

Джон Адамс:

«Я — «этнический» композитор»

Большие собрания записей того или иного композитора обычно выходят только посмертно, однако американец Джон Адамс (1947) удостоился такой чести при жизни. В конце прошлого года фирма «Nonesuch» выпустила 10 компакт-дисков «The John Adams Earbox», дающих представление о творческой эволюции композитора за последние 20 лет. К антологии прилагалось его пространное эссе.

В 1971 году Адамс оставил учебу в Гарвардском университете. «Годы моего формирования как личности и музыканта пришлось на середину — конец 60-х годов, когда в качестве образцов современного композитора нам предлагали Веберна и Булэза, — пишет он. — А мне в общем-то не нравилась эта музыка, особенно Веберн. Я считал ее очень скучной — весь мир там сводился к некоей туманной абстрактной теории. И все это происходило на фоне невероятного дионисийского взрыва рок-музыки. Я просто не смог совместить эти две действительности — учиться на музыкальном отделении Гарварда с его похоронным замалчиванием окружающего, а затем выходить на улицу и встречать «поколение цветов».

В итоге он покинул восточное побережье и перебрался на запад США в Сан-Франциско. «Западное побережье было дальше от Европы и ближе к Востоку, а композиторы, которых я встретил там, были гораздо более склонны к экспериментированию — их не заботил Шенберг. Меня же он заботил, когда мне было 22 года, поэтому-то я так ухватился за Джона Кейджа как гуру. Ибо молодому человеку, не знавшему, что делать, он прини-мал утешение. Кейдж был одновременно и радикалом и добродушным махариши».

Первые 10 лет, проведенные в Сан-Франциско, Адамс занимался организацией концертов новой музыки, в частности, Кейджа и Мортона Фельдмана. Однако даже полное погружение в этот широко открытый мир не указало ему путь собственного развития, который он искал. «Я понял, что получаю глубокие, полные смысла впечатления от слушания джаза или Бетховена, и, в конце концов, должен был признаться себе в том, что американский авангард, несмотря на всю свою привлекательность и провокативность, просто не дотягивает до высот человеческого опыта».

Минимализм, находившийся тогда в начальной стадии, казалось бы, предлагал искомый путь. Адамс слушал «In C» Терри Райли и «Drumming» Стива Райха, хотя, по его словам, «крайняя поведенческая ритуализованность ансамбля Райха, напоминавшая религиозную секту», раздражала его. Именно на основе этих моделей он начал развивать собственный стиль. Правда, с самого начала он был, что называется, «сложным» минималистом: «Я хотел создавать музыку, которая имела бы энергию, драйв, иступленность минимализма, но вместе с тем обладала бы гораздо большим выразительным потенциалом. Ранние минималистские опысы разочаровывали меня своей растянутостью и водянистостью — в них содержалась какая-то одна идея, претерпевавшая постепенные метаморфозы. Я считал, что для начальной стадии развития направления это неплохо, но пора двигаться дальше. Поэтому уже «Shaker Loops» (1978 — первое из произведений Адамса, привлечшее к нему международный интерес) было в этом смысле гораздо более сложным сочинением».

Оно открыло первый этап развития Адамса, продолженный такими вещами, как «Harmonium» (1981) и «Harmonielehre» (1985), и завершившийся оперой «Никсон в Китае» (1988), принесшей ему международное признание. Однако вскоре в его музыке произошла смена акцентов. Поворотной в этом смысле явилась вторая опера «Смерть Клингхоффера» (1990). «Я хотел обогатить гармоническую палитру, и в этот период моя музыка стала более мелодичной и более хроматической, что

разочаровало часть моих поклонников. Однако позднее, как, например, в «Наивной и сентиментальной музыке» (премьера состоялась в 1999), я вернулся к большей ясности и проявил интерес к построению крупных структур».

Ныне он уже не ожидает радикальных изменений своего стиля. «Очень трудно понять, куда можно двигаться сейчас; в XX веке столько всего уже было сделано, даже в последние 50 лет. Однако я собираюсь использовать язык, который выработал за прошедшие 20 лет, для совершенствования достигнутого».

Так легко рассказывать о том, что делал 10 или 15 лет назад, но очень трудно — о том, что делаешь сейчас. Я всегда был композитором, доверявшим своему подсознанию. Несовершенство современной музыки состоит в том, что все находится на поверхности — композиторы постоянно разглагольствуют о том, чем заняты. И это беспокоит меня: на мой взгляд, великие композиторы владели техникой, не задумываясь о ней. Скажем, Брамс обладал полным техническим арсеналом, однако не считал интересным рассуждать на эту тему. Он просто использовал его в своем творчестве. Вот почему я люблю художников. Они обычно не говорят, а рисуют, предоставляя искусствоведам судить о том, что получилось».

С годами, признается Адамс, писать музыку для него стало легче. Однако начать новое произведение все еще очень трудно. «Я обычно прохожу через ужасную фазу, начиная новый опус. Мне кажется, что на сей раз ничего не получится, что все кончено, источник иссяк. Большинство сочинений начинаются с музыкальной идеи, но некоторые — с идеи концептуальной. А уж когда творческий процесс пошел, я почти ничего не отбрасываю. Только стараюсь работать как можно быстрее, почти в полубессознательном состоянии. Это почти автоматическое записывание. Я сажусь сочинять рано утром, около половины пятого, когда я еще полусонный. И работаю в некоем оцепенении до девяти или десяти, а потом делаю перерыв. Остаток дня проходит уже под другим энергетическим напряжением».

Адамс называет себя «этническим» композитором, черпающим из резервуара музыкальных языков и культур и синтезирующим необходимое в присущий только ему стиль. Это, по мнению Адамса, как раз та трудность, с которой сегодня приходится сталкиваться любому начинающему композитору, — на его голову со всех сторон обрушивается самая разная музыка. «Многое зависит от самости и воображения композитора. Проблема в том, что некоторых пугает Zeitgeist (дух времени). Большой вред, приносимый университетами и педагогами по композиции, заключается в том, что на музыкальных факультетах работает слишком много творчески не реализовавшихся композиторов. И они внушают, что быть композитором плохо. В настоящее время молодые имеют не лучшие образцы для подражания. Вот почему так важно, чтобы они поняли, что весь мир музыки — от алжирского техно, произведений для гамелана и до Арво Пярта — может быть частью их палитры. И этот мир должен быть радостным».

Большинство американских композиторов в возрасте 20–29 лет ныне хотели бы жить и действовать скорее как рок-музыканты. Они находят образ «серьезного» композитора очень непривлекательным. Я же питаю огромное уважение к молодым европейским композиторам. По-моему, они остаются частью традиции, ведут себя как верные ученики. В этом их большое отличие от американцев.

В свое время я решил покинуть академическое окружение и зарабатывать на жизнь композицией. Это сделало меня объектом нападок за то, что я пишу музыку ради денег. Помню соответствующий опус в «New York Review of Books» об опере «Никсон в Китае». По зрелом размышлении я понял: то же самое можно сказать о «Мессии», или «Дон-Жуане», или «Аиде». Их авторы очень заботились о том,

чтобы их произведения привлекали публику. Полагаю, подобные рассуждения подготавливают ту полную шизофрению, до которой мы докатились к концу века».