

# ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ

## MUSIC THEORY AND HISTORY

*Т. В. Цареградская*

### «Языковые» и прочие игры Джона Адамса

#### Аннотация

Видный американский композитор Джон Кулидж Адамс в своей композиторской практике уделяет немало внимания заглавиям своих произведений, часто весьма красочным и необычным. Анализ этих заглавий и процесс их перевода на русский язык обнаруживает неизменное стремление Адамса к шуткам, каламбурам, парадоксам и другим формам непрямого смыслового воздействия. На примерах заглавий Адамса в статье показано, что вербальный язык является для композитора стихией, которую он использует в духе «языковой игры» Л. Витгенштейна, тем самым внедряя в спектр композиторских действий двусмысленность заглавия как выразительный прием.

**Ключевые слова:** Джон Кулидж Адамс, заглавия музыкальных произведений, языковая игра.

*T. V. Tsaregradskaya*

### Language and other games of John Adams

#### Summary

John Coolidge Adams (b. 1947) paid special attention not only to composing musical pieces but also the titles of his compositions. The aim of the article is to reveal the essence of the meanings which the composer put into his titles. The analysis of the titles shows that Adams uses most of all different kinds of ambiguity which makes his compositions' titles polysemantic. In such titles as for example "American Standard" or "Gnarly Buttons" the meaning could be understood and interpreted in multiple ways and it creates problems for translating Adams' titles into other languages. The essence of composer's intention can be interpreted as ambiguity which shows himself as a trickster (K. G. Jung) and not in a straightforward way. Adams' activity for inventing the titles may be understood in terms of "language game" notion developed by L. Wittgenstein.

**Keywords:** John Coolidge Adams, titles of musical compositions, language game.

DOI: 10.48201/22263330\_2023\_41\_9

Статья поступила: 13.01.2023

УДК 781.6

ББК 85.3

В многочисленных интервью американский композитор Джон Адамс (р. 1947) часто говорит о двух сторонах своей композиторской личности: серьёзной и весёлой. Серьёзная сторона получила воплощение в драматических сочинениях, таких как, например, вокальная пьеса «Врачеватель ран» (*The Wound Dresser*, 1989) на стихи У. Уитмена, масштабных операх «Смерть Клингоффера» (*The Death of Klinghoffer*, 1990), «Атомный доктор» (*Doctor Atomic*, 2004–2005), оратории «Младенец Христос» (*El Niño*, 2000). Другая сторона — ироничная, иногда саркастичная — не всегда заметна. Её чаще можно обнаружить в тот момент, когда соотношишь название произведения с его реальным музыкальным текстом, а также при знакомстве с комментариями композитора. То, что Адамс большое значение придаёт тому, как назвать произведение, подтверждается его словами: “The titles give a hint of the general ambience of the music” [20], то есть «названия дают почувствовать общую атмосферу музыки». Поэтому простая операция перевода названий сочинений Адамса с английского превращается в своего рода расследование, нередко удивляющее своими результатами и коннотациями. В названиях композитор проявляет безудержную фантазию, что привлекает особое внимание к этому «тексту» его творчества. Рассмотрим некоторые примеры.

***American Standard***  
**(«Американский Стандарт», 1975)**

*American Standard* — одно из ранних произведений для ансамбля — было написано ещё в ту пору, когда молодой Джон Кулидж Адамс, только что окончивший Гарвардский университет, отправился в Калифорнию. На первый взгляд название «Американский Стандарт» выглядит странно для музыкальной пьесы (неужели в музыке XX века может существовать стандарт? да ещё американский?), но ничего

особенно смешного внешне не сулит. Дальше сам Адамс как бы между прочим говорит, что название «Американский Стандарт» дано по названию фирмы *American Standard Brand* (Американский Стандартный Брэнд), что явно не согласуется с идеей, указанной композитором в одном из интервью: «...моя пьеса “American Standard” — названная по имени известного домашнего бытового прибора [sic! — Т. Ц.] — ликвидировала несколько классических отечественных музыкальных форм» [22]. Неожиданно возникшая ссылка на «бытовые приборы» изумляет — что тут может иметься в виду? Однако ключевым в этом пассаже оказывается слово «ликвидация». Поскольку Адамс указывает, что название отражает «коренные музыкальные формы» Соединённых Штатов, поскольку три его части — «Джон Филип Суза» (*John Philip Souza*), «Христианское усердие и деятельность» (*Christian Zeal and Activity*) и «Сентиментальные» (*Sentimentals*, переработка джазовой баллады Д. Эллингтона *Sophisticated Lady*) — и есть, как мы полагаем, примеры коренных форм американской музыки: марша, гимна и джазовой баллады. Но это не просто примеры, но, как можно понять, «деконструированные» образцы. Приведём характеристики Адамса: «„Джон Филип Суза“ — марш, но он ободран (остался один пульс), лишён мелодии и гармонии. Результат звучал как возвращение с войны изрядно потрепанной армии (это не было моим исходным намерением, но всё равно забавно)» [25]. Относительно второй части композитор пояснял, что это — деконструкция известного религиозного гимна: «Сопрано, альт, тенор и бас, которые в гимне идут в унисон дрейфовали отдельно друг от друга, подобно пузырям в густой жидкости» [25]. Адамс утверждал, что название этой части «украдено» из старого сборника гимнов и является обработкой *Onward, Christian Soldiers* («Вперёд, солдаты-христиане»), который поначалу назывался «Святая Гертруда» и был сочинён известным американским композитором Артуром Сал-

ливленом. Тогда действительно, мы имеем дело с коренными формами американской музыки. Но марш «ободран», гимн «деконструирован» — и в этом композитор видит действие продукции фирмы «Американский Стандарт» (куда входят и всякие приборы для размалывания и уничтожения мусора, и сливные бачки(!), тоже помогающие «очистить» поверхность...). И как понять это? Американский стандарт как контаминация смыслов, связанных с уничтожением старого? Или стандарт в том, чтобы воцарились «новые стандарты»? А может, сама пьеса и есть новый стандарт? Как замечает Адамс, «забавно».

### ***Phrygian Gates* и *China Gates* («Фригийские ворота» и «Китайские ворота», 1977)**

В 1977 году композитор сочиняет две пьесы для фортепиано: «Фригийские ворота» и «Китайские ворота» (*Phrygian Gates* и *China Gates*). Эти пьесы он называет первыми опытами сочинения в «новом роде»: ими открывается период использования репетитивной техники в творчестве композитора. По его словам, он «нашёл, что комбинация тональности, пульсации и больших архитектурных структур исключительно перспективна» [21]. Слово «фригийский» относится, как и полагается, к ладу, но вот слово *gates*, которое обычно переводится как «ворота», здесь означает нечто другое, отнюдь не архитектурное сооружение. Как пишет Адамс, «„Ворота“ — термин, заимствованный из электроники, относится к тем моментам, когда лады внезапно, без предупреждения меняются. В этой музыке есть „лад“ (*mode*), но нет „модуляции“ (*modulation*): „Фригийские ворота“ — это двадцатидвухминутный тур по половине общего числа тональностей, где модуляции совершаются по квинтовому кругу, а не постепенно *a la* „Хорошо темперированный клавир“. Структура представляет собой модуляционную прямоугольную волну (*modulating square wave*)<sup>1</sup>, начинающуюся в лидийском ладу и заканчивающуюся во фригийском. По мере разворачивания текста пьесы время в лидийском ладу постепенно сокращается, в то время как время

фригийского лада увеличивается. Поэтому самый первый раздел в лидийском „ля“ — самый длинный в пьесе и сопровождается самым коротким разделом в „ля“ фригийском. Следующая пара в „ми“: лидийский раздел несколько укорачивается, а фригийский пропорционально удлиняется и так далее. Потом следует кода, где лады быстро перемешиваются, один за другим.

Что мне ещё интересно во „Фригийских воротах“ — это топография формы и разнообразие клавишных идей, многие из которых предполагают изменение формы волн. Некоторые из них спокойные и гладкие, иногда же их изгибы и острые пики могут быть бешеными, как бурлящая река. В большинстве случаев я трактовал каждую руку таким образом, как если бы она действовала волнообразно, порождая паттерны и фигурации, гармонирующие с другой рукой. Эти волны всегда артикулированы короткими „звонками“, маленькими сигналами, которые отмечают наименьшие внутренние единицы в соотношении примерно 3-3-2-4» [21].

Так пишет Адамс, и возникает впечатление, что исполнитель (пианист) — это просто оператор, который всего лишь наблюдает за тем, насколько точно сменяют друг друга паттерны в разных ладах (получается что-то вроде настольной игры). Но слово *gates* здесь — неоднозначное, поскольку всё-таки наводит на мысль об ином смысле «ворот» (или «врат»), особенно в пьесе «Китайские врата», с его палиндромной структурой, имеющей аналогию с реальными воротами. Адамс вновь провоцирует двусмысленность, долженствующую, наверное, подчеркнуть «кажимость» нашего понимания и ту самую «презумцию неуверенности», которую часто называют одной из концептуальных основ постмодернизма.

### ***Shaker loops* («Шейкерские петли», 1978 — версия для струнного септета, 1983 — для струнного оркестра)**

В пьесе «Шейкерские петли» возникает во многом сходная картина. Основное разъяснение здесь мы находим у Л. О. Акопяна: «... заглавие

намекает на секту шейкеров (трясунов) с их „самовозбуждающимися“ плясками и на „петли“ закольцованных магнитофонных плёнок, с которыми экспериментировали минималисты» [1. С. 18]. Добавим несколько выразительных деталей «от Адамса»: «Шейкеры пошли в дело частично потому, что это был „run“ („каламбур“, „игра слов“. — Т. Ц.) относительно музыкального термина “to shake” („трясти“), означающего или тремоло смычком на струне, или быструю трель. Обратный смысл игры слов был подсказан моими детскими воспоминаниями о колонии шейкеров, располагавшихся неподалёку от того места, где мы жили. И хотя термин „шейкер“ сам по себе пренебрежителен (*derogatory*), он тем не менее вызывает видение этих заблудших душ, вовлечённых в экзотическую пляску, которая была кульминацией в явлении физической и духовной трансценденции. Этот динамический, почти электрически заряженный элемент, такой неуместный в упорядоченной механистической вселенной минимализма, сообщал музыке её смысл и вёл к более полному пониманию пьесы» [19].

Если понимать этот «двойной» смысл пьесы, тогда исполнение обретает иную трактовку. И в ней всё же выступает на поверхности «сочетание несочетаемого»: с одной стороны, «закольцованность» фрагментов и их «механистичность», с другой — волновые (то есть непрерывные) процессы. Адамс комментировал это так: «...идея „петель“ была техникой из эпохи магнитофонной музыки, когда небольшие отрезки предварительно записанной ленты, скреплённые друг с другом, могли повторять мелодические или ритмические фигуры до бесконечности» [19]. Забавно, что первое название пьесы было «Генератор волн» (*Wavemaker*), и, по словам Адамса, общее впечатление должно было быть таким: «...длинные последования мелодических ячеек, создающих рябь, мерцание, переливчатость, подобно поверхности пруда или озера» [19]. И снова мы видим игровые стратегии: воплотить не то, о чём сказано в заглавии, или так представить название, чтобы сбить с толку.

### *Grand Pianola Music*

#### («Большая музыка для пианолы», 1982)

«Большая музыка для пианолы» — это уже просто мистификация, поскольку написана не для пианолы!<sup>2</sup>

Снова возникает недоумение: почему? Ведь это эффектная пьеса с достаточно развёрнутым составом (2 фортепиано, 2 флейты, обе с дублированием пикколо), 2 гобоя, 2 кларнета in B (второй дублируется бас-кларнетом), 2 фагота, 2 валторны, 2 трубы in B, 2 тромбона, туба, ударные (3 исполнителя), 3 женских голоса с усилением (2 сопрано и 1 меццо)! Её появление связано с особыми обстоятельствами: Адамсу (по его словам) приснился сон о поездке по автомагистрали (*Interstate Route 5* — дорога между двумя штатами, то есть относительно крупная магистраль), где его автомобиль догнали два длинных сияющих чёрных лимузина: «...по мере того, как они миновали меня, они превратились в самые длинные в мире рояли Стейнвей... по двадцать или даже, может быть, по тридцать футов длины. Они валили по шоссе со скоростью 90 миль в час и выпускали залпы си-бемоль-мажорного и ми-бемоль-мажорного арпеджио. 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.

Пьеса написана в двух частях, где первая, по сути, есть две части, слившиеся в одно целое. Из них вторая — это медленное безмятежное гуляние по лугу с *grazing tuba* (мирно пасущейся тубой). Финал, *On the Dominant Divide* („На доминантовом разделителе“), был экспериментом по применению моей минималистской техники к простейшей из всех аккордовых последовательностей — I-V-I. Я в своё время обратил внимание на то, что классические минималистские пьесы всегда двигались по терциям в басу и что во всех случаях они строго избегали тонико-доминантовых отношений,

которые слишком сильно напрашивались на разрешение. То, что получилось, было расквашивающимся движением фраз, которые порождали мелодию. 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. С этого момента начинается всё ускоряющаяся гонка к финишу, в которой тональности прыгают туда-сюда от мажора к минору, побуждая эти блестящие чёрные автомобили мчаться вперёд к финальному экстазу» [17].

Этот иронический пассаж адресован исполнителю в той же степени, что и слушателю; но что имел в виду Адамс, говоря о «безвкусном» мотиве?

Здесь, вероятно, нужно обратиться к тому, какие ассоциации рождает ключевое слово в названии — пианола. Как известно, пианолой называлась «механическая разновидность пианино или рояля, способная играть самостоятельно, без пианиста» [6]. И это само по себе не несёт в себе никаких смысловых модальностей — ни положительных, ни отрицательных. Но вот контексты, в которых пианола возникает, окрашены вполне определённо: в литературе пианола возникает в качестве символа «второсортного искусства», вульгарной «подделки», способной развлекать лишь тех, кто не обладает пониманием «истинного искусства»<sup>3</sup>. То, что Адамс помещает название «пианола» в заглавие, может привлекать и другие ассоциации: так, один из «отцов» авангардного музыкального искусства в Америке Конлон Нанкэрроу написал свои сложнейшие этюды именно в расчёте на механическое исполнение («51 этюд для механического пианино»). Причудливая «вульгарно-авангардная» репутация пианолы могла «сработать» на холодный приём «Большой музыки для пианолы» у публики, что Адамса сильно удивило: он признавался, что количество *boos*, то есть освистываний на концерте было шокирующим. Предположение

относительно того, почему это случилось, сводится к тому, что публика пришла на музыку «колумбийско-принстонской школы» (то есть школы Милтона Бэббитта, ультрасериалиста и ученика Шёнберга) и была совершенно не готова к «нечистому» стилю, предложенному в «Большой музыке для пианолы». Вывод, который сделал Адамс, таков: «...в контексте этого довольно мрачного репертуара „Большая музыка для пианолы“ должна была, без сомнения, выглядеть как ухмыляющийся прогульщик с грязной физиономией, требующий хорошей порки. Вплоть до сегодняшнего дня это сочинение остаётся оружием моих недоброжелателей, тех, кто хотел бы выставить мою пьесу как образец ужасов постмодернизма или даже — ещё более решительно — тлетворного влияния американского консьюмеризма в высоком искусстве» [17]. Адамс красочно описывает свои импульсы к сочинению: «Если честно, я получил большое удовольствие, сочиняя эту пьесу, испытывая в некотором роде транс или автоматизм, когда почти каждый факт из моего подсознания свободно выплывал на поверхность и начинал расцветать. Эта пьеса могла появиться как замысел только у того, кто вырос в окружении всего богатства звукозаписей середины XX века. Бетховен и Рахманинов попадали в одну тёплую компанию с Либераче, Вагнером, *The Supremes*<sup>4</sup>, Чарлзом Айвзом и Джоном Филипом Суза» [17]. Этот красочный пассаж даёт возможность получить представление о формировании самого Адамса, о корнях его «постмодернистского» композиционного метода: вся «линейка» музыкальных стилей, от великого Рихарда Вагнера, американского «пророка» серьёзной музыки Ч. Айвза — до женской поп-группы, отца американского марша и Либераче — символа американского гламура и дурновкусия в области фортепианного исполнительства! И вот объяснение: «Я задумывал её не как шутку или дразнилку в отношении традиции серьёзной современной музыки и не как провокацию, какой бы она ни была. Это скорее было чем-то вроде возбуждённого веселья, хорошего юмо-



ра, „варварского рыка“<sup>45</sup> У. Уитмана, пародии, конечно, и поэтому иронии» [17].

### *Harmonielehre*

(«Учение о гармонии», для оркестра, 1985)

В уже знакомой нам манере Адамс сочиняет для своего симфонического опуса такое название, которое тянет за собой целый «шлейф» коннотаций. Композитор предпослал этому сочинению довольно развёрнутый текст: «*Harmonielehre* может быть переведено как „учебник гармонии“ или „учение о гармонии“. Это — название огромного труда о тональной гармонии, частично учебника, частично философского трактата, опубликованного Арнольдом Шёнбергом в 1911 году в тот самый момент, когда он отправлялся в путешествие по неизвестному морю, путешествие, в котором он более или менее определённо уплывал прочь от законов тональности. Моё собственное отношение к Шёнбергу требует некоторых объяснений. Леон Керчнер, с которым я занимался в Гарварде, сам был студентом Шёнберга в Лос-Анджелесе на протяжении 40-х годов. Керчнер совершенно не интересовался серийной системой, той, которую изобрёл Шёнберг, но он разделял его подход — ощущение особой серьёзности и интенсивной критичности по отношению к прошлому. Благодаря Керчнеру я прочувствовал, что представлял собой Шёнберг и его искусство. Он был мастером в том самом смысле, в каком были мастерами Бах, Бетховен и Брамс. Это понимание мне было близко и продолжает быть таким. Но Шёнберг также представлял собой нечто искривлённое и искажённое. Он был первым композитором, принявшим на себя роль верховного жреца, творческий разум которого неизменно шёл вразрез с общественным, как если бы он сознательно избрал роль раздражителя. Несмотря на моё уважение и даже робость перед его личностью, я чувствовал, что будет честно, если я признаю моё неприятие звучания двенадцатитоновой музыки. Его эстетика была для меня избыточно налившимся соком музыкальным

индивидуализмом, таким, где композитор был богом, к которому слушатель приходил как к священному алтарю. Именно с Шёнбергом родилась „агония“ современной музыки, и ни для кого не является секретом, что аудитория классической музыки на протяжении двадцатого века стремительно сжималась не в последнюю очередь от того, что большое количество новой музыки было таким непривлекательным в слуховом отношении.

Трудно понять, почему шёнберговская модель оказала такое глубокое воздействие на композиторов классической музыки. <...> Отвергнуть Шёнберга было чем-то вроде перехода на сторону филистимлян, и освобождение от этой модели было актом особой силы воли. Неудивительно, что мой отказ принял форму пародии... и не одной-единственной, а нескольких, очень разных. В моей Камерной симфонии гиперактивный стиль раннего Шёнберга смешивается с голливудской музыкой для мультфильмов. В „Смерти Клингхоффера“ австриячка-пассажир описывает своё поведение во время захвата круизного лайнера через приём *Sprechstimme* под аккомпанемент ансамбля из „Лунного Пьеро“. Моё собственное „Учение о гармонии“ (*Harmonielehre*) — это пародия иного рода: оно имеет косвенное отношение к модели (в этом случае имеется несколько моделей из области сочинений рубежа веков, типа „Песен Гурре“ и Четвёртой симфонии Сибелиуса) и не имеет намерения вышучивать. Это большое трёхчастное сочинение для оркестра, в котором соединяются техники минимализма с гармоническим и экспрессивным миром *fin de siècle* позднего романтизма. В этом было самодовольство, которое могло случиться только один раз. Тени Малера, Сибелиуса, Дебюсси и молодого Шёнберга в этой странной пьесе видны повсюду. Это произведение, которое смотрит в прошлое, в чём я подозреваю дух „постмодернизма“, но, в отличие от „Большой музыки для пианолы“ или „Никсона в Китае“, в нём нет иронии» [18].

Композитор далее пишет: «Первая часть представляет собой семнадцатиминутную обращённую арочную форму (*inverted arch form*):

очень энергичное начало и конец с длинной, „блуждающей“ секцией “*Sehnsucht*” в середине. Упругие ми-минорные аккорды в начале и конце части являются музыкальными контрапунктами к образу сна, который случился у меня незадолго до начала сочинения пьесы. Во сне я видел гигантский супертанкер, который взлетает с поверхности залива Сан-Франциско и устремляется в небо подобно ракете Сатурн<sup>6</sup>. В то время (1984–85) я продолжал углублённо изучать тексты К. Г. Юнга, особенно его исследование средневековой мифологии. Я был под сильным впечатлением от того, что Юнг писал о характере Амфортаса, короля, раны которого нельзя было вылечить. В качестве важного архетипа Амфортас символизировал состояние душевной болезни, которая терзает душу чувством бессилия и депрессии. В этом медленном, задумчивом разделе под названием „Рана Амфортаса“ длинное элегичное соло трубы парит над нежно мерцающим экраном из минорных трезвучий, которые проходят подобно спектральным очертаниям от одного семейства инструментов к другому. Две колоссальных кульминации возвышаются над этим меланхолическим пейзажем, вторая из них представляет собой очевидное приношение малеровской последней неоконченной симфонии.

Заключительная часть „Майстер Экхард и Кваки“ начинается с простой колыбельной, столь же воздушной, безмятежной и блаженной, сколь „Рана Амфортаса“ приземлённая, сумрачная и безрадостная. Заповское<sup>7</sup> название относится ко сну, который случился у меня вскоре после рождения дочери, получившей прозвище „Кваки“ в младенчестве. Во сне она сидит на плече средневекового мистика, Майстера Экхарта, и они парят среди небесных существ, подобных тем фигурам, что изображены под потолком старых соборов. Нежная колыбельная постепенно набирает скорость и вес (сходным образом с „Негативной любовью“ из „Гармонума“<sup>8</sup>) и выходит на кульминацию в приливной волне меди и ударных над педалью в ми-бемоль мажоре» [18].

Выделим в этом тексте несколько ключевых идей. Первая — идея отказа от шёнберговской

модели и формулирование реакции на неё: «Неудивительно, что мой отказ принял форму пародии... и не одной-единственной, а нескольких, очень разных». Какие же разные пародии здесь можно усмотреть?

Первая — это пародия на «серьёзность», ту «ложную значимость», которую Адамс, вероятно, не раз мог наблюдать в американской университетской среде среди преподавателей. Её можно подразделить на «личностную» и «профессиональную». Личностная — это самый верхний «этаж» пародийного отношения, в некотором роде «смеховое» поведение Адамса, который, не стесняясь, натягивает на себя личину «трикстера» [26]. Ему нравится вышучивать избыточную серьёзность, которую он находит и в самом Шёнберге, но ещё в гораздо большей степени в его американских адептах (во главе с Бэббитом). Здесь «трикстерная» натура Адамса выступает в некоторых лозунгах, нарочито педалирующих «сниженную» роль композитора, напоминающих ахматовское «Когда б вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда» [2]: «Мы, композиторы, — мусорщики (*scavengers*)», — заявляет Адамс [24]. И продолжает: «Бетховен был мусорщиком. Бах — тоже — и это одна из радостей творчества. Стравинский, ходят слухи, сказал, что хороший композитор заимствует, великий — крадёт. Звучит апокрифично, но похоже на правду» [24].

«Профессиональный» подход к Шёнбергу может, таким образом, иметь разные проявления: это и отношение к произведению как к шедевру, «очищенному» от всего живого (в том числе весёлого и банального), и использование серийной техники (здесь пародирование Шёнберга смыкается с пародированием композиторов Дармштадтской школы, таких как Булез и Штокхаузен).

Отношение к Шёнбергу у Адамса в целом неоднозначно — здесь чувствуется и уважение к его мастерству, и неприятие его звуковой эстетики, и ирония по поводу «композитора-демиурга». Поэтому пародии возникают из какого-то сюрреалистического «сочетания несочетаемого»: гигантский супертанкер взле-

тает (!) как баллистическая ракета; маленькая девочка и Майстер Экхард парят под потолком собора; и, наконец, пародия на сам объект — *Harmonielehre* — наверное, её можно было бы сравнить с пародией на какой-нибудь «священный текст».

### ***Fearful Symmetries*** **(«Устрашающие симметрии», 1988)**

Это сочинение получило название по одной из строк стихотворения Уильяма Блейка «Тигр» — так нам сообщает об этом сам Адамс:

Tyger Tyger, burning bright,	Тигр, о тигр, светло горящий
In the forests of the night;	В глубине полночной чащи,
What immortal hand or eye,	Кем задуман огневой
Could frame thy fearful	Соразмерный образ твой?
symmetry?	

(перевод С. Маршака)

Но по прослушиванию трудно отделаться от впечатления, что особой связи с Блейком в этой пьесе Адамса нет. Композитор услышал здесь нечто такое, что ему нравилось, — «сочетание страсти и точности» в названии. В музыке слышатся симметричные фразы, регулярный пульс, джазовые интонации. Используются приёмы минимализма, и сама эта техника приобретает очень живой и динамичный облик. Квартет саксофонов, дополненный английским рожком и фаготом, поддерживают лёгкую и ироничную атмосферу, поскольку музыкальный язык содержит яркие аллюзии на джазовые идиомы. И каждый раз, когда музыка начинает тяготеть к некоей помпезности, ритм буги-вуги возвращает ей лёгкость и некоторую бесшабашность. В этот момент название начинает казаться просто мистификацией: «Тигр» Блейка остаётся в одной стороне, а *fearful symmetries* — в другой (впрочем, названия и термины Адамс не только здесь легко вырывает из привычного контекста).

Музыка, как подразумевает её название, «до безумия» симметрична. Четырёх- и восьмитактовые фразы артикулируются ясными гармоническими изменениями и настойчивым пульсом.

Очевидна близость пьесе «Председатель танцует» из оперы «Никсон в Китае», но в «Устрашающих симметриях» музыкальные «жесты» более выразительны и сама музыка ближе к поп-музыке и минималистическому року. Адамс пишет: «...это в чистом виде то, что я называю моей „музыкой для путешествий“, то есть музыкой, которая даёт впечатление непрерывного движения по изменяющемуся ландшафту» [15]. Эта пьеса, однако же, напоминает скорее городской пейзаж, поскольку саунд имеет определённо городской характер. Адамса немало развлекло то, что получилось: «Это, конечно, серьёзная аэробическая пьеса, Пантагрюэлевское буги-вуги с молотящим битом, который управляет пьесой по крайней мере на две трети её протяжённости. То, что мне больше всего нравится в этой пьесе, — это тембр: здесь смешиваются бравурность и весомость большого духового оркестра с синтетическим мерцанием технопопа (сэмплы и синтезатор) и лёгкостью и отточенностью симфонического оркестра» [15].

«Устрашающие симметрии» стали тем поворотным пунктом в творчестве Адамса, который последовал после оперы «Никсон в Китае». То, что получилось, он характеризовал как «смешные восьмитактные фразы, почти как в рок-музыке или популярной песне» [26]. Адамс шутит, что подзаголовком к этой пьесе могло бы стать «Либераче в аду»<sup>9</sup>. Композитор сам дал имя своему новому персонажу: «трикстер». Яркий, ироничный, немного дикий. К этой мысли приводит дикое, необузданное звучание глоссандирующих саксофонов, мотивы буги-вуги, фанк — всё то, что часто вызывает раздражение критиков.

### ***Eros piano*** («Эрос Пиано», фортепианный концерт, 1989)

*Eros piano*, небольшой фортепианный одночастный концерт (около 15 минут), ведёт своё происхождение от телевизионного фильма об убийстве президента Кеннеди. Известно, что Адамс и его продюсер Роберт Хурвиц одновременно смотрели этот фильм, и оба были



тронуты тем, как в фильме была использована музыка оркестровой пьесы Айвза «Вопрос, оставшийся без ответа» в качестве музыкального фона. Позже они пришли к выводу о том, что эта пьеса Айвза имеет в себе нечто элегическое, и Хурвиц стал строить планы, чтобы создать диск с музыкой такого рода. Адамс предложил поместить на диск пьесу Мортон Фелдмана «Мадам Пресс умерла на прошлой неделе в возрасте 90 лет». Поскольку незадолго до этого умер и Фелдман, Адамс решил начать работу над элегией в память о Фелдмане. Пока он писал эту элегию, умер Тору Такемицу, один из самых любимых Адамсом композиторов. Так что это сочинение стало памятником обоим: и Фелдману, и Такемицу.

Название же появилось с подачи Кейджа, который описывал музыку Фелдмана как «эротичную» (*erotic*), но затем переменял своё мнение и стал считать её «героической» (*heroic*). В названии Адамс использует аллюзии на оба этих слова. Поскольку это сочинение воплощает топос элегии, мечтательность и замедленность времени вполне уместны и понятны. И несмотря на далёкий от веселья повод, ставший истоком вдохновения (Айвз, Фелдман, Такемицу), композитор не удержался от языковой игры: Эрос, конечно же, дезориентирует.

### *Chamber Symphony* («Камерная симфония», 1992)

Сам Адамс замечает: «Камерная симфония подозрительно резонирует со своей предшественницей, Камерной симфонией ор. 9 Шёнберга. Примерно тот же инструментальный состав, хотя в моём случае есть ещё синтезатор, ударные, труба и тромбон. Однако же у Шёнберга симфония одночастна, а моя разбита на три отдельные части: „Беспородная ария“, „Ария с шагающим басом“ и „Земляная кукушка“<sup>10</sup>. Я поначалу намеревался написать детскую пьесу, и мои намерения касались того, чтобы сэмплировать детские голоса и вписать их в электронно-акустическую музыкальную ткань. Но прежде чем я начал этот проект, у

меня случилась одна из тех странных интерлюдий, которые часто ведут к появлению новой пьесы. Это совпало с коротким моментом того, что Мелвилл называл „шоком узнавания“: я сидел в своём кабинете, изучая партитуру Камерной симфонии Шёнберга, и в то время, как я этим занимался, я понял, что мой семилетний сын Сэм в соседней комнате смотрит мультики (хорошие мульты, производства 50-х). Эти гиперактивные, настойчивые, агрессивные и акробатические партитуры к мультфильмам смешались в моей голове с музыкой Шёнберга, её акробатичностью и в большой мере агрессивностью, и я вдруг понял, как много общего у этих традиций.

Несмотря на весь её юмор, моя „Камерная симфония“ оказалась чрезвычайно трудной для исполнения. В отличие от „Фригийских ворот“ или „Пианолы“ с их полностью диатонической палитрой, эта новая пьеса оказалась линейной и хроматической (то, что можно назвать пост-Клингхофферовским языком). Инструментам предлагается справляться со сверхсложными пассажами и ошеломляюще быстрыми темпами, часто вполне безжалостными. Но в этом, как я полагаю, и содержится извращённый шарм этой пьесы (первоначально названием первой части было „Дисциплина и наказание“, прежде чем я придумал „Беспородные арии“ в честь британского критика, который заявил, что моя музыка страдает „беспородностью“)» [20].

Камерная симфония Адамса обладает не менее «многоэтажной» структурой пародии, чем *Harmonielehre*. Это ещё одна пародия на Шёнберга (хотя и не без примеси искреннего восхищения<sup>11</sup>), одновременно и на американскую музыку к культовым мультфильмам [См.: 7]. Сам сериал, который послужил источником вдохновения для Адамса, также во многом построен на множественной пародии: «Стимпи был вдохновлён мультфильмом *Merrie Melodies* („Весёлые мелодии“) о канарейке Твити под названием *A Gruesome Twosome* („Ужасная парочка“), где у кошек в анимации были большие носы. Когда *Nickelodeon* обратился к Крикфа-

луси, он представил три шоу, в том числе развлекательное шоу под названием „Ваша банда или наша банда“ с ведущим, где в прямом эфире представлены разные мультфильмы, причём каждый мультфильм пародирует другой жанр» [20].

Как замечает Адамс, «традиция американской музыки к мультфильмам <...> одновременно цветастая, виртуозная и полифоничная» [20]. Адамс также упоминает другие источники, на которые имеются аллюзии в Камерной симфонии: Мийо «Сотворение мира», «Октет» Стравинского и его же «История солдата» и «Маленькая камерная музыка» Хиндемита.

### ***Gnarly Buttons***

(«Шишковатые кнопки», 1996)

**I. *The Perilous Shore* («Опасный берег»)**

**II. *Hoedown* («Бешеная корова»)**

**III. *Put Your Loving Arms Around Me* («Обними меня своими любящими руками»)**

Адамс никогда не забывал, что его первым учителем игры на кларнете был отец, а моделью, на которую он ориентировал своего сына, был Бенни Гудман. Но композитор замечает: «...странно, я никогда не сочинял для этого инструмента вплоть до своего пятидесятилетия. К этому времени мой отец уже умер, и набор инструментов, на которых я играл в детстве, *Selmer A* и *B*, пропутешествовал по всей стране от меня к отцу (который играл на них до тех пор, пока у него не обнаружился синдром Альцгеймера) и потом назад ко мне. Во время последней стадии болезни кларнет для отца стал навязчивой идеей, и этот деликатный, бесконечно терпеливый человек становился всё более убеждённым в том, что кто-то хочет вломиться в его дом в Нью-Хэмпшире и украсть кларнеты. В конце концов моя мама нашла разобранные на части инструменты в куче белья. Это был конец жизни моего отца и инструментов (так инструмент ушёл из жизни моего отца). Раструбы были отосланы ко мне в Калифорнию, где они пылились в шкафу. Но я их вынул снова, когда сочинял *Gnarly Buttons*,

и это моя личная история: Бенни Гудман, Моцарт, духовой оркестр, госпиталь штата, болезнь моего отца глубоко повлияли на эту пьесу» [16].

В инструментовке слышны ностальгические (для Адамса) нотки: банджо, мандолина и гитара в окружении звукоподражательного фона (сэмплы аккордеона, кларнета, коровы, звучания струнных).

Относительно третьей части («Обними меня своими любящими руками») Адамс замечает, что эта музыка напоминает «Хор палестинских изгнанников»<sup>12</sup> и его простую мелодию в сопровождении аккордов. Эта идея получила впоследствии развитие в сочинении 1998 года, «Наивной и сентиментальной музыке» для большого оркестра. Адамс находит для себя «аффект наивности», который описан Шиллером в его знаменитом эссе «О наивной и сентиментальной поэзии», и связывает его с Малером, которого любил, часто исполнял с оркестром и которого, по словам Адамса, ему часто не хватало в современной музыке.

Использованное в название слово *gnarly* означает «узловатый», «перекрученный» или «покрытый наростами». Адамс, верный своим принципам прятать множественные смыслы в словах, добавляет: «...в речи американских школьников это слово получает дополнительные коннотации чего-то, чем можно восхищаться: „потрясающий“ (*awesome*), „ловкий, искусный“ (*neat*), „свежий“ (*fresh*) и т. д. *Buttons*, вероятно, задержались в моей голове от Гертруды Стайн (*Tender Buttons*, „Нежные пуговицы“), но моё воспоминание об этом здесь — это признание нашей жизни в конце XX века как того, что свелось в конце концов к нажатию кнопок, тех или других. NB: у кларнетов имеются клапаны (*rings*) и клавиши (*keys*), а не кнопки (*buttons*)» [16]. Неожиданный поворот событий: оказывается, кнопки как бы и не имеют отношения к названию, поскольку не связаны с кларнетом!

Дальше — больше: каждая из трёх частей основывается на «подделке» или вымышленной музыкальной модели. Такая идея восходит

к воображаемому «фокстроту» в пьесе 1986 года «Председатель танцует», к музыке, под которую танцуют Мадам и Председатель Мао, считая, что звучащий в это время фокстрот — это и есть подлинный фокстрот (в то время как это подделка имени Адамса!). В этом свете подлинными основами в *Gnarly Button* будут:

I. В *The Perilous Shore* («Опасный берег»): вариант протестантского гимна, опубликованного в нотах XIX века «Следы Иисуса» (*The Footsteps of Jesus*).

II. *Hoedown (Mad Cow)*<sup>13</sup>: «...обычно ассоциируется с лошадьми: это родео глазами скотины, которая обычно связана верёвками, на которой ездят и которой всячески противодействуют».

III. „Обними меня своими любящими руками“: простая песня, сначала спокойная и нежная и к концу изломанная и неразборчивая» [16].

### ***Hallelujah Junction*** **(«Перекрёсток Аллилуйя», для фортепиано, 1996)**

«Перекрёсток Аллилуйя» — это маленькая остановка для грузовиков на 49-м шоссе в Сьерра-Неваде на границе Калифорнии и Невады, около которой у Адамса есть небольшой дом, куда он часто уезжает работать. И путь, который композитор проделывал до своего «убежища», всё время интриговал его: какая же пьеса может получить название «Перекрёсток Аллилуйя»? В комментарии Адамс отмечает: «Это был тот случай, когда хорошее название требовало своей пьесы, так что я почувствовал необходимость сочинить такую пьесу для двух фортепиано» [12]. Какие идеи композитор выбрал для пьесы с «хорошим названием»? Первая идея — это инструменты: два фортепиано, которые могли исполнять один и тот же материал, но второй рояль должен был играть с чуть заметным замедлением, тем самым создавая род планируемого резонанса, как если бы звучания пропускались через делэй (*delay*).

Ещё одна идея, подходящая для такой инструментовки — по словам композитора, «экс-

татический, лязгающий континуум» — «здесь можно себе представить то, как какой-то студент попросту барабанит (со всей дури!) по клавишам рояля» [12].

Однако изобретательность Адамса прямо-таки не знает границ: «Я начинаю только с „\_ле-лу-я“ (слово на иврите), трёхсложного восклицания, которое прыгает туда-сюда между двумя инструментами до тех пор, пока оно не переходит к более расслабленным и регулярным фигурациям катящихся шестнадцатых. Гармонии по преимуществу модальные, они располагаются в бемольной сфере квинтового круга» [12]. То есть исходная идея — это трёхсложное слово на иврите!

В заключительных моментах «Перекрёстка Аллилуйя» полностью раскрываются звукоподражательные возможности названия. Мы слышим полные четыре слога — «ал-ли-луй-я» — так же, как и *junction* у обезумевших пианистов, где оба уже на грани от полноправного буги. Четыре слога! — вот куда уводит нас Адамс, пренебрегая и возможностями использовать символ «перекрёстка» (может, вспоминая с иронией *Kreuzspiel* Штокхаузена?), и звукоизобразительностью дорожного движения (может, потому, что это уже было в «Большой музыке для пианолю?»), и просто пасторальным пейзажем на границе Калифорнии и Невады.

### ***Century Rolls*** **(«Валики века», для оркестра, 1997)**

Снова прислушаемся к словам композитора: «Идеей, породившей „Валики века“, стал опыт, который случился как-то раз при прослушивании старой фортепианной музыки на валиках 1920-х. Я был поражён тем фактом, что независимо от исполнителя или репертуара — будь то Гершвин или Рахманинов, Джелли Ролл Мортон или Падеревский — технология фортепианного ролика превращала музыку в такую реальность, которая не воспринималась до того момента, который Вальтер Беньямин обозначил как „эру механического воспроизведения“. Так, „Валики века“, концерт, заказанный моим приятелем

Эмануэлем Аксом (*Emanuel Ax*), стал частично попыткой воспроизвести этот начальный ответ, который я получил от звука фортепиано через посредничество ролика. Это намерение имеет в некоторой части, но не во всём фортепианном концерте. В других частях я старался обыграть особые дарования Эммануэля Акса, и, в частности, в центральной медленной части я попытался приручить мой обычный звучный стиль фортепианного письма и создать что-то, что подошло бы ощущению тембра и лирической теплоте, которая присуща этому пианисту и отличает его от других.

Концерт требует ощущения удовольствия в некоторых формах фортепианной музыки прошлого века — классической и популярной. Ретроспективно я вижу, что это сочинение многим обязано не только моей „Большой музыке для пианолы“ (1982), но также и ранним этюдам для пианолы Конлона Нанкэрроу. Последняя часть *Nail Bop* (названная так в честь моего неправильного понимания имени кометы последнего года, *Hale-Bopp*) есть род приношения Нанкэрроу в его удивительном соединении им американской традиционной музыки с заострённой, разрозненной ритмической фактурой» [14].

Опыт Адамса в прослушивании музыки, записанной на валиках, поначалу вёл его к другому названию (по мотивам статьи Вальтера Беньямина): «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (1936). По идее, концерт должен был обрисовать эволюцию механической записи от начала века к творческим достижениям Конлона Нанкэрроу (середина XX века). Поэтому название и кажется таким «неуклюжим» — «Валики века» (какие валики? Какого века?), тем более что в начальном построении можно расслышать следы барочной фактуры (равномерной и метрически однородно организованной). В фактуру Адамс вплетает мотивы музыки тех композиторов, кто занимался записыванием роликов для пианолы: Фэтс Уоллер, Джордж Гершвин, Морис Равель.

Вторая часть под названием «Гимнастический зал Мэнни» имеет отношение к тому, кому посвящено это сочинение; особенное

любопытство вызывает то обстоятельство, что в качестве основной идеи композитор называет «Три гимнопедии» Э. Сати (надо полагать, что здесь используется очередная двусмысленность: «*Mannie's Gym* — и *Gym-nopedies*»). Третья часть — это ещё один поворот в сторону веселья: Адамс услышал на улице фамилии Алана Хейла и Тома Боппа<sup>14</sup>, но воспринял их сообразно звучанию, а не смыслу, что и привело к названию “Nail Bop” (это можно было бы перевести как «Да здравствует боп», то есть привлекается аллюзия на джазовый стиль *bebop*).

### ***Guide to Strange Places* («Путеводитель по странным местам», для оркестра, 2001)**

История сочинения началась с книги, которую Адамс обнаружил в фермерском доме во Франции, где он с семьёй был на каникулах. Книга называлась *Guide Noir de la Provence Mystérieuse*, то есть «Чёрный путеводитель по мистическому Провансу». Композитор вспоминал: «Это был один из типичных французских путеводителей — необыкновенно тщательный и детальный, обильно снабжённый информацией и любопытными фактами об этом месте (Прованс): в этих местах существовала странная геологическая формация; в других необычные климатические условия; где-нибудь ещё ужасное историческое событие или чудо... Одна глава была посвящена “paysages insolites” — или “strange places”. Я дал волю своему воображению... Получились „записки путешественника“, часто через странные пейзажи, которые послужили основой для построения музыкальной формы» [11].

Адамс отмечал: «„Путеводитель“ напоминает мне немного „Ужасающие симметрии“, потому что они управляются мощным пульсом и очень энергичны. Краски избыточны... даже, можно сказать, фовистские. Я думал в этот момент о таких композиторах, как Берлиоз, Мусоргский или даже „Ученик чародея“ — очень красочные и несколько фантастические пьесы... В моём собственном семействе пьес „Путеводитель по странным местам“ принадле-



жит к одному направлению с „Устрашающими симметриями“, „Наушниками Слонимского“<sup>15</sup> или, возможно, „Лоллапалузой“<sup>16</sup> [11].

Слушая эту пьесу, чувствуешь в ней следы «Петрушки» и «вытаптывания» из «Весны священной», но они «сшиты» в единое целое. Фантастическое и реальное соединяются воедино. Несколько выбивается из общего состояния название «Путеводитель»...

### *Absolute jest* («Абсолютная шутка», 2010)

Для того, чтобы понять, какого рода «шутку» представляет себе Адамс, обратимся к тому объяснению, которое он приводит в тексте, размещённом на композиторском сайте: «Идея „Абсолютной шутки“ была подсказана исполнением „Пульчинеллы“ Стравинского Майклом Тилсоном Томасом, пьесой, которую я знаю давно, но особенного внимания не уделял, пока не услышал её под управлением МТТ. Услышав его (и понимая, что мне предстоит сочинить что-то к 100-летию оркестра Сан-Франциско), я был внезапно поражён идеей того, как Стравинский впитывает в себя музыкальный материал из прошлого и перерабатывает его в свой собственный, совершенно индивидуальный язык.

Но на этом сходство заканчивается. Стравинский совершенно не был знаком ни с Перголези, ни с другой неаполитанской музыкой в тот момент, когда ему Дягилев её привез. Я же полюбил струнные квартеты Бетховена ещё подростком, и смастерить что-то из фрагментов ор. 131, ор. 135 и Большой фуги (плюс некоторое количество тем-шлягеров из его симфонических скерцо) было для меня абсолютно спонтанным актом.

„Струнный квартет и оркестр“ — это абсолютная „черная дыра“ репертуара — есть ли что-то на эту тему в этой области? И совершенно понятно, почему это так. Первое — это просто вопрос мебели: размещение четырёх солистов в позиции „солиста“ напротив дирижёрского подиума — задача пугающая. Сидящие „внутри“ — вторая скрипка, альт — „теряются“ для аудитории и визуально, и в слуховом

отношении. Но расположение на сцене сбоку проблематично: истинный вызов состоит в том, чтобы соединить высокоэнергетичную манеру и звучание струнного квартета с массивной фактурой оркестра. Если не руководить этим очень осторожно и внимательно, то соединение этих двух ансамблей может привести к сенсорной и экспрессивной перегрузке» [13].

В том, что композитор здесь «мастерит» новое из старого, особой новизны, конечно, мы не найдём. Об этом Адамс со всей прямотой дальше и заявляет: «Нет ничего нового в том, что композитор „присваивает“ музыку другого и включает её в свой творческий процесс. Композиторы могут быть привязаны к той или иной музыке и могут хотеть включить её в свой жизненный цикл, и это может произойти в разнообразных формах, будь то вариации Брамса на тему Генделя или Гайдна, Лист, перекладывающий Вагнера или Бетховена для фортепиано, Шёнберг, составляющий концерт из Монна<sup>17</sup> или, в более радикальной манере, Берно, деконструирующий Шуберта<sup>18</sup>» [13].

Аллюзии здесь возникают, как нередко бывает, на то, о чём сам Адамс по каким-то причинам умалчивает: например, что за идея — написать концерт для струнного квартета с оркестром? На самом деле таких сочинений не так уж мало: Э. Блох, *Concerto grosso № 2* для квартета и оркестра; С. Н. Айхберг, *Endorphin Concerto grosso* для квартета и оркестра; А. Дорман, *Concerto grosso* для квартета и оркестра; Г. Хоуэллс, *Элегия для альты, струнного квартета и оркестра*; Б. Лис, *Концерт для струнного квартета и оркестра*. Есть известный *Концерт для квартета с оркестром* Г. Шуллера, *Струнный квартет и оркестр* Фелдмана. Возникает подозрение, что основная идея — это опять скрытая пародия на Шёнберга и его *Концерт для струнного квартета с оркестром*. Тем более что Шёнберг здесь (как и Адамс) действует не столько как автор текста, а как автор обработки: этот *Концерт* составлен им из музыки Генделя. Об этом Шёнберг высказывался так: «Я прежде всего намеревался избежать дефектов генделевского стиля. Как Моцарт в „Мессии“ Генделя, так и



я должен был избавиться от обилия украшений и секвенций, заменяя их необходимой материей (*real substance*). Я также постарался по возможности избежать другого дефекта генделевского стиля, который состоит в том, что тема наилучшим образом представлена при первом своём появлении и потом становится всё менее и менее существенной по мере продвижения к концу пьесы» [23].

Однако похоже, что Адамс относится к этому произведению не только как к шутке:

«“Jest” в названии должен пониматься как перевод латинского слова “gesta”: деяния, подвиги. Мне нравится думать о “jest” как о чём-то, указывающем на упражнение в остроте ума средствами воображения и изобретательности» [13]. И тогда мы можем расслышать в этом объяснении ещё один обертоном: латинское слово “gesta”, входящее составной частью в такое, например, выражение, как “gesta romanorum” («деяния римлян»), в этом случае является словом, порождающим другое, совпадающее по звучанию (но не по смыслу) слово — это слово «жест». И тогда возникает ещё одна ассоциация: эта пьеса — жест признательности Бетховену. Композитор замечает: «...сам акт сочинения этого произведения (а оно потребовало почти года работы) был самым продолжительным опытом в области чистого „изобретательства“, который только случался в моей жизни. Его создание было для меня потрясающим уроком контрапункта, тематических трансформаций и построения формы» [13]. Хотя, конечно, «трикстер» Адамс мог здесь иметь в виду и аллюзии на «Гамлета» Шекспира (слова могильщика о черепае шута), и роман Д. Ф. Уоллеса «Бесконечная шутка» (1996)...<sup>19</sup>

Подведём итоги. За особенностями программных названий абсолютного большинства произведений встают глубинные интересы Адамса, специфика его мировидения и эстетических взглядов. Складывается представление, что *modus operandi* Адамса в отношении к заголовкам его сочинений — это “pun” — каламбур, игра слов или игра смыслов. Всё это можно объединить термином «языковая игра»:

именно этот термин Людвиг Витгенштейна, введённый им в «Философских исследованиях» (1953), кажется нам здесь наиболее уместным.

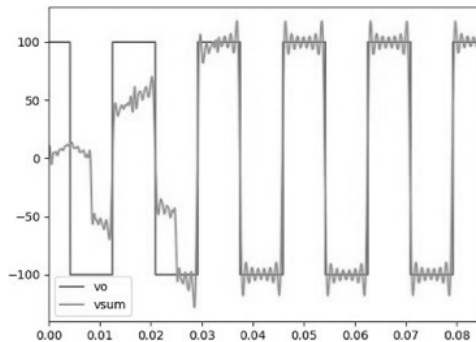
Адамс не всегда действует через двусмысленность: ему присущи и «трансграничные» идеи (чего стоит только *Halleluja junction*, где название неожиданно опирается на количество слогов, то есть ударов по клавишам в слове *Halleluja*). И, размышляя далее о способе действия Адамса, приходишь к мысли, что игра — это его естественное состояние. Адамс всегда играет как с названиями, так и с музыкальным текстом, то добавляя романтизм к минимализму, то соединяя цитаты в «Большой музыке для пианолы». И это объясняет, почему критики Адамса называют композитора «трикстером», что подразумевает «демонически-комический дублёр культурного героя, наделённый чертами плута, озорника» [4]. Озорство — не это ли стоит за многими «деяниями» Адамса?

Языковая игра как термин подразумевает плюрализм смыслов в самой стихии языка: неоднозначные отношения между словами, дополнительные смыслы нередко комического свойства. В филологии в рамках «языковой игры» рассматривают детские прибаутки, небылицы, заигрыши, хороводы, шутки, поговорки, скороговорки, загадки, издавна существующие во всех культурах в устной форме шуточного фольклора. Но языковая игра существует и в авторских текстах, о чём свидетельствуют многочисленные научные работы<sup>20</sup>. Похоже, что и в композиторском творчестве такое случается<sup>21</sup>. Сам композитор в этом находит большое удовольствие. И его рассказы про произведения не столько *проясняют* суть музыки, сколько приоткрывают способ существования самого композитора, его желание преодолеть шёнберговскую «тьму», сразиться с ней, противопоставить иной модус вивенди, где смысл искусства — игра. И под занавес вспоминается другой выдающийся мастер загадок — Рене Магритт, про которого писали: «Всё его творчество — сплошная череда трюков и иллюзий, подмен и загадок, перевоплощений и тайных смыслов» [10]. Не так ли и у Адамса?

## Примечания

- <sup>1</sup> Модуляционная прямоугольная волна может выглядеть, например, так:

Схема 1



- <sup>2</sup> Фантазия подсказывает аналогии: «Музыка для ксилофона», написанная для фортепиано, или «Музыка для арфы», исполняемая на контрабасе...
- <sup>3</sup> «Прежде всего пианола совершенно отлична от своего собрата фортепиано, с которым состоит всего лишь в братском родстве. <...> Пускай виртуозы клавира зарубят себе на носу, что они никогда не смогут сделать то, что с лёгкостью совершает обыкновенная пианола; но и наоборот, никогда посредственный механизм не сможет заменить живого артиста и вытеснить его с концертной эстрады» [8. С. 519]. Можно также вспомнить Набокова: «Вместо этого был просиженный, пылью пахнущий диван, мещанские подушечки, тарелки на стене, раковины на камине, и, на видном месте, ветхая пианола с грыжей, ужасные, истошные и трудные звуки которой квартирная хозяйка позволяла и даже просила выдавливать в любой день, кроме воскресений» [5].
- <sup>4</sup> *The Supremes* («Превосходные») — американская женская группа, трио (1959–1977). Считаются самым успешным американским музыкальным коллективом 1960-х. *The Supremes* выступали в стилях ритм-н-блюз, поп, соул и диско. В период с 22 августа 1964 по 27 декабря 1969 года их синглы 12 раз возглавляли *Billboard Hot 100*.
- <sup>5</sup> У Адамса — *Whitmanesque yawp*; это можно понимать как вопль нецивилизованного дикаря.

- <sup>6</sup> Относительно ракеты Сатурна — это не описка Адамса, а указание на самую крупную из всех существующих на сегодня баллистических ракет: Сатурн-5 (англ. *Saturn V*) — американская сверхтяжёлая ракета-носитель. Использовалась для реализации пилотируемой посадки на Луну и подготовки к ней по программе «Аполлон», а также, в двухступенчатом варианте, для выведения на околоземную орбиту орбитальной станции «Скайлэб». Главный конструктор — Вернер фон Браун. Ракета «Сатурн-5» остаётся крупнейшей по величине, массе, мощности и грузоподъёмности из созданных на данный момент человечеством ракет, выведивших полезную нагрузку на орбиту, превосходя более поздние «Спейс Шаттл», «Энергию» и «Falcon Heavy» [9].
- <sup>7</sup> Заппа (*Zappa*) Фрэнк — один из самых влиятельных рок-музыкантов. По версии *The Rough Guide to Rock* (2003), испытал влияние ритм-энд-блюза, ду-воп, а также И. Стравинского, А. Веберна и Э. Вареза. Позиционировал себя как независимый артист, не примыкал к какому-то определённому течению; известен своими сатирическими опусами и мрачными пародиями.
- <sup>8</sup> «Гармониум» (*Harmonium*) — фисгармония, сочинение Адамса 1980 года.
- <sup>9</sup> Трудно отделаться от мысли, что Б. Фёрнихоу знал об этом высказывании Адамса. Иначе почему в его опере «Смутное время» фигура Либераче появляется именно в связи с подземным царством?!
- <sup>10</sup> «Земляная кукушка» — персонаж шоу Рена и Стимпи, представляющего собой американский анимационный телесериал, созданный Джоном Крикфалуси и первоначально спродюсированный компанией *Sprümcø* для *Nickelodeon*. Его премьера состоялась 11 августа 1991 года. Сериал рассказывает о приключениях главных героев: Рена Хека, истеричного чихуахуа, и Стимпи, добродушного, но недалёкого кота. Земляная кукушка (*Roadrunner*) — великолепный бегун. Она может развивать скорость до 42 км/ч. В мультфильме за ней гоняется койот, и кукушка, похожая больше на гоночный автомобиль, раз за разом оставляет койота с носом. Шоу закончилось 16 декабря 1996 года.
- <sup>11</sup> «Симфония Шёнберга дала мне ключ к формату, где вес и масса симфонического сочинения могли быть соединены с прозрачностью и мобильностью», — такие слова сказал Адамс о Камерной симфонии Шёнберга [20].

- <sup>12</sup> Речь идёт о фрагменте из оперы Адамса «Смерть Клингхоффера».
- <sup>13</sup> *Noedown* — танец типа жиги.
- <sup>14</sup> Алан Хейл и Том Бопп — астрономы, открывшие комету, получившую их имена, — Хейл-Бопп.
- <sup>15</sup> Здесь Адамс имеет в виду композитора и теоретика Николая Леонидовича Слонимского (*Nicolas Slonimsky*), российского и американского композитора, музыковеда и дирижёра, автора «Тезауруса гамм и мелодических оборотов» (1947). Этот труд был издан в 2016 году в русском переводе (изд-во «Композитор»). Адамс нередко пользовался этим «Тезаурусом» и в честь Слонимского написал данную пьесу.
- <sup>16</sup> *Lollapalooza* — ежегодный музыкальный фестиваль, проводимый в Чикаго (США), демонстрирующий альтернативные, хэви-метал, хип-хоп и панк-рок-группы, танцевальные и комедийные шоу. Адамс написал пьесу с таким же названием.
- <sup>17</sup> Концерт для виолончели «По Концерту Монна» ре мажор для клавиесина (1932/33).
- <sup>18</sup> Имеется в виду Рендеринг (*Rendering*), основанный на материале Франца Шуберга (1988/9).
- <sup>19</sup> Мы благодарим Л. Акопяна за идеи относительно Шекспира и Уоллеса.
- <sup>20</sup> Вот как характеризует формы языковой игры в русской литературе Т. В. Игнатьева: «Языковая игра, представляющая собой в художественно-литературном тексте преднамеренное отклонение от языковой нормы или стандарта, может быть представлена рядом приёмов, таких как звуковой повтор, омофоническое сближение слов, создание индивидуально-стилистических неологизмов, морфологические преобразования слова, каламбур, приём народной этимологии, или этимологизация, нарушение лексической сочетаемости, фразеологические новации, деструкция строя предложения, „речевая маска“, графическая игра. Специфика приёмов в художественно-литературном тексте заключается в выполнении ими художественно-эстетического задания автора» [3. С. 7].
- <sup>21</sup> Большим мастером языковой игры был, например, Маурисио Кагель.

## Список литературы

## References

1. Акопян Л. О. Музыка XX века: Энциклопедический словарь. Москва: Музыка, 2010. 855 с.  
*Akopjan L. O. Muzyka XX veka: Jenciklopedicheski slovar' [Music of the XX century: Encyclopedic Dictionary]. Moscow: Music, 2010. 855 p.*
2. Ахматова А. А. Тайны ремесла. «Мне ни к чему одические рати...». Режим доступа: [https://ruthenia.ru/60s/ahmatova/tajny\\_remesla.htm](https://ruthenia.ru/60s/ahmatova/tajny_remesla.htm). (Дата обращения: 26.02.2023).  
*Ahmatova A. A. Tajny remesla. «Mne ni k chemu odicheskie rati...» [Secrets of the craft. "I don't need odic ratis..."]. Available at: [https://ruthenia.ru/60s/ahmatova/tajny\\_remesla.htm](https://ruthenia.ru/60s/ahmatova/tajny_remesla.htm). (Accessed: 26.02.2023).*
3. Игнатьева Т. В. Языковая игра в художественной литературе: на материале русской прозы XX века: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Вологда: ВГПУ, 2012. 23 с.  
*Ignat'eva T. V. Jazykovaja igra v hudozhestvennoj literature: na materiale russkoj prozy XX veka [Language game in fiction: on the material of Russian prose of the XX century]: Abstract dis. ... cand. philol. sciences. Vologda: VGPU, 2012. 23 p.*
4. Мифологический словарь / Ред. Е. М. Мелетинский. Москва: Советская энциклопедия, 1990. 672 с.  
*Mifologicheski slovar' [Mythological dictionary] / Ed. E. M. Meletinsky. Moscow: Soviet Encyclopedia, 1990. 672 p.*
5. Набоков В. В. Другие берега. Режим доступа: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/proza/drugie-berega/drugie-berega-12.htm>. (Дата обращения: 21.02.2023).  
*Nabokov V. V. Drugie berega [Other coasts]. Available at: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/proza/drugie-berega/drugie-berega-12.htm>. (Accessed: 21.02.2023).*
6. Пианола. Режим доступа: [wikiquote.org](http://wikiquote.org). (Дата обращения: 21.02.2023).  
*Pianola. Available at: [wikiquote.org](http://wikiquote.org). (Accessed: 21.02.2023).*
7. «Рен и Стимпи»: симфония ужаса. История самого мерзкого и жуткого мультсериала лихих 90-х. Режим доступа: <https://dtf.ru/cinema/986382-ren-i-stimpi-simfoniya->

- uzhasa-istoriya-samogo-merzkgogo-i-zhutkogo-multseriala-lihuh-90-h. (Дата обращения: 12.02.2023).
- «Ren i Stimpi»: simfoniya uzhasa. Istorija samogo merzkogo i zhutkogo mul'tseriala lihuh 90-h ["Ren and Stimpy": a symphony of horror. The story of the vilest and creepy animated series of the dashing 90s]. Available at: <https://dtf.ru/cinema/986382-ren-i-stimpi-simfoniya-uzhasa-istoriya-samogo-merzkgogo-i-zhutkogo-multseriala-lihuh-90-h>. (Accessed: 12.02.2023).
8. Сати Э., Ханон Ю. Воспоминания задним числом. Санкт-Петербург: Центр средней музыки & Лики России, 2010. 680 с.  
*Sati Je., Hanon Ju. Vospominaniya zadnim chislom [Memories in hindsight]. St. Petersburg: Center for Middle Music & Faces of Russia, 2010. 680 p.*
  9. Сатурн-5. Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%BD-5>. (Дата обращения: 15.02.2023).  
*Saturn-5. Available at: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%BD-5. (Accessed: 15.02.2023).*
  10. Сидельникова Е. Рене Магритт. Режим доступа: <https://artchive.ru/renemagritte>. (Дата обращения: 14.02.2023).  
*Sidel'nikova E. Rene Magritte [Rene Magritte]. Available at: https://artchive.ru/renemagritte. (Accessed: 14.02.2023).*
  11. Adams J. Guide to Strange Places. Notes. Available at: <https://www.earbox.com/guide-to-strange-places> (Accessed: 9.02.2023).
  12. Adams J. Hallelujah Junction. Notes. Available at: <https://www.earbox.com/hallelujah-junction-solo-piano/> (Accessed: 9.02.2023).
  13. Adams J. John Adams on Absolute Jest. Available at: <https://www.earbox.com/absolute-jest/> (Accessed: 9.02.2023).
  14. Adams J. John Adams on Century Rolls. Available at: <https://www.earbox.com/century-rolls/> (Accessed: 9.02.2023).
  15. Adams J. John Adams on Fearful Symmetries. Available at: <https://www.earbox.com/fearful-symmetries/> (Accessed: 9.02.2023).
  16. Adams J. John Adams on Gnarly Buttons. Available at: <https://www.earbox.com/gnarly-buttons/>. (Accessed: 9.02.2023).
  17. Adams J. John Adams on Grand Pianola Music. Available at: <https://www.earbox.com/grand-pianola-music/> (Accessed: 9.02.2023).
  18. Adams J. John Adams on Harmonielehre. Available at: <https://www.earbox.com/harmonielehre> (Accessed: 9.02.2023).
  19. Adams J. John Adams on Shaker Loops. Available at: <https://www.earbox.com/shaker-loops/> (Accessed: 9.02.2023).
  20. Adams J. John Adams on the Chamber Symphony. Available at: <https://www.earbox.com/chamber-symphony/> (Accessed: 9.02.2023).
  21. Adams J. Phrygian Gates and China Gates. Available at: <https://www.earbox.com/phrygian-gates-china-gates/> (Accessed: 9.02.2023).
  22. Adams J. Sonic Youth. A composer finds his voice in San Francisco. Available at: <https://www.newyorker.com/magazine/2008/08/25/sonic-youth>. (Accessed: 9.02.2023).
  23. Concerto for String Quartet and Orchestra (Schoenberg). Available at: [https://en.wikipedia.org/wiki/Concerto\\_for\\_String\\_Quartet\\_and\\_Orchestra\\_\(Schoenberg\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Concerto_for_String_Quartet_and_Orchestra_(Schoenberg)). (Accessed: 9.02.2023).
  24. Duchon J. John Adams: A composer scavenging for his art. Available at: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/classical/features/john-adams-a-composer-scavenging-for-his-art-9166588.html>. (Accessed: 9.02.2023).
  25. John Adams on KPFA's Ode To Gravity Series from 1973. Available at: <https://archive.org/details/JohnAdamsOTG>. (Accessed: 9.02.2023).
  26. Stayton R. The Trickster of Modern Music: Composer John Adams Keeps Reinventing Himself, to Wilder and Wilder Applause // Los Angeles Times. June 16. 1991. Available at: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1991-06-16-tm-1335-story.html>. (Accessed: 9.02.2023).