

Музыкальный жанр и стиль

Научная статья

УДК 78.082.1

<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.039-054>

EDN: DMAVBWX



О стилистике Камерной симфонии Дж. К. Адамса

Елена Александровна Чурилова

Российская академия музыки имени Гнесиных,

г. Москва, Российская Федерация,

elle.churilova@gnesis-academy.ru[✉], <https://orcid.org/0009-0002-9971-3176>

Аннотация. Статья посвящена комплексному исследованию малоизученной на сегодняшний день проблемы стилистических особенностей Камерной симфонии современного американского композитора Дж. К. Адамса. Автором рассматриваются пути формирования жанра камерной симфонии, приводятся примеры его воплощения в творчестве отечественных и зарубежных композиторов XX столетия. Анализируется сходство и различие Камерной симфонии Адамса с Камерной симфонией № 1 op. 9 А. Шёнберга: обсуждается специфика инструментовки и композиционной структуры циклов. Программность сочинений композитора получила в статье отдельное рассмотрение: сравниваются подходы романтической эпохи с поэтикой заглавий в творчестве Адамса. Отдельное внимание автор статьи уделяет тембровым и ритмическим особенностям сочинения, формообразованию. В опоре на широкий круг источников раскрывается специфика создания Камерной симфонии и взгляды Адамса на минималистский метод композиции. Устанавливается влияние минимализма на композиторский стиль Адамса. На основе анализа трёх частей цикла обосновывается мысль о том, что в Камерной симфонии Адамсу удалось соблюсти баланс между традиционными и нетрадиционными подходами к симфонической музыке.

Ключевые слова: Джон Кулидж Адамс, Арнольд Шёнберг, Камерная симфония, минимализм, постминимализм

Благодарности: Выражаю благодарность доктору искусствоведения, профессору Татьяне Владимировне Цареградской за наставничество и поддержку.

Для цитирования: Чурилова Е. А. О стилистике Камерной симфонии Дж. К. Адамса // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 2. С. 39–54.

<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.039-054>

Musical Genre and Style

Original article

About the Style of John Coolidge Adams' *Chamber Symphony*

Elena A. Churilova

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation,
elle.churilova@gnesin-academy.ru[✉], <https://orcid.org/0009-0002-9971-3176>

Abstract. The article is devoted to a comprehensive study of the stylistic features of the *Chamber Symphony* by contemporary American composer John Coolidge Adams, a topic that is currently dwelt upon insufficiently. The author explores the paths of formation of the chamber symphony genre and provides examples of its manifestation in the works of 20th century Russian composers and those from other countries. The similarities and differences between Adams' *Chamber Symphony* and Arnold Schoenberg's *Chamber Symphony No. 1, opus 9*: the specific features of instrumentation and the compositional structure are examined. The programmatic nature of the composer's works received separate attention in the article: approaches intrinsic to the Romantic era are compared with the poetics of the titles of Adams' composition. The author of the article pays special attention to the timbral and rhythmic features of the composition as well as its formal structure. Drawing on a wide range of sources, the specificity of the creation of the *Chamber Symphony* and Adams' perspectives of the minimalist method of composition are disclosed. The influence of minimalism on Adams' compositional style is established. On the basis of the analysis of the three movements of the cycle, the idea is substantiated that in the musical material of the *Chamber Symphony*, Adams managed to maintain the balance between traditional and non-traditional approaches to symphonic music.

Keywords: John Coolidge Adams, Arnold Schoenberg, Chamber Symphony, minimalism, postminimalism

Acknowledgments: I wish to express my gratitude to the Doctor of Art History, Professor Tatiana Vladimirovna Tsaregradskaya for her mentoring and support.

For citation: Churilova E. A. About the Style of John Coolidge Adams' *Chamber Symphony*. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2024. No. 2, pp. 39–54. (In Russ.)
<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.039-054>

Джон Кулидж Адамс (р. 1947) — выдающаяся фигура в кругах современного американского академического искусства. Его ранний композиторский стиль во многом опирается

на техники, свойственные минимализму¹, однако, по замечанию А. Шорниковой, «Джон Адамс, классик современной американской музыки, композитор и дирижёр, завершил эру “радикального”

¹ Минималистские черты отчётливо проявились в фортепианной композиции «Фригийские врата» (1977) («тональные центры», пульсирующие ритмы, репетитивность, циклические структуры и т. д.).

минимализма 1960 — середины 70-х годов» [1, с. 28]. С 1979 года начинается период, который можно назвать «периодом проб и ошибок», поскольку композитор довольно быстро отошёл от минимализма и устремился к гораздо более широкому кругу музыкально-выразительных средств, реализованных в сочинениях 1978–1984 годов². Стремительную эволюцию стиля можно было бы объяснить тем, что Адамс, с одной стороны, пришёл к пониманию ограниченности средств минимализма; с другой — он достаточно неожиданно обрёл фактически новую профессию, став на долгие годы одним из ведущих дирижёров мира и тем самым вступив в бесконечный диалог с музыкальными сочинениями самых разных стилей и техник.

Переходный период в композиторской карьере Адамса обозначает «Камерная симфония». В её музыкальном языке композитор активно использует хроматизмы и диссонансы, полифонию пластов в оркестре и энергичный ритм. Возникает вопрос: что стоит за сменой стиля, какова движущая сила этих преобразований?

Адамс и Шёнберг: о замысле Камерной симфонии

Адамс изначально задумывал Камерную симфонию как некую шутку, сообщая, что в его замысел входило сочинение детской пьесы, сэмплирование

голосов детей и введение их в электронно-акустическую музыкальную ткань³. На реализацию замысла повлиял случай. Изучая партитуру Камерной симфонии ор. 9 Шёнберга, композитор услышал звуки мультфильмов 1950-х годов, которые в этот момент смотрел его маленький сын. По мнению Адамса, «традиция американской музыки к мультфильмам... одновременно цветастая, виртуозная и полифоничная»⁴. Доносящиеся из соседней комнаты мелодии обладали настойчивостью и активностью, в них Адамс уловил много общего с «музыкой Шёнберга, её акробатичностью и в большой мере агрессивностью» (цит. по: [2, с. 17]). Визуальная составляющая диснеевских мультфильмов того времени, несомненно, транслирует динамику и гиперактивность персонажей⁵. Музыка сопутствует происходящему на экране, что закрепилось специальным термином *Mickey Mousing* («Микки-Маусинг»): «Анимация была идеально синхронизирована по кадрам (которые иногда повторялись), чтобы соответствовать музыке, или, наоборот, в зависимости от серии и преобладающей в ней логики иерархического разделения между изображением и звуком» [3, р. 7]. Так, «акробатичность» мультфильмов Disney и экспрессия ранних сочинений Шёнберга смешались, по словам Адамса, в «салатной центрифуге»⁶ и воплотились в его Камерной симфонии.

² Таковы, например, *Shaker Loops* («Дрожащие петли», 1978), *Common Tones in Simple Time* («Обычные звуки в простом размере», 1979), *Harmonium* («Фисгармония», 1980).

³ Adams J. *Chamber Symphony*. URL: <https://www.earbox.com/chamber-symphony/> (accessed: 26.04.2024).

⁴ Ibid.

⁵ Достаточно вспомнить «вселенную» *Looney Tunes*, включающую *The Road Runner Show* («Шоу Дорожного Бегуна»), на персонажа которого ссылается Адамс в III части Камерной симфонии.

⁶ Adams J. *Harmonielehre*. URL: <https://www.earbox.com/harmonielehre/> (accessed: 26.04.2024).

Назвав своё сочинение Камерной симфонией, Адамс вступил в заочный диалог с А. Шёнбергом и его Камерной симфонией ор. 9 (1906). Адамс вполне отдавал себе в этом отчёт: «Камерная симфония подозрительно резонирует со своей предшественницей, Камерной симфонией ор. 9 Шёнберга» (цит. по: [2, с. 17]).

Чем же сходны и различны эти два произведения? При их сравнении сразу заметим, что ор. 9 Шёнберга — одночастное сочинение, а Адамс создаёт трёхчастный цикл.

В таблице 1 представлена структура Камерной симфонии А. Шёнберга, обозначенная им самим⁷.

Таблица 1. А. Шёнберг. Камерная симфония ор. 9. Основные разделы

Table 1. Arnold Schoenberg. *Chamber Symphony opus 9*. The Main Sections

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

В симфонии Адамса все части чётко разграничены, контрастны по отношению друг к другу, имеют свои подзаголовки. Автор даёт частям причудливые про-

граммные названия: *Mongrel Airs* («Беспородные арии»), *Aria with Walking Bass* («Ария с шагающим басом»), *Roadrunner* («Дорожный бегун»⁸). Наличие заголовков заставляет вспомнить о программном симфонизме романтического периода («Данте-симфония» Листа, его же «Фауст-симфония», «Рейнская» симфония Р. Шумана и т. д.). Однако программность Листа носит образный характер: «...композитор в нескольких строках намечает духовный эскиз своего произведения и, не впадая в мелочные подробности и детали, высказывает идею, послужившую ему основой для этой композиции»⁹. В программности Адамса привлекают внимание его «языковые игры» [2], которые становятся основой принципа для построения композиции. Так, например, в «Беспородной арии» выявляется некоторая ирония: «беспородная» значит неопределимая в плане генезиса, что можно интерпретировать как нежелание Адамса ориентироваться на общеизвестные жанровые образцы. «Беспородность» также может трактоваться как принадлежность к «третьему пласти»¹⁰ (термин В. Дж. Конен) в музыке с определённой эстрадной (популярной) направленностью.

Инструментовка и оркестровка

Сравним *инструментальный состав* Камерных симфоний Адамса и Шёнберга (см. таблицу 2).

⁷ 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. P. 16.

⁸ Roadrunner — калифорнийская земляная кукушка, персонаж мультфильмов Диснея. Птица быстро бегает (способна развивать скорость до 42 км/ч), при этом крылья — короткие и слабые.

⁹ Слова Ф. Листа к Жорж Санд в «Письмах бакалавра музыки». Цит. по: Лист Ф. Избранные статьи. М.: Музгиз, 1959. С. 68.

¹⁰ Конен В. Дж. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. М.: Музыка, 1994. 160 с.

Таблица 2. Состав оркестра в Камерных симфониях А. Шёнберга и Дж. К. Адамса
 Table 2. The Ensembles of Arnold Schoenberg's and John Coolidge Adams' *Chamber Symphonies*

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

Как видно из таблицы, Адамс, в отличие от Шёнберга, не удваивает инструментальный состав — каждый из пятнадцати инструментов представлен в единственном числе¹¹. Таким образом, он применяет состав, который сегодня принято именовать «ансамблем музыки XX века»¹². Кроме того, Адамс вводит ударные инструменты, трубу и тромбон, а также, созвучно своему времени, — синтезатор.

С точки зрения *оркестровки* примечательно богатство и разнообразие

тембровых решений во всех трёх частях Камерной симфонии Адамса. Уже в первой части композитор использует около 70 «тембровых красок», создаваемых при помощи уникальных инструментальных комбинаций. В сравнении с другими частями здесь можно наиболее чётко проследить использование техники «ласточкин хвост»¹³: инструментальные линии в оркестре, отданные разным группам инструментов, наслаиваются друг на друга, а границы фраз не совпадают

¹¹ Данный принцип («всех инструментов — по одному») стал основополагающим при организации в 1990 году композитором Ю. Каспаровым при участии Э. Денисова Московского ансамбля современной музыки.

¹² См., например, состав британского камерного ансамбля *THE FIRES OF LONDON*, который первоначально назывался *PIERROT PLAYERS*.

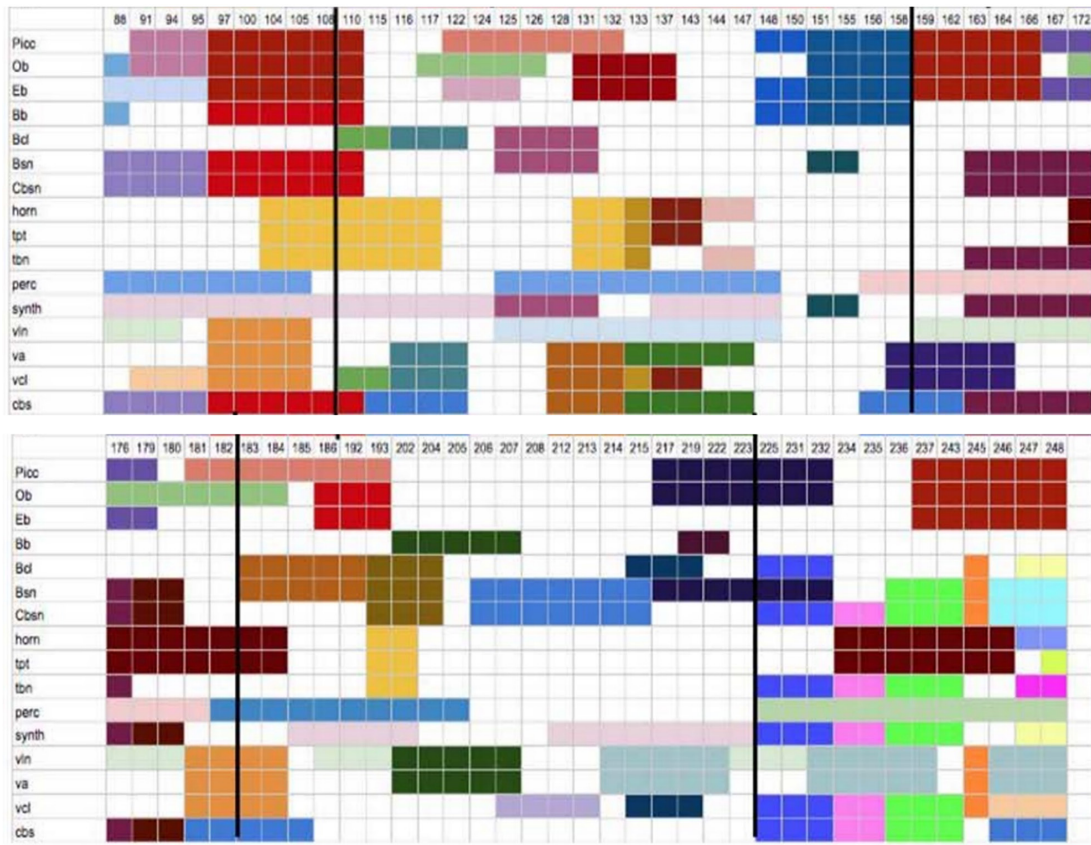
¹³ Д. Уорбертон определил данную технику следующим образом: «Плавный переход между процессами может быть осуществлён путём совмещения концовки одного с началом следующего». См.: Warburton D. A Working Terminology for Minimal Music // *Intégral*. 1988. No. 2. P. 156.

во времени. Адамс пишет: «Это самая плотная полифония, которую я когда-либо писал, и исполнять эту пьесу крайне рискованно не столько из-за индивидуальных сложных партий, сколько из-за сложности достижения акустического баланса среди бесконечно конкурирующих внутренних голосов» [4, p. 171].

В достаточно непродолжительном (около 23 минут) по времени звучания сочинении экспрессивный колорит достигается чередованием моментов эмоционального напряжения и спада при помощи варьирования плотности фактуры:

обратим внимание, что наибольшая плотность достигается к концу первой части (заключительный раздел, такты 225–248), генеральные паузы полностью отсутствуют, моменты «разрядки» непродолжительны. Одновременное звучание включает до пяти инструментальных голосов.

Исследователем Дж. Кохутом была составлена инструментальная цветовая диаграмма первой части¹⁴ (ил. 1), в которой цветовым спектром (от пастельных оттенков до насыщенных) показано проведение разного музыкального материала в различных группах оркестра¹⁵.



Ил. 1. Цветовая диаграмма инструментовки первой части Камерной симфонии Дж. К. Адамса

Il. 1. Color Diagram of Instrumentation of the First Movement of John Coolidge Adams' *Chamber Symphony*

¹⁴ Kohut J. An Examination of the Formal Structure and Compositional Methods in John Adams' Chamber Symphony: PhD thesis. George Mason University Fairfax, 2016. P. 49.

¹⁵ Линии, исполняющие одинаковый материал, Кохут выделяет единым цветом. Насыщенность «цветовых пятен» зависит не столько от динамики, сколько от плотности.

Как можно видеть из диаграммы, к концу *Mongrel Airs* увеличивается количество продолжающихся слоёв, в которых инструменты исполняют одинаковый материал. Динамическое крещендо, понижающее всю часть, таким образом, поддерживается оркестровым (тембровым) крещендо, измеряемым количеством инструментов и плотностью фактуры.

Диаграмма в то же время показывает некий момент спонтанности: композитор словно стремится постоянно менять инструментальный состав в течение произведения. Такая «спонтанная» комбинаторика отражает свободу музыкального высказывания.

Формообразование

Схематично разделы первой части *Mongrel Airs* можно очертить следующим образом (см. таблицу 3).

Главным фактором определения границ между разделами является *изменение инструментального состава* — начало солирующей партии, контрастное изменение музыкального материала, включая фактуру и интонационную составляющую. Форма отдалённо напоминает сонатную благодаря наличию ярких отличающихся мотивов частей А и В и их «разработке» и трансформации в последующих разделах. Однако на слух это взаимодействие между разделами практически

неотличимо, чётких границ в музыке не возникает; в этом случае уместно говорить о секционной форме типа развёртывания, в которой материал одной секции «цепляется» за материал другой, образуя новое сочетание.

Самый первый звук в части — удар в коровий колокольчик (cowbell), предшествующий, вероятно, наиболее резкому диссонансу из написанных Адамсом до момента создания Камерной симфонии. Коровий колокольчик (перкуссия) поддерживает постоянный ровный ритм на протяжении раздела А. Темп быстрый: ♩ = 120–124.

Тематический материал первого раздела варьируется Адамсом гармонически и контрапунктически. К примеру, мотив в солирующей партии кларнета (такт 16) в дальнейшем разрабатывается группой духовых инструментов (такт 82). Характерными чертами этого мотива являются две ноты *legato*, шестнадцатая *staccato* и скачок с нисходящим движением *legato* (пример № 1). В разработке сохраняются элементы этого мотива (пример № 2).

Пример № 1

Дж. К. Адамс. Камерная симфония.
I часть, т. 17–19

Example No. 1

John Coolidge Adams. *Chamber Symphony*.
1st Movement, mm. 17–19



Таблица 3. Дж. К. Адамс. Камерная симфония. Форма I части

Table 3. John Coolidge Adams. *Chamber Symphony*. The Form of the 1st Movement

А	В	Разработка ₁	Разработка ₂	Заключительный раздел	Интерлюдия	Заключительный раздел
такты 1–49	такты 49–82	такты 82–110	такты 110–158	такты 159–182	такты 182–223	такты 223–248

Пример № 2
Example No. 2

Дж. К. Адамс. Камерная симфония. I часть, т. 82–85
John Coolidge Adams. *Chamber Symphony*. 1st Movement, mm. 82–85

The image shows a musical score for four woodwind parts: Piccolo (Picc.), Oboe (Ob.), Clarinet in E-flat (Cl. in E \flat), and Clarinet in B-flat (Cl. in B \flat). The score is for measures 82-85. The Piccolo part is marked 'to Fl.' and has a rest. The Oboe part has a dynamic marking of 'mf' and a red box around a phrase starting at measure 82. The Clarinet in E-flat part has a dynamic marking of 'mf' and a red box around a phrase starting at measure 82. The Clarinet in B-flat part has a dynamic marking of 'mf' and a red box around a phrase starting at measure 82.

Вторая часть, подобно законам классического трёхчастного концерта, медленная: $\text{♩} = 62$. Форму второй части «Арии» можно представить следующим образом (см. таблицу 4).

Форма этой части поддается делению, главным образом, благодаря небольшим цезурам в моментах, когда остаётся лишь басовая линия в оркестре. Секции А, А₁, А₂, А₃ объединяет в первую очередь общий интонационный материал и инструментальное решение. Кроме того, каждая секция начинается солирующей партией: в частях «А» соло проходит у тромбона. Условно определим форму как секционную, с отсылками к многочастной с репризным замыканием, а также вариационной форме.

Благодаря «шагающему басу»¹⁶ «Ария» резонирует с образцами эпохи барокко. Мелодия и басовая партия здесь — почти равноценные по значимости компоненты. Начало части содержит наиболее важный музыкальный материал, связывающий между собой остальные элементы «Арии» (пример № 3).

Первыми вступают три самых низких голоса — фагот, тромбон и контрабас. Солирующий тромбон опирается на гаммообразную мелодию, которая затем продолжается в партии трубы (с такта 9), гобоя (с такта 18), флейты пикколо (с такта 33), под непрерывный поток восьмых нот, звучащих сначала в унисон у фагота и контрабаса, затем у виолончели и контрабаса, затем в партии контрабаса и т. д.

Таблица 4. Дж. К. Адамс. Камерная симфония. Форма II части

Table 4. John Coolidge Adams. *Chamber Symphony*. The Form of the 2nd Movement

А	В	С	А ₁	А ₂	А ₃
такты 1–32	такты 33–54	такты 55–79	такты 80–113	такты 114–146	такты 147–175

¹⁶ Варианты перевода Walking bass: «блуждающий бас», «шагающий бас».

Пример № 3
Example No. 3

Дж. К. Адамс. Камерная симфония. II часть, т. 1–5
John Coolidge Adams. *Chamber Symphony*. 2nd Movement, mm. 1–5

Имитационной техникой это явление назвать нельзя по причине отсутствия общей узнаваемой мелодической формулы. Имитационность здесь отчасти проявляется в фактурном плане, ритмическом и динамическом. «Шагающий бас» также напоминает о джазовой музыке. (К слову, как отмечает Т. Цареградская, «Адамс — композитор академического направления, серьёзной музыки, пронизанной, однако, влиянием поп-культуры, джаза, рока» [5, с. 71]). Две центральные структуры (мелодия и бас) обрамлены богатой изобретательной оркестровкой.

В отношении оркестровки вторая часть Камерной симфонии проще окружающих её разделов, здесь меньше вариаций инструментальных комбинаций, при этом мастерское сочетание контрастных фактур способствует непрерывности развития музыкальной мысли. Баланс между разделами формы скорее напоминает о классических сочинениях, нежели о музыке конца XX века.

Третья часть *Roadrunner* («Дорожный бегун») наиболее подвижная ($\text{♩} = 152$) и энергичная во всей партитуре. Как и в первой части, здесь наблюдается практически постоянное взаимодействие оркестрового ансамбля.

Часть включает в себя семь разделов (см. таблицу 5).

Форма третьей части также секционная; мотивная общность и инструментальное исполнение разграничивают разделы. Прослеживаются признаки рондо с эпизодом в трёхчастной форме (С – С₁ – С). Колорит части определяется постоянными тембровыми сдвигами. Во второй половине раздела А басовая линия поддерживает триольный ритм, установленный синтезатором. В разделе В мелодическая линия трубы удлиняется посредством укрупнения длительностей и изменений ритмического рисунка, а басовая партия меняет регистр. Раздел С наиболее примечателен с точки зрения метрической организации. Композитор

Таблица 5. Дж. К. Адамс. Камерная симфония. Форма III части

Table 5. John Coolidge Adams. *Chamber Symphony*. The Form of the 3rd Movement

А	В	А	С	С ₁	С	А
такты 1–60	такты 60–82	такты 82–105	такты 106–132	такты 132–160	такты 160–182	такты 182–215

предполагает метр 6/8, отличный от установленного (3/4). По замечанию Дж. Кохута, «...как и в начале, подразумеваемый размер эфемерен, а выписанный размер имеет логический смысл в большом объеме раздела»¹⁷. Триоли заменяются шестнадцатыми длительностями в такте 167 (пример № 4).

Мелодия часто проходит как бы между долей. Задача Адамса, похоже, состояла

в том, чтобы «убрать» сильные и относительно сильные доли.

Стилистика

На своём официальном сайте Адамс указал, что на Камерную симфонию повлияли такие сочинения, как «Октет» и «История Солдата» И. Стравинского, «Сотворение мира» Д. Мийо и *Kammermusik* П. Хиндемита¹⁸. Однако

Пример № 4
Example No. 4

Дж. К. Адамс. Камерная симфония. III часть, ц. 15
John Coolidge Adams. *Chamber Symphony*. 3rd Movement, reh. 15

The image displays two excerpts from a musical score. The top excerpt, labeled '15', shows measures 15-17. The Clarinet in A part is highlighted with a red box, showing a melodic line with triplets. The Bassoon, Contrabass, and Synthetizer parts are marked 'pesante' and 'f'. The Violin part has triplets. The Cello part is marked 'arco' and 'pesante'. The bottom excerpt, labeled '8', shows measures 8-10. The Clarinet in A part is highlighted with a red box, showing a melodic line. The Bassoon, Contrabass, Synthetizer, and Cello parts are marked 'sfz'. The Violin part is marked 'mp'. The tempo is marked 'Begin gradual return to Tempo I' with a metronome marking of quarter note = 139.

¹⁷ Kohut J. Op. cit. P. 59.

¹⁸ Adams J. John Adams on the *Chamber Symphony*. URL: <https://www.earbox.com/chamber-symphony/> (accessed: 26.04.2024).

эти сочинения необходимо рассматривать скорее как область вдохновения, нежели как материал для цитирования. Впрочем, прямую отсылку к первой вариации из второй части «Октета» Стравинского можно увидеть во второй части «Камерной симфонии». Обращение Адамса к «Октету» не случайно: И. Стравинский отмечал, что в его сочинении «основу композиции составляет процесс изменения плотности и объёма звучащей массы

инструментов»¹⁹. Тот же принцип обнаруживается в Камерной симфонии Адамса.

Сходство в сочинениях Адамса и Стравинского образуют, прежде всего, фактурные элементы. Отметим мотивы с нисходящим поступенным движением тридцатьвторыми длительностями: в обоих случаях мотивы проходят в партиях духовых инструментов, содержат схожие штрихи (*legato – staccato*) (примеры № 5, 6).

Пример № 5 И. Стравинский. Октет для духовых инструментов. II часть, ц. 27, т. 1–2
 Example No. 5 Igor Stravinsky. *Octet for Wind Instruments*. 2nd Movement, reh. 27, mm. 1–2

The musical score for Example No. 5 consists of six staves. From top to bottom: Flute (Fl.), Clarinet in Si b (Cl. in Si b), Horn I (I), Horn II (II), Trumpet in D (Tr.), and Trombone in La (II in La). The music is in 2/4 time. The upper staves (Flute, Clarinet, and Trumpet) show a descending stepwise motion with notes marked with a 'p' (piano) dynamic. The lower staves (Horns and Trombone) feature a rhythmic pattern of eighth notes with stems pointing up, also marked with a 'p' dynamic. A box around the number 27 indicates the rehearsal mark.

Пример № 6 Дж. К. Адамс. Камерная симфония. II часть, т. 90–91
 Example No. 6 John Coolidge Adams. *Chamber Symphony*. 2nd Movement, mm. 90–91

The musical score for Example No. 6 consists of six staves. From top to bottom: Piccolo (Picc.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Cl. in A.), Bass Clarinet in B b (Bass Cl. in B b), Bassoon 1 (Bsn. 1), and Bassoon 2 (Bsn. 2). The music is in 2/4 time. The Piccolo and Oboe staves feature complex rhythmic patterns with grace notes (g) and a 'g' dynamic marking. The Bass Clarinet, Bassoon 1, and Bassoon 2 staves feature a rhythmic pattern of eighth notes with stems pointing up, marked with a 'f' (forte) dynamic. The Clarinet in A staff is mostly silent.

¹⁹ Цит. по: История искусства музыкального театра. Избранные лекции: учебное пособие / сост. В. Л. Маковкина. Екатеринбург: ЕГТИ, 2021. С. 24.

Музыка композитора, как правило, определяется исследователями как минималистская или постминималистская²⁰, при этом в интервью Адамс называет себя композитором «постстиля» [6, с. 45]. Свой подход Адамс обосновывает следующим образом: «Я люблю минимализм, но чувствую, что он слишком монотонный эмоционально, и в моей собственной музыке я хотел создать язык, способный к подвижной эмоциональной жизни чувств... и на протяжении многих лет я пытался развивать более разнообразный гармонический язык» (цит. по: [там же]). Адамс идёт по пути отхода от минимализма, поэтому Камерная симфония эпизодически содержит лишь отдельные признаки этого направления (повторения, пульсации, континуальный тип изложения материала) и является переломным сочинением в эволюции композиторского стиля Адамса. Говоря об этой эволюции, Р. Л. Буркхардт заключает: «Поздний стиль Адамса преобразует строгий минимализм, сочетая его с традиционными западными классическими композиционными элементами, а также популярными американскими идиомами»²¹. Таким образом, Камерная симфония представляет собой некий поворотный момент в творчестве композитора.

Каким образом «новый стиль» Адамса вписывается в композиторскую эволюцию? Это уже не минимализм, а что-то

иное, где приёмы техники минимализма имеют значение, но не являются центральными. Так, Дж. Кохут замечает: «Камерная симфония является аномалией в творчестве Адамса, Адамс — аномалия в среде композиторов-минималистов»²². Действительно, минимализм раннего стиля Адамса не является самоцелью творческого метода композитора. Как можно видеть в рассматриваемой симфонии, автор свободно комбинирует приёмы минимализма с другими техниками, что свидетельствует о постминималистической направленности его творчества. По замечанию Ван Дунпина, именно «понятие постминимализма в музыке изначально ассоциировалось с творчеством Джона Адамса и было применено для описания его эклектичного стиля, в котором аскетичный минимализм сменяется, по выражению Р. Шварца, “романтической страстностью”»: “можно справедливо заметить, что в музыке Адамса минимализм становится лишь одним из стилей среди прочих”» [7, с. 23].

Адамс обращается к формам, в которых обнаруживаются признаки традиционных конструкций: сонатное аллегро, рондо и вариации. Следование традициям классической эпохи выявляется уже в первой части: разработка музыкального материала выстраивается композитором сообразно романтической традиции, отсылая к творчеству И. Брамса. При этом прочные связи

²⁰ См.: Кром А. Е. «Классическая фаза» американского музыкального минимализма: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. Саратов, 2011. 457 с.; Манулкина О. Б. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. 784 с.; Pellegrino C. A. Formalist Analysis in the Context of Postmodern Aesthetics: The Music of John Adams as a Case Study: PhD thesis. Yale University, 1999; Sanchez-Behar A. Counterpoint and Polyphony in Recent Instrumental Works of John Adams: PhD thesis. Florida State University, 2007. 153 p.

²¹ Цит. по: Kohut J. Op. cit. P. 7.

²² Ibid. P. 3.

со стилистикой минимализма также заметны. Например, в *Mongrel Airs* в партии скрипки (такты 4–18) повторения звуков *e*, *es*, *d* превышают количество, допустимое вне минималистической композиции (пример № 7).

Также здесь присутствует небольшое хроматическое варьирование: 2 звука (*e-es*) — 3 звука (*e-es-d*) — 4 звука (*fis-es-d*), используемое Адамсом, чтобы расширить материал мотивного ядра.

Другой подобный пример обнаруживается в третьей части в партии скрипки, мелодия которой сосредоточена вокруг *g* с ведущим тоном *fis*. Здесь также применяется приём микротоварьирования. Используемые композитором последовательности отчасти схожи с паттерном, так как присутствует переритмизация, при

этом изменения звуков незначительны, что указывает на наличие повторяемой с минимальными изменениями структуры. Важно отметить, что именно кратким паттернам отдавали предпочтение американские минималисты. Таким образом, минималистское использование повторений в этом примере выходит за рамки классической корректности (пример № 8).

Минималистские тенденции раскрываются в мелких деталях мелодических линий и наложениях пластов друг на друга, постоянстве повторений и единстве ритмической пульсации, изменениях и вариациях внутри повторяющихся фигур, симметрии в области интервалов, мелодических линий и гармонических решений.

Пример № 7

Example No. 7

Дж. К. Адамс. Камерная симфония. I часть, т. 90–94

John Coolidge Adams. *Chamber Symphony*, 1st Movement, mm. 90–94

Пример № 8

Example No. 8

Дж. К. Адамс. Камерная симфония. III часть, т. 16–19

John Coolidge Adams. *Chamber Symphony*, 3rd Movement, mm. 16–19

Жанр камерной симфонии

Жанр камерной симфонии (нем. *Kammersinfonia*; итал. *sinfonia da camera*) стал одним из наиболее значимых музыкальных жанров XX века, при этом его истоки уходят глубоко в историю музыкального искусства. Для камерной симфонии характерны сокращённый состав оркестра, уменьшение количества частей (вплоть до одночастных произведений), укороченная, в сравнении с классической симфонией, продолжительность звучания. Примеры камерных симфоний встречаются в творчестве Ф. Шрекера (1916), М. Лаброки (1925), Х. Эйслера (1940), к жанру камерной симфонии приближаются такие симфонические произведения, как двухчастная Симфония для кларнета, бас-кларнета, двух валторн, арфы и струнных ор. 21 А. Веберна (1928), Шесть маленьких симфоний Д. Мийо (1917–1923) и др. Так что А. Шёнберг, создавший в 1906 году свою Первую камерную симфонию, явился родоначальником этого жанра.

Большой вклад в развитие камерной симфонии внесли русские композиторы во второй половине XX века. Выделяются две Камерные симфонии Н. Каретникова (1968, 1994), в которых композитор отдаёт предпочтение додекафонной технике (например, в Камерной симфонии № 1 используется пуантилистическая фактура, в которой ячейки додекафонной серии образуют своего рода «тембровые мело-

дии»). Две яркие Камерные симфонии написаны Э. Денисовым (1983, 1994). В первой из них примечательно введение нехарактерного для жанра элемента концертирования. Сочинение *Confessiones* («Исповеди», 1979) Н. Корндорфа носит жанровое обозначение «Симфония для камерного оркестра».

Камерная симфония Адамса — это явная дань уважения одноимённому произведению Шёнберга. Однако отношение к Шёнбергу у Адамса весьма неоднозначное. С одной стороны, Адамс признаёт традиции нововенца на уровне эстетических позиций и трактовки миссии художника. С другой стороны, он выступает как оппонент в отношении технических композиционных средств, так как отказывается от серийности и обращается к творчеству мастеров «тонального» столетия, таких как Я. Сибелиус, К. Дебюсси, Г. Малер, А. Брукнер²³. Важно отметить и то влияние, которое музыка Дж. Адамса оказала на композиторов-современников, части из которых, как отмечает А. Кузнецов, Адамс помог «нащупать новое творческое направление, где жёсткость стиля смягчается и музыка становится доступной для более широкого круга слушателей»²⁴.

Многие из композиционных идей, представленных в Камерной симфонии, включая обращение к минималистской технике, в значительной степени являются реакцией на сериализм и изображение

²³ Адамс также обвиняет двенадцатитоновый метод в потере аудитории классической музыки: «С уходом композиторов от тональной гармонии и регулярного пульса было потеряно что-то чрезвычайно мощное. В том числе была потеряна аудитория». Цит. по: Steinberg M. *Nixon in China* // The John Adams Reader: Essential Writings on an American Composer. New Jersey: Amadeus Press, 2006. P. 113.

²⁴ Кузнецов А. Г. Из истории американской музыки: классика, джаз: учебное пособие. Изд. 4-е, стер. СПб.: Планета музыки, 2021. С. 103.

«композитора как учёного». Стилиевая эволюция и усложнение музыкального языка, на наш взгляд, говорят о движении в сторону постминимализма.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Шорникова А. В. Художественное и документальное в современном музыкальном театре (на примере творчества Джона Адамса и Стива Райха) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 4. С. 26–33. <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14004>
2. Цареградская Т. В. «Языковые» и прочие игры Джона Адамса // Музыка. Искусство, наука, практика. 2023. № 1. С. 9–25. https://doi.org/10.48201/22263330_2023_41_9
3. Golding D. Finding Untitled Goose Game's Dynamic Music in the World of Silent Cinema // Journal of Sound and Music in Games. 2021. No. 2, pp. 1–16. <https://doi.org/10.1525/jsmg.2021.2.1.1>
4. Adams J. *Hallelujah Junction: Composing an American Life*. London: Faber & Faber, 2011. 340 p.
5. Цареградская Т. В. «Сити Нуар» Джона Адамса: опыт интерпретации // Современные проблемы музыкознания. 2023. № 4. С. 68–103. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-4-068-103>
6. Давлетшин И. А. «Никсон в Китае» Джона Адамса как образец минимализма в опере // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: история и современность: материалы Междунар. науч.-практ. конф. Казань, 3 апреля 2019 года / сост. Ю. С. Карпов, В. И. Яковлев. Казань, 2020. Вып. 12. С. 44–49.
7. Ван Дунпин. 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.

References

1. Shornikova A. V. Artistic and Documentary Practices in Contemporary Music Theatre (on the Example of John Adams and Steve Reich's Works). *South-Russian Musical Anthology*. 2019. No. 4, pp. 26–33. (In Russ.) <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14004>
2. Tsaregradskaya T. V. Language and Other Games of John Adams. *Music. Art, Research, Practice*. 2023. No. 1, pp. 9–25. (In Russ.) https://doi.org/10.48201/22263330_2023_41_9
3. Golding D. Finding Untitled Goose Game's Dynamic Music in the World of Silent Cinema. *Journal of Sound and Music in Games*. 2021. No. 2, pp. 1–16. <https://doi.org/10.1525/jsmg.2021.2.1.1>
4. Adams J. *Hallelujah Junction: Composing an American Life*. London: Faber & Faber, 2011. 340 p.
5. Tsaregradskaya T. V. *City Noir* by John Adams: a Way to Interpretation. *Contemporary Musicology*. 2023. No. 4, pp. 68–103. (In Russ.) <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-4-068-103>
6. Davletshin I. A. “Nikson v Kitae” Dzhona Adamsa kak obrazets minimalizma v opere [Nixon in China by John Adams as an Example of Minimalism in Opera]. *Aktual'nye problemy muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva: istoriya i sovremennost': materialy Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii. Kazan', 3 aprelya 2019 goda* [Actual Problems of Musical and Performing Arts: History and Modernity: Materials of the International Scientific and Practical Conference. Kazan, April 3, 2019]. Kazan, 2020. Issue 12, pp. 44–49.

7. Wang Dongping. *Opernaya trilogiya Dzhona Adamsa "Nikson v Kitae" — "Smert' Klingkhoffera" — "Doktor Atom" v kontekste muzykal'nogo teatra epokhi postminimalizma: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 [John Adams Opera Trilogy "Nixon in China" — "Death of Klinghoffer" — "Doctor Atomic" in the Context of Musical Theater of the Postminimalism Era: Dissertation for the Degree of Cand.Sci. (Arts): 17.00.02]*. Novosibirsk, 2022. 162 p.

Информация об авторе:

Е. А. Чурилова — аспирант кафедры аналитического музыкознания.

Information about author:

Elena A. Churilova — Post-Graduate Student at the Department of Analytical Musicology.

Поступила в редакцию / Received: 23.04.2024

Одобрена после рецензирования / Revised: 23.05.2024

Принята к публикации / Accepted: 24.05.2024