способы привнести его в свою музыку. Это непросто: я новичок, и гватемальская рубашка — главное событие для меня, которое может скрасить мой довольно суровый гардероб!

Кернис: Как вы думаете, как ваши работы оценивают другие композиторы?

Адамс: Я получаю критику. Многие мои коллеги-композиторы считают, что моё творчество не в благородной авангардной традиции.

Кернис: Что бы вы сделали, чтобы стать частью этой традиции? Хотели бы вы быть её частью? И существует ли авангард всё ещё?

Адамс: Я не знаю. На данный момент понятие «стиль» намного более запутанно, чем это было даже десять лет назад. Я думаю, что десять лет назад люди имели представление о том, что значит быть серьезным композитором. Теперь я чувствую ауру путаницы и двусмысленности. Но это не обязательно плохо. Что может быть более утомительным, чем ещё одно поколение младших Берио? Для меня, что на самом деле является проблемой, так это создавать музыку, которая использует синтаксис, использует то, что я бы назвал синтаксическим лингва-франка, который

может общаться с более широкой аудиторией культурно осведомленных людей. Я считаю, что доступность всей мировой музыки с помощью технологий звукозаписи является огромным переломным моментом в эволюции западной художественной музыки. Американцы моего поколения были первыми, кто с самого раннего детства подвергался постоянной бомбардировке музыкальными записями. Вы не можете сказать мне, что это явление не оказало большого влияния на композиторов.

Кернис: Я недавно слышал, как Эллиот Картер говорил, что в его ранние годы — я полагаю, в его двадцать-сорок лет — он переслушал столько джазовой, популярной и «серьезной» музыки, сколько мог... но цифры сильно разнятся.

Адамс: Цифры разные. Но мне трудно поверить, что Эллиот Картер воспринял популярную музыку с таким же рвением, как я. Честно говоря, я сожалею о том дне, когда Картер отвернулся от американской народной музыки и решил стать европейским авангардистом. Но возвращаясь к тому, о чем я говорил, в самом начале моей композиторской карьеры мне пришло в голову, что тональная гармония и регулярная пульсация не были искусственными конструкциями, что они были не чем-то разработанным теоретиком, а скорее были универсальными явлениями, как магнетизм или гравитация. Если мы признаем эти феномены — тональность и пульсацию — мы можем заметить их присутствие во всей музыке, не только в музыке западного искусства, но и в популярной музыке и этнической музыке со всего мира. И мне показалось, что одной из причин крайне узкой аудитории художественной музыки двадцатого века было то, что этот лингва франка, эта грамматика, которая позволяет мне говорить с вами и понимать вам, что я говорю, была систематически деконструирована, сломана и разрушена композиторами. То, что я пытался сделать — это найти способ использовать эту фундаментальную грамматику последовательно, понятным образом, и все же сделать ее новой, сделать ее свежей, сделать ее шоком, радостным шоком.

Кернис: И сделать её «живучей», а также привлекательной?

Адамс: Верно. Я думаю, чем богаче твоя палитра, тем интереснее твоя музыка. Через сто лет люди будут оглядываться на серийный эксперимент как на довольно странный приток мейнстрима. Люди будут поражены тем, что он вызывал так

много престижа в свое время, потому что он действительно произвел немало выдающихся музыкальных пьес. Он будет рассматриваться как форма маньеризма, создания теплицы с очень маленькой аудиторией. Я не знаю как вы, но мои встречи с музыкой Милтона Бэббита оставили меня равнодушным. Я относительно хорошо образованный и хорошо подготовленный музыкант, поэтому я более подготовлен к прослушиванию Бэббита, чем обычный слушатель, и всё же он кажется мне очень серым и в значительной степени понятным. Так что это значит, если мне не нравится? Значит ли это, что я тупица? Или это означает, что через сто лет будет новая раса людей с огромными ушами и гигантскими черепами из тундры северной Канады, которые будут слушать Бэббита вместо Мадонны?

Кернис: Как вы думаете, насколько больше влияния популярной музыки мы увидим?

Адамс: Я склонен думать, что это произойдет в тот момент, когда придет другое поколение и скажет что-то совсем иное. Я подозреваю, что следующее поколение или два, по крайней мере, в этой стране, будут сильно подвержены влиянию популярной музыки — не обязательно известной популярной музыки. Мне кажется, что сейчас молодые композиторы черпают вдохновение у маргинального —

Кернис: Альтернативного —

Адамс: Альтернативного рока, различных видов андеграундной музыки —

Кернис: У которой относительно небольшая аудитория —

Адамс: Само по себе это так, но в этих видах еще есть та тяга и сила, которыми обладает хорошая поп-музыка. И это, наверное, хорошо, потому что я думаю, что институт «серьезной» музыки изжил сам себя. Я сидел в нескольких комиссиях за последний год или два — где все остальные, сидящие в комнате, выиграла Пулитцеровскую премию — и все пьесы, которые рассматривались, находятся в определенном привычно-обходительном контексте оркестровых произведений или камерной музыки. Там нет ничего шокирующего или мощного, или вызывающего — ни в одной из идей.

Кернис: Это просто больше бизнес, как обычно.

Адамс: Это просто мир, о котором по-настоящему яркий, одаренный воображением, эпатажный молодой композитор даже не догадывается, даже не мечтает отправить свои записи в... потому что их никогда не слушают. Поэтому я думаю, что было бы хорошо просто попрощаться со всем этим привычным институтом индустрии и выкарабкиваться, искать новую аудиторию либо через записи, либо через альтернативные пространства для выступлений, не опираясь на установленный институализированный мир классической музыки, будь то оперный мир или оркестровый. Мы знаем, что это можно сделать. Мы видели необычные случаи — не только Гласс, но и Квартет Кронос, Лори Андерсон, Джон Зорн. Вы можете вернуться намного раньше — Чарли Паркер, Майлз Дэвис, Дюк Эллингтон. Но эти люди уже настолько классические фигуры в американской культуре, что трудно даже понять, какими необычными они казались в начале своей карьеры. Но это всё действительно захватывающе, потому что если кто-то может поддерживать свою целостность и при этом генерировать импульс чего-то нового, оставаясь честным и творческим, тогда выбирать новые маршруты и не бояться использовать различные виды медиа, которые предлагает американская культура — будь то записи или площадки для перформансов или публикаций — это добросовестное средство для включения и продвижения своего творчества в круговорот индустрии. И это, безусловно, лучше, чем ждать, пока индустрия классической музыки обнаружит вас, потому что, если они вас найдут, самое большее, что они сделают — это будут обращаться с вами как с драгоценностью, чтобы повысить свой собственный престиж. Вы можете получить Пулитцера или субсидию, но ничто из этого не поможет сделать ваше творчество частью культуры. Я думаю, что в капиталистическом обществе есть естественная тенденция роста. Мы всегда слышим о росте. Одним из замечательных примеров того, как идея растет и утрачивает свою индивидуальность по мере роста является PBS, который в настоящее время практически не имеет реальной власти. Он отрёкся от всей своей силы демонстрации противоречия и разных взглядов, способности менять мышление людей, потому что он стал огромным. И в результате у нас есть телевизионная сеть, которая в зачаточном состоянии была чрезвычайно мощным

элементом в американской культуре и которая в настоящее время предлагает самую бесполезную безвкусицу, будь то британская мелодрама или *Live from Lincoln Center*, или *MacNeil-Lehre (the Dour Hour)*, в которой есть такое щегольство, что она выглядит действительно пронизательной и критичной, но на самом деле настолько мягкой, что почти что никакой.

Кернис: Общественное телевидение недавно подверглось нападкам за показ скандального *Tongues on Fire*, и мы все, в каком-то смысле, в последние несколько лет, начиная с Мэпплторпа, чувствовали себя...

Адамс: Под давлением крайне правых —

Кернис: Под атакой, и это взбесило меня, что некоторые композиторы считают, что они освобождены от этого, потому что музыка является абстрактной и потому что они не пытаются делать что-либо спорное. Я чувствовал растущее угнетение — может быть оно только в моей голове, но это ощутимо.

Адамс: Другие виды искусства или МНОГИЕ другие виды искусства долгое время были гораздо более социально конфронтационными, чем музыка. «Серьезная», или, назовем её, «художественная» музыка, в течение последних пятидесяти лет, как вы говорите, в значительной степени была настолько погружена в себя или формализована, что почти полностью обошла противоречия. Другие формы искусства, такие как фотография или литература, более естественно тяготеют к политическим заявлениям через них.

Кернис: И танец в последнее время тоже стал таким, особенно с момента добавления в эту смесь гендерной политики и текстов.

Адамс: Да. И я думаю, это хорошо, что так происходит, потому что искусство стало последним укрытием от этого полноценного погружения в тоталитарное отношение к морали. Для меня термин «семейные ценности» — это что-то холодное и угнетающее, что-то из Италии Муссолини или нацистской Германии. «Семейные ценности» на самом деле означают не семейные ценности, а брокерские, опосредованные ценности, ценности, которые передаются сверху вниз. Это кодовое слово для расизма, гомофобии, ксенофобии и авторитаризма. Джордж Буш — человек, которому следует знать это лучше. С Рональдом Рейганом мы подумали:

«О Боже, нет, Рейган, избранный страной!» но, по крайней мере, мы знали, за что он ратовал. Но Буш — человек, который поддерживает любые ценности, которые, по его мнению, приведут к его избранию. Это какой-то чистый, коррумпированный оппортунизм.

Кернис: И в последние месяцы он практикует это еще больше.

Адамс: Да, он пытается обойти проблему аборт — сейчас вы видите это/ сейчас нет — надеюсь, что у людей такой малый диапазон внимания, что они не поймут. И этот вопрос нападения на искусство в этой стране, вероятно, в некотором смысле хорош, потому что среди прочего он заставляет художников понять, что люди действительно обращают на них внимание. Какая замечательная мысль — что кто-то на самом деле боится вашего произведения искусства.

Кернис: Но, кажется, тенденция сейчас движется в обратном направлении. Я недавно смотрел произведения композиторов, которые моложе меня, на нескольких комиссиях, и был потрясен почти полным отсутствием влияния популярной музыки, минимал музыки, мировой музыки — всего, что могло бы указывать на желание исследовать или перерисовать, или просто поставить под сомнение существующее положение/мнение, будь то их собственных преподавателей в университетах или консерваториях, или укоренившуюся новую музыку, или классический музыкальный институт.

Адамс: Вы сидите не в той комнате. Именно это я говорил и о своем опыте — мы сидим не в той комнате. К сожалению, власть и деньги распределяются на определенные вещи, и мы знаем тех людей, которые всю жизнь пожимают друг другу руки и делают всё возможное, чтобы попасть на эти комиссии, потому что это единственный способ — через старую систему связей и знакомств — получить своё и продвинуть свои собственные работы.

Кернис: Но все же до сих пор очень грустно видеть, что целое поколение молодых композиторов начинает с такого самодовольного и массового принятия ценностей, которые существуют.

Адамс: Не забывайте, Равель никогда не выигрывал Приз Рима. Год за годом... он так сильно этого хотел. И он не получил его... И представьте, кто те люди, что были победителями!