

*Музыкальное творчество
рубежа XX–XXI столетий*

Научная статья

УДК 78.071.1

DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-4-068-103>



**«Сити Нуар» Джона Адамса:
опыт интерпретации**

Татьяна Владимировна Цареградская
Российская академия музыки имени Гнесиных,
г. Москва, Российская Федерация,
tania-59@mail.ru,
<https://orcid.org/0000-0002-8436-712X>



Аннотация. Джон Кулидж Адамс сегодня — один из ведущих композиторов США. Будучи всемирно известным дирижером, он особенно часто сочиняет для оркестра — инструмента, наиболее близкого композитору. В 2009 году Адамс написал «Сити Нуар» — трехчастную оркестровую пьесу, инспирированную целым «букетом» источников. Среди них — культура и дух Западного побережья США в целом и Калифорнии в частности, аура Лос-Анджелеса и период в жизни города, который связан с появлением кинофильмов в стиле «нуар». Речь идет о 40-х – 50-х годах XX века с их полукриминальной романтикой ночных приключений, дерзкой энергией и будоражающей кровью свободой. Посвященная дирижеру Густаво Дудамелю, симфоническая пьеса «Сити Нуар» в жанровом отношении балансирует

между трехчастной симфонией, саундтреком к фильму и джазовой сюитой, отсылая воображение слушателя и к культовым фигурам джаза 50-х, и к опыту сочинения в джазовой идиоме (Мийо, Гершвин), и к элементам экфразиса (уникальный концертный зал Уолта Диснея, построенный гениальным архитектором Фрэнком Гэри). В статье дается обзор всех этих источников музыкальных идей Адамса и предпринимается попытка осмыслить результат работы композитора.

Ключевые слова: Джон Кулидж Адамс, «Сити Нуар», симфония, саундтрек, джазовая сюита, экфразис

Для цитирования: 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>

*Music at the Turn
of the 20th and 21st Centuries*

Original article

DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-4-068-103>

**City Noir by John Adams:
a Way to Interpretation**

Tatiana V. Tsaregradskaya

Gnesin Russian Academy of Music,

Moscow, Russian Federation,

tania-59@mail.ru,

<https://orcid.org/0000-0002-8436-712X>

Abstract. John Coolidge Adams is at the present times is one of the leading composers of the USA. Being a conductor of world renown, he composes particularly frequently for the orchestra — the musical means that is the closest for the composer. In 2009 he composer *City Noir* — a three-movement orchestral piece inspired by an entire “bouquet” of sources. Among them is the culture and the spirit of the West Coast of the USA in general and of California in particular, the aura of Los Angeles and the era in the life of the city connected with the emergence of films in the style of “noir.” It is referred to the time period of the 1940s and the 1950s with their half-criminal romanticism of night-time adventures, bold energies and a blood-bustling freedom. Dedicated to conductor Dudamel, the orchestral composition *City Noir* balances in terms of genre between a three-movement symphony, a soundtrack to a film and a jazz suite, relegating the listener’s imagination to the cult figures in jazz during the 1950s, the experience of composing in the jazz idiom (among such composers as Milhaud and Gershwin) and to elements of ekphrasis (referring to Walt Disney’s unique concert hall constructed by the ingenious architect Frank Gehry). The article provides an overview of all the sources of Adams’ musical ideas and engages in the attempt to interpret the result of the composer’s work.

Keywords: John Coolidge Adams, *City Noir*, symphony, soundtrack, jazz suite, ekphrasis

For citation: Tsargradskaya, T. V. (2024). *City Noir* by John Adams: A Way to Interpretation. *Contemporary Musicology*, (4), 68–103. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-4-068-103>

Фигура американского композитора Джона Кулиджа Адамса (*John Coolidge Adams*, р. 1947) производит неоднозначное впечатление. С одной стороны, он виднейший деятель в области современной музыкальной композиции, лауреат множества премий¹; по словам Левона Оганесовича Акопяна, «Адамс обладает редким для современного художника умением сочетать “наивность” (простоту языка, почти плакатную ясность идеи, незамысловатый юмор) с таким далеким от наивности и родственным “сентиментальности” (в шиллеровском понимании) качеством, как интеллектуальная наполненность концепций, незаурядное богатство их культурного фона. Благодаря этому умению Адамс к концу 1990-х стал едва ли не наиболее часто исполняемым из всех живущих серьезных композиторов» [1, с. 19]. С другой, наблюдается удивительно скромное отражение творчества композитора в существующей музыковедческой литературе, даже американской. Отсутствие монографий, посвященных Адамсу, сравнительно небольшой ряд американских статей и работ² и острый дефицит русскоязычных [4; 5] — это *status quo* в современном музыкознании. Конечно, столь заметная фигура не могла не вызвать интереса у журналистов, что заметно по опубликованным интервью³, рецензиям [6; 7] и статье в словаре Гроува [3]. Возникает закономерный вопрос: чем объяснить столь незначительный интерес профессионального сообщества к такому яркому и резонансному явлению, как творчество Джона Адамса?

Конечно, ныне живущий и действующий автор — не всегда удобный объект для исследователя. Во многом «неудобство» Адамса связано с тем, что он не укладывается в какое-либо «прокрустово ложе». Адамс — композитор академического направления, серьезной музыки, пронизанной, однако, влияниями поп-культуры, джаза, рока; создатель опер для традиционного музыкального театра, сюжеты которых похожи, скорее, на киносценарии или

¹ Римская премия; Пулитцеровская премия (2003); Премия Erasmus (2019); «Грэмми» (1989); Премия Гравемайера за лучшую музыкальную композицию (1995).

² См. [2; 3], а также Porter A. *Nixon in China: John Adams in Conversation* // *Tempo* (New Series). 1988. Issue 167. P. 25–30.

³ См. Adams J., Jemian R., Zeeuw A. M. de. An Interview with John Adams // *Perspectives of New Music*. 1996. Vol. 34, no. 2. P. 88–104; а также в Porter A. *Nixon in China* ...

сюжеты мюзиклов. Пограничность и переменчивость — качества, заставляющие музыковеда испытывать дискомфорт. И все же существующее молчаливое согласие с тем, что творчество Адамса — значимое явление современности — провоцирует на аналитические штудии. Наша задача — рассмотреть его оркестровое сочинение *City Noir* (2009). Выбор не случаен: это крупное симфоническое произведение, написанное композитором в важных для него обстоятельствах, о которых будет сказано ниже.

Джон Адамс к 2009 году: личность и творчество

Жизненный и творческий путь, пройденный Адамсом к началу XXI века, одновременно и прост, и сложен. Прост, поскольку композитор с самого начала занимался тем, что его влекло и радовало: музыкой. В детстве он вполне гармонично влился в ряды музыкантов: сначала как ученик своего отца-кларнетиста, затем как член духового оркестра и джаз-бэнда. Но, судя по всему, его музыкальное дарование требовало чего-то большего. Сам Адамс вспоминает: «Впервые я услышал музыку тогда, когда отец поставил пластинку с записью увертюры Чайковского “1812 год”. Я слушал ее снова и снова, представляя себя дирижером, дирижируя вязальной спицей вместо палочки»⁴. Рассказанная школьной учительницей история Моцарта, по признанию Адамса, «загипнотизировала» его⁵. Когда ему исполнилось десять, родители купили проигрыватель, и он смог слушать пластинки. Это и были первые «университеты».

К 13 годам он уже решил, что будет композитором. Однако его детство проходило не в административных центрах американских штатов, где музыкальное образование было доступно, а в крошечных городках северо-востока⁶ с ограниченными возможностями. Обучение игре на кларнете осуществлялось под руководством отца, все остальные проблемы Адамс решал сам: слушал музыку, беря напрокат и покупая грампластинки в местном магазинчике, репетировал с местным джаз-бэндом. Достаточно быстро научившись играть на кларнете, он стал принимать участие в ансамблях, местном симфоническом оркестре и заодно в духовом. Композитор впоследствии говорил, что весь свой музыкальный багаж он получил по преимуществу слуховым путем, и это очень помогло ему впоследствии. В 1962-м, услышав «Вестсайдскую историю» Леонарда Бернстайна, Адамс укрепился в своей мечте стать композитором. В результате знакомства с Уолтером Пистоном, известным американским музыкантом, преподававшим в Гарварде, он подготовился к вступительным экзаменам и поступил в этот университет на факультет композиции в 1965 году.

⁴ Adams J. Hallelujah Junction: Composing an American Life. 2009. New York: Picador, 2009. P. 10.

⁵ Ibid. P. 15.

⁶ В своей автобиографии Адамс упоминает несколько таких городков: Вустер, где он родился в 1947 году; Вудсток, куда семья Адамсов переехала в 1950-м; и, наконец, Конкорд, штат Нью Гэмпшир, где Адамсы стали жить с 1954-го.

В университете Адамс окончательно определился в своих музыкальных вкусах: он услышал и навсегда полюбил музыку «Битлз»; попытался понять сериализм (по его словам, долго читал книгу Булеза «Мыслить музыку сегодня») — и отказался от этого пути; увлекся рок-музыкой, Бобом Диланом, Джимми Хендриком — и все это на фоне участия в концертах классической музыки. Свои впечатления от этого времени композитор отразил в автобиографии:

Я находился между молотом и наковальней. С одной стороны, власяница и ложе с гвоздями сериализма, с другой — открытая эмоциональность бернстайновской симфонии «Каддиш» или Скрипичного концерта Барбера <...> Сочинения Веберна занимали почетное место на уроках анализа. Стравинский преданно ему вторил, и дело становилось совсем плохо <...> Представьте себе, если сможете, меня <...> вычисляющим двенадцатитоновую последовательность, пытающимся освоить комбинаторику и старающегося восхититься трехминутной миниатюрой на стихи Тракля или Георге...⁷

Самым ярким впечатлением этого времени Адамс считает битловский альбом «Клуб одиноких сердец сержанта Пеппера» и разнообразные стили популярной музыки: «Рок и соул имели огромное воздействие на людей моего поколения. Битлз, Арета Франклин, Роллинг стоунз, Боб Дилан — их аудитория была огромной <...> они несли то, что я называю *анима*, эту сущностную силу коммуникации» (цит. по: [8, р. 26]). Увлечение рок-музыкой, поэзией битников, психоделией⁸ уживалось в жизни молодого композитора с участием в серьезных симфонических концертах. Все это таинственным образом соединилось и трансформировалось в Адамсе, напитав его личность множеством интеллектуальных «соков». В 2008 году он издаст свою автобиографию и возьмет эпиграфом отрывок из Аллана Гинзберга, «отца» движения битников:

ВСЛЕД ЗА «МЁРТВЫМИ ДУШАМИ»

Америка, куда ты мчишься
в шикарном автомобиле
несёшься вниз по шоссе
навстречу какому крушению
в глубинах Скалистых гор
или летишь на закате
над Золотыми Воротами
навстречу какому дикому
городу под музыку джаза
прыгая в Тихий океан

Весна 1951⁹

⁷ Adams J. Hallelujah Junction ... P. 33.

⁸ Адамс считал, что именно благодаря психоделическому опыту сформировался центральный образ *Grand Pianola Music*: пятиметровый (!) рояль «Стейнвей», растянувшийся на шоссе и стремительно мчащийся, подобно огромному лимузину.

⁹ Перевод эпиграфа Adams J. Hallelujah Junction ... мой. — Т. Ц.

Отчасти эти факты объясняют, почему после Гарварда, где Адамс был отнюдь не последним студентом, он отправился на другой край Америки — в Калифорнию. Однако основным событием, ставшим последней каплей в принятии решения о переезде, Адамс считает проваленный конкурс по композиции, где жюри, состоявшее из профессоров Гарварда, «исповедовавших» сериализм, отвергло его сочинение.

Калифорния

Калифорнийские пейзажи, открытый вид на море, роскошная природа произвели на Адамса сильнейшее впечатление. Сан-Франциско с его мостом через бухту Золотой Рог, пестрая толпа, в которой можно было увидеть множество выходцев из Азии, мексиканцев, хиппи, давали ощущение свободы (в отличие от консервативного Восточного побережья, где вырос композитор). В каком-то смысле Адамс начинал новую жизнь, и поначалу даже не пытался искать работу по профессии. Он говорил: “*I began my tenure as a lumper*”¹⁰, что можно перевести как «свое пребывание я начал как портовый грузчик». Однако слово *tenure* означает также и «пребывание в должности», и тогда уж точно можно усмотреть в этой фразе двойной смысл: преуспевающий студент Гарварда, рассчитывавший на продолжение своей карьеры в университете, начинает с нуля — разгружает в Сан-Франциско тюки с одеждой. Не без юмора он описывал этот опыт: «Летом 1972 года я лично перегрузил все упаковки с ортами, которые носило “молчаливое большинство Никсона”»¹¹. Для Адамса это время было очень нелегким: «Романтика пролетарского существования быстро испарялась в реальности сорокашестичасовой рабочей недели»¹². Ситуация внезапно изменилась к лучшему после звонка его друга по имени Иван Черепнин¹³. Он сказал, что Консерватория Сан-Франциско срочно ищет преподавателя композиции, который мог бы еще и дирижировать концертами новой музыки. С этого момента начался новый этап жизни Адамса — композитора и дирижера.

Профессиональная карьера наконец-то начала складываться достаточно гармонично. С 1972 по 1982 год он преподает в консерватории затем становится композитором оркестра Сан-Франциско (*composer-in-residence*) и впослед-

¹⁰ Adams J. Hallelujah Junction ... P. 67.

¹¹ Richard Nixon's Silent Majority — Молчаливое большинство — неопределенная большая группа людей в стране или группе, которые не выражают свое мнение публично. Термин был популяризирован президентом США Ричардом Никсоном в телевизионном обращении 3 ноября 1969 года, в котором он сказал: «И поэтому сегодня вечером — обращаясь к вам, огромному молчаливому большинству моих соотечественников — американцев, — я прошу вашей поддержки».

¹² Adams J. Hallelujah Junction ... P. 68.

¹³ Иван Черепнин (5 февраля 1943, Исси-ле-Мулино, Сена — 11 апреля 1998, Бостон) — американский композитор. Сын композитора Александра Николаевича Черепнина, внук композитора Николая Николаевича Черепнина. После окончания консерватории Сан-Франциско и Стенфордского университета, в 1972 году стал директором студии электронной музыки в Гарвардском университете.

ствии занимается только дирижированием и сочинением. На протяжении последующих лет им было написано множество сочинений — оперы, пьесы для симфонического оркестра (преимущественно программные), произведения концертных жанров, вокальная и камерная музыка. К тому моменту, когда Адамс приступил к созданию *City Noir*, он уже был автором четырех опер, опусов для симфонического оркестра, в том числе, одного из знаковых для его творчества произведений — симфонической пьесы в трех частях «Мой отец знал Чарлза Айвза» (2003), ряда камерных и концертных произведений (так, в 2007 году появились симфония «Атомный доктор», где использовалась музыка одноименной оперы, в 2008-м — Первый квартет).

City Noir (2009) как проект

Пьеса Адамса представляет собой оркестровое произведение в трех частях, написанное для большого оркестра и посвященное дирижеру Густаво Дудамелю. Три части имеют названия:

- I. The City and its Double (Город и его двойник)
- II. The Song is for You (Эта песня для тебя)
- III. Boulevard Night (Ночь на бульваре)

«Сити Нуар» входит в триптих оркестровых сочинений Адамса, инспирированных культурой, пейзажами и духом Калифорнии. Два других — это «Эльдорадо» (*El Dorado*) и «Дхарма в Биг-Суре» (*The Dharma at Big Sur*). «Сити Нуар», по замечанию самого композитора, возник под воздействием книги Кевина Старра об истории освоения Калифорнии, особенно главы под названием «Черный георгин» (*Black Dahlia*), где дана картина знойной, чувственной эры 1940–1950-х, той атмосферы, в которой формировался стиль «нуар». В предисловии к пьесе читаем:

Изнанка городских фасадов послевоенного Лос-Анджелеса вдруг обнажилась. Несмотря на всю свою вульгарность, Город Ангелов обладал определенной дерзкой энергией здравого смысла. Это был, помимо всего прочего, город — витрина, где жизнь многие проживали с риском, на честном слове и одном крыле, и это вписывалось в хороший фильм-«нуар».

Эти образы и окружающая их аура подогрели мой аппетит к созданию произведения, которое, не будучи непосредственно связанным с саундтреками этих фильмов, тем не менее пробуждали соответствующее настроение и чувственный тонус эпохи. Меня также стимулировало то, что там на самом деле существовал самый настоящий жанр основанной на джазе симфонической музыки, самый что ни на есть американский оркестровый стиль и традиция, которая своими корнями уходит в начало 20-х (хотя, на самом деле, именно француз Дариус Мийо был тем первопроходцем, который реализовал этот потенциал в своем балете 1923 года «Сотворение мира», годом раньше Рапсодии в стиле блюз» Гершвина, премьеры которой состоялась в Нью-Йорке).

Музыка «Сити Нуар» имеет форму 30-минутной симфонии. Формальный и экспрессивный вес трех ее частей распределен в сгустки высокой энергии, ко-

торые размещены в областях более разряженного — можно даже сказать, «киношного» лиризма. Первая часть, «Город и его двойник», открывается короткой, мощной «широкоэкранный» панорамой, которая уступает место шепчущему диалогу пиццикато контрабаса и фигур, возникающими между деревянными духовыми и клавишными. Постоянно ритмичное остинато джазового барабаника толкает эту нервную активность все дальше и дальше — эдакая картина пустынной улицы в поздний час, если угодно. После развернутого лирического мелодического хода у струнных возвращается начальное движение *scorrevole* (гладко, без задержки), заряженное все более настойчивым импульсом и выстраивающееся в поток до тех пор, пока он не достигает полновесного оркестрового тутти. Волнообразная мелодия у валторн, прорезаемая медными «выстрелами», подводит общее движение к почти хаотической кульминации, но она внезапно разрушается, распадается на осколки и фрагменты, образуя внезапный стазис, который возвещает вторую часть.

Название «Город и его двойник» — это аллюзия на французского драматурга Антонена Арто, его известный труд «Театр и его двойник», в котором, как принято считать, Арто «противопоставил живое человеческое восприятие конвенциональному представлению о театре как о форме литературы». Вот почему мой «город» можно представить не только как географическую точку или социальный узел, но в еще большей степени как источник неисчерпаемого чувственного опыта. Еще ребенком я смотрел телевидение на его ранней стадии и хорошо помню программу, которая всегда заканчивалась одной и той же фразой «В Обнаженном городе восемь миллионов историй. И это одна из них»¹⁴.

В то время как первая часть демонстрирует напор и энергию, 2 часть «Эта песня для тебя» разворачивается неспешно и медитативно. Мало-помалу из хроматически окрашенных звучностей возникает мелодическая линия альт-саксофона. Мелодия все время подбирается, но так и не приходит к архетипической «блюзовой» ноте. Но в конце концов песня расцветает в соло тромбона, «говорящем» соло, в манере великих эллингтоновских солистов Лоренса Брауна и Бритта Вудмана (оба, по случайному совпадению, жители Лос-Анжелеса). Музыка тромбона подхватывает движение и достигает краткого пассажа, наполненного бешеной центростремительной энергией, которая сосредоточена в короткой навязчивой идее, утверждаемой саксофоном. Израсходовав запас энергии, музыка возвращается к спокойной музыке начала, оканчиваясь задумчивыми размышлениями у валторны и альты.

«Ночь на бульваре» — это этюд в кинематографических тонах: иногда, как в соло трубы ближе к началу, он томный и ноктюрновый; иногда, как в трясущейся кашляющей моторной музыке у струнных стаккато, он наполнен животной силой и пульсацией; в другие моменты, как в изящной извилистой теме саксофона, которая все время возвращается, каждый раз слегка перекрашенная, он дерзко прыгает тебе прямо в лицо. В музыке должен присутствовать слегка дезориентирующий эффект очень сильно запруженной толпой улицы, где попадают странные персонажи, похожие на те, что встречаются в фильмах Дэвида Линча — те, кто выходит на улицу только поздней ночью¹⁵.

¹⁴ Adams J. *City Noir* for orchestra (2009) [Electronic source] // John Adams. 2009. Available at: <https://www.earbox.com/city-noir/> (accessed: 06.12.2023).

¹⁵ Ibid.

Если про город Адамс все объяснил, то что такое «нуар»?

Пол Шредер в своей статье «Заметки о фильме нуар» пишет:

В 1946 году французские кинокритики посмотрели фильмы, снятые в США за годы войны, и обратили внимание на новое настроение цинизма и безнадежного пессимизма, которое проникло в американский кинематограф. Этот мрачный климат был особенно характерен для заурядных детективных триллеров, но его сильный отпечаток чувствовался и в дорогостоящих мелодрамах. Вскоре французские синефилы поняли, что это лишь начало: с первыми послевоенными годами освещение в голливудском кино становилось все темнее, персонажи — порочнее, интонация — безнадежнее, а сюжеты приобретали фаталистическую окраску.

К 1949 году американское кино пребывало во власти глубочайшего, но в высшей степени продуктивного, отчаяния. Никогда прежде создатели фильмов не осмеливались выражать столь жесткий и нелестный взгляд на американскую жизнь; только два десятилетия спустя это снова стало возможным [9].

Кинолента с оригинальным и по сей день названием «Обнаженный город» (*The Naked city*), хотя и упоминается Адамсом как образец нуар-фильма, но имеет свои особенности. То, что определяет жанровую принадлежность к нуару, в нем присутствует — это и закадровый голос, сопровождающий повествование, и большой город-лабиринт, показывающий «ничтожность» одного человека в масштабах огромного муравейника, именуемого Нью-Йорком. Отличия от нуара — привнесенные режиссером Жюлем Дассеном элементы неореализма. Благодаря привлечению в качестве съемочной площадки улиц «бетонных джунглей» (для съемок города без ведома прохожих применялись фургоны, оснащенные прозрачными только с одной стороны стеклами, — новаторство той эпохи), Дассен достигает эффекта псевдодокументальности. Иллюстрирование личной жизни детективов со вставками кадров жизни города — еще одно нововведение времени — в совокупности с вышеописанными «натурными» декорациями практически заставляют поверить в правдивость происходящего. Вернемся к определению Шредера: «В целом, понятие “фильм нуар” относится к тем голливудским картинам сороковых и начала пятидесятых годов, в которых изображается мир темных, блестящих от дождя улиц, мир преступлений и пороков» [9]. Фрагмент из рецензии на премьеру «Сити Нуар» Адамса вкратце обрисовывает особенности этой музыки:

«Сити Нуар» была написана для Густаво Дудамеля и Лос-Анджелесского филармонического оркестра. Более всего это похоже на приношение тому Лос-Анджелесу, который обрисован в кино 1940-х – 50-х, и музыке этого кино. За ленивыми мелодическими линиями, пульсирующими аккомпанементами и моментами жестокой драмы стоит музыка кинокомпозиторов той поры и джазовые мотивы — особенно в соло тромбона и саксофона в первой части — в то время как некоторые более поздние моменты отсылают нас к предыдущему поколению, миру музыки Рахманинова и Корнгольда. Оркестровый стиль Адамса, сложившийся за последние 20 лет, счастливо соединяет эти аллюзии. Однако несмотря на легкость и из-

ящество, музыка кажется порой слишком бесппроблемной — как если бы композитор вполне удовлетворялся бы рамками уже сделанного, а не шел бы вперед, выстраивая более «симфонические» структуры [7].

Подведем промежуточный итог: по мнению композитора, в «Сити нуар» присутствует мотив Лос-Анджелеса 40-х годов, его полукриминальной, полумистической ауры; главным эффектом «устройства» музыки становится ее способность обозначить атмосферу города в рамках похожего на джазовую импровизацию музицирования, которое повинуется принципу своего рода спонтанного непрерывного развертывания.

Симфония или ...?

В том, как называет свои сочинения Адамс, всегда есть какой-то «двойной код». Наименование «Сити Нуар» композитор лукаво комментирует и как «симфоническую пьесу», и как «саундтрек» (то есть сопровождение к фильму, по всей видимости, воображаемому). И то, и другое встречается в практике композиторов XX века: так, Одиннадцатая симфония Д. Д. Шостаковича вполне может восприниматься как саундтрек, равно как и прокофьевская кантата «Александр Невский». Адамс действует, скорее, по модели Шостаковича: части его «тридцатиминутной симфонии» (так он называет «Сити Нуар») имеют программные заголовки и следуют друг за другом без перерыва. Хотя подобное тоже не первый раз случается с симфониями¹⁶, в этом сочинении, помимо эффекта саундтрека, возникает и ощущение некоторой «сюитности».

Конечно, если взять темповую шкалу, то мы увидим соотношение, в целом соответствующее симфонии. В первой части (462 такта) основной темп $\text{♩} = 130$; вторая полностью обособлена в партитуре, начиная с названия. При этом между первой и второй частями перерыва нет, и вторая начинается с темпового обозначения «внезапно медленнее» (*suddenly slower*), то есть никакой паузы между двумя частями не предполагается. Связкой служат протянутые звуки у медных (трубы, валторны, тромбоны) на фоне тихих ударов гонгов и колоколов. Любопытно, что отсчет тактов начинается опять с первого — это дает ощущение двойственности соединения между частями: граница как бы есть, но вроде бы ее и нет.

Основной темп второй части обозначен как $\text{♩} = 67$ (то есть вдвое медленнее, чем в первой), ее темповые отношения более изощренные: здесь много ускорений и замедлений, и основной материал находится в постоянном движении (что несколько напоминает не столько оркестровый прием, сколько сдвигание тумблера на электронном синтезаторе). Удивляет, что начало третьей части и конец второй обозначены одним и тем же указанием темпа: *very slow* и *very slow espansivo*. Остается только гадать, почему *very slow* в конце второй части — это $\text{♩} = 48$, а в начале третьей $\text{♩} = 76$...

¹⁶ Можно вспомнить и «Фантастическую» Берлиоза, и листовские симфонии.

Третья часть начинается очень медленно, и ее граница со второй, как ни странно, выделена двойной финальной чертой. Обозначение *attacca* отсутствует, но сложно понять, каким образом должен быть выделен переход между этими частями, если одна заканчивается медленно и тихо, а другая аналогично начинается. Возможно, такты 1–21 III части должны обозначать переход: на фоне выдержанных аккордов у струнных и деревянных духовых *pianissimo* звучат тихие пассажи мелкими длительностями у фортепиано (Пример 1):

III. Boulevard Night

The musical score is titled "III. Boulevard Night" and is marked "Very slow, espansivo" with a tempo of 76. It is a score for a large orchestra and piano. The score is divided into three measures, with a double bar line between the first and second measures. The instruments listed on the left include Piccolo (Piccs.), Flute (Fls.), Oboe (Obs. 1-3), English Horn (Eng. Hrn.), Clarinet in Bb (Cl. 2 in Bb), Bass Clarinet in Bb (Bass Cla. 1 in Bb), Alto Saxophone in Eb (Alto Sax. in Eb), Bassoon (Bsns. 1, 2), Contrabass (Chan.), Trombone (Tbn. 3), Tuba, Timpani, Percussion (Perc. 5), Piano, Celesta, Harp 1, Harp 2, Violin I (Vln. I), Violin II (div.) (Vln. II (div.)), Viola (div.) (Vla. (div.)), Violoncello (div.) (Vcl. (div.)), and Double Bass (Cbs.). The score includes various dynamics such as *p*, *mf*, *sim.*, *pp*, and *f*. The piano part has a "Largo Tam Tam" section. The strings play sustained chords.

Пример 1. Дж. Адамс. *City Noir*. III часть, начало

Программность для Адамса кажется неизбежной: в списке его сочинений подавляющее большинство — программные. Исключение составляют Скрипичный концерт, не имеющий дополнительного наименования (в то время как фортепианный концерт, написанный для Эммануэля Акса, называется «Валики века»); и до некоторой степени Камерная симфония (имеющая, однако, ясные аллюзии на Камерную симфонию Шёнберга). В отношении «Сити Нуар» можно было бы сказать, что это сочинение представляет собой жанровый «кроссовер» — совмещение черт трехчастной симфонии, сюитного цикла и саундтрека.

Medium is the message-1. Оркестр

Как замечает сам композитор, он иногда сравнивает «творческий акт с действиями хорошего садовода. Сам музыкальный материал, гармонии, ритмы, тембры, темпы — это семена, которые вы сеете. Сочинение, финальный этап объединения всех этих элементов — это часто результат того, как они растут, а вы за этим наблюдаете, понимая, когда удобрить, когда полить, когда подрезать и подвязать»¹⁷. В отношении к композиции Адамс вступает в виртуальную полемику с Хиндемитом, описывающим свой творческий метод в книге *A composer's world*. Если Хиндемиту свойственна сначала долгая прекомпозиционная работа, а затем некий момент озарения, когда в голове возникает как бы целиком все произведение, то Адамс действует иначе:

Я часто погружаюсь в новое сочинение, как исследователь-путешественник заходит в незнакомые ему воды, имея лишь смутную идею того, что там могло бы находиться за видимым горизонтом. И я подозреваю, что я не один такой <...> Нужна стимуляция в виде тактильного контакта со звуком. Вот почему так много композиторов нуждаются в том вдохновении, которое они получают от импровизации на каком-нибудь инструменте — будь то фортепиано, синтезатор, гитара или ударная установка¹⁸.

И добавляет: «Для меня самое трудное — это начало новой пьесы»¹⁹. Оркестр — это тот медиум, тот «посредник» в передаче идей композитора, который был знаком Адамсу лучше всего (возможно, за исключением кларнета, инструмента его детских и юношеских занятий). Оркестровый состав у Адамса достаточно интересен, что заметно в ряде произведений. Укажем на некоторые случаи.

Harmonielehre (этот триптих нередко называют «кинематографическим») содержит большую перкуссионную группу: в партитуре задействованы четыре ударника и инструменты — маримба, колокола, треугольник, глокеншпиль, ксилофон, античные тарелочки, тарелки, там-там, вибрафон, ГОНГ.

¹⁷ Adams J. Hallelujah Junction ... P. 190.

¹⁸ Ibid. P. 190–191.

¹⁹ Ibid. P. 191.

О другом своем сочинении Адамс писал в автобиографии:

Если *Common Tones in Simple Time* никогда не возбуждали внимание публики так, как другие мои пьесы, то это потому, что «меньше» вряд ли может произвести соответствующее «больше» <...> Состав большого симфонического оркестра плюс два рояля использован для того, чтобы соткать мягкое и спокойное плетение звуков с целью создания не-телеологической формы. Спокойное, почти бесстрастное «мурлыканье» музыки в разных гармонических областях, возможно, отвратили дирижеров от того, чтобы задействовать ее в программах²⁰.

Одной из заметных черт *Common tones* стало отсутствие сколько-нибудь запоминающихся мелодий. И когда музыка звучит, то становится ясно, что эффект, которого добивается Адамс, связан с инструментовкой. На своем сайте²¹ Адамс замечает: «эффект, каким я его слышу, дает движение по территории, или ландшафту, как если бы мы рассматривали поверхность земли откуда-то сверху»²². Особенность инструментовки у Адамса в большом оркестре всегда связана с легкостью звучания — и это несмотря на большие составы, используемые им. Специфика такого звучания связана с тем, что можно назвать «техникой пластов».

В «Сити Нуар» первое, что обращает на себя особое внимание — это оркестр, достаточно необычный по сравнению со стандартным четверным составом. Состав, который предлагает для своего произведения Адамс, таков:

- 3 флейты + пикколо (третья флейта заменяется на вторую пикколо)
- 3 гобоя + английский рожок
- 3 кларнета in B + бас-кларнет (первый и второй заменяются на кларнет in A, третий заменяется на второй бас-кларнет)
- Альт-саксофон
- 2 фагота + контрафагот
- 6 валторн in F
- 4 трубы in C
- 3 тромбона + туба
- Литавры + 5 групп ударных:
 - 1 группа: вибрафон, бонги
 - 2 группа: гонги, тарелки, гlockеншпиль, маримба, большой там-там, вибрафон, колокола, большой барабан, малый барабан, разнообразные ударные (кастаньеты, коровий колокольчик, клавиесин, темпл-блок
 - 3 группа: колокола, гlockеншпиль, тамбурин, средний там-там, кроталии, ксилофон, тарелки, 2 бубна
 - 4 группа: большой барабан, малый барабан, гонги настроенные, тарелки, кроталии, кастаньеты, треугольник, гlockеншпиль
 - 5 группа: 2 там-тама, большой барабан, тарелки, треугольник, темпл-блок, малый барабан, бубен, бонги, кубинский барабан

²⁰ Ibid. P. 108.

²¹ John Adams [website]. URL: <https://www.earbox.com/> (accessed 06.12.2023).

²² Adams J. *City Noir* for orchestra ...

Имеется также примечание композитора, данное для гонгов: «Гонги должны быть тайского или балийского типа с богатым резонансом»²³.

Кроме того, предполагается джазовая ударная секция (*jazz drummer*): хай-хэт, малый барабан; в одной группе с ними находятся не относящиеся к джазу три низких там-тама, коровий колокольчик, бубны, тарелки, а также фортепиано, челеста, две арфы и струнные.

Четверной состав «Сити Нуар» достаточно разнообразен, но особое внимание привлекают альт-саксофон, огромная ударная группа и специально выделенная джазовая ударная секция. Подобная тембровая специфика приводит на память мысль, сформулированную Маршаллом Маклюэном: *Medium is the message*. Ее можно трактовать так: смысл сообщения определяется не только и не столько содержанием, сколько формой его подачи; выбор средства передачи информации влияет на смысл самой информации. В нашем случае медиум — это *симфоджазовый* оркестр.

Термин «симфоджаз» был предложен американским дирижером и джазовым скрипачом Полом Уайтменом в 1920-х годах. Его можно трактовать по-разному:

- синтезированный стиль, сочетающий в себе легкую симфоническую музыку и элементы джаза;
- джазовая и эстрадная музыка, исполняемая симфоническими оркестрами;
- «украшенная» джазовыми интонациями развлекательная музыка в исполнении джаз-оркестра, который расширен группой струнно-смычковых инструментов;
- стилевая разновидность коммерческой развлекательной музыки²⁴.

Ключевыми словами, характеризующими музыку симфоджаза, будут, таким образом: легкая, эстрадная, джазовая, развлекательная, коммерческая. И это входит в противоречие с «Сити Нуар» — сочинением не развлекательным и не коммерческим, а, напротив, достаточно сложным и непривычным, имеющим отношение, скорее, к академической направленности. Лишь одно слово в этом перечне соответствует характеру произведения Адамса: джазовый. Это не значит, что мы имеем дело с джазовым попури или даже с пьесой типа «Рапсодии в стиле блюз». Музыка «Сити Нуар» имеет специфический микстовый характер, что проявляется в том числе в моменты звучания соло — контрабаса (такты 29–42), альт-саксофона (такты 118–129) и других.

Medium is the message-2. Дебора Борда и Густаво Дудамель

На первом листе «Сити Нуар» имеется посвящение Деборе Борда. Эту женщину Адамс называет одной из главных фигур американской классической музыки, занимавшей посты директора таких коллективов, как оркестры

²³ Adams J. *City Noir* for orchestra ...

²⁴ Что такое симфоджаз, история симфоджаза [Электронный ресурс]. URL: <https://soundtimes.ru/o-dzhaze/simfodzaz?ysclid=lpfibohodh636230065> (дата обращения: 06.12.2023).

в Сент-Поле, Миннеаполисе, Нью-Йорке и, наконец, в Лос-Анджелесе. Личность Деборы приобрела для Адамса значение почти что талисмана — именно она стала продюсером его первого оркестрового проекта в Сан-Франциско на заре творческой деятельности как дирижера: проект имел выразительное название *New and Unusual Music Concerts*, то есть «Концерты новой и необычной музыки». В дальнейшем она сотрудничала с архитектором Фрэнком Гери, дирижерами Эса-Пекка Салоненом и Густаво Дудамелем.

Дудамель и стал первым исполнителем «Сити Нуар». Его карьера выглядит фантастически: он родился в 1981 году в Венесуэле и после обучения в консерватории *Jacinto Lara* (Каракас) и Латиноамериканской скрипичной академии начал заниматься дирижированием у Родольфо Саглимбени и в тот же год стал руководителем *Amadeus Chamber Orchestra*. Его встреча с легендарным Хозе Антонио Абреу привела к назначению руководителем молодежного оркестра Симона Боливара. В 2007-м, когда Дудамелю было 26 лет, он получил свою первую премию за вклад в латиноамериканскую культуру, а в 2008-м оркестр под его руководством был удостоен специальной награды принца Астурии (Испания). Вместе со своим наставником Абреу он также получил премию Гарвардского университета за выдающиеся достижения в деле образования детей. Его признали одной из самых ярких фигур среди молодых музыкантов, и в 2009 году он начал свою деятельность в качестве постоянного руководителя Лос-Анджелесского Филармонического оркестра. 8 октября 2009 года состоялась не только премьера «Сити Нуар» Адамса — это был инаугурационный концерт Дудамеля как руководителя Лос-Анджелесского Филармонического оркестра, где, помимо пьесы Адамса, исполнялась еще Первая симфония Малера.

Огромный успех Дудамеля как дирижера вдохновлял Адамса: композитор бывал в Венесуэле, своими глазами видел, как действует проект по детскому образованию, общался с Абреу — инициатором и «мозгом» этой грандиозной государственной программы. Дудамель был протее Абреу, и Адамс вполне оценил его талант: «естественный и одаренный той же харизмой и теми же музыкальными инстинктами, что и Бернстайн»²⁵. Именно в 2009 году Дудамель был назван в числе наиболее влиятельных людей 2009 года (*100 most influential people of 2009*) американским журналом «Тайм» (*TIME*). Можно предположить, что с таким оркестром и таким дирижером Адамс мог сочинить музыку любой степени сложности — инструмент он имел совершенный.

Medium is the message-3. Концертный зал Уолта Диснея

Рассматривая «посредников» в диалоге композитора и слушателя, нельзя не обратить внимания и на помещение, в котором произошла премьера «Сити Нуар» и которое, скорее всего, не прошло мимо воображения Адамса.

²⁵ Adams J. Hallelujah Junction ... P. 304–305.

Осенью 2003 года в Лос-Анджелесе был открыт Концертный зал имени Уолта Диснея (*Walt Disney Concert Hall*), в котором располагался и Лос-Анджелесский симфонический оркестр. Архитектором проекта стал всемирно известный Фрэнк Гери, создавший один из лучших и сложнейших по конструкции акустических залов в мире (см. *иллюстрацию 1*).



Иллюстрация 1. Walt Disney Concert Hall, внешний вид
Источник иллюстрации: <https://probauhaus.ru/disney-concert-hall/>
(дата обращения: 06.12.2023)

Архитектура здания создает неповторимый образ: его внешний вид, напоминающий скопление застывших айсбергов, кажется невозможным, он сразу поражает воображение. Гери удалось совместить футуристический экстерьер с грамотно продуманным интерьером (см. *иллюстрацию 2*).

Внешние очертания здания словно откликаются на «неправильные» внутренние формы зала. Сцена полностью окружена зрительскими рядами разной величины и причудливой конструкции. Фрэнку Гери принадлежит и разработка уникального дизайна органа с хаотично торчащими в разные стороны трубами (см. *иллюстрацию 3*).

Рассматривая изогнутые плоскости, придуманные Фрэнком Гери (см. *иллюстрации 1–4*), невольно задаешься вопросом: а не был ли и зал частью того «месседжа», который Адамс закладывал в свой «Городской нуар»?



*Иллюстрация 2. Walt Disney Concert Hall,
внутреннее убранство концертного зала. Макет.*

Источник иллюстрации: <https://probauhaus.ru/disney-concert-hall/>
(дата обращения: 06.12.2023)

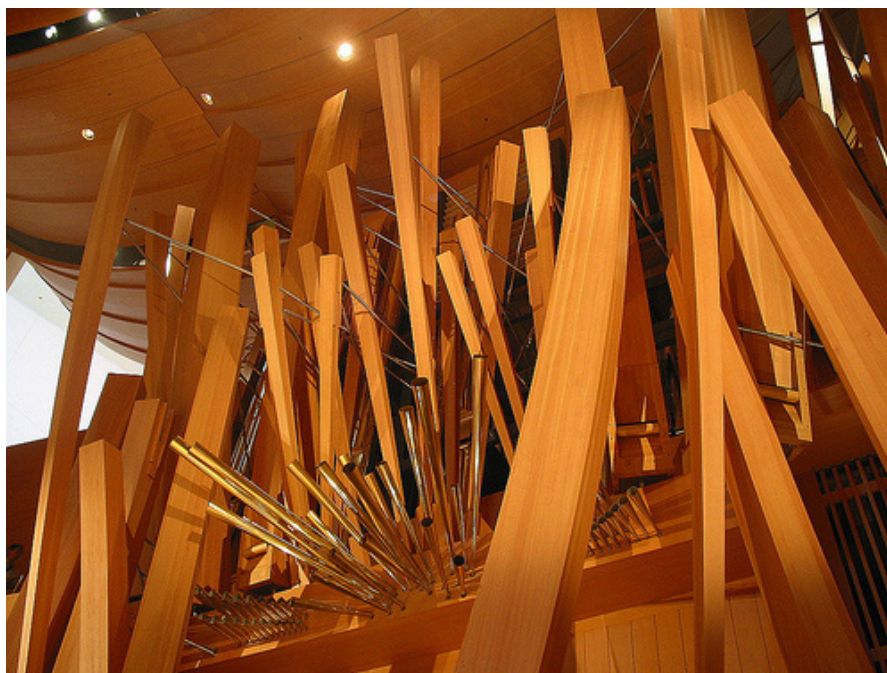


Иллюстрация 3. Walt Disney Concert Hall, орган

Источник иллюстрации: <https://probauhaus.ru/disney-concert-hall/>
(дата обращения: 06.12.2023)



Иллюстрация 4. Walt Disney Concert Hall вечером
Источник иллюстрации: <https://probauhaus.ru/disney-concert-hall/>
(дата обращения: 06.12.2023)

О нарративе и топосах

Идеи подобны рыбам. Если вы хотите подцепить мелкую рыбешку, оставайтесь на мелководье. Но если речь заходит о большой рыбе, вам придется отправиться дальше. На глубине водятся мощные огромные рыбы, яркие и прекрасные. Я нахожусь в постоянном поиске определенного вида рыб. Именно он представляет для меня наивысшую ценность и может быть переведен на язык кинематографа. Однако рыб хватит на всех. Есть рыбы для бизнеса, есть для спорта, словом, на любой случай жизни. Сущность поднимается с глубины. Современная физика называет глубину единым полем. Чем сильнее расширяются границы вашего сознания и осознания, тем ближе вы подходите к источнику, тем большую рыбу вы способны поймать.

Дэвид Линч, кинорежиссер²⁶

Если «внемзыкальную» идею в «Сити Нуар» сформулировать не так сложно, то понять устройство этой музыки не так легко. Музыка поражает своей «потокостью», непрерывностью, невероятным «драйвом». То, что

²⁶ Линч Д. Поймать большую рыбу. Медитация, осознанность, творчество / пер. с англ. К. А. Кистяковой. М.: Эксмо, 2006.

ухватывается слухом, оказывается связанным прежде всего с тембровыми красками, и это до определенной степени отсылает нас к способу взаимодействия с музыкальным материалом, созданным самим Адамсом. Возникает необходимость осознать: что же Адамс понимает под музыкальным материалом?

Об этом сам композитор написал немало: он исследует собственную технику, и из его объяснений можно понять, что в материал входит вся цепь факторов, составляющих звучание: инструмент (тембр) — темп (темперация (звукоряд) — музыкальная ткань — организация нарратива. Кроме этого, для сочинения важен тот топос (место), где оно будет исполняться. Об инструменте и месте исполнения уже было сказано в соответствующих разделах, рассмотрим теперь музыкальный текст и его звуковое воплощение.

В тексте обращает на себя внимание огромное количество темповых сдвигов. В первой части на протяжении 462-х тактов музыки темп меняется 10 раз! Это, однако же, не предел: количество сдвигов во второй части достигает 16-ти, но все рекорды бьет третья: 22 темповых смены. О чем это говорит? Прежде всего, о том, что композитор не сомневается в способности дирижера и оркестра с этим справиться. Но зачем?

«Потоковость» и текучесть — это, наверное, не самые примечательные свойства «структурированной» музыки: подобные качества скорее присущи таким типам музыкального изложения, как связки и разработочные разделы. Однако если вспомнить о симфоджазовом компоненте, то картина станет яснее: джаз — искусство импровизационное, что, по-видимому, и заставляет композитора менять темпы.

Импровизационная привлекательность джаза сегодня становится объектом пристального внимания не только таких композиторов, как Адамс, но и музыковедов разных стран: обратим внимание на ряд проходящих конференций по импровизации (как индивидуальной, так и коллективной), на насыщенную повестку этих собраний (см., например, [10; 11]).

Конечно, нельзя не заметить и некоторые противоречия. Импровизация — искусство в большей степени сольное; принципы коллективной импровизации в джазе, конечно, существуют, но не в таких инструментальных средах, как большой симфонический оркестр. К тому же каждый участник коллектива опирается на некий устойчивый музыкальный текст — джазовый стандарт, благодаря чему индивидуальные импровизации соединяются в некое целое. В случае с пьесой Адамса у нас нет ни того, ни другого.

Однако композитор, похоже, ставил перед собой задачу воплотить в этом сочинении те принципы, которые он считал правильными. Они основывались на желании избежать традиционных схем, формальных моделей и их средств воплощения. Поэтому оказывается бесполезным занятием искать их в его партитуре.

Нам показалось необходимым рассмотреть прежде всего последовательность темпов (см. *Таблицу 1*).

Таблица 1. Дж. Адамс. *City Noir*. Темпы в I части

Такты	Темпы
1–183	♩ = 130
184–186	gradually relax tempo (постепенно замедляя темп)
186–229	♩ = 116 + rit.
230–242	♩ = 116
243–244	♩ = 114
245–246	♩ = 108
247–252	♩ = 104
253–284	♩ = 156
285–305	♩ = 78
306–331	♩ = 132
332	♩ = 120
334–462	♩ = 134

В таблице видно, что в I части сочинения — «Город и его двойник» — есть зоны, где темп не меняется относительно долго, в то же время в ряде случаев почти каждый такт влечет за собой темповый сдвиг. Общая схема таких выглядит следующим образом:

183-43-12-2-1-5-31-20-25-2-128

Можно сделать вывод, что в начале и в конце части имеются относительно длинные стабильные темповые зоны, в середине же возникают темповые флуктуации.

Звуковысотный материал не дает возможности как-то предметно его определить. В первом, 183-тактовом разделе, мы часто слышим стремительные восходящие фигуры (в музыке XVIII века именуемые «тиратами», см. *Пример 2*):

to Deborah Borda, in celebration of a long friendship

CITY NOIR

John Adams

I. The City and its Double

(February 2011)

Copyright © 2009 by Hendon Music, Inc., a Boosey & Hawkes company

Пример 2. Дж. Адамс. *City Noir*. I часть, начало

Вступительные «тираты» заканчиваются в такте 26, сменяясь звучанием «джазового» барабана, который исполняет свое сопровождение вплоть до такта 134, после чего исчезает на весьма продолжительное время (Пример 3):

Approximate idea, but embellish freely Play at soft "background"
level, mostly on hi-hat, ride cymbal and very light rim shots.

Jazz Drummer

Пример 3. Дж. Адамс. *City Noir*. I часть, партия барабана

На фоне барабана в такте 29 начинает свое соло контрабас, ведя его в манере джазового стиля бибоп — ритмически очень прихотливо, чередуя нерегулярные фигуры с регулярными (Пример 4):

30 31 32 33 34 35 36

Пример 4. Дж. Адамс. *City Noir*. I часть, соло контрабаса

Поверх соло контрабаса вступают деревянные духовые, создающие своими пассажами тотально заполненный шестнадцатыми фон (Пример 5):

37 38 39 40

Cls. in Bb
1
2

Bass Cls. in Bb
1
2

Alto Sax. in Bb

Bans.
1
2

Perc. 1 (Vibraphone)

Jazz Drummer

Celesta

Harp 1 (harmonics sound *diva.*)
p L.V.

Harp 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Solo Cbs. pizz.

Cbs. the others p (others: play softer than the Solo)

NB Harp 1: From here let ring (about one beat). Then dampen.

Пример 5. Дж. Адамс. *City Noir*. I часть, вступление деревянных духовых

Дальнейший процесс развертывания связан с расширением фоновых структур: подключается фортепиано, затем челеста, с такта 104 вступают остальные струнные пиццикато. В такте 118 начинается соло альтового саксофона (см. Пример 6) — инструмента, на котором часто играл гениальный джазмен Чарли Паркер (как и на кларнете)

Alto Sax. in Eb

Solo

Пример 6. Дж. Адамс. *City Noir*. I часть, соло альтового саксофона (фрагмент)

Это соло сопровождается поддерживающими аккордами, позволяющими исполнителю продемонстрировать свою технику. Далее можно обозначить зону *tutti*: она начинается в такте 144 и идет плотно расположенными пассажами до такта 183. Характерный образец фактуры этого типа представлен в нотном примере 7:

147 148 149 150 151 152

Picc. 1

Fls. 1 2

Obs. 1 2

Eng. Hn.

Cls. in B \flat 1 2

Bass Cls. in B \flat 1 2

Bsns. 1 2

(Vibraphone)

(Suspended Cymbal)

Perc. 3 Glockenspiel

4 Tam Tam

5 Bass Drum

Пример 7. Дж. Адамс. *City Noir*. I часть, зона *tutti*

Смена темпа в такте 186 ведет за собой и смену фактуры: обнаруживаются медитативные триоли (Пример 8):

The image shows a page of a musical score for the first part of 'City Noir' by John Adams. The score covers measures 186, 187, and 188. The tempo is marked as quarter note = 116. The score includes parts for Piccolo 1, Flutes 1, 2, and 3, Oboes 1 and 2, Clarinets in Bb 1 and 2, Bass Clarinet in Bb, Bassoon 1, Horns in F (1, 2, 3, 4), Trombones (1, 2), Vibraphone, Percussion (1, 2, 3), Celesta, Harp 1, Harp 2, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *pp*, *pp sempre*, *mf*, and *mp*. There are also performance instructions like 'con sord.' for the cello and contrabass. The score is written in a standard musical notation with various clefs and time signatures.

Пример 8. Дж. Адамс. *City Noir*. I часть, зона смены темпа в такте 186

«Рисунок» партитуры меняется, однако сильного контраста с предыдущим изложением нет. Возможно, это стоит трактовать как связку, потому что позже, в тактах 230–247 появится новый тематический материал — тема лирического характера (Пример 9).

С такта 259 снова вступает джазовый барабан, маркируя небольшой контрастный раздел, отчетливо демонстрирующий «многoplastовость» оркестровой ткани: флейты, фортепиано и челеста исполняют репетиции на одном звуке,

деревянные духовые играют пассажи, струнные добавляют свои пиццикато (см. Пример 10). И лишь в такте 286 возникает еще одна короткая, несколько «робкая» лирическая тема у флейты и скрипок (такты 286–287).

Чуть дальше, в такте 289 к этим линиям присоединяется соло валторны — оно не тождественно теме флейты и скрипок, а представляет собой ее импровизированный вариант, где лишь начало сходно, но дальнейшее представляет собой свободное развертывание, как в джазе.

В такте 306 снова меняется темп и возникает обозначение *leggiero*. Происходящее в этом разделе выглядит как своего рода скерцозный эпизод: в отсутствие струнных и медных духовых на фоне аккомпанемента флейт звучат челеста и гlockenspiel, создавая своими тембрами ощущение нереальности, зачарованности. В такте 311 появляется контрапункт — мелодия у виолончели, к которой в такте 318 присоединяется альт. Общее уплотнение фактуры приводит к следующему разделу (с такта 334), меняющему характер звучания благодаря вновь появившемуся джазовому барабану и теме у скрипок (по мелодическому рисунку она напоминает «Танец рыцарей» из балета С. С. Прокофьева); эту же тему дублирует фортепиано. Но ритмика иная, и поэтому аллюзия хоть и возникает, но слабая. Эта тема (а может, линия?) исчерпывает себя к такту 367, после чего начинает формироваться полиэлементная фактура, которая к такту 386 образует базовое двухэлементное соединение:

- Флейта, гобой, вибафон и челеста исполняют мелодию скерцозного плана (похожую на польку или какой-то иной двухдольный танец);
- Саксофон, фаготы, валторны, струнные ведут контрапунктирующий голос с контрастным элементом — триолями четвертями и восьмыми.

A tempo (♩ = 116)

Пример 9. Дж. Адамс. *City Noir*. I часть, начало лирической темы у струнных

263 264 265 266 267 268

Picc. 1
2

Fls. 1
2

Obs. 1-3

Eng. Hn.

Cls. in Bb 1
2

Bass Cls. in Bb 1
2

Alto Sax. in Eb

Bsns. 1
2

Horns in F 1, 3
2, 4
5, 6

Tpt. 1 in C

Tbn. 1

Timpani *very lightly*
p

Jazz Drummer

Piano *diva*
f
ff

Celesta

Harp 1 *Al D \flat*
G \flat
f
ff
sim.

Harp 2 *Al D \flat*
G \flat
f
ff
sim.

Vln. I (*pizz.*) *W*

Vln. II (*pizz.*)

Vla. (*pizz.*)

Vcl. (*pizz.*) *div.* *unis.*

Cbs. (*pizz.*) *unis.*
f

Пример 10. Дж. Адамс. *City Noir*. I часть, многопластовая оркестровая фактура

«Сглаживание» ритмических противоречий приводит к разделу, начинающемуся в такте 416, когда триольных элементов больше не остается и общая оркестровая ткань начинает представлять собой комплементарные мотивы, основанные только на бинарных соотношениях.

Оставшиеся такты 427–462 можно воспринимать как коду, где общее тутти составлено по образцу, немного напоминающему минималистские партитуры: разные группы оркестра исполняют неодинаковые, но в достаточной степени сходные элементы фактуры, что создает общее пестрое ритмичное полотно.

Вторая часть — «Эта песня для тебя» — также обладает развернутой темповой структурой. Основная длительность — четверть, и общая протяженность музыкального текста (173 такта) разбивается на 20 фрагментов с разными темповыми обозначениями (см. *Таблицу 2*):

Таблица 2. Дж. Адамс. City Noir. Темпы во II части («Эта песня для тебя»)

Такты	Темпы
1–41	♩ = 52
42	♩ = 67
53	♩ = 80
54–67	♩ = 52
68	molto ritenuto
69–80	♩ = 52
81–83	poco rallentando
84–90	♩ = 52
91–105	♩ = 98, последние три такта – ускорение
106	♩ = 106
108	♩ = 107
110	♩ = 110
112	♩ = 120
122	accelerando
125	♩ = 96

128	♩. = 98
132	♩. = 100
143	♩♩ = 60
148	suddenly slower ♩ = 52
160	suddenly faster ♩ = 116
165	meno mosso ♩ = 105
168	Ritardando
171	very slow = 48

Структура части представляется следующей. Такты 1–41 выполняют роль вступления. С такта 42 начинается изложение своеобразной темы альт-саксофоном, явно смоделированной по типу импровизации в стиле бибоп, очень виртуозной, с весьма изысканными фигурами разных типов ритмики. Импровизация продолжается до такта 53 (см. *Пример 11*):



Пример 11. Дж. Адамс. *City Noir*. II часть, импровизация альт-саксофона, фрагмент

Раздел 2 (внезапно медленнее, с такта 54) выводит на первый план импровизацию соло валторны. Она также написана в стиле боп с характерной для него частой сменой размеров и иррациональным делением длительности. В такте 61 соло валторны заканчивается, ее сменяет тромбон (*Пример 12*):

Horns in F 3/2
Tpts. 1-4 in C
Tbn. 1
Tuba

con sord.
p
(Harmon mutes, stems out)
Solo (to the foreground) espr.
(very slight rubato)
mf f

Пример 12. Дж. Адамс. *City Noir*. II часть, партии солирующих медных инструментов, фрагмент

В тактах 63–68 возникает параллельное солирование английского рожка и фагота, при этом в 68 такте происходит остановка движения, а уже со следующего начинается очередная импровизация тромбона,двигающаяся небольшими «волнами».

По окончании «отголоски» импровизации тромбона «долетают» до такта 106; их сопровождает группа струнных и фортепиано. В такте 105 в процесс встраивается альт-саксофон, который начинает своего рода состязание с кларнетами, продолжающееся до такта 125, после чего к солистам примыкают английский рожок и гобои.

В такте 147 все внезапно прекращают играть, кроме скрипок и альтов; возникает нечто вроде одноголосного перехода, и с такта 149 соло переходят к струнным: цепляясь друг за друга, следуют «выступления» альта. Его перебивают виртуозными пассажами кларнеты, как бы соревнующиеся друг с другом; однако на горизонте — окончание части; в такте 169 — генеральная пауза, и последний аккорд исполняют валторны, контрабасы и бас-кларнет.

Третья часть — «Ночь на бульваре» — демонстрирует самое «сбивчивое дыхание»: количество смен темпа достигает 23-х в пространстве 340 тактов. Отчасти это связано с тем, что начальный раздел — переходный, обозначенный как *very slow, espansivo*, $\downarrow = 76$. Он представляет собой своеобразную каденцию фортепиано, челесты и арфы на фоне тихих струнных и духовых. Эта каденция длится 20 тактов и затем заканчивается в такте 21; после чего в такте 29 вступает очень красивое соло трубы, продолжающееся до такта 54.

Такты 55–57 демонстрируют огромное нарастание — динамическое, фактурное, темповое, заканчивающееся фермой. С такта 58 начинается раздел, поначалу имеющий некоторое сходство с «аккордами вытаптывания» у И. Ф. Стравинского в «Весне священной», но его развертывание напоминает скорее мощное крещендо набирающего скорость поезда (не отзвук ли это *Pacific* Онеггера?). Возникают и ассоциации с «Время, вперед» Свиридова (тем более, что музыка Свиридова — это музыка к фильму); однако нет абсолютно никаких свидетельств, что Адамс мог знать эту тему. Последующие события иначе как процесс разгона поезда воспринять трудно; особенно способствует этому регулярная смена размера в музыке. В рамках набора скорости случаются своеобразные притормаживания (такты 79–80), затем последующее ускорение и снова торможение в тактах 88–93. С такта 94 начинается как бы новая строфа, связанная с увеличением темпа и появлением «персонажа» — партии альт-саксофона, исполняющего труднейшее соло на протяжении 13 тактов. Этот цикл (запуск двигателя — разгон — восстановление движения) повторяется еще раз в тактах 116–137, а в такте 138 мы наблюдаем, как после генеральной паузы происходит смена «картинки». С обозначением *furtivamente* (тайком, крадучись) музыка начинает осторожно, но настойчиво демонстрировать наступательные интенции, в чем можно усмотреть звукоизобразительные идеи: автомобиль, набор скорости, сигналы (последние особенно заметны у тромбонов в тактах 147–149 и 150–151). Музыка действительно мчится «на всех парах» к финалу симфонической пьесы, постепенно уплотняя оркестровое звучание, наращивая

количество инструментов; с такта 305 и до конца оркестр грохочет, демонстрируя полное могущество тона и техники.

Вернемся к вопросу о топосах и нарративе. Нам кажется существенным сделать попытку определить топосы (то есть общие, всеми узнаваемые системы музыкальных знаков) в этом произведении именно потому, что классическая топика (если рассматривать ее по Леонарду Ратнеру²⁷, например) здесь отсутствует (или почти отсутствует). Но узнаваемость некоторых типов музыки все же имеется.

Один из узнаваемых топосов — джазовая импровизация в стиле бибоп: длинная инструментальная линия без признаков песенности (выразительная мелодия) или этюдности (наличие повторяющейся фигуры), асимметричная и виртуозная, со слегка преувеличенным несовпадением с сильной долей (имитация свинга). Топос джазовой импровизации выражается по преимуществу в соло, чередуясь, как правило, с коллективной игрой «бэнда». Инструменты, чаще всего применяемые в таких «квази-импровизациях», — альт-саксофон, кларнет (инструменты Чарли Паркера), тромбон. Адамс разрабатывает также некий индивидуальный топос: будучи большим поклонником Айвза, он любит применять соло духовых (особенно часто — трубы) в медленном темпе; подобные фрагменты можно было бы назвать «Айвз-мелодии» (см. *Пример 13*). Что касается нарратива, то на этот счет у Адамса есть вполне сформированное понимание произведения как путешествия, что очевидно в «Сити Нуар». Можно также вспомнить уже использованный мотив «короткой поездки в быстрой машине» — напомним, что одна из блестящих оркестровых пьес Адамса так и называется: *Short ride in a fast machine*.

Заключение

Подведем итоги. «Сити Нуар» — симфоническая пьеса в трех частях, основной смысл которой — «упаковать» в формат концертного сочинения темы и мотивы любимых Адамсом стилей: с одной стороны, джаза в стиле бибоп, с другой — Айвза, отчасти Мийо. С точки зрения формообразования это скорее можно было бы характеризовать как джазовую фантазию, представленную в нескольких частях и в разных темповых вариантах. Пьесу трудно вообразить себе вне тех локусов, для которых она была создана — Лос Анджелес, концертный зал Уолта Диснея, оркестр под управлением Дудамеля. Вне этого контекста музыка многое теряет. Возникает даже подозрение, что принадлежность пьесы американской культуре делает ее не слишком понятной тем, кто к ней не принадлежит и не представляет себе реалий, связанных с подобной музыкой — в том числе и с музыкой Адамса, взятой во всей ее полноте.

²⁷ Ratner L. Classic music. Expression, form and style. London; New York: Schirmer Books, 1980.

57 58 59 60 61 62
Poco rall. A tempo

Picc. 1
1
Fla. 2
3
Cls. in Bb 1
2
Bass Cls. in Bb 1
2
Alto Sax. in Eb
Bsn. 1
Cbn.

Horns in F 1
2
Tpts. in C 1
2
3
4

(Vibraphone)
1
2
Perc. 3
4
5
(Tuned Gongs)
(Large Tam Tam)

Celesta
Harp 1
Harp 2

Poco rall. A tempo
con sord. p
con sord. pp
con sord. p
con sord. pp
con sord. p
con sord. pp
con sord. p
con sord. pp

Vin. I (div.) A
B
Vin. II (div.) A
B
Vla.
Vcl.
Cbs.

Пример 13. Дж. Адамс. *City Noir*. II часть, фрагмент

Кто же он, Джон Адамс? Он композитор, для кого «американская идентичность» имеет по-настоящему важное значение; но это совмещается с прекрасным знанием и владением западной классической музыкой — и то, и другое он интерпретирует не как нечто ностальгическое, но как живое и актуальное. В его душе есть место и Бетховену, и Эллингтону, и Дебюсси, и Коулу Портеру, а творческие решения удивляют своей непредсказуемостью. Джон Адамс соединил в своем творчестве многочисленные музыкальные влияния, включая джаз, рок и популярную музыку, но его индивидуальный стиль не может быть сведен к какому-то одному воздействию: он не является ни минималистом, ни пост-минималистом, ни неоромантиком в чистом виде. Некоторые из его сочинений можно отнести к этим стилям, но он в целом не мыслит себя представителем какого-то определенного направления. Его отношение к предшествующему опыту всегда критическое. Хотя музыкальный материал Адамса кажется вполне знакомым, эта узнаваемость/непредсказуемость приводит к тому, что музыка звучит необъяснимо, непонятно как устроенная.

Не об этом ли писал Ричард Тарускин: «Рубеж XX—XXI веков в музыкальном искусстве можно назвать временем “горизонтального” <...> Благодаря технологиям звукозаписи и трансляции вся музыка прошлого и настоящего стала доступной любому музыканту в любой точке планеты. Тот способ, который позволил этой “горизонтальной” передаче подменить собой “вертикальную” передачу, основанную на хронологии (а именно на этом базируется историческое мышление), стал подлинной музыкальной революцией конца XX века, все последствия которой будут осознаны уже за пределами столетия, в XXI веке и далее. Непосредственное воздействие этой революции <...> если процитировать одного из композиторов этого периода, Джона Адамса — состоит в том, что по-настоящему значимая музыка XX века является “по преимуществу порождаемой эффектами пульсации и ударности, а не мелодичности и фазовости”» [12, р. 369]. Возможно, Адамс как раз и есть тот, кто открывает нам новую страницу истории музыки.

Список источников

1. Акопян Л. О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010.
2. Kapusta J. The Self-Actualization of John Adams // Journal of the Society for American Music. 2018. Vol. 12, no. 3. P. 317–344. <https://doi.org/10.1017/S1752196318000184>
3. Cahill S. Adams, John (Coolidge) // Grove Music Online. Updated, 22 October 2008. Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.42479> (accessed: 06.12.2023).
4. Ван Д. «Никсон в Китае» Джона Адамса как образец оперы постмодернистской эпохи // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2021. № 2 (73). С. 121–134.

5. Ван Д. Минимализм и постмодерн в опере Джона Адамса «Никсон в Китае» [Электронный ресурс] // *Philharmonica. International Music Journal*. 2022. № 2. С. 1–10. <https://doi.org/10.7256/2453-613X.2022.2.37705> (дата обращения: 06.12.2023).

6. Predota G. John Adams [Electronic source] // *Interlude*. 2022, 13 Jan. Available at: <https://interlude.hk/john-adams-composer-of-the-month/> (accessed: 06.12.2023).

7. Clements A. John Adams: *City Noir; Saxophone Concerto* review [Electronic source] // *The Guardian*. 2014, 4 Jun. Available at: <https://www.theguardian.com/music/2014/jun/04/john-adams-city-noir-review-st-louis-symphony-mcallister> (accessed: 06.12.2023).

8. Varga B. A. *The Courage of Composers and the Tyranny of Taste: Reflections on New Music*. Rochester: University of Rochester Press; Boydell & Brewer, 2021. <https://doi.org/10.1017/9781787440043>

9. Шредер П. Заметки о фильме нуар [Electronic source] // Сеанс. 15.02.2011. URL: <https://seance.ru/articles/noir-notes/> (дата обращения: 06.12.2023).

10. Ayerst J. Are Classical Musicians Excluded from Improvisation? Cultural Hegemony and the Effects of Ideology on Musicians' Attitudes Towards Improvisation // *Contemporary Music Review*. 2021. Vol. 40, iss. 4. P. 440–452. <https://doi.org/10.1080/07494467.2021.2001945>

11. Jankowska L. Re-Thinking Virtuosity for the Hybrid Era of Multifarious Approaches // *Contemporary Music Review*. 2023. Vol. 42, iss. 3. P. 288–303. <https://doi.org/10.1080/07494467.2023.2277544>

12. Taruskin R. *Music in the Late Twentieth Century: The Oxford History of Western Music* / revised ed. edition. Oxford: Oxford University Press, 2009.

References

1. Hakobian, L. O. (2010). *Muzyka XX veka. Enciklopedicheskiy slovar'* [*Music of the 20th Century. Encyclopedic Dictionary*]. Praktika.

2. Kapusta, J. (2018). The Self-Actualization of John Adams. *Journal of the Society for American Music*, 12(3), 317–344. <https://doi.org/10.1017/S1752196318000184>

3. Cahill, S. (2008). Adams, John (Coolidge). In *Grove Music Online*. Updated, 22 October 2008. Retrieved December 6, 2023, from <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.42479>

4. Van, D. (2021). *Nixon in China* by John Adams as an Example of Post-Modern Opera. *Bulletin of Vaganova Ballet Academy*, 73(2), 121–134. (In Russ.).

5. Van, D. (2022). Minimalism and Postmodernism in John Adams' Opera *Nixon in China*. *Philharmonica. International Music Journal*, (2), 1–10. (In Russ.). <https://doi.org/10.7256/2453-613X.2022.2.37705>

6. Predota, G. (2022, January 13). John Adams. *Interlude*. <https://interlude.hk/john-adams-composer-of-the-month/>

7. Clements, A. (2014, June 4). John Adams: *City Noir; Saxophone Concerto* review. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/music/2014/jun/04/john-adams-city-noir-review-st-louis-symphony-mcallister>

8. Varga, B. A. (2021). *The Courage of Composers and the Tyranny of Taste: Reflections on New Music*. University of Rochester Press; Boydell & Brewer, <https://doi.org/10.1017/9781787440043>
9. Schrader, P. (2011). Zаметki o fil'me nuar [Notes on Film Noir]. *Seans [Session]*, 15.02.2011. (In Russ.) Retrieved December 6, 2023, from <https://seance.ru/articles/noir-notes>
10. Ayerst, J. (2021). Are Classical Musicians Excluded from Improvisation? Cultural Hegemony and the Effects of Ideology on Musicians' Attitudes Towards Improvisation. *Contemporary Music Review*, 40(4), 440–452. <https://doi.org/10.1080/07494467.2021.2001945>
11. Jankowska, L. (2023). Re-Thinking Virtuosity for the Hybrid Era of Multifarious Approaches. *Contemporary Music Review*, 42(3), 288–303. <https://doi.org/10.1080/07494467.2023.2277544>
12. Taruskin, R. (2009). *Music in the Late Twentieth Century: The Oxford History of Western Music*, revised edition. Oxford University Press.

Информация об авторе:

Цареградская Т. В. — доктор искусствоведения, профессор, кафедра аналитического музыкознания, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Российская Федерация

Information about the author:

Tatiana V. Tsaregradskaya — Dr. Sci. (Art Studies), Professor, Analytical Musicology Department, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation

Статья поступила в редакцию 23.10.2023;
одобрена после рецензирования 05.12.2023;
принята к публикации 15.12.2023.

The article was submitted 23.10.2023;
approved after reviewing 05.12.2023;
accepted for publication 15.12.2023.