

Елена Чурилова

**СИММЕТРИЯ В ФОРТЕПИАННЫХ ПЬЕСАХ
ДЖОНА АДАМСА
«КИТАЙСКИЕ ВРАТА» И «ФРИГИЙСКИЕ ВРАТА»**

«Душа музыки – ритм - состоит в правильном периодическом повторении частей музыкального произведения, правильное же повторение одинаковых частей в целом и составляет сущность симметрии. Мы с тем большим правом можем приложить к музыкальному произведению понятие симметрии, что это произведение записывается при помощи нот, т.е. получает пространственный геометрический образ, части которого мы можем обозревать».

Г.В. Вульф

Внимательно рассматривая творчество Джона Адамса, можно выявить, что симметрия занимает там значительное место. В его работах выделяют три вида симметрии [2, 55]: отражение, перенос и ротация¹. Симметрии появлялись на всём творческом пути композитора: в 1970-е («China Gates», «Phrygian Gates»), 1980-е («Grand Pianola Music», «Fearful Symmetries») и в 1990-е («Violin Concerto», «Century Rolls»). Но стоит отметить, что в каждое десятилетие само явление симметрии трактуется по-разному: от всеобъемлющего макро-уровня общего плана до микро-уровня симметрии фраз и мотивных структур.

За время своей композиторской карьеры Джон Адамс разработал и развил свой собственный метод воплощения симметрии, увязывая с авторским стилем и минималистским методом. Уже в 1970-е появляются такие сочинения, как «Фригийские врата» (1977-78) и «Китайские врата» (1977), которые по праву выделяются исследователями как первые зрелые

¹ reflection, translation and rotation

сочинения автора. По мнению самого Адамса, эти композиции стали первой убедительной демонстрацией его подхода к минималистской технике с параллельным поиском способов обогатить стилевую прямолинейность минимализма:

«Фригийские врата – это двадцатидвухминутное путешествие по половине квинтового круга... Структура – в форме модулирующей волны, одним полюсом которой является лидийский лад, другим – фригийский. По ходу пьесы периоды звучания лидийского лада постепенно сокращаются, фригийского – удлиняются. <...> “Врата” (gates) – термин, заимствованный из электроники; это моменты внезапной ладовой смены. В этой музыке есть “лад” (mode), но нет “модуляции”. Для меня Фригийские врата интересны топографией своих форм и разнообразием фортепианных идей, многие из которых напоминают пульсацию форм»².

Миниатюрная пьеса «Китайские врата» («China Gates», 1977) так же относятся к Опусу № 1; «Написанные как менее взыскательный компаньон для более длинных и более сложных «Фригийских врат» (1977), «Китайские врата» Джона Адамса призваны дать молодым пианистам возможность взглянуть на мир «концептуального» минимализма. В то время как «Фригийские врата» используют движение через полдюжины тональных центров, которые постепенно переключаются между ладами - и что, в целом, занимает около двадцати пяти минут – «Китайские врата» сжимают этот план к единому тональному центру с более короткой продолжительностью. Авторская аннотация гласит, что пьеса «подчеркивает детали тьмы и света, а также тени между ними»³.

² John Adams on *Phrygian Gates*. URL: <http://www.earbox.com/W-phrygiangates.html>

³ Идея взята у *Graham Olsen*; Доступ: <https://www.youtube.com/watch?v=YveMj6FTB6Q> , перевод Чуриловой Е.

Оба сочинения используют схожие композиционные принципы, среди которых выделяется модальность⁴ и архитектурные идеи композиции.

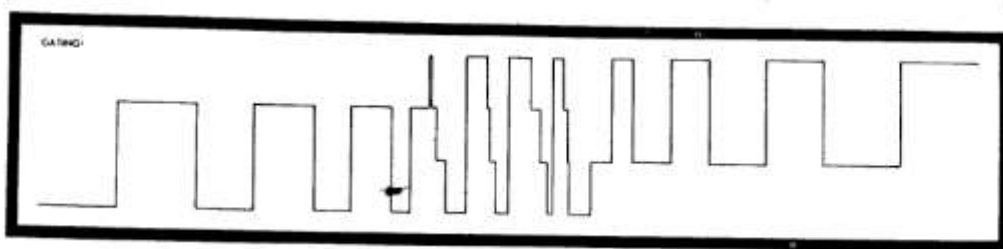
В рамках настоящей работы, для нас представляет интерес тот факт, что эти сочинения явились первым опытом работы композитора с симметричными формами.

«Китайские врата»⁵ («China Gates»)

Пьеса «Китайские врата» является одной из первых зрелых работ композитора, которую он посвятил 17-летней пианистке Саре Кэхилл во время сезона дождей в северной Калифорнии. Связь обусловлена тем, по утверждению Адамса, что ритмический пласт из непрерывных восьмых передаёт образ постоянных дождей⁶. К. Роберт Шварц отметил, что стиль «Китайских врат» соответствует идеям «процессуальной музыки» («process music») Стива Райха [9, 254].

Адамс описал структуру пьесы как «почти идеальный палиндром». Издание 1983 Associated Music Publishers, Inc., New York/London содержит схему, отражающую структуру пьесы (рис. 1):

Рисунок 1.



Также в издании представлены некоторые исполнительские замечания: «<...> Особое внимание следует уделять выравниванию громкости обеих рук, чтобы ни одна линия не была громче другой. Таким образом,

⁴ В одной из бесед Джона Адамса с Эдвардом Стрикландом (1989) [11] композитор отдельно рассказывает о модальности в своих сочинениях.

⁵ Еще один возможный вариант перевода – «Врата Китая».

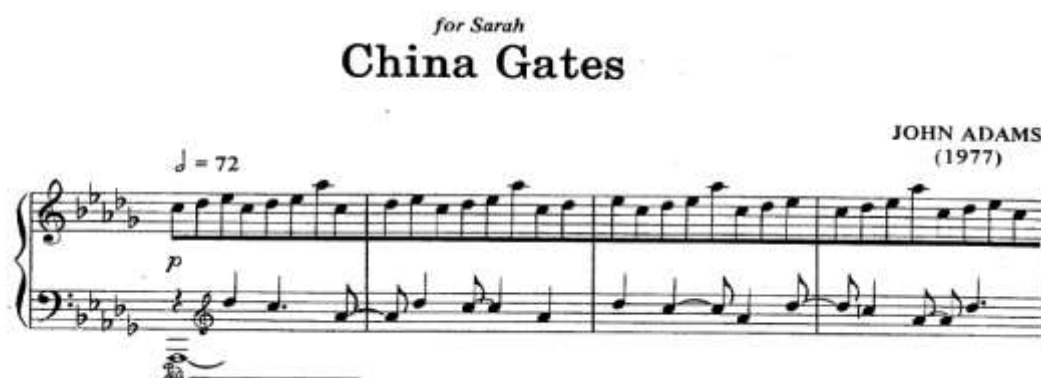
⁶ Идея взята: <https://ru.wikipedia.org/>

сплетение паттернов может быть наиболее успешно реализовано <...> Педаль следует удерживать на протяжении всего пассажа, до появления следующих ворот (изменение лада)»⁷.

Таким образом, каждая смена лада образует определённый графический контур, в результате чего «строятся» арки, врата (рис. 1).

Обращаясь к *фактуре* пьесы, выделим три пласта – педальный звук и два мелодических голоса, отведённые партиям разных рук (рис. 2):

Рисунок 2.



Верхний пласт ритмически устойчив и однороден, строится из ячеек с разным количеством звуков. При этом происходит метрическое смещение условных долей. Первые 15 тактов содержат репетицию ячейки из семи звуков. Важно отметить, что размер пьесы намеренно не указан автором, во избежание членения ячеек и зависимости от сильных долей. Музыка представляет собой единый процессуальный поток. *Средний пласт* в партии левой руки также строится из ячеек, включающих и ритмический, и звуковысотный параметры, видоизменяющиеся с течением времени. *Педальный пласт* – выдержанный на протяжении всего паттерна басовый звук, задающий определённый его ладовый центр.

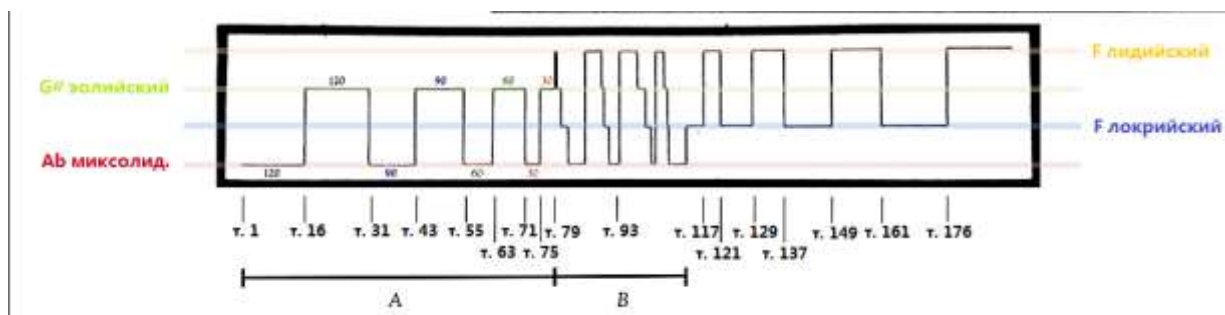
Форму сочинения можно представить как трехчастную. В первой (А, тт. 1-78) чередуются два лада – Аb миксолидийский и G# эолийский, – отчего создаётся эффект мажоро-минора, игры светотени. В третьей части (тт. 113-

⁷ Перевод Чуриловой Е.

190) сопоставляются F лидийский и F локрийский. Вторая часть (В, тт. 79-112) содержит более интенсивное развитие, являясь кульминационной серединой всей формы, и включает учащённую смену всех четырёх ладов.

Авторская схема, приведённая в издании, требует дополнительной расшифровки. Горизонтальная ось – продолжительность произведения в тактах. Вертикальная ось характеризует музыкальный лад, в котором написана та или иная часть пьесы (четыре позиционные линии) – (рис. 3):

Рисунок 3.



Ab миксолидийский продолжается 15 тактов до резкого сдвига (в 16 т.) в G# эолийский лад, продолжительность которого тоже 15 тактов (до 31-го). Затем – снова внезапный сдвиг в Ab миксолидийский. Это чередование паттернов сохраняется до центрального эпизода палиндромной формы, хроматизированного и более диссонантного (79 – 112 тт.). В заключительном разделе впервые появляется F лидийский лад, который в свою очередь взаимодействует с F локрийским ладом.

Чередование ладов происходят чаще по мере приближения к середине. Музыка становится более плотной или сжатой. Образуется закономерность (единица измерения - восьмая): 120-120-90-90-60-60-30-30 (часть А, рис. 3). Это ещё один уровень симметрии сочинения.

II часть (В) содержит только два пласта музыкальной ткани, которые можно рассматривать как один раздвоенный, устойчивый в ритмическом отношении. В партии правой руки – ячейки по 3 звука. В левой руке

аналогичное движение, которое, однако, нарушается «лишней нотой» - вместо двух групп по 3 звука, используется ячейка 3+4 звука (рис. 4):

Рисунок 4.



Музыкальное течение гибкое, паттерны то синхронизируются, то «перебивают» друг друга, образуя волнообразное частотное движение, циркуляцию двух однонаправленных векторов. Примечательно высказывание П. Поспелова о ««музыке постепенных процессов»» (Райх), не имеющих ничего общего с традиционными процессами развития по формуле «от – через – к», а протекающих «всегда в». Её характер близок характеру постепенных процессов, протекающих в природе и космосе: круговороту воды, смене прилива и отлива, движению планет» [1, 5].

Наконец, в такте 113 возникает педальный тон с началом последней части (A1), зеркально симметричной первой. Другими словами, совершается размотка музыкальной плёнки в первоначальном темпе. Привлекательно сравнение формы сочинения с гиперболоидом, которое А. Санчез-Бехар приводит в статье «Симметрия в музыке Джона Адамса» [8, 48].

Ладовые секции в верхнем пласте музыкальной ткани сменяют друг друга в пропорции 4: 3: 2: 1, а в нижнем пласте порядок обратный. Повторяющиеся фрагменты (ритмо-интонационные ячейки) в партии левой руки в «Китайских вратах» составляют еще один уровень симметрии. Эти паттерны зеркально отражаются и трансформируются в каждой паре ладов (каждая пара образует при этом «врата»):

Такты	Структура блоков (в тактах)	
	Ab миксолид.	G# эолийский

1-30	6+3+3+3	3+3+3+6
31-54	2+3+2+2+2	2+2+2+3+2
55-70	2+1+4	4+1+2
71-78	4	4
79-112	Середина: партии ритмически выравниваются	
	Г локрийский	Г лидийский
113-120	4	4
121-136	4+3	3+4
137-160	2+3+2+2+2	2+3+2+2+2
161-190	3+3+3+3+3	3+3+3+3+3

Для наглядности приведем пример (рис. 5): 2+1+4 – 4+1+2 (тт. 55-70)

Рисунок 5 тт. 55-70.

The image displays a musical score for piano, measures 55-70. The score is written in two systems, each with a right-hand (RH) and left-hand (LH) part. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 6/8. The RH part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The LH part features a bass line with eighth and sixteenth notes. Red boxes highlight specific rhythmic patterns: in the RH, a group of notes is boxed with a red line extending to the right, and another group is boxed with a red line extending to the right. In the LH, a group of notes is boxed with a red line extending to the right, and another group is boxed with a red line extending to the right. The text 'poco piu forte' is written above the first RH staff. The score ends with a double bar line and a key signature change to three sharps (F#, C#, G#).

Образуются зеркально симметричные разделы, составленные из попарно соединенных разноладовых блоков.

Кроме структурно-ритмической зеркальной организации можно заметить и интонационную зеркальную симметрию. Например, материал левой руки тактов 113-116 (в F локрийском ладу) зеркально отражён в тактах 117-120 (в F лидийском ладу) (рис. 6) [8, 50]:

Рисунок 6

step-class intervals:
+2 +2 +1 +1 +2 -2 +2 -2 +2 0 0

F Locrian

0 0 +2 -2 +2 -2 +2 +1 +1 +2 +2

F Lydian

Кроме всего вышперечисленного обнаруживается тенденция к сокращению интервалов в составе мелодической линии при движении к центру формы. Так, горизонтальная интервалика постепенно приближается к трелям (уже в 60 такте). А при движении от центра формы происходит обратное расширение интервальных соотношений, «разреживание» плотности фактуры.

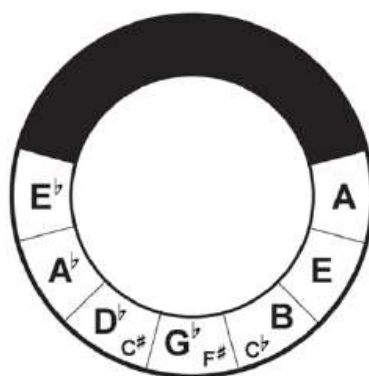
Возвращаясь к вопросу формы сочинения, при несомненной её трёхчастности, нужно отметить её *концентричность*. Если искать точный термин, то форма такого рода произведения может быть охарактеризована как *открытая*⁸.

⁸ Термин «О. ф.» принадлежит Г. Вёльфлину.

«Фригийские врата» («Phrygian Gates»)

Пьеса строится на сопоставлении различных модальных центров и чередовании лидийского и фригийского ладов. При этом происходит закономерное движение по половине квинтового круга тональностей (рис. 7). Таким образом, такты 1-113 основываются на А-лидийском ладу. Следующий раздел построен на А-фригийском (тт. 114-136). Затем – Е-лидийский (тт. 137-235), Е-фригийский (тт. 236-265) и так далее, до последнего раздела финальной части пьесы (тт. 978-1092), в котором чередуются лидийский и фригийский лады от Еb и от D#.

Рисунок 7. [3, 21]



Лады сопоставляются друг с другом, при этом нет никаких признаков каденции или опорных устоев. Образуется процессуальность, не предполагающая остановок; циклическая форма, бесконечное движение фригийского и лидийского ладов по квинтовому кругу тонов (незадействованные тоны круга можно оставить на воображение слушателя; круговое движение по инерции может быть продолжено за границами слышимой музыки).

Говоря о форме и количестве частей, исследователи делятся на два лагеря: так, Тимоти Джонсон делит форму «Фригийских врат» на *три* части [5, 144]. Кэтрин Пеллегрини утверждает, что в пьесе *четыре* части [7, 150].

Той же позиции придерживается и Роберт Шварц [9, 261]. Приведем сравнительную таблицу (рис. 8):

Рисунок 8.

такты	3-х-частная форма	4х-частная форма
1-401	I ч	I ч
402-639		II ч
640-808	II ч	III ч
809-1092	III ч	IV ч

Деление на четыре части происходит благодаря смене темпа и фактуры. В связи с тем возникает очень отдалённая ассоциация с четырёхчастным сонатно-симфоническим циклом классико-романтической традиции, где первая и четвертая части быстрые, вторая – еще более подвижная, часто по типу скерцо, а третья часть – медленная.

Так, проводя аналогии с 4-х-частным циклом, внутри I-й части можно выделить 2 образа — размеренный, текучий, похожий на материал «Китайских врат», и скерцозный (с 186 т., с прерывистым аккордовым изложением, переходящим в кластерный раздел). Другими словами, образуется некая образная оппозиция, которую — опять же, очень условно — можно сравнить с тематическим дуализмом сонатной формы.

II-я часть имеет трехчастное строение: 1 часть (текучая) — тт. 402-555, 2 часть — тт. 555-604 (аккордовая), 3 часть — тт. 603-639. Налицо параллель с формой скерцо сонатно-симфонического цикла. Кроме того, тематизм разделов абсолютно произведен от I-й части пьесы.

Медленная III-я часть «Фригийских врат» («Система мер и весов»⁹) является остановкой стремительного движения; после кульминации I-II частей, посредством прибавления тонов к аккордовым созвучиям и наращивания вертикали, вторая часть словно «зависает» на этих

⁹ «System of Weights and Measures»

«собранных» долгих аккордах, фактура становится разреженной. Всё это соответствует смысловому содержанию медленной части классического сонатного цикла.

В рамках этой работы интерес представляет IV часть пьесы (такты 809-1092). В предыдущих частях «Фригийских врат» лидийский лад сменялся фригийским от того же тона. В IV части смена основного тона происходит с каждой сменой лада (при этом и визуально меняются ключевые знаки).

Форма этой части симметрична. Такты 947-953 являются точкой оси и расположены в центре формы. Симметрия проявляется, как и в «Китайских вратах», в пропорциональном уменьшении длительностей к центру формы, и в их увеличении при отдалении от центра. Часть начинается с сегмента из 30-ти тактов в Ab-лидийском ладу (такты 809-838); затем 30 тактов в G#-фригийском (такты 839-868); затем возвращение на 15 тактов в лидийский лад, на 15 тактов – во фригийский. До 923 такта каждая последующая пара ладов пропорционально меньше предыдущей пары. С 923 т. происходит нарушение пропорции (а также отказ от ключевых знаков, смену метрической картины, использование других опорных тонов). Этот участок формы (такты 923-977) представляет собой ещё одну «встроенную» форму, которую геометрически также можно представить в виде гиперболоида. Вся IV часть соответствует следующей схеме (единица измерения - восьмые):

240-240-120-120-60-60-30-30-24-24-24-24-12-12-12-12-6-6-6-6-3-3-3-3-
3-3-3-3-6-6-6-6-12-12-12-12-24-24-24-24-30-30-60-60-120-120-240-240

Структурная симметрия видна налицо. Для полной картины приведем схему с указанием тактов, ладов и количественных параметров (рис. 9):

Рисунок 9.

Такты	Кол-во восьмых	Кол-во тактов	Лад	
809-838	240	120	Ab лидийский	
839-868	240	120	G# фригийский	
869-883	120	60	Ab лидийский	
884-898	120	60	G# фригийский	
899-906	60	30	Ab лидийский	
907-914	60	30	G# фригийский	
915-918	30	15	Ab лидийский	
919-922	30	15	G# фригийский	
923-925	24	3	Ab лидийский	
926-928	24	3	D# фригийский	
929-931	24	3	Eb лидийский	
932-934	24	3	G# фригийский	
935-936	12	2	Ab лидийский	
937-938	12	2	D# фригийский	
939-940	12	2	Eb лидийский	
941-942	12	2	G# фригийский	
943	6	1	Ab лидийский	
944	6	1	D# фригийский	
945	6	1	Eb лидийский	
946	6	1	G# фригийский	
947	3	1	Ab лидийский	Eb-Eb-Eb
948	3	1	D# фригийский	D#-D#-D#
949	3	1	Eb лидийский	Eb-Eb-Eb
950	3	1	G# фригийский	D#-D#-D#
Ось симметрии				
950	3	1	G# фригийский	D#-D#-D#
951	3	1	Eb лидийский	Eb-Eb-Eb
952	3	1	D# фригийский	D#-D#-D#
953	3	1	Ab лидийский	Eb-Eb-Eb
954	6	1	G# фригийский	
955	6	1	Eb лидийский	
956	6	1	D# фригийский	
957	6	1	Ab лидийский	
958-959	12	2	G# фригийский	
960-961	12	2	Eb лидийский	
962-963	12	2	D# фригийский	
964-965	12	2	Ab лидийский	
966-968	24	3	G# фригийский	
969-971	24	3	Eb лидийский	
972-974	24	3	D# фригийский	
975-977	24	3	Ab лидийский	
978-981	30	15	Eb лидийский	
982-987	30	15	D# фригийский	
988-993	60	30	Eb лидийский	
994-1001	60	30	D# фригийский	
1002-1017	120	60	Eb лидийский	
1018-1032	120	60	D# фригийский	

1033-1062	240	120	Еb лидийский
1063-1092	240	120	D# фригийский

Продолжая разговор о форме, стоит отметить, что завершение паттернов (ладовых сегментов) само по себе не является определяющим критерием формы и не может привести к замыканию этой формы. Таким образом, структура «Фригийских врат» составлена свободно. Впрочем, такое строение имеет отдаленный аналог в последовании частей романтической четырёхчастной сонаты. Но это всего лишь уровень ассоциации, не претендующий на точное определение формы.

Эти четыре части не демонстрируют какие-либо характеристик, которые часто используются при её определении: повторение материала, типичные модуляционные модели, фразовые структуры. Материал, по большей части, не повторяется в этой музыке в том же смысле, что и в академической музыке 18-го или 19-го века. Темы не возвращаются, фрагменты не повторяются ни точно, ни варьировано. Репетиции насыщают структуру музыки, но это фактурное повторение, типичное для минималистского стиля и стиля Адамса этого периода. Здесь повторение – это сама музыкальная материя, но не форма.

Четвертая часть «Фригийских врат» с её палиндромной структурой больше всего можно связать с традиционными, в том числе отдаленно узнаваемыми формами. По крайней мере, эта структура включает масштабное повторение материала на расстоянии. Но и в данном случае палиндром строится по принципу ладового сопоставления, «тональной» организации; это не буквальный палиндром, сутью которого является точное воспроизведение всех нот в обратном порядке. Это палиндром ритмический, отражающий пропорциональный гиперболоид; а также ладовый.

Таким образом, Форма этого всего произведения и, в частности, каждой его части сводится к процессу «нанизывания» функционально и структурно тождественных разделов.

Вместо заключения

В истории музыки XX век стал временем расцвета и наибольшего распространения ракоходной техники и палиндромных форм (не только в музыке, но и в других видах искусства и в науке). Ещё нововенцы сделали ракоход обязательным компонентом современного стиля и формообразования.

Почему же в музыке без централизованной тональности, столь высока роль пространственных симметрий и пропорциональных построений? Дело в том, что многие другие факторы организации музыкальной формы попросту не действуют. Именно при отсутствии тематических повторов как опор формы на первый план выходит симметричность и соразмерность построений.

Музыка Адамса, как и музыка многих композиторов двадцатого века, не связана с традиционными моделями форм или их принципами, разве что на поверхностном уровне. Тем не менее, творчество композитора демонстрирует целостность организации форм; красоту симметрии на макро- и микроуровне, в структуре и в интонационной сфере.

Интерес композитора к симметриям продолжается и в 1980-е, и знаменуется такими работами как «Grand Pianola Music» (1982) и «Fearful Symmetries» (1988). В этот период Адамс ослабляет всеобъемлющие ограничения симметричных структур, строит более свободные формы. С 1990-х Адамс снова пересмотрел свое понятие симметрии, заимствуя и подражая мелодическому материалу «Thesaurus of Scales and Melodic Patterns» (1947) [10] Николая Слонимского. В этот период симметрия в первую

очередь связана с сочинениями «Violin Concerto» (1993) и «Century Rolls» (1997).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Поспелов П.Г.* Эпоха минимализма // Альтернатива-90: Грани минимализма. Экспресс-информация. Вып. 2. М., 1991.
2. *Brower C.* Paradoxes of Pitch Space Music Analysis Vol. 27 No. 1 (Mar., 2008), pp. 51-106.
3. *Evans J. E.* An Examination of the Role of Macro- and Micro-Level Processes in John Adams's Phrygian Gates. 2013.
4. *Gann K.* American Music in the Twentieth Century.
5. *Johnson T.* Harmonic Vocabulary in the Music of John Adams: A Hierarchical Approach. Journal of Music Theory 37 (1993).
6. *May Th.* John Adams Reflects on His Career / / The John Adams Reader: Essential writings on an American composer / Ed. By Th. May. Pompton Plains, 2006.
7. *Pellegrino C.* Aspects of Closure in the Music of John Adams. Perspectives of New Music. 2002. Vol. 40 No. 1.
8. *Alexander Sanchez-Behar.* Symmetry in the Music of John Adams, 2014. Tempo, 68, pp 46-60.
9. *Schwarz, K. Robert.* Process vs. Intuition in the Recent Works of Steve Reich and John Adams // American Music. 1990. Vol. 8 No. 3. 8 (3): 245–273.
10. *Slonimsky N.* Thesaurus of Scales and Melodic Patterns, New York: Charles Scribner's Sons, 1947.
11. *Strickland E.* John Adams / / Strickland E. American Composers: Dialogues on Contemporary Music. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991.