

А. ИВАШКИН



**ЧАРЛЬЗ**  
**ДЖИВЗ**

**И МУЗЫКА**

**XX**  
**века**















ЗАРУБЕЖНАЯ МУЗЫКА  
МАСТЕРА XX ВЕКА

---

**А.ИВАШКИН**

**ЧАРЛЬЗ**  
**АЙЛВУД**  
**и МУЗЫКА**  
**XX**  
**века**

МОСКВА  
• СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР •  
1991



ББК 85.313(3)  
И 24

*Составитель серии  
на общественных началах  
И. Ф. ПРУДНИКОВА*

*Рецензент  
М. Е. Тараканов  
доктор искусствоведения*

**Ивашкин А.** Чарльз Айвз и музыка XX века.— М.:  
**И 24** Сов. композитор, 1991.— (Зарубежная музыка. Мас-  
тера XX века).— 455 с. ил. В пер.  
ISBN 5—85285—133—7.

Книга познакомит читателей с крупнейшим американским композитором Чарльзом Айвзом (1874—1954), его жизнью и творчеством, раскроет его связи с представителями американской культуры, расскажет о том новом, что принесло творчество Айвза в мировую музыкальную культуру.

Книга иллюстрирована и снабжена нотными материалами и справочным аппаратом.

**И** 4905000000—075 427—89  
082(02)—91

ISBN 5—85285—133—7

© Ивашкин  
Александр Васильевич, 1991 г.

Как раз неправдоподобное и является  
наиболее явным признаком чудесного...

*Стефан Цвейг*

Да, личность Чарльза Айвза неправдоподобна...

Как может композитор создавать произведения, заключающие в себе почти все «языковые» признаки музыки XX ст. задолго до того, как эти признаки появились в сочинениях других авторов, считающихся создателями этих признаков? Это неправдоподобно...

Как может композитор давать почти что «соавторскую» свободу исполнителю, не фиксируя порой даже инструментальный состав своих произведений? Это неправдоподобно...

Как может композитор, чья творческая деятельность носила явный характер «хобби», претендовать на место одного из крупнейших композиторов XX в.? Это неправдоподобно...

Как могло в то же время случиться, что этот композитор, собственно говоря, и не претендовал на это место, а просто-напросто сочинял, потому что не мог не сочинять? Это неправдоподобно... И именно поэтому чудесно. Чарльз Айвз чудесен, это чудо, которое, как мне долго казалось, объяснить невозможно, но, прочитав книгу Александра Ивашкина, я убедился в своей неправоте. Возможно, и еще как возможно!

Помимо широчайшей панорамы истории музыки XX в. в контексте ее взаимоотношений с феноменом Айвза, читатель «попутно» (и как кстати) совершит интереснейшие экскурсии в разные области бытия человеческого, буквально от Ньютона до Бергсона... Эта книга воспринимается как увлекательный роман, сообщаящий массу интереснейших, доселе не известных советскому музыковедению фактов. Чего стоит хотя бы история об исполнении Малером Третьей симфонии Айвза или гипотеза об айвзовских маргиналиях в библиотеке Московской консерватории!

Читатель найдет в книге глубокий анализ сложнейших айвзовских структур (образцовым можно назвать в этой связи анализ Второй сонаты для фортепиано), выполненный в замечательном литературном стиле. Текст в книге Ивашкина звучит, причем звучит в нужной тональности.

Особенно трудна была задача автора создать «законченную» книгу о «неоконченном» по самой своей природе творчестве Чарльза Айвза, и надо сказать, что с этой задачей автор справился блестяще.



### ***От автора***

«Чарльз Айвз — кто это?» — еще недавно можно было услышать в Европе. Впрочем, айвзовский бум, прокатившийся по Америке и Европе в 60—70-х гг. и сопровождавшийся сенсационной атмосферой открытия его музыки, завершился в 1974 г. торжественным празднованием 100-летия композитора, к которому был приурочен выпуск книг, статей, пластинок. Айвз стал широко популярным. О нем пишутся десятки монографий, диссертаций; на телевизионных экранах многих стран мира демонстрируется художественный фильм «Настоящий диссонанс — как человек», рассказывающий о жизни Айвза. На его музыку ставятся балеты, она звучит в драматических спектаклях.

Впервые музыку Айвза я услышал лет 15 назад. Впечатление было подобно шоку: ни на что не похожая, она казалась чем-то бóльшим, чем просто музыка. Айвзу, я был уверен, удалось «схватить» самую «субстанцию» музыки — ту, что всегда существует в мире и служит импульсом творчества. Недаром сам композитор так часто говорил о глубинной «субстанции» искусства, о том, что музыка является частью реальности, а не просто игрой звуков и стилей.

Мысль об этой книге возникла в 1975 г., когда я впервые оказался в Америке. Страна уже отпраздновала 100-летний юбилей Айвза и готовилась отметить 200-летие независимости США. И в этом, в общем, случайном совпадении дат виделся символ чего-то неслучайного: Айвз был в своем творчестве настоящим американцем; образы его музыки неотделимы от американской жизни и истории. Никто, как он, не выразил в музыке контрасты Нового Света: космополитический хаос Нью-Йорка, тишину небольших городков, шум оживленных улиц, мистическую тишь природы — все то, что составляет парадоксальное единство Америки. Полифо-

ническая и полистилистическая контрастность появилась в музыке Айвза намного раньше, чем она стала нормой в европейском искусстве XX в. Отразив типично американскую тенденцию к ассимиляции «своего» и «чужого», «прошлого» и «настоящего», Айвз одновременно воплотил и одну из главных всеобщих тем XX в.: диалог разнородного, разновременного, создание нового культурного контекста. Неудивительно, что, почти не понятый современниками, Айвз стал чрезвычайно популярным и даже модным в 60—70-х гг., когда музыкальная культура Европы сама пришла к идее ассимиляции разных истоков и стилей, когда возник новый тип художественного сознания.

Спустя 12 лет, весной 1987 г., я вновь прилетел в Америку. На этот раз — в Нью-Хэйвен в Йельский университет, где находится архив Айвза. Тихий, спокойный Нью-Хэйвен, один из самых значительных интеллектуальных центров мира, хранит традиции лишенной суеты духовной атмосферы. Здесь получали образование многие выдающиеся умы страны, здесь учился в конце прошлого века Айвз. До Нью-Йорка отсюда — около 100 км. Но это — совсем другой мир, иной полюс американской жизни. Прodelав (вслед за Айвзом) полуторачасовой путь в поезде от «Централ-стэйшн» в Нью-Йорке до скромного вокзала в Нью-Хэйвене, можно было понять, почему столь естественно уживалась в его музыке кричащая красота динамических линий Манхэттена — и провинциальная невозмутимость иельской университетской атмосферы. Находясь в Нью-Йорке, не задумываешься о прошлом, все подчинено изменчивости сиюминутного момента. Попадая в Нью-Хэйвен, напротив, забываешь о настоящем, время словно останавливается, меняется восприятие всех событий. Может быть, этим объясняется и столь характерный ностальгический привкус отношения к прошлому в музыке Айвза, необходимость его постоянного, реального присутствия в любой картине быстротекущей повседневности — то, что, кстати, также станет одной из характерных черт искусства XX в.?

Одна из трех фундаментальных библиотек Иеля — нотномызыкальная. Здесь, наряду с рукописями Баха (именно в Йельской библиотеке недавно было сделано сенсационное открытие К. Вольфа — найдены неизвестные ранее хоралы Баха), Моцарта, Генделя, хранится и архив Айвза. Тщательно закаталогизированные и описанные музыкальные рукописи, фотодокументы и письма помещаются в специальных боксах в отдельной комнате. Дневники Айвза (они лишь частично опубликованы) находятся в специальном хранилище редких книг и рукописей «Байнеке», гран-



диозном стеклянном пенале с выкачанным из него воздухом...

А вот — дом Айвза в Нью-Йорке, на восточной 74-й улице: узкий, небольшой особняк, едва втиснувшийся между соседними домами. Он по-манхэттенски казенен, неуютен, напоминает офис, хотя и расположен в одном из относительно спокойных и тихих районов города. Особняк давно продан — и теперь здесь живут люди, может быть и не подозревающие о том, что в течение 40 лет их дом принадлежал одному из самобытнейших гениев XX в. Деловая и торговая жизнь Манхэттена бурлит вокруг, не переставая, не обращая внимания на вневременные ценности.

Совсем другая атмосфера царит в Вест-Реддинге, загородном доме Айвза, где он жил практически каждое лето с 1912-го по 1954 г. Добраться сюда нелегко даже на машине. Дом одиноко стоит на вершине большого луга среди лесистых холмов и необъятных полей Коннектикута. Рядом — лишь домик соседа, покойного мистера Райдера. Именно в этом доме, сидя у радиоприемника, Айвз слушал в 1951 г. премьеру своей Второй симфонии. Миссис Райдер, у которой хранится ключ от дома Айвза, выходит на крыльцо, со слезами на глазах вспоминает «милого Чарли»...

Мой проводник в этом невероятном путешествии по прошлому — Джон Киркпатрик, почетный профессор Йельского университета, почетный президент Общества Чарльза Айвза, главный куратор айвзовского архива. С годами Киркпатрик стал поразительно похож на Айвза. Впрочем, это и не удивительно: с 1935 г., более полувека, он занимается исполнением, систематизацией, завершением неоконченных произведений композитора. Своей подлинно подвижнической деятельностью он практически идентифицировал себя с Айвзом, став полноправным продолжателем его дела. И сегодня, в свои 82 года, перенеся инсульт, Киркпатрик неустанно, ежедневно и тщательно занимается расшифровкой «темных» мест в айвзовских рукописях, приходит в библиотеку, готовит к публикации ранее неизвестные сочинения композитора. Если бы не Киркпатрик, наследие Айвза было бы далеко не таким полным. Мы никогда не узнали бы многих фактических подробностей, связанных с документами, опубликованными Киркпатриком.

И вот этот почти легендарный человек с юношеским пылом и скоростью 140 км в час мчит меня на своем черном «фольксвагене» к айвзовскому дому. «Сколько лет вы за рулем?» — спрашиваю я Киркпатрика. «Шестьдесят шесть!» — отвечает он. Да, невероятно! Как и все остальное, что происходит в этот день. Открывается дверь — и я с не-

вольным, почти суеверным трепетом переступаю порог дома. Присутствие Айвза здесь ощутимо настолько, что кажется, сам хозяин сейчас выйдет навстречу. Может быть, это происходит оттого, что дом (принадлежит сегодня зятю Айвза) выглядит абсолютно современным, обжитым, комфортным. Это и по сегодняшним стандартам шикарный трехэтажный особняк, с большим двусветным холлом в центре, где Айвз часто сидел у камина, окруженный сотнями томов книг по истории и философии.

А вот и студия Айвза — совсем маленькая, вытянутая комната с двумя боковыми окнами. Одно из них выходит на луг, за которым видны холмы родного Дэнбери, где Айвз родился и провел детство, слушая звуки отцовского духового оркестра. Здесь же, на полке с книгами и нотами (порывшись, я нашел здесь карманную партитуру увертюры к «Руслану» Глинки), — отцовский корнет и старая коричневая шляпа Айвза, которую он носил в течение трех последних десятилетий своей жизни. В кабинете — множество знаков прошлого (присутствие этих вещей, очевидно, было необходимо Айвзу): старый, полуистлевший отцовский чемодан времен Гражданской войны, фотографии предков, портрет Брамса на задней деке пианино, старые афиши, которыми оклеена дверь. На подоконнике — небрежно брошенная медаль имени Хэдли: «За выдающийся вклад в американскую музыку, 14.05.48 г.». «Незажившее» прошлое — как и в музыке самого Айвза — ощутимо здесь с невероятной силой.

Любопытный факт: отправившись затем в Дэнбери, мы с Джоном Киркпатриком не смогли найти могилы Айвза на городском кладбище. И это показалось мне тоже не случайным: да и Киркпатрик словно не хотел найти ее; Айвз для него никак не ассоциировался с надгробным мемориалом. А вот еще мемориал, правда, уже найденный нами. Это одно из «Трех мест в Новой Англии» — лагерь генерала Патнэма в Реддинге, описанный Айвзом во II части его Первой оркестровой сюиты. Попадая сюда, поначалу не совсем понимаешь, в каком столетии находишься. В огромном и как-то по-особенному просветленном лесу до сих пор можно видеть выложенные камнями очаги костров, оставшиеся от ночевки солдат времен борьбы за независимость. Кажется, вот-вот услышишь военный сигнал в напряженной тишине этого парка, где прошлое лицом к лицу сходится с настоящим...

Конкорд — небольшой городок неподалеку от Бостона. Айвз здесь не жил. Но, пожалуй, именно Конкорд, прославленный школой американских философов-трансценденталистов, — прародина основных идей, направлявших его твор-

чество. Тихо шелестят вековые деревья в оврагах кладбища, хранящего прах Эмерсона и Торо. Белый, неправильной формы гранитный монолит венчает могилу Эмерсона. А рядом — совсем неприметная гипсовая трапеция, высотой не более 20 сантиметров — надгробие Торо, сливающееся с линиями древесных корней.

Всего в нескольких километрах отсюда — пруд Уолден, давший название всемирно известному сочинению Торо, где он описывает свое добровольное отшельничество на берегу этого озера. Уолден невелик: примерно час понадобится, чтобы обойти его в поисках крошечной хижины Торо, которая стоит ныне на территории... автостоянки. Но и этот неожиданный прозаизм показался не случайным: ведь будничное, сугубо практическое нисколько не останавливало ни Торо, ни Айвза в их поиске универсальных истин, но, напротив, направляло этот поиск. Постоянно перечитывая «Уолден», почти отождествляя Торо со своим отцом, Айвз переносился мыслями на берег пруда, прислушиваясь, вслед за философом, к эху — «вибрации универсальной мировой лиры», складывающейся, по убеждению Торо, из простых звуков повседневности. Попадая с берега Уолдена в густую сеть и суету автострад, с особой остротой чувствуешь нерв айвзовской музыки: гармонию кричащих парадоксов, грубых столкновений, полярных несоответствий, которыми полна многоликая реальность...

Мне хочется выразить особую признательность Г. Н. Рождественскому за постоянную и всестороннюю помощь в процессе работы над книгой. Из уникальной личной библиотеки дирижера было почерпнуто около половины необходимых нот и записей.

Автор особенно благодарит американского музыковеда и дирижера, друга Айвза Н. Л. Слонимского за незабываемые личные беседы, а также за разрешение использовать неопубликованные автобиографические материалы.

Автор благодарит также Э. В. Денисова, А. Г. Шнитке, Ю. И. Николаевского, И. И. Блажкова, А. Б. Любимова, Д. Н. Смирнова, Д. П. Ухова и М. М. Фельдштейна за предоставление нотных и иных материалов, связанных с музыкой Айвза.

Сталкиваясь с трудностями при переводах с английского языка, автор обращался за консультациями к М. И. Дубровину, которому выражает искреннюю признательность.

Эта книга не была бы написана без постоянной и бескорыстной помощи американских коллег, проявивших живой интерес к ее созданию на всех этапах работы.



Мне хочется особенно поблагодарить профессоров Иельского университета М. Брезника и Б. Бермана, президента Общества Чарльза Айвза в Нью-Йорке, директора Института изучения американской музыки профессора Х. Уайли Хичкока, библиотекаря Иельского университета В. Карделя, призвавших по просьбе автора большое количество ценных материалов.

Во время пребывания в США мне была оказана всесторонняя помощь и содействие в работе с архивными и документальными материалами. И здесь в первую очередь хотелось бы поблагодарить библиотекарей Иельского университета Г. Самюэля и Д. Миллер, проявивших редкое внимание и радушие, музыковеда, консультанта издательства Schirmer Л. Фэй, руководителя специальной программы Иельского университета «Устная история музыки США» В. Перлис.

И конечно, неоценимыми и драгоценными были для меня почти каждодневные встречи с Джоном Киркпатриком. Беседы с ним переросли официальные рамки консультаций, превратились в настоящее человеческое общение, помогли естественно войти в мир Айвза и его музыки.

Автор выражает также искреннюю благодарность дирекции американских издательств Peeg и Schirmer за предоставленную возможность ознакомиться с партитурами еще не опубликованных сочинений Айвза, а также за разрешение воспроизвести фрагменты произведений композитора в виде нотных примеров.

Москва, июнь 1987 г.

## «Культурная модель нашей эпохи»

(Айвз в контексте  
современной культуры)<sup>1</sup>

Тем, у кого нет обыкновенных часов, небес-  
полезно носить большие часы человечества  
и прислушиваться к их стройному ходу:  
тик-тик-тик!

В. Хлебников

Айвз редко путешествовал, почти не читал современной ему художественной литературы, не имел радио, был практически не знаком с новинками европейской и американской музыки, жил вдали от светских развлечений. Он оставался равнодушен к будоражающему всех «американскому образу жизни», не любил автомобилей («Газовые машины убивают Хусатоник!»<sup>2</sup>); новейшие достижения техники его мало волновали.

С другой стороны, четыре раза приезжая в Европу (1924, 1932—1933, 1934, 1938), он с интересом окунался в атмосферу активной концертной, художественной и просто повседневной жизни, как заядлый турист бродил по улицам Рима, Флоренции, Нюрнберга, Парижа, Лондона, путешествовал по Шотландии, Швейцарии, Сицилии. Ненавидя автомобили, он, однако, совершал регулярные рейсы из Нью-Йорка в Вест-Реддинг (там находился его загородный дом) на старомодном «форде». Равнодушный к техническому прогрессу, Айвз в душе оставался неустанным экспериментатором; одно из его сочинений, «Четвертитоновые пьесы», было написано для только что сконструированного двухмануального фортепиано с особой настройкой.

<sup>1</sup> Все ссылки на источники даются в квадратных скобках. Первая цифра означает номер источника в списке литературы, вторая цифра — курсивом — страницу.

Все переводы, прозаические и стихотворные (за исключением специально оговоренных), принадлежат автору книги.

<sup>2</sup> Хусатоник (Husatonic) — река в Новой Англии, штаты Массачусетс и Коннектикут. «Хусатоник у Стокбриджа» — один из самых тонких звуковых пейзажей Айвза (III часть сюиты «Три места в Новой Англии»).

«Он был на редкость парадоксальной натурой, — вспоминает Джон Киркпатрик. — ...Его сознание было всеохватным, способным объять все многообразие явлений, все то, что заключено в их кажущемся беспорядке; при этом он улавливал истинную, реальную взаимосвязь явлений, не группируя их в удобные для себя умозрительные соединения... Один из самых удивительных парадоксов его натуры — это то, до какой степени он был сторонником тихой, умиротворенной жизни — и оставался при этом темпераментным и зрелым борцом за свои убеждения... Другой парадокс — сочетание общительности, способствовавшей его процветанию как страхового агента, и патологической застенчивости, приведшей к относительному одиночеству среди музыкантов» [16, 224].

Айвз не считал музыку своей профессией — хотя он окончил Йельский университет по композиции (у Г. Паркера), долго работал органистом в церквях Нью-Хэйвена и Нью-Йорка. Почти половину своей долгой жизни — Айвз умер в 1954 г., когда ему было почти 80 лет, — он руководил работой страховой компании, одной из лучших в Америке, занимаясь композицией по ночам и в редкие свободные часы.

В годы с 1902-го по 1919-й он создает свои лучшие, наиболее значительные сочинения: Вторую, Третью и Четвертую симфонии, симфонию «Праздники», оркестровую сюиту «Три места в Новой Англии», Сюиту для театрального или камерного оркестра, Второй струнный квартет, три фортепианные и четыре скрипичные сонаты, хоры, большое количество самых разнообразных камерных и вокальных произведений. Почти все они, впервые прозвучав только в 50—60-е годы, показались неслыханно новыми. В сознании слушателя с трудом укладывалось, что эта музыка сочинена более полувека назад!

С 1929 г., после тяжелой болезни, Айвз отказывается от всякой деятельности — как композиторской, так и предпринимательской — и посвящает свое время отдыху, размышлениям, а также созданию своеобразных воспоминаний, дневников и комментариев к своим сочинениям, составивших впоследствии книгу «Memos», выпущенную Дж. Киркпатриком уже в 1972 г. [10]. Единственное сочинение, к которому Айвз возвращается время от времени в последние годы, — его утопическая симфония «Вселенная», где композитор мечтал воплотить музыку самой природы: вибрацию земли, шумы леса, гармонию небесных сфер. По замыслу Айвза, она должна была зазвучать на вершинах гор, в долинах, среди полей. Несколько нот в партитуру этого гран-



диозного, оставшегося в набросках сочинения Айвз вписал буквально накануне смерти...

В своей музыке Айвз почти хроникально воплотил быт и духовный мир Америки XIX ст. и в то же время предвосхитил многие особенности, ставшие затем характерными для художественной культуры послевоенных лет — второй половины XX ст. Традиционализм уживался в его искусстве с дерзким новаторством, предельно возвышенное — с обнаженно будничным. Айвз передал в своем творчестве парадоксальные контрасты, свойственные самой американской жизни. Недаром Л. Бернстайн сказал о нем: «Мы вдруг нашли музыкальный эквивалент Марка Твена, Эмерсона и Линкольна, вместе взятых» [см. 114]<sup>3</sup>. И это действительно так: Айвз оказался прямым последователем и продолжателем дела великих «основателей Америки». Колумб открыл Америку географически, Эмерсон, Торо, Марк Твен открыли Новый Свет духовно, заложив основы самобытной американской культуры. Чарльз Айвз в своем творчестве довершил это «духовное открытие» Америки.

Попутно было сделано и другое открытие, выходящее за рамки только лишь американской культуры: намечены пути, по которым пошло развитие художественного творчества нашего времени, отыскав в прошлом неисчерпаемые резервы для движения вперед. В своем искусстве Айвз был обращен в прошлое культуры; на деле же он опередил время на многие десятилетия. И в этом его также можно сравнить с Колумбом, искавшим новые пути в старую добрую Индию и неожиданно для себя открывшим Новый Свет...

Музыка Айвза многопланова. Цитаты из классической музыки разных эпох, религиозные гимны, популярные песни соседствуют со сложнейшей и жесткой ритмической структурой камерно-инструментальных опусов. Неистовство плясовой разноголосицы в кульминациях «Дня рождения Вашинг-

---

<sup>3</sup> Эти имена названы не случайно. Авраам Линкольн — неутомимый борец за права человека — был эталоном личности для Айвза. Линкольну он посвящает свою кантату «Линкольн, великий гражданин». Марк Твен находился в дружеских отношениях с семьей Айвза. Мир Америки, отраженный в творчестве писателя, — красочный, волнующий, многогранный, глубоко человеческий, соединяющий в себе веселье и грусть, забавную авантюристку и глубокую философичность, — запечатлелся и в музыке Айвза. Р. У. Эмерсон (1803—1892) — крупнейший американский философ XIX в. — оказал самое большое влияние на образ мыслей композитора. «Природа» Эмерсона в течение всей жизни была настольной книгой Айвза — и тогда, когда он писал музыку, и когда брался за перо, создавая свои литературные заметки и эссе, и в часы уединения, раздумья.

тона» и «Четвертого июля» (частей симфонии «Праздники») сменяется тихим, прозрачным звучанием — мерцанием сумеречного воздуха. Мы ощущаем одновременное, синхронное существование двух полярных полюсов бытия, его контрастных сфер, складывающихся в объемный и четкий «слепок» мира, со всеми его противоречиями, контрастами, диссонансами.

Не существует ничего такого в действительности, что не могло бы стать частью музыки. «Торо был великим музыкантом не потому, что он играл на флейте, а потому, что ему не нужно было ездить в Бостон, чтобы услышать Симфонию» — так начинает Айвз свое эссе, посвященное философу-трансценденталисту и поэту Г. Торо [8, 51]. Музыкой у Айвза становится оглушительная феерия праздников, отпечатываясь в его партитурах, словно на дагерротипе. Музыкой становится тишина летней ночи, воплощаясь в изысканном звуковом пейзаже («Центральный парк в темноте», «Пруд»). Музыкой, наконец, становится даже цоканье копыт («По тротуарам»). Но все это — не просто «фотографическая» реальность. Вслед за философами-трансценденталистами Айвз видит в каждом явлении черты всеобщей соразмерности и гармонии: «...любая частица — это микрокосм, и она безошибочно свидетельствует о единообразии мира» (Эмерсон [197, 202]).

Поэтому в рамках айвзовских сочинений оказывается возможным соединение предельно контрастных, кричаще разнородных элементов, никогда ранее не свойственных произведениям искусства, но присущих реальной жизни.

Сама музыка в конечном итоге осознается такой же частью мироздания, как и та среда, в которой протекает существование человека, где он живет, действует, принимает решения...

Отсюда и характерная незамкнутость, иногда незавершенность, парадоксальная «эскизность» айвзовских творений. Искусство было для Айвза становящейся реальностью, а не создаваемым наследием. Свои произведения он не рассматривал как нечто раз и навсегда завершенное. Об этом говорят варианты одного и того же — в различных сочинениях композитора. Все они, вероятно, существовали в его сознании как своего рода «сообщающиеся сосуды», допускающие свободное перетекание наполняющего их содержимого. В целом ряде партитур Айвза инструментовка и даже самый музыкальный текст не являются строго обязательными (Четвертая симфония, «Радуга», Сюита для театрального или камерного оркестра) — исполнитель может вносить изменения по своему усмотрению.

Музыкальное произведение никогда не становилось для Айвза прошлым. Оно, как и всякая реальность, представлялось ему постоянно меняющимся. Поэтому, когда тяжело больному композитору была предоставлена возможность записать свои сочинения в собственном исполнении в одной из частных студий Нью-Йорка, Айвз предпочел сыграть свободную импровизацию на темы сонаты «Конкорд», нежели версию, зафиксированную им самим в нотном тексте<sup>4</sup>.

В замысле последнего сочинения Айвза — симфонии «Вселенная» — его отношение к творчеству получает наиболее ясное выражение: композитор писал это произведение как принципиально незаконченное, сознавая невозможность и ненужность его завершения. «Вселенная», венчая всю жизнь Айвза, в то же время подытоживает и его концепцию нерасторжимой связи жизни и искусства. Она окончательно ставит знак равенства между музыкой, реальностью, созерцанием, размышлением, бытием.

Айвз умер 19 мая 1954 г. в Нью-Йорке. За время, прошедшее с 1926 г., когда он перестал сочинять, Америка успела «открыть» своего крупнейшего композитора. В 1947 г. он удостоивается одной из самых престижных в США Пулицеровской премии за Третью симфонию. В 1951 г. Л. Бернстайн дирижирует премьерой Второй симфонии, написанной еще в 1901 г. Г. Коуэлл публикует айвзовские сочинения в выпусках «New music», Н. Слонимский исполняет их в Европе и Америке.

Но настоящее открытие Айвза началось уже после его смерти. Американцы, а вслед за ними и европейцы вдруг обнаружили: в партитурах Айвза, созданных еще в начале века, воплотилось многое из того, что утвердилось в современной музыке к началу 60-х гг.

Однако мир музыки Айвза почти не связан с развитием композиторского творчества XX в. Лучшие сочинения современных композиторов он слышал тогда, когда сам уже перестал писать, а большинство его собственных произведений прозвучало спустя 40—50 лет после их создания. Айвз не был ничьим последователем, не создал собственной школы, остался в стороне от разных течений в музыке XX в.

Безусловно, музыкальное наследие Айвза неравноценно; среди подлинных шедевров встречаются произведения незрелые или попросту недоработанные, брошенные «на полу-

---

<sup>4</sup> Эта уникальная запись звучит на одной из пластинок («Айвз исполняет Айвза») юбилейного альбома, выпущенного в США к 100-летию композитора.



слове». Некоторые страницы его партитур тяжеловесны, «неуклюжи» — это своего рода «полуфабрикаты», не доведенные до стопроцентной готовности. Полистилистичность, контрастность музыки Айвза, впечатляющая в его лучших сочинениях, иной раз рассыпается на отдельные элементы, обнаруживая не только разностильность, но и художественную разномасштабность своего внутреннего состава. Возвышенное и земное далеко не всегда соединяются в музыке Айвза с достаточной мерой естественности. Банальные мотивы «менестрельных шоу» и уличных представлений, сопоставляясь на равных правах с классическими цитатами, подчас нивелируют эстетическую значимость последних, сводя их к простой карикатуре... В этом смысле звуковой натурализм Айвза порой трудно воспринять как явление органичное и оправданное. Творчество Айвза — подобно разноголосице наполняющих его произведения звуковых «реалий» — лишено традиционной цельности, а сам «почерк» композитора далек от каллиграфического совершенства. И здесь с традиционных, профессиональных позиций Айвзу можно предъявить некий счет... Но стоит ли? В конечном итоге, для нас важнее необычайная самобытность творчества композитора, гуманистическая и демократическая направленность всей его деятельности в целом.

Творчество Айвза — оригинальное, во многом парадоксальное, оставаясь глубоко индивидуальным, соприкасается с важнейшими общечеловеческими проблемами, с беспокойным током современной жизни. Музыка Айвза открыта в мир, неисчерпаемый и бесконечный. Ибо в искусстве и в жизни — как любил говорить композитор — «всегда есть что добавить» [3, 8].

«Переходные периоды вообще часто создают гениев, которые именно в результате переходного характера своего времени сразу принадлежат и предыдущей, и последующей эпохе» [296, 22]. Айвз был гением именно такой переходной эпохи. Но подобно тому, как искусственный лед сублимирует сразу в газообразное состояние, в творчестве Айвза, в рамках индивидуального стиля, осуществился небывалый, громадный скачок из прошлого — в будущее, от субкультуры — к метакультуре, от американской локальности — к универсальным проблемам духовной жизни XX в.

За долгие годы уединенной и замкнутой жизни Айвза мир неузнаваемо переменялся, вступил в новую эпоху. До всего этого Айвзу не было дела. Но, обращаясь к его музыке сегодня, мы не можем миновать тех примет времени, которые чудесным образом сконденсировались в творчестве композитора и были, как клад, открыты спустя многие

десятилетия. Как измерить реальную длину «шага» Айвза из одного столетия в другое? Что произошло? Какие перемены определили тот контекст современной культуры, в котором стало наконец возможно понимание смысла всего сделанного Айвзом?

\*

Когда начался XX век? В 1914 г., в первые дни мировой войны? В 1905 г., с открытием и формулировкой теории относительности? С «появлением» квантов? С первыми опытами футуристов — или с открытием радиоактивного распада атомов? С изобретением кино? Какое событие — политическое, научное, культурное — должно определить ту грань, которая кажется столь ясной хронологически? Полоса открытий первых десятилетий XX в. — научных, технических, биологических, наконец, культурных; ни с чем не сравнимое убыстрение темпа жизни, ломка ее укладов; смена общественных и политических формаций — все это, безусловно, определило характерный профиль столетия. XX в. оказался временем бурных перемен, ниспровержений устоявшихся традиций; временем экспериментов, плюрализма во всех областях познания мира.

В не меньшей мере, однако, профиль века связан с переосмыслением различных примет и представлений прошлого, с нахождением в них резервов для новой культуры. Открытия Эйнштейна заставляют переосмыслить концепции Ньютона, Локка, Галилея, Фарадея; проза Джойса — образы мифологии и Гомера, музыка Стравинского — классические модели; поэзия Элиота — литературные жанры XVII—XVIII вв. В любом, даже самом радикальном новаторстве XX в. ощутимо не столь отрицание прежнего, сколь стремление к нахождению нового угла зрения. Все более проявляется стремление к синтезу результатов разных областей знания — практического, научного, художественного. «Никогда еще, — писал В. И. Вернадский, — в истории человеческой мысли идея и чувство единого целого, причинной связи всех научно наблюдаемых явлений не имели той глубины, остроты и ясности, какой они достигли сейчас, в XX столетии» [242, 24—25].

А. Эйнштейн показал, что нет истин абсолютных: все зависит от позиции, точки зрения, видения — от интерпретации. Этот модус отношения к миру, артикулирующий не сами явления, но их взаимосвязи, стал типичным для мировоззрения человека XX в., отличающим его от всего предшествующего. Все, что раньше представлялось изолированным, замкнутым, автономным, оброс-

ло взаимозависимостями, функциональными отношениями, параллелями.

Коренные изменения в мировоззрении человека XX в. связаны и с новым пониманием времени. Долгое время в науке и в философии господствовало ньютоновское представление об абсолютном времени. «Время» Ньютона было механическим — равномерным и обратимым, отсчитываемым и в ту, и в другую сторону. Европейская мысль — вплоть до середины прошлого столетия — в той или иной степени находилась под воздействием этой ньютоновской концепции. Косвенным следствием этого воздействия стал и характер художественного мышления. Замкнутые классические музыкальные формы, а также формы полифонические представляли ту же идею обратимости: целое рождалось здесь в развитии основной мысли, ее логическом исчерпании, постоянном к ней возвращении. Само же понятие исчерпанности предполагало постоянное сравнение предшествующего — с последующим, и наоборот — хождение по оси времени туда и обратно. Обратимость времени и его однородность особенно ясно проявлялись в инструментальных симметрично-репризных формах. Да и сама идея репризы, при всех своих динамических модификациях, «работала» на замкнутость, «закрытость» целого, его отгороженность от внешнего, не относящегося к изоморфному пространству данного художественного произведения. Сочинение всегда являлось замкнутым текстом, построенным по определенному канону — принципу построения целого из одной, главной предпосылки [см. 276].

Уже в середине XIX ст. картина мира резко меняется. В 1859 г. Дарвин формулирует принципы биологической теории эволюции, имеющей необратимый характер. Далее принцип необратимости все более выдвигается на первый план, распространяясь на понимание времени, на физические концепции. В 1889 г. Анри Бергсон устанавливает два проявления времени: абсолютное время и дление — субъективное время личности и всего живущего, находящегося в необратимом эволюционном процессе<sup>5</sup>.

На рубеже XX ст. возникают новые подтверждения идеи необратимости и неоднородности времени: к необратимым процессам наука относит радиоактивный распад атомов, эволюцию звезд, историю земной коры, смену поколений,

---

<sup>5</sup> «„Время“ Ньютона было время отвлеченное... "Время" Бергсона есть (в отличие от ньютоновского.— *А. И.*) явление неоднородное, различное в разных случаях и проявлениях» [243, 108].

культурно-исторические процессы<sup>6</sup>. Многие важнейшие, в том числе космогонические, процессы связываются с изменчивостью, пульсацией, расширением и сжатием.

Меняется и характер художественного творчества: представление о целостности, развитии становятся иными. Появляются так называемые «открытые формы» (в том числе — в творчестве Айвза), не обусловленные «однородным» развитием исходного — или исходных — тезисов. Само понятие формы целого все более связывается не с логически выстроенным утверждением, но с гибким, изменчивым, находящимся в процессе роста организмом, заключающим в себе множество разнообразных клеток. Столкновение разных, контрастных элементов, разных эпох, языков, разных временных пластов — у Джойса, Пруста, Айвза, Фолкнера — создает открытый, незамкнутый процесс, где ничто не существует изолированно, обособленно.

Принципы относительности нарушают вековую власть канона. Развитие исходной предпосылки заменяется поисками соответствий между многими взаимосвязанными событиями, между разными силами, определяющими происходящее. Истина уже не дается нам готовой из текста, но раскрывается в процессе испытания, поиска в бесконечном ряду ассоциаций и соответствий, как это происходит в романах Джойса и симфониях Айвза. Канон заменяется символом, развитие — показом и толкованием, текст — процессом, замкнутая форма — открытой. «Не я пишу эту безумную книгу,— говорил Джойс в 1921 г. о будущих

---

<sup>6</sup> Возникновение специальной теории относительности в 1905 г. еще более меняет представления о мире. Важнейшие процессы и явления: пространство — время, скорость — масса — оказываются неразрывно взаимосвязанными, в то время как раньше они рассматривались изолированно. Общая теория относительности, устанавливая прочную взаимосвязь познания в разных областях науки, распространяет этот принцип и на другие сферы жизни и культуры. В 1949 г. Эйнштейн пишет свои «Автобиографические заметки», в которых намечает дальнейшее развитие принципов теории относительности; расширение, иррадиацию ее положений на более конкретные сферы науки; а в более общем плане — поиск единой системы, объясняющей строение Вселенной и тайны микромира, связь общих закономерностей бытия и конкретных физических явлений.

Впрочем, наряду с необратимостью времени, в искусстве XX в. сегодня существуют и иные концепции, восходящие к более древним, раннеисторическим представлениям о космогонии и временных циклах, которые проникают в современную культуру вместе с мифологическими образами и символами. Так, циклическое восприятие времени можно найти и в «Мастере и Маргарите» М. Булгакова, и в работах В. Хлебникова, высчитывающего «периоды» изменений, в сочинениях Дж. Кейджа, К. Штокхаузена [см. 346; 347; 363; 135; 393].

„Поминках по Финнегану“, — ее пишете вы, и вы, и тот человек в углу, и эта девушка, сидящая за столом» [см. 172, 203]<sup>7</sup>.

Как быть с сочинением, которое, строго говоря, не является текстом, но представляет собой как бы длящуюся реальность, продолжающийся творческий акт? «В поисках утраченного времени» Пруста, «Девять рассказов» Сэлинджера, поэзия Хлебникова, музыка Айвза, позднего Шостаковича, Мессиана, Берио, Штокхаузена, Кейджа, Шнитке, фильмы Эйзенштейна, Феллини — все это примеры именно такого рода новой художественной реальности. В большой мере замысел автора определяют здесь те средства, которые запоминаются как наиболее рельефные. Обычно ими оказываются простейшие элементы, приобретающие символический характер: сленг Сэлинджера, мотивы религиозных гимнов и популярных песен у Айвза, простейшие, «обнаженные» ритмы и интонации Шостаковича, цитаты и трезвучия у Шнитке, птичьи рулады у Мессиана, цвет у Эйзенштейна, отдельные фонетические элементы у Хлебникова, Берио, Штокхаузена.

Почему именно простейшие? Почему в столь сложном искусстве XX в. нам часто приходится погружаться в глубины простейшего «праязыка», нисходить к мифологическим прообразам, вслушиваться в корни слов и выражений, словно вскрывая их веками сложившуюся смысловую фактуру?

Потому что произведение искусства в XX в. чаще, чем когда-нибудь ранее в истории, становясь моделью мира, природы, погружает нас в глубину вневременного контекста. И внутри такого контекста, очевидно, должны оказаться лишь наиболее универсальные, первичные элементы, архетипы, составляющие фундамент культуры, освобожденные от последующих наслоений времени. Осмысление и переосмысление этих архетипов — пусть это будет простейшая мифологическая ситуация, трезвучие или даже один тянущийся звук и повторяющийся мотив — создает характерную символическую глубину смысла, которую М. Мамардашвили остроумно сравнил с поверхностью бархата [316].

Вспомним одну из глав «Мастера и Маргариты» Булгакова — сочинения, которое выразило дух нашего времени.

---

<sup>7</sup> Джон Кейдж метко сравнивает современное искусство с комнатой, в которой живет человек, а искусство прошлого — с пепельницей, которой он лишь иногда пользуется [см. 64].

Разумеется, появление открытых форм вовсе не исключает существования замкнутых, «классических», которые продолжают развиваться.



Азazelло убивает Мастера и Маргариту для того, чтобы воскресить их для новой жизни. Точно так же культура XX в. стремится разрушить расхожие идиоматические сцепления, чтобы очистить первично многозначные, но скованные традициями элементы, возвысить их до уровня символа и тем самым сделать их жизнеспособными, вернуть им «молодость».

Не случайно появление в XX ст. различных этимологических концепций, отражающих не только сугубо языковые процессы, но и закономерности истории, развития культуры [см. 225; 281; 313]. В работах П. Флоренского, предвосхитившего в начале XX в. многие идеи будущей семиотики, мы находим глубокие истолкования языковых корней, открывающие огромный проблемный мир. На этом анализе автор строит целую концепцию, в которой доказывает неразрывную связь языка и природы. Споря с К. Леонтьевым, утверждавшим, что эстетическое есть нечто внешнее по отношению к духовной жизни, Флоренский выдвигает и обосновывает свою концепцию: эстетическое, красота — центр мироздания, определяющий все остальные сферы бытия. «Вселенная воспринимается как совершенное художественное творение,— писал Флоренский.— В самом деле, греческое „космос“ происходит от корня, дающего, с другой стороны, глагол „космео“ — украшаю, попавшего в слова „косметический“, „косметика“ и т. д. Космос значит, собственно, украшение, произведение искусства» [361, 516]<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Характерный для XX в. процесс исследования внутренних резервов, глубинных «пород» языка, слова и смысла вызывает аналогию с открытым в это же время процессом распада атома и связан с уже отмеченным усилением интереса к мифу, сказке, архетипам сознания и человеческого поведения. Психоанализ Фрейда, эвритмия Штейнера, мифологические модели К. Леви-Стросса и В. Проппа, языковедческие исследования Ф. де Соссюра, а позднее — Р. Якобсона, Г. Шпета, Н. Марра; неологизмы В. Хлебникова, Андрея Белого и А. Введенского, чистый цвет В. Кандинского, архетипы К. Юнга, классические труды по философии символических форм Э. Кассирера — все это явления, порожденные единым для современной культуры импульсом: открыть первоначальный метафорический, символический заряд первоэлементов языка и использовать тем самым их непосредственную связь с природой, нарушенную, а точнее — затушеванную культурными наслоениями. «Архаические структуры мышления,— пишет Ю. Лотман,— в современном сознании утратили содержательность и в этом отношении вполне могут быть сопоставлены с грамматическими категориями языка, образуя основы синтаксиса больших повествовательных блоков текста» [307, 25]. «Звуко-слово — опыт; восстановлено мироздание в нем», — писал Андрей Белый в своей книге «Глоссалогия» (1922). Действительно, в каждом слове, в его

Вероятно, один из самых ранних опытов этимологического анализа — трактат Р. У. Эмерсона «Природа» (1836), ставший настольной книгой Айвза и многих его соотечественников. «Слова, — писал Эмерсон, — суть знаки естественных явлений... Любое слово, обозначающее феномен нравственной или умственной жизни, если проследить его корни, было произведено от какого-то имеющего материальное выражение явления. Правый означает прямой, ложный означает искривленный. Дух в первую очередь обозначает ветер; совершить проступок — значит, переступить черту... Процесс такой трансформации большей частью скрыт от нас за дальностью эпох, когда создавался язык; но присмотритесь к детям, и вы каждый день будете наблюдать нечто подобное» [197, 190—191]. Знаменательное наблюдение! Большой «ребенок» — Америка — строит свою культуру вполне согласно этому анализу<sup>9</sup>, переосмысливая многие ценности «взрослого» европейского искусства.

Культура XX в. настолько сильно и принципиально отличается от культур предшествующих веков, что это дало возможность некоторым исследователям выдвинуть гипотезу о начале новой, четвертой эпохи развития человеческой цивилизации. «Мы находимся, — пишет американский социолог Ч. Р. Миллс, — у окончания того, что называется Новым временем. Так же как за античностью следовало несколько веков ориентализма, которые Запад провинциально называет „темными веками“, так и сейчас новое время сменяется постмодерным периодом. Его можно назвать „четвертая эпоха“» [330, 244]<sup>10</sup>.

Первая эпоха — античность, где «человек есть мера всех вещей», где на всем «разлит ровный свет», где миф становится «словарем» человеческих поступков, а философия определяет логику этих поступков; где пишется история,

---

корне заложен тот первоначальный, реальный смысл, который — на ранних этапах истории и формирования языков — воспринимался как символ, метафора. Такие слова, как «со-знание», «урожай», «за-бытие», дают некоторое представление о такой стершейся со временем метафоричности. «Заобразное, корневое, прародимое» (*Андрей Белый*) содержится в каждом слове; поэтому взаимосвязи слов, корней дают нам представление о многочисленных процессах, происходивших в духовной жизни на протяжении столетий и тысячелетий.

<sup>9</sup> См. главу 2.

<sup>10</sup> Любопытно, что сходную мысль задолго до американского социолога высказал Вяч. Иванов: «Если, по Огюсту Конту, человечество в своем развитии прошло через три фазы: мифологическую, теологическую и научную, то ныне наступают сроки новой мифологической эпохи» [см. 218, 321].

хроника и в самом языке господствует повествовательность, последовательность — паратаксис: одно естественно сменяет другое без особого соподчинения, иерархии. Все — на поверхности, ничто не скрыто, физическое и духовное связаны и определяют друг друга.

Вторая эпоха охватывает раннехристианский период, средние века — падение античной цивилизации и постепенное развитие новых, не только европейских (например, арабской), начинающих с отрицания многих особенностей прежней. «Раннехристианский... взгляд на действительность до предела наполнен этой борьбой чувственно-конкретного явления и аллегорического истолкования реальности...» [222, 68]. Мораль заменяется верой, хроника — аллегорией. Упорядоченность жанров, языка отходит на второй план. Историческая, «линейно-векторная» концепция времени, направленная от прошлого в будущее, заменяется круговой, замкнутой<sup>11</sup>. Реальность — иллюзорна, в ней нет однозначных явлений; каждое из них имеет иной, высший смысл, является символом чего-то более общего, универсального.

На рубеже XIV—XV вв. Данте создает свою «Комедию» — едва ли не самое символическое произведение во всей мировой литературе. Но, пожалуй, именно с нее начинается третья эпоха (Новое время), связанная с возрождением чувственно-осязаемого, рационального, логического, незашифрованно-ясного. Прямая перспектива в живописи, декартовский рационализм, позднее — век просвещения, музыка венских классиков — все это звенья одной цепи, вновь означающей возвращение — на новом уровне — к антропоморфности культуры, «векторности» времени, гуманистической «резвости».

Нити же от «Комедии» с ее сложной, неоднозначной символикой протягиваются поверх «сладостного нового стиля» к символике искусства XX ст. Нашему времени — четвертой эпохе — присущи синтетические черты. XX век суммирует и «оценивает» достижения предшествующих эпох, сопоставляя их в едином, надисторическом, универсальном контексте<sup>12</sup>. Возникает новый, более сложный тип культуры, первичными элементами которой становятся целые

---

<sup>11</sup> В этом смысле показателен символический образ «мирового древа»: в средневековье оно часто оказывается перевернутым, растущим «с небес» [258, 55]. Золотой век — позади, впереди — страшный суд.

<sup>12</sup> Этот контекст не является ни чисто историческим (как в век Просвещения), ни чисто мифологическим (как в доисторическую и раннеисторическую эпоху, скажем, в Древней Индии и Древнем Египте), ни символично-эсхатологическим, христианским (как в средневековье). Историческое, мифопоэтическое, научное мышление существуют

культурные традиции; готовые знаки разных эпох, выступающие в облике цитат, аллюзий, и наряду с этим вовсе не художественные феномены — хроника, быт, приметы реальности; наконец, «низовые» слои искусства, «субкультура» — шлягеры, уличная, парковая музыка.

Культура переходит на иной, более высокий уровень, «оперируя» укрупненными величинами — символами, архетипами, знаками. «Четвертая эпоха» обращается к самым разным истокам, соединяя их в некий сплав: никогда еще в истории культуры не сосуществовало одновременно столько разнородных элементов. «Все века заключены в сегодня», — вспоминаются точные слова Г. Якулова [см. 388].

Многочисленны аналогии между античностью и Возрождением. Можно привести параллели и между средневековой символикой, символикой барокко, с одной стороны, и символами современного искусства; между необходимостью «истолкования», интерпретации, которых требуют «вторая» и «четвертая» эпохи и не требуют «первая» и «третья». Античность и новое время остаются культурами правил, канонов. Средние века и наша эпоха — в большей степени культурой «контекстов», символов. При этом, однако, современная эпоха коренным образом отличается от всех предшествующих.

Ю. Лотман и Б. Успенский справедливо пишут о том, что «XX век породил не только научные метаязыки, но и металитературу, метаживопись и, видимо, движется к созданию метакультуры — всеобъемлющей метаязыковой системы второго ряда» [313, 166]. Культура нашей эпохи, в отличие от всех прошлых типов культур, имеет дело прежде всего не с элементами языка или текстами, но с отношением различных текстов друг к другу, то есть с контекстом: со взаимосвязью языковых — и внеязыковых (философских, психологических, исторических) явлений и проблем, выходящих за рамки классического понимания термина «культура» или искусство. Отсюда — приставка «мета»<sup>13</sup>.

---

здесь на равных правах как компоненты художественного творчества.

<sup>13</sup> Применительно к культуре определение «метакультура» оказывается удобнее, нежели «мегакультура», так как здесь происходит, скорее, взаимопроникновение смыслов и отношений разных видов искусств, нежели взаимодействие разных отраслей культуры. И если наука развивается скорее вширь, то культура — скорее вглубь. Можно сказать, что наука, видимо, скорее осуществляет себя в пространстве, а культура — во времени [о меганауке см. 290]. Впрочем, если следо-

Действительно, если мы вспомним характер творчества многих крупнейших представителей культуры XX в., определивших ее облик,— Джойса, Элиота, Гессе, Сэлинджера, Булгакова в литературе; Айвза, Стравинского, Кейджа, Берлиоза в музыке; Пикассо, Дали, Шагал в живописи; Феллини, Антониони в кино, — то вынуждены будем согласиться с этой мыслью. Героями произведений всех этих авторов становятся не столько реальные персонажи, образы — звуковые или зрительные, — сколько целые культурные системы, типы мировоззрения, художественные стили, символы.

Правда, XX в. породил множество, казалось бы, самых несходных художественных явлений<sup>14</sup>. И все же общим для всех них оставался поиск принципиально нового контекста культуры. В XX в. «...мы покидаем одно время, чтобы вступить в другое», — метко констатировал выдающийся испанский философ Ортега-и-Гасет [271, 133].

\*

Итак, когда же начался XX в.?

Тогда, когда появилось новое отношение к времени. Когда культура вышла за рамки чисто эстетического, встав в одном ряду с наукой в отыскании общих, универсальных закономерностей «ткани бытия». Когда наука и культура стали перерастать самих себя, превращаясь в метакультуру и меганауку. Когда стал возможен «детский взгляд» на мир, вновь открывающий его изначальную гармонию в разных проявлениях — и в «извлеченном опыте» целой традиции, и в символике первичных основ языка и смысла.

«Культурной моделью нашей эпохи» назвала музыку Айвза исследовательница его творчества Р. С. Перри [17]. Айвз во многих отношениях оказался провозвестником XX в. В его музыке открывается широкая перспектива духовной жизни человека нашего времени с присущим ему равным вниманием к сегодняшним событиям и наследию прошлого. Образный мир Айвза поистине всеохватен; видение композитора панорамно; реальность, запечатленная в его музыке, многолика и волнующа, как сама жизнь.

«Открытия» Айвза удивительны. Почти все элементы современного музыкального мышления появились в его творчестве задолго до того, как они откристаллизовались на

---

вать Эйнштейну, пространство и время нераздельны; наука и культура также оказываются тесно связанными в XX в.

<sup>14</sup> Их периодизации и анализу посвящена прекрасная работа М. Друскина [265].



европейской почве. Открытые формы, коллаж, полистилистика, элементы серийности, алеаторики, сонористики — все это впервые в музыке XX в. возникло именно у Айвза. Звуковой облик его партитур до сих пор шокирует своей парадоксальностью, неожиданностью. Даже теперь, в последней четверти XX в., сочинения Айвза оказываются порой «авангарднее» самых авангардных опусов<sup>15</sup>.

«Айвз преодолел границы тональности более чем за 10-летие до Шёнберга, использовал политональность почти двумя десятилетиями ранее „Петрушки“ и экспериментировал с полиоркестровыми группами за полстолетия до Штокхаузена», — говорил Стравинский [34, 121]. Действительно, партитуры Айвза — симфонические и еще в большей мере камерные — можно назвать своеобразной энциклопедией приемов композиторской техники XX в.

Но открытия в области музыкального языка — лишь один, «низший» уровень новаторства Айвза. Другой слой — открытие нового смысла творчества, появление черт «метакультуры». Сплетая музыкальные и немусикальные традиции, совмещая факты искусства и реальности, приметы разных культур, Айвз органично вводит их в единый контекст своей музыки — так же, как это будут делать европейские композиторы в 60-х гг., спустя полвека.

И в этом Айвз не имел предшественников. Его музыка столь же принципиально нова, как и вся культура XX в.

---

<sup>15</sup> При этом новаторство никогда не становилось самоцелью для композитора: соединение необычных средств помогало ему более объемно, зримо воплотить калейдоскопичность реальной жизни.

## **«Музыкальный эквивалент Марка Твена, Эмерсона и Линкольна, вместе взятых»**

**(Айвз и традиции американской культуры)**

Америка... должна говорить от имени человечества

*Р. У. Эмерсон*

Впервые в истории Айвз вывел музыку далеко за ее привычные границы, открыв широкие просторы времени, реальности, географического пространства. «Почему всегда должно быть только настоящее? Я не могу этого понять», — писал Айвз [8, 117]. В своей музыке, не перестающей удивлять нас и сегодня, Айвз вместил множество эпох и миров; он смог «сплавить» далекое прошлое с сиюминутной повседневностью, слить грубую рекламу и идеальную мечту, шоу и религиозный гимн, направить в единое русло западную традицию и восточные поветрия, примирить локальное и универсальное. Одним словом, ему удалось показать естественность практически любых соединений в огромном многомерном резервуаре всеобщей человеческой «памяти», которую мы условно называем «культурой»; связать эти соединения продолжающейся линией, уводящей к нынешнему дню. И эту линию Айвзу помогла прочертить Америка...

Айвз и его во многом парадоксальное искусство не смогло бы появиться вне Америки, вне ее парадоксального исторического контекста. Предвосхитив почти все новшества музыкального XX ст., определив начало новой эпохи, он прежде всего оставался настоящим американцем, выразившим всю многоликость Нового Света, напряженность духовных исканий, искренний патриотизм, свежесть восприятия мира. Стравинский очень точно сказал об Айвзе в разговорах с Крафтом: «Политональность; атональность; кластеры; микроинтервалы; случайность; статистический метод; техника перемещений; ритмическая пространственность, которая опережает авангард даже сейчас; звучащая порознь, грубо-шуточная, импровизационная музыка — все это открытия Айвза, полвека назад запатентованные молчанием тогдашнего музыкального мира. Собственно говоря, Айвз

принялся закусывать нынешним пирогом до того, как кто-нибудь еще успел сесть к тому же столу. Однако лично для меня эти новшества менее важны, чем новое осознание Америки, которое я открыл в нем» [342, 79]. Айвз неотделим от Америки, от ее прошлого, от кричащих городских контрастов, грохота лошадиных копыт по мостовым, от безоблачных пейзажей, многолюдных собраний под открытым небом, тишины соборов. Его творчество — широкая звуковая панорама жизни Америки — от первых колоний Новой Англии XVII ст. до середины XX в.

Феномен американской культуры уникален. Сложившись как заведомо «лоскутная», вторичная, разноречивая, американская цивилизация со временем развилась в некий невиданный доселе организм, новый культурный вид. «Из многого — единое» — таким был один из девизов молодого государства. В биологическом развитии индивидуальный рост нового организма (онтогенез) становится сжатым повторением эволюции целого вида (филогенез). Используя «извлеченный опыт» прошлых поколений как «код» собственного поведения, организм американской культуры с самых первых шагов своего становления возводился с помощью уже готовых, импортированных традиций, которые осмысливались как своеобразные строительные блоки.

Первоначально, в XVII—XVIII ст., этот процесс носил чисто практический характер. Карта первых поселений европейцев на американском континенте пестрела приставками «нью-»: Новая Франция, Новые Нидерланды, Новая Германия, Новая Швеция, Новая Англия. В Америке «нет никаких преграждающих путь средневековых развалин», — писал Ф. Энгельс [209, 347]. Молодое государство действительно не имело собственных традиций и собственной истории, а потому особенно нуждалось в быстрой ассимиляции и синтезе устоявшихся культурных видов.

Пестрота, разнородность самой американской жизни всегда была характерной чертой Нового Света от первых дней его истории до нашего времени. «Новый Свет заселялся таким образом, что отправлявшиеся туда партии иммигрантов не только прибывали из разных мест, но и бросали якорь в разных местах американского побережья. Америка создавалась как пестрый конгломерат самостоятельных колоний. В Вирджинии селились роялисты, в Массачусетсе — пуритане, в Пенсильвании — квакеры, в Нью-Йорке, называвшемся первоначально Новым Амстердамом, — выходцы из Голландии и т. д.» [179, 129—130].

В Пенсильвании преобладала немецкая культура, во Флориде — французская [см. 156]. Фермерские хозяйства также были с самого начала сугубо индивидуальными, обособленными друг от друга. Изначальная автономность, безусловно, способствовала формированию как государственной федерации, так и федерации культурной — религиозной. Плюрализм — символ широкой «общительности» культуры XX в. — впервые возникает на американском побережье Атлантики двумя столетиями раньше. Так органично, но не теряя оболочки своей неделимой целостности, вошли в «культурную федерацию» Америки строгие идеалы пуританской морали и привезенные поселенцами духовные гимны Англии; «маски» театра эпохи Шекспира (ставшие истоком столь типично американских жанров, как менестрельные шоу и мюзиклы); негритянский фольклор с его чувственностью и импровизационной свободой; экзотика американской природы и приметы жизни индейцев; затем — более поздние явления — абсурдность шутилой английской эпиграммы и лимерика (нарочито бессмысленного стихотворения); созерцательность романтического пейзажа, наконец, идеи классической немецкой философии, воспринятые американцами сквозь призму преломившего их английского романтизма. Разнородные течения, пришедшие из Европы, Африки, Азии, попав в единое русло, оказались волею судеб сопоставленными «лицом к лицу», реально, в рамках одного государства<sup>1</sup>.

В процессе их взаимодействия происходило примерно то же, что обычно бывает при ускоренном изучении иностранного языка «со слуха», в живом общении, по ходовым идиомам, языковым «клише», не расчленяемым на более мелкие единицы. Обычно этот способ свойствен усвоению языка детьми: «Ребенок запоминает многочисленные употребления и на основании их научается самостоятельно порождать тексты» [306, 167]. Америка оказалась «большим ребенком», усваивающим опыт «взрослых».

Мозаичность и многосоставность американской культуры была обусловлена и необычными условиями, в которых происходило ее становление. Даже на атлантическом побережье — наиболее обжитом и цивилизованном — не было и намека на плавную эволюцию, которую можно было бы сравнить с ходом развития европейского искусства. Им-

---

<sup>1</sup> Культура индейцев, согласно последним исследованиям, близка азиатской культуре эскимосов. Язык тех и других обнаруживает много сходных черт.

портированное из Европы постоянно сталкивалось с утверждением своего, американского. Приходилось бороться с наводнявшими американский рынок переизданиями английских книг, с выпадами европейской критики.

В то же время, по мере заселения и освоения новых земель и продвижения «фронтира» на запад, возникали новые проблемы: конфликты разных культурных слоев, наконец, отсутствие единого центра культуры. «Возникла ситуация, при которой прошлое как бы существовало в настоящем, историческое было современным; современное включало в себя ряд статей исторического развития» [164, 63; разрядка моя.— А. И.]. Фенимор Купер писал в своем романе «Прерия» (1827): «В Америке мы можем наблюдать весь ход развития общества от состояния расцвета, именуемого утонченным, до состояния, настолько близкого к варварству, насколько это возможно при тесной связи с образованной нацией» [см. 164, 63]. Да и что считать «своим» в Америке? Привитые на новой земле «саженцы» английских, немецких, французских колонистов? Для каждого конкретного элемента американской культуры любой другой элемент — гораздо «заметнее», чем в Европе, — был чужим.

Обилие разных точек зрения — вот что стало своим, американским как в культуре, так и в повседневной жизни, поведении, одежде<sup>2</sup>. Не нечто принципиально новое, а новый ракурс видения старого — вот основное завоевание американской культуры. И, как это бывает, когда мы по каким-то причинам смотрим по-новому на давно нам знакомого человека и видим в нем то, чего не замечали раньше, — американское искусство обнаруживает неисчерпанные резервы в недрах уже известной образности и лексики. Америка, смывая пыль, налет времени с устойчивых стереотипов культур, невольно обнаруживает их огромный, нереализованный, «незамеченный» внутренний заряд.

Провозгласив в 1776 г. социальную и политическую независимость от Европы, Америка тем самым декларировала

---

<sup>2</sup> Это заметно не только в искусстве, но и в обыденном поведении американцев. Вы безошибочно отличите их от жителей любой другой страны: в манере американцев есть некая особая раскованность, свобода от всяких условностей. Находясь летом в нью-йоркском метро, вы увидите людей, одетых порой самым неожиданным образом: майки и шорты мирно соседствуют с меховыми пальто. В одежде, поведении, манере развлекаться — во всех сферах самовыражения, включая и искусство, виден этот характерно американский взгляд на вещи, отрицающий однозначное следование какому-либо устоявшемуся канону, правилу, условию.

и независимость духовную — право и стремление к самоопределению в сфере культуры и художественного мышления. «Америка создана,— писал Эмерсон,— чтобы выразить и возвестить самые заветные мысли человека. Это молодая, свободная, здоровая и сильная страна тружеников, демократов, филантропов и верующих. Она должна говорить от имени человечества» [177, I, 443—444].

Молодое государство Соединенные Штаты стремилось использовать всевозможные ресурсы для построения своего духовного фундамента, обобщая и переосмысливая культурный опыт истории. Америка хотела найти новые резервы будущего развития. Эти резервы парадоксальным образом были обнаружены не в радикально новых открытиях, но в новой точке зрения на старое.

Америка «монтирует» свою культуру, оперируя готовыми фактами культуры европейской; она не стремится к росту нового организма из «свежих» клеток, но как бы проводит эксперимент, «сшивая» целое из готовых, проверенных полуфабрикатов.

Впервые в истории цитирование, в широком смысле заимствование делаются систематическими. Сама европейская культура и ее достижения постепенно становятся своеобразным «мифом», символом для умов Америки. Если для европейцев «сырым» материалом были известные мифы, эпические фольклорные образы, то для жителей Нового Света «сырым» становилось то, что уже было «переварено» Старым Светом и давно стало фактом его профессиональной культуры. В американских условиях известное разграничение на «сырое» и «вареное», введенное К. Леви-Строссом в его трактате «Мифологические» [см. 292], приобретает своеобразное преломление. Американская культура как бы достигает нового уровня: первичным, «сырым» для нее становится готовый, «вареный» продукт — текст культуры прошлого. Р. У. Эмерсон, крупнейший философ Нового Света, рассматривал цитирование — в широком смысле — как универсальный принцип культуры. «Он верил в цитирование,— вспоминает современник и друг Эмерсона О. У. Холмс,— и заимствовал у любого человека и из каждой книги. Не украдкой или стыдясь, но гордо, как король, который занимает у слуги монету с выбитым на ней своим профилем и именем» [198, 7]. Цитированное воспринималось Эмерсоном как собственное! Это было не простое, «паразитическое» использование достижений человеческой мысли, но новое, по тем временам, желание осознать время — настоящее, прошлое и будущее — как нечто единое, всегда доступное любому человеку. В своей лекции



«Цитата и самобытность» (1859) Эмерсон говорит: «Прош-  
лое существует для нас; но единственное условие, по ко-  
торому оно становится нашим,— это его подчиненность На-  
стоящему. Только истинный изобретатель знает, как надо  
заимствовать, а каждый человек является или должен яв-  
ляться изобретателем... Просторы памяти — это только сы-  
рой материал» [198, 302—303; разрядка моя.— А. И.]<sup>3</sup>.

Именно американской культуре, откристаллизовавшейся  
позднее всех других значительных культур и выявившей  
свое подлинное лицо лишь к середине XIX ст., суждено  
было стать первым репрезентантом художественной культуры  
нового типа, так называемого «второго ряда»: европейские  
и иные стилистические понятия трансформировались на аме-  
риканской почве, приняли совершенно новый вид. В аме-  
риканской музыке с ее поздним самосознанием (XIX в.!)  
первичным «строительным» материалом становятся стили-  
стические и образные типы, все наследие евро-  
пейской культуры<sup>4</sup>.

Эта особенность предельно ярко проявилась в творчестве  
Айвза. Слушая его музыку и находя в ней кричащие,  
шокирующие контрасты, стилистические диссонансы, напла-  
стования и совмещения, казалось бы, совершенно разнород-  
ных звуковых плоскостей, мы не должны забывать о том,  
что вся американская культура в своем истоке, самым  
фактом возникновения уже была «полистилистичной», орга-  
нично соединяющей ранее несовместимое...

\*

11 (21) ноября 1620 г. на борту «Мэйфлауэра» — корабля  
первых колонистов Массачусетса — было подписано Согла-  
шение, некий прообраз будущей конституции. «Привиле-  
гия выражать свое собственное мнение и привилегия управ-  
лять с помощью законов, составленных по собственному  
разумению» — так определил принципы Соглашения на  
«Мэйфлауэре» автор вышедшей в XVIII в. «Истории Аме-  
рики» У. Робертсон [185, 104].

---

<sup>3</sup> Цитирование было распространенным приемом и в американской  
музыке XIX ст. Заимствовались не только американские напевы — гим-  
ны, популярные песни, но иногда и темы европейской классической музы-  
ки. Правда, чаще всего такие заимствования осуществлялись в сфере  
легких жанров — как, например, цитата из Генделя в песне Давида Уарде-  
на «The village blacksmith» (по поэме Лонгфелло) [62, 34].

<sup>4</sup> Здесь мы говорим лишь о связях с Европой и оставляем в стороне  
проблему негритянских традиций, усвоенных американской культурой  
более непосредственно.

Зачем отправлялись европейцы в Америку? Что искали они на необжитом побережье Новой Англии? Пассажиры «Мэйфлауэра» по традиции принято делить на «святых» и «чужаков»; первые стремились к утверждению истинной веры, убегая от «царства антихриста»; вторые, финансируя рейс «Мэйфлауэра» и нанимая рабочих, рассчитывали нажить в Америке новые богатства. Но и тех, и других объединяла решимость и вера в общее будущее, честное, созидательное, хотя и утопическое, стремление к построению нового, небывалого еще общества, в котором каждый найдет разрешение своих проблем. И те, и другие готовы были встретить трудности лицом к лицу, видели высший смысл в преодолении всех тягот и потому, в сущности, совсем иначе относились к реальности, природе, смыслу человеческих поступков, нежели их европейские земляки. Совершалось небывалое еще в истории сознательное, в силу глубоких убеждений, массовое, безвозвратное переселение из цивилизованного мира в неизведанный и варварский «антимир»; из культивированного — в «сырое»; из мира условностей, обычаев и традиций — в сферу нового «детства», нового осмысления и завоевания простейших основ<sup>5</sup>.

Сквозь столетия бурного развития буржуазной цивилизации Нового Света «детский» облик ранней американской истории продолжал определять все наиболее значимые духовные ценности. Идея обновления, опрощения, переосмысления, отказа от стереотипов, поиска новых горизонтов владела умами американцев и тогда, когда на карте нового континента лишь появлялись поселения с приставкой «ню-», и гораздо позднее, когда могущественное и независимое государство быстро росло от атлантического побережья к западному. И если принять во внимание, что само понятие «фронтир» исчезло лишь к началу XX ст., когда, наконец, оказались освоенными все американские земли, то станет ясным, что ощущение «открытия» было всегда присуще культуре Нового Света, а само открытие Америки продолжалось еще и в конце прошлого века. И вместе с тем это

---

<sup>5</sup> «И была зима,— вспоминает первый губернатор Нового Плимута У. Брэдфорд,— и они знали, что зимы в этой стране холодные и суровые, с жестокими и яростными бурями, опасными для путешествий даже в знакомых местах, а тем более для исследования неизвестного побережья. К тому же что могли увидеть они, кроме страшных дебрей, где обитали дикие звери и дикие люди? И как много их там было, они не знали... Куда ни обращали они свои взоры (за исключением неба), мало что могло их утешить и порадовать... А когда они оборачивались назад, перед ними простирался пересеченный ими могучий океан, ставший главным препятствием, отделившим их от цивилизованного мира...» [185, 78].

ощущение соединялось с учетом, а точнее, «переучетом» всего наследия Старого Света. Перспектива и ретроспектива всегда соединялись в течение американской истории, не существуя порознь. Именно это соединение и определило тот трудно уловимый комплекс, который можно обозначить как специфически американский характер, образ мышления, модус отношения к прошлому. Он динамичен и противоречив, но внутренне целен, определен всегда одним и тем же: поиском новой точки зрения на старое, «возрождением», «вос-созданием» и исправлением на новой почве того, что в ином виде существовало, но не устраивало...

Новая Англия — северо-восточная часть США и атлантическое побережье от Нью-Йорка до Портленда — издавна была колыбелью американской цивилизации и культуры. Именно сюда еще в самом начале XVII ст. устремляются корабли первых колонистов. На одной из первых карт американского побережья, составленной капитаном Джоном Смитом в 1614 г., Бостон — столица Новой Англии — обозначен как средоточие всех ведущих сюда морских путей. Именно в Бостоне появляется первая в Америке средняя школа; в то время, в 1633 г., европейское население Новой Англии составляло всего 5700 человек. Уже через три года здесь основывается Гарвардский колледж — впоследствии всемирно известный Гарвардский университет. Европейское население Америки стремительно растет: к началу XVIII ст. оно составляет уже 275 000 человек, а к началу XIX — свыше 7 миллионов человек. В Новой Англии открываются новые колледжи, театры, библиотеки. Бостон, Кембридж, Нью-Хейвен, Конкорд становятся подлинными центрами молодой американской культуры. В 1701 г. в Нью-Хейвене открывается Иельский колледж, в будущем — знаменитый Иельский университет, *alma mater* Айвза.

Середина прошлого столетия в Новой Англии — время необычайного подъема. Стремительно развивается промышленность, растут города. На протяжении каких-нибудь нескольких десятилетий именно здесь складывается подлинный фундамент общественной и художественной жизни Америки. Эмерсон, Г. Торо, Э. По, Н. Готорн, Г. Мелвилл, У. Уитмен, чуть позже Марк Твен — творчество каждого из них могло бы составить содержание целого пласта истории. Но все они появляются примерно в одно время, знаменуя расцвет духовной жизни Америки в середине XIX ст., формируя ее отчетливый самобытный профиль.

Достижения новоанглийского возрождения, как часто называют этот период [см. 206], определяют перспективу

всей американской культуры, не теряя своей значимости и в наши дни. Значение новоанглийского возрождения, по мнению американских исследователей, «...в постановке больших проблем... которые впоследствии сообщили американской литературе универсальное звучание и вывели ее на орбиту мировой литературы» [177, I, 420]. Человек, его личность, его взаимоотношения с окружающим миром, его духовная свобода, этические, моральные основы бытия — вот тот круг проблем, который определял общественную психологию того времени и наложил отпечаток на формирование основных принципов американской культуры вперед на столетие.

Все эти вопросы одинаково насущны, злободневны в проповедях и сочинениях У. Чаннинга (1780—1842) и Р. У. Эмерсона (1803—1892), в романах Н. Готорна (1804—1864) и Г. Мелвилла (1819—1891). Те же универсальные проблемы мироздания волнуют писателей XX в. — У. Фолкнера, Э. Хемингуэя, Ф. Скотта Фицджеральда, Дж. Д. Сэлинджера, подхвативших гуманистическую эстафету своих предшественников.

Универсализм общественной и художественной мысли придает «ренессансный» характер американской культуре середины XIX в. Чаннинг, Эмерсон, Торо, Уитмен, Уитьер, По — все они были не просто поэтами, писателями, эссеистами. Главным, определяющим моментом их многообразной деятельности становилась ее общественная, философски-этическая направленность, ее демократическая окраска. Характерны сами названия произведений того времени — как художественных, так и публицистических — в них пульсирует активная, искренняя, равнодушная гражданственность; стремление внести свой вклад в общественное устройство страны: У. Чаннинг — «Рабство» (1835), «Письмо аболиционисту» (1837), М. Фуллер — «Женщина в XIX столетии» (1844), Дж. Уитьер — «Голоса свободы» (1846), Г. Торо — «О гражданском неповиновении» (1849), Р. У. Эмерсон — «Общество и одиночество» (1870), У. Уитмен — «Демократические дали» (1871), Марк Твен и Ч. Уорнер — «Позолоченный век» (1873).

Трудно сказать, являются ли все эти памятники американской мысли по своему характеру только лишь публицистическими или только эстетическими. Этика, эстетика, философия, мораль, политика слиты здесь воедино. То же можно сказать и о «беллетристике» того времени. В романах Готорна, Мелвилла, в стихах Уитьера, рассказах Э. По, повестях Марка Твена проблемы чисто художественные становятся, в конечном итоге, проекцией глубоких и животрепе-

ствующих проблем мировоззренческого порядка. Любое значительное явление американской художественной культуры того времени было синтетическим: оставаясь фактом художественного творчества, оно вписывалось в летопись жизни американского общества, становления его нравственных, гражданских и политических идеалов. Искусство не отделялось от реального течения самой жизни, новеллистика — от философии, эстетика — от этики.

Вспомним два романа Г. Мелвилла — оба они были опубликованы на русском языке. Первая книга писателя «Тайпи», повествующая о жизни автора на Маркизских островах среди племен людоедов, — реалистическое, почти документальное повествование. «Моби Дик», появившийся всего пять лет спустя, — уже не просто рассказ о морском путешествии: однозначная сюжетная оболочка «взрывается», Мелвилл обнажает философский подтекст, значительность которого поднимает все произведение на новую, более высокую ступень. В результате сам роман приобретает, наряду с остросюжетной окраской повествования, черты размышления об этом повествовании, рефлексии. Ценность человеческой личности утверждается не как самоцель, не сама по себе, но в связи с нравственными законами мира, природы. Не индивидуальные психологические особенности каждого человека, но «глубинная ось реальности» (выражение Мелвилла) — вот что в первую очередь интересует авторов «Моби Дика» и «Дома о семи фронтонах»<sup>6</sup>.

Всмотримся в бурный ход жизни молодой страны за те несколько десятилетий прошлого столетия, которые явились определяющими в процессе формирования американской культуры. 20—30-е гг. — начало активной демократизации жизни Америки после успешной борьбы за независимость (англо-американская война 1812—1814 гг.) и последних территориальных сделок (покупка Флориды у Испании,

---

<sup>6</sup> «Ревностный морализм Готорна и Мелвилла... толкает их на бесконечные размышления об ипостасях человеческой души, заставляет вносить личностный элемент даже в безличную природу, рассматривая ее как иносказание человеческого опыта. Именно по этой причине редкий эпизод в их романах обусловлен игрой случая и не несет некоего символического смысла для действующих лиц... Несмотря на высокую подчас степень индивидуализации, характеры и ситуации у Готорна и Мелвилла в основе своей безличны, выступая в лучшем случае как сочетание особенного и общего, а в худшем — только как носители общего» [177, 1, 421]. Интерес к универсальным, вечным, непреходящим нравственным проблемам отразился в двухтомной «Книге чудес» Н. Готорна — пересказах греческих мифов для детей, которая получила большую популярность во многих странах, в том числе в России.

1819). В прошлое отходят внешнеполитические волнения, а вместе с ними — и романтическая «робинзонада» американской литературы начала века. Авантюрно-приключенческая и историко-героическая линия романов, связанная с открытием и освоением Нового Света («Колумбиада» Дж. Барло, «Жизнь и путешествия Христофора Колумба» В. Ирвинга, «Вперед, на Запад» Дж. Полдинга), с Войной за независимость (ранние романы Ф. Купера), вытесняется новыми темами. На первый план выходят внутренние проблемы уже сложившегося и набирающего силу общества. Главнейшим становится требование самостоятельности, независимости от европейских канонов и представлений. Европейские идеалы демократов, проводившиеся в жизнь в первые годы после окончания Войны за независимость, теперь уступают место более насущным целям: выработке принципов единства нации и государства. Они «вызревают» внутри страны — некоторая изолированность от Европы (а в первые десятилетия XIX в. эта изолированность была явной) рождала сплоченность, взаимосвязанность совместных действий американцев. В 1837 г. Р. У. Эмерсон решительно выступает за культурную самостоятельность Америки: «День нашей зависимости, наше долгое обучение наукам чужих стран приходит к концу. Миллионы вокруг нас, которые жаждут жизни, нельзя прокормить сухими остатками от иностранных урожаев» [177, I, 274].

Постепенно образуются первые демократические институты: в 1828 г. — Демократическая партия, в 1829-м — Партия рабочих людей. Через два года именно в Новой Англии — средоточии американской культуры — создается первый антирабовладельческий союз; вскоре он становится всеамериканским. В 1834 г. в Бостоне возникает центральная рабочая ассоциация, объединяющая 16 профсоюзов; в 1840 г. — аболиционистская Партия свободы.

В дальнейшем борьба за гражданские права и свободу личности принимает различные, в том числе и драматические очертания: в 1859 г. Америку потрясает восстание Джона Брауна (в его защиту смело выступают лучшие умы Америки, и среди них — писатели и философы-трансценденталисты Эмерсон и Торо); в 1861 г. начинается Гражданская война.

Вместе с тем стихия активного предпринимательства, захлестнувшая Америку с начала XIX ст., способствует развитию характерного «стяжательского» индивидуализма. Открываются все новые фирмы, корпорации; деловая жизнь идет полным ходом, хозяйственные территории расширяются, их природные ресурсы быстро осваиваются. Страна



растет от «центра» — Атлантического побережья — к горным западным районам. Экономическая экспансия набирает силу с бешеным ускорением. Психология американца пропитана духом практицизма, накопления, обогащения — своего рода хозяйственно-созидательным пылом. В 1846 г. Соединенные Штаты захватывают мексиканский Техас, а два года спустя страна заболевает «золотой лихорадкой»: в Калифорнии обнаруживается золото...

Наблюдая все это, французский юрист А. де Токвиль, путешествуя по Соединенным Штатам, с горечью отмечал падение аристократического духа в Америке, замену его новым мировоззрением, не способствующим развитию интеллектуальной и художественной культуры. В своей книге «Демократия в Америке» Токвиль писал, в частности, что американские условия жизни совершенно неблагоприятны для эстетической деятельности, и в лучшем случае можно рассчитывать лишь на появление всякого рода посредственностей [см. 177, 1, 265].

Бурная жизнь Америки середины прошлого века по-разному запечатлевается в литературе и философии: ирреальность новелл Э. По соседствует с поэтической отрешенностью «Жизни в лесу» Г. Торо; мистицизм Г. Мелвилла сочетается с едкой сатирой Марка Твена; философы-трансценденталисты основывают в Конкорде свое общество (1836)<sup>7</sup>.

Параллельно выдвигаются и чисто практические предложения по переустройству уклада жизни и быта. В 1841 г. создается колония «Брук Фарм» — утопическая коммуна, где философы и писатели трудятся вместе с простыми рабочими. «В колонии, — пишет Ван Вик Брукс, — собрались фермеры и художники, рабочие и брамины, экзальтированные девицы с карими глазами, несколько гарвардских студентов, сын английского баронета, два филиппинца, отпрыск плантатора из Луизианы» [166, 186]. В середине прошлого столетия в штате Массачусетс существовало три трудовых коммуны: «Брук Фарм» (1841—1846), «Фрутленд»

---

<sup>7</sup> Конкорд — небольшой город на северо-западе США, ныне столица штата Нью-Гемпшир. Ранее Конкорд относился к штату Массачусетс. Р. Эмерсон, глава школы трансценденталистов, жил здесь с 1835 г. и умер в 1892 г. Г. Торо родился (1817) и умер (1862) в Конкорде. В разное время в состав «трансцендентального клуба» Эмерсона входило от 15 до 20 человек. Среди них — лидер рабочего движения О. Браунсон, аболиционист Т. Паркер, американский фурьерист Дж. Рипли, журналистка и борец за права женщин М. Фуллер, писатель и педагог Э. Бронсон Олкотт с семьей, писатели Г. Торо и Н. Готорн.

(вегетарианская колония, основанная другом Эмерсона, писателем-трансценденталистом Э. Бронсоном Олкоттом в Гарварде; 1842—1843) и «Хопдейл» (1841—1856). Эмерсон скептически относился к идее этих коммун, называя их «веком разума, загнанным в форму для пирожков». Г. Торо также не верил в жизнеспособность и этическую действенность колоний. «Что до этих коммун,— говорил он,— я предпочел бы комнату на одного в преисподней общежитию в раю» [197, 452; 166, 186].

В «утопиях» новоанглийского возрождения, безусловно, было много наивного и противоречивого. Но стремление к свободе личности человека, к равенству всех граждан Америки, проявившееся в этот период, оказалось устойчиво присущим дальнейшему развитию американской национальной культуры, во многом определив ее своеобразные демократические черты. Они отчетливо проступают в двух встречных течениях новоанглийского возрождения: ревивализме и трансцендентализме. Оба получили широкое распространение в Америке и, по существу, хотя и с разных концов, решали одну и ту же насущную для американской жизни проблему: сближение разных сфер жизни, равноправие разных слоев общества и культуры. Ревивализм, мощное религиозное движение середины XIX ст., стремился приблизить духовное к повседневному, к реальности, природе, отказываясь от ритуализации и «автономности» культа. «Единственный бог — это тот бог, образ которого живет в нашей душе»,— говорил У. Чаннинг, один из самых видных проповедников ревивализма [184, 52].

Трансцендентализм, ведущее философское направление Америки, напротив, приближал реальное к духовному, находя духовное в самой природе, рассматривая искусство лишь как первый этап постижения мировой гармонии. «Любая частица — это микрокосм, и она безошибочно свидетельствует о единообразии мира»,— писал глава трансценденталистов Р. У. Эмерсон [197, 202]. В понятие «микрокосм» Эмерсон включал и духовный мир человека. «Все происходящее в природе представляет собой своего рода нравственное суждение. Нравственный закон находится в центре природы, и его излучения достигают всех уголков ее царства. Он выступает как сущность всякого вещества, всякого отношения, всякого процесса... Нельзя сомневаться в том, что нравственное чувство, которое витает в воздухе, растет вместе с зерном и окрашивает воды мира, улавливается человеком и укореняется в его душе» [197, 201].

Ревивализм (*revival*, *англ.* — пробуждать, возрождать) — течение, появившееся уже в середине XVIII ст.,

в период подъема национального самосознания, активизации всех сторон общественной жизни Америки, борьбы за независимость, объединения колоний. Именно в тот период начинается так называемое «великое пробуждение» — процесс консолидации масс самых разных социальных слоев в движении за нравственное совершенствование, за истинно духовное, а не формально-клерикальное единение всех граждан, за приближение отвлеченных религиозных понятий к реальной человеческой повседневности. И хотя ревивализм являлся, прежде всего, течением религиозным, направленным (подобно евангелизму в Англии или пиетизму в Германии) против установленных церковных систем, на деле это широчайшее движение, захватившее миллионы жителей Америки, способствовало выработке нового национального самосознания, демократических представлений. Огромный заряд социальной энергии, распространение интеллектуально-философских идей в самых широких слоях общества, стремление к равенству, истинной духовной свободе — вот черты, которые отличали движение ревивализма XVIII—XIX ст. и, несомненно, оказались близкими Айвзу, еще заставшему в детстве последние camp meetings — религиозные многотысячные собрания на открытом воздухе. Образы этих «загородных собраний» постоянно присутствуют в его музыке, складываясь в широкую панораму американской жизни на протяжении полутора столетий.

Атмосфера «загородных собраний» воссоздается Айвзом в Третьей симфонии, где воплощается единение разных поколений в общем стремлении к религиозному «пробуждению» (части симфонии носят названия: «Собираются старики», «Детский день», «Единение»); Второй оркестровой сюите («Элегия нашим предкам», «На станции Ганноверсквер-север к концу трагического дня глас народа пробуждается вновь»); Второй скрипичной сонате («Осень», «В амбаре», «Пробуждение»); Четвертой скрипичной сонате («Детский день на camp meeting»); во множестве песен. Как видно уже из названий, идея «религиозного пробуждения» была неразрывно связана в сознании Айвза с прошлым Америки, с нравственной чистотой первых «пилигримов», искавших в Новом Свете истинной веры, подлинной демократии и свободы; с гармонией человека и природы.

Ревивализм оказал огромное влияние на формирование многих сторон духовной жизни Америки. Расцвет образования, появление большого количества колледжей и университетов, благотворительных обществ — все это связано с духовным подъемом, воплотившимся в ревивалистском «пробуждении». Идея совершенствования столь увлекла умы

американцев, что последние, наиболее сильная волна ревивализма в 1857—1858 гг. вызвала в деловых кругах настоящую панику: многотысячные толпы народа, отправлявшиеся за город целыми семьями, совершенно забывали о службе.

Широкое, ни с чем (даже с лютеранским хоралом в Германии) не сравнимое распространение получили мелодии гимнов, звучащих на этих собраниях. Поначалу, в XVIII ст., они были обработкой пуританских псалмов, но постепенно превратились в рельефные и запоминающиеся песенные мелодии<sup>8</sup>. Гимны звучали повсюду. Возникнув как сакральное явление, они стали подлинно общенародным достоянием и, наряду со спиричуэлс\*, составили основу интонационного строя американской музыки. Сочинения Айвза буквально «пропитаны» этими мелодиями.

Ревивализм сильно поднял значение личности, человека и его духовного мира, сделав высокие этические и религиозные идеалы близкими, почти осязаемыми, доступными всем. Так же как в спиричуэлс, в ревивалистских гимнах вселенная и космос представляли не абстракцией, не пустым звуком, но живой, чувственно воспринимаемой реальностью.

Хотя сам ревивализм как массовое движение к началу XX в. практически сошел на нет, мировоззрение и общественная психология, порожденные «пробуждением», оставались актуальными еще долгое время. В 1915 г. сам Айвз пережил на улицах Нью-Йорка стихийную вспышку экстатической истовости былых массовых сборищ. Это событие потрясло Айвза; вот его собственный рассказ.

«Утром газеты принесли весть о гибели теплохода „Лузитания“<sup>9</sup>... Выйдя из своей конторы около шести часов вечера, я дошел до остановки Ганновер-сквер, на Третьей авеню. Платформа была переполнена толпой, ожидавшей поезда<sup>10</sup>. Несколько людей, сидящих на обочине, стали напевать мелодию, а остальные — подпевать припев или настукивать ритм. Рабочий с лопатой на плече подошел к платформе и присоединился к хору; следующий — банкир с Уолл-стрит в белых гетрах — тоже вступил в этот ансамбль.

---

<sup>8</sup> Этот процесс подробно проанализирован в исследовании Ж. Чейза [140].

«Лузитания» — пассажирский теплоход, потопленный немецкими подводными лодками 7 мая 1915 г. Огромное судно затонуло в течение полчаса. На борту «Лузитании» было много американцев.

<sup>10</sup> Речь идет о надземной железной дороге, предшественнице нью-йоркского метро.

\* Спиричуэлс — мн. число от спиричуэл. Так называются негритянские духовные песни. — *Прим. ред.*

Наконец мне показалось, что мелодию поют все, — серьезно и сосредоточенно, находя выход тем чувствам, которые переполняли их весь день. Во всем царило ощущение особой значительности происходящего... Хор пел так, что к нему невольно должен был присоединиться всякий человек в Нью-Йорке. Когда подошел первый поезд и многие сели в него, мелодия постепенно затихла, но долго еще продолжала звучать в ушах. Почти никто не разговаривал — люди вели себя так, как при выходе из церкви, со службы...

Какая это была мелодия? Не бродвейский боевик, не ария из комедийного музыкального представления, не вальсообразный отрывок из классической оперы или какой-либо другой популярный мотив. Это был всего лишь напев старого ревивалистского гимна, который так волновал многих людей старших поколений: „In the sweet bye and bye“ — мелодия, созданная не для продажи и написанная не профессором музыки...<sup>11</sup> [10, 92—93].

\*

Что такое трансцендентализм? Философия, социальная позиция, поэтика? Так же как и многие другие течения американской культуры, он неоднозначен, синтетичен, а с академических позиций даже эклектичен. На самом же деле трансцендентализм точно и наиболее полно отражает сдвиги, произошедшие в американском сознании в сравнении с мировоззрением европейца, и прежде всего — отсутствие «пуризма», необязательность стерильности и первичности впитываемых впечатлений, парадоксальность, неприятие непреложных авторитетов. «Последовательность — кумир второсортных умов», — любил повторять Эмерсон [179, 102].

В сочинениях трансценденталистов, многие из которых, как, например, «Природа» Эмерсона или «Уолден» Торо, являются настоящими шедеврами литературы, мы почти не находим привычных ссылок на предшествующих философов.

---

<sup>11</sup> «In the sweet bye and bye», *англ.* — «Все сильнее благодать». Впечатления этого вечера легли в основу III части Второй оркестровой сюиты Айвза. Само название как бы подчеркивает связь событий текущего дня (гибель «Лузитании») и духовных традиций ревивализма: «На станции Ганновер-сквер-север к концу трагического дня глас народа пробуждается вновь» (разрядка моя. — А. И.). Указанный мотив — один из самых излюбленных Айвзом и часто им цитируемых (так, например, он проводится в I, II частях Четвертой симфонии). Эта мелодия написана в середине XIX ст. на слова С. Беннета (1836—1898) Дж. П. Уэбстером (1819—1875). См. с. 76, а также пример 7 (примеры помещены в конце текста книги).

Они появляются как намек и порой — как в «Уолдене» Торо — требуют даже специального «дешифрующего» комментария. И не только потому, что для трансценденталистов более важна образно-художественная, чем точная системно-понятийная, категориальная сфера философии. Философия вообще не рассматривается ими как наука. Вся история мысли и культуры воспринимается как единый континуум идей, не принадлежащих какой-то отдельной эпохе, отдельному мыслителю. «Трансценденталисты... полагали, что заимствование мыслей из этого континуума, за пределы реального миру, не должно сопровождаться совершенно излишними указаниями на место, время и авторство той или иной мысли, ибо эта пространственно-временная и личностная определенность несущественна» [184, 45]. Это был совершенно новый взгляд на культуру и историю — как на нечто единое, открытое и незамкнутое<sup>12</sup>.

Понятие «трансцендентализм» — не изобретение Эмерсона; он опирается на традиции немецкой классической философии (прежде всего — Канта), на уходящие вглубь веков мысли средневековых и античных философов, на взгляды своих английских современников и более всего — Т. Карлейля, с которым глава американских трансценденталистов находился в длительной переписке<sup>13</sup>. Новой же и типично американской чертой философии Эмерсона является тесная связь трансцендентализма с сугубо практи-

---

<sup>12</sup> Соответственно меняется и отношение к авторству. И здесь Айвз вновь поразительно близок своим предшественникам, философам-трансценденталистам. Музыка в понимании Айвза — не профессиональное занятие, а один из способов существования, часть реальности, «трансцендентально» соотношенной с законами мироздания. В этом смысле типаж автора, каким он видится в свете европейских традиций, становится анахронизмом: ведь творчество представляет собой открытый процесс, не ограниченный рамками создаваемого наследия. Айвз — как и многие его соотечественники — не считал искусство своей профессией. Г. Торо, живя в одиночестве на берегу Уолденского пруда, зарабатывал на жизнь изготовлением карандашей; У. Уитмен был наборщиком, Н. Готорн — надзирателем Сэйлемской таможни; кумир Айвза, композитор С. Фостер считал сочинение музыки своим «хобби», автор религиозных гимнов У. Биллингс был дубильщиком... Сам Айвз, как известно, большую часть жизни занимался страховой деятельностью, сочиняя по ночам и в редкие свободные часы.

<sup>13</sup> «Наименование трансценденталисты было дано кружку его критиками, высмеивавшими крайнюю отвлеченность стремлений („за границами чувственного познания“) и несколько выпренную литературную манеру членов кружка. Те, однако, оставили за собой это название, но вложили в него иной, гуманистический смысл, направленный против вульгарно-буржуазного, утилитарно-практического подхода к действительности» [187, 389].

ческой деятельностью человека — трудом, духовным самосовершенствованием, семьей, бытом, благочестием. «Пространство, время, общество, труд, климат, пища, передвижение, животные, механические подспорья всякий день преподают нам самые ценные для души уроки, значение которых безгранично. Они воспитывают как Понимание, так и Разум. Любое свойство материи — настоящая школа для понимания... А Разум между тем переносит все эти уроки в собственный свой мир мысли, прозревая аналогию, бракосочетающую Материю и Дух» [197, 197].

Сколько в этих словах Эмерсона чисто американского! Мы без труда различим в них истовость характера первых поселенцев, ступивших в 1620 г. с борта «Мэйфлауэра» на неведомый американский берег; передававшееся из поколения в поколение благоговейное отношение к труду; ясную, не размытую рефлексией созидательную окраску поступков; веру в собственные силы и невозможность «оглядки» на помощь извне; особое, пристрастное осознание моральной значимости каждого шага и действия.

По собственному признанию Эмерсона, он предпочитал общение с книгами общению со звездами, избегая книжной учености и стремясь к подлинному знанию, пониманию Природы, проникновению в ее тайны. Эмерсоном развито целое учение об одиночестве как пути освобождения человеческой личности от условностей культуры и цивилизации. Будучи одиноким с точки зрения окружающего общества, человек не одинок перед лицом вмещающей его Вселенной, макромиира. Мысли Эмерсона почти точно повторяет Г. Торо в своем «Уолдене», книге-дневнике, повествующей о двухгодичной отшельнической жизни автора в хижине на берегу Уолденского пруда: «Отчего бы мне чувствовать себя одиноким? Разве наша планета не находится на Млечном Пути?» [191, 158].

«История, по Эмерсону, — продление тени человека», — иронизировал Т. С. Элиот [196, 36]. Действительно, у Эмерсона — пожалуй, впервые в истории культуры — значение человеческой индивидуальности поднимается на небывало высокую ступень; личность противостоит суетности общества, бездуховности цивилизации, враждебной машине государственности. «Во всех лекциях я учил одному, — говорил сам Эмерсон, — доктрине безмерности человеческой личности» [179, 103]. Возможности человеческой личности, по Эмерсону, безграничны, и сам человек виновен, если он несчастен, болен, не достиг желаемого.

«Доверие к себе» (1841) — название одного из самых знаменитых эссе Эмерсона — стало символом его убеждений

в разных областях. «Доверие к себе» — это и черта национального американского характера, сложившегося в суровых условиях будней первых поселенцев; и особенность американской культуры, утверждающей себя в борьбе с европейскими стереотипами и в их переосмыслении; наконец, это безупречное моральное совершенство самого человека, которое оказывается гарантией его «вписанности» в мироздание, «включенности» в вечный круговорот явлений природы; условием его подлинной, а не формальной связи с окружающим миром. Само «трансцендирование» реального, его осмысление в контексте истории невозможно, если это реальное не является отражением всеобщего идеального «макропорядка». «Отдельно взятый предмет, — пишет Эмерсон, — прекрасен лишь в той мере, в которой он дает ощутить всеобщую красоту» [197, 190].

Восставая против цивилизации, против всего стандартизированного, утилитарного и обезличенного в американской жизни, против психологии преуспевающего бизнесмена, трансцендентализм был глубоко демократическим течением. Характерно, что основы трансцендентализма изложены не в систематических научных исследованиях, а в свободно построенных эссе: «Природе» Эмерсона, «Уолдене» Торо. Любимой формой изложения мыслей для Эмерсона были лекция, эссе, публичное выступление. Лекции Эмерсона, всегда имевшие колоссальный успех у слушателей, соединяли в себе серьезную философскую проблематику и чуть ли не бытовую аргументацию: доводы и доказательства черпались из обыденной повседневности<sup>14</sup>. Устная традиция вообще была характерна для деятельности всех участников конкордского клуба: рефераты, дискуссии, рассказы о путешествиях в Европе сочетались с «семинарами», где обсуждались различные философские и социальные вопросы, с «выездными» публичными лекциями о демократии в разных городах Америки.

Уже в начале 40-х гг. трансценденталисты сотрудничают в «колониях» «Брук-фарм», «Фрутлэнд» и «Хопдейл»; позд-

---

<sup>14</sup> Восемь поколений предков Эмерсона были священниками, и сам он одно время проповедовал в одной из церквей Бостона, быть может, отсюда — любовь философа к «устному жанру» и сходство лекций с проповедями. Эту особенность подметили «битники» 50-х гг. нашего столетия, используя проповеднический пафос Эмерсона в текстах своих песен [см. 174, 87]. Не исключено, что свободно построенные лекции философа стали прототипами многих музыкальных форм Айвза — открытых, контрастных, далеких от общепринятых канонов и — так же как эссе Эмерсона — «наполненных» материалом повседневности — цитатами песен и гимнов.



нее активно выступают против государственной политики. «Правительство существует для обмана и насилия», — заявляет Эмерсон [198, 637]. «Мне нравится воображать такое государство, которое сможет наконец позволить себе быть справедливым ко всем людям», — пишет Торо [197, 356]. Проведя ночь в тюрьме, куда он был брошен за отказ платить налог (в знак протеста против войны США с Мексикой), Торо пишет знаменитый трактат «О гражданском неповиновении», в котором многие исследователи видят черты марксистского мировоззрения [184, 132]. Торо критикует собственность, пытается найти корни социальной и имущественной несправедливости, неравенства. «На лишние деньги можно купить только лишнее». «Чем больше денег, тем меньше добродетели» [197, 346]. «А из того, что необходимо душе, ничто за деньги не покупается» [191, 380]. «Я не затем родился, чтоб терпеть насилие» [197, 349]. Правда, Торо ни разу не выступает прямо против частной собственности. Критикуя государство, он, тем не менее, не предлагает никаких конкретных практических мер, реформ. Его позиция сводится к необходимости личного духовного самоусовершенствования каждого члена общества, к отказу от излишеств, к самоограничению как верному средству достижения духовного просветления: «В смирении, как во тьме, ярче светит небесный свет. Тени бедности и убожества сгущаются вокруг нас, но тут-то как раз „мир ширится пред изумленным взором“» [191, 380]. Недаром утопической коммуне трансценденталистов «Брук-фарм» он противопоставил личное, затворничество на берегу Уолденского пруда.

Гораздо более активной и непримиримой была позиция трансценденталистов по отношению к рабству. Эмерсон и Торо открыто встают на защиту гражданских прав негров, пишут о необходимости улучшения жизни американских индейцев. Еще в 1854 г. Торо произносит речь «Рабство в Массачусетсе», где выступает против принятия закона о беглых рабах (сам он неоднократно помогал рабам перебираться в Канаду). Позднее, в доме Эмерсона, он знакомится с приехавшим в Конкорд лидером аболиционистов Джоном Брауном. Отказываясь от своей теории непротивления или «пассивного сопротивления», Торо (как и другие члены кружка Эмерсона) в последние годы жизни включается в борьбу за освобождение негров. После неудачи вооруженного восстания и казни Брауна он бесстрашно произносит три речи в его защиту, одну из них — на торжественной панихиде по Брауну на его родине. «Трансценденталист в высшей степени — вот кто такой Джон Браун», — говорит Торо в одной из этих речей [см. 184, 165].

Мысли трансценденталистов об усовершенствовании человеческой личности и общества, во многом отразившие настроения передовой американской интеллигенции накануне «второй американской революции» — Гражданской войны 1862—1865 гг., нашли свое продолжение и развитие в будущем. В 1960 г. на симпозиуме в Индии, посвященном творчеству Л. Толстого, был прочитан доклад: «Торо — Толстой — Ганди; семя, дерево и плод». Идеи «гражданского неповиновения», «пассивного сопротивления», заинтересовавшие Толстого, в конце концов через него дошли до Ганди, называвшего, как известно, Толстого своим «гуру». Лидер освободительного движения в Индии высоко ценил Торо и говорил, что знакомство с работой «О гражданском неповиновении» произвело на него огромное впечатление. Демократические идеи Торо, и в частности методы «гражданского неповиновения», широко использовались Мартином Лютером Кингом, которого называли «черным Ганди». По верному замечанию Т. Л. Морозовой, «идеи Торо совершили в XX в. путешествие через весь земной шар и с триумфом вернулись на родину» [179, 142]. Продолжатель дела М. Л. Кинга Ральф Абернети говорил о принципе «непротivления»: «Мы считаем, что по возможности не следует прибегать к насилию. С нашей точки зрения, для угнетенного народа ненасильственные методы борьбы — это единственный путь завоевания прав в такой милитаристской стране, как Соединенные Штаты» [см. 184, 177].

Особую популярность Торо приобретает в 60—70-е гг. нашего столетия, особенно в среде американского студенчества, выступающего против войны во Вьетнаме, против политики правительства. Движение молодежного протеста, появление контркультуры с ее негативным отношением к официальной эстетике, выступления в защиту природы, увлечение Востоком — все эти явления последних десятилетий знаменовали «возрождение» Торо, а вместе с тем — многих общих идей трансцендентализма. По свидетельству американского журналиста, «изречения Торо появляются на автобусных объявлениях... Цитаты из Торо можно найти на выпускаемых сберегательными банками календарях... Его имя вспоминают по самым различным поводам. Поборники охраны природы и диких животных, туристы и орнитологи-любители нашли в нем своего пророка. Вегетарианцы и энтузиасты жизни под открытым небом считают его своим братом по духу» [195].

Среди поклонников Эмерсона был Л. Толстой. «Читал Эмерсона, — писал Толстой. — Глубок, смел, но часто капри-

зен и спутан» [см. 179, 117]. Великий русский писатель причислял Эмерсона к лучшим представителям человечества. Человечество движется, замечал Толстой, «тем, что передовые люди понемногу изменяют среду, указывая путь (Христос, Будда, да и Кант, и Эмерсон)». В другом месте он ставит имя Эмерсона в один ряд с Лао-цзы, Конфуцием, Вольтером, Руссо, Кантом [там же, 120]. Толстому были близки взгляды трансценденталистов на государство, их мысли о необходимости духовного совершенствования личности. Он был инициатором переводов на русский язык работ Торо<sup>15</sup>. «И нынче, слабый, читал Торо и духовно поднялся», — писал Л. Толстой [см. 184, 3].

Трансцендентализм оказался чрезвычайно плодотворным для Америки мировоззрением. Он активизировал и поддерживал демократические общественные движения, сумел поднять на иной, духовный уровень многие процессы практически окрашенной жизни Америки XIX в., философски утвердил удивительный, специфически американский контрастный сплав разнородного — как в обыденной жизни, так и в культуре. Сформировалось типично американское двуплановое представление о действительности — живой, повседневной, будничной, но неотделимой от высоких мировоззренческих ориентиров, где за любым явлением повседневности скрывается глубокий смысл, подтекст, за любым явлением природы — символ.

\*

На формирование взглядов Эмерсона, Торо, Готорна, Мелвилла, Уитмена сильно повлияла символика европейского романтизма. Американцы знакомились с идеями немецких романтиков через их преломления в творчестве английских писателей и поэтов — Карлейля, Колриджа, Вордсворта. Сам Эмерсон был хорошо знаком с сочинениями Новалиса, Гёте, Шеллинга. «Именуемое нами природой лишь поэма, скрытая под оболочкой чудесной тайнописи», — писал Шеллинг [см. 184, 78]. И Эмерсон почти повторяет его мысль: «Любое явление в природе есть символ какого-нибудь явления духовной жизни»; «вся природа — метафора человеческой души» [197, 191 и 195]. Символ понимается ими обоими не как средство, прием изображения, но как форма существования мира, природы.

---

<sup>15</sup> Эссе «О гражданском неповиновении» впервые на русском языке было напечатано в начале 90-х гг. в Англии на средства Л. Толстого, на границе конфисковано, в Россию попало лишь небольшое количество экземпляров. Ранее на русском языке вышел «Уолден» (в отрывках).

«Символ не воздействует непосредственно, он побуждает к активности», — читаем у Новалиса [см. 184, 76]. Такой символикой, подчас скрытой и едва уловимой, проникнуто главное сочинение Г. Торо «Уолден, или Жизнь в лесу», «внешне» повествующее о его двухлетнем отшельническом поселении на берегу Уолденского пруда. Читатель, однако, обнаружит таинственную дымку, которой окутано описание вроде бы ничем не примечательных событий, пейзажей; каждое из них имеет скрытый смысл, второй и третий план, уводящий от текста — к глубокому философскому контексту.

А вот строки из стихотворения Торо, написанного уже после уолденского отшельничества (1849; [161, 60]):

Вся жизнь моя — по берегу прогулка,  
Настолько близко к морю, как могу;  
Порой волна меня окатит гулко,  
Когда замешкаюсь на берегу.  
С немногими встречаюсь я неожиданно,  
Морская даль милей мне, чем земля.  
Мне кажется, что тайны Океана  
На берегу постигну лучше я.

Сколько в этой лирической миниатюре скрытого, завуалированного! Торо пишет о прогулке, но одновременно говорит о быстротечности и значимости земной жизни, об ощущении своей причастности всеобщему порядку природы и невозможности постичь его.

«По утрам, — писал Торо в «Уолдене», — я омываю свой разум в изумительной философии и космогонии Бхагават-гиты... мне рядом с ней наш современный мир и его литература кажутся мелкими и пошлыми... мне думается, что эта философия относится к некоему прежнему существованию человечества... Я откладываю в сторону книгу и иду к колодцу за водой и — о чудо! — встречаюсь там со слугой брамина, жреца Брами, Вишну и Индры, который все еще сидит в своем храме на Ганге» [191, 345]. Торо и Эмерсон естественно восприняли идеи философии Востока: им оказалась близкой вера в причастность индивидуального сознания общему порядку природы, когда человеческая душа становится частью целого и «проникает» в него. Торо читал тексты «Упанишад», распространившиеся тогда в переводах на европейские языки; он изучил также многие тексты китайской философии: Конфуция, Мэн-цзы. Работая в редакции журнала трансценденталистов «Дайл», Торо подготовил для издания документы по древнекитайской философии и выпустил специальный номер журнала со своей статьей «Китайское четверокнижие» и комментариями к переводам. В «Уолдене» Торо часто цитирует Конфуция.

Влияние восточной философии на Эмерсона, Торо и других трансценденталистов отмечают и американские исследователи [177, 425]. Ван Вик Брукс пишет в книге «Писатель и американская жизнь»: «Эмерсон, как и его друг Генри (Торо. — А. И.), пришел в восторг, прочитав по-немецки и по-французски священные книги Востока. Библия померкла для обоих, но „Веды“, „Бхагавад-Гита“ захватили Генри, как смерч, налетевший с далеких восточных гор и пустынь... Рядом с древними книгами Азии, полными истин, безразличных к мирской суете, закаленных в горниле времени, неоспоримых, как суд науки, европейская литература казалась ему узкой, ограниченной, напыщенной, смешной в своих притязаниях говорить от лица всего мира, когда ей доступны были лишь немногие его уголки» [166, 1, 220].

К. Чуковский писал об Уитмене: «...Явственно слышатся в „Листьях травы“ отголоски священных мистических книг древней Индии... Вся поэзия Уитмена — от первого до последнего слова — проникнута благоговейным восторгом перед божественной гармонией Вселенной» [194, 13].

В поэзии Уитмена человек сравнивается с явлениями природы, его настроения — с временами года. «О, если бы моя песня была проста, как рев и мычание животных, быстра и ловка, как движения рыб, как капание капель дождя!» [194, 38]. «Тот не поймет моей книги, — писал Уитмен, — кто захочет смотреть на нее как на литературное явление с эстетическими и художественными задачами» [там же, 39]. Поэзия для Уитмена (как и музыка для Айвза!) была способом существования, восприятия и истолкования мира. И в этом тоже заметно преломление положений восточной философии и эстетики.

«Особый род передачи истины вне канона. Независимость от слов и букв. Прямое указание на духовную сущность человека. Постигание сокровенной внутренней природы». Д. Т. Сузуки, поставивший эти слова эпитафией к своей книге [414], говорит также о характерном для дзен «озарении», «сатори» — особом виде постижения символического смысла природы, не связанном с дискурсивностью, рассудочностью языка. Тайны мироздания раскрываются скорее наглядно, чем аналитически, утверждает дзен. Эта мысль становится важнейшей для философов и писателей Америки. «От канона — к символу», «от текста — к контексту» — так можно охарактеризовать «трансцендирование» понятий культуры на американской почве. Можно говорить о совпадениях — на огромной временной дистанции — принципов восточной и американской эстетики; в развитии Нового Света ситуация «культурного

пасьянса» располагала к естественному претворению многих особенностей восточного мировосприятия, не связанного с чисто логическими европейскими канонами<sup>16</sup>.

Образ в американском искусстве приобретает и ероглифический характер. С одной стороны, он подчеркнуто нагляден, «веществен», лапидарен, фотографичен. С другой — имеет знаковый характер, требует истолкования, поиска глубинного, сокровенного смысла<sup>17</sup>. Эмерсон, Торо, Готорн, Мелвилл, Уитмен первыми в середине прошлого века открыли бездонную глубину очевидного<sup>18</sup>.

\*

Образы американского искусства и в дальнейшем всегда были тесно связаны с быстротекущей и изменчивой реальностью, возникали как обобщение и осмысление почти хроникально воплощаемых событий. «Начните с отдельной личности и, право же, Вы сами не заметите, как создадите типический образ; начните с обрисовки типического образа и, право же, Вы не создадите ничего — ровным счетом» [161, 55]. Эти слова Ф. Скотта Фицджеральда, сказанные уже в XX в., очень точно характеризуют черты американского художественного мышления, во многом общие и для XIX, и для XX ст.

Эти черты — особая выпуклость, наглядность образов, их яркая контрастность — ясно проявляются в творчестве Э. По, У. Уитмена, Марка Твена, идущих дальше эмерсоновских

---

<sup>16</sup> «Возможность незнания, — пишет Джон Кейдж, — для нас сейчас важнее точного знания того, что мы делаем» [64, 42]. Цитируя лекцию известного американского мыслителя и архитектора Бакминстера Фуллера, Кейдж пишет: «Если вы летите из Азии в Европу, вы летите против ветра, а если вы летите из Азии в Америку, вы летите по ветру». Так и в философии, заключает он, «в Европе она возникла в противовес Природе и для того, чтобы управлять ею. Тогда как философия, возникающая в Азии и усиливающаяся в этом смысле по мере приближения к Дальнему Востоку, основывается на принятии Природы, а не на управлении ею. Эти два течения встречаются в Америке» [150].

<sup>17</sup> «Графемы» (важнейшие графические элементы) иероглифов в китайском языке имеют знаковый характер, обозначая то или иное, иногда достаточно сложное понятие. Вместе с тем «первоначально графемы представляли собой рисуночное изображение отдельных простых предметов и сочетаний» [270, 31].

<sup>18</sup> По наблюдениям многих исследователей, развитие философии и культуры в США «коренным образом отличается от метафизических концепций искусства XIX и даже XX вв. (у Шеллинга, Гегеля, Шопенгауэра, Бергсона, Кроче и др.) своей конкретностью и эмпиричностью [255, 4].

ориентиров. «В его способности воображения есть такая особенность,— писал об Э. По Достоевский,— какой мы не встречали ни у кого; это сила подробностей» [264, 115]. «Замечательно могучая, хотя и грубая натура»,— писал об Уитмене познакомившийся с ним Торо. В стихотворении «Уличной проститутке» поэт писал: «Не волнуйся, не стесняйся со мною,— я Уолт Уитмен, щедрый и могучий, как Природа» [194, 198]. Такого, конечно, трансценденталисты уже не могли понять. Здесь Уитмен словно переступал грань приличий и одновременно творческих установок искусства XIX в., преодолевая созерцательность и тишину Конкорда, выводя идеи великих мыслителей Новой Англии на новые просторы времени и пространства, из провинциальной и лесной глуши — на мостовые Нью-Йорка, в городскую суету наступавшего столетия...

Марк Твен (1835—1910) появился на горизонте Америки позже Эмерсона, Торо, Мелвилла, Готорна, Уитмена. Он пережил промышленную экспансию, золотую «лихорадку», Гражданскую войну и финансовую панику 70-х гг. Острая, порой горькая сатира Твена стала еще одной «модификацией» идеализма середины столетия. Как никто другой, Твен приблизил американскую литературу к подлинной, нелакированной реальности, заставил ощутить непередаваемое сочетание веселья и разочарования, радости и страдания, свойственное разноликому миру Америки XIX в.

В годы расцвета трансцендентализма и кульминации новоанглийского возрождения Твен путешествует по стране, работает журналистом, участвует в Гражданской войне, служит лоцманом на Миссисипи — узнает жизнь<sup>19</sup>. Уже в 1873 г. (за год до рождения Айвза) появляется «Позолоченный век», памфлет, написанный Твеном вместе с Ч. Уорнером,— резкий протест против несправедливости. Широкий фактический кругозор, политическая сатира, гротеск, литературная мистификация, юмор, хроникальность, журналистская очерковость, ирония, трезвый реалистический скепсис — все эти черты твеновского видения и восприятия жизни, его включенность в политическую и общественную жизнь страны были непосредственно унаследованы Айвзом, стали

---

<sup>19</sup> Это был настоящий американец второй половины XIX в., много путешествующий, жадный до новых мест. В конце жизни Твен даже совершает кругосветное путешествие — правда, с практической целью: заработать лекциями деньги и отдать долги. Этим Твен уже коренным образом отличался от Эмерсона, считавшего, что «...душа человеческая круизов не совершает, мудрый человек остается дома» [см. 179, 116].

во многом образцом его деятельности — как композиторской, так и общественной, политической<sup>20</sup>.

По нелепой случайности, одним из первых городов, изъязвивших в 1885 г. «Приключения Гекльберри Финна» из своих библиотек «как никчемную книжонку, пригодную только для трущоб» [189, 588], оказался Конкорд, тесно связанный с деятельностью трансценденталистов. И хотя сами трансценденталисты, будучи активными сторонниками демократизации, естественно, не имели к этому факту никакого отношения, здесь можно усмотреть проявление «иронии судьбы»: ни Эмерсон, ни Торо, ни тем более Лонгфелло и Лоуэлл никогда не выказывали такого интереса к «субкультуре», к повседневной реальности, к жизни низших слоев общества, который, пожалуй, впервые с такой силой возник в американской литературе именно у Марка Твена, а затем, еще более ярко, в литературе XX в. и музыке Айвза. Познакомившись с Эмерсоном, Уитьером, Лонгфелло, Холмсом, Лоуэллом в Бостоне в 1874 г., Марк Твен достаточно скептически отзывался впоследствии об их взглядах. Его — как и трансценденталистов — интересовала та же проблема «глубин повседневности», но решал он ее на значительно более широком и разнообразном жизненном материале, привлекая все сферы человеческого опыта. «Если в конечном счете ему не удалось примирить реальное и идеальное, то он, во всяком случае, проникся и тем, и другим и дал им художественное выражение» [177, 11, 503]. В одном из писем Марк Твен заметил, что «Том Сойер» — это «просто гимн, который облечен в прозаическую форму для того, чтобы придать ему земной вид» [там же, 487—488]. Поэзия и проза в их контрастном единстве всю жизнь оставались

---

<sup>20</sup> Айвз близко узнал Марка Твена уже в зените его славы, в конце жизни писателя: тесть Айвза, священник Джозеф Твичел (1838—1918), был близким другом Твена на протяжении многих лет. Чарльз Айвз и Гармония Твичел поженились в 1908 г. за два года до смерти писателя. Мать Гармонии настолько сильно переживала кончину Марка Твена, что через день после его похорон умерла. В автобиографических материалах Айвза не сохранилось воспоминаний о встречах с Марком Твенном. Однако на многих страницах мы встречаем цитаты различных остроумцев и высказываний Твена и даже айвзовские «имитации» таких остроумцев (вполне в духе Твена, не раз приписывавшего «великим» свои собственные афоризмы, как, например, в эпиграфе к Послесловию «Позолоченного века»). Так, говоря о своей партитуре «Четвертое июля», Айвз пишет: «Это чисто программная музыка — но также и чисто абстрактная музыка» — и далее, шутя, прибавляет цитату из «Гекльберри Финна»: «Вы платите свои деньги, и вы делаете ваш выбор» [10, 104]. Свой загородный дом Айвз построил в местечке Реддинг — там же, где жил и умер Марк Твен.



главной темой Твена — и в этом он парадоксальным образом оказывался последователем идей нелюбимых им трансценденталистов и идей новоанглийского возрождения, а говоря проще — настоящим американцем, воплотившим все контрасты своей страны.

\*

Демократические, религиозные движения, выступления аболиционистов, философия трансцендентализма, усиливающийся интерес к Востоку, появление критического реализма, расцвет социальной и политической сатиры... Все эти направления американской мысли сплелись в последней четверти XIX в. в единый, сложный клубок, с которым пришлось столкнуться Айвзу. Не расчлняя это сплетение, он воспринял его как живую, становящуюся реальность, отразив в своем творчестве калейдоскопическое единство американской жизни.

Родившись при жизни Эмерсона, Айвз еще в юности впитал носившиеся в воздухе ключевые идеи его философии: демократизм, веру в силу, могущество и нравственное совершенство человека, в его неразрывную связь с природой. Для Айвза, воспитанного на идеалах новоанглийского возрождения, этические, нравственные проблемы не были пустым звуком, но составляли самую сущность мировоззрения. «Вот великие всеобщие истины, — говорил композитор, — свобода без рабства, естественность без искусственности, благочестие человека...» [12, 207]. Разнообразная общественно-политическая деятельность композитора становится неотделимой от его художественного творчества<sup>21</sup>. Подобно Эмерсону, Торо, Уитмену, Марку Твену, Айвз не рассматривал творчество как некую «специфическую» форму самовыражения. Грань искусства и не искусства практически стирается; творчеством становится не только и не столько сочинение музыки, но и работа в страховой компании, политическая деятельность, разговор с людьми, прогулка, общение с миром, размышление о нем... Эта черта личности композитора ставит его в один ряд с крупнейшими мыслителями Америки XIX в., отвергавшими элитарность искусства и отгороженность духовной культуры от реальных событий действительности. Айвз расширил рамки искусства как такового, фактически сделав его частью реальности — подобно тому, как Эмерсон и Торо свели воедино самую жизнь и философию как размышление о ней. «Я бы хотел говорить

---

<sup>21</sup> Подробно об этом см. в четвертой главе.

безо всяких условностей, как человек другому человеку в момент пробуждения»<sup>22</sup> [см. 3, 27]. Эти слова Г. Торо Айвз процитировал в программе своей фортепианной сонаты «Конкорд». По существу, они стали эпиграфом всей деятельности композитора.

Преодолевая однозначную реальную оболочку явлений в своей музыке, Айвз смыкается с особенностями американской философии прошлого века, с художественным миром Эмерсона, Торо, Уитмена, По, Готорна, Мелвилла, Уитьера, Дикинсона. Взгляд его не останавливается лишь на поверхностном слое реальности или каком-то одном объекте. Мысль проникает глубже и схватывает то, что ускользает от обычного взгляда: совокупность, взаимосвязь явлений природы, ее звучащий космос. Да, характерные черты жизни и быта Новой Англии как бы «фотографируются» композитором. Но, запечатлевая лагерь генерала Патнэма<sup>23</sup> («Три места в Новой Англии») или шаги леопарда в клетке нью-йоркского зоопарка (I часть Сюиты для театрального или камерного оркестра), Айвз не ограничивается «портретностью», простой зарисовкой. Любая реальная сцена — это всегда повод поглубже всмотреться. Так, под «шагами» леопарда (реально изображенными в партии литавр) Айвз подписывает «притчеобразный» текст: «Леопард ходит по своей клетке туда и обратно; он останавливается только тогда, когда служитель приходит с мясом; мальчик, который сидит здесь уже три часа спрашивает: «Неужели и наша жизнь похожа на все это?»»

С одной стороны, запечатлена фотографическая реаль-

---

<sup>22</sup> Вспомним Уитмена, стремившегося сблизить ритм своих стихов с глубоким дыханием человека.

<sup>23</sup> Генерал И. Патнэм (Putnam) — герой войны за независимость. В 1778—1779 гг. в Реддинге, штат Коннектикут, был расположен зимний лагерь американских солдат. «Ныне,— пишет Айвз,— неподалеку от города находится парк, превращенный в революционный мемориал. Длинные ряды сложенных из камней зимних лагерных очагов до сих пор поражают воображение детей, гуляющих здесь. Мальчик,— продолжает Айвз,— пришедший сюда Четвертого июля, в День Независимости, на пикник вместе со своими товарищами, остается в парке один — он хочет предстать себя в роли американского солдата той эпохи, защитника независимости. Среди деревьев он видит высокую женщину — удивительно похожую на статую Свободы; только лицо у нее печальное, она скорбит о погибших. Неожиданно рядом проходят далекие предки — солдаты армии Патнэма. Мальчик сталкивается с ними лицом к лицу, но вдруг... просыпается и быстро бежит обратно к своим товарищам играть и веселиться» [10, 84]. Эта небольшая новелла самого Айвза становится своеобразной «программой» II части оркестровой сюиты «Три места в Новой Англии» — «Лагерь Патнэма в Реддинге, штат Коннектикут».

ность, такая, как она есть. Это как бы «малое время» айвзовских творений, протекающее с обычной быстротой реальных событий: смена дня и ночи, шума и тишины, детских игр и религиозных песнопений. С другой — существует и крупный план, «большое время». Оно не линейно, не поступательно, но как бы включено в круговорот циклических процессов природы. Каждое событие малого плана — лишь отзвук, символ целостности, истинного смысла этих процессов. «Лист, капля, кристалл, миг времени связаны с целым и вносят свой вклад в совершенство целого» (*Эмерсон*).

В музыке Айвза этот малый план постоянно подчиняется крупному. Все творчество композитора становится попыткой преодолеть бег времени и, независимо от неумолимой хронологической смены различных исторических декораций, запечатлеть самую сущность, истинность бытия — ту его «сердцевину», которая по-разному проявляется во всех, даже самых обыденных ситуациях.

И потому категории времени сходятся в перспективе айвзовской музыки — она устанавливает прочную связь прошлого, настоящего и будущего. «Цепь без конца: к звену звено навек присоединено» (*Эмерсон*)<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> Временная перспектива играет огромную роль в художественном творчестве XX ст. Вне образа времени и его соотносительности с человеческим существованием мы просто не в состоянии представить себе истинный контекст многих интереснейших произведений искусства нашего времени. Н. Гей в своей работе «Время и пространство в структуре произведения» отмечает: «На рубеже XIX—XX вв. возникают художественные миры, отражающие... обретение пространственно-временной перспективы, вхождение в образ времени природы, времени человеческой жизни и времени исторического» [246]. Так, Леопольд Блум и Стивен Дедалус, герои романа Джойса «Улисс», существуют и в реальном, и в «астральном» времени. И хотя все действие «Улисса» укладывается в один день — 16 июня 1904 г., в этот краткий миг «малого времени» мы успеваем прожить целые века, эпохи человеческой истории. Без этого контекста «Улисс» — простое описание жизни дублинского мещанина. Контекст же, «большое время» (как и в музыке Айвза!) переводит наше восприятие в совершенно иной ракурс. Огромную роль играет временной контекст в романах Фолкнера. «Время движется у него не в прогрессивной последовательности, но кругами», — пишет Н. Анастасьев в своей книге о творчестве американского писателя [163, 21]. Размышления Марселя, героя романов М. Пруста, — это не просто рассредоточенные воспоминания о тех или иных эпизодах жизни. Время реальное, ускользающее Пруст стремится заключить в рамки индивидуального, человеческого бытия. В этом смысле Айвз ближе к Джойсу и Фолкнеру, включая течение человеческой жизни в реальную поступь общего хода времени, «микрокосм» человека — в «макрокосм» природы. Интересные параллели в творчестве и мировоззрении Айвза и Пруста, Айвза и Джойса были отмечены соответственно в сообщениях М. Кадье «Чарльз Айвз, или „Первый роман“ Америки» и Питера Дикинсона «О Чарльзе Айвзе», сделанных на конференции, посвященной 100-летию Айвза [см. 12, 44—45, 55—56].

Двуплановость человеческого существования, его связь и с макро-, и с микрокосмом — одна из главных тем в творчестве Айвза. Широко известная пьеса «Вопрос, оставшийся без ответа» — прямо-таки плакатная иллюстрация этой особенности символического мировоззрения композитора. Реплики трубы — «вечный вопрос», а невозмутимые в своей гармонической стройности аккорды струнных — как бы незримый ток времени, оставляющий этот вопрос без ответа. Интересно, что и здесь Айвз остается верен себе: серьезное у него непременно сочетается с несерьезным, «астральный» смысл — с веселой улыбкой. «Вопрос, оставшийся без ответа» объединяется в один цикл с другой пьесой — «Центральный парк в темноте», причем Айвз сопровождает эти сочинения следующим эпиграфом: «Размышление на серьезную тему, или Извечный Вопрос, оставшийся без ответа (космический пейзаж) и Размышление не о серьезном, или Центральный парк в темноте сорок лет назад». Те же проблемы вечного и преходящего, реальности и мечты, их неразрывного единства — воплощаются композитором в его самом значительном сочинении — Четвертой симфонии. «Программа» симфонии, по словам самого Айвза, — это поиски ответа на вопросы «что?» и «зачем?», которые душа человека задает жизни [см. 97].

Мир — таков ли он, каким мы его видим? Или наше зрение фиксирует лишь самый поверхностный слой? В чем глубинный смысл всех явлений? Что такое музыка: создание человека или творение природы? Вот вопросы, на которые Айвз хочет найти ответы.

В известном смысле все произведения Айвза завершаются такими вопросами. Драматургия его сочинений лишена окончательности, досказанности, традиционной логической исчерпанности, завершенности всего того, о чем говорилось. Большинство произведений Айвза производят впечатление оборвавшихся на полуслове. Иногда кажется, что звучание музыки просто удаляется, затихая где-то за горизонтом. Именно так — прерванным пассажем — заканчивается Четвертая симфония; столь же неожиданно «пропадают», подобно видению, громоподобные праздничные шествия в «Четвертом июля», «Дне поминовения» — частях симфонии «Праздники». Появляются и исчезают ожившие тени героев Гражданской войны в «Лагере Патнэма» («Три места в Новой Англии»), неразрешенным аккордом повисает вопрос в конце пьесы «Вопрос, оставшийся без ответа». Смысловой точки нет почти нигде — за исключением тех редких случаев, где Айвз демонстративно делает из себя традиционалиста (Фуга из Четвертой симфонии) или завершает пьесу нарочито юморис-

тическим эффектом (простейший «росчерк» C-dur в Hallo-we'en, венчающий разногласию пикников на открытом воздухе).

Реальная жизненная действительность, по убеждению Айвза, лишь ставит все эти «вечные» вопросы, но не дает на них ответа. Разрешение таких проблем вообще невозможно простым, обычным, логическим путем. Оно достижимо лишь в результате своеобразного «переживания» реальности, окружающей человека, — своего рода интуитивного озарения. Поэтому в творчестве Айвза — глубоко философском по своему складу — мы не найдем привычной «концепционности»: композитор никогда не извлекает из музыки рациональной «морали». Вместе с тем «концепционность», глубинная, рождаемая в слушательском восприятии, постоянно присутствует в его музыке: она как бы высвечивается контрастным сопоставлением различных ипостасей мира, сведением их воедино.

Так, в «Дне рождения Вашингтона», I части симфонии «Праздники», картина молчаливого зимнего пейзажа сменяется разгульным весельем и пляской молодежи в центре небольшого городка Новой Англии прошлого столетия. «Новот бьет полночь, — пишет Айвз в авторской программе, — веселье прерывается. Сентиментальный напев тех дней звучит наполовину весело, наполовину грустно. С вежливым adieu, обращенным к дамам, „общество“ расходится по домам в сером сумраке февральской ночи» [10, 96—97]. Меланхолическое звучание двух скрипок стихает, и мы вновь узнаем тот застывший зимний пейзаж, которым начиналась пьеса. Вскоре и он пропадает...

Картина предельно зримая и вместе с тем как бы подернутая дымкой ирреальности. Стихия буйного веселья, топот каблучков, грубый хохот — и вдруг «отстраненная» тишина природы, безмолвие лесов, покрытых снегом, мрак ночи, в котором исчезают фигуры людей. Резкое, почти болезненное сопоставление этих сфер (столь типичное для Айвза!) уже само по себе рождает ощущение предельной полярности явлений бытия, сосуществования разных пластов мироздания — явного и более скрытого. Айвз словно бы ничего не говорит — он только показывает реальность во всем ее многообразии и с присущей ей незавершенностью. И тотчас же в музыке обнаруживается скрытый план, подтекст: «Несмотря на явность, осязаемость реальности, смысл ее явлений — неуловим». Следуя за природой, проникая все глубже в ее тайны, мы постигаем многоликость, многосторонность явлений, мы эмоционально переживаем их существование, но не можем окончательно и однозначно выра-

зять их сущность. Короче говоря, чем пристальнее всматриваемся мы в реальный мир, чем зримее становятся все его подробности, тем более «трансцендентальным», ирреальным он становится для нас.

Поэтому айвзовские сочинения «не завершены», «незакончены», открыты — в них выражена бесконечность самой природы, неисчерпаемость путей ее постижения человеком.

Воплощая быстротекущую и эфемерную, но трансцендентную и многозначную реальность, Айвз — вслед за Эмерсоном, Торо и Уитменом — приближается к мировосприятию восточной философии. Айвз делает выразительным и необыкновенно значительным само протекание времени, не пытаясь выстроить события по порядку. И в самом деле: ведь человек привык ощущать себя именно в таком хаотичном, непредсказуемом, порой случайном контексте бесконечного тока жизненных событий, а не в искусственно созданных пространственных и временных «рамках» художественного произведения.

Музыка Айвза воплощает не рациональный порядок, а органический хаос мира. Да и сам «хаос», «шум» действительности, фиксируемый Айвзом в звуках, — не просто аморфная, неорганизованная масса. Каждый штрих здесь прорисован, каждый мотив точно выписан, каждая деталь имеет свой смысл в системе целого. Именно поэтому «хаос» айвзовской музыки начинает восприниматься не просто фоном, декоративным пластом (как, например, в некоторых новейших сонористических партитурах 60-х гг.), но подлинным звучащим космосом, частью которого ощущает себя человек.

Предельно фиксируя детали и оставляя «открытым» целое, Айвз, несомненно, хотя и неосознанно, следует эстетическим постулатам Востока. Древнеиндийская поэтика предполагала предельно точное, детальное описание героев повествования и пейзажей; японская поэтика культивировала особую любовь и внимание к детали; целое же оставалось многозначным, порой загадочным... [168, 32; 97]<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Вещность, осязаемость, яркая образность вообще составляют общую особенность символики в американской художественной культуре — и в санскритской поэтике. Это именно та «ветвь» символизма, которую А. Лосев называет «наивысшим реализмом» [295, 214], которая ясно проявляется в музыке Айвза и не случайно также во взглядах крупнейших американских мыслителей (и основателей семиотики), его современников — Ч. Пирса (1839—1914) и С. Лангер (1903—1978).

Подчеркнутое внимание к факту, к материалу искусства, к звучащей живой реальности, вообще свойственное американской художественной психологии, и создает тот огромный символический потенциал, который

В самом деле, о чем повествует Айвз в «Дне рождения Вашингтона»? На первый взгляд — это бесхитростная зарисовка: пейзаж — жанровая сценка «амбарного» танца — и вновь пейзаж. Однако предельно скрупулезная «выписанность» этих образов заставляет всмотреться в них пристальнее, рождает ощутимую дополнительную «напряженность», как бы заостренность эмоционального облика музыки. Кажется, композитор хочет вместе с нами раздвинуть рамки изображенной реальности, услышать вибрацию макрокосма, скрытую за оглушительной пляской. И когда вместе с боем часов шум резко обрывается, мы действительно начинаем слышать эту «вибрацию» в мерцании зимнего морозного воздуха...

В музыке Айвза истина не подается открыто, «в лоб», но произвольно возникает в глубине будничных событий — стоит лишь чуть сгуститься сумеркам... Вспомним коды многих его сочинений: тихое «проявление» истины в сумеречной атмосфере вечера, когда затихает суeta и шум дня. Так завершается «День рождения Вашингтона» — в вечернем успокоении природы возникает сентиментальный мотив из далекого прошлого. Таким же затуханием, успокоением, слиянием с космическим ритмом природы заканчиваются Третья и Четвертая симфонии, «Три места в Новой Англии», «Четвертое июля». Поразительный пример «погружения» из светлого в темное — песня «Прощание с родиной» (на стихи Байрона): начинаясь в самом высоком регистре, музыка, подобно лучу солнца, совершает пробег по всему «спектру» высот, чтобы погрузиться в глубокую, густую тьму (см. пример 33). В вокальной сцене «Из „Парацельса“» (на текст из драмы Р. Браунинга) — та же идея. Истина возникает из душераздирающих, кричащих противоречий разных ритмов, линий, нагромождений интервалов и созвучий, которые постепенно сводятся к простейшим мотивам и интонациям. «Из „Парацельса“» — почти плакатное выражение айвзовского понимания познания (от хаотически сложного — к предельно простому). «Я уповал на силу, —

---

так неожиданно сближает изображенные в музыке Айвза картины праздников Новой Англии с характером образов санскритской поэзии, проникнутой «дхвани», скрытым смыслом, многозначностью [см. 255]. Говоря об этом двуединстве явного и неявного, Анандавардхана (IX в.) писал в своем трактате «Дхваньялока»:

Как человек, нуждаясь в свете, проявляет заботу  
о пламени и светильнике,  
которое есть средство его (достижения), так (поэт) —  
о выраженном смысле, нуждаясь в невыраженном  
[255, 19].

признается герой Браунинга, — и стал слепым... я понял, что любовь сильнее всякой силы»<sup>26</sup>. Любовь, понимаемая как гармония человека и мира, и есть высшая цель познания для Айвза. Слушая музыку Айвза, осознаешь, что эта истина всегда возникает для него как некий невидимый свет в густой, уплотненно-сосредоточенной, одухотворенной ткани вечера, вобравшего в себя и преобразившего дневную суету. Такое чисто физическое «сгущение», уплотнение словно воплощает для Айвза концентрат той духовной «субстанции», которую он считал стержнем, ядром своего искусства.

Она отчетливо проступает в песне «Вечерняя заря» («Afterglow») — одной из самых поэтичных миниатюр Айвза, написанной им в 1919 г. на текст друга Джеймса Фенимора Купера, внука знаменитого писателя. Айвз создает иллюзию «взвешенного», остановившегося времени, полного растворения звуков в пространстве. «Фортепиано должно играть настолько неразборчиво, — пишет он в нотах, — насколько это возможно, обе педали нажаты почти постоянно». Едва ли во всей мировой вокальной литературе найдется еще столь тонкая по колориту зарисовка сумерек: созвучия свободно перетекают друг в друга, составляя как бы единое целое, не расчлененное ни тактовыми чертами, ни тональными гранями. Мы словно слышим звучание самой природы. «Еще медлит вечерняя заря, красота не хочет умирать, но в этот час охотнее возникают светлые фантазии в памяти, где таится истинная красота» (см. пример 1)<sup>27</sup>.

И вот в этом пристрастии к тени — к сумеречному, вечернему колориту Айвз оказывается поразительно близок некоторым особенностям китайской ветви буддизма — даосизму — и к развившемуся из него более позднему дзен-буддизму, столь сильно повлиявшему на художественное творчество второй половины XX в.<sup>28</sup> И хотя Эмерсон и Торо читали не «Дао де цзин» Лао-цзы, а «Бхагаватгиту» (ее первый английский перевод появился еще в 1785 г.) и были знакомы прежде всего с древнеиндийской филосо-

---

<sup>26</sup> Парацельс (1493—1541) — естествоиспытатель, врач, химик, человек фаустовского типа — герой драмы Роберта Браунинга, одного из самых любимых поэтов Айвза. На его стихи Айвз написал также ранний хор «Весна года» («The year's at the spring», 1887). Поэту посвящено одно из лучших симфонических созданий Айвза — увертюра «Роберт Браунинг».

<sup>27</sup> Примеры помещены перед справочным аппаратом книги.

<sup>28</sup> «Субстрат философии чань (дзен) являет собой сложное сплетение идей буддизма Махаяны... даосизма и... лишь в небольшой степени элементов конфуцианской этики» [269, 15].



ф и е й (а также с некоторыми положениями конфуцианства), Айвз в своих параллелях с Востоком идет кое-где по иному, более сложному и парадоксальному — китайскому пути<sup>29</sup>.

Исходная однозначность и конечная многозначность образов, схватываемая в процессе внутреннего озарения — особенность, сближающая мировоззрение Айвза с характерными чертами буддистского миропонимания, преломленными сквозь призму американского трансцендентализма<sup>30</sup>: с категориями «сатори» и «дхвани».

Так, «сатори» в учении дзен-буддизма — мгновенное просветление, озарение, открывающее новый взгляд на вещи и, в конечном итоге, — путь к окончательному просветлению, слиянию с космосом [168, 69]. По существу, на эффекте «сатори» построена драматургия большинства сочинений Айвза: их «трансцендентальный» смысл раскрывается поверх изображенных событий — как нечто подразумеваемое, возникающее в сознании «само собой». Коллажные

---

<sup>29</sup> Интересно проследить почти полное иногда совпадение особенностей мировоззрения композитора с чертами даосской философии.

«Считаются постоянными эти два пути проходящего мира —  
светлый и темный;

Первым идут без возврата, возвращаются снова,

идя по другому», —

цитируя это двуступище из «Бхагаватгиты», Л. Мялль в своей работе «Светлый путь и темный путь» [328] доказывает, что первый путь свойствен древнеиндийскому, а второй — даосскому мироощущению. Для «Гиты» важен свет, для «Дао» — мрак — «врата всяческих тайн» [328, 108]. Цель учения «Бхагаватгиты» — уход к высшему Богу, идеал «Дао» — возвращение, вечный круговорот природы. «Все, к чему мы стремимся, уже существовало в прошлом», — говорил Лао-цзы [328, 113]. И это в высшей степени созвучно айвзовскому пониманию прошлого как непреходящего, слитого с настоящим, его трактовке бытия как воплощения ритма Вселенной. Бог в «Гите» — человекоподобное существо. Для Айвза, так же как и для «Дао», он неконкретен, растворен в Природе, а искра божественного горит в каждой человеческой душе. Наконец, никакая, даже самая справедливая война (которая для Кришны — не только общественная, но и космическая необходимость), неприемлема для даосов. «Когда убили много людей, то надо горько плакать», — говорит Лао-цзы [328, 114]. И здесь вспоминаются многие антивоенные сочинения Айвза — такие, как песни «На полях Фландрии», «Выборы», его выступления против войны в печати. Знаменательно, что последнее свое завершённое сочинение — песню «Они — там!» — Айвз нашел в себе силы создать, будучи уже тяжело больным человеком, в разгар войны с фашизмом, в 1942 г.

<sup>30</sup> Понятие «внутреннего озарения» было широко распространено в американской трансцендентальной философии. «Сила внутреннего озарения приписывалась самому разуму, стала еще одной умственной способностью среди прочих... Другими словами, «откровение» как прерогатива и акция бога превратилась в «интуицию» — прерогативу и акцию самого человека» [177, 1, 417].

столкновения музыки Айвза — результат взаимодействия разных пластов реальности — становятся своеобразными генераторами энергии для внезапного прояснения скрытого, подразумеваемого смысла произведения<sup>31</sup>.

Сам же подтекст музыки Айвза невольно ассоциируется с понятием «дхвани». Так, программа скерцо его Четвертой симфонии («поиски ответа на вопросы „как?“ и „зачем?“, которые душа человека задает жизни»), пожалуй, никак непосредственно не выражена в самой музыке. Грандиозные, необычные даже для самого Айвза напластования линий, мотивов, сплетение в одновременности игры разных оркестров, мешающих друг другу, одинокое пиликанье скрипки, «полновесное» звучание государственного гимна Соединенных Штатов... Картины праздничной и будничной суеты сменяют друг друга, проходя перед нашими глазами в своем «натуральном», почти хроникальном обличье. Но вот сквозь их бесконечную череду проступает истинный, глубинный, символический смысл всего этого музыкального калейдоскопа: айвзовская программа возникает подобно «отзвуку, доносящемуся сквозь стену высказанных мыслей» (именно таково значение слова «дхвани» в древнеиндийской поэтике).

Без подтекста музыка Айвза не значит почти ничего: феномен «проявляемого» значения составляет важнейший атрибут художественного мышления композитора, его мировоззрения<sup>32</sup>. Именно «дхвани» придает произведениям Айвза особенную значительность, напоминая о неразрывной связи человека с природой, о единстве мироздания, о глубоком смысле каждого, казалось бы, будничного события.

Категория «дхвани» стала одной из основных не только в творчестве Айвза, но и во всей метакультуре XX в., ясно проявившейся в музыке американского композитора. Так же как и в древней санскритской поэзии, в современной метакультуре косвенный, непрямой смысл становится более важным, нежели тот, который непосредственно означен в тексте. Уровень самих художественных средств (часто традиционных) не столь значителен, сколь подразумеваемый «подтекст» произведения, определяемый соединением этих

---

<sup>31</sup> Рождение нового результата из сопоставления несходных образов станет впоследствии одним из основных принципов искусства XX в., потеснив традиционный принцип последовательного «развертывания» образов. Претворение этого нового принципа можно найти в живописи, кинематографе, литературе, в полистилистических музыкальных композициях 60—70-х гг.

<sup>32</sup> В восточной эстетике сочинение, не обладающее скрытым, проявляемым значением, считалось образцом поэзии «низшего типа» [168, 25].

средств, их рассмотрением с новой, необычной точки зрения. В нахождении такой точки зрения — еще одно соприкосновение с восточной поэтикой. Расширение художественного пространства, границ музыкального, поэтического высказывания, оперирование целостными образами, а не отдельными «приемами» — все это роднит санскритскую поэтику с метакультурой XX в. и коренным образом отличается от рационального пути создания художественного текста, восходящего к античной риторике и господствовавшего в европейском искусстве на протяжении многих веков. Восточный путь — это путь создания реальности, живого, гибкого, открытого организма художественного целого. Античный путь — возведение композиции, совершенной в своей замкнутости и построенной по определенным канонам. И Айвз, вне всякого сомнения, стоит на первом пути<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> Развилка этих путей глубоко проанализирована П. Гринцером в его статье «Санскритская поэтика и античная риторика: теория „украшений“» [256]. Им подробно рассмотрены сходные по смыслу метафорические «узлы» в средневековой индийской (V—IX вв.) и античной, а затем и средневековой европейской словесности. П. Гринцер доказывает, что, несмотря на кажущееся сходство, античные риторические фигуры и санскритские «аланкары» (выполняющие функцию «тропов» в художественных произведениях) различны. Риторические приемы были именно «приемами», атрибутом речи, ораторского искусства, системой «украшений». Тропы же в Индии рассматривались и вне поэтики, осознавались как «механизмы» познания мира, как воплощение природной «переносной» функции языка [см. 256, 44]. «Когда мы говорим о санскритских аланкарах, — пишет исследователь, — мы имеем дело не с риторическими приемами и не с тропами в их античной трактовке, а с фигурами поэтическими, представляющими собой целостные художественные образы», «способы художественного мышления» [256, 53, 54]. В музыке Айвза также соединяются различные способы художественного мышления, целостные идиомы разных стилей, разные образы реальности. Поэтому его музыка никогда не становится текстом, «композицией». Поиск риторических фигур, столь часто ведущийся последнее время применительно к текстам музыкальных произведений XVII—XVIII вв., в том числе, например, в музыке Баха, ничего бы не дал в случае Айвза. Природа выразительности его музыки, истоки ее символики — не в риторических тропах. В условиях «иероглифической» символики риторические фигуры становятся лишь подобием правил каллиграфии. Так же как и санскритские аланкары, образы музыки Айвза — это «микроміры», вмещающие в себя многообразный опыт познания мира, требующие герменевтического восприятия, толкования [см. 225]. Эта особенность образной символики музыки Айвза также определяет ее необычную для европейского слуха новизну. Привыкнув слышать в музыке определенный жанровый, структурный, стилистический «каркас» и более или менее значительные от него отклонения, мы сталкиваемся у Айвза с чем-то совсем другим: «образной сеткой, которая не только накладывается на мир, но и определяет его художественное видение» (А. Н. Веселовский) [см. 256, 53].

Конечно, влияние на Айвза философских и эстетических учений Востока было опосредствованным. Сам он никогда не читал «Упанишад», не был знаком с трактатами «Дао дэ цзин», «Чжуан-цзы», с сутрами патриархов дзен-буддизма. Зато «Природа» Эмерсона, «Уолден» Торо, стихи Уитмена (связанные с Востоком более непосредственно) были всю жизнь его любимыми книгами и оставили неизгладимый след на мировоззрении композитора.

Переосмысление восточных традиций еще более приближает творчество Айвза к сегодняшней ситуации в искусстве, когда влияние учений Востока становится реальным и осязаемым (например, в творчестве Кейджа, Штокхаузена — специально изучавших постулаты дзен-буддизма, или в повестях и рассказах Сэлинджера). Однако более интересным является не соответствие тех или иных конкретных категорий древневосточной эстетики современному художественному языку, а общее отношение к творчеству, единое для древневосточных теорий, мировоззрения Айвза и сегодняшней композиторской психологии. Это преобладание интуитивного над рациональным, подразумеваемого над поверхностным, символа над каноном.

## **«На спине лошади — к небесам»**

**(Айвз и музыкальные традиции Америки)**

По-моему, для возвышенного ума и чувствительной души шарманка и негритянская комедия — это образец и вершина искусства, до которого далеко всем другим музыкальным формам.

*Марк Твен*

Какая же Америка отразилась в музыке Айвза? Пожалуй, более всего — немзыкальная. Литературные и философские идеи Новой Англии, безусловно, оказали гораздо большие воздействия на творчество композитора, нежели профессионально-композиторские традиции.

Вообще же, говоря о преломлении черт американской культуры прошлого, мы сталкиваемся у Айвза с удивительной гармонией контрастов, с соединением того, что никогда в прошлом не существовало вместе. Воссоздавая прошлое, Айвз не отдает предпочтения чему-то одному, но обязательно уравнивает в правах антиподы: стремление охватить противоположные точки бытия всю жизнь не давало покоя композитору; не случайно одно из последних своих сочинений он так и называет: «Об антиподах». И если смелое соединение, символическое осмысление разнородных картин прошлого открывает путь новому искусству XX ст., то сам материал музыки Айвза целиком принадлежит ушедшим временам, окрашен глубокой ностальгией по прошлому.

В музыке Айвзу словно удается преодолеть эту необратимость, вновь воссоздать прошлое, почувствовать аромат ушедших дней. Настоящее становится символом уже бывшего; оно помогает лучше понять то, что увидеть нельзя, но чьим реальным результатом это настоящее является. И в этом заключается удивительное открытие Айвза: его понимание сути современного как до отказа заполненного прошлым и прошлого как нового измерения настоящего.

Музыка легкая, популярная — и серьезная, профессиональная; местная, американская — и ориентированная на Европу, «культивированная» (*Х. Хичкок*); духовная (реви-валистский гимн) — и светская (мелодия менестрельных

шоу); старинная, ставшая общенародной — и совсем новая, только что услышанная на улице. Претворяя весь этот разнородный материал, Айвз никогда не занимается тем, что в европейском лексиконе принято называть «обработками». В его музыке мы почти не найдем «вариаций на народную тему» (исключение составляют ранние органнне вариации на тему песни «Америка», носящие к тому же пародийный характер)<sup>1</sup>. Следуя Эмерсону, Айвз предпочитает откровенное, «документальное» заимствование: цитирование. И понятно почему. Цитата наиболее тесно связывает Айвза с прошлым, становясь знаком, символом определенного рода реальности. Цитата привлекает своей осязаемостью, становясь подобием «свежезамороженного прошлого», которое всегда «находится под рукой» в виде готового продукта, компактного и вместе с тем богатого ассоциациями, «витаминами», уходящего своими разветвленными корнями в даль истории. Айвз предпочитает прямую цитату имитации или аранжировке потому, что ищет непосредственного, открытого взаимопроникновения музыки и реальности везде — в горах, на перекрестках, в парках, на бесконечном поле<sup>2</sup>. Цитата — это сама природа, а имитация, стилизация — уже ухищрение человека, нечто полуживотное<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> «В Вариациях „Америка“ Айвз проявляет себя как настоящий чертенок, — пишет Г. Давенпорт. — Его прекрасные вариации могут быть прослушаны или в полном неведении непосвященным слушателем, или же быть восприняты как карикатура на церковных органистов (мрачность методистов, корректность пресвитериан). А в одной из вариаций звучит уже не „Америка“, а персидский танец» [74, 275].

<sup>2</sup> Цитата — не столько музыкальный феномен, сколько явление действительности, давно вошедшее в обиход и ставшее своего рода «символом» той или иной эпохи. Айвз суммирует подобные «символы», точно так же как художник смешивает краски, а композитор соединяет отдельные звуки в аккорды и вертикальные комплексы. Весь процесс создания целого перемещается на иной, более высокий метауровень, когда «первичным» элементом становится звук «высшего порядка»: цитата-символ — факт истории культуры.

<sup>3</sup> Мелодии гимнов, песен, мотивы классических музыкальных произведений действительно появляются у Айвза в узнаваемом виде — даже тогда, когда он вводит достаточно свободные «интерполяции», собственные авторские «комментарии», как бы вплетая их в последовательность цитат или в повторение одной из них (см. анализ техники так называемой «контаминации» Айвза — в диссертации В. Кисина; [23, 126]). Количество цитат резко сокращается, когда Айвз создает звуковой пейзаж, да и характер цитат становится однозначным — это, как правило, духовные гимны (например, «Миссионерский напев» в финале «Трех мест в Новой Англии»). Айвз трансцендентально отождествляет природу с высшим началом, а потому, обращаясь к ней, остается с ней один на один, отвлекаясь от повседневности — студенческих, популярных, военных мотивов.

В музыке Айвза звучат марши, регтаймы, куикстепы, словно пришедшие в концертный зал с площадей провинциальных американских городов. Айвз тонко воссоздает атмосферу религиозных «ревивалистских» собраний (финал Третьей симфонии), вовлекает в буйство веселой пляски сельской молодежи («День рождения Вашингтона»), погружает в мягкое, почти блюзовое настроение сентиментальных воспоминаний (песни «Воспоминания», «У прилавка»), заставляет следить за напряженным разворачиванием философской мысли («Эмерсон» из сонаты «Конкорд»), рисует спокойный сельский пейзаж («Хусатоник у Стокбриджа»). Как верно отмечает А. Копленд, «Айвз оказался первым, кто связал музыку, которую он писал, с образом жизни, который он знал» [70, 33]. Многие страницы симфонических произведений композитора представляют собой не что иное, как «хронику» событий действительности — от игры в бейсбол (скерцо «Все время вокруг и обратно») и парада пожарников («Гонг на крючке») — до оглушающего шума многолюдных праздников вроде Дня Независимости («Четвертое июля» из симфонии «Праздники»). Слушая эти зарисовки Айвза, с трудом успеваешь фиксировать внимание на чем-нибудь отдельном: мелодии популярных студенческих песенок, напевы религиозных гимнов, цитаты из классической музыки, марши, польки... Вертикаль производит впечатление головокружительной. Но если разложить ее на составные линии (как это сделал Л. Стоковский в 1964 г. на первых репетициях Четвертой симфонии), можно с удивлением услышать простейшие и популярнейшие мелодии — от «Янки Дудл» до «Колумбия, жемчужина океана», гимны пуритан, характерные мотивы музыки военно-духовых оркестров [см. 121, 14].

Ткань музыки Айвза живет и дышит каждой своей клеткой: любой найдет здесь именно то, что особенно близко ему. «Материя» Айвза — звучащая «энциклопедия» жизни Америки: здесь и задорная песня времен битв с Британией «Янки Дудл», и убаюкивающий напев «Все сильней благодать», и помпезно-фанфарная «Колумбия, жемчужина океана». Такие характерные приметы реальности слышны и в финале Второй симфонии, и во II части Четвертой симфонии, и в оркестровой сюите «Три места в Новой Англии». Они соединяются со звучанием ревивалистских гимнов, напевами староанглийских баллад, отголосками негритянских спиричуэлс.

В то же время все эти «персонажи» айвзовских сочинений не пребывают в каком-то «гербарии», искусственно созданном композитором. Сплетаясь и сопоставляясь, они входят

в совершенно новый контекст, заставляющий забыть о наивной реальности оригиналов<sup>4</sup>.

Айвз сводит эти элементы воедино прямо-таки с кинематографической естественностью. В то же время череда быстро сменяемых образов обнаруживает при внимательном рассмотрении и явную «калейдоскопичность»: варьируется и сопоставляется устойчивый набор интонаций, мотивов, образов.

Если перечислить все, что цитируется композитором, получится внушительный каталог заимствованных мелодий. В «Каталоге» Дж. Киркпатрика их более 150<sup>5</sup> [см. 13, 264—266]. Больше всего в этом списке религиозных гимнов — около 50. Да и сам Айвз в Эпиллоге своего «Эссе перед сонатой» называет основным источником своей музыки именно госпелс\* — духовные гимны многотысячных реви-валистских собраний, свидетелем которых он был в детстве [8, 81]<sup>6</sup>. Айвз находит в этих напевах гораздо бо́льшую

---

<sup>4</sup> Конечно, первичный эмоциональный облик цитируемых напевов с заложенной в них гаммой человеческих переживаний остается. Но сопоставление и столкновение этих мотивов в музыке Айвза создает тот самый «эффект монтажа», о котором в свое время писал С. Эйзенштейн, замечая, что результат сопоставления образов всегда качественно отличается от их исходного значения [см. 386]. «Наивная реальность», впрочем, сама по себе явилась характерным образом мира в живописи рубежа двух столетий. Можно вспомнить Пирсманашвили, Анри Руссо, американских примитивистов и в их числе Гранта Вуда [о параллели его живописи айвзовской музыке см. 74; 104].

<sup>5</sup> Позднее исследователи «открыли» еще несколько цитат; в основном из профессиональной европейской музыки [см. 4, а также 120].

\* Госпелс (мн. число от госпел) — духовные гимны. — *Прим. ред.*

<sup>6</sup> «На религиозные собрания (службы) под открытым небом в Реддинге все фермеры, их семьи, работники и друзья со всех окрестностей приходили пешком или приезжали в своих фермерских фургонах. Помню, как огромные волны звука буквально реяли над деревьями, когда тысячи раскрепощенных душ пели «Земля обетованная», «Вудворт», «Ближе к Тебе, мой Господи», «Сверкающий берег», «Нетлтон» и другие гимны. Ноты и слова, записанные на бумаге, были так же мало похожи на то, что они пели, как монограмма на галстукке бывает похожа на человеческое лицо. Отец, который руководил этим пением с корнетом в руках, а в более спокойных гимнах — со скрипкой или валторной, всегда поощрял людей петь так, как они привыкли. Многие знали музыку и слова (в их собственной версии) наизусть. И если они слегка искажали поэта или композитора, то тем лучше для поэзии и музыки. В этих грандиозных гроздьях звука была сила и экзальтация всего человечества. Однажды, когда отца спросили: „Как вы можете стоять и слушать, как ревет вне всякой тональности старый Джон Белл?“ (лучший каменщик города), он ответил: „Старый Джон превосходный музыкант. Всмотритесь в его лицо, и вы услышите музыку столетий. Не обращайтесь слишком большого внимания на звуки. Поступая так, вы рискуете не услышать музыки. Вы не сможете совершить геройский путь к небесам на хороших маленьких звуках“» [см. 3, 24].



«силу, глубину выражения и искренность, нежели в любом „Те Деум“ официального собора» [8, 80]. Значение госпелс для Айвза не ограничивалось их религиозной окраской: композитор видел в гимнах символ демократического единения Америки, выражение интенсивной духовной жизни простых людей. «Эти мелодии гораздо более истинны, чем многие из тех рутинных, размеренных, монотонных, нерифмованных, затхло комнатных, академических, английских или неоанглийских гимнов (или антемов) — хорошо написанных, хорошо гармонизованных, хорошо контрапунктированных... одним словом, чем все эти сусальные подкрашенные прелести, которым обучаются наши перемущтрованные детские хоры. Но если янки может выразить тот пыл, с которым пелись все гимны, — горячность „Тети Сары“, которая принесла свою жизнь в жертву десяти сиротам, детям ее брата, ту горячность, с которой эта женщина, после 14 часов работы на ферме, встряхивается и едет 5 миль по грязи и слякоти на „общую молитву“ — единственную для нее возможность выражения наполненности своей независимой души, если он сможет отразить силу такого духа, то такой локальный колорит сделает весь мир лучше» [8, 81].

Универсальность госпелс, их способность определять звуковой климат целой эпохи была связана не только с распространенностью ревивалистского движения. Напевы гимнов, вобравшие в себя популярные интонации своего времени, в не меньшей степени являлись памятниками культуры прошлого; их интонации были органично связаны с англо-кельтскими балладами, хоровыми гимнами первых колонистов Новой Англии, негритянскими спиричуэлс [см. 126, 157—206].

В своих автобиографических заметках Айвз пишет: «Некоторые милые люди, только лишь услышат слова „Gospel Hymns“ или „Стивен Фостер“, тут же говорят „Мерси!“ и с легкой усмешкой, искривляющей линию их бровей, добавляют: „Неужели вы не смогли найти ничего лучшего для своей симфонии?“ (речь идет о Второй симфонии. — А. И.). Те же милые люди, — продолжает Айвз, — идя в парадный концерт слушать симфонию Дворжака „Из Нового Света“ (где, как им сообщили, есть последовательности, навеянные негритянскими спиричуэлс), восклицают: „Как это изысканно!“. Но когда им начинаешь доказывать, что у госпелс много общего со спиричуэлс, они отвечают: „О, это ужасно! Этого не может быть. Нет, вы только подумайте!“» [10, 52].

Айвз, опираясь на госпелс, создает картину духовной жизни Америки за три с лишним столетия.

Путь развития духовной музыки в Америке не был пря-

мым, и госпелс, с которыми связано творчество Айвза, — лишь заключительный этап этого развития. Первым сборником псалмов, к которому обращались колонисты Массачусетса в XVII ст., был так называемый «Эйнсвортский псалтырь», который они привезли с собой из Голландии. В 1640 г. в Кембридже появляется «Bay Psalm Book» — «Массачусетская книга псалмов» — первое американское собрание религиозных песнопений, ориентированное на английскую традицию. Правда, псалмы в американском издании были короче, а музыкального текста не было вовсе: прихожане пели «по слуху», повторяя мелодию вслед за священником. Такое положение вещей сохранялось вплоть до 1698 г., когда в девятом издании, наконец, появилась музыка. Правда, нотное «приложение» включало всего лишь 13 мелодий.

В начале XVIII ст. возникает движение «певческих школ», ставившее своей целью всеобщее обучение мелодиям псалмов, появляются и новые мелодии, созданные на американской почве. Уже в 1721 г. в Бостоне выходит первое издание сборника «Введение в пение псалмовых мелодий» Джона Тафтса, в дальнейшем многократно переиздаваемое и пополняемое новыми мотивами<sup>7</sup>. В этом собрании можно найти псалом, являющийся, по существу, первой американской духовной музыкальной композицией: «Новая мелодия Псалма 100». Как и большинство хоровых гимнов того времени, этот псалом трехголосен, наполнен жесткими характерными «пустотами» квинт и октав (см. пример 2).

На юге, в Джорджии и Южной Каролине, братья Джордж и Чарльз Уэсли также занимались сочинением и сбором мелодий и текстов новых гимнов. Их собрание, напечатанное в типографии, где работал молодой Бенджамен Франклин, вышло в свет в 1737 г. Чарльз Уэсли написал более 6 тысяч гимнов, один из них — «Иисус, любовь души моей» (другое название — «Мартин») стал особенно популярным (музыка Симеона Б. Марша). Музыка его значительно проще, лиричнее, мягче первых образцов новоанглий-

---

<sup>7</sup> Как утверждает Чейз, сборник Тафтса, по-видимому, должен был появиться раньше, где-то около 1714 г., но ни одного экземпляра этого гипотетического издания не сохранилось [см. 140, 25]. Интересно, что система обучения мелодиям была основана у Тафтса на принципах средневековой европейской сольмизации; нотный стан отсутствовал. Впоследствии эта система, сохранившая свою актуальность в Америке вплоть до конца XIX в., обусловила появление так называемых «узорных нот» («shape notes»): каждый звук псалма записывался нотой особой формы (вне нотного стана или на нем) [см. 126, 49]. Такой метод, по справедливому замечанию В. Конен, свидетельствует о том, что хоровые гимны были рассчитаны «на подлинно массовое исполнение» в результате всеобщего обучения [126, 48].

ского «гимнотворчества», характер которого В. Конен сравнивает со средневековым кондуктом [126, 51]. «Мартин» — самый ранний из гимнов, цитируемых Айвзом. Композитор проводит его мелодию в Четвертой симфонии, в «Готорне» (соната «Конкорд») и в фортепианной пьесе «Небесная железная дорога» (см. пример 3).

В течение XVIII ст. и позднее мелодии гимнов и их композиция видоизменялись: появлялись так называемые «фигурированные мелодии», использовавшие технику имитации, развивался и гомофонный склад, уводящий все дальше от пуританской жесткости первых гимнов. Возникали, наконец, и относительно крупные музыкальные композиции — на библейские тексты — антемы (Айвз отдал дань этому жанру в своих хоровых сочинениях, написанных на тексты псалмов). Правда, антемы XVIII ст., создаваемые, как и все другие жанры духовной музыки, непрофессиональными композиторами, не отличались особым разнообразием и развитостью — их авторы порой не знали даже приемов модуляции...

Мелодии гимнов — как более ранних, так и возникших позднее — становились порой подлинно общенародными, передавались изустно, из поколения в поколение, не «устаревали», продолжали жить. И в этом — еще одно проявление символического характера американской культуры, сохраняющей свои духовные ценности на протяжении веков. «Парадоксальность положения, — пишет В. Конен, — заключается в том, что этой единственной в колониях не фольклорной форме музыки было суждено возвыситься до искусства народного значения» [126, 32].

Всенародную популярность получил гимн Уильяма Биллингса (1746—1800) «Честер», ставший настоящим гимном Войны за независимость. Солдаты пели его ночами, греясь у костров. Текст, написанный самим Биллингсом, далек от библейских канонов. Глубокое религиозное чувство соединяется здесь с верой в победу, недаром слова «Мы уповаем на бога» стали потом девизом молодого государства, начертанным на его гербе: «Пусть тираны потрясают своими жезлами, а рабство гремит своими саднящими цепями. Мы не боимся их, мы уповаем на бога, на вечного новоанглийского бога». И далее, аллегорически сравнивая старую Англию и Новую Англию, Биллингс повествует о том, как английские генералы и ветераны бегут, сдаваясь «нашим безбородым юнцам»<sup>8</sup> (см. пример 4).

---

<sup>8</sup> Первые два куплета песни почти не содержат религиозных мотивов. Лишь третий выдержан полностью в духовном плане: Биллингс благодарит бога за покровительство в войне.

Сам Биллингс был ярким представителем этой «молодой» Новой Англии, с ее открытостью всему новому, способностью жить без оглядки на общепринятое. Пожалуй, во всей истории американской музыки не найти столь близкого Айвзу по духу композитора — остается только гадать, почему сам Айвз ни разу не обратился к гимнам Биллингса, которые наверняка оказались бы созвучны автору «Звуковых путей» своей особой терпкостью, «неприглаженностью», самостийностью, причудливым сплавом европейских правил голосоведения с неожиданными, «варварскими» последовательностями параллельных кварт, квинт<sup>9</sup>. Биллингс заметно обновил образный и интонационный строй хорового гимна, сознательно шел против общепринятых норм, создавая звуковые «конфликты» в своей музыке. После Биллингса в хоровой гимн проникли разговорные обороты, бытовые конкретные образы, нелитературные формы выражения [см. 126, 50]. Так же как и Айвз полтора столетия спустя, Биллингс стремился приблизить музыку к реальности, к природе, не боясь показаться «неправильным», грубым, нерелигиозным, непрофессиональным. Кстати, Биллингс и не был профессиональным композитором — в молодые годы он освоил ремесло дубильщика, а музыкальной грамоте обучился самостоятельно, с помощью руководителя местного церковного хора. «Природа, — писал Биллингс, — это лучший Учитель, она должна вдохновлять разум... Что же касается правил композиции, то, я думаю... каждый композитор — сам себе закройщик» [см. 140].

Пожалуй, впервые в американской музыке в творчестве Биллингса с такой силой проявляется вкус к эксперименту, а иногда — и к эксцентрике, и в этом он также оказывается поразительно близок Айвзу. Так, в ответ на упреки клерикалов в музыкальном «просторечии», «неправильности» Биллингс пишет пьесу «Жаргон», состоящую почти сплошь из диссонансов, а в комментарии к этой звуковой шутке

---

<sup>9</sup> Даже имя Биллингса нигде не упоминается Айвзом: ни в его воспоминаниях, ни в литературно-философских эссе, ни в письмах. Американский музыковед и композитор Уильям Брукс написал интересную диссертацию на тему «Биллингс — Айвз — Кейдж» [27], где он сравнивает творчество этих трех американских композиторов, действительно имеющих много общих черт. Пренебрежение профессиональными музыкальными традициями, тяга к эксперименту, отождествление музыки и природы, поиск новых путей художественного мышления, неакадемический характер деятельности, стремление соединить веру и практическую деятельность человека, верность демократическим идеалам — вот лишь немногие особенности, свойственные всем трем американским новаторам.

предписывает поручить басовую партию — ослу, теноровую — пиле; солистов он просит хрюкать и скрипеть, имитируя звук несмазанного колеса, а также подражать карканью ворон, лаю собак, мяуканью котов и звуку стекла, по которому проводят мокрым пальцем... [см. 106, 18].

Творчество Биллингса принято рассматривать как «культурно-национальный пункт американского музыкального примитивизма» [140, 143]. И это верно, если под примитивизмом понимать искусство, независимое от канонов прошлого, близкое природе, уводящее от пуританской стерильности к подлинному демократизму. Искусство Биллингса именно таково: хоровой гимн стал в его творчестве общенародным символом, неотделимым от жизни Америки, от ее политических, социальных и духовных проблем. То, что «специалистам» казалось неправильным, неграмотным, корявым, было на редкость естественным, глубоко почвенным и со временем вытеснило более обычные церковные напевы. К Биллингсу, так же как и к Айвзу, вполне применимы слова, сказанные американским философом Уильямом Джеймсом (братом писателя Г. Джеймса): «Формальная правильность речи не имеет значения, если она переполнена ассоциациями, энергична и ясна» [см. 140, 145].

В музыке Айвза мы почти не услышим духовных напевов XVIII в. (в то время как военно-патриотические песни времен Войны за независимость и народные мелодии — в том числе ирландские и шотландские — звучат у него часто). И это не случайно. Ревивалистские гимны, цитируемые композитором, оказались в конце огромного пути развития американской духовной музыки, процесса ее активной демократизации, который начался еще у Биллингса. Гимны становились все гибче, человечнее, проще, разнообразнее. Движение ревивализма еще более активизировало этот процесс, приблизив духовное к повседневному, культ и службу к природе, объединив разные религиозные течения Америки в общих многотысячных встречах под открытым небом. Айвз воспринял мелодии гимнов как определенную духовную субстанцию современной ему Америки, как «живую ткань бытия» (*Ч. Айвз*), вбирающую в себя все этапы прошлого.

Более всего цитирует Айвз духовные напевы своих старших современников, авторов повсеместно известных гимнов. Среди этих композиторов особую популярность приобрел Лоуэлл Мэйсон (1792—1872), чьи сборники расходились миллионными тиражами. Много сил Мэйсон отдал также делу всеобщего музыкального образования, особенно детского воспитания, добившись бесплатного преподавания основ

музыкальной грамоты в школах. Гимн Мэйсона «Бетани, или Ближе к тебе, господи» (1856) стоит едва ли не на первом месте в списке цитируемых Айвзом духовных мелодий: композитор обращался к нему не менее 10 раз [см. 13, 264] (см. пример 5).

Примерно столько же раз, по подсчетам Киркпатрика, Айвз цитирует мотив гимна «Нетлтон», написанного в самом начале века издателем и продавцом книг из городка Харрисбург Джоном Уизом (Wyeth) (1770—1858) (см. пример 6). Именно в связи с этой мелодией Айвз говорит о разнице между чистым ревивалистским гимном и госпел. По его мнению, госпел — это результат «скрещивания» мотива гимна и негритянской манеры его исполнения. В госпел часто пропускается IV и VII ступени гаммы, нередко встречается синкопированный ритм — то же самое типично для негритянского фольклора. Айвз вспоминает, что однажды в каком-то журнале он прочел рассказ о том, как негры, работая в каменоломне, напевали гимн «Нетлтон» с сильными акцентами на последней, третьей доле такта. «„Нетлтон“, — пишет Айвз, — был одним из тех гимнов, которые я часто слышал во время загородных религиозных собраний в Реддинге, причем пелся он точно так же, с такими же акцентами, которые почти выкрикивались» [10, 54].

«В середине и последней половине прошлого столетия, — вспоминает Айвз, — в церквах повсюду на севере часто приезжали давать концерты или петь на службе негритянские хоры (обычно мужские), которые назывались Jubilee Singers. Бабушка Пармели (Мэри Энн Пармели, в молодости известная в городе хористка. — А. И.) слышала один из таких хоров в Дэнбери в 80-х гг. и рассказывала: „Что ж, поют они прекрасно и хорошо знают те мелодии, которые обычно пелись в нашей старой церкви в Уистоне, но не всегда поют их правильно“. И этот факт поражал многих. Недавние исследования показали, что негры оказали гораздо большее влияние на эти старые гимны, чем думало большинство людей» [10, 52—53]<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Сохранилось свидетельство Марка Твена о выступлениях «Jubilee Singers». Писатель слышал этот хор в Европе, в Люцерне. О впечатлениях он пишет своему большому другу Джозефу Хопкинсу Твичеллу, будущему тестю Айвза: «Люцерн, 22 августа 1897 г. Дорогой Джо... Прошлым вечером мы слышали «Jubilee». Я знал одного из них в Лондоне 24 года назад. Трое рождены в рабстве, остальные — дети бывших рабов. Они никого не оставляют равнодушными... Это был триумф. Тщательная и прилежная «культивация» не преуменьшила и не превратила в суррогат их музыку... но напротив — к моему удивлению — существенно усилила ее красоту. Возвращусь к началу — на

Интерес к музыке негров и к особой, вольной манере их исполнения был привит Айвзу еще отцом [10, 53]. Айззовская трактовка госпел как пример синтеза американской и негритянской культур спорна, хотя и определена реальными впечатлениями композитора<sup>11</sup>. Воздействие негритянского искусства, столь сильное в американской культуре на рубеже XIX и XX вв., не коснулось творчества Айвза в какой-нибудь решающей степени. Он довольно равнодушно прошел мимо «века джаза», начавшегося еще в продуктивные годы его жизни, хотя, по свидетельству Киркпатрика, уже в 40-х гг. с большим удовольствием и жаром отбивал джазовые ритмы на небольшом индейском барабанчике, купленном специально для исполнения пьесы «Индейцы». Родственники вспоминают, что в Реддинге Айвз постоянно насвистывал мелодии спиричуэлс. В юности Айвз сам сыграл и сочинил огромное количество регтаймов в нью-хэйвенском «Гиперион-театре», не раз присутствовал на представлениях «менестрельных шоу», пародировавших манеру исполнения негритянских музыкантов. Но все это — лишь косвенные отголоски негритянского искусства. «Прямых» соприкосновений — немного. Это цитата из спиричуэл «Глубокая река» в песне «Том уплывает вдаль» (1917), характерные интонации спиричуэл в песне «Западный Лондон», частое обращение во многих сочинениях к популярному напеву «Тело Джона Брауна», восходящему к спиричуэл, и, наконец, поздняя, выполненная в 1929 г. гармонизация негритянского спиричуэл «Утром». Впрочем, сам Айвз не знал этой мелодии — ее спела ему подруга жены, мисс Стайлс, навестившая их в Реддинге.

Что же касается отношения к самим неграм, то здесь Айвз оставался верным последователем аболиционистских традиций Америки XIX ст., выступлений трансценденталистов в защиту прав негров. Его страховая компания была первой, предоставившей неграм одинаковые права в страховании с белыми. В своих политических работах Айвз постоянно говорит о невозможности расовой дискриминации, о необходимости национального равноправия. Памятником аболиционистского движения XIX ст. стала фортепианная

---

мой взгляд, их музыка делает всю другую вокальную музыку дешевой... Для меня она прекрасна в самой высшей мере. Она трогает меня несравненно более, чем всякая другая. Я думаю, что в лице «Jubilee Singers» Америка взрастила прекраснейший цветок всех времен» [см. 10, 88—89].

<sup>11</sup> Интонационные и ритмические особенности госпелс, описанные композитором, с большей очевидностью могут быть объяснены их шотландским или ирландским происхождением.

пьеса «Антиаболиционистские вылазки». II часть сюиты «Три места в Новой Англии» посвящена негритянскому полку, участвовавшему в Войне за независимость под командованием генерала Патнэма. Интонация песни С. Фостера «Старый негр Джо», пронизывающая эту музыку, вновь появляется в I части Второй оркестровой сюиты, «Элегии нашим предкам». И это само по себе символично: прошлое Америки неотделимо у Айвза от истории негров, их жизни, их искусства.

Примером популярного госпел, очень часто цитируемого Айвзом, может служить напев «Все сильнее благодать» («In the sweet bye and bye»), написанный уже после Гражданской войны (музыка Дж. Узбстера, слова С. Беннета). Четкое, «квадратное» строение, пунктирный, почти маршевый рисунок, запоминающаяся мелодия (с отмеченными Айвзом элементами «пентатоники»), а главное — светлый, радостный характер музыки — вот то, что было необходимо на «загородных собраниях», что укрепляло веру в силы человека, в «результативность» жизненного пути. Не удивительно, что госпелс приобрели такую широкую известность, совершенно затмив строгую псалмодию церкви<sup>12</sup> (см. пример 7).

Если самое большое число цитируемых мелодий составляют духовные гимны, то чаще всего Айвз обращается к другим источникам: военным и патриотическим песням времен Войны за независимость и Гражданской войны, причем именно эти мелодии насквозь пронизывают наиболее шумные, эффектные страницы его музыки — те, где вплотную сталкиваются разные лики действительности, разные образы воспоминаний. А потому кажется, что музыка Айвза соткана прежде всего из этих шумных, фанфарных, маршеобразных мелодий, безошибочно «слышимых» почти в каждом его крупном сочинении. Чаще всего это картины праздников (II и III части симфонии «Праздники»), мирской суеты (II часть Четвертой симфонии), детских впечатлений (финал Второй симфонии). Мелодии не проводятся полностью, «мелькают» лишь важнейшие их обороты. Именно так, «намеком», точнее — самой характерной чертой своего «профиля» проявляются в сложных напластованиях айвзов-

---

<sup>12</sup> Есть страна, что прекраснее дня,  
Вдалеке можем видеть ее,  
Там господь ждет тебя и меня,  
Уготовив навечно жилье.  
Все сильнее благодать  
Обещает нам светлый приют,  
Все сильнее благодать  
Обещает нам светлый приют.



ской фактуры элементарные контуры излюбленных им песен: «Красное, белое и голубое» («Red, White and Blue»), или «Колумбия, жемчужина океана» (см. пример 8), «Призыв к битве за свободу» («Battle Cry of Freedom») (см. пример 9); «Тело Джона Брауна» («Военный гимн республиканцев»; см. пример 10); «Маршируя по Джорджии», «Славься, Колумбия» (см. пример 11). Столь же естественно в ткань сочинений Айвза вплетается мотив гимна США «Звездно-полосатое знамя» (см. пример 12), короткие военные сигналы и побудки (см. пример 13), рисунок знаменитого военного марша Армии северян в период Гражданской войны «Трэмп! Трэмп! Трэмп!» Дж. Рута (1825—1895) (см. пример 14); наконец, мотив французской «Марсельезы» и, конечно, получившая широчайшую популярность и ставшая символом Америки шуточная песня «Янки Дудл» (см. пример 15)<sup>13</sup>.

Вот почти и все военные мелодии, которые цитирует Айвз,— не так уж много. Но обращается он к ним постоянно. Так, «Красное, белое, голубое» («Колумбия, жемчужина

---

<sup>13</sup> Песня «Янки Дудл»— явный потомок английских шуточных эпиграмм и лимериков, сочетающих в себе насмешку, карикатуру и абсурд. Она была хорошо известна еще до Войны за независимость: именно англичане пели эту песню, насмехаясь над американскими солдатами. «Янки»— прозвище уроженца Новой Англии. «Дудл» значит глуповатый, недалекий, занимающийся бессмыслицей. Несмотря на издевку, заложенную в тексте, американцам очень нравилась эта песня, и если в начале Войны за независимость ее еще пели англичане, то к концу американцы окончательно присвоили мелодию себе, отняв ее у своих врагов. Духовые оркестры армии Вашингтона, как утверждают, играли эту песню, когда англичане сдавались американцам в Йорктауне 19 октября 1781 г. О характере текста, имеющего бесчисленное множество куплетов (в том числе и нецензурных), свидетельствует уже первая строфа с припевом:

Мы с отцом вошли в палатку  
К капитану Гудингу,  
Толстых видели солдат там,  
Как пшеничный пудинг.  
Янки-дудл, не вешай нос,  
Янки-дудл дэнди,  
В музыке ответ найдешь  
И в объятьях Дженни.

«Янки Дудл» — смешная песенка — сыграла большую роль в истории Войны за независимость, став настоящим символом победы. До сих пор эта мелодия может считаться, пожалуй, самой популярной американской песней. Прекрасно отвечая раскованности, общительности американца, она и сегодня звучит повсеместно: на улицах, пикниках, в позывных радиостанций, в красочном, рассчитанном специально на иностранных туристов шоу в нью-йоркском Радио-сити-холле.

океана») Д. Шоу появляется (иногда по несколько раз) в 18 сочинениях; «Призыв к битве за свободу» Дж. Рута — в 16-ти.

Патриотические мотивы потому так часто звучат в музыке Айвза, что именно они составляют ядро его памяти, детских впечатлений, когда в родном городке Денбери — на центральной площади и прилегающих к ней улицах — играло сразу несколько духовых оркестров. Разноголосица «перекрестно» звучащих маршевых военных мелодий была неременной особенностью всех праздников; она почти «документально» отражена в таких сочинениях Айвза, как «Четвертое июля» и «День памяти погибших» («Decoration Day») <sup>14</sup>.

Игра духовых оркестров — не только важный компонент памяти Айвза, но и огромный пласт американской музыкальной культуры, начиная с середины XVIII в., когда полковые оркестры армии Вашингтона играли на полях сражений — и вплоть до триумфальных выступлений оркестра под управлением Джона Филиппа Сузы (1854—1932), еще в 20-е гг. XX ст. поражавшего европейских слушателей блистательным исполнением американских регтаймов и маршей прошлого века. Отец Айвза — Джордж Айвз — был одним из самых ярких представителей этой традиции: в годы Гражданской войны, совсем юным — 16 или 17 лет — он руководил сводным оркестром Первого полка тяжелой артиллерии штата Коннектикут. Рассказывают, что после осмотра армии, во время стоянки в Ричмонде, Авраам Линкольн посетил генерала Гранта и беседовал с ним о достоинствах разных полков. «Это отличный оркестр», — сказал Линкольн, имея в виду оркестр Айвза. «Это лучший оркестр, поверьте мне, — отвечал Грант. — Правда, я не смогу вам доказать это. Я знаю всего две мелодии. Одна из них — „Янки Дудл“, и вторая — она же» [10, 45]. Впоследствии Джордж Айвз руководил городским духовым оркестром Дэнбери. Корнет, на котором он играл, всю жизнь стоял на полке в доме Чарльза Айвза (его и теперь можно видеть в айвзовском кабинете в Вест-Реддинге).

Музыка менестрельных шоу, необычайно популярных в конце XIX — начале XX в., вошла в творчество Айвза в основном благодаря напевам Стивена Фостера (1826—1864). Талантливейший композитор, которого Айвз

---

<sup>14</sup> День памяти погибших был учрежден в 1868 г., поначалу в память погибших во время недавней (1862—1865) Гражданской войны. В этот день все горожане отправлялись на кладбище приводить в порядок могилы своих погибших родственников. Постепенно, однако, этот праздник приобрел более общий смысл. Он отмечается 30 мая, в этот день чтится память всех погибших.

неоднократно сравнивал с Шубертом, действительно создал песни, известные в Америке каждому. Именно Фостер определил музыкальный успех менестрельных шоу, сумев соединить в них интонации и образы эстрадных мелодий — и «излом», нерв негритянских мотивов<sup>15</sup>. В его напевах сочетаются юмор и грусть, изысканность и простота, меланхолия и активность. Фостера называли «трубадуром Америки» — он был и остается самым популярным американским композитором XIX в.

Айвз цитирует несколько самых известных песен Фостера: «Мой старый дом в Кентукки», «Домик над рекой» («Swanee river»), «Хозяин — в холодной земле», «Старый негр Джо», находя в них близкую своей музыке амбивалентность, выраженную просто и сильно. Песни эти Айвз узнал в раннем

---

<sup>15</sup> История возникновения «менестрельных шоу» такова. В 1828 г. малоизвестный тогда певец и композитор, сочинитель водевилей Томас Райс, выступавший на подмостках с исполнением собственных куплетов, однажды увидел в Лувилле, около городского театра, старого негра, который чистил лошадей в конюшне. Негр напевал какую-то банальную мелодию и, смешно шаркая ногой, пританцовывал. Каждый раз, доходя до припева, он делал маленький прыжок и, опускаясь на пятку, выворачивал ее, как будто страдал ревматизмом. Райс решил скопировать песню и движения старого негра, добавив свои собственные куплеты. Этот номер Райса стал подлинной сенсацией — с ним он триумфально объездил Соединенные Штаты и затем, в 1836 г., завоевал огромный успех в Лондоне. По пути Райса пошли «менестрели», как называли себя музыканты Ден Эммет (впоследствии — известный композитор), Билли Уитлок, Дик Пелман и Фрэнк Бромер. Загрировавшись под негров, копируя их произношение, манеру пения и движения, они дали первое представление в 1843 г. в одном из нью-йоркских театров. «Менестрели» имели сногшибательный успех, дав импульс «индустрии менестрельных шоу», продолжавшей развиваться и набирать темп еще в первые десятилетия XX в. Волна «менестрельных шоу» докатилась до Европы, вызвав большой интерес и энтузиазм. Дебюсси написал своих «Менестрелей» под впечатлением выступлений американской группы. Интересно, что негритянское население не воспринимало «шоу» менестрелей как издевку; многие негритянские музыканты с удовольствием исполняли и обрабатывали песни «менестрелей». Для менестрельных шоу писали многие талантливые композиторы. В первую очередь, конечно, сам Д. Эммет, продолжавший свои сенсационные выступления вплоть до конца века: его последний концерт состоялся в 1896 г., когда музыканту шел 82-й год! Писал для менестрелей и Стивен Фостер. Он никогда не был на юге США, не знал быта и нрава негров, но в своей музыке удивительным образом отразил некоторые их особенно характерные черты. [Подробнее о менестрельных спектаклях и творчестве С. Фостера см. 126; 127; 140]. Знаменитейшая песня Эммета «Дикси» часто цитируется Айвзом (см. пример 16). Название «дикси», «диксиленд», давшее имя бесчисленному количеству ансамблей, означает «страна дикси», южные штаты США. Предполагают, что это название может быть связано с «линией Майсона — Диксона», делившей штаты на северные и южные [156, 78].

детстве: отец, боготворивший Фостера, воспитывал сына на музыке Баха и своего любимого соотечественника [см. 10, 237]. Песни Фостера «О Сусанна!» и «Мой старый дом в Кентукки» были хорошо известны и в Нью-Хэйвене; студенты часто распевали эти мелодии. Несколько песен Фостера напечатаны в «Иельском песеннике», выпущенном в 90-х гг. — как раз, когда Айвз учился в Иеле. Айвз нигде не пишет о своем знакомстве со спектаклями менестрелей, хотя в театре Нью-Хейвена они шли постоянно. Видимо, напряженная жизнь Айвза — учеба, работа органистом в церкви, а впоследствии страховая деятельность оставляла мало возможностей для посещения увеселительных представлений. Да и сами песни Фостера, Эммета (писавших для менестрелей) не замыкались в рамках шоу, но, впитывая «менестрельную» амальгаму гротеска и лирики, горечи и улыбки, становились символом того нового строя чувств, который уже витал в воздухе и в конце концов привел к появлению джаза.

Айвз в большей мере привлекала не ирония, а своеобразная «косвенная», как бы замаскированная лирика песен Фостера и других композиторов. Он прошел мимо ростков джаза в этих напевах, но зато заметил в них много общего с прошлым: с религиозными госпелс и ревивалистскими гимнами — ту же простоту, естественность, почти жаргонную непосредственность выражения очень глубоких, сокровенных чувств и надежд. В песнях Фостера и Эммета, как и в гимнах, Айвз видел высокую духовность, выражаясь его словами, «с у б с т а н ц и ю», лишь воплощенную иными средствами — более непосредственными и «бытовыми», повседневным языком его современников — белых и черных. Если гимны стали для Айвза своеобразным «эпосом», то «Домик над рекой», «О, Сусанна», «Дикси» и «Мой старый дом в Кентукки» были восприняты как современный миф, конденсировавший в себе дух прошлого и настоящего, единый, универсальный модус человеческих чувств.

Айвз цитирует и многие другие песни — ковбойские, студенческие; ирландские и шотландские народные напевы; популярные американские «Мой любимый — за океаном» («My Bonnie lies over the ocean»), «Моя дорогая Клементина» — и во всех них проглядывает все та же глубоко волнующая двойственность, неоднозначность картины мира, пожалуй, совершеннее всего воплощенная в песнях Фостера.

Песню Фостера «О Сусанна!» Айвз не цитирует, но она, быть может, яснее всего отражает эти особенности (см. пример 17). Текст, написанный Фостером, уже сам по себе удивителен: его трогательная бессмысленность словно дока-

зывает, что подлинная свежесть, инстинктность, полнота восприятия мира, жизни подчас не имеет «рациональных» оснований:

Я иду из Алабамы, банджо звук меня ведет,  
Путь держу до Луизианы, где любовь моя живет.  
Лил дождь всю ночь, я шел на авось — все сухо,  
как в степи,

Под солнцем я промерз насквозь, Сусанна, не грусти.

*Припев:*

О Сусанна, не плачь, любовь не ждет,  
Я приду из Алабамы, меня банджо приведет.

Тонкая игра света и тени, смысла и абсурда, иронии и улыбки; живость, энергия и глубоко запрятанная грусть — все это так созвучно образам самого Айвза!

Другая песня Фостера — «Домик над рекой» — еще в большей степени окрашена ностальгией по прошлому, далекому и манящему.

Вниз, вниз плыву по речке Суони,  
Вдаль, вдаль, туда,  
Где сердце я свое оставил,  
Там, где родные места.  
Долго скитался я по миру,  
Путь мой тяжел,  
О, как хотел бы вновь увидеть  
Старый мой маленький дом (см. пример 18)

Открывая в своей музыке бескрайние просторы времени и «бессознательной» общечеловеческой памяти, Айвз обращается к популярным мотивам, вобравшим в себя интонации и образы нескольких веков. Исследования последних десятилетий показали, что менестрельные песни, спиричуэлс, а также более ранние религиозные гимны Новой Англии и госпелс взаимопроникали, имея одну основу: англо-кельтские баллады, пуританские псалмы, шотландские и ирландские народные песни, наигрыши волюнок [см. 126, 193; 150, 95—96]. В то же время, цитируя, Айвз не только ощущает груз времен, но находит живой пульс нынешнего дня: будь то каламбур (к которому так склонен был сам Айвз в жизни), «соленый» юмор или веселая абракадабра, встречающаяся на каждом шагу в студенческих и менестрельных песнях.

«Индюшка в соломе» — одна из любимых американцами мелодий — соединяет в себе все эти черты. «Родословная» «Индюшки» уходит в далекое прошлое: в свое время эту мелодию наигрывали ирландские волынщики. Затем ее

«перехватили» лодочники Миссисипи, превратив в танец и назвав «Старый негр Зип». Очевидно, здесь, на Миссисипи, «Индюшка» впервые вышла на подмостки «плавающих театров», которые описал Марк Твен, а затем переключалась и в менестрельные спектакли. Мелодия «Индюшки» действительно универсальна: в ней слышны и отголоски бойких военных песен, и интонации негритянского фольклора, и четкая симметрия и квадратность студенческих напевов — все пласты многослойного пирога американской музыки (см. пример 19). А текст, сочетая остроумие с грубоватостью, повествует о неожиданных и смешных путешествиях решительного янки, его встречах с мисс Жабой, мисс Черепахой, мисс Зубаткой.

Я стоял у реки, приложив ко лбу ладонь,  
А паромщик прыгал так, что я подумал: это конь,  
Он скакал, бил копытом, ржал, ревел и вопил,  
До тех пор, пока я пулю ему в пятку не всадил.

Я увидел зубатку, плывущую в пруду,  
И спросил, что зубатка имеет в виду,  
Я схватил эту рыбину прямо за зад,  
И заставил мисс Зубатку развернуть свой фасад.

*Припев:*

В сене индюки, в сене индюки,  
Хи-хи-хи-хи!  
В соломе индюки, в соломе индюки,  
Хи-хи-хи-хи!  
Кверху брюхом всех их быстро-быстро поверни,  
И вдолби скорей им песню «В сене индюки».

Слово «turkey» (индюк) в современном американском языке имеет значение чего-либо бесполезного, бессмысленного, ни к чему не приложимого. Как не вспомнить в связи с текстом «Индюшки» лимерик англичанина Эдварда Лира (1812—1888):

Жил-был Ник. Он вскричал: «Господа!  
Я в гнезде обнаружил дрозда». —  
«А велик ли он, Ник?» — «Нет, не очень велик:  
Эдак вчетверо больше гнезда» [167, 274].

Как видим, не только в музыке, но и в тексте американских песен можно обнаружить корни, уходящие в глубокое прошлое. И лимерик, и тексты американских шуточных песенок восходят, очевидно, к английской эпиграмме XV—XVI вв.

Впрочем, «индюшка» содержит и другой смысловой оттенок. Говоря об индюшке, имеют в виду приближающийся праздник Thanksgiving Day — День благодарения и памяти первых колонистов Массачусетса — последний четверг ноября. В этот день к столу, по традиции, всегда подается жареная

индейка. Может быть, поэтому песенка и носит такой бесшабашно веселый, предпраздничный характер. «Хороший кусок индюшки», — говорит Айвз о части «День благодарения» из своей симфонии «Праздники».

Само слово «индюшка», «индейка», таким образом, приобретает черты амбивалентности. С одной стороны — это символ вековой традиции, с другой — шутливая, почти жаргонная метафора. Даже на примере одного этого слова очевидно, как близко сходятся «полюса» жизни в американской действительности.

Айвз обращается исключительно к неэлитарным, демократическим жанрам американской музыки, большинство из которых было создано композиторами-непрофессионалами, почти совершенно игнорируя «серьезную», профессиональную музыку так называемой «genteel» (утонченной) традиции. Охотно обращаясь к «идиомам» популярных жанров, считая их живыми, жизнеспособными символами действительности и истории, Айвз совсем иначе относится к «идиомам» классической и современной серьезной музыки. Лишь очень немногое удостоивается внимания Айвза. Среди «великих» — Бах, Бетховен, Брамс, особенно ценимые Айвзом. Как показало недавнее блестящее исследование Ф. Фишера, мотивы баховской монограммы, сонаты «Хаммерклабир» Бетховена, его Пятой симфонии, Фортепианной сонаты Брамса *fis-moll* удивительным образом пронизывают ткань фортепианной сонаты «Конкорд», сплетаясь со звуковой монограммой самого Айвза и всех членов его семьи [см. 4]. Айвз словно приближает себя к гениям прошлого, к тому единственному, что кажется ему истинным в европейской музыкальной традиции.

Другие цитаты — из Девятой симфонии Бетховена, Шестой симфонии Чайковского (во Втором струнном квартете), «Тристана» Вагнера (во Второй симфонии) — носят уже не столь серьезный, «проходной» характер, как бы «сплавляя» воедино мотивы серьезной и несерьезной музыки, создавая их единый «континуум».

В ряде же случаев цитаты из классической музыки вообще становятся лишь средством карикатуры. Так, в 1909 г. Айвз пишет фортепианную пьесу «Пародии на *Andante* из симфонии Гайдна „Сюрприз“» (рукопись не была завершена), сопровождая ее таким комментарием на полях: «Прекрасные маленькие легкие звуки сахарных слив» [13, 221].

Современных композиторов Айвз вовсе не цитирует, единственное исключение — мотив «Послеполудня фавна» Дебюсси в песне «Грантчестер».

Такое резкое отношение к традициям профессиональной музыки, безусловно, было нарочито полемически заострено и направлено против господствовавшего в то время в Америке культурного и музыкального «европоцентризма». В Новой Англии — интеллектуальном центре страны — процветала музыка профессиональных композиторов, целиком ориентированных в своем творчестве на европейские традиции. Культ «европейского» Айвз смог ощутить уже в годы учебы в Йельском университете, — его педагоги Г. Паркер и Д. Бак являлись видными представителями «проевропейской» композиторской школы того времени.

Айвз написал целый ряд произведений, связанных с традициями европейского музыкального мышления: бóльшая их часть создана в студенческие годы. К числу традиционных сочинений такого рода можно отнести Первую симфонию, написанную под наблюдением Г. Паркера, кантату «Celestial Country», многие песни. Европейски традиционным произведением Айвза свойственна достаточно умеренная по своему лексикону манера высказывания, напоминающая страницы музыки Мендельсона, Брамса, порой — Сибелиуса.

Впрочем, в сочинениях Айвза такого рода характерно не то, границы какого именно стиля избирает для себя композитор, и не то, насколько широки эти границы. «Европейские» опусы Айвза ориентированы не на какой-то стиль, а на всю традицию типа творчества в целом, свойственную мышлению европейских композиторов<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> В логической системе этого мышления все элементы языка соотносятся друг с другом по определенной шкале подобия, изоморфизма, и объединяются вокруг какого-либо «центрального», основного элемента, более или менее ярко выраженного. Произведение европейской традиции — всегда однородный, «изоморфный» текст, роль контраста в котором никогда не превышает уровня стилистического единства. Трудно представить себе европейского композитора XIX ст., сознательно вводящего в свое сочинение стилистически инородные элементы, не согласующиеся с логическим единством целого. Если в музыке того времени и появляются цитаты, то они практически не воспринимаются как нечто чужеродное («Dies irae» у Чайковского) [см. 276]. Один из основных принципов творчества профессиональных композиторов Европы — моностилистика. Айвз следует этому принципу в некоторых своих произведениях (подобных Первой симфонии). При этом сам тип европейского творчества становится для композитора своего рода стилистической автономией, одним из возможных, но далеко не единственным «типажем» его художественного мировоззрения. В целом же принцип однородности музыкального текста не свойствен творчеству Айвза — родоначальника полистилистики в музыке XX в.



Пользуясь разными музыкальными традициями прошлого, как профессиональными, европейскими, так и непрофессиональными, американскими, Айвз создает в своем творчестве новый вид художественной реальности, где на равных правах существуют элементы одной культуры и целостный тип другой; где развитое, рафинированное европейское искусство ставится на один уровень с «примитивными» напевами Америки. Творчество Айвза впервые в истории музыки становится явлением, принципиально неоднородным по своему внутреннему наполнению: оно соединяет не только разностильные, но и разно-масштабные элементы культуры. Композитор с одинаковым восхищением говорит о песнях Шуберта и Стивена Фостера; среди мыслителей, повлиявших на формирование его взглядов, Айвз называет в одном ряду Марка Аврелия и Уиттера, Монтеня и Роберта Браунинга, Пифагора и Чаннинга, Мильтона, Софокла и Сведенборга...

Айвз первым из композиторов сумел показать, что не столько чистота традиций, сколько их порой причудливое соединение, сплав и синтез характерны для профиля искусства Соединенных Штатов. Он смог возвыситься над будничностью звуковой атмосферы Америки (точно так же как философы-трансценденталисты находили обобщенный, высокий смысл в явлениях повседневности) и ощутить в ее разноголосице высшее духовное единство.

Свое сложное отношение к идиомам европейской профессиональной музыки Айвз высказал в письме американскому музыковеду Джону Ховарду (1930): «На Ваш вопрос об идиомах, которые композитор находит у себя, я не знаю точно, что ответить. В самом общем плане я полагаю, что это — личное дело каждого композитора: отталкивается ли он от существующих идиом или сам создает их. Ярлыки — ультрамодерн, модерн, романтический, классический — проходящи в общем ходе вещей... Идиомы, я думаю, непосредственно зависят от техники; на самом же деле их источником в самой большой мере должен быть общечеловеческий опыт... И если идиомы скорее рождаются, чем „отбираются“, то события жизни и явления природы, вместе с которыми растет человек... должны дать гораздо больше и „субстанции“ (содержанию.— *А. И.*), и „манере“ (форме.— *А. И.*), чем долгое изучение идиом, которое никогда не достигает такой цели. Мой отец любил повторять: „Если поэт больше знает о лошади, чем о небесах, он просто может сесть на лошадь, и когда-нибудь она сама доставит его на небо“» [10, 240].

И в этом смысле цитирование для Айвза — это не использование материала или приемов искусства прошлого, но обращение к опыту человечества и природы. «Все цитируют,— писал Эмерсон. —...Наша страна, обычаи, законы, наше честолюбие, наши представления о чести и справедливости — все это никогда не является делом наших рук, мы находим это уже готовым; мы цитируем это» [198, 285 и 300]. «Цитата — носитель истины» [198, 301]. Айвз доказывает это в своей музыке. Прибегая к цитате, он действительно едет «на спине лошади к небесам»<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Так называлась статья, посвященная Айвзу, вышедшая при жизни композитора [111].

## «Бизнесмен, который пишет музыку по воскресеньям»<sup>1</sup>

В Дэнбери, где я родился, делали шляпы,  
одежду, обувь.

Все, что нужно человеку.

Все пели. Старый каменотес Билл  
фальшиво гнусавил:

«Neager, My God, to Thee»...<sup>2</sup>

Гнусавил фальшиво, но, слава богу,

Глаза его были чисты, как высокое небо,  
Дымилась болванка для шляп. Сапожный  
стучал молоток.

Ножницы кроили одежду

*С. Хаггиден*

Так же как история Америки, биография самого Айвза и его рода уходит своими корнями в прошлое — во времена первых колоний Нового Света. Айвз был коренным американцем. Его далекий — через восемь поколений — предок Уильям Айвз, прибыв в Новую Англию на корабле «Трулав» осенью 1635 г., оказался в числе первых поселенцев Америки. В списке 65 пассажиров «Трулава» Уильям Айвз был означен как «бывший королевский служащий, 28 лет, холостяк». Уильям Айвз был одним из четырех детей помещика из Норфолка Томаса Айвза, однако оказался в немилости у своего отца: когда тот умер в 1634 г., по завещанию все наследство отошло его дочери и двум другим сыновьям, Уильяму же не досталось ничего... Сохранился и другой документ, в котором говорится, что некий капитан Айвз был принужден выплатить штраф его герцогскому высочеству за недостойное поведение с возлюбленной герцогского полковника [22, 24]. В такой ситуации Уильям Айвз предпочел бежать из Норфолка, оплота пуританства. Он стал основоположником рода Айвзов в Америке и одним из первых жителей города Куиннипьяка, который вскоре, в 1640 г., был переименован в Нью-Хэйвен.

Потомки Уильяма продолжали жить в этих местах. Правда, внук его Джон переехал с семьей в деревню Мериден,

<sup>1</sup> Выражение А. Копленда [см. 70].

<sup>2</sup> «Ближе к тебе, мой Господи» — слова религиозного гимна «Бетани», музыка Л. Мэйсона, текст С. Адамс (см. пример 5).

что в 5 милях севернее Нью-Хэйвена. До сих пор на церковном кладбище Меридена имя Айвз можно увидеть чуть ли не на каждой второй могиле. Среди них и надгробие Элама Айвза — по всей вероятности, первого музыканта в роду, который был составителем нескольких сборников, вышедших в свет в середине XIX ст. и широко использовавшихся в «певческих школах» как учебное пособие. Вместе с известным музыкальным просветителем Л. Мэйсоном Элам Айвз занимался активизацией музыкального образования в Америке; в его пособиях можно найти много достаточно сложных и интересных музыкальных примеров. Чарльз Айвз заимствовал из «Книги музыкального произношения» Э. Айвза (1846) мелодию и текст для своей «Колыбельной» (1919)<sup>3</sup>.

Прадед Айвза — Исаак Айвз — был первым из Айвзов, окончившим Йельский университет (в 1785 г.), после чего переселился в Дэнбери, родной город композитора, и занялся изготовлением шляп. Во главе «шляпного бизнеса» в Дэнбери стоял его тесть — Бенедикт Цадок: в 1780 г. он открыл здесь первую в Америке шляпную мануфактуру. К началу следующего столетия в Дэнбери было уже свыше 50 шляпных магазинов (больше половины из них принадлежали Бенедикту), известных во всех соседних штатах. Вместе с Исааком Айвзом Бенедикт открыл филиал своей мануфактуры в Нью-Йорке.

Дэнбери — небольшой городок в 35 милях к северо-западу от Нью-Хэйвена, расположен на возвышенности недалеко от живописной Сосновой Горы в предгорьях Беркширского хребта. Через город протекает речка Стилл (Спокойная), ставшая как бы символом атмосферы Дэнбери. После поджога города англичанами в 1777 г. он был заново застроен небольшими, в спокойном «колониальном» стиле приземистыми особняками. Один из таких домов на Главной улице, построенный в 1780 г., купил Исаак Айвз. Он стал фамильным домом Айвзов. Здесь 20 октября 1874 г. и родился Чарльз Эдвард Айвз.

По тем временам это был шикарный особняк, с большим садом и бассейном во дворе, вода из которого поступала в дом. Сын Исаака — Джордж Уайт (дед композитора) еще более упрочил обеспеченность своего рода, став одним из основателей банка в Дэнбери. Особняк Айвзов становился все более респектабельным. Ко времени рождения композитора здесь была установлена фарфоровая ванна

---

<sup>3</sup> Текст принадлежит дочери Элама Айвза, Августе.

с изысканной французской отделкой — свидетельство зажиточности семейства. В то же время, как вспоминает двоюродная сестра отца Айвза, Амелия Ван Вик, «это всегда был очень открытый дом». По уик-эндам и праздникам здесь было шумно и весело. В гостеприимном айвзовском доме находили приют и незнакомые люди. Дважды, вспоминает А. Ван Вик, здесь подолгу жили переселенцы, заболевшие по пути на Запад (в Дэнбери часто останавливались экипажи переселенцев), Айвзы относились к ним, как к родным [16, 6]. Жена Джорджа Уайта, Сара Хотчкисс Уилкоккс, учительница детской школы в Дэнбери, была большой поклонницей Эмерсона и подругой Маргарет Фуллер. Эмерсон, приезжая с лекциями в Дэнбери, бывал в доме у Айвзов. Культ трансцендентализма и его основоположника витал в фамильном особняке Айвзов.

Дом Айвзов простоял на своем месте до 1923 г., когда банк Дэнбери, находящийся в соседнем здании, поставил вопрос о расширении своей территории и сносе дома. В то время в особняке еще жила мать Айвза и ее престарелая родственница. На собственные деньги Айвз добился перемещения фамильного дома на соседнюю площадь. Когда дом двигали, обе женщины, не пожелав выйти, сидели внутри... В 1966 г., уже после смерти композитора, особняк вновь стал мешать банку: понадобилось место для автомобильной стоянки. В последний момент, благодаря частным пожертвованиям, дом все-таки удалось спасти и вновь передвинуть — на сей раз на территорию парка, где расположился музей старых зданий. До сих пор в доме Айвза хранится много вещей, принадлежавших его предкам, в том числе и первое в их роду шестиоктавное фортепиано, купленное его дедом...

В роду Айвзов были помещики, юристы, инженеры, священники, торговцы, учителя. Музыкантов почти не было, если не считать уже названного Элама Айвза — дальнего родственника композитора — и его бабушки по материнской линии, Мэри Энн Смит, которая в молодости была солисткой в местном церковном хоре. Джордж Айвз (1845—1894), отец композитора, проявил музыкальные способности уже в раннем возрасте. В семь лет, когда все взрослые и дети ушли на пикник в День Независимости, Джордж остался дома: он собирал вишни в домашнем саду, чтобы на вырученные деньги родители смогли купить ему флейту... Узнав об этом, отец и мать послали его учиться музыке в Нью-Йорк, к своему знакомому Карлу Фепплю, австрияку по происхождению. Джордж жил на его маленькой ферме в

пригороде Нью-Йорка (ныне — Бронкс) и занимался с Феплем фортепиано, теорией и немецким языком, а по субботам садился в поезд и приезжал в Манхэттен, где брал уроки игры на корнете у музыканта нью-йоркского филармонического оркестра Ф. Шрайбера, который часто водил ученика на концерты своего оркестра. Однажды, пропустив последний поезд и возвращаясь в Бронкс пешком, Джордж встретил около одного из баров Стивена Фостера — и эта единственная встреча врезалась ему в память как событие символического значения, несмотря на то, что Фостер был совершенно пьян (в конце своей жизни он стал алкоголиком) и 16-летний Джордж всего лишь помог ему добраться до дома.

Сохранившиеся тетради Джорджа за время его занятий в Нью-Йорке показывают широкий круг интересов молодого музыканта. Здесь — не только упражнения, но и копии хоралов Баха, оперных сцен Глюка и Моцарта, частей из барочных месс, маршей и танцев, сделанные рукой Джорджа. Среди хоралов Баха — «Es ist genug», к которому Джордж приписал мелодический бас. Чарльз Айвз хорошо знал эти ученические тетради отца и впоследствии много заимствовал из них для своих ранних сочинений. Может быть, поэтому в сонате «Конкорд» хорал «Es ist genug» появляется в непосредственной близости к монограмме имени отца Айвза?.. [см. 4].

Читатель уже знает, что юный Джордж Айвз руководил сводным военным оркестром — лучшим, по словам генерала Гранта, во всей армии. Приступ сердечной болезни заставляет его демобилизоваться. Возвратясь в Дэнбери, Джордж становится в полном смысле слова «генералмузикдиректором» города. Он — всегда в центре событий: руководит духовыми оркестрами, дирижирует хором, дает концерты, играя на разных инструментах. Сохранившиеся программы городских концертов (многие из них составлял сам Джордж) свидетельствуют о широком диапазоне его деятельности: то он руководит «хором из 40 голосов» и оркестром; то аккомпанирует на корнете вокальным ансамблям; то вместе с друзьями исполняет собственные переложения пьес европейских композиторов для фортепиано в 4 и 8 рук.

Но гораздо интереснее была другая сторона музыкальной деятельности Джорджа Айвза — сфера всевозможных экспериментов со звуком. «У отца был природный интерес к звуку во всех его проявлениях... некоторые горожане считали его душевнобольным, когда он демонстрировал свои „приспособления“» [10, 45]. Вот некоторые из них: оркестр стеклянных стаканов, по-разному наполненных

водой; «гуманофон» — принцип хорового пения, напоминающий средневековый гокет: «песни с широкими мелодическими скачками пелись так, что разные голоса последовательно брали звуки разной высоты: один голос — верхний звук мелодии, другой — нижний звук... Неважно, что голоса звучали несколько различно, зато песня становилась исполнимой» [10, 142]. «Он очень мало сочинял, — вспоминал Чарльз Айвз, — почти не читал книг, не писал писем: его интерес к экспериментальной стороне музыки поглощал все свободное время» [10, 45].

Одно из самых ранних детских впечатлений Айвза — отец, стоящий на крыльце дома и прислушивающийся к раскатам грома, а затем бегущий в комнату, чтобы воспроизвести этот звук на рояле. На рояле же часто изображался и удар большого барабана — кластерами в нижнем регистре, что, как пишет Айвз, все же больше устраивало соседей, чем натуральный барабанный треск [10, 42]<sup>4</sup>. Фантазия Джорджа Айвза становилась особенно щедрой в дни праздников: он любил размещать части большого духового городского оркестра в разных местах. Несколько человек поднимались на колокольню, другие стояли на крышах, третьи шли по Главной улице. И все они одновременно играли разную музыку!

Джордж Айвз имел абсолютный слух, но не считал это качество достоинством для музыканта. «Все в жизни относительно, — любил говорить он. — Абсолютны только дураки и цены» [3, 18]. «Я имею абсолютный слух, но, слава богу, фортепиано его не имеет» [3, 19]. И он не раз принимался настраивать фортепиано в чистом, а не темперированном строе, конструировал специальные устройства для получения шкалы интервалов, меньших полутона. С этой целью он натягивал на войлочную подставку 24 скрипичные струны и настраивал их так, чтобы вместе они составили октаву. Затем он приглашал членов семьи послушать «мелодии», звучащие на этом инструменте, и воспроизвести их голосом. «На выставке в Филадельфии, — пишет Коуэлл в своей книге, — в 1875 г. Карл Рудольф Кениг демонстрировал тонометрический аппарат, делящий три октавы на 670 частей.

---

<sup>4</sup> Кластеры (clusters) — гроздь звуков, расположенных на расстоянии секунды — считаются «изобретением» Генри Коуэлла, американского композитора, друга Айвза и автора первой книги о нем; описаны в книге «Новые музыкальные ресурсы» (1930). Однако задолго до рождения Коуэлла (1897—1965) кластеры использовал отец Чарльза Джорджа Айвза. Правда, сам термин действительно впервые введен Коуэллом.

Джордж Айвз, конечно, мог не знать об этом эксперименте, зато одна из книг Гельмгольца была в фамильной библиотеке, и старший Айвз посвятил много времени раздумьям о том, так ли неделим полутон — музыкальный атом, как это представляется большинству людей» [3, 19]. «Мой отец имел особое пристрастие к четвертитонам... — писал Айвз в 1929 г. — А я отчетливо помню, как однажды мы прослушали мелодию с использованием четвертитонов (в качестве некоей орнаментации); и когда она была сыграна вновь, только на обычном фортепиано, возникло чувство неудовлетворенности — как будто что-то желанное было упущено» [3, 20].

Подобно Торо, Джордж Айвз часто уходил в одиночку к большому пруду, в Дэнбери, и пытался «поймать» звук эха — природа была для него лучшим учителем музыки.

Почти все «эксперименты» Джорджа Айвза нашли прямое отражение в музыке его сына — Чарльза Айвза. Не случайно Айвз говорил, что всем хорошим, что сделано им в музыке, он в первую очередь обязан отцу [10, 114]. В партитурах Айвза можно найти и имитацию ударных инструментов на фортепиано («Ночь при свете фонарей», «Генерал Уильям Бут восходит на небо»), и пространственное расположение разных групп оркестра («Три места в Новой Англии», Четвертая симфония). В одном из последних своих произведений — «Четвертитоновых пьесах» для двух фортепиано — Айвз воплотил наконец представления своего отца о делимости «атома» звука. Но, конечно, влияние Джорджа Айвза на своего сына было безмерно шире этих технических новшеств, оно оказалось буквально всеобъемлющим: можно сказать, что вся судьба Айвза была «смоделирована» творческими импульсами, полученными в детстве и ранней юности [см. 79].

«Природа музыки» и звука, «философия музыки», «характер», «индивидуальность», «открытость сознания», его готовность впитывать все новое смело, решительно, без оглядки на авторитеты — вот те проблемы, которые, по словам композитора, ставил Джордж Айвз перед собой и своим сыном. «Он был уверен, — вспоминал Айвз об отце, — что человек, как правило, не использует до конца тех способностей, которыми Творец щедро одарил его» [10, 115]. Веру в неисчерпаемость человеческих возможностей сполна выразил его сын в своей музыке. «В каждой человеческой душе светится луч небесной красоты... и искра гения» [12, 20]. Айвз-сын продолжил поиски этого луча вслед за своим отцом. Смелые опыты Джорджа Айвза являются как бы «началами начал» музыки его сына, а творчество Чарльза



Айвза становится прямым продолжением слишком короткой жизни его отца: Джордж Айвз неожиданно умер от удара в возрасте 49 лет — через месяц с небольшим после поступления сына в Йельский университет<sup>5</sup>.

Чарльз Айвз и его младший брат Иозеф Мосс, родившийся на 15 месяцев позже, буквально с младенчества были окружены музыкой<sup>6</sup>. Рассказывают, что Чарли мог долго стоять и слушать, как звуки корнета, на котором занимался его отец в комнате, смешивались с мелодиями оркестра, проходившего по главной улице, мимо их дома. Едва лишь братья научились ходить, как Джордж Айвз стал уводить их с собой в амбар, где он занимался на скрипке.

Отец сам обучал Айвза игре на скрипке, фортепиано, корнете, а также чтению нот с листа, гармонии и основам полифонии. Поначалу обучение носило строго академический характер. Джордж Айвз не был дилетантом: его собственные ученические тетради (хранятся ныне в архиве Айвза) свидетельствуют о глубоком и вдумчивом изучении классической музыки. Позднее, когда фундамент был заложен, отец стал говорить Чарльзу: «Если ты знаешь, как написать правильную фугу х о р о ш о, я могу тебе разрешить написать неправильную фугу х о р о ш о. Но ты обязательно должен

---

<sup>5</sup> Вспоминая о своем отце, Айвз, однако, нигде ничего не пишет о матери, прожившей долгую жизнь и умершей в 1929 г. в возрасте 80 лет в фамильном доме в Дэнбери. По воспоминаниям знакомых и соседей, это была добрая и приветливая женщина, отдавшая все силы семье и дому. Очевидно, влияние отца было настолько сильным, что оно почти целиком вытеснило в воспоминаниях Айвза образ матери. Это дало основание психиатру С. Федеру написать работу об Айвзе, где он рассматривает творчество Айвза целиком зависящим от его детских впечатлений об отце, его характере, вкусах и занятиях. С этим С. Федер, в частности, связывает полное отсутствие в музыке Айвза женских образов и тем, связанных с любовью к женщине [79]. Об отце же Айвз вспоминал постоянно. Жена Айвза, Гармония, уже в 60-х гг. рассказывала об этом Дж. Киркпатрику. Однажды, в конце жизни, Айвз сказал ей: «О, как бы я хотел сейчас вновь увидеться с отцом!» [10, 249].

<sup>6</sup> Иозеф Мосс Айвз (1876—1939) стал юристом, работал в различных торговых фирмах, а затем — судьей городского суда Дэнбери; защитив диссертацию, стал доктором права. Он написал интересную книгу «Ковчег и Голубь» (1936) — так назывались два небольших корабля, пересекшие Атлантику в 1633 г., — в которой доказывал, что первые католические поселения в Америке скорее были подлинной колыбелью американского свободомыслия, религиозной терпимости и трудолюбия, нежели первые пуританские колонии с их жесткими и строгими нравами. Умер он внезапно, как и его отец, от инсульта. Его жена жила в старом доме Айвзов вплоть до своей смерти в 1963 г.

отдавать себе отчет в том, что ты делаешь и почему делаешь именно так» [10, 47]. Соединяя учебу и игру, отец заставлял Чарльза играть мелодию «Домика над рекой» С. Фостера в одной тональности, а аккомпанемент — в другой; он советовал сыну писать фуги, соединяя четыре-пять тональностей одновременно. И Айвз продолжал писать политональные пьесы все студенческие годы. Среди пьес, созданных в это время, — несколько политональных маршей, fuga в четырех тональностях (см. пример 20). Отец дал сыну тетрадь своих старых эскизов — набросков церковных гимнов и псалмов для хора, — убеждая, что в любом, даже самом старом церковном гимне всегда можно найти соединение разных тональностей. И Айвз обработал их в «политональном» стиле<sup>7</sup>. Когда, занимаясь, Чарли играл хроматическую гамму, отец заставлял «разбрасывать звуки по разным октавам так, чтобы гамма состояла уже не из полутонов, а из нон. „Если уж ты должен играть хроматическую гамму, играй ее как настоящий мужчина“, — приговаривал Джордж Айвз» [10, 44].

Джордж также приучал сына избегать всякой инерции в гармонии: Айвз строил не только терцовые, но и квартовые, и секундовые аккорды. Одним из самых излюбленных созвучий его детства был аккорд *c—e—g—cis* (или *dis*). В зрелые годы Айвз сохраняет пристрастие к такого типа созвучиям — их можно найти повсюду, например, в начальных тактах пьесы «Ночь при свете фонарей» или кантаты «Генерал Уильям Бут восходит на небо», во многих песнях.

Чтобы привить сыну ощущение ритмической свободы, Джордж Айвз повел его к знакомому, который был барабанщиком в его полковом оркестре. Чарли получил в подарок палочки и барабан. Скоро он уже играл на разных ударных инструментах в отцовском оркестре. Отец заставлял его привыкать к сложным сочетаниям и наложениям различных ритмов, которые затем в таком изобилии появятся в сочинениях композитора. «Если слух может различить сочетание двудольного и трехдольного ритмов, то почему невозможно сочетание 9- и 11-дольного или более того? Если сознание воспринимает 2 различных ритма вместе, то почему невозможно соединить 5 и больше разных ритмов?» [10, 140]. Многие партитуры Айвза, написанные много лет спустя,

---

<sup>7</sup> Впоследствии они послужили основой 150, 90 и 67-го Псалмов [см. 10, 47].

могут служить яркой иллюстрацией этих слов Джорджа Айвза (например, скерцо «По тротуарам», «Все время вокруг и обратно»).

Отец приучал сына воспринимать музыку, а не школьные правила. В письме своему знакомому Джордж Айвз писал в те годы: «Чем старше я становлюсь и чем больше музыки узнаю, тем яснее понимаю, что многие учителя (особенно — немцы) опосредствовали великое искусство правилами, правилами и еще раз правилами, завив ими ухо студентов, как локон леди» [10, 48].

Первые сочинения юного Айвза были написаны и оркестрованы с помощью отца для его оркестра. Это «Марш школьников» (1886), помеченный опусом 1, «Праздничный куикстеп» (1887), «Медленный марш», написанный по случаю смерти любимой кошки Чин-чин и исполненный на празднике Дня памяти погибших весной 1886 г.<sup>8</sup>, «Цирковой парад»<sup>9</sup>, фантазия для духового оркестра на тему «Золотой Иерусалим» (1888)<sup>10</sup>. Первые исполнения стали настоящим потрясением для молодого и застенчивого автора (тщательно скрываемая застенчивость оставалась характерной чертой Айвза на протяжении всей его жизни): когда отцовский оркестр прошел мимо их дома, играя «Праздничный куикстеп», Чарли сделал вид, что ничего не видит и не слышит, забившись в самый дальний угол сада. Через несколько дней, в январе 1888 г., «Куикстеп» был сыгран на концерте в местной опере. Сохранился отзыв в газете «Дэнбери ивнинг ньюс» от 17 января 1888 г.: «Гвоздем программы, в музыкальном отношении, стало исполнение „Праздничного куикстепа“, сочиненного и аранжированного для оркестра Чарли Айвзом, 13-летним сыном Джорджа Айвза. Юный Айвз — определенный музыкальный гений, законченный исполнитель на нескольких инструментах, равно одаренный как компо-

---

<sup>8</sup> В «Медленном марше» в качестве кантуса фирмуса проходила мелодия гимна «Adeste fidelis». Впоследствии Айвз использовал музыку «Марша» во II части симфонии «Праздники», «Дне памяти погибших», увечечив, таким образом, факт первого исполнения «Медленного марша».

<sup>9</sup> По всей вероятности, «Цирковой парад» (партитура его утеряна) послужил позднее основой для пьесы Айвза «Цирковой оркестр», написанной для хора и оркестра во время учебы в Йельском университете (1894), на собственный текст, и вошедшей (в версии для голоса и фортепиано) в сборник «114 песен» [см. 22, 48].

<sup>10</sup> Партитура фантазии утеряна. Однако сохранились органные вариации на тему того же хорала, написанные Айвзом в тот же год или чуть позднее. В 1972 г. в США состоялось первое исполнение аранжировки Кейта Брайона «Вариаций» Айвза для духового оркестра, «реставрировавшее» звучание ранней утерянной «Фантазии».

зитор и аранжировщик. „Праздничный куикстеп“ достоин встать в один ряд с произведениями, написанными значительно более старшими композиторами, и маэстро Чарли следует поощрить к дальнейшим достижениям в этом плане. Мы ожидаем в будущем еще большего от этого талантливого мальчика» [16, 15].

В 1889 г. население Дэнбери превысило 18 тысяч человек, и родина Айвза официально получила титул «города». По этому случаю был устроен праздник; он продолжался целый день и закончился большой музыкальной феерией, вдохновителем которой был Джордж Айвз. Феерия имела колоссальный успех, и в конце с воодушевлением все пели гимн «Америка» (в то время эта мелодия была чем-то вроде неофициального гимна США)... А Джордж Айвз получил возможность организовать еще одну большую музыкальную программу, которая открылась исполнением симфонической увертюры его сына «Американские леса»...<sup>11</sup> Тогда же Чарльз написал большую пьесу для органа — «Вариации на тему „Америка“», сочинение смелое и оригинальное, сочетающее пиетет перед традицией и острую шутку: в одной из вариаций гимн неожиданно проходит на фоне танцевальных ритмов, а в другой соединяются сразу три тональности<sup>12</sup>.

В доме Айвзов было необычное фортепиано: Джордж добавил к нему ножную клавиатуру, чтобы Чарльз мог «осваивать» трудности педальной органной техники. В 1889 г. он уже поступает на службу в одну из церквей Дэнбери. «Самый юный органист во всем государстве», — писала об этом газета «Дэнбери ньюс» [22, 42].

В том же году состоялся и первый концерт Айвза-органиста: в программе — Токката C-dur Баха, Соната f-moll Мендельсона, органная транскрипция увертюры к «Вильгельму Теллю» Россини, аранжировки американских маршей и гимнов, сделанные Дэдди Баком, будущим учителем Айвза по классу органа в Иельском университете. Как церковный органист Айвз должен был играть большое количество разной музыки — в том числе и виртуозные концертные произведения европейских компози-

---

<sup>11</sup> Партитура увертюры утеряна. Музыку «Американских лесов», в которой проходили мелодии С. Фостера, и песню «Красное, белое и голубое» Айвз использовал в финале Второй симфонии.

<sup>12</sup> При первом исполнении отец посоветовал не играть эту вариацию — слишком уж непривычным было звучание политонального канона.

торов. Поэтому он начинает брать уроки у профессиональных органистов: сначала у Дж. Холла, а затем — у известного мастера Гибсона. Айвз очень смешит своего учителя гармонизациями гимнов: юный музыкант добавляет к простой мелодической линии почти все возможные обертоны, как, например, к мелодии хора «Ближе к тебе, мой Господи» (см. пример 21). Так в Дэнбери началась профессиональная жизнь Айвза-органиста, которая продолжалась почти 15 лет — в Нью-Хэйвене и Нью-Йорке, до тех пор пока в 1902 г. Айвз не решил окончательно уйти в сферу страхового бизнеса<sup>13</sup>.

Успехи Чарльза становились все более заметными. Работа в церкви давала ему новые связи среди музыкантов, которые проявляли интерес к его сочинениям. В разных церквях звучат хоровые «Бенедиктус», «42-й Псалом», «Глория». В начале 90-х гг. в Дэнбери Айвз пишет не менее 15 различных хоровых произведений, в том числе полную мессу (Communion Service), по наброскам Джорджа Айвза из его эскизной тетради; «Пасхальную колядку» (Carol) для вокального квартета, хора и органа...

В 1893 г. Айвз едет в Нью-Хэйвен и поступает в школу Хопкина — учебное заведение, готовящее абитуриентов к поступлению в Йельский университет. Живет он в частном пансионе, хозяйка которого была знакомой тети Айвза, Сары Амелии, и ее мужа, Лаймана Брюстера. Параллельно юноша работает органистом в церкви Св. Фомы (сначала — в баптистской церкви) Нью-Хэйвена, берет частные уроки по математике и другим дисциплинам, готовясь ко вступительным экзаменам.

Тетя Амелия вместе с мужем навещают Чарльза в Нью-Хэйвене. Лайман Брюстер (1832—1904), юрист по образованию, закончивший Йельский университет в 1855 г., занимал большие государственные посты: был сенатором, президентом Американской судебной ассоциации. На протяжении всей жизни он писал стихи; книга его воспоминаний «Юность в Йеле» вышла в Дэнбери в 1900 г. Но главным его литературным произведением была пьеса в стихах «Майор Джон Андре», посвященная событиям Войны за независимость США и предательству майора

---

<sup>13</sup> В этом решении Айвз вновь пошел по стопам своего отца, который в последние годы жизни стал работать простым клерком в банке: сыновья заканчивали школу, и надо было думать о будущем, а продавать музыку Джордж Айвз не хотел.

Андре, который был арестован, судим и расстрелян за шпионскую деятельность в пользу англичан. Брюстер решил подать племяннику идею написания оперы на сюжет своей драмы. Персонажами «Майора Джона Андре» были Джордж Вашингтон, генерал Бенедикт Арнольд, генерал Генри Ли, Александр Гамильтон и другие легендарные герои Войны за независимость. По ходу действия должны были возникать развернутые музыкальные номера — марши, церковные службы, хоры. Зная произведения Айвза во всех этих жанрах, Брюстер считал, что опера может получиться. Летом 1893 г. он вместе с племянником отправляется в небольшое путешествие по близлежащим штатам. Они посетили международную ярмарку в Чикаго, побывали в Иллинойсе у родственников. По пути дядя и племянник обсуждали проект будущей оперы, который, однако, так и остался неосуществленным. Единственным результатом этого плана стало сочинение «Увертюра и марш 1776», написанное Айвзом 11 лет спустя, в 1904 г., через 5 месяцев после смерти Брюстера. Однако косвенным образом Брюстер вдохновил Айвза на создание одного из лучших его произведений: II части симфонической сюиты «Три места в Новой Англии» («Лагерь генерала Патнэма в Реддинге, Коннектикут»), где был использован как материал Увертюры к опере, так и некоторые сюжетные мотивы драмы.

Главное же заключается в том, что Лайман Брюстер, пожалуй, впервые привлек пристальное внимание Айвза к истории родных мест. Дэнбери, Конкорд, Реддинг стали для Айвза не просто тихими провинциальными местами, но символами героического прошлого: ведь Дэнбери был сожжен англичанами в 1777 г.; в Конкорде произошло первое крупное столкновение двух армий; в Реддинге в те годы стоял полк генерала Патнэма, а через столетие именно сюда отовсюду стекаются толпы людей на многотысячные религиозные службы на лоне природы.

Айвз учился очень прилежно. В письмах к матери и отцу он описывает свой распорядок дня. По 4—5 часов Чарльз занимается языками — немецким, латинским, английским. «Скажи дяде Лайману, — пишет он матери, — что я изучаю Гомера, который не намного сложнее, чем Ксенофонт, но требует гораздо большего времени для понимания» [22, 59]. Не забывает Чарльз и о занятиях спортом. Еще в Дэнбери он проявил незаурядные спортивные способности, играя в известной по всей Новой Англии бейсбольной команде «Проворные» и являясь одновременно капитаном городской футбольной команды.

В Нью-Хэйвене Айвз постоянно играет в теннис. Спортивные впечатления, кстати, также отражаются в его музыке: много лет спустя Айвз напишет скерцо для ансамбля «Все время вокруг и обратно», живописующее, по его словам, игру в бейсбол; фортепианную пьесу «Несколько подач левши»... По признанию самого Айвза, последняя вариация на тему «Америка» для органа также навеяна игрой в бейсбол [18, 33].

В Нью-Йорке Айвз впервые присутствует на спектакле «Гибель богов» Вагнера. Вот его противоречивые впечатления в письме отцу: «Я купил либретто с параллельным немецким и английским текстом. Прочитав сюжет несколько раз, я уже лучше смог следить за немецким текстом. Я понял, что Вагнер хотел сделать. Вы не должны замечать игры оркестра, она — лишь часть целого и сопровождает действие... Все, что я помню из партии оркестра сейчас, это уменьшенные аккорды, целотонные последовательности и тромбоны... Все в совокупности производит величественное впечатление; но вы сразу же понимаете, в чем заключена основная идея, и кажется смешным, что никто до Вагнера не додумался до этого. Но вместе с тем это как бы огромная работа на пустом месте...» [22, 63]<sup>14</sup>.

В сентябре 1894 г. Айвз успешно выдерживает вступительные экзамены в прославленный Йельский университет. Он был пятым студентом Йеля в роду Айвзов. Прадед Айвза, Исаак Айвз, окончил Йель в 1785 г. Правда, дядя Айвза, Иозеф Мосс-старший, был исключен из Йеля за хулиганство: ночью он влез на колокольню и стал звонить в колокол... Но в общем обучение в Йеле уже стало семейной традицией Айвзов.

Айвз попал в класс к Горацио Паркеру (1863—1919), довольно известному композитору, прошедшему курс обучения в Германии и продолжавшему сочинять в стиле немецкой музыки XIX ст. Паркер писал симфоническую и камерную музыку, создал две оперы и большое количество хоровых сочинений, из которых наибольшую

---

<sup>14</sup> Сравните с гораздо более поздним его отзывом о Вагнере, относящимся к началу 30-х гг.: «Ричи Вагнер чаще уходил от *c—e—g*, чем это делали другие. Он имел более или менее хорошую голову для технического прогресса, но использовал ее в чересчур мелких целях... Боясь... быть героем, он предпочитал вместо этого одеться в пурпур и петь о героизме (как женщина, изображающая мужчину)» [10, 134].

известность получила его оратория «Нога novissima», впервые исполненная за год до поступления Айвза в Йель в Нью-Йорке.

1894 год был первым годом в Йеле как для Айвза, так и для Паркера. Придя в Йельский университет, Паркер реорганизовал систему музыкального обучения студентов, четко разделив ее на несколько курсов: гармония, контрапункт, история музыки, строгая композиция (полифонические формы), инструментовка, свободная композиция, игра на инструментах. К курсу свободной композиции допускались лишь студенты старших курсов, но для Айвза Паркер сделал исключение и стал знакомиться с его работами уже на первом курсе.

Однако между учителем и учеником не было взаимопонимания. Паркер сразу же попросил не приносить в класс экспериментальных сочинений — всякие новаторские идеи он «просто игнорировал» [10, 41]. В классе Паркера Айвз вынужден был проходить то же самое, что он уже знал от отца. Это было скучно. «В конце концов мне надоели эти бесконечные контрапункты и школьные упражнения (может быть, поэтому слово „контрапункт“ вместо того, чтобы вызывать представление о горных вершинах, стало ассоциироваться у меня с обыкновенной бумагой)», — вспоминал Айвз впоследствии о годах обучения [10, 49].

Паркеру, не нравилось, что в I части Первой симфонии Айвза, которую он писал в Йеле, было слишком много отклонений в различные тональности; он не мог понять желания ученика закончить всю симфонию не в главной тональности; не разделял он и увлечения Айвза цитированием ревивалистских гимнов и популярных песен. «Гимны, — говорил Паркер, — это низший слой музыки» [18, 56].

Не удивительно, что оценки Айвза по композиции были довольно низкими — Паркер относился к своему ученику с нескрываемой иронией. «Я чувствовал все больше и больше, — вспоминал Айвз, — какую замечательную закваску дал мне отец. Паркер был композитор, и широко известный композитор, а отец не был композитором и не был широко известным, но во всех прочих смыслах отец был намного более великий человек» [10, 115].

Айвз продолжал работу органистом в центральной церкви Нью-Хэйвена; параллельно, дважды в месяц, он ездил в Нью-Йорк на уроки к органисту Дэдди Баку.



О высоком уровне мастерства Айвза-органиста может свидетельствовать тот факт, что его предшественником в центральной церкви был Г. Джэпсон, ставший инструктором по классу органа в Йельском университете. Именно здесь, в центральной церкви, Айвз встретил человека, который за годы учения в Йеле стал ему близким другом, частично заменив отца. Это был хормейстер и баритон церковного хора Джон Корнелиус Григс (1865—1932). Получивший образование в Европе, Григс, однако, постоянно говорил о необходимости выработки самобытного стиля американской музыки, он чутко и с большим интересом относился к экспериментам Чарльза. И когда прихожане бывали удивлены и недовольны смелыми и необычными органными созвучиями, Григс успокаивал Айвза: «Никогда не обращай внимания на то, что скажет „женский комитет“... По-моему, Бог порядочно устал от повторения одних и тех же созвучий; своей всеобнимающей мудростью он должен охватывать и диссонанс — и даже наслаждаться им» [3, 35].

В ноябре 1897 г. Айвз исполняет в центральной церкви свое новое большое сочинение — «Прелюдию и постлюдию» для органа, которое впоследствии превратится в финал симфонии «Праздники» («Thanksgiving Day»). Прослушав эту музыку с ее жесткими политональными гармониями, Паркер лишь отпустил несколько острот, но Григс возразил ему, сказав, что он ощущает здесь пуританский нрав, природную мощь и совершенно новый строй чувств [3, 34]. Дружба с Григсом, который был на 9 лет старше Айвза, продолжалась долгие годы<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Григс исполнял многие песни Айвза. Он был, по-видимому, одним из первых слушателей сонаты «Конкорд» в 1912 г., а в 1920-м Айвз послал ему издание сонаты вместе с текстом «Эссе перед сонатой». В то время Григс работал в Китае. Чрезвычайно занятый (Григс руководил музыкальными делами британской миссии в Кантоне), он не отвечал два с лишним года, но зато потом прислал огромное письмо, в котором дал глубокий, проницательный, тонкий анализ текста айвзовского «Эссе перед сонатой». Некоторые идеи Григса могли бы достойно дополнить текст «Эссе»: «Самая сущность жизни — в ее безграничности, не только сущего, существующего, но и предполагаемого; в борьбе за большую глубину и высоту, чем та, что может быть измерена интеллектом. Жизненная действительность всегда имеет полутень далеких целей...» [10, 257]. В конце жизни Григс совершенно оставил занятия музыкой, говоря, что «музыка прошла мимо него, как сон», и занялся работами по дереву...

Иельский университет, являющийся сегодня признанным гуманитарным центром страны, в годы учения композитора был образцовым академическим учебным заведением.

Здесь проходились — и в очень большом объеме — самые различные дисциплины. Наряду с музыкой, Айвз должен был изучать греческий и латинский, французский и немецкий языки (читать классиков в оригинале), математику, литературу, риторику, философию, историю и политику. По большинству из этих предметов Айвз имел очень посредственные оценки. «Он был так далек от всех этих штудий», — вспоминал соученик Айвза Дж. Рипли [10, 182]<sup>16</sup>.

Вместе с тем университетская жизнь во всем своем многообразии (напомним: жизнь в окружении сверстников, занятия спортом, работа органистом, встреча с людьми, которые сыграли известную роль в становлении индивидуальности Айвза, в выработке его творческого кредо и т. д.) захватила Айвза — и этот опыт дал ему гораздо больше, нежели «академическое» музыкальное образование в классе Паркера.

Американский философ Дж. Сантаяна (1863—1952), обучавшийся в Иельском университете раньше Айвза, писал: «Ничто не может быть более американским, чем Иельский колледж... Юношеский по своему характеру, быстрый и точный в практических делах, фривольный в интеллектуальных вопросах... Это нечто прекрасное по полноте и простоте, которые способствуют рождению идеалов» [18, 72].

И действительно, многие жизненные идеалы Айвза, которыми он руководствовался в дальнейшем, особенности его музыки неотделимы от того комплекса практической точности, интеллектуальной свободы и академического образования, который был получен композитором в годы обучения в Иеле.

И хотя в своей духовной жизни Айвз оставался довольно одиноким и изолированным, замкнутым в себе человеком, его социальная деятельность всегда была на редкость насы-

---

<sup>16</sup> Наиболее высокие оценки у Айвза были по механике и классической философии — как раз по тем дисциплинам, которые считались «профилирующими» для работников бизнеса (в частности, страхового бизнеса, с которым будет связана дальнейшая судьба Чарльза Айвза).

щенной, разнообразной<sup>17</sup>. Он состоит в нескольких студенческих клубах, постоянно участвует в капустниках, устраиваемых этими «сообществами» в городском театре «Гиперион», время от времени с удовольствием играет на рояле в оркестре театра, исполняя всевозможные регтаймы и песни; наконец, выступает в футбольных и бейсбольных состязаниях...

Айвз также занимается литературой, эссеистикой: его работа об Эмерсоне была напечатана в студенческой прессе (впоследствии она вошла в «Эссе перед сонатой»). Вездесущий Айвз имел несколько примечательных прозвищ, которые отражали разные черты характера: Дэшер (спонтанный и «взрывчатый» Айвз), Лемюэль (аскетичный обитатель Новой Англи), «Куиг» (сокращение от «Кихот») и, наконец, Сэм (каламбурщик и шутник, склонный к парадоксам).

Студенческие капустники, почти мюзиклы, были частыми; ко многим из них Айвз писал музыку: марши, песни, куплеты. Особенный успех имели представления «Чертовы колокола» и «Иельские колокола»; второе шоу было показано не только в Иеле — во время рождественских каникул 1903 г. клуб провез его по всей Америке. Иельские капустники имели давнюю традицию: в песеннике, изданном в Иеле в 80—90-е гг., есть немало шуточных и даже абсурдных песенок — наряду с официальным студенческим гимном «Гаудеамус» и песнями на библейские сюжеты. Чего сто́ит, например, история бульдога, который никак не мог поймать лягушку в пруду, или песня о подвыпившем студенте, которому привиделось, что корова перепрыгнула через луну...

Студенческие шоу всегда отличались большой выдумкой. К сожалению, музыка Айвза к этим спектаклям не сохранилась, но афиши дают возможность представить, что же происходило на вечерах в театре «Гиперион». Так, программка шоу 21 ноября 1896 г. возвещала, что состоится «первое представление античной оды „Сколько стоит?, или Ночная рубашка” (после тысячи представлений и парижских триумфов!). В III акте публика появляется на сцене как „римская толпа”. Оркестр абсолютно некомпетентен,

---

<sup>17</sup> Характерно, что в своих воспоминаниях об Айвзе его соученики ничего не могут сказать о его духовном мире, но говорят об успехах в спорте, о компанейском характере, веселом нраве, бурном темпераменте и т. д. [см. 16, 20—24].

громкие разговоры разрешаются только во время звучания музыки...» [13, 112].

Для спектакля клуба «Дельта-Каппа-Эпсилон» Айвз написал вальс на  $\frac{5}{4}$  — как подражание услышанному неделями раньше в исполнении Бостонского симфонического оркестра вальсу из Шестой симфонии Чайковского (впоследствии этот вальс был переработан Айвзом в песню «Маленький спектакль» — «Side show» — 1921, вошедшую в сборник «114 песен»). Шоу «Чертовы колокола» предварялось шутовской аннотацией: «Мистер Айвз сотворил много оригинальной музыки для этой пьесы; его последний шедевр будет спет в завершение III акта. Приглашаем вас присоединиться к хору, но убедительно просим подождать, пока мелодия станет знакомой»... [13, 113].

Айвз часто бывал также в маленьком театре «Поли-Бижу» на Черч-стрит, где показывали свои спектакли «менестрели». Пианист, игравший там всевозможные регтаймы, Джордж Фельзбург, приводил Айвза в восторг: «Читая газету и одновременно играя, он мог исполнить то, что другие пианисты вообще никогда бы не сыграли, безо всякой газеты». «Образ» Фельзбурга увековечен в песне Айвза «В аллее» (1896). В этом едва ли не самом раннем образце «кич-музыки» предусмотрен специальный момент «переворота газетной страницы» — Айвз выписывает его в нотах. В другом месте той же песни он выписывает септаккорд, который нужно брать «только по субботам» вместо обычного трезвучия<sup>18</sup>.

«Фривольный интеллектуализм» оказался плодотворным для Айвза: именно студенческие шоу и соприкосновение с «субкультурой» определили новые черты в его музыке — пародийность, яркую демократическую окраску, плакатность, бесстрашное отношение к банальностям. Многие студенческие сочинения были утрачены, но часть их, сохранившаяся в черновиках, стала основой поздних, зрелых работ.

В музыке для шоу Айвз давал волю всем своим новаторским устремлениям, применяя в них то, что он не мог показать в классных работах: кластеры, политональные и полиритмические структуры, цитирование популярных песен.

---

<sup>18</sup> Включая песню «В аллее» в сборник «114 песен», Айвз написал: «Эта песня помещена сюда с целью вызвать ассоциации, а это повод, который извиняет все; а также, чтобы помочь прояснить давно назревший вопрос, а именно: „Что же хуже — слова или музыка?“» (примечание в нотном тексте).

Вспоминая этот период, он писал: «Если бы такие „пришпоривания слуха“ продолжались и стали всеобщими, а возможности слуха и ума использовались бы полностью, было бы меньше кастрированного искусства, приносящего деньги коммерсантам, контролирующим кино, рекламу и радиопрограммы» [10, 41].

За четыре года пребывания в Иеле Айвз написал около 80 произведений: Первую симфонию, Первый струнный квартет, органные и хоровые пьесы (включая ярко новаторский 67-й Псалом), фортепианные марши, танцы, песни, пьесы для духовых и эстрадных оркестров. И хотя «серьезная» и «фривольная» ветви его музыки пока еще оставались изолированными, они уже максимально сблизились в иельские годы, подчиняясь единому закону — тому, что, говоря о музыке Айвза, Стравинский столь метко назвал «радостью жизни» [342, 79].

Из прилежного и чуть замкнутого мальчика, аккуратно три раза в неделю сообщавшего в письмах родителям о том, сколько времени он потратил на занятия спортом и языком, Айвз превращается в веселого и бойкого студента, успевающего везде и всюду, всегда умеющего стать центром, душой компании — будь то шумное собрание, капустник в «Гиперионе» или футбольный матч. «Серьезные» занятия — уроки с Паркером, лекции в университете, церковные службы и концерты — не противостояли «несерьезным», но дополняли их. В органных вариациях на тему «Америка» слышны «легкомысленные» интонации и ритмы; созданные для церкви «Прелюдия и постлюдия» становятся позднее частью симфонии, посвященной праздникам; fuga для квартета, написанная в классе Паркера, переключается затем в Четвертую симфонию, оказываясь ее III частью, о которой сам композитор напишет в программе: «...эта музыка — реакция на музыкальный формализм и ритуализм» (имея в виду вкусы университетского профессора). Наконец, музыка для студенческих шоу возрождается на страницах симфонии «Праздники», «Сюиты для театрального оркестра», II части Четвертой симфонии, буквально пронизанных уличными, бытовыми мелодиями. Все это было бы невозможно, если бы Айвз не ощущал разные «музыки» как нечто единое, как меняющийся, неуловимый, по-своему цельный звуковой образ многоликой реальности, где есть место и бесшабашной остроумной карикатуре, и поискам смысла бытия... Студенческая жизнь в Иеле дала Айвзу уникальную возможность — ощутить полноту жизни во всем ее разнообразии. И молодой Чарльз с головой окунается во все, что дает ему каждый миг повседневности.

Не случайно к окончанию университета, весной 1898 г., Айвз пишет песню, которую называет: «Песня о чем угодно». В ней он, чуть подсмеиваясь, подводит своеобразный итог изменениям в мировоззрении за студенческие годы. Простенькая мелодия написана Айвзом еще в Дэнбери в 1888 г. на духовный текст («Помилуй меня, Господи»); затем через 4 года юноша, вспомнив о ней, приписал новые слова (собственного сочинения), видимо, более волновавшие его тогда:

Волны нежно засыпают,  
Солнца отблеск умирает,  
Тьма ночная настает,  
Колокол вечерний бьет.  
Маргарита! Маргарита!  
Я мечтаю о тебе!  
Серебром луны омыта  
Моя греза о тебе.

В канун выпуска из Иеля Айвз вновь обращается к той же мелодии, подписывая третий вариант текста, где Маргарита заменяется на «Альма матер», с соответствующей нюансировкой всех остальных эмоций... Очевидно, что эта песня имела для Айвза почти символическое значение, иначе он не поместил бы столь непримечательную в музыкальном смысле миниатюру в составленное им самим собрание «114 песен».

Закончив университет, Айвз оказался на перепутье. На последнем занятии Паркер спросил его, что же он намерен делать дальше. И хотя это была простая формальность — Паркер не видел в Айвзе композитора, весь его интерес был прикован к новому студенту Дэвиду Смиту, который, по его мнению, был блестяще одарен, — вопрос запал в душу Айвза. Действительно, что же делать? Он не знал. Карьера композитора представлялась ему туманной. Официально поощряемая музыка его не интересовала. Зарабатывать деньги номерами для шоу он считал недостойным. Ясно было одно: сочинение музыки — духовный акт, и он никогда не должен стать простым средством к существованию. Пока что он решил поработать органистом в Нью-Джерси (городе, который фактически является продолжением Нью-Йорка и расположен к западу от Манхэттена, на другом берегу реки Гудзон). Айвз переезжает в Нью-Йорк и живет в общегитии Иельского клуба, на Мэдисон-сквер. Здесь он встречается многих знакомых по университету — все они перебрались в Нью-Йорк: кто-то искал службу, кто-то

хотел продолжить образование<sup>19</sup>. Один из бывших соучеников, капитан Иельской футбольной команды Гарри Киттор, позвал Айвза к себе: вместе с другими выпускниками Иеля, которые теперь заканчивали медицинские курсы в Колумбийском университете Нью-Йорка, Киттор снял целый этаж старого дома в самом центре — недалеко от «Карнеги-холла». Это были не слишком шикарные апартаменты по нью-йоркским понятиям: горячая вода отсутствовала, в подъезде было запустение. Но в общем «дешевая квартира», как прозвали свое обиталище молодые иельские холостяки, оказалась хорошим выходом из положения: жить вместе было и дешевле, и веселее. «Дешевая квартира» — импровизированное общежитие — просуществовала, трижды меняя адрес, до 1911 г., когда наконец все женились и осели на своих местах. Айвзу суждено было провести здесь 10 лет — с 1898-го по 1908 г.

«Дешевая квартира» в своем первом варианте представляла собою фактически две квартиры, расположенные на одной лестничной клетке 5-го этажа дома на 58-й улице, почти на углу Бродвея. По одну сторону лестницы жили студенты-медики, по другую — все прочие. Здесь и поселился Айвз. Богомный дух, знакомый по студенческим годам в Иеле, процветал и здесь. Каждый жил как хотел. По ночам Айвз не давал спать своими «кластерами», которые он без устали подбирал на фортепиано (это были первые эскизы песни «Об антиподах»). «Ты как будто бьешь молотком», — говорили ему друзья [10, 265]. На лестничной клетке была натянута веревка, где все сушили свою одежду. Обита-

---

<sup>19</sup> Обучение в Иельском университете, как и в других университетах Америки, имеет комплексный и «ступенчатый» характер. Это значит, что студент проходит целый ряд обязательно различных дисциплин — гуманитарных, точных, юридических, эстетических — развивающих его общий кругозор, сначала — в колледже (4—5 лет), затем — в высшей школе (2—3 года) и докторантуре (2 года). В некоторых случаях студент сам выбирает, что именно он хочет изучать особенно углубленно; иногда ограничивается только одной ступенью (так, Айвз закончил только курс колледжа). Музыкальное образование входит в университетскую программу наряду со всеми другими предметами. Каждый имеет право на соискание звания «бакалавра» (после обучения в колледже), мастера (после высшей школы) или доктора (после двухгодичной докторантуры) по избранной теме и специальности; получение этих званий является эквивалентом квалификации по определенной специальности. Поскольку консерватории — специальные музыкальные учебные заведения — в Америке редки, то в университетах музыке обучаются люди разной степени подготовки и с разными целями — не обязательно для того, чтобы стать профессиональным музыкантом.

тели «дешевой квартиры» были примерно одного телосложения и потому свободно брали с веревки одежду другого — ту, что понравилась. Это был непреложный закон. По ночам многие не спали, гуляли по городу; иногда проводили время в ресторане неподалеку. Когда в 1901 г. Чарльз приехал в Нью-Хэйвен отметить с друзьями трехлетие своего выпуска, один из них спросил: «А где тебя можно найти в Нью-Йорке?» Айвз ответил: «Ночью я не бываю дома, а днем сплю где-нибудь под деревом...» [10, 263].

Это, конечно, была обычная, в духе Айвза, шутка. По ночам Айвз сочинял или представлял уже написанное на суд обитателей «дешевой квартиры». Среди них были даже два музыканта-любителя, игравших на банджо, — один, китаец, лидер «Банджо-клуба» в Иеле, постоянно горланил на немецком языке с китайским акцентом песенку «Вер шпильт банджьо...». Однажды, без четверти три ночи, вся компания страстно обсуждала только что прозвучавшие пьесы Айвза — скерцо «По тротуарам» и юмористическую песенку «Раз, два, три»<sup>20</sup>, «Марш провинциального оркестра» («Кантри-бэнд марш»). «„Все мелодии у тебя получились неправильными“, — сказали друзья. А Кайес<sup>21</sup> прибавил, что и с нотами не все в порядке, — а он лучший критик, потому что „не отличает одну ноту от другой“, — вспоминал Айвз [10, 266].

Многие пьесы возникли как бы сами собой в веселой атмосфере быта «дешевой квартиры». Это серия регтаймов для друзей китайца-банджиста; скерцо «По тротуарам», живописующее цоканье лошадиных копыт и шум шагов под окнами «дешевой квартиры». Это, наконец, оркестровая миниатюра «Центральный парк в темноте», когда «дешевая квартира» и ее обитатели переехали на новое место, к западной ограде Центрального парка: «Размышление о несерьезных вещах, или Центральный парк в темноте в старую добрую летнюю пору», как называет Айвз эту пьесу, навеянную вечерней прогулкой с друзьями по тропинке, ведущей от их жилья к фешенебельной Пятой авеню мимо зоосада...

Днем Чарльз вовсе не «спал под деревом»: ведь сразу же по окончании Иеля он по предложению дальнего родственника своей матери, Роберта Грэнниса, вице-президента

---

<sup>20</sup> Слова написаны Айвзом. В песенке поется о том, что американцам не надо говорить «три», они все понимают уже после двух. Впрочем, когда Айвз играл песню в «дешевой квартире», один из «критиков» пытался маршировать, никак не попадая в «раз» — только в «два» или «три».

<sup>21</sup> Кайес Винтер, юрист.



Всеобщего агентства страхования жизни, пошел работать простым клерком в страховой офис. И хотя это решение было принято Айвзом спонтанно, оно в общем отвечало каким-то внутренним, еще не до конца осознанным представлениям о том, чем он должен заниматься помимо музыки. Вскоре Айвз вынужден был перейти в другое агентство. Поначалу за 5 долларов в неделю он замещал заболевшего клерка Джулиана Майрика. Позднее, когда Майрик вышел на работу, Айвз стал выполнять разные мелкие поручения, что, конечно, раздражало его, совершенно не соответствуя представлениям о «благородной миссии» страхования в социальной жизни. Будучи младшим клерком, Айвз не мог развернуться: для этого нужна была инициатива и самостоятельность... Играя в теннис, Айвз и Майрик быстро подружились. Все чаще задумывались они над бессмысленностью их работы в условиях коррупции американского страхового бизнеса, которая была вскрыта в 1905 г. в результате общегосударственной проверки комиссией Армстронга. Результаты этой проверки потрясли Америку: оказалось, что воротилы страховых полисов присваивали себе громадные суммы, обманывали и надували клиентов, приписывали проценты... Айвз и Майрик порешили обязательно открыть собственное агентство: молодых людей объединяла искренняя вера в возможность честного процветания всех членов общества, желание рационально направить действия страховых клиентов, сделать механизм страхования настоящим противоядием инфляции и нестабильности американской экономики. Но до осуществления их планов было еще далеко: нужны были деньги, связи...

Не удовлетворяла и работа в церкви. Распухала голова от многочасовой «рутины» — повторения одних и тех же оборотов, стандартных кадансов и мелодий, сопровождавших службу. Когда же Айвз пытался модернизировать свою игру, он ясно видел недовольство руководства и прихожан. Правда, весной 1900 г. ему удалось получить место органиста и руководителя хора в одной из лучших церквей Нью-Йорка — Центральной пресвитерианской церкви, помещавшейся тогда совсем недалеко от «дешевой квартиры», на 57-й улице. Высвободилось время, которое он тратил на поездки в Нью-Джерси. Появилась возможность исполнения своих сочинений — органнх и хоровых — на службах и концертах в церкви<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> На родине Айвза — в Дэнбери — о назначении его на столь высокий пост написала газета «Дэнбери ивнинг ньюс».

В 1901-м и 1902 г. Айвз играет в церкви три органичные пьесы, ставшие впоследствии основой Третьей симфонии. Неоднократно звучит здесь также хоровой «Гимн», основа будущего финала «Сюиты для театрального оркестра» — «Ночью». Когда не хватает хористов, Айвз приводит в церковь почти всех своих сожителей, предварительно испросив разрешения у руководства церкви и уверив, что в хоровых партиях нет «никаких особых сложностей». Обитатели «дешевой квартиры», среди которых, как мы уже знаем, были люди, совсем далекие от музыки, панически боялись каждого такого выступления. Тем более что даты их Айвз держал в тайне...

Самой крупной премьерой за весь период его творчества стало исполнение в Центральной пресвитерианской церкви кантаты «Небесная страна» 18 апреля 1902 г. Музыка кантаты (в наше время, после реконструкции утерянной партитуры, впервые прозвучала в 1972 г.) кажется теперь совсем простой и даже несколько академичной, хотя, конечно, в ней есть и политональные аккорды, и «неразрешенные» диссонансы, и «странные» органичные интерлюдии, заполненные «кластерными» аккордами, как бы вводящие слушателя в иной мир — мир небесной страны (Айвз использовал текст св. Бернара, монаха аббатства Ключи, жившего в XII ст., в переводе Г. Алфорда). Но даже такая сравнительно несложная партитура взбудоражила критиков. В рецензии, которая появилась через день в «Музыкальном курьере», отмечались «необычные гармонии», хроматические, трудные для пения интонации, ритмические трудности, непривычное соединение трехдольного и четырехдольного ритма. Но в целом рецензии были благожелательными: новое сочинение, писали критики, показывает «изрядную образованность и талант к сочинению» [16, 33]. Прочтя рецензию, Айвз перечеркнул ее и написал по диагонали: «Несносный вздор!»

Айвз все отчетливее чувствовал непонимание не только критики, но и прихожан. А это беспокоило его гораздо больше. «Прихожане имеют свои права... Как я могу делать то, что хочу, если знаю, что не в состоянии довести это до сознания присутствующих?» [3, 43—44]. Приспосабливаться же к обывательским вкусам и привычкам горожан Айвз уже устал. «Мне гораздо свободнее пишется, — читаем мы, — когда я знаю, что музыка моя не будет звучать среди тех, кто не дорос до нее» [3, 44]. И потому Айвз решает навсегда оставить работу в церкви. 1 июня 1902 г. он в последний раз сел за орган. Закончился 15-летний путь Айвза-органиста.

Уйдя из церкви, Айвз лишил себя возможности слышать хотя бы некоторые из своих сочинений, возможности живой исполнительской практики и эксперимента. Ведь именно из органичных импровизаций и пьес родились позднее многие, в том числе и крупные сочинения: Третья симфония, Первый струнный квартет, финал симфонии «Праздники» и многое другое. Работа в церкви была для Айвза настоящей творческой лабораторией. Как вспоминает его товарищ по «дешевой квартире» медик Э. Парк, «Чарли часто изображал смертные грехи популярными и порой даже не очень пристойными мелодиями в органном сопровождении литургии... Но делал он это не для того, чтобы посмеяться или поддразнить прихожан: просто таким был путь, которым его сознание приходило к удовлетворительному решению проблем» [10, 263].

И вот теперь Айвз остается один на один со своей музыкой — его одиночество как музыканта, изоляция от всех профессиональных музыкальных кругов усиливается. Правда, иногда друзья исполняют камерные сочинения Чарли. Так, скрипач, знакомый еще по Дэнбери, Уильям Хеше играл его Largo для скрипки и органа (впоследствии переработанное для скрипки, кларнета и фортепиано), а квартет Кальтенборна, принимавший, кстати, участие в первом исполнении «Небесной страны», включал «Интермеццо» из кантаты в программы своих концертов. На премьере кантаты в церкви альтист, подчеркнуто аккуратный и вежливый Густав Бах, никак не мог примириться с тем, что в конце «Интермеццо» он остается с неразрешенным *ges* на фоне общего трезвучия B-dur — ему не терпелось взять *f*... В момент исполнения Густав с надеждой посмотрел на Айвза, игравшего на органе, но все же не осмелился «съехать» с *ges*... Айвз был счастлив и в знак благодарности приготовил «подарок» — пьесу под названием «Упражнение для квартета, или Держись своего!», посвятив ее Баху. В этой пьесе, ставшей позднее серединой Скерцо для струнного квартета, виолончелист и второй скрипач в разном ритме играют диатоническую гамму, в то время как альтист и первый скрипач, также не вместе, — хроматическую.

Но в общем, будучи очень общительным, веселым и компанейским человеком в быту и на службе, Айвз все более замыкается в себе как музыкант. Живя в самом центре Нью-Йорка, он почти не ходит на концерты. Одна из причин, конечно, заключалась в том, что Айвз весь день был занят на службе, а вечером и ночью занимался сочинением. Но дело было не только в этом. Изолированность и музыкантское одиночество вкупе со страшным дефицитом времени

создавали специфический комплекс: Айвз боялся упустить буквально переполнявшие его идеи, боялся растерять, сосредоточить ту атмосферу, в которой возникали звуковые образы, которые он еле успевал фиксировать на бумаге — так что очень часто на одном и том же листе оказывались наброски совершенно разных по духу, смыслу, жанру, по времени окончательной «реализации» сочинений<sup>23</sup>. Вспоминая о первых годах в Нью-Йорке, Айвз писал в 1931 г.: «Возвращаясь как-то с концерта в филармонии, где дирижировал Густав Малер, я понял одну вещь. Поскольку время, в которое я мог работать, строго ограничено, я должен удерживать в своем сознании то, что еще не оформилось, или то, что лишь частично легло на бумагу. Это поглощает почти все мое время, и слушание музыки, особенно тех программ, где звучат не известные мне сочинения, отвлекает меня. Я готов согласиться с тем, что это всего лишь моя слабость, но слушание музыки вносит смятение в мою собственную работу... Поэтому я решил, что смогу работать с большей отдачей, если не буду слушать много музыки, особенно незнакомой» [3, 41].

Период жизни на «дешевой квартире» был отмечен напряженными поисками в творчестве Айвза. Насколько мучительны они были, друзья вряд ли догадывались. Айвз понимал, что подходят к концу старые резервы, связанные с его музыкальным прошлым. Конечно, он с удовольствием сочиняет «карикатуры», «шаржи», всевозможные звуковые шутки, продолжая линию своих студенческих писаний для шоу в «Гиперионе»... Он продолжает следовать и найденному в церкви... Он ведет поиск в области традиционных, академических музыкальных жанров. Но он хочет найти свой материал, свою тему, хочет соединить в музыке то, что оставалось несоединимым в жизни. Религиозные службы, звуковые эксперименты, академизм университета, первые впечатления бурной деловой жизни в мире бизнеса, многочисленные новые контакты, официальные и человеческие, наконец, жизнь огромного Нью-Йорка — все это вкуче требовало совершенно новых средств выражения, а главное, новой, высокой «точки обзора», где стал бы возможным синтез того, что казалось несовместимым.

Айвз, кстати, очень любил бывать в горах. На уик-энды и в отпуск он часто приезжал в родной Дэнбери, а оттуда с

---

<sup>23</sup> Киркпатрик в своем «Каталоге» [13] подробно описывает рукописи Айвза — среди них нет почти ни одного листа, на котором был бы эскиз только одного сочинения.

кем-нибудь из друзей отправлялся на вершину Сосновой горы, в нескольких километрах от города<sup>24</sup>. Здесь в 1903 г. они вместе с братом Иозефом Моссом построили маленькую лачугу, в которой можно было переночевать. Летом Айвз часто занимался здесь. Именно в горах, откуда открывался прекрасный далекий вид на окрестности, Айвз пишет сочинения, в которых впервые появляется ощущение полной свободы, раздвинутого горизонта, огромного пространства, вмещающего в себя все контрасты мира. словно сама природа дарит Айвзу это новое ощущение, новый взгляд на мир. На Сосновой горе задумывается Первая фортепианная соната, пьеса для фортепианного квартета «Hallowe'en» («Праздничный вечер»), завершается финал будущей симфонии «Праздники» (по старым органным эскизам), пишется увертюра «1776», пьеса (впоследствии утерянная) «Осенний пейзаж на Сосновой горе», использованная в Третьей симфонии. Здесь же, еще до постройки лачуги, Айвз, вспоминая рассказ матери, пишет пьесу «С колоколен и гор» для трубы, тромбона и колоколов — пожалуй, наиболее раннее и наиболее смелое из всех своих камерных сочинений<sup>25</sup>. В один

---

<sup>24</sup> Однажды, поднимаясь на Сосновую гору, Айвз вынужден был остановиться — начался сердечный приступ, сигнал будущей болезни, приведшей к первому инфаркту в 1918 г.

<sup>25</sup> «С колоколен слышен звон — и камни в горах начинают кричать», — пишет Айвз в партитуре. В архиве матери Айвза сохранился рассказ о реальном происшествии, послужившем импульсом для написания этой пьесы. «Поздно ночью страшная гроза разразилась над Сосновой горой. Молния налетела на городок, и несколько домов запылали пожаром. В то время не было пожарной сигнализации — единственным средством тревоги были церковные колокола и колокольчики, укрепленные на столбах с телефонными проводами. Сначала зазвонили колокола баптистской церкви, затем находившейся неподалеку конгрегационной церкви, а затем — епископальной церкви внизу на Главной улице... Вскоре весь воздух наполнился колокольным звоном — и громом с дождем, идущим с Сосновой горы. Мой муж стоял на заднем крыльце в ночной одежде в каком-то восторге, до тех пор пока колокола не умолкли. Я несколько раз поднималась вверх посмотреть на детей. Слава богу, оба крепко спали, как ангелы. Но на следующее утро Чарльз был ужасно сердит, когда узнал, что проспал все это» [22, 107]. Для Айвза пьеса «С колоколен и гор» стала не только воспоминанием, но и реквиемом отцу, его особому «слышанию» мира, природы. Унаследовав это «слышание», Чарльз, оказавшись на той же Сосновой горе, решил воплотить его в звуках инструментов, довершив то, что, очевидно, хотел, но не успел сделать отец. Партитура «С колоколен и гор» удивительна: написанная в 1901 г., она содержит полифонические каноны всех четырех групп колоколов, сложные, почти серийные ритмические структуры, с последовательным уменьшением и увеличением длительностей, элементы «сонористики». На примере этой пьесы Айвза и истории ее возникновения ясно, что именно природа была «учителем» композитора во всех его поразительных экспериментах, которые никогда не были самоцелью.

из праздников Айвз совершил более далекое путешествие — на северо-запад от Дэнбери, на плато Кин-Уолли, откуда открывался необычайно красивый и широкий вид на окрестные леса, села и озера. Именно тогда, в 1904 г., у него впервые возник грандиозный замысел симфонии «Вселенная»: «возникновение земли и гор; эволюция природы и человечества; восхождение к духовному» [3, 203].

...А пока Айвз возвращается в Нью-Йорк и начинает свой обычный 18-часовой рабочий день, вечерняя часть которого — сочинение — затягивается до утра... Айвз заканчивает Вторую симфонию: ее медленная часть была написана в Иеле и забракована Паркером; финал же «вырос» из увертюры «Американские леса», когда-то прозвучавшей в Дэнбери под управлением отца. Сюда же вошли отрывки из музыки к различным шоу, множество цитат — популярных песен, гимнов, темы Брамса, Бетховена, Вагнера, фортепианные «экзерсисы» Айвза... [см. 120]. Яркая, блестящая партитура как бы суммирует праздничные образы детских и студенческих лет; она, по словам Л. Бернштейна, складывается в «дневник айвзовской памяти». И хотя Айвз не отказывается здесь от достаточно традиционного облика симфонии (она, правда, состоит у него из пяти частей), он становится лишь легким каркасом, вместилищем веселого калейдоскопа образов. «В ней,— сказал Бернштейн перед первым исполнением Второй симфонии в 1951 г., — вся свежесть наивных американцев, путешествующих по старым дворцам Европы, подобно некоторым героям Генри Джеймса или простакам Марка Твена. Европейский дух американизирован, он достигает нового цельного качества. Айвз идет дальше, подбрасывая лишние куски американского в эту европейскую окрошку, делая, таким образом, отвар еще более американским по вкусу... Цитаты популярных и колледжских песен, бок о бок с Бахом, Брамсом и Вагнером, вовсе не образуют некую мешанину, но создают настоящее произведение искусства, оригинальное, эксцентричное, полное очарования зеленых деревьев Новой Англии... Здесь так много шуток, бурлесков, карикатур, произвольных нарушений, сознательно запланированного шока — вроде самого последнего аккорда, полного неверных нот. Так — взвизгом улыбки — Айвз и заканчивает свою симфонию» [57].

Чуть позднее Айвз приводит в порядок и эскизы Третьей симфонии. Она, вместе со скрипичными сонатами, написанными в то же время, «суммирует» другой опыт Айвза: сохранившиеся в его памяти религиозные собрания на открытом воздухе, церковные службы... Здесь преобладают другие цитаты — старые гимны. Лишь позднее, в Четвер-

той симфонии, оба пласта айвзовской памяти наконец-то придут к окончательному единству...

Однако в музыке Айвза тех лет можно обнаружить не только цитаты, воспоминания или зарисовки городской жизни Нью-Йорка. Именно в первое десятилетие самостоятельной творческой жизни он пытается решить очень важную для себя задачу: возможно ли плодотворное следование тем европейским традициям, которые культивировались в профессиональном американском композиторском творчестве и были в большом почете в классе Паркера в Иеле? В песнях тех лет он настойчиво пытается найти такую возможность. Здесь нет ни цитат, ни карикатур, ни отголосков «бытовой» или эстрадной музыки. Эти страницы дают нам уникальную возможность представить, каким был бы Айвз, если бы его музыка осталась целиком в русле академических европейских традиций XIX ст. И можно смело сказать, что и в этом случае он, безусловно, был бы одним из самых оригинальных и глубоких художников своего времени.

Айвз пишет не только на английские тексты. Он создает 4 французские песни, 4 немецкие, пишет на тексты выдающихся поэтов, европейских и американских, — Гёте, Гейне, Лонгфелло. В таких миниатюрах, как «Детский час» (на стихи Лонгфелло), «Грубый ветер» (на стихи Шелли), «Есть тропинка» (на стихи Г. Твичел, будущей жены Айвза), «Осень» (на стихи Г. Твичел). «Ильменау, или Горные вершины» (на знаменитые строки Гёте), Айвз предстает тонким лириком, умеющим создать вдохновенную и поэтическую атмосферу, не прибегая к каким-то крайним или немusыкальным средствам, но находя скрытые резервы в недрах, казалось бы, традиционной гармонической фактуры. Айвз оказывается удивительным, редким мастером детали: незаметно, не нарушая цельности, он чуть видоизменяет аккордику, фактуру, ритм, избегая монотонии, разрушая инерцию, — увлекая слушателя. В воспоминаниях, говоря о песнях этого периода, Айвз подсчитывает то или иное количество септаккордов, нонаккордов, кварт, синкоп, словно пытаясь показать их новаторский характер [10, 36—37]. Но не в этом дело: не столь удивительны сегодня все эти ноты и кварты, сколь поразительно умение Айвза найти в песнях свой богатый материал, всегда разный и интересный музыкальный эквивалент текста, развитую нетривиальную фортепианную фактуру. Айвз словно доказывает Паркеру и самому себе, какие богатства можно открыть, если следовать традиции не слепо, а творчески.

Видимо, поэтому Айвз пишет довольно много песен на тексты, которые уже были использованы композиторами

прошлого, предлагая — несмотря на известный образец — свое решение, которое, безо всякой натяжки, оказывается иногда сильнее, глубже, нежели известный эталон. Так появляются песни «Старая мать» (текст использован Григом), «Розамунда» (текст В. де Шези, положенный на музыку Шубертом), «Цветок лотоса» (Гейне — Шуман), «Элегия» (Галле — Массне), «Я не сержусь» (Гейне — Шуман) и многие другие в том же роде. И, быть может, самым совершенным шедевром является здесь песня «*Feldeinsamkeit*» («В летних полях», текст Альмерса, использованный Брамсом в одноименной песне), написанная еще в Иеле. Недаром известный, а в то время очень почитаемый американский композитор Дж. Чэдвик (1854—1934), у которого в свое время учился сам Паркер, прослушав «*Feldeinsamkeit*» Айвза в университете, сказал, что эта песня не хуже, чем у Брамса, потому что «активное спокойствие открытой красоты природы труднее выразить, чем простую успокоенность» [13, 175]. Айвз очень гордился этим мнением. Позднее, в 1919 г., на рукописи песни «*Ich grolle nicht*» Айвз написал: «Композитора часто критиковали за попытку положить на музыку тексты песен, которые стали шедеврами великих мастеров... Стоит ли говорить, что мои песни написаны не из чувства соперничества; Шуман, Брамс... не пострадают от такого сравнения. Скорее, они возникли из стремления не соглашаться с монополией на что бы то ни было — особенно когда речь идет о праве человека на попытку выражения в музыке того, чего он хочет» [13, 176].

Активное спокойствие, неприятие штампа — все это так ощутимо во всех лирических миниатюрах Айвза! Трудно даже сказать, на что похожа эта музыка — настолько она индивидуальна, оставаясь в то же время благородно-сдержанной, лишенной всяких внешних эффектов. Пожалуй, более всего общего здесь с Брамсом, с удивительной гибкостью и подвижностью его фактуры, отточенностью почерка, с фантазией, уводящей течение музыки каждый раз в иную, новую сторону, — так что, сохраняя свою энергию, цельность и спокойствие, она идет по извилистому сложному руслу. Недаром портрет Брамса все время висел в кабинете Айвза<sup>26</sup>.

Творчество Айвза не пошло в конечном счете по этому

---

<sup>26</sup> В 70—80-х гг. «традиционные» лирические миниатюры Айвза привлекли внимание многих выдающихся вокалистов, открывших заново огромные богатства айвзовской музыки. Достаточно назвать диски Д. Фишера-Дискау и Дж. де Газтани, целиком посвященные песням Айвза, где «традиционные» миниатюры оказываются подлинными шедеврами, ничуть не уступающими «экспериментальным», новаторским.



пути, композитора влекло другое. Параллельно с лирическими песнями вызревали совсем иные сочинения — Первая фортепианная соната, «В клетке», «Об антиподах» (вспомним бессонные ночи соседей по «дешевой квартире»). Но лирический пласт вокальной музыки составил целый период творчества Айвза и определил один из модусов его музыки (к нему, кстати, он возвращался не раз и позднее). Во всяком случае, эксперименты Айвза с традицией, поиски «эволюционного пути развития», неиспользованных выразительных возможностей важны не только сами по себе: они дают представление о высочайшем мастерстве и огромной культуре Айвза-композитора, качествах, в которых ему столь часто отказывали<sup>27</sup>.

Чистая, традиционная, даже чуть сентиментальная лирика («Восемь сентиментальных баллад» из сборника «114 песен») соседствует с откровенной и едкой пародией на сентиментальность в песне «Романс о Центральном парке» (1900)<sup>28</sup>. Айвз и в жизни разрывается между общитель-

---

<sup>27</sup> Когда в 1920 г. молодой композитор Генри Коуэлл, будущий друг и биограф Айвза, впервые услышал о нем от музыковеда Ч. Зигера, Айвз был охарактеризован как «умственно больной, музыкально дикий человек и шарлатан» [см.: 18, 187].

<sup>28</sup> Эту песню Айвз называет «Morceau du Coeur («Пьеса сердца»), или Romanzo di Central Park» — обращение к французскому и итальянскому языкам уже создает атмосферу пародии. Айвз цитирует в предисловии отрывок из эссе Л. Ханта (1784—1859) «Рифма и смысл», где говорится: «Как же еще много стихов, в которых не требуется ничего, кроме рифмы, чтобы уже их исчерпать. Вы знаете наперед, что сделают с мошенником, когда его поймут. Или, например, что еще нужно, чтобы информировать нас о появлении торговца, кроме звука колокольчика, которым он сопровождает свой крик? Мы уже знаем, что это — булочник». И далее Хант предлагает «универсальный текст» для любовной песни: «Grove — Rove — Night — Delight» — отдельные английские слова, которые распекает вокалист, рифмуются и создают курьезный, косноязычный, банальный — но рифмованный сюжет любовной истории: «Роща — скитаться — ночь — восторг — сердце — сообщи — докажи — любовь — сердце — сообщи — любовь — докажи — докажи — любовь — поцелуй — блаженство». Айвз с видимым удовольствием кладет этот «текст» на музыку, которая представляет собой нечто вроде сильно замедленного и замаскированного «под лирику» опереточного канкана, на фоне которого певец (или певица) мычит отдельные слова любви. Здесь есть и авторское примечание: «Мужчина с высоким, жидким голосом, или леди, обладательница сопрано, могут спеть все октавой выше написанного. Вокальная партия „арии“ может быть и вовсе опущена, что даст хороший эффект. Для углубления впечатления тему может подыгрывать скрипка, а можно обойтись и без нее — по той же самой причине». «Коллекция звуков и ударов сердца» называет свою песню Айвз. Впрочем, во всей этой шулке ясно звучит мучительный вопрос: можно ли полагаться на привычные красоты, точнее — на привычные представления о красоте? Или они являются лишь выработанными стереотипами, мешающими увидеть красоту истинную, заставляющими жить по инерции?

ностью и замкнутостью, непосредственным выражением чувств и желанием скрыть их за маской насмешки, иронии, карикатуры на самого себя. В конце концов, в более поздних сочинениях 20-х гг. простая, чистая лирика исчезает, «сублимируя» в более возвышенные, обобщенные, абстрактные сферы<sup>29</sup>. Айвзу становится тесно в рамках однозначных эмоций — они воплощают для него слишком частный, локальный пласт явлений, но не сущности, субстанции. А Айвз — вслед за Эмерсоном, Торо — хочет видеть общее в частном, весь мир — в одной капле... И только в первые несколько лет наступившего столетия в песнях Айвза, как никогда, много лирики — простой, прозрачной, лишенной всякой символической многомерности. И тому была причина тоже простая: Айвз влюбился.

Это был первый и единственный роман Айвза. Гармония Твичел была дочерью хартфордского священника Джозефа Твичела, с которым он впервые познакомился еще в 1894 г., в первый же месяц своего пребывания в Иеле. Сосед Айвза по комнате Мэндевилл Маллэли уговорил его пойти на лекцию приехавшего из Хартфорда в Нью-Хэйвен Джозефа Твичела, выступления которого славились своим свободомыслием на всю страну.

Есть что-то пророческое в том, что в письме от Айвза, полученном его отцом за несколько дней до смерти, как раз говорится о посещении лекции Твичела: линия судьбы прямо прочертила путь от одной семьи к другой. Вскоре Айвз близко подружился с Дэвидом Твичелом, сыном священника, который также учился в Иеле. Чарльз бывал у него в гостях в Хартфорде и, видимо, там впервые в 1896 г. увидел Гармонию. В 1903 г. Дэвид, отслужив в армии, присоединился к Айвзу и стал жить в «дешевой квартире». Возобновилось и знакомство с Гармонией. Теперь уже они стали встречаться постоянно. Айвз на уик-энды ездил к девушке в Хартфорд. Правда, та не всегда бывала в родном доме: к тому времени Гармония окончила курсы медицинских сестер и работала в различных госпиталях Чикаго, Нью-Йорка и других городов. Работа была тяжелой, но девушка выполняла ее по глубокому убеждению: в своем дипломном эссе, с которым она закончила курсы, Гармония написала: «В моей профессии так много преимуществ, что их трудно даже

---

<sup>29</sup> Простая лирика остается в поздних сочинениях только тогда, когда они посвящены воспоминаниям или обращены к детям, например песня «Два цветика» (1921).

перечислить. И главное — это уникальная и постоянная возможность охранять безопасность других... Мы укрощаем боль, мучающую человека, делаем то, что необходимо тем людям, которые не так счастливы, как мы сами. А это действительно огромное счастье, которое дает возможность ощутить полноту действия, альтруистического усилия, что в конце концов означает осознание своей пользы» [10, 275].

Гармония считалась одной из самых красивых девушек в Хартфорде. Зная это и будучи совершенно неопытным в обращении с женщинами, Айвз измучил своих друзей по «дешевой квартире» сомнениями: нет ли у него соперника, подходит ли он Гармонии, не бросит ли она его?

Гармония писала стихи, занималась переводами и немного пела: именно она перевела для Айвза «Горные вершины» Гёте, «Цветок лотоса» Гейне, на ее собственные поэтические тексты написаны многие лирические песни того периода. За год до свадьбы у молодых влюбленных возник проект совместной оперы. Отдыхая на Сэрэнэк-лэйк, Гармония написала эскиз либретто, основанного на популярном в то время романе англичанина Дж. Паркера «Скиталец Севера, или Цыган в снегах». В сюжете переплетались приключенческие коллизии и элементы мистики: одна из картин изображала некий «Судный дом», куда приходили все умершие предки судить живых. Опера, проект которой так и остался неосуществленным, должна была называться «Красный патруль» — по прозвищу одного из героев, охотников, друга бездомных, сбившихся с пути, потерявших себя...

Айвз мечтал о семье — и Гармония представлялась ему настоящим идеалом будущей жены. Родной дом в Дэнбери заметно опустел: умерли дядя Лайман Брюстер, любимая бабушка Сара Хотчкисс Уилкокс — поклонница Эмерсона. Брат Мосс женился, и у него уже родился первый сын. Чтобы обеспечить себе материальное право просить руки Гармонии, Айвз делает решительный шаг в бизнесе: заняв крупную сумму денег, он вместе с Майриком 1 января 1907 г. основывает собственное страховое агентство «Айвз энд Майрик» (первоначально: «Айвз энд компани»). Вскоре после этого он пишет отцу Гармонии: «Она не только мой единственный идол, но и причина всего самого возвышенного и прекрасного, ради чего стоит жить» [10, 260]<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> Такое отношение к Гармонии сохранялось у Айвза всю жизнь — это была, в самом деле, необыкновенная любовь. В 30-е гг., диктуя жене свои воспоминания (сам Айвз с трудом мог писать), он скажет восторженные слова: «Благодаря ей я всегда оставался самим собой». И добавит: «Обо всем том, чем она была и есть для меня, я не могу написать, потому что она не разрешает мне этого сделать» [10, 114 и 280].

Перед самой свадьбой Гармония и Чарльз зашли в Нью-Йорке в гости к Марку Твену. Дядя Марк, как называла его Гармония, внимательно посмотрел на жениха и сказал: «Ну что же, фасад хорош, а вот что за ним?..» [3, 46]. 9 июня 1908 г. Джозеф Твичел обвинил молодых. Брат Гармонии Дэвид подарил им на свадьбу лошадь по имени Ракета. На Ракете они и отправились в 16-дневное свадебное путешествие по окрестным штатам. 30 июня Айвзы впервые завтракали за «собственным» семейным столом в скромной квартире на 11-й стрит, которую им удалось снять на время. Кончилось десятилетие «дешевой квартиры». Начинаясь новая, семейная жизнь, и вместе с ней — самый продуктивный период в творчестве Айвза, десятилетие 1908—1918 гг.

\*

Дэвид Вулдридж в своей книге об Айвзе называет этот период «стретто». И это очень точно. Темп айвзовской жизни был в те годы по-настоящему ошеломляющим. Целые дни проводя в своем агентстве, продолжая сочинять по вечерам и ночам, посещая вечерние юридические курсы, он мог держать в памяти целую череду начатых, но не законченных дел, незавершенных сочинений, набросков. Одно наступало на другое, вытесняло третье, четвертое. На нотных листах всегда соединялись обрывки, эскизы разных, порой несвязанных сочинений, в записных книжках — страховые дела и планы будущих произведений, «коллаж» сопутствовал всем повседневным делам Айвза и его творчеству. Рукописи всегда были в беспорядке; часть их безвозвратно утеряна в подвале Центральной церкви: не имея постоянной квартиры, Айвз оставил там многие свои хоровые и органннн сочинения, а придя за ними после женитьбы, уже не смог их отыскать<sup>31</sup>. Большинство своих рукописей он хранил в сейфе страхового агентства, и однажды, разбирая сейф, Майрик чуть не выбросил партитуру «Четвертого июля». Партитура лежала в бумагах Майрика; когда он показал ее Айвзу, тот закричал: «Боже мой, ведь это лучшее из того, что я написал!» — и тут же посвятил партитуру Майрику... [16, 38]. Позднее, когда Айвз построил загородный дом в Реддинге, а затем и собственный дом в Нью-Йорке, местонахождение той или иной рукописи стало определять еще труднее. По словам племянника Айвза Байглоу, «рукописи появлялись

---

<sup>31</sup> Работая органистом, Айвз написал много хоровых и органннн сочинений, большая часть которых утеряна.

вдруг и отовсюду: из амбара в Реддинге, где для них была отведена специальная полка, из городской квартиры, из поезда, наконец, где Айвз тоже сочинял» [16, 83].

«Раскаленный» — таким словом определяет облик Айвза одна из знакомых [16, 95]. «Все мы сходились на том впечатлении, что от него исходил постоянно какой-то свет», — продолжает Барбара Макензи. Но, живя двойной, тройной жизнью, успевая делать сразу несколько дел, Айвз никогда не был беспорядочным. «Он даже ходил очень спокойно, — вспоминает секретарша агентства „Айвз и Майрик“ миссис Бернери. — Никогда не повышал голоса, а когда подчиненные делали ошибки, всегда стремился объяснить и научить, а не отругать» [16, 62—63]. Уму и обаянию Айвза агентство во многом обязано своей быстро возросшей популярностью: разговаривать с Айвзом всегда было удовольствием — он спокойно, трезво взвешивал вместе с клиентами их возможности, убеждая искренне, горячо. Разговор с Айвзом превращался в беседу по душам. Айвз, стремясь понять внутренние проблемы человека, относился к нему, как к самому себе. Впрочем, Айвз не очень-то любил обращать на себя внимание. И хотя их права с Майриком были равные, он выбрал себе далекий кабинет с отдельным выходом на улицу, так что посетители, поднимаясь по эскалатору в помещение агентства, прежде всего видели шикарный стеклянный кабинет Майрика и направлялись именно к нему<sup>32</sup>.

Работая в страховании, Айвз не просто играл роль, но целиком отдавал себя этой деятельности. Он подходил к ней так же творчески, как и к сочинению музыки. В инструкциях для страховых агентов он цитировал Вордсворта, Вольтера, своих любимых философов-трансценденталистов. Это было совершенно необычно для сферы практического бизнеса, привыкшего скорее к языку цифр. Но Айвз и не стремился никого поразить: он просто делился мыслями о существовании страхового дела, превращая страхование из бизнеса в философию жизни, во многом продолжавшую эмерсоновскую доктрину «доверия к себе». Айвз искренне полагал, что в условиях постоянной инфляции и нестабильности экономики страхование — единственный путь гарантировать себя от внезапных кризисов в семейном бюджете, связанных с неожиданной болезнью, потерей работы; а также возможность обеспечить будущее своих детей. Вслед за Эмерсоном Айвз

---

<sup>32</sup> Вскоре Майрик стал чрезвычайно популярной персоной в мире страхового бизнеса и получил в Нью-Йорке прозвище «Мистер Страхование Жизни».

считал, что человек должен сам планировать свою жизнь, не полагаясь на помощь извне, опираться в своих поступках на собственные идеалы, представления, а не на то, что лишь кажется очевидным; стараться во всех, даже самых повседневных, бытовых делах увидеть первопричину, глубинный смысл. Недаром Майрик, преклоняясь перед Айвзом и имея в виду именно деловые его качества, называл Чарльза «художником». Когда Айвз оставил бизнес, компаньон опубликовал статью «Чем бизнес обязан Чарльзу Айвзу», в которой написал: «С уходом Чарльза Айвза большой Нью-Йорк утратил контакт с лидирующим, стимулирующим духом... Его творческий ум, огромная культура... помогали легко преодолевать трудности, которые ежедневно подстерегали наших клиентов на их жизненном пути» [12, 41].

С самого начала своей страховой деятельности Айвз начал проводить в жизнь свои новые идеи. Две из них стали впоследствии определяющими во всей системе американского страхования: это, во-первых, организация специальных курсов для будущих страховых агентов, и во-вторых, трактовка страхования жизни как наиболее эффективного способа планирования человеком собственной жизни. Уже в 1910 г. Айвз проводит первые занятия на новых курсах. Он быстро пишет и издает несколько брошюр-руководств для начинающих агентов. Они распространились по стране, стали, по выражению Коуэлла, настоящей «библией» страхования<sup>33</sup>. В то время, когда в мире страховых полисов царила беззастенчивая коррупция и агенты думали только о том, как бы нажиться на взносах клиентуры, Айвз сумел повернуть дело на новые рельсы, поставив во главу угла твердые моральные принципы, позволявшие получать большие прибыли и подписчикам, и агентам без обмана.

«Никогда не начинайте новый год с мыслью о собственной выгоде. Не обманывайте,— наставлял Айвз агентов.— Позволяйте себе занимать ум только большими проблемами, а их предостаточно... Знайте, что если вы будете работать в полтора раза активнее, ваши результаты будут вдвое больше» [3, 58—59].

В 1910 г. Айвз выпустил брошюру «Страхование жизни. Сколько внести и как внести», а через 10 лет он подготовил ее более развернутый вариант — «Размер взноса —

---

<sup>33</sup> Коуэлл рассказывает, что в 1953 г. он встретил в автобусе страхового агента. Когда они случайно разговорились об Айвзе, тот вынул из кармана одну из его брошюр, посвященных вопросам страхования, и признался, что никогда с ней не расстается [3, 53—54].

мера будущего», подытожив в нем свои идеи касательно страхования. По существу, эта работа является не столько практическим руководством для бизнесмена, сколько глубоким философским эссе. Видимо, сознавая это, Айвз шутливо советует скучающим пропустить все общие разделы, указывая место, откуда начинается собственно «деловая» часть. В «Размере взноса» раскрывается философский смысл страховой деятельности Айвза; ее глубоко демократический, гуманистический характер, определенный верой в прогресс человечества, в необходимость нравственной обусловленности действий во всех областях жизни. «Человеческой натуре,— пишет Айвз,— свойственно понимать глубинные причины происходящего или, по крайней мере, осознавать, что существуют органические и первичные законы, определяющие развитие. Особенно в социальной, экономической и в других важнейших областях. Это интуитивное ощущение всегда играло огромную роль в истории... оказывая влияние на социальный прогресс; интеллект же играл подчиненную роль... Но теперь положение вещей резко переменялось, и интеллект — интеллект большинства<sup>34</sup> (всеобщий интеллект) — стал способен постичь эти законы, а влияние науки помогает человеческому сознанию понять более глубоко величие моральных и духовных ценностей» [8, 235—236]. И далее Айвз рассматривает конкретную роль страхования жизни в этом процессе познания. Хорошо организованная система страхования помогает, по убеждению Айвза, проанализировать собственную жизнь, лучше понять просчеты и удачи, лучше организовать ее на основе учета общих закономерностей. «Сколько будет продолжаться продуктивный период вашей жизни?» «Что делать, если в вашей семье более, чем двое детей?» «Какой минимум вы считаете приемлемым в ваших ежегодных доходах?» Все эти вопросы Айвз смело ставил перед своими клиентами, заставляя их действительно увидеть свою жизнь «как на ладони». Он был убежден, что все неудачи можно объяснить, исходя из рационального анализа нарушений универсальных законов жизни (как тут не вспомнить любимую фразу Эмерсона: «Кто болен, тот негодяй!»), и такое отношение стремился привить

---

<sup>34</sup> «Большинство» («majority») и «меньшинство» («minority») — понятия, которыми Айвз пользуется постоянно, разъясняя их смысл в своем трактате «Большинство». «Majority» — это не только большая, но и лучшая часть человечества, «minority» — «нелюди», лишенные высоких идеалов, думающие только о выгоде. Айвз глубоко верил в то, что лучшая часть человечества составляет его большинство, и потому путь демократизации для него — это путь прогресса.

своим клиентам и агентам, побуждая их к настоящему глубокому самоанализу. «Правда, — говорил он, — всегда найдет естественный путь рассказать о себе. Этот путь должен быть достаточно простым, чтобы быть понятным многим, и достаточно сложным, чтобы представлять ценность для всех!» [3, 57; 8, 240]. Айвз не просто «философствовал»: он разработал целую систему вопросов и ответов для начинающих агентов, детально определил даже манеру поведения с недоверчивыми клиентами, способы, которыми представитель агенства мог расположить к себе. За время своей активной деловой жизни он опубликовал около десяти брошюр, затрагивая в них насущные вопросы страхования. Трудно даже представить себе, что все это — и многое другое! — написано Айвзом в его самые продуктивные годы, когда были созданы его самые лучшие музыкальные произведения, а также литературно-философские эссе, тексты ко многим песням. Но это так.

Айвз продолжал заниматься страховой деятельностью вплоть до 1930 г. К этому времени он уже мог спокойно прожить на те деньги, которые заработал в предыдущие годы честным трудом. Кстати, это были немалые деньги — исключительно удачная судьба «Айвза энд Майрика», популярность агенства среди жителей Нью-Йорка, умное, умелое руководство сделало директоров миллионерами; к началу 30-х гг. Айвз владел капиталом в 2 миллиона долларов... Но Айвз продолжал работать. В Нью-Йорке он был известен в основном как удачливый менеджер, но не как композитор. Понимал ли кто-нибудь тогда, что служба в страховом офисе и сочинение музыки были для него разными сторонами одного и того же процесса творчества, познания универсальных законов мира? Ведь новаторство Айвза в музыке и в сфере страхового бизнеса было определено одним и тем же: внедрением, вживанием в самую толщу реальной действительности — и умением увидеть в каждом ее миге, в любом будничном деле отблеск эмерсоновского единообразия мира, его высшего порядка. В этом смысле Айвзу никогда не приходилось раздваиваться: он занимался решением тех же проблем.

Врываясь в течение его симфоний, «шум реальности» производит хаотическое впечатление, хотя Айвз не изображает события, а участвует в них, находясь на самом оживленном перекрестке [см. 113]. Точно так же и в страховой деятельности Айвз никогда не действует формально, но помещает себя на место своего подопечного, вникая, «входя» в его трудности. Реальность не становится для Айвза «чужой» — она всегда своя, пережитая. Музыка же —



естественная часть этой реальности, и в ней пульсирует высший смысл всего происходящего. Любой факт действительности может стать фактом искусства. «Интерес к любой художественной деятельности,— говорил Айвз,— от поэзии до игры в бейсбол тем выше, чем больше она является частью самой жизни, а не просто утверждает себя как самоцель» [12, 76].

В 30-е гг., отвечая на вопросы журналиста Г. Белламанна, одного из первых исследователей творчества Айвза, композитор подвел итог своей деловой жизни в страховом бизнесе. «Мой деловой опыт,— сказал Айвз,— оживил мое существование во многих аспектах, которых в ином случае я бы просто не знал... В мире бизнеса я нашел гораздо больше понимания и восприимчивости к новым и необычным вещам и их основаниям, нежели в сфере музыки... Я испытал настоящую полноту жизни в бизнесе. Ткань бытия сплетает себя сполна. Вы не можете отставить искусство в угол и требовать от него жизненности, реалистичности и духовности<sup>35</sup>. В подлинно духовном искусстве нет места элитарности. Оно происходит из самой гущи жизненного опыта и обращается к самой жизни и ее течению. Моя работа в музыке помогла бизнесу, а работа в бизнесе — музыке» [56, 47—48].

Как складывалась его личная жизнь в эти годы? Долгое время, вплоть до 1926 г., Айвзы не имели собственного дома в Нью-Йорке. Приходилось снимать. Поначалу это была небольшая, но удобно расположенная квартира на 11-й западной стрит, неподалеку от конторы «Айвз энд Майрик» (Айвз быстро добирался на работу пешком). Но уже весной 1911 г. пришлось переезжать — на сей раз за город, в предместье к северу от Нью-Йорка, Хартсдэйл. В то время это было небольшое тихое местечко, где жило всего лишь около 500 человек и росли вековые деревья — кедры, сосны, ясени, вязы. Хартсдэйл соединялся с Манхэттеном железнодорожной веткой. Каждое утро Гармония провожала Айвза к восьмичасовому поезду на станцию в их светло-зеленом экипаже, запряженном свадебной Ракетой, а в 18.17 встречала поезд из Нью-

---

<sup>35</sup> «Духовность», «содержательность», как мы уже говорили, выражается Айвзом с помощью емкого понятия «субстанция», которым он постоянно пользуется, противопоставляя его стилю, форме как подчиненным категориям. «Субстанциональность» искусства для Айвза — это обусловленность глубинными, сущностными причинами, соотносённость с общим порядком мироздания.

Йорка. Айвзы сняли небольшой особняк у домовладельца Эдварда Уитмена, и Айвз, любивший мистификации, говорил с гордостью всем знакомым, что он переехал в дом самого Уолта Уитмена. Именно в Хартсдэйле Айвз работал над крупнейшими и лучшими своими сочинениями: симфонией «Праздники в Новой Англии», Четвертой симфонией, оркестровой сюитой «Три места в Новой Англии», увертюрой «Роберт Браунинг», фортепианной сонатой «Конкорд», I частью Второй оркестровой сюиты.

Хартсдэйл, отдаленный от суеты нью-йоркского сити, был настоящей находкой для Айвза, позволяя сосредотачиваться в вечерние и ночные часы для сочинения музыки. Как и прежде, Айвз параллельно начинал одно и заканчивал другое; все должно было быть под рукой, а потому листы исписанной нотной бумаги лежали прямо на полу кабинета. Но вскоре, когда их количество приняло угрожающие размеры, Айвз решил все более или менее завершённые сочинения держать в сейфе своего страхового агентства. В дневнике он всегда записывал дату начала и окончания сочинения (любопытно, что Айвз имел привычку начинать или завершать сочинение в какой-нибудь знаменательный день — будь то национальный праздник или семейная годовщина) и местонахождение рукописи. Правда, положив ее в сейф, Айвз часто забывал об этом. Очень часто на полях рукописей Айвз писал: «...здесь должны быть эскизы другого сочинения, но я не знаю, где они...»

Поскольку, по меткому выражению одного знакомого Айвза, его почерк даже в лучшие моменты был хуже, чем бетховенский — в худшие, Айвз постоянно отдавал свои партитуры в переписку: в бюро «Тэмс», недалеко от своего офиса, или отдельным переписчикам, чаще всего — Джорджу Прайсу. В то время переписчиками часто работали начинающие композиторы. Прайс был из них: он постоянно исправлял рукописи Айвза, стараясь не допускать в них отклонений от общепринятых норм, сглаживая диссонансы. Это была настоящая борьба; так, на полях партитуры «Четвертого июля» Айвз вынужден был написать: «Мистер Прайс! Пожалуйста, не пытайтесь делать вещи красивыми. Все неправильные ноты — верные. Только копию того, что я написал. Я хочу именно так. Ч. Э. А.» [16, 40]. Постоянное недоумение его партитуры вызывали и в бюро, куда он успевал «забрасывать» их по дороге на работу. Днем Айвз всегда звонил туда и разъяснял недоразумения...

Уже в ноябре 1911 г. Айвзы вынуждены были вновь переехать в Нью-Йорк — Уитмен отказал им. Но, проведя зиму в городе, они вновь решили перебраться в полюбившийся Хартсдэйл. Весной 1912 г. удалось снять у Уитмена бóльший дом, где они «продержались» до осени 1914 г., когда вновь пришлось искать квартиру на Манхэттене. Лето обычно проводили, как и раньше, на озерах. Но, в общем, постоянные передвижения становились утомительными.

И вот наконец в августе 1912 г. Айвз покупает пятнадцать акров неводеланной земли на склоне холма, недалеко от Вест-Реддинга — небольшого местечка, расположенного около Дэнбери. Через год Айвзы уже проводят первый отпуск в своем собственном, только что отстроенном доме. С тех пор все теплые месяцы, начиная с апреля и вплоть до октября-ноября, Чарльз и Гармония всегда живут только здесь (за исключением тех лет, когда они совершали путешествия в Европу).

Реддинг был идеальным местом для Айвза. И не только потому, что он всегда мечтал жить на природе, в тишине, слушая, «как шелест ветвей наполняет лес многими ритмами» [22, 164]. Айвз помнил, что именно Реддинг был центром ревивалистских собраний в пору его детства, именно сюда съезжались на своих повозках жители всех окрестных мест. Здесь, среди высоких лесистых холмов, казалось, сама природа уготовила место для религиозных служб под открытым небом. В центре Реддинга — небольшой парк, охраняемый как мемориал Войны за независимость. Здесь в 1778—1779 гг. квартировался полк генерала И. Патнэма, героя американской революции, глубоко почитаемого Айвзом. И наконец, именно в Реддинге в своем загородном доме жил и умер Марк Твен. Реддинг, таким образом, оказался не просто красивым и тихим уголком, но местом, где природа соединялась с историей, создавая тот сплав реального и символического, который определял искусство и мировоззрение Айвза.

Собственный дом избавлял от многих хлопот: ведь каждую зиму, вплоть до первого инфаркта Айвза, случившегося в 1918 г., Чарльзу и Гармонии приходилось менять квартиру в Нью-Йорке. Приобрести же особняк в тихом и респектабельном районе к востоку от нью-йоркского Центрального парка они смогли лишь в 1926 г.

Наконец, постройка дома в Реддинге случайно явилась причиной еще одной перемены в жизни Айвза. В то время в Америке были распространены различные займы, фонды,

подписки, ставившие своей целью оказание денежной и иной помощи бедным американским семьям. Айвзу, с его ярко выраженными демократическими взглядами, оказались очень близкими все эти начинания: несколько лет спустя он сам выступит в печати с конкретными предложениями по ограничению частного капитала суммой до 100 тысяч долларов в год и распределению излишков среди малоимущих. А пока Айвзы вступают в так называемый «Фонд свежего воздуха», члены которого — обычно владельцы больших загородных домов и участков — должны были время от времени бесплатно размещать у себя на две недели многодетные семьи, чтобы те могли летом отдохнуть на лоне природы. Гармония была одним из инициаторов и основателей этого фонда. Уже в июле 1915 г. в Реддинг приезжали две семьи: они жили в небольшом флигеле, рядом с домом Айвзов. Осборны — одна из двух семей — приехали с несколькими детьми, младшей дочери — Эдит — было всего 15 месяцев. Девочка была бледная, изможденная: десять часов в сутки она проводила в полутьме одного из кондитерских киосков Нью-Йорка, где ее мать работала продавцом. Когда родители Эдит уезжали, Айвзы предложили им оставить девочку на все лето и осень и поехали с ней в горы, на плато Кин-Уолли — то самое место, где у Айвза зародился замысел симфонии «Вселенная».

«Плато Кин-Уолли,— запишет Айвз в дневнике,— окт. 1915... Симфония „Вселенная“... верхний оркестр представляет Небо... 5 групп аккордового контрапункта... нижний оркестр представляет Землю... 4 группы... рождение воды... картина творения...» [22, 180—181].

Приехав вместе с Эдит в Нью-Йорк, они разместились на очередной квартире. Айвз закончил Четвертую симфонию, свое последнее крупное сочинение, и в начале 1916 г. послал ее в контору «Тэмс» для переписки и копировки. Тем временем Чарльз и Гармония стали вести переговоры с Осборнами о том, чтобы удочерить Эдит: девочка привыкла к ним, и Айвзы полюбили ее, как родную. Эдит оказалась веселым и забавным ребенком. Осборны были бедной семьей и не имели средств для воспитания девочки: в апреле 1916 г. они вновь отправили ее вместе с Айвзами в Реддинг, а в октябре согласились за большое денежное вознаграждение навсегда отказаться от своих родительских прав в пользу Айвзов. «Эдит теперь совсем наша»,— записал Айвз в дневнике 18 октября. Они дали девочке двойную фамилию: Эдит Осборн Айвз. Родители Эдит, по воспоминаниям знакомых Айвза, еще долго не оставляли в покое Чарльза и Гармонию,

требуя все новых и новых сумм, не предусмотренных договором.

Жизнь Айвза в его самое продуктивное десятилетие небогата внешними событиями: служба, ночные занятия музыкой, копировка нот, переезды с квартиры на квартиру, летние отпуска, до предела заполненные композицией; наконец, поездки в общественном транспорте, также используемые для фиксации замыслов будущих сочинений. Айвз сочинял везде. По впечатлениям секретарши его страхового агентства Кэтрин Верпланк, музыка постоянно была в голове Айвза [16, 50]. Коллега по страхованию Джордж Хофман спустя полвека вспоминал об удивительном магнетизме личности Айвза, о «радиации, которую излучали его глаза» [16, 60].

Высокий, худой, узкоплечий, с длинной головой, 40-летний Айвз был в самом расцвете своих сил. К 1916 г. он закончил все свои основные, крупнейшие сочинения, все симфонические и почти все камерные и хоровые партитуры, и новые замыслы едва успевали фиксироваться на обрывках нотных листов, на страничках записных книжек. Многим из них не суждено было осуществиться. Но интересно, как Айвз записывал то, что он слышал: чаще это были не нотные эскизы, а быстрые, конспективные словесные пометки — айвзовские маргиналии.

Вот, к примеру, запись эскиза «Четвертого июля»: «духовые: они не должны играть все время правильно и вместе, любой способ хорош. Наверху гармония — карикатура на праздник 4 июля в деревне по впечатлениям мальчика. ...Неправильные ноты *piano*, правильные *forte*», и так далее [22, 159]. Здесь же — запись о том, что заболела лошадь, что сестра Гармонии пришла присмотреть за домом, в то время как Гармония лежала в больнице...

План симфонии «Вселенная» также вызывает чисто словесно; но сразу же в инструментальных, тембровых, ритмических подробностях. Айвз словно составляет конспект партитуры, которая уже давно сложилась в его голове: «11/13/17/16/23/29/31... 11 берется как последнее (высшее) из неделимых метров... Ритм должен все время поддерживаться, но фразировка, явная или неявная, должна постоянно меняться... оркестры — от трех и больше — должны по-разному пульсировать» [22, 180].

А вот словесный набросок I части Четвертой симфонии, основанный на мелодии гимна «Часовой» («Страж, поведай нам о ночи»): «Вечный вопрос. Страж. „Что?“ ночи» [22, 161].

План развития увертюры «Роберт Браунинг» после первых, написанных экспромтом, 33 тактов вступления: «Хроматические пассажи блоками созвучий. Лесная тишь и прочее — но уже с серьезными целями» [22, 143]. Эскиз «Хусатоник у Стокбриджа»: «Передать цвета, звуки, чувства, которые можно видеть, слышать и ощущать летним утром возле широкой реки; листва, вода, туман и прочее — все переплетающееся в пейзаже, и гимн, звучащий в церкви на том берегу» [22, 142].

Такая манера сочинять удивительна. Она свидетельствует о том, что музыка — как говорил и сам Айвз — никогда не была для него самоцелью, но лишь «трансцендентальным» языком выражения тех идей, которые он считал значительными, важными для человечества. Прежде всего — «что». Потом — «как». Все средства лишь подчеркивают общий смысл, идею. Недаром Коуэлл, хорошо знавший Айвза, называл его музыку «музыкой идеи». Это очень точно<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> Идея — не музыкальный материал, а то, что скрыто за музыкой, в ее подтексте. С этим связан тот факт, что многие инструментальные сочинения Айвз позднее переделывал в вокальные, в песни. Слово как бы «вибрировало» в первоначальном варианте, определяя общий характер музыки и конкретный рисунок инструментальных партий, а позднее реально «проявлялось» в вокальной версии. Так, часть симфонической увертюры «Роберт Браунинг» превратилась в вокальную сценку «Из „Парацельса“», часть утерянной симфонической увертюры «Мэтью Арнольд» — в песню «Западный Лондон» на стихи М. Арнольда; финал «Трех мест в Новой Англии» — в песню «Хусатоник у Стокбриджа», раздел последней части Третьей симфонии «Единение» — в песню «Встреча под небом», I часть «Сюиты для театрального оркестра», «В клетке», — в песню того же названия; пьеса для камерного оркестра «Лекция», навеянная строкой Р. Киплинга (была процитирована в лекции А. Хэдли), — в песню «Терпимость», пьеса «Пруд» — в песню «Воспоминание», «Adagio sostenuto» — в песню «У моря», Allegretto *sombreo* — в песню «Заклинание». Пьесы «Пророк», «Индийцы», «Последний читатель», «Подобно больному орлу», «Удача и труд», «Врожденное», «Новая река» впоследствии стали вокальными миниатюрами. В ряде случаев, как, например, в пьесе «Радуга», Айвз допускал исполнение мелодии как голосом, так и инструментом. Интересно, что инструментами — носителями неслышимых, но подразумеваемых слов — были чаще всего корнет (связан с воспоминаниями Айвза об отце), бассетгорн и английский рожок, обладающие необычным, как бы «манящим» тембром. В инструментальной пьесе «Подобно больному орлу» голос интонирует слова вместе с английским рожком, подобно мелодекламации или манере *Sprechgesang*, которая появится три года спустя в «Лунном Пьеро» Шёнберга. «Петь не надо, — пишет Айвз. — Между звуками, отстоящими на полтона, голос может скользить по четвертитонам, а в пределах тона — по 1/3 тона. Это, если выполнить убедительно, придаст звуку оттенок одиночества...» [22, 145].

Иногда Айвзу удавалось проиграть или показать свои сочинения кому-нибудь из знакомых. Еще в 1910 г. дирижер Вальтер Дамрош заинтересовался Первой симфонией. Одну из своих репетиций с Нью-Йоркским симфоническим оркестром он посвятил проигрыванию этого сочинения. Зная вкусы Дамроша, во многом сходные с пристрастиями Паркера, Айвз решил не показывать ему I часть симфонии, в которой было слишком много нетрадиционных модуляций. «Начав репетицию с медленной части,— вспоминал Айвз,— и услышав маленькую темку поверх красивых аккордов струнных, Дамрош воскликнул: „Очаровательно“» [22, 149]. Однако после проигрывания, сделав несколько комплиментов Айвзу, дирижер посетовал на сложность симфонии, сказав, что ее разучивание потребует слишком много репетиций,— и возвратил партитуру автору. Но эта репетиция имела важное последствие для Айвза.

Один из музыкантов оркестра, игравший также в Нью-Йоркском филармоническом оркестре, которым тогда руководил Густав Малер, рассказал ему о симфонии Айвза. Малер, интересовавшийся новинками американской музыки, позвонил Гармонии, которая направила его в копировальное бюро «Тэмс», так как дома не было ни одной готовой партитуры. Владелец бюро, Уильям Тэмс, пораженный тем фактом, что такой прославленный дирижер интересуется продукцией его эксцентричного клиента, тут же подарил Малеру экземпляр Третьей симфонии — единственное, что было под рукой. Малер увез партитуру с собой в Мюнхен, где вскоре должна была состояться премьера его Восьмой симфонии. Через год Малер умер, и долгое время считалось, что он не успел сыграть симфонию Айвза. Однако в своей книге [22] Д. Вулдридж рассказывает о поездке в Мюнхен и встрече со старым литавристом Мессерклингером, игравшим с Малером. Тот в подробностях рассказал о премьере Третьей симфонии Айвза, прошедшей летом 1910 г. в помещении «Немецкого музея» Мюнхена, где проходили симфонические концерты. Старый музыкант детально описал музыку и даже свое соло на колоколах в самом конце симфонии. Таким образом, премьера Третьей симфонии Айвза состоялась не в 1946 г. в Нью-Йорке, под управлением Лу Харрисона, а летом 1910 г. в Мюнхене, под управлением Густава Малера! [22, 150—151].

Впрочем, это была, пожалуй, единственная, да и то случайная удача в те годы. Друзья и знакомые музыканты не понимали его музыки. Бэсс Бригхэм, скрипач, приятель по Иельскому университету, зашел как-то в гости

и увидел партитуру «Хусатоник у Стокбриджа» (финал «Трех мест в Новой Англии»), над которой работал Айвз. «Да это,— сказал он,— какое-то анекдотичное скопище звуков — твоя тональность и гармонические связи еще более шаткие, чем у Сезара Франка, хотя и у него все это уже очень плохо» [10, 123]. Другой приятель по Иелю, Макс Смит, — теперь ведущий нью-йоркский музыкальный критик — приезжал с женой в Хартсдэйл. Айвз сыграл им кое-что из Третьей симфонии, а также «Лагерь Патнэма» из «Трех мест в Новой Англии», «Готорна» из сонаты «Конкорд», кусок II части Четвертой симфонии. «После того как я кончил,— вспоминает Айвз,— Макс вскочил и воскликнул: „Первая вещь была достаточно плоха, но остальные — просто ужасны. Как тебе могут нравиться такие жуткие созвучия? Все это намного хуже, чем 10 лет назад“» [10, 121]. Дэйв Смит, тоже иельский выпускник, сменивший Айвза на посту органиста в Центральной церкви, а потом ставший профессором и руководителем оркестра в Нью-Хэйвене, вообще не поощрял айвзовского «модерна». «Расти и развиваться могут только дети и музыкальные школы, но не музыка,— считал он.— Музыка легла в гроб Брамса и умерла вместе с ним» [10, 122].

И все же понемногу музыка Айвза начинала звучать. Однажды, возвращаясь из Реддинга, Чарльз и Гармония заехали в Питтсфилд навестить друга отца Гармонии, Альберта Спрэга, богатого мецената и владельца преуспевающей бакалейной фирмы. Дочь Спрэга, Элизабет Спрэг Кулидж, получив впоследствии огромное наследство, также стала покровительницей искусств (по ее заказу, кстати, был написан «Аполлон Мусaget» Стравинского). «Вы все еще пишете музыку?» — спросила она у Айвза, как только они приехали. Тот сел за рояль и сыграл отрывки из I части «Трех мест» и «День рождения Вашингтона». «Вам нравятся такие ужасные созвучия?» — спросила Элизабет. — Но, по-моему, это просто не музыка. Как же так: учиться у Паркера — и писать такую музыку...» [10, 99]<sup>37</sup>. В доме Спрэгов Айвз познакомился с Эдгаром

---

<sup>37</sup> Когда Айвз опубликовал на собственные средства «Конкорд», он все же решил послать экземпляр Э. Спрэг Кулидж. Та прислала вежливый ответ, написав, что сама она мало понимает в новой музыке, но ее бостонский друг, большой специалист в этой области, не поощряет Айвза. По иронии судьбы, архив Айвза размещается теперь в одной из комнат так называемого «Альберт Спрэг-холла» — большого дома, подаренного университету Э. Спрэг Кулидж в память о своем отце (ныне в этом здании находится концертный зал, музыкальная библиотека и фонотека Иельского университета).



Стоуэллом, руководителем одного из школьных оркестров на Мэнхэттене. Отрывки из «Трех мест» ему тоже не понравились, но Вторая симфония пришлась по вкусу, и вскоре он уже исполнял I часть в своих школьных концертах.

«День рождения Вашингтона» два или три раза играл в «Глоуб-театре» Нью-Йорка местный театралный оркестр, правда, без нескольких инструментов — их просто не было, не хватало музыкантов. В театре подрабатывали оркестранты Нью-Йоркского симфонического оркестра. Все они были в ужасе от айвзовской музыки. Лишь один, альтист Харниш, спросил у дирижера Ребера Джонсона, почему они не играют Айвза чаще. Тот ответил: «Но мы должны подумать и о публике» [10, 121]. Ребер Джонсон сказал Айвзу: «Если вы считаете это музыкой, то как вам может нравиться Брамс и другая хорошая музыка?»

Айвза глубоко задевало такое непонимание. «Вот их общая позиция,— заочно отвечал он своим оппонентам в «Воспоминаниях»,— классическое всегда хорошо, современное — всегда плохо. Поэтому если вам нравится одно, то никак не может нравиться другое. Они спрашивают: „Если вы смотрите в окно и наслаждаетесь горным пейзажем, то как же возможно из того же окна наслаждаться видом океана?“ (А по-моему, это возможно). Только и сказать — глухонемые умы!» [10, 121—122].

Позднее, в 1920 г. Айвз прочел объявление о том, что только что возникший Новый американский симфонический оркестр интересуется рукописями неисполненных сочинений американских авторов. «Ради смеха», по его собственным словам, он решил послать партитуру своего «Дня памяти погибших» (II части симфонии «Праздники»). Вскоре пришел ответ — вежливый отказ со ссылкой на невозможность проведения большого числа репетиций, необходимых для разучивания столь сложного и необычного сочинения. Тогда Айвз решил оплатить эти репетиции. В конце концов, исполнение — под управлением дирижера-ассистента «Метрополитен-опера» Пола Эйслера состоялось в «Карнеги-холле». Оно было чудовищным. «В конце каждого раздела только один скрипач на последнем пульте играл, остальные, потеряв ориентиры, глазели по сторонам... Я сомневаюсь, был ли хоть один такт, сыгранный наполовину правильно. К концу „в живых“ остались только барабаны и этот единственный скрипач. Как только музыканты терялись и переставали играть, они оборачивались в публику и улыбались (и обязательно фыркали в свои носовые платки)... Во время „исполнения“ часть публики

смеялась, часть — острила; мистер Эйслер, безумный, отдал мне партитуру и сказал: „Это — за пределами музыкантских возможностей“. (Я не сказал ему, как хотел, что самые существенные пределы музыкантских возможностей — это наша собственная ограниченность)» [10, 103]. «Как же много воды должно было утек за сравнительно короткое время, если уже в 1931 г. и позже та же партитура игралась с легкостью, после нескольких репетиций» [там же].

Когда Айвз закончил все четыре скрипичные сонаты, он решил показать их известному скрипачу, учившемуся в Германии, профессору Францу Милке. Гармония хорошо знала его еще в Хартфорде в годы своей юности и пригласила Милке с семьей навестить их в Реддинге. «Сыграв первую страницу Первой сонаты, профессор сказал: „Это невозможно сыграть. Это не музыка, здесь нет смысла“. Он не переменял своего мнения даже тогда, когда я проиграл музыку еще несколько раз. Выйдя из комнаты и закрыв руками уши, он сказал: „Если вы употребили в пищу что-то несъедобное и ваш желудок беспокоит вас, вы можете освободить его, но я еще долго не смогу вытряхнуть эти чудовищные звуки из моих ушей“» [10, 70]. Увидев же «экспериментальные» партитуры Айвза — «*In Re Con Moto Et Al*», «С колоколен и гор», «Звуковые пути», Милке отпрянул как безумный и вскоре уехал.

Конечно, Айвзу не просто было переносить подобные встречи. Откладываясь в сознании, они создавали постоянное напряжение, невольно зарождали сомнения в собственной правоте. «В таких случаях, — вспоминает Айвз, — я говорил себе: „Я — совершенно один, не считая миссис Айвз, мистера Григса, мистера Райдера (соседа в Реддинге. — А. И.), кому нравится моя музыка. Почему она нравится мне? Должен ли я продолжать работать в том же духе, если моя музыка приводит в безумие многих, даже известных музыкантов и критиков... Неужели мои уши меня подводят? Ведь никто не слышит мою музыку так, как я. Может быть, лучше вернуться к мистеру Ядассону?<sup>38</sup> Но, к счастью, такие депрессии не были продолжительными. Все более и более я чувствовал, что, если хочу писать музыку так, мне следует держаться подальше от музыкантов» [10, 71]. И Айвз был действительно совершенно один в своем музыкальном мире — посоветоваться было не с кем. Друзья и единомышленники появились позднее, в 20-е гг. — пианисты Р. Шмитц,

---

<sup>38</sup> Автор известного традиционного курса гармонии.

Дж. Киркпатрик, композитор Г. Коуэлл, дирижер Н. Слонимский. Но тогда Айвз уже перестал писать музыку...

\*

Атмосфера предвоенных лет сразу же проявила социально-критическую, политическую струю в творчестве Айвза, которая до того была постоянным, но как бы подспудным течением в его творчестве. Еще в 1908 г., в день очередных президентских выборов, он пишет на полях эскиза «Лагеря Патнэма» (II части «Трех мест»): «Хотелось бы... в этих ваших рыцарских штатах — побольше независимости», имея в виду притеснение негров (генерал Патнэм руководил негритянским полком во время Войны за независимость) [22, 165]. Позднее, в 1912 г. он, пожалуй, впервые выступает с резкой критикой американских порядков, государственной системы, коррупции, истеблишмента. Правда, пока эта критика связана лишь с одним частным событием, заставившим, впрочем, Айвза задуматься над глубокой социальной несправедливостью американской демократии.

Знаменитый преступник Гарри Горовиц, по прозвищу «Кровавый цыган», был осужден за убийство и казнен на электрическом стуле. Это происшествие потрясло Америку. Айвз же был возмущен тем, что сотни финансовых магнатов, наживающие себе обманом громадный капитал, не считаются преступниками. «Что хуже: „Кровавый цыган“ или Хирст?»<sup>39</sup> — так называет он свою инструментальную пьесу, написанную быстро, экспромтом, после объявления приговора убийце. «Цыган, известный преступник, получает (легально) приговор; Хирст, другой известный преступник, получает (нелегально) деньги... Газеты Хирста производят таких цыган. Лошадиный вор старых времен более респектабелен, нежели Хирст. Когда американский народ свяжет Хирста одной веревкой с конокрадом, история страны получит еще одну достопримечательность и, возможно, новую песню, подобную „Призыву к битве за свободу“» [10, 60]. Сам Айвз признавался, что это сочинение он написал более по политическим, нежели по музыкальным мотивам [22, 165]<sup>40</sup>. В дальнейшем, в последние годы творчества, политические мотивы, отражающие события Америки того времени, становятся определяющими для всей — музыкальной и общественной — деятельности Айвза. При этом демократи-

---

<sup>39</sup> Уильям Рандольф Хирст (1863—1951) — известный издатель, миллионер, унаследовавший от своего отца земли и рудники в Калифорнии. Впоследствии выступал против учреждения Лиги Наций, проект которой вызывал огромный энтузиазм Айвза.

<sup>40</sup> Партитура не сохранилась. Завершена по наброскам Айвза и издана К. Синглтоном.

ческие традиции американской истории, философские и социальные идеи трансцендентализма естественно соединяются у Айвза с насущными проблемами сегодняшней Америки. В общем подъеме патриотических, гражданственных настроений в военный и послевоенный период 1914—1920 гг. он стремится увидеть параллель широким общественным движениям прошлого, а в облике современных политиков, президентов Вудро Вильсона и, позднее, Франклина Делано Рузвельта — черты великих умов основателей Америки Джорджа Вашингтона, Авраама Линкольна. Вскоре Айвз понял, что это было далеко не одно и то же. Все многочисленные демократические инициативы, с которыми он выступал в печати, остались без ответа; его предложения, близкие положениям утопического социализма, а порой — и марксизма, естественно, не могли встретить поддержки официальных американских кругов. И тогда, в 30-е, 40-е гг., гражданский энтузиазм Айвза сменился глубоким скептицизмом и безразличием, отсутствием интереса к текущим событиям, к газетам, ко всем средствам официальной информации.

Но в 10-е годы Айвз был полон решимости. В 1912 г. он пишет небольшую кантату «Линкольн, великий гражданин» на стихи Эдварда Мэркхэма (1852—1940), одно из лучших, наиболее новаторских своих сочинений, — своеобразный мемориал Аврааму Линкольну, борцу за гражданские права, человеку, который, по мнению Айвза, изменил лицо Америки<sup>41</sup>: «Из хижины прерий пришел он на Капитолий и утвердил прекрасные идеалы... Он строил государство, так же как укладывал железнодорожные сваи; сознание контролировало каждый удар, делая его эталоном для человека». Характерно, что в начале 20-х гг., когда Айвз составлял сборник «114 песен», готовя его к печати, он включил туда и «Линкольна» (в аранжировке для голоса и фортепиано), предписав ему в качестве эпитафии собственные стихотворные строки, в которых уже сквозит разочарование: общественный долг Линкольна противопоставлен его душе (в кантате, написанной на 9 лет раньше, такого разделения не было): «Буря и стресс жизни! Курс войны и раздора! Жестокость мстительности людей! Раны меча и пера! Все, что нужно было снести, — он сносил! Нужно было бороться — он боролся! Но в своей душе он отбрасывал все это — как ничто!» («114 песен». № 11. С. 23).

---

<sup>41</sup> По свидетельству близко знавших Айвза, он сам многими чертами чрезвычайно напоминал Линкольна. Миссис Бернери говорит: «Когда я описываю Айвза своему мужу и своим детям, я всегда упоминаю об Аврааме Линкольне» [16, 62].

В 1920 г. отголоски «Линкольна», окрашенные печалью и разочарованием, вновь прозвучат в пьесе для хора и оркестра «Выборы 2 ноября 1920 года» (существует камерно-вокальная версия); в ходе этой пьесы цитируется музыка «Линкольна» и строки из стихотворения У. Уитмена «Мой Капитан», посвященного Линкольну: «О Капитан, мой Капитан! Твое наследство мы выбросили прочь...» После войны в Европе Америка потеряла тысячи жизней, и эпитафия «Выборов» свидетельствует об этом: «Ноябрь, 2, 1920. Одиночество старика, чей сын лежит „На полях Фландрии“<sup>42</sup>. Это день после президентских выборов, он сидит на обочине, глядя вдаль в сторону станции».

Отношение Айвза к официальной американской политике в эти годы было сложным. Так, еще в 1912 г. он резко иронизирует над принципами выборной системы, да и не принимает всерьез предвыборные обещания всех трех кандидатов на пост президента США. «Вудроу Вильсон, Тедди Рузвельт, Билл Тафт: три чудных мальчика — то же, то же, то же»<sup>43</sup> [22, 166]. «После размышления о том, какой же самый лучший способ голосования, я решил: лучше всего просто войти, взять бюллетень, испепелить его взглядом, выбросить и немедленно выйти» [там же]. Однако, когда в 1916 г. президентом вновь был избран Вудроу Вильсон, Айвз воспринял это с энтузиазмом. «Вильсон избран!» — пишет он на полях одной из рукописей. «Вильсон выгодно отличается от всех других президентов тем, что он прислушивается к чаяниям народа, а не к мнениям политиков», — отмечает Айвз в специальном эссе «Политика президента и народ» (1917) [8, 136]. Айвза привлекал идеализм Вильсона, его утопическая вера в то, что следование высоким идеалам уже само по себе может вывести страну на правильный исторический путь. Вильсон считал, что война в Европе должна закончиться путем заключения перемирия; и Айвз целиком поддерживал это мнение, так как понимал, что это поможет избежать лишнего кровопролития в самой Европе и оградит Америку от ввязывания в мировую войну. Вильсон выступал за нейтралитет в войне, за создание Лиги Наций — прообраза будущей ООН, и Айвз уже в июне 1916 г. пишет статью «Всемирная Нация», выступая с горячей защитой этого проекта, осуществление которого, по его

---

<sup>42</sup> «На полях Фландрии» — название антивоенной песни Айвза (1917).

<sup>43</sup> Здесь Айвз у трижды написанного слова «то же» («same») перечеркивает двумя чертами первую букву, наподобие знака доллара: «\$ame».

представлениям, должно уничтожить расовое и государственное неравенство, зависимость одних стран от других: «Самое великое общественное движение сейчас — это проект Всемирного Союза, или „Всемирной Нации“ (или, если угодно, Соединенных Штатов Мира) ... Ни одна страна более не будет пытаться силой захватить другую — довольно с нас всех этих средневеково мыслящих мошеннических диктаторов. Никакая страна уже не сможет силой навязать другой экономический или политический план, систему или другой „изм“... В одно прекрасное утро (но еще не завтра) гул с горных вершин, слышимый по всему миру, откроет всем новый сверкающий горизонт» [8, 228—230].

Когда в апреле 1917 г. США вступили в первую мировую войну, Айвз поддержал и это, казалось бы, противоречащее его идеалам решение администрации Вильсона. «„Эта война за демократию“, — написал он в уже упоминавшейся статье „Политика президента и народ“» (1917) [8, 136].

Как и Вильсон, композитор считал, что недопустимо пассивно ждать поражения союзников и военного мирового господства Германии, особенно после ее пиратских актов на море против судов США. Конечно, одним из самых сильных аргументов в пользу вступления США в войну стала для всех трагедия «Лузитании» — огромного пассажирского теплохода, потопленного немецкими торпедами, — событие, потрясшее всю Америку. Айвз с головой окунается в волну военного патриотизма, захватившую многих. Еще три года назад, узнав о начале войны, он пишет небольшую пьесу для хора и инструментов «Мошенник кайзер», а теперь переделывает ее в развернутую композицию для хора с оркестром «Он — там!», посвященную переброске американских войск в Европу. Айвз вводит в партитуру более 10 широко известных американских патриотических и военных мелодий разных времен, сплетая их в своеобразном попури, словно наглядно иллюстрируя свое убеждение в демократическом характере войны, в непосредственной связи идеалов обеих американских революций и сегодняшнего патриотизма. В тексте хора, написанном самим Айвзом, говорится: «Еще 15 лет назад этот мальчуган вместе с дедом гулял во время парада „Дня памяти погибших“, духовой оркестр играл старые мелодии, все кричали „Гип-гип-ура“, — точно так же как это происходило в старом походном лагере (времен Войны за независимость. — А. И.). А сейчас этот мальчик послан за океан, он — там. Он борется за правое дело. И когда союзники разобьют всех вояк противника, он будет там и вместе со всем миром

протрубит „Призыв к битве за свободу“, расположившись в новом „походном лагере“»<sup>44</sup>.

Примерно тогда же, в 1917 году, Айвз пишет еще две, по его собственному выражению, «военные песни», посвященные той же теме: «На полях Фландрии» и «Том, уплывающий вдаль». И в них тоже звучат мелодии прошлого: от негритянского спиричуэл «Глубокая река» («Том, уплывающий вдаль»), до «Красного, Белого, Голубого» и даже «Марсельезы» («На полях Фландрии»). Айвз словно хочет доказать универсальное значение той борьбы, которую, как он пишет, ведет Америка, борьбы за Свободу. Айвз даже придумывает целую демографическую теорию: «Предшественники многих сегодняшних американских солдат — немцы по происхождению. После революции 1848 г. многие из них, спасаясь от преследований, переехали в Соединенные Штаты и продолжали бороться под звездно-полосатым знаменем против рабства уже в этой, нашей стране. Но надежда на „свободную Германию“ была все время с ними, и сейчас они ведут борьбу за воплощение в жизнь этой надежды» [10, 171].

Но, конечно, Айвз не мог не видеть, как чудовищно наживаются на активизации военной машины, на поставках продовольствия и оружия в Европу крупные финансовые магнаты. В той же статье «Политика президента и народ», где он оправдывал войну, Айвз верно подмечает опасность: «Благодаря контролю над военной промышленностью капитал получает контроль над всей страной... Пришло время, — пишет Айвз, — когда народ должен высказать свое мнение о частной собственности. Пришло время, когда народ должен потребовать ограничения частной собственности... Это можно сделать путем налогов. Никто из тех, кто имеет более 100 тысяч капитала, не должен принимать активного участия в управлении страной...» [8, 136—137]. И далее, с точностью профессионального страхового агента, Айвз подсчитывает конкретный размер капитала тех крупнейших политических деятелей Америки, которые непосредственно связаны с военной промышленностью. Он особенно резко разоблачает Э. Рута, юриста и политика, лауреата Нобелевской премии мира, владеющего 15 миллионами, сенатора А. Фолла

---

<sup>44</sup> Цит. по тексту партитуры. «Призыв к битве за свободу», «В старом походном лагере» — названия популярных песен, мелодии которых непосредственно сопровождают эти слова в хоре Айвза. «Он — там!» существует также и в варианте для голоса с фортепиано (№ 50 из сборника «114 песен»). Впрочем, Айвз подключает к голосу хор и различные инструменты, играющие мелодии песен.

(впоследствии судимого за финансовые махинации) и ненавидимого им издателя У. Хирста (уже «увековеченного» в одном сочинении), который, по словам Айвза, нажил себе огромное состояние на войне с Мексикой и на мексиканских рудниках. Единственный честный человек в правительстве, по мнению Айвза,— это Франклин Делано Рузвельт, будущий президент США, «не взявший для себя ни цента в сфере бизнеса» [8, 137].

Наибольшие политические симпатии композитора были на стороне демократов и их лидера Вильсона. В демократических идеалах Айвза виден ответ социальных утопий трансценденталистов; его взгляды гораздо сильнее связаны с прошлым Америки, нежели с верным ощущением настоящего момента. Но мир изменился. Идеалы трансцендентализма сменились принципами прагматизма, чуждыми Айвзу.

Мировая война, которую Айвз поддерживал поначалу, мало напоминала Гражданскую войну 60-х гг. XIX ст. — борьбу за идеалы, против рабства, против эксплуатации и бесправия. В 1917 г. все стало совсем другим: Америка превратилась в мощное государство крупного капитала, американские монополии были заинтересованы в войне, независимо от ее целей; моральный фактор мало кого интересовал. Это была подлинно империалистическая война — тяжелая, изнурительная для всех участников, вызвавшая огромные потери, унесшая тысячи человеческих жизней, от данных неизвестно за что. Никому из участников война не принесла каких-либо улучшений. В самой Америке резко упал жизненный уровень, цены подскочили почти вдвое, возросла безработица. И как человек, постоянно вращающийся в профессиональном мире бизнеса, Айвз не мог не видеть всего этого.

Все более отходит он от трансцендентальной доктрины «доверия к себе», веры в исключительность отдельной личности, возможности индивидуального совершенствования в отрыве от общества; все сильнее задумывается над ролью народа, большинства; стремится осмыслить и практически разработать пути необходимого процесса дальнейшей демократизации Америки, все более широкого участия масс в решении основных вопросов жизни страны. В эти годы постепенно складывается замысел крупнейшего философско-политического эссе Айвза «Большинство» — итога долгих размышлений о судьбах демократических идеалов прошлого в сегодняшней Америке. Противопоставление большинства — меньшинству, людей, народа — «нелюдям», горстке робких и трусливых мещан становится центральным во всей



деятельности и творчестве Айвза<sup>45</sup>. В известном смысле эта позиция составляет параллель другой, не менее важной для айвзовского искусства, о которой уже шла речь (см. сн. 36): внутреннее содержание — внешняя манера, форма. Все субстанциональное, сущностное доступно только большинству; меньшинство, «нелюди» не способны воспринимать большие идеи, они живут в своем тесном мирке, боясь выйти за его границы. Эта центральная гуманистическая идея айвзовского мировоззрения, пожалуй, впервые появляется в сочинении для хора и оркестра «Большинство, или Массы», созданном вскоре после начала войны, в 1914 г. На одной из страниц рукописи видна неожиданная реплика Айвза: «Массы на последнем издыхании!»... [22, 169]. Текст хора написан самим Айвзом. Это поэма в форме антифона, типичной для духовных гимнов. Айвз показывает, что проблемы, о которых идет речь, относятся к числу вечных, насущных проблем человечества, не менее важных, нежели религиозно-нравственные истины гимнов. С другой стороны, обращение к форме диалога становится как бы продолжением платоновской традиции: поиск истины осуществляется в процессе ее обсуждения, спора. Не случайно первый вариант трактата «Большинство», сохранившийся в рукописях композитора и названный им «Приключения Джорджа», представляет собой своеобразный рассказ-диалог, где в занимательной форме излагаются почти все основные идеи «Большинства» [10, 205—228]. Но возвратимся к хору:

Массы! Массы! Массы трудятся,  
смотрите, рабочие Мира!  
Массы мыслят —  
И потому в мире появляется мысль!  
Массы поют —  
И потому в мире появляются песни!  
Массы стремятся —  
И потому в мире появляется надежда!..  
Массы мечтают —  
И потому возникает образ Божий!..  
Бог — в небесах,  
Да будет благостен этот мир!..

Социальный контекст здесь, как видим, естественно соединяется с нравственно-духовным и религиозным, что является

---

<sup>45</sup> «Недоумки меньшинства — персонифицированные приверженцы относительного, никогда абсолютного, немедленного сверхочевидного и внешнего, никогда фундаментального, искатели удобства, никогда не совершенной правды — все эти нули без палочки интересуются эффектом, но никогда не причиной — процессами, которые стараются увести от универсального — к личному» [8, 142].

данью традициям трансцендентализма. Но вот музыкальное воплощение — подлинно революционно. Мощные кластеры, нагромождения звуков, созвучий, удивительная естественность при абсолютной нетривиальности — смелая фантазия композитора поражает, а фактура дает реальное ощущение чего-то огромного, неделимого и в то же время живого, подвижного, изменчивого. Первая страница «Большинства» вполне может быть «визитной карточкой» айвзовского новаторства (см. пример 22)<sup>46</sup>.

Трактат «Большинство» (1920) заканчивается цитатой духовного гимна и содержит в себе много трансцендентальных реминисценций. Но в целом — это настоящая программа действий, которые Айвз считает необходимыми для достижения социальной справедливости. «Почему же не спросить у человечества, — пишет Айвз, критикуя инертность и бездействие, — хочет ли оно позировать самому себе для создания обвинительного портрета? И что это будет за картина? Отталкивающая или трансцендентальная? Карикатура или Веласкес?.. Человек еще не знает подлинных горизонтов своего духа...» [8, 199].

Айвз зовет к действию. Прежде всего он призывает «большинство» взять управление страной, миром в свои руки. «Кто заправляет делами в этой стране и в этом мире? Кучка миллионеров, кучка анархистов, кучка капиталистов, кучка партийных лидеров, кучка истеричных типов, кучка агитаторов, безумных — или ВЫ? Большинство? Народ?» [8, 142]. Для того чтобы получить возможность управлять, надо, пишет Айвз, осознать единство, приверженность всеобщим, универсальным законам разума и справедливости. «Не существует пролетариата до тех пор, пока он не определит свое сознание. Ни одна группа не имеет морального и социального права выражать себя, пока она не станет частью Всеобщего Сознания и не будет действовать с согласия Большинства. Без такого согласия Большинства любое действие будет лишь продолжением того зла, которое называется капитализм» [8, 147]. Каким же образом следует Большинству выражать свою волю? Для этого, по мнению Айвза, хорош любой путь: от всенародного

---

<sup>46</sup> Приводится первая страница «камерной», для голоса и фортепиано, версии хора, сделанной Айвзом в 1921 г. для публикации сборника «114 песен». «Большинство» открывает это собрание, любовно составленное самим композитором. Первоначально первым номером должна была стоять песня «Вечер» на стихи Мильтона, весьма традиционная. В последний момент Айвз решил начать с «Большинства». «Назло неженкам», — шутил он.

референдума до простого опроса населения путем рассылки по почте анкеты. Айвз предлагает вопросы для такой анкеты. Насколько современно звучат они сегодня, спустя шесть с лишним десятилетий!

«Хотели бы Вы, чтобы Ваше правительство так организовало свою деятельность, чтобы пожелания Большинства составляли фундамент любой правительственной процедуры?»

«Согласились бы Вы с запрещением армии и флота отныне и навсегда, если Народ других стран согласится с этим?»

«Ваше отношение к свободному незапрещенному общению между людьми во всех направлениях, будь то коммерческое, индустриальное, расовое или религиозное общение или научные, художественные, рабочие контакты?» [8, 151].

Айвз резко восстает против власти капитала. «Труд и капитал — две стороны одного и того же закона природы» [8, 145]. Но почему именно капитал должен главенствовать, почему «вдохновение бизнеса», как выражается Айвз, должно превалировать над духовным вдохновением? «Если бы Эдисон знал заранее, что у него будет не больше капитала, чем у Бетховена, неужели бы он перестал изобретать?» [8, 170]. Айвз предлагает ограничить капитал, отказаться от излишков. Он считает, что по современным жизненным стандартам человеку вполне достаточно суммы от 50 до 150 долларов в неделю, ссылаясь при этом на собственный опыт<sup>47</sup>. «„Давайте представим,— пишет Айвз,— что капитал, которым владеет сегодня Рокфеллер, будет поровну поделен между людьми в тех штатах, где добывается нефть: 150 миллионов, деленное на 25 миллионов,— примерно по 60 долларов“. Эти деньги, считает Айвз, могут быть пущены не только на удовлетворение своих собственных потребностей каждым американцем, но и на организацию научных исследований по борьбе с раком, с детской смертностью» [8, 170—171].

«Большинство» — это не «толпа», говорит Айвз, действия которой стихийны, но организованное общество, понимающее свои цели и методы их достижения. В связи с этим он обсуждает и проблему «лидеров», стоящих во главе общественных движений. Пример «псевдолидера», спекулирую-

---

<sup>47</sup> К концу своей страховой деятельности у Айвза было состояние в два миллиона, но он жил чрезвычайно скромно, имея только самое необходимое. Айвз постоянно выдавал большие субсидии издательству «Новая музыка», руководимому Коуэллом, материально помогал многим молодым музыкантам [см. 109].

щего на собственной славе,— Наполеон. Подлинные же вожди человечества, по мнению Айвза,— это проводники духа, оказывающие огромное духовное, моральное воздействие на общественную психологию<sup>48</sup>. И хотя они не всегда «каталогизируются» в истории как лидеры, на самом деле являются таковыми. Эти лидеры, великие умы человечества, писал Айвз, всегда выражали то, что коренится в самых глубинах общественного сознания большинства. «От Эмерсона до Исайи и обратно, через страницы книг Карлейля, Вольтера, Гёте, Аврелия, Павла и Плутарха, нигде нет ни одного догмата, идеи или образа без веры в чудесный источник „многого“ — в Природу, внутри которой вступают в различные взаимоотношения все жизненные ценности» [8, 157]. И далее, вновь развивая свою излюбленную параллель «большинство — меньшинство» («станция — форма»), Айвз пишет о том, что Большинство, человечество, должно следовать в своих действиях подлинным, глубинным основаниям бытия, воспринятым всеобщим, универсальным сознанием: «Конфуций и Будда советовали своим ученикам мыслить категориями причинности, а не формы. „Частная лавка причин не имеет смысла. Человечество должно иметь общественное хранилище“, — убеждал Паскаль» [там же].

Цитируя многих мыслителей прошлого от Платона до Эмерсона, Торо, Рескина, Айвз анализирует их идеи применительно к ситуации сегодняшней Америки; он приходит к двум важнейшим выводам. Во-первых, необходимо ограничить размеры частного капитала и его господство. Во-вторых — обеспечить непосредственное выражение воли народа, а не ее искаженное транслирование через «рупоры» различных политических партий. Как видим, Айвз выдвигает вполне научные, обоснованные, не потерявшие и сегодня своей актуальности предложения.

Он не ограничивается лишь теоретическими постулатами. На основе текста «Большинства» Айвз пишет проект поправки к одному из пунктов конституции США, в котором требует в законодательном порядке утвердить ряд конкретных предложений по фиксации и непосредственному претворению в жизнь воли большинства. Прямое выявление и выражение этой воли, указывает Айвз, сейчас, в 1920 году, не более возможно, чем в 1780-м [8, 207]. Айвз рассылает текст проекта многим ведущим политическим деятелям, в том числе президенту Вильсону, а также редакциям

---

<sup>48</sup> В качестве примера такого духовного лидера Айвз приводит английского философа Джона Рескина.

крупнейших газет Нью-Йорка и Бруклина. Отовсюду он получает вежливый отказ или ответ, содержащий несогласие. Тогда Айвз на собственные средства печатает текст проекта типографским способом в виде листовки и просит своих коллег по чикагскому страховому агентству распространить их перед входом в здание, где в июне должен был состояться съезд Республиканской партии. Партия листовок не успела дойти до Чикаго к началу съезда, и замысел Айвза остался неосуществленным<sup>49</sup>.

Политическая и творческая активность Айвза в предвоенные и военные годы была направлена по одному руслу. Он пишет сочинения на тексты из газет, на стихи поэтов-любителей<sup>50</sup>, на тексты собственных политических работ («Большинство»). Революционные политические идеи Айвза воплощаются в не менее «революционных», новаторских композициях. Музыка становится монументальной, как бы высеченной из камня; проникается множеством цитат патриотических песен и мелодий. Большинство сочинений Айвза для хора и оркестра написано именно в этот период, и почти все они посвящены современным событиям. Открывает эту группу сочинений хор «Генерал Уильям Бут восходит на небо» — быстрый отклик Айвза на поэму Вэйчела Линдзи (1879—1931), появившуюся в январском выпуске газеты «Независимые». В беспокойное предвоенное время поэт напоминает об умершем год назад генерале Буте, лидере и организаторе английской «Армии спасения», евангелической организации, ставившей своей целью оказание помощи обездоленным, бездомным — изгоям общества<sup>51</sup>. Музыка Айвза полна горькой иронии: ревностный фанатизм генерала Бута не принес избавления от несчастий и бедности. Восходя на небо, Бут продолжает маршировать в привычном ритме, не видя даже Иисуса Христа, который простирает руки над обездоленными. Боевой гимн «Армии спасения» — «Фонтан, полный крови

---

<sup>49</sup> Айвз с большим интересом относился к новостям из Советской России. К сожалению, в то время он мог располагать лишь очень скудной информацией. «Что касается большевизма, то я еще не понял пока, что это такое. То, что доходит из России, и то, что можно вычитать в газетах, не говорит ни о чем определенном. Вполне возможно, что в основе большевизма — хорошие идеи и идеалы», — пишет он в 1919 г. [10, 212].

<sup>50</sup> Песня «На полях Фландрии» написана на текст канадского медика, работавшего в системе страхования, Джона Маккрае, погибшего в военных сражениях. На текст из газеты «Нью-Йорк ивнинг сан» Айвз написал песни «Величайший человек», «Энн-стрит», «Белые чайки».

<sup>51</sup> Айвз, вероятно, видел в «Армии спасения» современную параллель ревивалистскому и аболиционистскому движению (см. с. 198—201).

агнца» («Очищающий источник»)<sup>52</sup> — перебивается эстрадной мелодией «Золотые туфельки», ударами барабана: Бут был искренним, но слишком близоруким в своем стремлении к уничтожению неравенства; он видел только одну грань мира и потому, восходя на небо, не слышит ничего, кроме своего марша.

Как бы подводя итог идеалам ушедшего века, Айвз открывает новые горизонты, новые резервы демократических движений: сплочение масс, протест против войн, борьба за свободу, приоритет воли большинства, — об этом говорят хоры «Большинство», «Мошенник» (кайзер. — А. И.), «Он — там!», песни тех лет: «Том уплывает вдаль», «На полях Фландрии», «О том, что любили наши отцы и, главное, о свободе». В эти последние активные годы творчества в музыке Айвза особенно ясно воплощается его удивительно объемное видение мира, «всеохватность сознания», как метко сказал о композиторе Дж. Киркпатрик. Словно чувствуя приближение болезни, Айвз стремится воплотить видимый и слышимый мир со всеми его противоречиями, контрастами. И хотя тематика сочинений военных лет вроде бы ограничивается повседневностью, Айвз раздвигает эту повседневность почти до беспредельности.

Это был настоящий пик творчества, пик жизненной активности, когда многие линии, ранее разрозненные, вдруг естественно соединились в общем потоке. Только что закончены Четвертая симфония и фортепианная соната «Конкорд», воплотившие космическое ощущение Природы, бесконечности, единства духовного и мирского, созерцания и реальности будней, идею целостности мира во всех его проявлениях. Прошлое — ревивалистские собрания, отголоски военных событий — соединилось с настоящим — шумом реальности, уличной суетой Нью-Йорка; созерцательность Торо и глубина Эмерсона — с бесшабашным галдежом праздничных гуляний, духовные гимны — с уличными напевами. Но теперь Айвз идет еще дальше. Он включает весь этот огромный, беспредельный мир звуков и символов в орбиту сегодняшних событий, сохраняя ощущение ясной «ретроспективы». В сочинениях Айвза появляется образ огромного, беспредельного во времени и пространстве мира, который не в состоянии вписаться в рамки простого

---

<sup>52</sup> Фонтан, где вечно бьет ключом  
Святого кровь живая,  
Все грешники, купаясь в нем,  
Грехи свои смывают.

(Текст У. Коупера, музыка Л. Мэйсона)

музыкального произведения и как бы «распирает» его границы. Хоры военных лет, особенно «Большинство», прекрасно воплощают эту гиперболичность позднего айвзовского творчества; то, что уже почти невозможно исполнить, все же еще недостаточно для раскрытия идеи.

«Военные» сочинения Айвза (как и вообще все его хоровые сочинения) отличаются ораторским стилем, ощущением реального присутствия многотысячной аудитории, к которой обращается автор. Здесь нет никакой риторики, цветистости, напротив, появляется даже некоторая жесткость, нарочитая объективность тона, тот самый «отпугивающе суровый вкус музыки», который ощутили первые слушатели сонаты «Конкорд» в конце 30-х гг. Порой создается впечатление, что присутствуешь на некоем митинге, где Айвз излагает свою политическую платформу, свое отношение к происходящим событиям. Но это впечатление обманчиво, и если прислушаться повнимательнее, становится ясно, что «ораторская» манера связана не только с современным политическим, но и со старым религиозным митингом-проповедью, с лекциями трансценденталистов, а наряду с патриотическими мотивами прошлого века звучат и известные духовные гимны<sup>53</sup>. Все это создает неповторимый универсальный контекст позднего творчества Айвза, где соединяются история, природа, религия, политика, хроника, экономика, художественная традиция, философия, где свободно перекрещиваются линии между «всегда», «вчера» и «сегодня».

Гражданский энтузиазм Айвза был огромен. Когда Америка вступила в войну, он и Майрик попросили своих агентов работать два дня бесплатно, а вырученные средства направили в помощь армии. На собственные средства Айвз издал, а потом расклеил на улицах листовку с призывом провести подписку на свободный заем, сбор денег на нужды солдат, воюющих в Европе. В листовке Айвз, обращаясь к гражданам Америки, призывал их умерить по возможности свои потребности, сведя их к минимуму. Айвз писал: «Автомобиль не является необходимым. Союзники нуждаются в бензине. Отпустите вашего

---

<sup>53</sup> В своих монументальных хоровых «фресках» Айвз, в общем, следует определенной традиции американской духовной хоровой музыки от Биллингса до ревивалистских напевов XIX ст., всегда сочетавшей в себе гражданские, патриотические и духовные, религиозные мотивы (вспомним, к примеру, «Честер» Биллингса, см. выше). Соединение гражданского и духовного, как уже говорилось, вообще можно считать чертой американской культуры.

шофера на работу в армию, на фабрику или ферму. Если вам все же нужен шофер, берите того, кому за 40... Вполне достаточно ходить в театры два раза в месяц. Слишком много кинофильмов только засоряют голову. Обратитесь лучше к гению Диккенса, Теккерея, Гюго, Дюма, Готорна, По и так далее. Если ваш ум достаточно развит, вы найдете развлечение и удовольствие в Чарльзе Лэме, Эмерсоне и Торо». Айвз советует ограничить прием пищи двумя разами в день, а за завтраком выпивать только стакан молока; вместо путешествий проводить отпуск, работая в полях и на огородах. Он заключает листовку словами: «Солдаты должны иметь все. Что вы можете дать?» [16, 59].

К июню 1918 г. Айвз почти полностью погрузился в дела, связанные с войной. Он решил записаться в добровольный амбулаторный корпус, отплывающий во Францию, но был забракован на первом же медицинском осмотре. Уверенный в своих силах, Айвз отправляется в Реддинг и первые три недели июля занимается тяжелой физической работой на ферме соседа, Фрэнка Райдера (у которого была куплена территория в Реддинге), считая, что это поможет ему быстро прийти в нужную для обследования форму.

В сентябре в Дэнбери умерла тетя Амелия (жена Лаймана Брюстера), и Айвз поехал на похороны. На обратном пути он вновь заехал в Реддинг, чтобы еще несколько дней поработать на ферме. За день до предполагаемого медицинского обследования, 1 октября 1918 года, он неожиданно слег, жалуюсь на головокружение, жар, боль в груди. Обследование показало коронарный тромбоз и обширный инфаркт.

Через 6 недель был подписан Версальский мир. Война закончилась. Детальный проект Лиги Наций, подготовленный Вильсоном, не вошел в Версальский договор, так как не был ратифицирован Конгрессом. Вместе с болезнью рухнули и все политические иллюзии Айвза. Вскоре, в 1920 г., Вильсон ушел в отставку, и к власти пришли республиканцы во главе с президентом Гардингом. «Выборы», хоровое сочинение Айвза, пропитано горьким разочарованием: «Мы имеем достаточно еды, черту идеалы! Те, у кого сердце борова, вновь вылезают из своих нор» (текст хора).

Айвз навсегда становится ярким противником войны. Именно эта ненависть заставляет его, уже тяжело больного, еще дважды взяться за перо. В 1938 г. он пишет письмо президенту Рузвельту, выступая в поддержку



выдвинутого сенатором-республиканцем Л. Лэдлоу проекта поправки к конституции США, лимитирующего право Конгресса объявлять войну. Лэдлоу предлагал законодательно закрепить необходимость проведения всеобщего референдума, если объявление войны не связано с непосредственным вторжением противника на территорию США. Опрос населения показал, что 73% американцев выступают за принятие такой поправки. В своем письме Айвз суммирует многие свои взгляды, высказанные им 20 лет назад: «Дайте возможность народу,— пишет он,— встать и сказать, что он думает о войне» [8, 218]. «Кто делает войну? Народ? Нет, политики! Кто гнет шею? Политики? Нет, народ» [8, 224]. В тот самый день, когда Айвз послал свое письмо, президент Рузвельт решил отклонить поправку, ссылаясь на то, что она «ограничила бы права президента в решении внешнеполитических вопросов и дала бы повод другим странам думать, что они смогут попираť американские права безнаказанно» [8, 216]<sup>54</sup>. Айвз был огорчен и раздосадован этим решением. Вспоминая его состояние в эти дни, племянник композитора, Брюстер Айвз, говорит: «Представляю себе, что бы он сказал, если бы смог узнать о развязанной войне во Вьетнаме, когда Конгресс даже не имел возможности выразить свое мнение. Он бы наверняка вновь взялся за борьбу» [16, 77].

Последняя «вспышка» гражданского энтузиазма Айвза и одновременно последнее его сочинение — хор «Они — там!», написанный им в 1942 г., когда он уже давно перестал сочинять. В то время Айвз уже совершенно

---

<sup>54</sup> В текст «Памятки», приложенной к письму Рузвельту, Айвз включил отрывки из «Эссе перед сонатой», «Проекта двадцатой поправки к конституции», отдельные мысли из «Большинства». Насколько далеко отошел Айвз от своего военно-патриотического пыла 1917—1918 гг., можно судить по одной подробности «Памятки». Он рассказывает Рузвельту о своей встрече в 1913 г. с ветераном Гражданской войны, воевавшим на стороне южан. «За последние полвека,— говорит ветеран,— у меня было много времени, чтобы подумать о войне, и я пришел к заключению, что это была война богачей... Чем больше у них было денег, тем больше рабов имели они и не хотели отказываться от этой собственности. Они и начали войну. Остальной народ не имел никаких рабов и ничего не мог сказать об этом. Но газеты и политики провоцировали нас, говоря, что вот придут северяне, убьют нас и наши семьи и что лучше нам объединиться и противостоять врагу. Было много горячих речей, парадов, митингов. И вот мы подставили свою шею... Это была война богачей» [8, 223].

не интересовался политикой, жил уединенно, вдалеке от текущих событий. Но когда ему рассказали о Гитлере и творимых им злодеяниях, Айвз встал и гневно воскликнул: «Но почему же никто ничего не сделает с ним?» [16, 152]. К первым операциям американской армии в Европе Айвз приурочил написание своего хора. И не случайно: его музыка почти полностью повторяет хор «Он — там!», с таким энтузиазмом созданный Айвзом в первые месяцы американских военных операций 1917 г. Но теперь он подписывает под своей музыкой совсем другие слова, выражающие его отношение к войне и фашизму: «Самая грязная из всех войн была развязана кучкой эгоистичных властолюбивых вырожденков, но люди скажут войне: нет! Грядет день, когда они всех диктаторов поставят к стенке, а после построят поистине интернациональный мир, в котором каждая страна сможет жить уверенно и свободно, соответственно своим законам. Они встанут за правое дело, и они победят! Вот они! Вот они! Сами люди, а не политики должны распоряжаться своей жизнью и своей землей. Прислушайтесь: вся Вселенная звенит шумом борьбы за Свободу!» [23, 99; перевод В. Кисина]. На полях рукописи Айвз пишет: «Первая строфа была о кайзере — но теперь их несколько: Гитлер, Муссолини, японцы-мошенники...» [13, 212]. А подзаголовок песни гласит: «Борьба за новый свободный мир для всего человечества».

Песня «Они — там!» стала настоящим политическим и музыкальным завещанием Айвза; слова, написанные им, оказались пророческими. Победа над фашизмом сплотила народы, действительно сделала мир более интернациональным и свободным, укрепив человеческие контакты, общественные движения и доверие между странами. Была создана и Организация Объединенных Наций, о которой так мечтал Айвз еще в десятилетия. Наконец, мир стал узнавать музыку самого Айвза, лучше понимать заложенные в ней высокие демократические и этические идеалы прошлого, свет которых Айвз смог донести до середины нашего столетия. В 1943 г. он нашел в себе силы записать в собственном исполнении «Они — там!» на пленку (в версии для голоса и фортепиано). Эта запись, звучащая на пластинке альбома, выпущенного в США к 100-летию композитора, производит ошеломляющее впечатление: тяжело больной человек, которому было тогда уже под 70, заражает энергией, темпераментом, который, подобно мощному полю, притягивает, приковывает к себе даже в несовершенной по качеству записи, сделанной

в частной студии М. Ховард в Нью-Йорке. Эта запись, пожалуй, красноречивее любых монографий свидетельствует о том, что волновало Айвза, что составляло стержень, нерв всего его творчества и всей его деятельности. Айвз поет хриплым старческим голосом, иногда почти кричит, фортепиано под его негибкими пальцами звучит как большой барабан с плохо натянутой кожей. Но на все эти внешние подробности не обращаешь внимания, важнее другое — та самая айвзовская «субстанция», внутреннее горение, свет идеала, концентрированный опыт человечества, который оживает в айвзовском «попурри» из забытых мелодий прошлого века...

\*

Болезнь определила резкий перелом в судьбе Айвза. Бьющая ключом, не знающая отдыха, интенсивная и напряженная жизнь закончилась. Творческие силы тоже были на исходе. И хотя еще 11 лет Айвз продолжал работать в страховой компании и смог написать несколько небольших сочинений, в основном песен, 1918 г. стал началом конца — огромной коды айвзовской жизни. Эта «кода» растянулась на всю ее вторую половину: сжатая пружина медленно распрямлялась. Айвз успел привести в порядок многие из своих сочинений, каталогизировать их, написать и надиктовать воспоминания; смог дожидаться первых исполнений многих своих произведений, принять некоторое участие в подготовке этих исполнений. Одним словом, вторая половина жизни Айвза, почти лишенная каких-либо примечательных событий, стала своего рода «рефлексией» первой; периодом медленного, но неуклонного «проявления», прояснения смысла его музыки для современников.

Сразу же после выхода из больницы Айвз начал приводить в порядок написанное. В первые месяцы 1919 г. он пишет «Эссе перед сонатой» — большое философское сочинение, своеобразный комментарий к фортепианной сонате «Конкорд», завершает трактат «Большинство». На собственные средства, с помощью издательства «Ширмер», он публикует «Конкорд» (вместе с эссе), а также сборник «114 песен» (с большим своим послесловием); в сборник вошли 64 старые песни, 14 новых, только что написанных, 36 — аранжированных из прошлых оркестровых или инструментальных пьес. Айвз рассылает свои изданные сочинения многим известным музыкантам. Это положило начало росту известности его музыки: многие, получив ноты, прислали письма с просьбой послать им что-нибудь еще.

Среди песен, написанных после болезни, есть подлинные шедевры: философские монологи и сцены — «Из „Парацельса“», «Эсхил и Софокл», «Об антиподах»; остроумные пародии — «Единственный путь», «Величайший человек»; тонкая лирика — «Желтые листья». Несколько песен Айвз написал для Эдит, своей приемной дочери: они словно наполнены светом, проникнуты нежностью («Два цветика», «Рождественская колядка» — гармонизация мелодии, придуманной 11-летней Эдит).

Айвз продолжает группировать в различные сюиты свои мелкие вокальные и инструментальные пьесы: он намечает несколько таких сюит (не приходя к окончательному выбору), состоящих из инструментальных миниатюр. Вокальные миниатюры он объединяет тематически; эти группы, формально не закрепленные Айвзом, показывают внутренние нити общности между разными песнями: «Три поэта и природа человека» (Браунинг — «Из „Парацельса“», «Уолт Уитмен», Мэтью Арнольд — «Западный Лондон»); «Оборотная сторона предприимчивости» («Новая река», «Индейцы», ковбойская баллада «Чарли Ратлэдж», «Энн-стрит», — песни, повествующие о губительном влиянии американской цивилизации); «Со склонов» («Туманы», «Радуга», «Сумерки», «Вечер»); «Акварели» («На море», «Пловцы», «Пруд», «Отец твой спит на дне морском» — «Траурная песнь моря»).

Последнюю песню — на стихи из «Бури» Шекспира — Айвз написал в 1925 г., через несколько месяцев после смерти брата Гармонии, своего старого друга Дэвида Твичелла. Он покончил с собой. Айвз узнал об этом, когда со всей семьей находился в Лондоне, совершая путешествие по Европе. Дэвиду было 49 лет — столько, сколько и Айвзу, и ровно столько же, сколько было отцу Айвза, когда он умер. Не случайно Айвз выбрал именно этот текст Шекспира: он вспомнил об отце. И в самом деле, есть какая-то таинственная закономерность в том, что творчество Чарльза Айвза прекратилось в том самом возрасте, в котором его отец, оказавший решающее влияние на личность композитора, ушел из жизни. «Траурная песнь моря»... В рукописи — следы сомнения: «Хорошо ли? Стоит ли оставить? Гармония говорит: да. Эдит и Мосс говорят — нет» [13, 211]. После этого Айвз принимается за Третью оркестровую сюиту<sup>55</sup>, Третью фортепианную сонату, но безуспешно... Песня «Восход

---

<sup>55</sup> I часть сюиты недавно восстановлена по наброскам и исполнена.

солнца» (1926) также остается незавершенной. «Нехорошо... — пишет Айвз на полях. — Слова нехорошие, но все же лучше, чем музыка» [13, 212].

Вскоре, осенью 1926 г., Айвзы наконец-то переезжают в свой собственный дом в Нью-Йорке, на 74-й стрит. Это был их восьмой нью-йоркский адрес. Айвз устроил себе кабинет на верхнем этаже. Однажды, выйдя из него со слезами на глазах, он спустился вниз по лестнице и признался Гармонии, что не может больше писать музыку: ничего не выходит, все звучит плохо... Творческий путь Айвза был завершен<sup>56</sup>.

И тут же, словно по мановению волшебного жезла, стал пробуждаться интерес к его музыке. Пока Айвз сочинял, понимание, столь необходимое ему психологически, не приходило. Но стоило только поставить точку, как все изменилось. Еще в 1923 г. в своем агентстве Айвз встретился с французским пианистом Э. Шмитцем (1889—1949), который зашел туда, чтобы оформить страховой договор. Разговорившись с Айвзом и узнав, что перед ним — композитор, Шмитц заинтересовался его музыкой. Незадолго перед своим приездом в Америку он стал во главе так называемого Франко-американского сообщества (впоследствии — общества «Pro musica»), ставившего своей задачей пропаганду и исполнение новейшей французской и американской музыки. В 1925 г. Шмитц включил в программу концерта «Про музыка» «Три четвертитоновые пьесы» для двух фортепиано — одно из самых экспериментальных сочинений Айвза, завершенное в 1924 г. В марте 1924 г. Дж. Гольдштейн и Р. Тиллсон играют Вторую скрипичную сонату в одном из залов Нью-Йорка. В январе 1927 г. Шмитц и его «Про музыка» организуют концерт современной французской и американской музыки в «Таун-холле» Нью-Йорка, где молодой английский дирижер Юджин Гуссенс дирижирует музыкой Дебюсси к «Королю Лиру» и двумя первыми частями Четвертой симфонии Айвза, Д. Мийо — своей камерной оперой «Жалобы Орфея». Партитура Четвертой симфонии была не в порядке: переписчик, мистер Прайс, как обычно, «подправил» ее, избавив от лишних диссонансов.

---

<sup>56</sup> В 1929 г. Айвз сделал гармонизацию негритянской спиричуэл «Утром». В 1932-м вновь вернулся к идее симфонии «Вселенная». «Предполагаю закончить ее в этом году», — написал он. Но позднее передумал: «Наверное, стоит отложить...» [22, 204]. В 1942 г. — последний «привет»: «Они — там!».

Пока Айвз возился, в свою очередь исправляя Прайса, сроки «подпирали», Гуссенс требовал партитуру и партии. В результате партии последней, IV части, так и не были расписаны. На репетициях были сыграны первые три части, включая Фугу. Айвз присутствовал в зале. По окончании репетиции оркестр устроил ему овацию, стуча смычками по пультам и топая ногами. «Это была ужасно трудная работа,— вспоминал Ю. Гуссенс в 1961 г.— гораздо более трудная, чем «Весна священная», но и более благодарная... Бог мой, как этот человек понимал, что надо делать! Все звучало прекрасно. Я посвятил целую репетицию II части, во время которой все чувствовали себя немножко „на острие ножа“... Первая репетиция была для меня уроком: после нее я взял в помощь второго дирижера, чего никогда ранее, кроме как в опере, не делал. Но здесь он был действительно необходим... Адресованные дирижеру примечания Айвза в партитуре II части — это настоящее руководство по практической музыкальности, которое каждый должен знать наизусть...» [22, 211—212].

Исполнение вызвало огромный резонанс в прессе. Лоренс Гилман в «Нью-Йорк геральд трибюн» отмечал: «В основе Четвертой симфонии мистера Айвза — уводящий далеко за пределы музыки духовный подтекст. Симфония, если воспользоваться словами Эмерсона о поэзии Уитмена, — лишь передний план. Хотелось бы поскорее услышать ее целиком» [см. 22, 215]. Ждать этого события пришлось, правда, 36 лет...<sup>57</sup>

Аннотация к первому исполнению частей Четвертой симфонии была написана Генри Белламанном, поэтом и писателем (известен впоследствии по роману «Королевский ряд» — 1940), с которым Айвз недавно познакомился и быстро подружился. Некоторое время Белламанн даже жил в доме Айвза. Он стал одним из первых исследователей творчества Айвза. Свою первую работу — обзор

---

<sup>57</sup> Эллиот Картер рассказывает, что перед исполнением двух частей Четвертой симфонии Айвз пригласил ударников нью-йоркского филармонического оркестра и долго демонстрировал им все сложные ритмы, выстукивая их на своем обеденном столе [16, 142]. Дариус Мийо, по словам Гуссенса, завидовавший успеху Айвза и боявшийся, что критики вообще не заметят его оперы, настоял, чтобы на концерте были исполнены только две, а не три части Четвертой симфонии. После концерта Мийо, правда, побывал в гостях у Айвза и впоследствии вспоминал об этом с удовольствием: «Айвз был такой интересный человек... а его музыку я полюбил сразу, как только услышал ее в первый раз» [16, 170].

сонаты «Конкорд» — Белламани напечатал еще в 1921 г.; статья «Музыка Чарльза Айвза» появилась в марте 1927 г. в ежеквартальном журнале, издаваемом Шмитцем, «Pro musica»<sup>58</sup>. Позднее были напечатаны и другие.

В 1927 г. Айвз получает первое письмо из Сан-Франциско от молодого композитора Генри Коуэлла, который предлагает услуги руководимого им издательства «Новая музыка». Коуэлл узнал о музыке Айвза от своего учителя, Чарльза Зигера<sup>59</sup> (профессора университета в Калифорнии, которому Айвз прислал «114 песен») и познакомил с ней многих своих друзей — В. Риджера, Э. Картера, Дж. Моррасса, А. Копленда. Для многих из них партитуры Айвза, изданные впоследствии в «Новой музыке», оказались своего рода «библией» [см. 16, 165]. Коуэлл стал центром пропаганды новой американской музыки, и в первую очередь — Айвза. Впоследствии, в 50-х гг. Коуэлл (совместно с женой) написал первую монографию об Айвзе.

Айвз сразу же откликнулся на предложение Коуэлла: в течение почти 30 лет он аккуратно финансировал деятельность издательства, покрывая треть его расходов. Сохранилась переписка Коуэлла и Айвза, свидетельствующая о постоянных дополнительных субсидиях, выдаваемых Айвзом по просьбе Коуэлла [см. 109]. В сборниках «Новой музыки», действительно сыгравших историческую роль в пропаганде новой американской музыки, были опубликованы сочинения самого Коуэлла, Раглса, Риджера, Картера и других. До сих пор многие публикации «Новой музыки» остаются практически единственными источниками изучения музыки этих авторов. В сборниках, финансируемых Айвзом, с его согласия были также опубликованы два сочинения А. Шёнберга, специально написанные для «Новой музыки»: фортепианные пьесы, ор. 33-а и 33-б. «Я думаю,— писал Коуэлл Айвзу в 1931 г.,— что раз в год мы можем издавать сочинение европейского композитора, как мы издали Веберна в прошлом сезоне, и это будет только способствовать поднятию престижа „Новой музыки“» [109, 550].

В выпусках «Новой музыки» были опубликованы многие сочинения Айвза: благодаря этому мы имеем сегодня издания, просмотренные и откорректированные самим композитором (или под его наблюдением). Это

---

<sup>58</sup> На стихи Белламани Айвз написал две поздние песни: «Вершины» и «Желтые листья» (обе — в 1923 г.).

<sup>59</sup> О его отношении к Айвзу см. в сноске 27 на с. 117.

II часть Четвертой симфонии (изд. 1929), Сюита для театрального оркестра (январь 1932), «Линкольн, великий гражданин» (1932, переизд. 1953), «Четвертое июля» (1932), сборник «34 песни» (октябрь 1933), «18 песен» (октябрь 1935), «День рождения Вашингтона» (1936), «Двадцать два» и «Три протеста» для фортепиано (1947), Соната № 3 для скрипки и фортепиано (1951), пьеса для камерного оркестра «Гонг на крючке» (1953).

Многие молодые американские музыканты впервые узнавали музыку Айвза по тем экземплярам «Конкорда» и «114 песен», которые он разослал в начале 20-х гг.<sup>60</sup> Некоторые находили их в городских библиотеках, другие — в букинистических магазинах, куда адресаты Айвза сдавали их за ненадобностью...<sup>61</sup> В конце 20-х гг. студенты различных музыкальных заведений организовали в Нью-Йорке «Клуб энтузиастов»: они сообща добывали ноты айвзовских сочинений, играли и изучали их, старались собрать всевозможную информацию о композиторе. Среди «энтузиастов» были композитор и дирижер Б. Херрман и композитор Дж. Моросс. Позднее они познакомились с Айвзом и помогли ему в разборе и сортировке, переписке рукописей. Б. Херрман был первым исполнителем Второй симфонии и двух частей Четвертой симфонии Айвза в Англии. Аарон Копленд вместе с певцом Хубертом Линскоттом исполнил 7 песен Айвза на музыкальном фестивале в Яддо в мае 1932 г. Это исполнение произвело сильнейшее впечатление на аудиторию. После концерта композитор В. Риджер написал Айвзу: «Ваши прекрасные песни вызвали в Яддо не просто энтузиазм, но глубокую признательность у очень многих молодых композиторов... Возникает столько вопросов о Вашей жизни — музыкальных и прочих... Может быть, стоит подумать о том, чтобы диктовать на фонограф время от времени факты Вашей

---

<sup>60</sup> Один из экземпляров этого издания песен с пометками, касающимися предлагаемой инструментовки и сделанными рукой Айвза, хранится в читальном зале Московской консерватории. Почерк Айвза идентифицирован в апреле 1987 г. Дж. Киркпатриком. Пока не удалось установить, каким образом этот экземпляр попал в библиотеку. По устному свидетельству Н. Л. Слонимского (в беседе с автором в Ленинграде 25 мая 1988 г.), экземпляр с инструментальными разметками Айвза принадлежал ему, а затем был передан в собрание известного американского коллекционера Мольденхауэра.

<sup>61</sup> Айвз, узнав об этом, возмущался: «Ведь я посылал их бесплатно!»



биографии?...» [10, 17]. Это совпадало с намерениями самого Айвза: в 1931 г. он начал диктовать машинистке (а иногда и писать от руки, когда позволяло здоровье) разные заметки, воспоминания, перечень сочинений, которые в 1971 г. были изданы Дж. Киркпатриком в книге под общим названием «Memos» [10]<sup>62</sup>.

Таким образом, хотя Айвз и не создал композиторской школы, никогда не преподавал, не стремился пропагандировать свой стиль среди молодых музыкантов, его музыка оказала огромное воздействие на всех без исключения ведущих американских композиторов более молодого поколения: Картера, Копленда, Риджера, Харрисона, Коуэлла, Кейджа, Крама. И в этом смысле он действительно может быть назван «отцом американской музыки XX в.»<sup>63</sup>.

Молодые американские композиторы узнавали сочинения Айвза в сравнении с современной европейской музыкой, которой Айвз вовсе не знал. Так, Э. Картер вспоминает, что, изучая одновременно Скрябина, Шёнберга и Айвза, они рассматривали музыку Шёнберга как «опасную черную магию», Скрябина — как нечто сатаническое, но привлекательное, в то время как Айвз представлялся им чистым «белым» божеством [16, 133].

В музыке Айвза было то, что поэт Луис Энтермейер (на его текст Айвз написал песню «Пловцы») метко охарактеризовал как «нечто с короткими рукавами»: способность говорить запросто, чисто, безыскусно об очень сложных вещах, не заботясь о форме выражения, которая появлялась как бы сама собой. И эту черту искусства Айвза сразу оценили его молодые коллеги: она выражала характерное свойство американской психологии — общительность, демократичность. Композитор Лу

---

<sup>62</sup> Воспоминания эти весьма своеобразны: это не «очищенная» художественная проза, но порой небрежно брошенные устные замечания; иной раз вытесняющие друг друга образы прошлого; размышления, где философские идеи свободно перемежаются эксцентрическими междометиями, выпадами в сторону «прекрасных леди», которым, конечно, чужда его музыка, или Ролло — излюбленного «персонажа» айвзовских писаний, заимствованного им из детских сказок XIX ст. Ролло — образцовый мальчик, «мальчик-паинька», лишенный, однако, всякого воображения, делающий все так, как ему скажут. «Ядовитые» стрелы Айвза в «Memos» заставляют вспомнить о Дон Кихоте: ни «прекрасные леди», ни «Ролло», ни американские дельцы и политики, разумеется, никак их не ощущали. Но таков был Айвз, и в самом деле напоминающий героя Сервантеса, жившего в своем, особом мире, освещенном идеалами прошлого.

<sup>63</sup> Из письма Дж. Крама автору книги.

Харрисон, хорошо знавший Айвза, говорит, что его музыка все «включала в себя» и «ничего не исключала», коренным образом отличаясь от сочинений европейских, да и американских современников своей универсальностью [16, 200].

А. Копленд писал: «Ясно, что он был одним из пионеров нашей музыки, и я думаю, пришло время ему занять то место в нашем сознании, которое занимал Мак-Доуэлл в сознании старших поколений»<sup>64</sup> [70, 33].

Г. Коуэлл познакомил Айвза с Николаем Слонимским, приехавшим из России и ставшим во главе Бостонского камерного оркестра. Слонимский попросил у Айвза сочинение для своего оркестра, и композитор специально для этого исполнения сделал камерную версию «Трех мест в Новой Англии», попутно добавив в партитуру побольше диссонансов<sup>65</sup>. В 1931 г. Слонимский дирижирует премьерой «Трех мест» в Нью-Йорке — Айвз присутствует на концерте. Публика восприняла премьеру с огромным энтузиазмом: II и III части были повторены «на бис». Аудитория была поражена тем, как дирижер одной рукой дирижировал на «три», а другой — на «четыре». В том же году Слонимский дирижирует «Тремя местами» в своих европейских концертах. Исполнение этого сочинения в Париже вызвало бурю восторга и огромное число откликов в прессе, став началом европейского признания музыки Айвза. Известный музыковед Анри Прюньер критически отнесся к музыке Айвза: «Если правда, что Чарльз Айвз написал „Три места в Новой Англии“, не зная „Весны священной“ Стравинского, то его можно назвать первооткрывателем. Но, без всякого сомнения, он знал Шёнберга, но не смог, впрочем, усвоить уроки венского мастера так, как надо»

---

<sup>64</sup> Эдвард Мак-Доуэлл (1860—1908) — композитор романтического направления, считавшийся в начале XX в. лидером американской музыки.

<sup>65</sup> Манера добавлять диссонансы, «приперчивать» свою музыку вообще была свойственна Айвзу на протяжении всей его жизни. Об этом говорил выпускникам Йельского университета в 1985 г. Джон Киркпатрик, рассказывая, что, готовя к изданию сонату «Конкорд», он выявляет позднейшие «диссонантные» наслоения и снимает их, проясняя фактуру и первоначальный замысел композитора. «Его часто называли предтечей авангарда, говорили, что авангард никогда не сможет его догнать, но, когда авангард все же стал его догонять, Айвз ощутил спортивный азарт, столь свойственный его юности, и не захотел отказаться от этой роли; он превратил многие чистые октавы в „Конкорде“ в уменьшенные или увеличенные путем простого добавления знаков альтерации перед нотами» [98].

[10, 15]. Айвз отвечал на это в письме к Э. Шмитцу, который прислал ему из Парижа газетные вырезки с рецензиями: «Он говорит, что я знаю Шёнберга — это интересная для меня информация, поскольку я никогда не видел и не слышал ничего из шёнберговской музыки» [10, 27].

Слонимский, став большим другом Айвза, часто бывал у него в доме. Его приходу Айвз всегда был очень рад. Сидя у себя в кабинете, наверху, он каким-то шестым чувством ощущал, что пришел именно Слонимский, приветствовал его криками и надолго уводил в кабинет, требуя рассказов о гастролях, концертах. Слонимский исполнял многие сочинения Айвза: «Декабрь», «Новая река», «Ночью» (последнюю часть «Сюиты для театрального оркестра»), а также осуществил первую в истории грамзапись музыки Айвза — «амбарного танца» (средней части) из «Дня рождения Вашингтона». Айвз постоянно помогал Слонимскому материально (в то время, по словам дирижера, он очень нуждался): почти к каждому письму прилагался чек на несколько сот долларов<sup>66</sup>. Впрочем, не все исполнения айвзовской музыки проходили с успехом. На концерте Слонимского в Голливуде снобистская публика освистала и осмеяла музыку «Трех мест»: Айвз еще не был тогда достаточно «репрезентативным» автором...

«Я хочу, чтобы вы были моими глазами», — говорил Айвз своим молодым коллегам, которые бывали у него в доме и интересовались его музыкой. Страдающий катарактой, Айвз к концу 30-х гг. стал видеть очень плохо. Постепенно вокруг него образовался целый круг молодых композиторов и дирижеров, которые постоянно помогали в разборе рукописей, исправлении ошибок, переписке, подготовке к печати, инструментровке. Это были Дж. Беккер, Г. Коуэлл, Л. Харрисон, Б. Херрман, Н. Слонимский.

«Открытие» музыки Айвза продолжалось. Звучали отдельные части сонаты «Конкорд» — III часть, «Олкотты», была исполнена на Зальцбургском фестивале летом 1928 г. пианистом О. Циглером. «День памяти погибших» из симфонии «Праздники» исполняется в Гаване местным симфоническим оркестром. В Нью-Йорке звучат камерные сочинения, исполняется 67-й Псалом.

---

<sup>66</sup> Позднее Айвз попросил Слонимского инструментовать некоторые миниатюры из сборника «114 песен». Слонимский был также редактором партитур Айвза, выходивших в «Новой музыке».

В 30-е гг. в доме Айвзов появляется новый человек — пианист Джон Киркпатрик, которому суждено было стать одним из наиболее преданных и активных пропагандистов музыки Айвза, а впоследствии — хранителем его архива. Дж. Киркпатрик исполняет сонату «Конкорд» целиком — впервые это происходит в 1939 г. в нью-йоркском «Таун-холле»<sup>67</sup>. На концерте присутствовали многие выдающиеся музыканты. Критика называла сонату «величайшей музыкой, когда-либо написанной американцем» [10, 335]. П. Розенфельд в журнале «Новая музыка» писал после исполнения: «Соната пропитана таинственным ощущением духовности, в котором пуританские идеалы кажутся вновь материализованными... Структура — бетховенская по широте концепции и трактовке цикла... Это — одно из тех сочинений, где каждый звук на протяжении многих страниц рапсодически, трепетно, экспрессивно живет, проникаясь особенным поэтическим значением» [115, 109]. В 1945 г. Киркпатрик записал «Конкорд» на пластинку.

Вскоре зазвучали и другие сочинения Айвза: Й. Сигети исполнил в «Карнеги-холле» Четвертую скрипичную сонату, «Уолден-квартет» — Второй струнный квартет, хор Роберта Шоу — «Жатвенные хоралы» и 67-й Псалом; впервые прозвучали Трио, Первая фортепианная, Первая скрипичная соната, многие песни. В различных городах Америки — Нью-Йорке, Лос-Анджелесе, Милуоки — исполнялись монографические программы, посвященные творчеству Айвза.

В 1946 г. Лу Харрисон дирижирует Третьей симфонией — той самой, которую играл Малер. В зале присутствуют С. Кусевицкий и Д. Митропулос. Успех был огромный — уже на следующее утро в Американский музыкальный центр пришло несколько телеграмм от разных дирижеров, в том числе от С. Кусевицкого — с просьбой выслать ноты... Айвз избирается почетным членом

---

<sup>67</sup> Соната «Конкорд» в любительских, неофициальных исполнениях прозвучала намного раньше. Г. Белламани слышал ее еще в 1920 г.; Э. Картер — в середине 20-х гг. Киркпатрик в своих воспоминаниях рассказывает, что он учил «Конкорд» в течение нескольких лет. Чтобы запомнить наизусть это без преувеличения сложнейшее произведение фортепианной музыки XX в., Киркпатрик специально «адаптировал» айвзовский текст: в «прозе» — нетактированных разделах — он проставлял вспомогательные тактовые черты, чтобы лучше понять и выявить артикуляцию, смысловые акценты музыки [см. 16, 215]. На первых публичных исполнениях «Конкорда» многие женщины подходили к Киркпатрику и говорили: «Совершенно беспардонно!» Так что «прекрасные старые леди» из воспоминаний Айвза — совсем не просто метафора!

Американского института искусств и исследований. Через год Айвз удостоивается Пулитцеровской премии за Третью симфонию. Его друг, композитор Карл Раглс (1876—1971) прислал поздравление: «Понадобилось слишком много времени, чтобы увидеть свет, но таков удел всех творцов» [16, 174]. В ответ на поздравление Н. Слонимского Айвз сказал ему: «Призы и награды — это для школьников, а я уже давно не школьник» [16, 153]. Половину премии композитор отсылает дирижеру Л. Харрисону, а другую половину — Дж. Беккеру, который особенно много помогал ему в корректурах и подготовке к изданию партитур.

В 1951 г. Л. Бернштейн руководит премьерой Второй симфонии. Партитуру восстановить удалось с трудом — ее готовый экземпляр был потерян В. Дамрошем еще в 10-е годы. Коуэлл и Харрисон смогли собрать ее из карандашных набросков, но ошибок оказалось все же очень много. Айвз слушал премьеру по радио, в доме своего соседа по Реддингу мистера Райдера. После конца трансляции он резко встал, выругался и неподвижно сел у камина, глядя на огонь<sup>68</sup>.

За месяц до смерти Айвза, в 1954 г., впервые прозвучала симфония «Праздники». Но подлинным триумфом айвзовской музыки стала премьера Четвертой симфонии, впервые через полвека после ее завершения исполненная целиком Л. Стоковским в 1965 г. К этому событию был приурочен и выпуск в свет партитуры Четвертой симфонии, что оказалось совсем не легким делом: издательские права на разные части симфонии находились в то время в руках различных частных издательств. И все-таки удалось найти решение; издание партитуры Четвертой, самой грандиозной по замыслу, самой «всеохватной» симфонии Айвза стало своеобразным символом единения разрозненных сил американской музыкальной общественности под знаменем творчества гения, открывшего Америку для самой Америки. Но композитора уже не было в живых.

Как жил Айвз последние четверть века своей жизни?

В 1930 г. он оставил бизнес. Айвз быстро, почти мгновенно превратился из юноши в старика: напор, темп, постоянная и бурная деятельность сменились рефлексией, ретроспекцией, осмыслением прожитого и сделан-

---

<sup>68</sup> Харрисон, много работавший вместе с Айвзом над его рукописями, свидетельствует о том, что Айвз помнил каждую малейшую деталь, каждый знак альтерации в своих партитурах, созданных несколько десятилетий назад [16, 205].

ного. Он как бы миновал «зрелость» — пору солнцестояния человеческой жизни, с ее устойчивым равновесием, уверенностью в себе, ощущением достигнутых успехов, однозначностью сегодняшнего момента. И это понятно: Айвз никогда не мог находиться в одном измерении: будь то захлестывающие друг друга волны каждодневных дел глядящего вперед бизнесмена или просветленное созерцание художника, обращенного в прошлое. Айвз отрастил бороду, надел старомодную коричневую шляпу с полями, которую, как вспоминают его родственники, продолжал носить в течение всех последующих лет. Он купил устаревший, подержанный автомобиль «форд» марки «Т», на котором совершал рейсы длиной в 6 миль от своего дома в Реддинге до станции, с удовольствием катая своих многочисленных племянников. В кабинете Айвза в Реддинге до сих пор стоит старомодное прямострунное пианино, на котором Айвз по утрам часто играл фуги из «Хорошо темперированного клавира». «Он выглядел, как Бог Отец на картине Блейка», — вспоминал Л. Харрисон [16, 205].

В 30-е гг. Айвзы совершают три больших путешествия в Европу. Одно из них продолжалось больше года (1932—1933). Чарльз, Гармония и Эдит побывали в Англии, Германии, Франции, Швейцарии, Италии. Айвз шлет в Америку очень веселые письма Слонимскому. Вежливый тон англичан он пытается передать нотами: «когда таксист говорит „so-gy“, он поет „cis-b“» [9, 1332]. А вот восторженное письмо из Сицилии: «Были ли Вы когда-нибудь в Сицилии? Солнце поднимается из Греции, пересекая Ионическое море, легкий бриз приносит видение Калабрии, а в другом глазу — лимоны и мадемуазели!» [9, 1333].

Мучили болезни: диабет, катаракта. Айвз был одним из тех людей, которых спасло изобретение инсулина. Стало трудно писать: тряслись руки, оставляя на бумаге, как любил говорить Айвз, много «зубцов» — шутя, он считал их проявлением твердого, «зубастого» характера. Несмотря на это, Айвз всегда оставался остроумным, веселым, порой эксцентричным человеком. Молодость души долго не покидала его. В доме всегда было много детей: у брата, Мосса, их было шестеро, а потом появились и внуки. В 1939 году Эдит вышла замуж за Джорджа Тайлера, и через несколько лет у Айвза родился внук, Чарльз Айвз Тайлер. Айвз общался с детьми на равных, а письма к ним подписывал «Чесси Айвз». Для каждого из знакомых, родственников, соседей у него всегда было

припасено смешное, но не обидное прозвище. «Его юмор,— вспоминает Н. Слонимский,— был очень старомодным, далеким от того гения, который проявлялся в музыке. Я думаю, что он был как-то связан с теми простыми мелодиями, которые Айвз использовал практически в каждом из своих сочинений... Он обожал каламбуры, и если бы я писал литературоведческие работы, я бы обязательно отметил любовь к каламбурам у гениев — от Шекспира до Джеймса Джойса. Все они были равнодушны к каламбурам, этому самому низкому сорту юмора» [16, 151—152].

В январе 1931 г. в одной программе с «Тремя местами в Новой Англии» Слонимский играл оркестровое сочинение К. Рагlsa «Люди и горы», которое Айвз очень ценил. После исполнения рядом с Айвзом раздалось несколько свистков. Айвз вдруг вскочил и закричал: «Эй вы, проклятые неженки!.. Когда вы слышите такую сильную и мужественную музыку, встаньте и пользуйтесь своими ушами как мужчины!» [10, 141].

Вообще же на концерты он почти не ходил, а однажды, придя послушать квартеты Моцарта и Гайдна в исполнении знакомых музыкантов, ушел, не дождавшись конца: музыка показалась ему сладкой и размягченной. Композиторов XX в. Айвз знал совсем мало: в молодости он слышал «Море» Дебюсси, «Дафниса и Хлоу» Равеля, «Жар-птицу» и «Весну священную» Стравинского, «Прометей» и «Поэму экстаза» Скрябина. Позднее, в 30-е гг., Айвз проявлял большой интерес к музыке современников. У него на столе лежала партитура «Любви к трем апельсинам» — оперы Прокофьева, только что поставленной в Чикаго. Кроме того, он постоянно получал все экземпляры изданий «Новой музыки», среди которых было немало свежих сочинений европейских композиторов. Э. Картер вспоминает, что Айвз очень точно и с тонким чувством юмора пародировал многих современных авторов, наигрывая типичные «равелевские» большие септаккорды, диссонансы или оstinатные ритмы Стравинского, называя их слишком простыми.

Что бы ни делал Айвз, он вкладывал в это весь свой темперамент. Часто, собирая молодых композиторов у себя дома, он с жаром играл свои сочинения. Отдаваясь музыке целиком, крича и задыхаясь, он часто вынужден был останавливаться, ложиться на диван. Гармония приносила молоко... Чаше всего звучал «Конкорд», причем каждый раз это были отрывки, пересочиненные совсем по-другому. «Мы спрашивали его,— вспоминает Э. Картер,—

почему он постоянно меняет гармонии, динамику, диссонансы, паузы? Он отвечал, что дал в нотах лишь самые общие указания пианисту, который может, если захочет, пересочинить сонату по-своему...» [66, 174]. Нотный текст всегда был лишь условностью для Айвза. Говоря об исполнении своих сочинений, он, по словам Киркпатрика, шутиливо советовал:

«Играйте их так, как будто вы завтракаете,

Или как будто вы позавтракали,

Играйте их так, как вы копаете картошку»<sup>69</sup>.

В 1939 г. Айвз перенес второй, очень тяжелый инфаркт. Он становится практически инвалидом, ходит с палочкой. Зимой живет в Нью-Йорке. На теплые месяцы — обычно с апреля-мая по октябрь — уезжает в Реддинг. Там он чувствует себя более дома, чем в городе, по утрам гуляет, после обеда слушает, как Гармония читает вслух их любимые приключенческие романы XIX ст. По вечерам сидит у камина, беседуя с родственниками и гостями. Айвз принципиально не выписывает американских газет — иногда читает лондонскую «Таймс», а когда кто-нибудь, приезжая, привозит с собой ворох прессы, кричит: «Боже мой, опять эти газеты! И зачем вы читаете эту чушь?.. Политиканы бегают по всему миру, как тараканы...»

Последние годы он не мог переносить звуков радио — то, что неслоь оттуда, казалось ему какой-то чудовищной низкопробщиной. Почти не разговаривал по телефону и испытывал к этому аппарату явную неприязнь. Самолеты, иногда пролетавшие над Реддингом, выводили его из себя. В таких случаях, вспоминает Дж. Тайлер, в адрес пилота неслись самые страшные проклятья, которые тот, конечно, слышать не мог. Недоверчиво относился Айвз и к фотоаппаратам: ему казалось, что в процессе съемки исчезает, улетучивается часть духовного «поля» человека...

Есть что-то знаменательное в том, что, создавая новое в музыке, Айвз избегал всяческих новшеств в жизни, которые казались ему суррогатом, накипью, лишь отвлекающими от постижения природы. И это лишний раз говорит о природе айвзовского новаторства. Он не занимался звукотворчеством, но просто слышал то, чего не слышали другие. Почему Айвз перестал сочинять? Болезнь, разочарованность в экспериментах, отсутствие понимания? Может быть. По сути же, Айвз никогда не переставал создавать музыку. Она постоянно вибрировала в его душе. И чем

---

<sup>69</sup> Цит. по предисловию Киркпатрика к изданию «11 песен и 2 гармонизации» Нью-Йорк, 1968.



более глубоким, совершенным, всеохватным становилось это внутреннее слышание, тем менее возможным казалось адекватное воплощение на бумаге в реальных звуках. Потому никогда не могла быть написана симфония «Вселенная», но она всегда существовала — в природе, в мыслях Айвза, в его представлениях о мире. Последние годы жизни Айвза были временем создания именно такой, подлинной, но беззвучной музыки. Он слышал ее вокруг, когда жил в Реддинге до поздней осени, все более и более, подобно Торо, сливаясь с природой, ее спокойными ритмами и звуками. Когда его спрашивали, почему он не уезжает в город, Айвз отвечал: «Здесь так хорошо. Все становится золотым: зерно, листья, тыквы. Что может быть прекраснее, чем просто сидеть и наблюдать все это?» [16, 161]. Незадолго до смерти в поздравительной открытке родным он написал: «Я — на середине океана, но пока еще на борту...» [16, 87].

Айвз умер 19 мая 1954 г. Его похоронили на холме, неподалеку от родного дома в Денбери.

Основная часть рукописей Айвза осталась в амбаре его дома в Реддинге; Айвз непременно хотел, чтобы рядом с домом был амбар — этот атрибут быта Новой Англии XIX ст. Поначалу в амбаре жила Ракета — «свадебная лошадь» Айвзов, на которой они ездили до станции. Потом Ракету сменила модель «Т» «форда». Рядом с автомобилем спала корова: Эдит, хилой и больной девочке, нужно было свежее молоко. В 40-е гг. амбар был оборудован под библиотеку — хранилище нот Айвза. После его смерти Гармония решила передать все рукописи в библиотеку Йельского университета.

Когда Айвз в 1902 г. ушел с поста органиста Центральной пресвитерианской церкви Нью-Йорка, он оставил почти все свои лучшие хоровые и органные сочинения в библиотеке хора церкви — быть может, из желания сделать их всегда доступными тем, кто захочет ими воспользоваться в церкви, а возможно, и просто потому, что в «дешевой квартире», где он жил тогда, не было подходящего места для хранения партитур. Однако после того, как церковь два раза переезжала с места на место, рукописей Айвза в библиотеке не оказалось. Они исчезли бесследно. Сохранившаяся часть наследия Айвза составляет примерно две трети того, что он написал. Утеряно или не завершено свыше 100 сочинений. Утеряны были также многие ранние произведения Айвза, написанные им в Дэнбери и Нью-Хэйвене.

Музыкальный материал свободно «перетекал» у Айвза из сочинения в сочинение: так, например, «Марш провинциального духового оркестра» и увертюра и марш «1776» вошли во II часть «Трех мест в Новой Англии», часть «Готорн» из сонаты «Конкорд» — во II часть Четвертой симфонии. Примеры таких «диффузий» у Айвза почти бесконечны. Многие сочинения писались им одновременно и в течение многих лет, и поэтому на одних и тех же листах их эскизы перемежались набросками совсем других произведений. Короче говоря, после смерти Айвза его архив находился в крайнем беспорядке, несмотря на то, что сам композитор и его помощники в 30—40-е гг. много времени посвятили разбору, сортировке и завершению незаконченных набросков.

Приведением в порядок архива Айвза занялся Джон Киркпатрик. Он проделал поистине титаническую работу по сортировке, исследованию, каталогизации и фотографированию рукописей Айвза, в результате чего в 1960 г. им был выпущен полный каталог с подробным описанием всех рукописей Айвза, хранящихся в архиве композитора в Иельском университете [13]<sup>70</sup>. Это бесценное издание, напечатанное ротационным способом и перепечатанное в 1976 г. без изменений, до сих пор остается главным документальным источником исследований, посвященных творчеству Айвза. В каталоге не только зафиксированы все рукописи (в том числе незаконченные и утерянные), но также отмечены все «параллельные места» в различных сочинениях; цитаты, использованные Айвзом; приведены его многочисленные заметки на полях рукописей.

В 1972 г. Дж. Киркпатрик выпустил книгу «Memos», куда вошли воспоминания и заметки Айвза, надиктованные им в начале 30-х гг.; два списка сочинений, составленных самим Айвзом, а также множество дополнительных документальных материалов, посвященных жизни самого Айвза, его родственников и знакомых [10].

В 1955 г. появилось первое издание монографии об Айвзе, написанное Г. Коуэллом вместе с его женой, С. Коуэлл, еще при жизни композитора и включающей в себя многие интересные подробности жизни композитора, сохранившиеся в памяти авторов, а также отрывки из писем и заметок самого Айвза [3]. В 1961 г. Г. Боатрайт, скрипач и музыковед, издает все основные литера-

---

<sup>70</sup> В память о сборнике «114 песен» Киркпатрик поначалу отпечатал 114 экземпляров своего «Каталога».

турные, философские и политические сочинения Айвза: «Эссе перед сонатой», «Большинство», Послесловие к сборнику «114 песен», «Несколько четвертитоновых впечатлений», текст поправки к конституции, страховой памфлет «Размер взноса — мера будущего» и многое другое [8]. Впоследствии эта книга много раз переиздавалась.

Музыка Айвза становится известной в Америке и Европе. Его сочинениями дирижируют Л. Стоковский, Л. Бернштейн, С. Озава, Ю. Орманди, З. Мета, их исполняют лучшие оркестры мира. Песни Айвза поют и записывают на пластинки Д. Фишер-Дискау, Дж. де Гаэтани, скрипичные сонаты играет Й. Сигети<sup>71</sup>. К 100-летию Айвза в Америке был выпущен целый ряд изданий, посвященных его творчеству: альбом с записями многих сочинений композитора, книга В. Перлис «Чарльз Айвз в воспоминаниях», состоящая из интервью, взятых автором у многих людей, знавших Айвза, — как музыкантов, так и нем музыкантов [16]. В настоящее время творчеству Айвза посвящено 20 книг (включая указатели), множество диссертаций, десятки статей, вышедших на разных языках во многих странах. В 1974 г. в Нью-Йорке был проведен фестиваль-конференция, посвященный творчеству Айвза, где прозвучали многие сочинения композитора, уже получившие широкую популярность, а также неизвестные, восстановленные по рукописям и незавершенным наброскам. Там же были прочитаны доклады — музыкантами, литературоведами, журналистами, приехавшими из разных городов США и из многих европейских стран [см. 11; 12]. 100-летие Айвза, широко отмечавшееся в США, стало стимулом появления нескольких фундаментальных исследований, посвященных разным аспектам его жизненного пути и творчества [17; 18; 19; 20; 22]. Интересно, что музыка Айвза привлекает ныне внимание не только музыковедов, но и филологов [18], психиатров [79]...

---

<sup>71</sup> Дискография произведений Айвза огромна; нет возможности перечислить даже важнейшие записи на страницах этой книги. В разных странах постоянно появляются все новые пластинки, целиком посвященные Айвзу. Характерно, что исполнительский интерес не ограничивается лишь теми сочинениями, которые завоевали успех у слушателей, но простирается дальше, стремясь охватить наследие Айвза все более полно. Дискографии сочинений Айвза посвящена специальная книга Р. Уоррена [21], но, конечно, сведения, приведенные в ней, не являются исчерпывающими — книга вышла в 1972 г. Ясно одно: Айвз стал одним из самых исполняемых и «записываемых» авторов. В 1985 г. журнал «Neue Zeitschrift für Musik» объявил две пластинки с музыкой Айвза: диск с записью Первой фортепианной сонаты и компакт-диск, на котором звучат фортепианные произведения композитора, — в числе наиболее популярных среди любителей музыки.

Сложнее обстоит дело с публикацией сочинений Айвза. Основные его произведения изданы в США, но разными издательствами, что чрезвычайно затрудняет получение нот. До сих пор нет единого каталога всех изданных сочинений композитора. Основная часть их напечатана в Нью-Йорке издательством «Peeg» и объединенным издательством «Associated Music Publishers» (ныне — Schirmer). Значительная часть крупных опусов Айвза вообще не напечатана (!) и выдается издательствами в прокат за определенную сумму. Эта часть его партитур остается практически недоступной для широкого пользования. К числу таких «прокатных» сочинений относится Вторая оркестровая сюита, кантата «Небесная страна»<sup>72</sup>.

Несколько лет назад в США было учреждено Общество Чарльза Айвза, куда вошли виднейшие музыканты — исполнители и исследователи. Под наблюдением Общества началось систематическое издание сочинений композитора, и в первую очередь — реставрация тех, которые считались незавершенными или утерянными. Многие страницы музыки Айвза получили свое второе рождение. Так, полностью восстановлена по наброскам композитора и издана партитура его позднего сочинения для хора с оркестром «Джонни По»; партитура «Марша провинциального духового оркестра». Во главе Общества стоит известный музыковед Х. Уайли Хичкок, почетным президентом является Дж. Киркпатрик. К сожалению, Общество не имеет достаточных материальных фондов для проведения широких исследовательских и издательских работ и потому вынуждено опираться на пожертвования своих членов.

Музыка Айвза в СССР стала известна в семидесятые годы. На концерте Лос-Анджелесского оркестра в Москве С. Озава потряс всех исполнением Четвертой симфонии (Озава, правда, сыграл облегченный вариант, не привлекая второго дирижера и обойдясь без хора). Впечатление было подобно шоку: в сложной и необычной музыке трудно было сразу разобраться, но она интриговала, увлекала, притягивала к себе.

Г. Рождественский исполнил и записал на пластинку «Вопрос, оставшийся без ответа» (во время зарубежных гастролей Г. Рождественский исполнил также Четвертую симфонию Айвза с Чикагским филармоническим оркестром). И. Блажков сыграл (и записал на пластинку) пьесу для ансамбля «Звуковые пути № 3»; А. Любимов — «Сонату на трех

---

<sup>72</sup> Автор этих строк благодарен издательству «Peeg» за предоставленную возможность пользоваться этими партитурами. Но в каком ужасном виде находится, к примеру, партитура Второй оркестровой сюиты: неразборчивый почерк переписчика усугубляется многочисленными карандашными и чернильными пометками разных исполнителей, порой противоречащими друг другу, ошибками. Но издательство не печатает партитуру.

страницах» для фортепиано и колокольчиков, Largo для скрипки и фортепиано (совместно с О. Каганом).

Позднее в Москве и других городах прозвучали «День рождения Вашингтона» и «Сюита для театрального или камерного оркестра» (под управлением Ю. Николаевского), «Три места в Новой Англии»; фортепианная соната «Конкорд», фортепианное трио.

100-летие со дня рождения Айвза было отмечено концертом в переполненном Малом зале Московской консерватории, организованном Научным студенческим обществом. Были исполнены «Радуга» в версии для сопрано и камерного ансамбля, «Вопрос, оставшийся без ответа», «Пруд», пьесы для ансамбля Largo risoluto № 1 и № 2, Allegretto sombreoso, «Hallowe'en», Три четвертитоновые пьесы для двух фортепиано.

В 80-е гг. состоялся еще несколько премьер сочинений Айвза в СССР. Г. Рождественский сыграл Четвертую симфонию, сложнейшую оркестровую увертюру «Роберт Браунинг», а также Вторую оркестровую сюиту, Фугу в 4-х тональностях, пьесу «Кровавый цыган или Хирст!? Кто хуже?!»; певица Т. Мелентьева выступила в Ленинграде с программой, включавшей 12 песен Айвза. Дирижер А. Титов дал целую серию концертов, посвященных музыке Айвза (Третья симфония, «Центральный парк в темноте», многие инструментальные пьесы композитора). В Москве прозвучали Четвертая скрипичная соната (Т. Гринденко и А. Любимов), Пятая скрипичная соната (О. Крыса, Т. Чекина), органные «Вариации на тему „Америка“» (Л. Голуб), фортепианные пьесы (Т. Алиханов), пьеса «С колоколен и гор» (в исполнении Ансамбля солистов оркестра Большого театра СССР, дирижер А. Лазарев). Тот же ансамбль записал на пластинку несколько камерных сочинений композитора: «Врожденное», «У моря» — Adagio sostenuto, «Звуковые пути № 1», «По тротуарам», «Все время вокруг и обратно», «Ночь при свете фонарей», «Hallowe'en».

В СССР изданы партитуры Третьей симфонии, «Вопроса, оставшегося без ответа»; Вторая и Четвертая сонаты для скрипки и фортепиано, Соната на трех страницах, отдельные части из Первой и Второй фортепианных сонат.

Когда в США проходил юбилейный фестиваль музыки Айвза, публика пела мелодии известных песен, гимнов, использованных в его сочинениях. Конечно, англичане, русские, французы не знают «Индюшку в соломее», «Призыв к битве за свободу», «Нетлтон» так хорошо, как американцы. Но от этого значение музыки Айвза, пропитанной популярными американскими напевами, не становится для них менее универсальным. И не только потому, что сами цитаты, даже не идентифицируясь, осознаются как всеобщие, мифологические знаки, «несущие» в себе многообразный опыт человечества. Музыка Айвза — не эклектичное попурри и не простая попытка напомнить образы прошлого. Подобно средневековому алхимику, он смешивает разные «вещества» бытия, соединяя их в процессе течения музыки. Результат взаимодействия разнородного — кульминация, взрыв — рождает нечто новое: в клубах дыма возникает видение истины, очищенной от мирской суеты, то, что, по словам Айвза, обычно доступно лишь мудрым старикам и детям. В его музыке путь к истине становится открытым для всех.

## «Я просто чистил дом...»

(Песни и хоровые сочинения)

Он, как Титан, пытался достичь небес,  
оставаясь узником своей  
памяти и ностальгии.

*В. Томпсон об Айвзе*

«Иные сочиняли для денег, я — нет; иные для славы, я — нет; иные из-за любви, я — нет... Я на самом деле и не сочинял вовсе. Я просто чистил дом. А все, что осталось, развеял на бельевой веревке» [8, 130]. Так писал Айвз в послесловии к сборнику «114 песен». Противопоставляя себя композитору, связанному традициями, канонами искусства прошлого, Айвз берет материал с а мой жизни отовсюду, сплавляя воедино самые разнородные элементы повседневности. И в первую очередь это относится к песням, которые стали настоящим дневником айвзовской памяти. Здесь можно найти все, что волновало композитора, что сопровождало его в жизни и отразилось в творчестве: воспоминания юности, ностальгию по прошлому, шарж и карикатуру, звуковой эксперимент. На «бельевой веревке» песен мы видим истоки музыки Айвза, любовно рассортированные им самим.

Решив познакомиться музыкальный мир со своим творчеством, Айвз выбрал для издания, наряду с сонатой «Конкорд», именно «114 песен», включив в этот сборник миниатюры, написанные им в разные годы, в разной манере, на разные тексты и в разных жанрах, начиная с самых поздних, датированных 1921 г., и кончая совсем ранними. Последняя, 114-я песня — «Медленный марш» — написана в 1888 г.<sup>1</sup>

Песни — основная часть всего наследия Айвза, их было написано более двухсот (сохранилось — около 150).

Невозможно понять музыку Айвза, не зная его песен. Самое раннее из сохранившихся произведений Айвза — Песня («Медленный марш»), самое позднее — «Они — там!»,

<sup>1</sup> В простейшую хорально-маршевую ткань здесь вплетается цитата из «Саула» Генделя (траурный марш) — предвестник будущих айвзовских коллажей.

отклик на события второй мировой войны — тоже песня! Поэтому обзор творчества композитора удобнее всего начать именно с вокальных сочинений — песен и хоров, которые во многом связаны друг с другом по тематике, жанрам, обстоятельствам возникновения. Так, песни, в которых проходят мелодии религиозных гимнов, во многом близки культовым хоровым сочинениям Айвза, а некоторые песни, связанные, например, с политической и военной тематикой, подчас существуют в обоих вариантах — и как хоры, и как сольные вокальные произведения («Большинство, или Массы», «Генерал Уильям Бут восходит на небо», «Линкольн, великий гражданин», «Выборы», «Он — там!», «Они — там!»). И если фортепианные и камерные сочинения Айвза представляют скорее экспериментальную ветвь его творчества, то вокальные — почву этих экспериментов. В симфонических партитурах обе ветви соединяются.

В «114 песнях» Айвз сам обозначает истоки своей музыки, те образы, из которых складывался его музыкальный мир. Говоря строго, это даже и не образы, но — как уже было замечено — целостные культурные системы (см. с. 12), стилистические типы. Айвз дает им названия в рубриках своего сборника: «Четыре песни, основанные на мелодиях гимнов», связанные с образами ревивалистских собраний (№ 44—47); «Три военные песни», навеянные событиями первой мировой войны и вмещающие в себя множество популярных мелодий тех лет (№ 49—51); «Пять уличных песен и пьес» (№ 52—56); «Восемь сентиментальных баллад» (№ 85—92) и, наконец, «Четыре немецкие» и «Четыре французские песни» (№ 76—79, 80—83), написанные на известные поэтические тексты, уже использованные композиторами-романтиками. В самих названиях представлены разные «уровни» и слои айвзовской музыки: здесь и быт, и религия, и военные события, и собственно музыкальные традиции прошлого. Этим, впрочем, не ограничивается «ассортимент» сборника: здесь можно найти и утонченный звуковой пейзаж («Хусатоник у Стокбриджа»), и мистически окрашенную зарисовку («Пророк», «Туманы», «Заклинание»), юмористическую сценку («Воспоминания», «Величайший человек»), политический памфлет («Выборы»), философскую лирику («Торо», «Уолт Уитмен»), каламбур, поражающий своей краткостью («Энн-стрит»), пародию, кич («В аллее», «Песня — о чем угодно»).

Невольно вспоминается название юбилейного альбома пластинок, выпущенного в Америке к 100-летию Айвза: «Многоликий Чарльз Айвз». Никогда в истории вокальной музыки сборник песен не представлял собой столь внутренне

контрастного единства. Разумеется, Айвз не предполагал исполнения всех 114 песен сразу. Нити единства между песнями носят поэтому скорее смысловой, нежели практический характер. Но главное — это совсем иной тип единства. «114 песен» — не собрание, но сплав; не исповедь героя (как романтический вокальный цикл), но модель мира, видимого с очень высокой, панорамной точки обзора — как это бывает в картинах Босха, Брейгеля, где взгляд, скользя с одного на другое, уже не ищет последовательной логики, но воспринимает все в новом, объемном контексте. «Обращение непосредственно от песен популярной ориентации, — пишет Х. Хичкок в своей книге об Айвзе, — к радикальным по своей музыкальной организации утверждает широту музыкального словаря, нетривиальность мышления, богатство видения» [6, 16]. «Визионерский» подход Айвза к контрастам мира, сводимых воедино в его музыке, ощущение подспудной общности этих контрастов — то, что определяет принципиальную новизну его искусства, — наиболее ясно видно в песнях. Здесь разные грани мира еще не переплетаются столь причудливо и прихотливо, не срастаются столь неразрывно, как это происходит в Четвертой симфонии, «Трех местах в Новой Англии», симфонии «Праздники». В песнях эти «знаки» реальности и культурных традиций действительно оказываются «развешанными» на бельевой веревке — ко всеобщему обозрению...<sup>2</sup>

Послесловие к сборнику «114 песен» — один из самых интересных документов наследия Айвза; красноречивый авторский комментарий, который, по существу, составляет единое целое с музыкой, является ее естественным продолжением. О послесловии, так же как и о самом сборнике

---

<sup>2</sup> На Дрезденском фестивале 1986 г. был показан сценический коллаж из музыкальных произведений и текстов Ч. Айвза — спектакль с участием драматических актеров, певцов и дрезденского ансамбля «Musica viva», который назывался «Patchwork» («Сделанное из лоскутков»). Режиссер и автор сценария, швейцарец Юрг Виттенбах, по его собственному признанию, был вдохновлен послесловием к «114 песням» Айвза и — более всего — притчей об уборке дома. Через всю авансцену протянута бельевая веревка, на которой развешиваются различные нотные листы. В перерывах между исполнением музыки — различных камерных и вокальных произведений Айвза — здесь происходят бурные диалоги и споры о музыке, философии, политике, государстве, частично собранные из высказываний самого Айвза, а частично написанные в манере, близкой к стилю высказывания композитора. Когда в музыке происходит наложение двух или более различных пластов или цитат, нотные листы на бельевой веревке соединяются и зажимаются одной прищепкой, как, например, во время звучания пьесы «Вопрос, оставшийся без ответа», где духовые и струнные играют независимо друг от друга. (Автор благодарит М. Е. Тараканова за рассказ об этом необычном спектакле.)



«114 песен», можно сказать словами исследовательницы творчества композитора Х. Сайв: «Это — конгломерат многих музыкальных идей, утверждаемых одновременно» [19, 51]. Действительно, так же как и в самих песнях, в послесловии ощутимы нервные скачки айвзовской мысли, стремящейся очертить как можно более широкий круг идей, сказать обо всем, чуть усмехнуться своему же собственному пафосу, «снизить» его до иронии... Но, в общем, основная идея всего творчества композитора остается ясной: музыка и реальность — это единое целое, необходим баланс духовной и повседневной жизни, а высочайший пафос скрыт в самых обыденных вещах: «Придет день, когда каждый человек, выкапывая картофель, будет дышать своим Эпосом, своими собственными симфониями... сидя на заднем дворе в рубашке с короткими рукавами, он взглянет поверх горных вершин и увидит свои видения воплотившимися в реальность, услышит трансцендентное эхо симфонии дня, повторенное многими хорами, вибрирующее в западном ветре поверх деревьев» [8, 128—129].

«Человек, — писал Айвз, — никогда не знает своих пороков и добродетелей, пока не случится нечто великое и торжественное, не придет первый солнечный день весны, когда, вместо того чтобы идти удить рыбу, он остается дома и помогает своей жене убирать дом. Пока он лежит под кроватью, где нет ничего, кроме гвоздей и его собственного прошлого, наедине со своей душой, наполненной прахом смертных и пылью ковров... пока он лежит там, он обретает неожиданный и мощный язык. Его сила всеобъемлюща, он использует все — кроме разве что мусорной свалки...» [8, 129—130].

Итак, в основе музыки Айвза, по его собственному признанию, лежит некий «знак» прошлого, которое — как пыль от ковров — незримо присутствует в каждом моменте настоящего. Прежде всего, это, конечно, ностальгическая лирика, «сожаление о прожитом миге» (*М. Пруст*) — сердцевина музыки Айвза. Лирика эта проявляется в двух сферах его вокального творчества.

Первая — это довольно большая группа «традиционных» лирических миниатюр, написанных в разные годы. Если посмотреть все песни Айвза, то можно с удивлением обнаружить, что он — по преимуществу лирический композитор. И это действительно так. Иногда его лирика отливается в достаточно традиционные формы, близкие европейской музыке. Это в первую очередь относится к французским и немецким песням, написанным Айвзом на рубеже столетий. И, пожалуй, самое совершенное создание в этой группе песен — «В летних полях» («*Feldeinsamkeit*»), написанное на

тот же текст Г. Альмерса, что и известная одноименная песня Брамса (см. пример 23)<sup>3</sup>. В почерке Айвза-лирика и в самом деле есть много общих черт с Брамсом: нетривиальность мысли, сдержанность чувства, которое нигде не выплескивается на поверхность; подспудное напряжение течения музыки, которое порой прихотливо меняет звуковое русло, избегая инерции, но не противоречит соразмерности<sup>4</sup>.

А вот другой пример: песня «Ильменау», написанная Айвзом в 1902 г.<sup>5</sup>. И вновь — удивительная чуткость к тексту, к его малейшим изгибам и поворотам; традиционные — и вместе с тем изысканные гармонии, возвращающие нас к одному и тому же ощущению: спокойствию вечности (см. пример 24). Лишь раз нарушает здесь Айвз покой остановившегося времени: чуть заметная рябь волнения или сожаления пробегает по спокойной поверхности музыки, меняется размер, рисунок мелодии — «Подожди немного, отдохнешь и ты».

Когда слушаешь песни Айвза, написанные им в русле позднеромантической европейской традиции, понимаешь, что следование этой традиции было для него глубоко органическим процессом. По органичности проникновения в ту или иную традицию Айвз может быть сопоставлен разве только со Стравинским: никогда не подражание, но внедрение, вхождение в глубинные смысловые слои культуры. При этом у Айвза такой процесс носит гораздо более непосредственный, почти произвольный характер. В каждой из многих стилистических сфер, которые проявляются в его музыке, ему удается найти что-то свое, а не просто копировать чьи-то оригиналы.

Можно сказать, что Айвз создал свой тип позднеромантической вокальной миниатюры. Помимо уже названных песен, к этому типу можно отнести «Элегию» (текст Л. Галле — тот же, что и у Массне), «Осень» (стихи Г. Твичел), французские песни; «сентиментальные баллады», «Колыбельную», (текст Айвза), «Листок лотоса» (текст Г. Гейне), «Есть тропинка» (текст Г. Твичел), «Мираж» (текст Х. Россетти) и многое другое.

---

<sup>3</sup> Не случайно эта песня венчает сборник «19 песен», который составил сам Айвз в начале 30-х гг. для издания и куда вошли разные, в том числе самые «радикальные», опусы.

<sup>4</sup> «В летних полях» — песня, в которой, как и во всей музыке Айвза, да и в его высказываниях, постоянно ощутимо парадоксальное сочетание спокойствия и нерва, созерцательности и порыва, стремления к последовательности и аффектированного пафоса. Весь этот сложный мир музыки прекрасно передает Д. Фишер-Дискау в своей записи на пластинке, посвященной вокальному творчеству Айвза.

<sup>5</sup> Текст Гёте, который известен у нас благодаря Лермонтову как «Горные вершины» (английский перевод был сделан Гармонией Твичел).

Песни этого плана Айвз продолжал писать всегда. Одна из последних миниатюр, «Два цветика» (на стихи Гармонии), написана им в 1921 г. и посвящена Эдит<sup>6</sup>. И вновь — та же изысканность фактуры, гармонических смен, мелодической линии в сочетании с удивительной простотой и, казалось бы, предельной традиционностью (см. пример 25). Айвз, написавший к тому времени все свои сложнейшие симфонические, камерные сочинения, мог столь искренне и любовно погружаться в мир чистой лирики, находить в нем новые, едва уловимые полутени, полутона. Это лишний раз говорит о том, что в музыке Айвза на равных правах сосуществовали самые разные миры, что его сознание действительно (как свидетельствует Дж. Киркпатрик) было всеохватным, потому что разные традиции, разные типы звуковой фактуры никогда не являлись для него только фактами искусства, но осознавались символами самой действительности, в которой нет и не может быть искусственных перегородок между вчера и сегодня, которая объемлет все, ни от чего не отворачивается и все, что есть, вывешивает на бельевую веревку.

Но вот иная ветвь лирики, уходящая корнями в другую традицию: непрофессиональной популярной музыки Америки. И здесь Айвз тоже чувствует себя совершенно естественно, и в этой сфере он создает настоящие шедевры. Песня «Воспоминания» — скорее небольшая сценка (текст самого Айвза), где в начале в C-dur быстрой скороговоркой (и свистом!) описывается возбуждение, царящее в театре перед поднятием занавеса.... «Тс! Тс! Занавес!...» И вдруг неожиданно Айвз переносит нас в другой мир, оставляя в стороне ажиотаж «сцены», все внешнее, зрелищное: слышен простой, проникновенный мотив, уводящий от маскарадной суеты в мир подлинной человечности. Такой контраст в рамках небольшой вокальной миниатюры производит ошеломляющее впечатление. Он глубоко символичен для музыки Айвза: сопоставление полярных и внешне как будто никак не связанных сфер жизни, когда суета неожиданно стихает и возникает видение истины, становится основным стержнем музыки Айвза, всегда уводящей от внешнего — к глубин-

---

<sup>6</sup> Весенним днем в саду моем  
Два цветика цветут —  
Один лиловый, а другой —  
Как изумруд...  
Диковен кактусов букет,  
Что дарит нам саванна,  
Но знай, цветов прекрасней нет,  
Чем Эдит и Сюзанна.

(Перевод Дм. Смирнова)

ному, от очевидного — к проявляющемуся. От музыки мнимой — к музыке подлинной. И в этом смысле ничем не заполненный «скачок» между двумя разделами песни «Воспоминания», немислимый в условиях традиционной европейской эстетики, становится оправданным и естественным в контексте айвзовской музыки: от «противостояния» полюсов лишь возрастает смысловое напряжение. «Очень приятно» и «Слегка печально» — так называет Айвз две части «Воспоминаний», с присущим ему юмором «протоколно» пометая их буквами «а» и «b». Придя в театр и предвкушая зрелище («а»), мы вдруг отвлекаемся на другое: с улицы слышен напев «Старая красная шаль», который столько раз мы слышали в детстве («b») (см. пример 26)... «Его пел дядюшка, медленно идя от дома до сарая, волоча свою больную ногу» — и видение прошлого полностью заслоняет искусственную мишуру и блеск театра — символ преходящего. В «Воспоминаниях» — вся философия Айвза, его особое видение настоящего, до конца заполненного прошлым, его пренебрежение внешней логикой повествования ради логики внутренней, присущей самой жизни, наконец, удивительно точно переданное сочетание возбужденной экзальтации сиюминутности — и ностальгической рефлексии, порожденной всплывающим образом, постоянно живущим в душе. Можно вспомнить слова Фолкнера: «На самом деле не существует ведь никакого было, потому что прошлое есть. Оно часть каждого мужчины, каждой женщины, причем всегда, каждую минуту» [см. 23, 76].

Конечно, естественнее всего прошлое входило в музыку Айвза мелодиями религиозных ревивалистских гимнов. Айвз и прямо цитирует эти мелодии, и более скрыто «вплетает» в ткань песен, а порой просто имитирует их строй, не обращаясь прямо ни к какому из общеизвестных напевов. Религиозные гимны были идеальным материалом для Айвза, потому что в них естественно сочетались трансцендентальная возвышенность, «надмирность» и общеизвестность, массовость, связанная с ревивалистскими собраниями [см. 23]. Не случайно одну из песен, в которой проходит мелодия гимна «Нетлтон», Айвз назвал «Врожденное» (№ 40): «Напевы эти живут в каждой душе... в каждом существе. Услышь их в себе и в других!»

Несколько миниатюр из сборника «114 песен» так и называются: «Песни, основанные на мелодиях гимнов» (№ 44—47). Все они являются фрагментами более ранних инструментальных произведений. Песня «Часовой» (с цитатой гимна Мэйсона «Часовой») — это переработанный отрывок Второй скрипичной сонаты, «У реки» (с цитированием гимна

Р. Лоури) — отрывок из Четвертой скрипичной сонаты, «Встреча под небом» — фрагмент финала Третьей симфонии. Пожалуй, наибольшую популярность получила песня «У реки», где мелодия Лоури проводится почти без изменений, окруженная непростым, постоянно меняющимся и несколько загадочным сопровождением, словно блуждающим в тени сомнений, в поисках истины, которая вроде бы лежит на поверхности — в мелодии, но остается незаметной... Лишь в припеве гармонии проявляются и вторят мелодии; в тексте появляется уверенность:

Да, мы встретимся с тобою  
Над тихой, прозрачною рекою,  
Там, где легкою стопою  
Входит ангел в светлый грот.

*(Перевод Дм. Смирнова)*

В конце же все вновь повисает на вопросе: «Мы встретимся ль с тобою?» (см. пример 27).

«У реки» — прекрасный пример непростого, неоднозначного отношения Айвза к тому смыслу, который был заключен для него в мелодиях гимнов. Композитор предельно далек от простого аранжировщика, перерабатывающего общеизвестные напевы. Песня становится настоящей «программой» усовершенствования человека, ищущего гармонии с природой, символической встречи со всем человечеством. И хотя мелодия Лоури проста, она нигде не подается «в лоб». Ведь это — простота истины, и она должна открыться в результате испытания, познания, озарения. В припеве Айвз приоткрывает завесу, но сразу же вновь размывает видение.

Отношение к мелодии гимнов как к некоему символу, знаку, таящему в себе огромный заряд духовного опыта человечества, проявляется и в других песнях Айвза. В них мелодии гимнов как бы скрыты — они неявны, неочевидны, их надо услышать, обнаружить, связать с общим течением музыки.

Одна из таких песен — «О том, что любили наши отцы и, главное, о свободе» (№ 43), в музыку которой незаметно вкрапливаются довольно сильно видоизмененные напевы известных песен и гимнов: «Дикси» (начало), «Нетлтон», «Все сильней благодать». На ритме последней построен заключительный раздел этой песни (см. пример 28). Показательны слова, звучащие в этот момент: «Вот! Слушай песни! Я не знаю, о чем они, но моя душа поет о том, что любили наши отцы».

В «Гимне», написанном в 1921 г., Айвз цитирует мелодию Л. Мэйсона «Olivet», поначалу проводя лишь ее ритм в

вокальной партии, тщательно затушевывая ее интонации размытыми фигурационными остинато фортепиано. Чем более ясной к концу становится мелодия гимна, тем более сложными оказываются фигурации, доходящие почти до 12-тоновых. Оба эти пласта «разрешаются» в заключительное чистое трезвучие — выход найден «вовне», как некое озарение<sup>7</sup>.

В. Кисин в своем анализе песен Айвза говорит о претворении принципа хоральных вариаций — когда композитор обращается к одной или двум цитируемым мелодиям гимнов [23, 134]. Мне кажется, что целое в этом случае можно уподобить четкам, где бусинка чередуется с ниткой, цитата (точная или искаженная) — с авторским раздумьем или комментарием, свое — с чужим. Созерцательность «гимнических» песен (да и не только песен!) Айвза несколько сродни статическому перебиранию четок: мысль идет в них не поступенно, не направленно, но дискретно, с перерывами, с оглядкой, как бы сравнивая свое несовершенство с совершенством общезначимого, выраженного в «знаке» — мотиве прошлого.

Быть может, в самом простом, плакатном виде эти знаки появляются в песнях, связанных с бытом, военной тематикой, юмором, пародией. Шум реальности, нерв сиюминутности, контрапункт жизней, поступков... Как и гимны, напевы популярных и патриотических песен не просто цитируются, но причудливо искажаются, словно деформируясь в

---

<sup>7</sup> Постоянное обращение Айвза к религиозным гимнам было продиктовано еще одним мотивом. Эмерсон и вслед за ним Айвз были увлечены эволюционными идеями того времени, согласно которым эволюция человечества в целом и отдельно взятая жизнь рассматривались как этапы неуклонного продвижения к божественному — цели эволюции. В качестве эпиграфа перед «Гимном» Айвз приводит отрывок из книги профессора Шаттера «Прикладная эволюция», где описывается разговор между Эмерсоном и его другом, писателем О. У. Холмсом. «Последний сказал, что много гимнов в действительности были просто продуктами кабинетной работы. Затем голос его стал глубже и глаза засияли, как это бывало в лучшие моменты, и он сказал:

— Впрочем, один гимн кажется мне превосходным.— И он привел текст «Olivet».

Эмерсон подождал, пока доктор Холмс произнесет этот текст, и затем ответил:

— Да, я знаю, это великий гимн: „Я успокоюсь, когда проснусь в твоём подобии“».

Айвз приводит свой вариант текста: «Ты, спрятанная любовь Бога, чью высоту, глубину, непостижимость никто из людей не знает; / Я вижу издалека твой свет; / Внутренне я жажду успокоения в Тебе. / Мое сердце исполнено боли. Оно не сможет отдохнуть, пока не найдет отдых в Тебе» (цит. по нотному тексту «114 песен». С. 47).

магнитном поле быстрого тока событий или отражаясь в системе зеркал воспоминаний. Пожалуй, самый яркий пример — песня «Он — там!». Здесь сплетаются, вытесняя друг друга, множество обрывков популярных мотивов прошлого столетия: от «Янки Дудл» и «Дикси» до «Арканзасского путешественника», «Джона Брауна» и гимна США. Так, в продолжение первых нескольких тактов песни мы слышим сменяющие друг друга по крайней мере три мелодии: марш для духового оркестра Дж. Сузы, который служит как бы каркасом всей пьесы, «Янки Дудл», «Арканзасский путешественник»; а в двух последних тактах соединяются «Призыв к битве за свободу», «Джон Браун» и гимн США (см. пример 29)<sup>8</sup>.

В целом в песне «Он — там!» проводится с разной степенью ясности не менее 14 популярных мотивов. Как относиться к такой ткани, напоминающей нам сегодня коллажные симфонии Л. Берио и А. Шнитке, созданные более чем полвека спустя? Ясно, что мы имеем дело не с попури, а с особой смысловой, символической плотностью музыкального материала, который представляет собой концентрат определенных исторических событий, помноженный на десятилетия развития культуры. Аллюзийный язык Айвза, сотканный из разнообразных, быстро сменяющих друг друга примет прошлого, столь же сложен, как и язык Джойса в «Улиссе», Элиота в «Бесплодной земле». Так же как миф у Джойса, популярные мотивы в песнях Айвза (и в его симфониях и сюитах) становятся воплощением общечеловеческих, универсальных ситуаций, идей, представлений — единых для всех времен. Но, в отличие от Джойса, Элиота, от эзотерической зашифрованности музыки сериализма и поставангарда, Айвз, обращаясь к символам и знакам прошлого, стремится обратить на них всеобщее внимание, «развешивает» их на бельевой веревке. Прошрое, которое постоянно в нас, и его звуковые символы, звучащие в нашей душе, — это и есть тот самый «неожиданный и мощный язык», который обретает, по словам Айвза, человек, лежащий под кроватью во время уборки дома... Искривленность же, неявность символов-цитат воплощает взаимодействие «мифа» с жизнью, реальную деформацию идеального.

Песня «Том уплывает вдаль», написанная по случаю отправки американских войск в Европу в 1917 г., — пример

---

<sup>8</sup> Подробный анализ цитат и аллюзий в этой и других «военных» песнях Айвза содержится в диссертации В. Кисина [23], откуда мы заимствуем ряд наблюдений.

именно такого типичного для Айвза контраста идеального и реального, выраженного деформацией известных мотивов. Пасторальному, импрессионистически зыбкому колориту начала соответствуют далекие и светлые воспоминания детства. В вокальной партии звучит мотив негритянского спиричуэл «Глубокая река». Но вот сюда врывается мрачная сегодняшняя реальность: Том отплывает в Европу на войну. Мы слышим искаженное, тяжеловесно-помпезное и несколько зловещее звучание мотива «Красное, белое и голубое» — символа Соединенных Штатов, сомнамбулическое, замедленное распевание военного сигнала-побудки («Reveille») на словах «туда, туда»; едва узнаваемую тему песни «Призыв к битве за свободу», словно тонущую в сумраке сомнений. И вновь, как и в начале, — наплыв из прошлого, все успокаивается, звучит «Глубокая река» — символ бесконечно текущего потока времени (см. пример 30).

Не случайно «знаки» прошлого в виде цитат популярных и патриотических песен появляются более всего в песнях Айвза военного времени: они позволяли придать подлинно ораторскую широковещательность песням, обратить свою речь ко всему человечеству, связать происходящее сейчас — с историей. На текст Джона Маккрае, погибшего через год в одном из первых боев в Европе, Айвз пишет песню «На полях Фландрии» (1917): «Мы мертвы и лежим среди цветов на полях Фландрии. Еще недавно мы любили, наслаждались закатами... Отомстите врагу за нас, примите факел из наших рук... И если вы разобьете нашу веру, мы не сможем спать среди маков на полях Фландрии».

Мрачный характер песни, резкие смены движения, фактуры, настроения — в зависимости от нюансов текста, ритм аккомпанемента, свободно переходящий от траурного марша к регтайму и обратно, — все это заставляет воспринимать «На полях Фландрии» как жуткую, почти сюрреалистическую зарисовку с чертами мрачного гротеска<sup>9</sup>. Декламационная выразительность, интонационная заостренность, речевая гибкость вокальной партии невольно напоминают Мусоргского, его «Песни и пляски смерти». В начале и в конце песни — похоронный марш, в который вкраплены мотивы «Красного, белого и голубого», — словно поникший, приспущенный флаг США. В середине колорит проявляется и, наряду с регтаймом, появляется «Призыв к битве за

---

<sup>9</sup> Другой пример такого же рода — песня «Прогулка» (№ 67 из «114 песен»): идя по жизни, герой переходит от марша к регтайму, похоронному маршу...



свободу», сигнал побудки — те вера и патриотизм, которыми был захвачен и сам Айвз. Искренне веря в освободительную миссию американцев в Европе, Айвз вводит мелодию «Марсельезы», подчеркивая этим связь свободолюбивых устремлений прошлого и настоящего, прямую — как он думал тогда — преемственность последних событий от Французской революции. С «Марсельезой» сплетается «Призыв к битве за свободу», мотив «Америка» (тот самый, который лег в основу ранних органических вариаций Айвза). И, наконец, вновь, искаженный и надломленный, проходит на фоне траурного ритма мотив «Колумбия, жемчужина океана» («Красное, белое и голубое»). Айвз, казалось бы, полон военного энтузиазма, но музыка и само расположение «знаков»-мотивов говорит о глубоко затаившемся скепсисе: сегодняшняя Америка («Красное, белое, голубое») не способна на подлинную битву за свободу — «Колумбия» сразу же сникает, ее тема не успевает даже пройти целиком. Славное прошлое остается недостижимым идеалом — и потому в полную силу звучит «Марсельеза» и старая патриотическая песня (см. пример 31).

Поразительный пример свободного взаимопроникновения и сосуществования далекого прошлого и сегодняшнего дня, возвышенно поэтического и бытового — песня «Старое доброе время». Она начинается «эпиграфом» — строкой из Эклоги VIII Вергилия: «Дафниса вы приведите домой, приведите, заклатья!» (*перевод С. Шервинского*). Вокальная партия, повторяя печальную интонацию популярной песни «Девушка, которую я оставил», размывается поразительной по красоте целотоновой гармонией, словно символизирующей раскрывшуюся даль веков... И вдруг все сменяется легкомысленным регтаймом, на фоне которого идет ничего не значащий рассказ о событиях, происходящих в провинциальном городке, где все старое: кошки, церковный колокол, деревья. Что хочет сказать всем этим Айвз? Вероятно, все то же: прошлое — далекое оно или совсем близкое — постоянно живет в нас, формирует нас, требует возвращения к себе, направляет наши поступки, заставляет тосковать по тому, что не сбылось. Ностальгия, где прошлое рождает настоящее, веселье — грусть, погружая нас в вечный круговорот времени, — вот смысл «Дня в старом доме», где античность и провинциальная Америка прошлого века, поэтический пафос и предельная простота нравов сближаются в непрерывном токе жизни.

Итак, на бельевой веревке — прошлое. Это не только цитируемые гимны или песни, но и всевозможные пародии, марши, вальсы, ковбойские песни, написанные самим Айвзом

или услышанные на улицах, гармонизации спичуэл («Утром»), многочисленные уличные интонации («Пять уличных песен») — то, что является знаками самой действительности, прошлой или настоящей, что вызывает ассоциации, что сближает музыку и саму жизнь.

Но это — только часть веревки...

На другом полюсе музыки Айвза — совсем иное. Это то, что содержит в себе высший трансцендентальный смысл и потому лишено всякой ассоциативности, что не может быть «аккумулировано» в знаках, символах и каждый раз составляет загадку, которую надо разгадать.

Прежде всего — это пейзажи. Они всегда необычны: здесь нет ни привычной иллюстративности, ни наблюдателя, но господствует тишина, вечность — как будто время остановилось и не вносит никаких изменений в установленный порядок вещей. От этого в музыке айвзовских пейзажей появляется какой-то особый простор, пространственность, перспектива — не случайно почти все они существуют не только в варианте для голоса и фортепиано, но параллельно в симфоническом («Хусатоник у Стокбриджа»), камерном («Пруд»), хоровом («Безмятежность»). Все это, безусловно, больше, чем зарисовки с натуры: Айвз умеет найти особый поворот, угол зрения, некий аспект всеобщности, уводящий от частного — к общему. Поэтому любой «пейзаж» перестает быть просто пейзажем, приковывая внимание к какой-то важной и до сих пор не замеченной стороне общеизвестного. В «Безмятежности» это остановившееся время: весь мир покачивается на двух неопределенных аккордах (чрезвычайно точно найденных фониически!), внимая псалмодии голоса (или хора). «Очень медленно, спокойно и невесомо, без каких-либо изменений в темпе и объеме звучания», — пишет Айвз.

Песня «Память» (она же — вариант инструментальной пьесы «Пруд») напоминает восточную миниатюру: словесный текст, написанный самим Айвзом, предельно скуп, как изречения восточных философов или строки древнекитайских поэтов, а вся песня — это фактически лишь одно, произвольно взятое мгновение созерцания, длящегося вечно: «Звук отдаленного рога доносится из-за сумеречного озера, песнь моего отца». Недаром эпиграфом к песне Айвз поставил две строчки стихотворения Вордсворта: «В душе моей угаснет музыка не скоро, хоть след ее давно уже не виден взору». Песня кажется не созданием композитора, но частью звучащей природы, рождающей бесконечное эхо...

По духу «Памяти» близка миниатюра, названная «Торо»

(на темах из сонат «Конкорд»): это пейзаж именно в айвзовском понимании, где каждый звук обретает свой смысл, соотносится с универсальной гармонией. На мерном покачивании светлых и, как всегда у Айвза, тщательно выверенных и услышанных гармоний слышны тихо произносимые слова: «Его размышления прерывались лишь робким звуком конкордского колокола», и далее следует цитата из «Уолдена» самого Торо: «Все звуки, доносящиеся издалека, становятся одинаковы, превращаясь в звуки всемирной лиры, подобно тому, как воздух окрашивает для нас все отдаленные холмы в нежный голубоватый тон» (*перевод З. Александровой* [см. 191, 147]). Впрочем, Айвз, хотя и создает ощущение зыбкой неустойчивости, избегая всяких опор — метрических, ритмических, тональных, все же удивительно тонко передает процесс вслушивания, созерцания: постепенно гармонии колокольного звона превращаются в фигуры, затем — в некое подобие темы. Общий колорит при этом темнеет, звучание уходит все ниже, словно символизируя уходящий день. Тонкая игра деталей, неуловимых смен и переливов звуковой ткани происходит как бы по цепочке: что-то остается от предшествующего, что-то обновляется — точно так, как это бывает, когда взгляд медленно переходит с предмета на предмет, суммируя увиденное...

Впрочем, идеи трансценденталистов получают в песнях Айвза и более определенное воплощение: они тоже «развешиваются на веревке», приобретая равные права гражданства со всеми остальными элементами айвзовской музыки. Стихотворение Эмерсона «Долг» становится короткой семитактовой миниатюрой. Внутри нее происходят бурные события: торжественность сменяется смятением, оцепенением... И наконец, после блужданий — неожиданное «озарение»: чистый каданс в F-dug на словах «Я могу!»<sup>10</sup>.

Философская направленность усиливается в позднем творчестве Айвза в конце 10-х — начале 20-х гг. Одновременно стиль становится более жестким, музыкальная ткань — более абстрактной, менее ассоциативной. В музыке Айвза 10—20-х гг. мы ощущаем огромный вес, невиданную, гипертрофированную энергию звучания. Айвз словно ищет

---

<sup>10</sup> Айвз написал тексты более чем к 50 песням, ориентируясь на стиль трансценденталистов. Порой, впрочем, философская лирика Айвза производит загадочное впечатление. Вот, к примеру, текст песни «Решение»: «Сурово гуляя под отдаленными небесами, вера все же нуждается в том, чтобы посетить сентиментальные места. Кто может сказать, где появится Правда, пусть руководит этим путешествием!» (№ 13 из «114 песен»).

новый язык, свободный от музыкальных традиций, бытовых прообразов,— универсальный и как бы напрямую обращенный к самой истине. Это был поиск своеобразного звукового «эсперанто», в котором соединились бы лишь самые общие, необходимые особенности музыкальных языков разных эпох и стилей: декламационная выразительность, динамика, смены регистров, смены фактур. Айвз решительно отбрасывает все стершиеся штампы выразительности, стремится сделать свой язык предельно абстрактным, жестким, непохожим на все привычное, говорящим о чем-то высшем, до конца не познаваемом. Отсюда — напластования диссонансов, кластеров, сложнейшие ритмы, перегруженная инструментальная фактура, частое отсутствие метра, свободное построение целого, постоянные смены движения, смелые звуковые эксперименты<sup>11</sup>. Порой музыка начинает превосходить реальные возможности исполнения. Но для Айвза это не имеет значения: его музыка — это «музыка идеи», порой явная гипербола, приближающая нас к пониманию гармонии мира, но никогда — «чистое» искусство.

Пожалуй, самый ранний «побег» этого стиля, не вошедший в «114 песен», — «Монолог» (1907), написанный на собственные слова: «Когда человек сидит у домашнего очага, он говорит: „Природа — это очень просто“. Но когда он смотрит в окно и видит бушующую бурю, он начинает понимать, что природа не так уж просто раскрывает себя». Вновь та же идея: бесконечность познания, умение видеть высший смысл, высшую гармонию, незаметную обывателю. И это прямо воплощается в музыке, хотя традиционные музыкальные средства почти отсутствуют, кроме разве что мажорного трезвучия, на «уютном» фоне которого проходит робкая псалмодия: человек сидит у очага. Но как только его взгляд выходит из замкнутого пространства интерьера, мир звуков неожиданно раздвигается почти до беспредельности. Меняются размеры, нарушая всякую регулярность, гроздя звуков раскраивают всю клавиатуру рояля снизу доверху, словно открывая новые и новые бездны пространства. Наконец, кульминационный град созвучий и кластеров обрушивается на слушателя (человек «начинает понимать») и вновь, подобно успокаивающейся стихии, зеркально откатывается обратно. И хотя Айвз называет «Монолог» «упражнением в септимах и прочем», ясно, что эта декларация

---

<sup>11</sup> Диссонансы и фактурные напластования Айвза сродни предельно медленным темпам Мессиана: они призваны привлечь внимание к внемузыкальному, к идее, показать, что привычные музыкальные «параметры» не в состоянии отразить замысел автора.

техницизма и эксперимента — лишь повод для «снижающей» самоиронии<sup>12</sup>.

Смысл «Монолог» очень глубок: и не только в тексте, но и в том, что музыка, будучи абсолютно абстрактной, не просто иллюстрирует мысль, но «моделирует» ее в звуках, создавая звуковую конструкцию нового типа, не подчиненную никаким музыкальным схемам, но вырастающую из самой себя как воплощение некоей внутренней необходимости, внемузыкальной идеи природной гармонии (см. пример 32)<sup>13</sup>.

Новые «звуковые пути»<sup>14</sup> Айвз искал постоянно. Нетривиальностью образов, необычной, изощренно-виртуозной и гибкой фактурой, неоднозначностью и подвижностью гармонического колорита отмечены его песни на стихи английских и американских поэтов: Шелли, Байрона, Теннисона, Стивенсона, Китса, Вордсворта, Уитмена, Лонгфелло; три песни на стихи итальянского поэта XIII ст. Ф. да Сан-Джеминиано (в английских переводах Д. Россетти) — «Август», «Сентябрь», «Декабрь». В последней, первоначально написанной для мужского хора и духовых инструментов (1912), Айвз приходит, пожалуй, впервые, к новому стилю, который можно было бы назвать афористической музыкальной прозой — здесь нет размера и тактовых черт, и хотя ритм очень определенный, он скорее являет собой возбужденную скороговорку, нежели музыкально организованное единство. Моторное, почти токкатное движение сочетается с жесткими параллелизмами и острыми диссонансами (в конце песни

---

<sup>12</sup> В воспоминаниях Айвз походя замечает, что «Монолог» — это пародия на американское произношение, «растягивающее» слоги. Это, конечно, шутка — тем более что там же композитор называет «Эсхил и Софокл»... песней о пчелах [см. 10, 127]. (Об этом сочинении см. ниже.) Еще один пример того, сколь важен был для Айвза момент «снижающей» иронии, — однозначность, даже в самых серьезных проблемах, была для него невозможна. Ему постоянно нужно было ощущать сопряжение противоположностей.

<sup>13</sup> Интересен отзыв Стравинского о «Монологе»: «Вокальная линия этой маленькой песни кажется похожей на „Три народных текста“ Веберна, хотя вещь Айвза написана на десятилетие с лишком ранее веберновских. Ракоходные построения здесь сродни берговским в Камерном концерте и „Вине“, хотя „Монолог“ был написан за 10 с лишним лет до вещей Берга. Ритмический рисунок типа „4 на 5“ принято считать открытием так называемого послевеберновского поколения, но Айвз опередил это поколение на четыре десятилетия. Самая интервальная идея, идея афористического изложения и стиль пианизма — все это предвещает новшества более признанных композиторов последующего времени, а применение ротации и кластеров (см. также песню „Majority“) предвосхищает разработки 50-х гг.» [341, 121].

<sup>14</sup> Так называются инструментальные пьесы Айвза, отмеченные ярко новаторским характером («Tone roads» № 1 и № 3).

слышны два удара кулаком по клавиатуре). В данном случае характер музыки соответствует несколько жесткому, грубоватому тексту: в декабре, после плодородной осени, в домах полное довольство; нужно пить, есть и веселиться, не обращая внимания на тех, кто несчастен.

Та же афористическая жесткость (чем-то сегодня напоминающая Хиндемита) в сочетании с чуть отстраненной иронией присуща песне «Наблюдатель» (первоначально возникла как камерно-инструментальная пьеса, 1907): «Старик с соломинкой во рту любил сидеть весь день перед магазином и наблюдать смешные вещи, происходящие вокруг» (слова Айвза). В этом (как и во многих других подобных) айвзовском «скерцо» появляется новый для него собирательный, универсальный образ, выраженный новой лексикой: мирская суета, тщета, вакханалия преходящего...<sup>15</sup>

Поиск новых звуковых путей ведется и в сфере лирики. Создавая достаточно традиционные песни на немецкие и французские тексты, Айвз совершенно иначе подходил к английским, американским и итальянским поэтам. Разумеется, обращение к поэзии XIII (Сан-Джеминиано) или XV ст. (Ариосто) уже само по себе способствовало отстраненности, да и некоторой абстрактности музыкального языка. Что же касается Байрона, Шелли, Китса и своих соотечественников, то можно смело сказать: в своей музыке Айвз открыл новый смысл англо-американской поэзии (еще не имевшей сложившихся традиций музыкальной интерпретации), ее глубокую символику, бездонный подтекст, представляющий почти неограниченные возможности для композиторской интерпретации текста. Айвз и в самом деле «слышит» поразительные глубины английской поэзии. Чего стоит, например, песня «Прощание с родиной» (на стихи Байрона, из «Паломничества Чайльд Гарольда»), которую можно поставить в один ряд с самыми величайшими шедеврами вокальной лирики XX в. Каждый нюанс текста, каждая интонация получает свое отражение в музыке, но не прямо, а как бы контрапунктом, косвенным комментарием. Айвз в своей музыке выражает не текст, а подтекст стиха. Романтический пафос, скрытое стенание, одиночество героя; парящие над морем чайки, неумолимый путь солнца, погружающегося в море, шум стихии, уход в никуда — все это удивительным образом слышно в постепенном, неумолимо

---

<sup>15</sup> «Энн-стрит» (песня и инструментальная пьеса), «Harpalus» (песня), «По тротуарам» (для ансамбля), «Звуковые пути № 1» (для ансамбля) и многое другое.

нисходящем движении двух-трех изломанных линий, то сходящихся, то вновь расходящихся. Случайный взгляд в бурную пучину волн — оживление движения — вновь сменяется полным оцепенением прощания. Начинаясь в высочайшем регистре, музыка становится все мрачнее, все темнее, звуки опускаются все ниже, пока вместе с заходом солнца и последним вздохом печали не погружаются в полную темноту (см. пример 33).

Каждая песня на стихи англо-американских поэтов представляет собой ярко индивидуальное явление, имеет свой звуковой облик, не похожий ни на что другое. Таковы песни «Вечер» на текст Дж. Мильтона (из «Потерянного Рая», № 2 из «114 песен»), «Заклинание» (на стихи Байрона, вокальный двойник инструментальной пьесы *Allegretto sombreoso*), «Подобно больному орлу» (на стихи Дж. Китса), «Реквием» (на стихи Р. Стивенсона). Айвз находит каждый раз новый облик мира, новую звуковую «субстанцию», не обращаясь при этом к заимствованиям или цитатам. Недаром большинство песен этого плана имеют инструментальных дублеров в виде пьес для ансамбля — «философско-лирическая» ветвь вокального творчества Айвза смыкается с его новаторскими исканиями в сфере камерной музыки.

Если говорить о той свободе «преувеличения», о которой вслед за Торо мечтал Айвз<sup>16</sup>, то наибольшие возможности в этом плане ему предоставляли песни-плакаты, связанные с гражданской тематикой: «Выборы», «Большинство» (или «Массы»), «Они — там!», «Линкольн, великий гражданин», «Генерал Уильям Бут восходит на небо». Не удивительно, что все они существуют в двух версиях: сольной и хоровой (в сопровождении инструментов или оркестра). Айвзу тесно в рамках вокальной миниатюры. Он вводит в нее дополнительные инструменты, играющие, как правило, попури из известных мелодий (песни «Они — там!», «Он — там!», «Старое доброе время», «Сын прыгуна»); свист («Воспоминания»); удары кулаком и локтями («Чарли Ратлэдж, ковбойская баллада», «Большинство»); говор и крики («Величайший человек»<sup>17</sup>, «Чарли Ратлэдж», «Об антиподах»). Но

---

<sup>16</sup> «Я никогда не мог достаточно преувеличить даже для того, чтобы заложить основание подлинно правдивой экспрессии», — цитирует Айвз слова Торо в «Эссе» [8, 58].

<sup>17</sup> Текст «Величайшего человека» воссоздает особенности быстрой речи ребенка: все союзы и связки как бы «проглатываются», знаки препинания почти отсутствуют:

«Учитель сказал нам: мальчики, написали бы вы о каком-нибудь великом человеке, прошедшей ночью я все думал и думал о героях и людях,

все эти новшества имеют в каждой песне свой, особенный смысл. Так, применяя в «Большинстве» 12-тоновые последовательности звуков, Айвз пишет на полях черновика: «Кое-что сделанное таким высчитанным, расчерченным, внешним образом может иметь место в музыке, если несет в себе идею или часть программы... Мой план здесь заключается в том, чтобы в каждой оркестровой партии, в различных ритмах были разбросаны все 12 звуков и чтобы каждый инструмент заканчивал свою фразу на двенадцатом звуке... словно находя свою звезду<sup>18</sup>. Обычно подобное служит лишь слабой заменой вдохновения в музыке. Ведь это слишком легко, и каждый подвинутый студент высшей школы (не-музыкант), вооружившись блокнотом, ручкой, компасом и логарифмической линейкой... сможет сделать это. Это лишь искусственный процесс, лишенный силы, хотя и он может сделать звучание занятым и шумным. Весь этот звуковой дизайн сильно уступает простой сентиментальной балладе» [13, 126—127].

В своем позднем творчестве — особенно в песнях, написанных уже после выхода сборника «114 песен», — Айвзу удается сблизить полюса своей музыки: эксперимент — и сентимент, ассоциативную зримость — и принципиально философскую абстрактность, короче — удается сдвинуть к центру

---

которые совершили великие дела, а потом я подумал о моем папе; он не герой и не что-нибудь, но — ха! Послушайте! — Он может скакать на дикой лошади и найти мины во мху у залива; и он может удить рыбу — мы на лодке зажгли пять новых огней, я и он! — Дедушка тоже немного охотник — О да! Мисс Молли Коттонтейл определенно полетела бы — Когда он трубит на поле охоты! (дедушка не в состоянии убить даже жаворонка или дрозда). Однажды, когда я был болен, хотя руки его были грубые, он растер меня до боли. «Это чепуха!» — сказал он, когда я собирался опять плакать. Он никогда не плакал, только однажды — и это было, когда моя мама умерла — Есть много великих людей: Джордж Вашингтон, Ли, но дедушка всем им даст фору — я уверен!»

Чем Айвза привлек этот смешной текст? В нем ощутим взгляд на мир широко открытых детских глаз, видящих великое в самом, казалось, обыденном, романтическое — в будничном, когда простое течение жизни, само по себе лишенное, в переносном смысле, «знаков препинания», наполняется смыслом и содержанием. Такой «детский» взгляд ощутим и в музыке Айвза. Текст «Величайшего человека» был напечатан в нью-йоркской газете «Evening Sun», откуда и стал известен Айвзу. Автор текста, миссис Энн Коллинз впоследствии находилась в переписке с Айвзами, присылая им свои юмористические рассказы. В 1959 г. она подарила Йельскому университету ряд документов, связанных с Айвзом.

<sup>18</sup> О звездах идет речь в тексте «Большинства»: «Так и люди, стремящиеся жить вместе со всеми, становятся Народом, вот откуда берутся нации мира! Много лет назад племена, что бродили по свету, следовали за звездами — вот почему так много разных жилищ в этом мире!» (перевод В. Кисина [см. 23, 98]).



то, что было развешено по обоим концам бельевой веревки. И, быть может, продолжай он сочинять дальше, контрасты мира пришли бы в его музыке к еще более совершенному единству.

Последние сочинения Айвза — песни 20-х гг. — кода его творчества. Теперь многое висит на «веревке» уже попарно, соединяясь в одно или заметно сближаясь. Так, пародия «Единственный путь» (на слова самого Айвза, 1923) — веселенький марш, пропитанный теми же популярными бытовыми интонациями, что и «Сын прыгуна» или «Цирковой оркестр», многие другие, более ранние песни композитора. Но, в отличие от последних, здесь ясно ощутим глубокий гротесковый подтекст; марш — это уже не просто «знак» реальности, но особый тип отношения к жизни: «Когда мы маршируем по жизни или по улице, должна звучать громкая музыка... Сейчас — мягкий каданс, а затем — мы поменяем тональность. Идем ли мы навстречу славе или бесславию — все равно, самый безопасный путь это играть в одну и ту же старую игру!» Такого едкого гротеска не могло быть раньше: марш всегда был чистым, опозитизированным знаком прошлого... Сладкий, мажорный рефрен, прославляющий песню, еще более усиливает иронию. И конечно, она направлена не только против «старых леди», «кастрирующих» музыку и посещающих «сладкие» концерты в нью-йоркском «Эолиан-холле» (как пишет Айвз на полях черновика): Айвз бросает здесь вызов тем, кто убивает культуру, омертвляет прошлое, делает из него шаблон, удобный для «потребления».

Сложный путь, который прошла лирика Айвза, виден в облике последнего законченного сочинения композитора: «Траурной песни моря» (1925) на известный текст из «Бури» Шекспира («Отец твой спит на дне морском»)<sup>19</sup>. Что это: пейзаж, психологическая миниатюра, притча, монолог, колыбельная? Реквием, наконец? Приметы всех жанров словно соединились в этой мрачной «баркароле», подернутой загадочной дымкой потусторонности. Терция — «дин-дон» — чередуется с мертвенным унисоном и мучительным скольжением по полутонам. Сплетаясь, эти три символа образуют причудливую интонационную ткань песни, проникнутую постоянной чуть заметной пульсацией (см. пример 34). Незадолго до создания «Траурной песни» Айвз, путешествуя по Европе, записал на листке бумаги: «Музыка — никто не знает, что она такое... один из многих видов пульсации

---

<sup>19</sup> Тот же текст использовал Стравинский в одной из «Трех песен Шекспира» (1953).

божественного в человеке, в его жизни, идеалах, надеждах, душевных переживаниях, сознании, во всем том, что мы грубо называем душой...» [13, III]. И «Траурная песнь» действительно воплощает эту пульсацию — знак единства человека и природы, микро- и макрокосма, *Musica mundana* и *Musica humana*.

...И конечно, философское эссе — излюбленный жанр литературного и музыкального творчества Айвза: «Эсхил и Софокл» и «Об антиподах». В черновиках «Эсхила и Софокла» (на текст из «Эллинских диалогов» В. Ландора, 1775—1864) — листок со схемами древнегреческих ладов. В исполнении участвуют голос, фортепиано и струнный квартет — партия квартета частично заимствована из ранней (1897) «Греческой фуги» для квартета. Впрочем, квартет с его фугато — лишь фон, нечто вроде пейзажа для разворачивающегося на его фоне драматического диалога Эсхила и Софокла. По существу, в «Эсхиле и Софокле» — так же как «Парацельсе» и «Об антиподах» — Айвз тяготеет к развернутой драматической форме. По гибкости и быстроте смен — фактуры, напряжения, настроения — эти произведения могли бы быть полноценными оперными сценами. Сценическое начало, принципы драмы вообще многое объясняют в нетрадиционном, на первый взгляд, мышлении композитора. Жаль, что ему так и не удалось осуществить свои оперные замыслы!

Софокл говорит о рое врагов-сицилийцев, которые жужжат и жалят, как пчелы, но которые не страшны афинянам. Единственное сомнение: у сицилийцев есть монарх, а у афинян его нет... Музыка доходит здесь до прямо-таки гиперболического беспокойства: нечасто во всей последующей музыке XX в. — вплоть до партитур Пендерецкого и Ксенакиса — можно встретить столь разветвленную диссонантную гетерофонию голосов (см. пример 35). Эсхил спокойно возражает: лавровый венец несравненно выше золотой короны. «Носи его, — говорит он Софоклу, — и будь здоров». И вновь бесстрастно звучит «греческая» фуга.

«Об антиподах» — для голоса и двух фортепиано (в конце подключается также педальный регистр органа) — сочинение, которое Айвз писал долгие годы. Еще в 1904 г., подбирая аккорды «Антиподов» на рояле в «дешевой квартире», он наводил ужас на ее обитателей. В 1915 г. Айвз вернулся к своим наброскам, но окончательно завершить их смог только в 1923 г. Песня «Об антиподах» выросла из эскизов симфонии «Вселенная»; по ним мы можем судить о неосуществленном и самом грандиозном замысле Айвза.

Текст «Об антиподах» — размышление о том, что есть Природа<sup>20</sup>. Суждения, противоречащие друг другу, тут же получают воплощение в музыке: Айвз словно стремится охватить все сферы, все точки зрения: характер музыки, движения, фактуры меняется в каждом такте! Кажется, все, решительно все сферы айвзовской музыки вместили в себя этот конспект его грандиозной утопической симфонии: ирония, пародия, лирика, пейзаж, пафос, карикатура — все присутствует в этом уникальном музыкально-философском эссе, суммирующем все вокальное, да и не только вокальное творчество Айвза! «Иногда Природа бывает красивой и сладкой, точно фиалка, а иногда — совсем нет» — и простенький мотив в чистейшем C-dur считается шквалом кластеров. И словно символизируя диалектическое единство противоположностей, два рояля играют созвучия, одинаковые по ритму, но зеркально симметричные по звуковысотности (см. пример 36).

Так же как симфония «Вселенная», рассуждения «Об антиподах» не могут завершиться. Они могут и должны продолжаться бесконечно. Поэтому Айвз заканчивает свою пьесу искусственным путем: введением органной октавы. Музыка не кончается, а «удаляется», долго звуча в тишине на фермате.

Айвз писал песни всю жизнь — иногда меньше, иногда больше. Составляя в 1922 г. сборник «114 песен», Айвз фактически подводил итог своему творчеству. Он прекрасно понимал утопический, гиперболический характер многих философских песен, а также откровенно «кичевый» облик пародийных миниатюр: они были для него скорее знаками тех или иных сфер жизни, чем чисто музыкальными произведениями. «Некоторые из песен этой книги, — писал Айвз, — лучше оставить в покое, как они есть, на бумаге. Извинением их существования может служить то, что песня, как и обычный гражданин, имеет все же свои права. И если она чувствует себя как нечто, расхаживающее по левой стороне улицы... или сидящее на обочине — почему не разрешить ей

---

<sup>20</sup> «Природа безжалостна; Природа добра; Природа это Вечность; Природа это сегодня! Природа есть геометрия; Природа есть тайна. Природа — хозяин человека; Природа — раб человека. Иногда Природа бывает красивой и сладкой, как маленькая фиалка, а иногда совсем нет. Природа — враг человека; Природа — друг человека. Природа показывает нам часть жизни; Природа показывает нам могилу. Знает ли Природа начало Времени и конец Пространства? Человек! Мы спрашиваем тебя: может быть, Природа — это только вращения космических атомов вокруг вечных антиподов?»

это? И если она брыкается поверх пепельной урны, оплота поэта, поверх законов просодии, стоит ли останавливать ее? Должна ли она всегда быть вежливым трезвучием, упряжкой, подходящей к голосу? Почему бы ей не освободить себя от грудной клетки, диафрагмы, уха и других достопримечательностей? Если она хочет вибрировать в долинах, сбрасывать камни с пирамид, спать в парке, почему не дать ей свободу от полисмена? А если ей случилось ощутить себя летящей там, где человеческое существо летать не может, петь то, что не может быть спето, гулять по пещере на четвереньках или напрячь подпруги в слепой надежде взобраться на неприступные вершины — кто остановит ее!» [8, 130].

\*

Хоровые сочинения Айвза делятся на три группы. Одну из них составляют 13 песен, двух- или четырехголосных, написанных в основном в годы юности и студенчества. Некоторые из них были даже опубликованы в периодических изданиях Иельского университета<sup>21</sup>. Большая часть этих песен написана для хора, некоторые предполагают участие солистов и сопровождение инструментов. По характеру это типичная салонная музыка, которая, вероятно, писалась Айвзом для различных прикладных целей: спектаклей, капустников, студенческих вечеров. Пожалуй, это единственный жанр в творчестве Айвза, где можно найти тему любви — в ее чистом, традиционном виде. Так, одна из песен, дуэт для сопрано и тенора в сопровождении фортепиано называется «Любовь не умирает» и повествует о разбитой любви, которая не может угаснуть так скоро...

Вторая группа хоровых сочинений Айвза тесно связана с его песнями: все они, в авторском переложении для голоса и фортепиано, входят в сборник «114 песен». Это «Безмятежность» и «Новая река» (1911), «Линкольн, великий гражданин» (1912), «Декабрь» (1913), «Долг и Жизнь» (1911—1913)<sup>22</sup>, «Уолт Уитмен» (1913), «Генерал Уильям Бут

---

<sup>21</sup> Например, «Для тебя и для меня», «Песня Мори» для мужского хора, увидевшие свет в 1896-м и 1897 г. Пять из тринадцати песен утеряны; некоторые из оставшихся сохранились не полностью. Среди сохранившихся — ранний хор на стихи Р. Браунинга «Весна года», написанный в 1887 г., — первое обращение Айвза к стихам любимого поэта, впоследствии — героя симфонической увертюры «Роберт Браунинг» и автора текста вокальной сцены «Из „Парацельса“».

<sup>22</sup> Другое название: «Два направления, или Христиане и язычники», первая часть написана на текст Эмерсона, вторая — на латинский текст римских времен.

восходит на небо» и «Большинство» (1914), «Он — там!» (1917), «Выборы, или К черту политиканов, да здравствует народ!» (1920), наконец, «Они — там!» (1942). Все это, как мы уже знаем, сравнительно небольшие пьесы, посвященные философским или политическим проблемам<sup>23</sup>.

Третью группу составляют собственно культовые сочинения. О них — ниже.

Конечно, хоры второй группы проигрывают в своих «камерных» вариантах — но Айвз идет и на это: ему важнее донести идею, основную мысль. Сильнейшее впечатление производят хоровые оригиналы «Большинства», «Новой реки», «Выборов», «Он — там!». Понятным становится гиперболический характер фортепианной партии, она не в состоянии вместить всех сплетений инструментальных, оркестровых линий партитуры. Как правило, все хоры, ставшие впоследствии песнями, унисонны. Звучание унисонного хора вообще было очень любимо Айвзом и, очевидно, воспринималось им как символ некой всеобщности, почти молитвенной по своему характеру. Здесь социальные и религиозные проблемы неожиданно сходятся, как это было в период расцвета ревивалистского движения, когда идеалы общества и веры были неразделимы. Да и все ревивалистские гимны были одноголосными!

Тем интереснее отклонения от этого принципа. В «Новой реке»<sup>24</sup> хор сначала поет в чистую квинту, словно имитируя охотничий рог, давно уже не слышный здесь, сквозь шум мирской суеты, на реке, загрязненной бензином и отбросами. Средний раздел этой минутной пьесы живописует звуки дансингов, граммофонов — мелькают ритмы регтайма, куик-

---

<sup>23</sup> Составляя сборник «114 песен» в 1921 г., Айвз сделал очень много переложений, превратив в песни большое количество хоровых и камерных сочинений. «Врожденное», «Торо», «Хусатоник у Стокбриджа», «Радуга», «Заклинание», «Последний читатель», «Индейцы», «Гимн», «Память», «У моря», «Пророк», «Часовой», «В клетке» — все это песни, возникшие, как правило, именно в 1921 г. из более ранних камерных, фортепианных («Торо») и даже оркестровых («Хусатоник у Стокбриджа») опусов. И это лишний раз говорит о значении, которое Айвз придавал своим песням и их публикации: она должна была вместить весь микрокосм его музыки, «развесив» его на бельевой веревке. Вокальные версии «В клетке», «Пророка» и «Часового» относятся к более раннему, чем 1921 г., времени. Обратные случаи — превращение вокального сочинения в инструментальное, как это ни парадоксально, — крайне редки у Айвза (а ведь это, казалось бы, естественнее, чем противоположное!). Можно привести лишь три примера: песни «Подобно большому орлу», «Удача и труд» (1909), вошедшие потом в сюиту небольших инструментальных песен, а также «Энн-стрит», которая получила инструментальное воплощение уже после выхода в свет «114 песен» (см. также с. 171).

<sup>24</sup> Другое название: «Погибшая река».

степа. Сюрреалистический эффект усиливается сложной гетерофонией хора: нижний голос как бы искажает, растягивает в идиотском хмельном оstinato синкопированно-танцевальные мотивы верхнего (см. пример 37). В конце концов, голоса все же сходятся в унисон: сначала в оргии безумия, затем — в умиротворенно-молитвенной псалмодии коды. Минутная пьеса «Новая река» вмещает в себя бездну разных миров, настроений, планов. Они меняются здесь с фантастической быстротой<sup>25</sup>. Едкий гротеск, нечеловеческий, адский шум<sup>26</sup>, сцена оргии — все это затмевает самые яркие образы современного кинематографа.

Новое измерение времени в XX в. обычно приписывают Веберну, в музыке которого нас поражает удивительная интенсивность, концентрированность каждой детали, смысловая наполненность малейшего нюанса. Айвзовская афористичность не менее выразительна, хотя это явление другой природы. Веберн ищет глубинные взаимосвязи, Айвз же сталкивает, монтажно сопоставляет целые пласты действительности, культуры, пространства, звуковой материи, заставляя нас схватить основную идею быстрыми сменами ракурсов, планов, освещения... Веберн уводит вглубь, с поверхности явлений, раздвигая их границы изнутри (недаром Стравинский, графическая изображая стиль Веберна, нарисовал спираль, уводящую ко внутреннему «зерну» [см. 341, 253]). Айвз, подобно виртуозному кинооператору, дает возможность увидеть мир с разных сторон почти одновременно, предельно «спрессовывая» реальное время. Веберн заключает нас в очищенное, духовное, почти кристаллическое пространство; Айвз привлекает периферию, захватывает ни-

---

<sup>25</sup> Что за рокот над рекой?  
Это не раскаты волн кипучих;  
Бубны там и тамбурин,  
Толпы женщин и мужчин,  
Граммфон и газолин,  
Топот пляшущих машин.  
Егеря рог  
Навсегда умолк,  
И реки покинул  
Бог.  
Хи!

(Перевод Дм. Смирнова)

<sup>26</sup> В партитуре — разветвленная атональная и полиритмическая фактура, сродни «жестким» скерцо Айвза, о которых уже шла речь, — «Звуковые пути», «Удача и труд», «Энн-стрит», «По тротуарам», где — так же как и в «Новой реке» — воплощается собирательный образ мирской суеты. Да и состав инструментального ансамбля словно имитирует грубый по звучанию, «случайный» уличный оркестр: пикколо, 2 кларнета, ударник, несколько струнных.

зовые слои жизни и культуры — все, что попадает на глаза, ничего не отбрасывая, используя огромную энергию притяжения и взаимодействия разнородного и одновременного.

Поэтому краткость некоторых айвзовских сочинений обманчива, в них «сконденсированы» километры пространства, десятилетия истории, сопоставлены и совмещены многие знаки и символы культуры. С этой точки зрения такие сравнительно небольшие (4—6 минут звучания) сочинения, как «Линкольн, великий гражданин» и «Генерал Уильям Бут восходит на небо», могут быть названы кантатами — по объему содержания, вложенному в них, они ничуть не уступают ранней духовной кантате Айвза «Небесная страна» продолжительностью 37 минут.

В «Линкольне» хор (смешанный или мужской) поет в основном в унисон, поддерживаемый (как и в «Новой реке») медными — трубой или тромбоном (в зависимости от тесситуры вокальной партии)<sup>27</sup>. Этим излюбленным своим приемом Айвз достигает здесь удивительной монументальности хорошей партии, словно усиленной тысячами мегафонов. Композиция целого кажется спонтанной, не укладывающейся в какие-то рамки, но на самом деле она детально продумана Айвзом и соответствует нюансам текста Эдвина Мэркхема, следуя ему, как своеобразному сценарию<sup>28</sup>. В рамках четырехминутной пьесы проходит вся жизнь Линкольна, всегда бывшая образцом для Айвза, его борьба за идеалы демократии и свободы, с несправедливостью и рабством, которая аллегорически сравнивается поэтом и композитором с противоборством добрых и злых сил природы<sup>29</sup>.

---

<sup>27</sup> Лишь в кульминационных местах голоса «гетерофонно» расходятся, хаотично перебивая друг друга, нарушая ритмический порядок.

<sup>28</sup> ...И потому, что он пришел на Капитолий из хижины прерий, Он смог, как вождь, утвердить прекрасные идеалы.

Он укладывал железнодорожные сваи так же, как строил государство.  
Сознание контролировало каждый удар, делало каждый его поступок  
эталонном для человека.

...Итак, пришел наш Капитан с могущественным сердцем;

И когда поступь землетрясения сотрясла Дом,

Выбив стропила с их древнего места,

Он взял распорки и вновь укрепил стропила Дома,

Он прочно держал свои позиции

И имел далеко идущие цели, подобно растущему дереву.

Он придерживался своих взглядов без стыда и не колебался в молитве,

И, когда был повержен ураганом, он упал, как королевский кедр с зелеными  
сучьями,

Уходя с криком, разносящимся поверх гор!

<sup>29</sup> Линкольн был президентом США во время Гражданской войны 1861—1865 гг., добился отмены рабства, ввел в конституцию целый ряд демократических преобразований; был убит агентом плантаторов.

«Линкольн» Айвза — это две волны борьбы позитивного и негативного, а в звуковом плане, пользуясь выражением Э. Денисова, «стабильного» и «мобильного» [см. 262, 112—136]. В сферу «стабильного» входят фрагменты мотивов «Джон Браун», «Колумбия, жемчужина океана», «Америка», гимн США, военный сигнал побудки, сплетающиеся в достаточно четком, маршеобразном ритмическом контексте; в сферу «мобильного», разрушительного — два почти сонористических эпизода, в которых отсутствуют не только цитаты, но вообще какие-либо рельефные ритмические и интонационные элементы. На противоборстве этих двух сфер строится вся драматургия «Линкольна», причем «смены» их все учащаются, борьба становится все ожесточеннее. «Стабильное» (А), первые 20 тактов, соответствует первым четырем строкам текста. Уже в начальных тактах завязывается сложный интонационный узел: тромбоны и фаготы громогласно «утверждают» квартовый мотив — начало «Красного, белого и голубого» («Колумбии, жемчужины океана»), символа флага США у Айвза. В тот же самый момент у дерева звучит трезвучие C-dur — оно же появится вновь, в результате мучительной борьбы, в самом конце, как апофеоз жизни Линкольна. В басах происходит движение: в орбиту событий включаются все новые и новые сферы; взгляд проникает все дальше в мир. И это расширение пространства, угла зрения выражено очень наглядно: в басах «набираются» все двенадцать звуков. А пока это происходит, туба и труба «пророчески» освещают путь: у них звучат первый, шестой, девятый и двенадцатый звуки — основные «вехи» серии. Но вот туман рассеивается, и оказывается, что последние звуки серии — это первые звуки видоизмененной цитаты припева «Джона Брауна» (такты 4—5, басы, тромбоны, фаготы). И как только это становится ясным, у рояля вспыхивает ярким светом, подобно ракете в ночи, аккорд A-dur — не символ ли самого Авраама Линкольна (AL-LA)? Зная об увлеченности Айвза звуковыми монограммами в сонате «Конкорд» [см. 4], которая создавалась в то же время, мы можем предположить это... (см. пример 38). Вслед за «Джоном Брауном» появляется «Колумбия» (такт 12, флейты, кларнеты, скрипки), вновь «Джон Браун» (такт 13, альты), «Америка» (такты 17—18, хор, медные, гобой). Айвз на редкость органично сплетает этот венок из вариантов разных мотивов — все они кажутся однородными элементами общей фактуры. Этому способствует и пропитанность инструментальных линий пунктирным ритмом, общим для всех «цитат».

Символично, сигналом военной побудки (такты 20—22,



труба) начинается следующий раздел. В басах слышна «поступь землетрясения» — гражданской войны. Все приходит в беспорядок: звуковая ткань становится хаотичной, движение убыстряется и приводит к настоящей сонористической кульминации после слова «землетрясение»<sup>30</sup>. Торжествует деструктивность, разрушительность, «мобильность» (В).

Но вот «...он взял распорки и вновь укрепил стропила»: снова слышны мотивы «Колумбии» (такт 28, кларнеты, фортепиано), «Америки» (такты 32—34, партия хора), «Джона Брауна» (такт 35, флейта), пунктирные ритмы, организованное, четкое движение (А<sub>1</sub>).

Четкость эта вновь затуманивается сонористическим «наплывом», в самом хоре происходит «гетерофонный» разброд, струнные начинают играть кластерами (В<sub>1</sub>). И наконец, когда звучат слова «он упал», весь сонористический пласт фактуры начинает сползать вниз, подчиняясь поступенному, почти хроматическому ходу басов. И тотчас же в партии хора торжественно, в увеличении, в триумфальном C-dur проходит мотив «Джона Брауна»: конструктивное совмещается с разрушительным и постепенно вытесняет последнее (А). Линкольн убит, но он одержал победу над своими врагами<sup>31</sup>. В последних тактах, также в C-dur, проходит мотив гимна США, и наконец все успокаивается на устое с, вбирающем в себя не только трезвучие C-dur, но и все двенадцать звуков, примиряя конструктивное и разрушительное, позитивное и негативное, затихая под перезвон колоколов.

Может показаться, что Айвз в «Линкольне» слепо следует «программе» текста. Действительно, в музыкальной ткани можно найти очень точные смысловые соответствия тому, о чем повествует стихотворение. Но при этом «Линкольн» Айвза остается самостоятельным музыкальным произведением, совершенным звуковым организмом, построенным по естественным и прежде всего музыкальным законам. Даже не зная текста, мы можем отыскать в музыке целую систему символов, гораздо более гибко и обобщенно, нежели текст, говорящих о борьбе добра и зла, о победе созидательного над разрушительным. Поражает удивительная органичность музыкального мышления Айвза: «Линкольн» лишен

---

<sup>30</sup> Любопытно, что в версии для голоса с фортепиано этот эпизод передается несколькими ударами кулака по роялю, что доказывает чисто сонористический характер оркестровой фактуры.

<sup>31</sup> О том же торжестве духовной победы над физической смертью говорят и слова цитируемой песни: «Джон Браун в земле, но его душа — в строю!».

всякого схематизма, это композиция, идущая на едином дыхании, где все мельчайшие звуковые элементы словно вытекают друг из друга. И хотя формально мы можем определить облик целого как некое подобие рондообразной композиции АВА<sub>1</sub>В<sub>1</sub>А, исходя из разных типов фактуры, звуковой ткани, в действительности все намного сложнее. У Айвза нет граней, одно незаметно перетекает в другое, и для внутреннего развития композиции гораздо большую роль, нежели указанная схема, играет принцип цепочки, звена — постепенного и очень незаметного обновления, когда старое идет рука об руку с новым и лишь очень постепенно вытесняется последним<sup>32</sup>. Этот принцип, характерный для развития живых организмов, для хода жизни в целом, становится важнейшим в музыке Айвза. И это естественно: ведь музыка была для него прежде всего моделью самой жизни. Что же касается чисто музыкальных схем композиции, соответствий, ориентиров формы, то они, сохраняясь у Айвза, приобретают символическое значение. Таковы, например, трезвучие C-dur, которым начинается и завершается «Линкольн», или 12-тоновая серия, которая вначале звучит разложительно, а в конце — сливается с триумфальным C-dur. Средства прежде всего должны нести идею — повторим еще раз слова Айвза, сказанные им о различных «техниках». И «Линкольн» убедительно доказывает правоту этих слов.

Сложность, неоднозначность образного строя, тонкая игра эмоциональных нюансов, чередование едкой иронии и искреннего сочувствия характерны для одного из самых глубоких произведений Айвза — «Генерал Уильям Бут восходит на небо» (1914)<sup>33</sup>.

Как и «Линкольн», «Генерал Уильям Бут» — небольшое произведение для унисонного хора и оркестра. Так же как

---

<sup>32</sup> Принцип «цепи» играет большую роль в творчестве Витольда Лютославского: его сочинения 80-х гг. так и называются «Цепь-1» (пьеса для ансамбля), «Цепь-2» (скрипичный концерт).

<sup>33</sup> Уильям Бут — основатель религиозного движения, которое ставило своей целью всеобщее приобщение к религии, помощь бедным, голодным, нравственное совершенствование человека. Еще в 1865 г. Бут начал выступать с проповедями в Лондоне, используя для этого любые помещения: музеи, театры, магазины. В 1878 г. миссия Бута стала называться «Армией спасения», а сам Бут — генералом. Бут и его единомышленники были фанатиками, они использовали насильственные средства для привлечения в «Армию» новых членов. Сам по себе религиозный характер движения был близок евангелизму. Женщины обладали здесь равными правами с мужчинами. Дочь Бута, Евангелина Бут, была главой американской «Армии спасения» и в 1934 г. также получила «чин» генерала. Во время первой и второй мировых войн движение «Армии спасения», распространившись, приобрело интернациональный характер.

и в «Линкольне», в «Генерале Буте» Айвз раздвигает реальные временные рамки введением двух пластов. Один — это рассказ о том, как Бут восходит на небо (голос соло). Другой — постоянное возвращение к мотиву «Очищающий источник» Л. Мэйсона, который был официальным гимном «Армии спасения» (см. с. 145): «Умылись ли вы кровью агнца?» (хор). Цитата гимна Мэйсона вводится поначалу как бы в скобках, между прочим, но затем все более и более настойчиво внедряется в фантастическое повествование о том, как генерал Бут, ничего не видя, идет на небо, маршируя под аккомпанемент большого барабана. С одной стороны — ирония, насмешка над Бутом, его фанатизмом<sup>34</sup>. С другой — образ чистой веры, надежды на очищение — гимн Мэйсона. Эти два пласта, чередуясь в разных смысловых ситуациях, как кадры разной реальности при монтаже в кино, создают постоянное напряжение, становятся как бы «контекстом» друг для друга: появление каждого из них всякий раз воспринимается по-новому, в новом освещении. Гимн «Очищающий источник» служит вневременным «курсивом», постоянно возвращающим нас к прошлому, как это происходит в романах XX в. (например, в «Шуме и ярости» У. Фолкнера). Но Айвз не ограничивается простым чередованием.

Повествование становится все более жестким, злым, гротесковым. Над Бутом смеются и святые, и грешники; блудницы пускаются в пляс, аккомпанируя себе на банджо (здесь звучит эстрадный мотив «Золотые туфельки» с характерным синкопированным ритмом). Движение все убыстряется, пока из медленного марша не превращается в дикий, почти неприличный танец, на гребне которого искаженный, едва узнаваемый напев гимна звучит... в устах страшных чудищ,

---

Большая роль в нравственных методах «Армии» отводилась музыке. Музыкальная импровизация считалась необходимым средством ограждения «офицеров Армии» от впадения в банальность и ординарность. Особенно излюбленными были духовые оркестры, так как считалось, что их звучание достигает большего на пути совершенствования человека, чем какое-либо другое.

Отношение Айвза к Буту неоднозначно. С одной стороны, ему, как человеку, воспитанному на идеалах ревивализма, была близка идея религиозного единения людей. С другой — явно претил фанатизм Бута, его система насильственного подавления личности, армейская дисциплина.

<sup>34</sup> Р. С. Перри усматривает в самом характере вокальной партии и во всей композиции, убыстряющейся к середине и замедляющейся к концу, пародию на взволнованную, полную театрального пафоса и риторики речь Бута, а также многих горе-проповедников ревивализма [см. 17, 75].

которые с удивлением следят за Бутом. До сих пор неприкосновенный, мотив гимна трагически внедряется в общий фантасмагорический поток, смешиваясь с жутким танцем и непотребными выкриками «Аллилуйя!». Происходит катастрофа: крах всей жизни, всего дела Бута. И, словно подтверждая это, слова гимна многократно и бессмысленно повторяются, а его мотив подхватывается диким вихрем хаотических звуков, сквозь которые прорезается издевательски передерганный военный сигнал побудки. «Это бесы трубят в трубы», — поет хор...

Но вот, кажется, все неожиданно обрывается: из зала судилища выходит сам Христос. Звучит умиротворенная псалмодия. Но Бут слеп: он ничего не видит и продолжает фанатично маршировать под звуки барабана. Мотив гимна звучит поникшим, и на вопрос «Умылись ли вы кровью агнца?» отвечает лишь затихающий ритм траурного марша<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> Ирония в адрес «Армии спасения» еще раз просквозит в песне Айвза «Западный Лондон» (1921) на текст сонета Мэтью Арнольда — поэта, которого Айвз глубоко почитал и предполагал сделать героем одной из своих увертюр «Люди литературы» (наряду с Эмерсоном, Браунингом и Уитменом). Арнольд пишет о социальном бесправии, нищете и о надежде на лучшее будущее (даем текст в сокращении):

Пред входом в Бергрей-сквер на мостовой

Сидит вдова с малюткой на руках,

Усталая, больная, в синяках,

В лохмотьях, с непокрытой головой.

Душа ее над миром восстает

И, отвергая помощь богачей,

Срывая цепи вековых оков,

К далеким светлым временам зовет.

*(Перевод Дм. Смирнова)*

Музыка песни, поначалу мрачная, убаюкивающая, постепенно превращается в бодрый, почти воинственный марш, на фоне которого в полный голос, в чистом мажоре, поется лозунгообразное заключение песни. И вдруг все застывает на неразрешенной доминанте — в воздухе повисает вопрос... А в полной тишине звучит отголосок гимна «Армии спасения» — «Очищающего источника», проходя в далеком *Fis-dur pp*. В архиве Айвза сохранилось свидетельство о намерении композитора оркестровать «Западный Лондон» и сделать из него инструментальную пьесу под названием «Лондонский уличный духовой оркестр» [см. 22, 275]. Действительно, марш в «Западном Лондоне» — это явная пародия на звучание банды (духового оркестра) «Армии спасения», которая часто приходила в фешенебельный западный район Лондона из Ист-Сайда, района бедняков, где находилась «штаб-квартира» «армии». Айвз тонко иронизирует над деятельностью «Армии спасения», не приводившей ни к каким ощутимым результатам, несмотря на громогласные декларации и демонстративные акции. Поэтому, так же как и в «Генерале Буте», глубоким сомнением в правоте избранного «Армией спасения» пути звучит отголосок «Очищающего источника».

Вновь перед нами — поразительный пример «спрессованного» времени, когда за 6 минут мы успеваем пережить бездну событий, увидеть их со стороны и «изнутри», ощутить себя их участниками. Вся композиция разворачивается концентрически, усложняясь к середине и успокаиваясь по краям<sup>36</sup>. Айвз словно исподволь, но властно вовлекает нас в ход событий. И конечно, поразительный эффект — совмещение двух ранее изолированных пластов музыки. Как и в «Линкольне», этот прием позволяет выразить основную идею сочинения прямо-таки с обнаженной ясностью, зримо.

«Генерал Уильям Бут восходит на небо» — безусловная вершина хорового творчества Айвза, сочинение, которое по остроте выраженных в нем чувств может быть поставлено в один ряд с малеровской музыкой. Но при этом — предельный лаконизм; время здесь протекает совсем иначе, чем у Малера. Сила воздействия «Генерала Бута» во многом обусловлена тем, что это сочинение возникло на пересечении социальной и религиозной проблематики — в самом солнечном сплетении айвзовского мировоззрения. Особый эмоциональный настрой «Бута», соединяющий в себе множество противоречивых нюансов, связан с разочарованностью самого Айвза, которую он должен был испытывать в то предвоенное время по отношению ко всякого рода филантропическим затеям прошлого. Его мысль устремлялась глубже, стремясь понять истинные причины социальной несправедливости и духовной разъединенности людей. «Лозунги» и «ярлыки» уже не удовлетворяли. Горьким и неожиданным сомнением в прежних идеалах самого Айвза звучит строка из «Генерала Бута»: «Конечно, любое знамя, что опоясывает мир, неизбежно покрывает себя славой и трансцендентной окраской...» (подчеркнуто нами. — А. И.).

Одно из последних, антивоенных сочинений Айвза, оставшееся незавершенным, — «Джонни По» (1925), также унисонный хор в сопровождении оркестра<sup>37</sup>. Айвз посвятил его памяти своего сверстника, дальнего родственника Эдгара По, Джонни, который в свое время был капитаном футбольной команды Принстонского университета, а затем пошел на войну и был убит в Европе в 1915 г. Контрасты различных пластов музыки, столь яркие в «Генерале Уильяме Буте», здесь становятся обостренно-болезненными. Киркпатрик счи-

---

<sup>36</sup> Такой тип характерен и для многих других произведений Айвза: ансамблевой пьесы «Ночь при свете фонарей»; I части симфонии «Праздники», «День рождения Вашингтона»; последней части Четвертой симфонии.

<sup>37</sup> Сочинение завершено Дж. Киркпатриком и впервые исполнено в 1974 г.

тает «Джонни По» самым диссонантным из всех сочинений Айвза [см. 98]. Траурный хорал в начале — и просветленный в конце... Целое, как и в «Буте», разворачивается концентрически, устремляясь к центру и успокаиваясь к концу. Движение постоянно меняется, иными становятся интонации, «перекрашивается» вся звуковая ткань. В конце концов Айвзу уже не хватает вокала — и хор начинает кричать, «выть, вопить» (ремарка Айвза) на неопределенной высоте. В 1942 г. Шёнберг почти буквально повторит этот прием в «Оде Наполеону»!

Третья группа хоровых сочинений Айвза — это духовная музыка. На полпути между светской и духовной сферами лежат «Три жатвенных хорала» для смешанного четырехголосного хора, четырех труб, трех тромбонов, тубы, контрабаса и органа (1902). По музыке «Хоралы» приближаются к духовным произведениям Айвза, по характеру текста являются светскими, так как воспевают радость урожая; облик же инструментального сопровождения заставляет вспомнить о столь близких Айвзу традициях духовной музыки. «Жатвенные хоралы» родственны псалмам Айвза: благородство и сдержанность выразительности сочетается с политональной остротой вертикали, придающей музыке особый, терпкий привкус.

Из 40 с лишним различных культовых сочинений, написанных Айвзом, уцелело — в неодинаковой степени сохранности — 24. Остальные утеряны.

Разные направления культовой музыки в раннем творчестве Айвза видны на примере двух его хоров. Один — «Пересекая черту» на стихи Теннисона (1891) — образец тонкого ощущения чистых и ясных тональных красок; музыка «купается» в прозрачном C-dur, постоянно возвращаясь к его «благостному» устрою.

Другой — «Пасхальная колядка» для сольного квартета, четырехголосного хора и органа (1892) — гораздо сложнее по гармоническим краскам. Здесь, особенно в органных прелюдии и интерлюдиях, уже намечаются политональные «пристрастия», которые станут явными в более поздней церковной музыке Айвза.

С этой точки зрения особенно показателен Псалом 67. Это одно из самых ранних (1894—1898) сочинений Айвза, в котором ярко проявляются его новаторские устремления. Псалом написан для восьмиголосного хора: женские голоса поют в усложненном C-dur, мужские — в g-moll (см. пример 39). Битональность выдерживается на протяжении почти всего псалма, соответствуя тексту, в котором речь идет

о разных племенах и народах. Лишь в среднем небольшом фугато голоса вступают в одной и той же тональности. И не случайно: хор поет «Восхвалят тебя все народы мира» — и в музыке появляется символ единения. В целом жестковатый и острый характер битональных гармоний Псалма как нельзя лучше соответствует тексту, где Бог выступает в виде грозного Пантократора: «Да убоятся его все пределы земли!». И вновь мы убеждаемся: звуковой эксперимент для Айвза — прежде всего средство донесения идеи сочинения<sup>38</sup>.

Совсем иной Псалом 90 — большая, 10-минутная композиция для смешанного четырехголосного хора, органа и колоколов. Айвз писал его в 1898—1901 гг. и затем вновь возвратился к партитуре в 1923—1924 гг. Здесь нет битональных жесткостей Псалма 67, хотя гармонический язык в ряде эпизодов становится довольно сложным, уводя от тональной основы (C-dur) партии органа, на которой покоится почти весь Псалом, к терпким кластерам. Конечно, частое обращение именно к C-dur в культовых сочинениях Айвза не случайно. Простейшая, чистая тональность была для него символом духовной чистоты, естественной связи человеческого и божественного, все примиряющей простоты.

---

<sup>38</sup> В то же время этот эксперимент и сам по себе был интересен для Айвза как возможность проникновения в природу звука и звуковых соотношений. В одной из эскизных тетрадей можно найти следующий комментарий к Псалму 67: «Это духовное песнопение, основа которого включает сразу две тональности (но слышимые как нечто единое) — g-moll и C-dur (в наложении)... Я помню, что отец считал такое сочетание устойчивым и определенным — производящим совершенно иной эффект, чем доминантовый нонаккорд. Ведь когда в нижних голосах звучит мажор, а в верхних — минор, например в такте 5, то вместе это образует нечто вроде доминантового нонаккорда. Гармонически это действительно может быть рассмотрено как нонаккорд или его обращение (особенно в учебниках по гармонии известных профессоров)... Но мне это созвучие кажется намного более сильным, нежели нонаккорд... оно вызывает вибрацию обертонов, разницу в их бенини, и ухо слышит это — только, разумеется, не в классе консерватории!

...Я помню трудности, с которыми я столкнулся при исполнении этого хора в Нью-Хэйвене. Две тональности — это было неудобно. Женщинам было труднее придерживаться своей тональности, нежели мужчинам. Почему — я не совсем понимаю... Быть может, потому что низкие звуки слух скорее склонен воспринимать как основные... Иногда Псалом приходилось исполнять только силами мужского хора, верхние же партии я играл на органе» [13, 136].

Радикальные новшества в области музыкального языка, связанные у Айвза с желанием противостоять церковной рутине, можно найти во всех псалмах (их сохранилось 10). Так, в Псалме 54 Айвз обращается к целотоновому ряду, в Псалме 25 — к 12-тоновой серии, которую он вводит в партию хора, в Псалмах 90, 100 и 150 — к сложным созвучиям типа кластеров, в Псалме 135 — к полиритмии ( $\frac{4}{4}$  у литавр,  $\frac{5}{4}$  у хора).

Композиция Псалма 90 — вновь в полном соответствии со смыслом текста — основана на чередовании вопросов, полных декламационного драматизма, вопрошающих возгласов человечества и ответов вечности, умиротворенных эпизодов, погруженных в бездонную глубину основы с (на неизменном органном басу возникают и мерцают порой все 12 звуков, ничуть не нарушая спокойствия и гармонии целого). Огромная кода Псалма, мерно покачиваясь на устойчивое *C-dur* и сверкая всевозможными красками обертонов, напоминает коду финала «Симфонии псалмов» Стравинского, написанной тремя десятилетиями спустя. Звучание постепенно истаивает в перезвоне колоколов, пока последний *gis* высоких колоколов не повисает все же неразрешенным вопросом<sup>39</sup>.

Крупнейшее духовное сочинение Айвза — кантата «Небесная страна» для тенора и баритона соло, двух квартетов солистов, четырехголосного смешанного хора, струнного квартета, трубы, эфониума (духового баритона), органа и литавр *ad libitum* (1888—1889), к сожалению, не представляет такого большого интереса, как другие его произведения, написанные в период работы в церкви<sup>40</sup>. Вместе с тем «Небесная страна» — любопытный образец «традиционного» Айвза с присущим ему артистизмом и легкостью почерка, почти шубертовской ясностью фактуры, ажурной прозрачностью инструментальных и вокальных линий. В кантате много тонко найденных тембровых нюансов. Голоса солистов (сольный квартет) прекрасно сочетаются со струнным квартетом, погружая нас в светлую, стройную и почти невесомую звуковую ткань (№ 3). Баритон соло «оттеняется» органом и виолончелью (№ 2). В условиях традиционной гармонической и инструментальной палитры Айвз находит интересное решение композиции, постоянно меняя краски: каждая часть семичастной кантаты представляет новое тембровое сочетание. Первая — инструментальное вступление (2 скрипки, альт, орган), затем небольшой вокальный ансамбль, наконец, хор в сопровождении струнного квартета и органа; вторая — ария баритона; третья — вокальный квартет в сопровождении струнного квартета и органа. Четвертая — интермеццо для струнного квартета; пятая — сольный октет а капелла; шестая — ария тенора в сопровож-

---

<sup>39</sup> Вопрос человечества и молчаливый ответ вечности — излюбленная тема Айвза. Ее претворения находим в Четвертой симфонии, в пьесе «Вопрос, оставшийся без ответа».

<sup>40</sup> О тексте и премьере «Небесной страны» см. выше (с. 110).



дении органа; и наконец финал — для солистов, хора и полного инструментального состава.

По существу, духовной кантата «Небесная страна» является благодаря тексту; музыка же во многом близка тем хоровым песням Айвза, которые он писал в студенческие годы: на ней лежит печать салонной лирики того времени. И вместе с тем даже в этой сфере Айвз создает на редкость обаятельные образы. Вот, к примеру, Интермеццо для струнного квартета, интонации которого порой невольно напоминают Чайковского. И рядом с этим — удивительные по своей смелости органные интерлюдии, говорящие о вечном, уводящие ввысь — от земных, «уютных» образов кантаты<sup>41</sup>. Какой поразительный пример тесного соседства полярных миров в рамках одного сочинения! (см. пример 40)<sup>42</sup>. Сосуществуя, они невольно сближаются: простая лирика сольных и ансамблевых частей кантаты начинает восприниматься несколько отстраненно; ее цветная полнокровная гамма становится более бесплотной. Наиболее развернутые номера кантаты — первый и последний: здесь можно найти и традиционное полифоническое развитие, и переключки солистов и хора, и бурную инструментальную фактуру, впрочем остающуюся в пределах благородной изысканности, камерности.

---

<sup>41</sup> Мне довелось слышать прелюдирование на органе Оливье Мессиана в парижской церкви Св. Троицы: оно оказалось удивительно похожим на айвзовские интерлюдии в «Небесной стране» — это были меняющиеся созвучия, никак не связанные между собой ни тонально, ни функционально. Сложные, но фонически очень яркие аккорды прорезали полумрак собора интенсивностью «биения» обертонов. При смене вертикалей составляющие их звуки «переливались», подобно граням кристалла или стеклам витражей. Общая же окраска музыки оставалась таинственной, мистической, чуть приглушенной, не выводившей из состояния глубокой созерцательной медитации.

<sup>42</sup> Виктор Ф. Йеллин в своей статье о «Небесной стране» Айвза пишет, что стиль кантаты был обусловлен сознательным намерением Айвза имитировать стиль своего учителя Г. Паркера со всеми его клише в сфере тональностей, темпа, ритма, мелодических линий, голосоведения, звучания инструментов. Он приводит несколько параллелей между известной ораторией Паркера «*Noça novissima*», написанной несколько ранее, и «Небесной страной» [123, 504—505]. Гимн Г. Алфорда, который использовал Айвз в тексте «Небесной страны», был английским переводом латинской книги Св. Бернара де Клуни «Ритм Небесной страны», строки которого были использованы в «*Noça novissima*» Паркера.

Что же касается органных интерлюдий, то Йеллин высказывает предположение, что они были введены Айвзом в партитуру кантаты намного позднее, в 30-х гг., и при первом исполнении не звучали. Отзыв критики, в котором говорится о «необычных гармониях», Йеллин склонен отнести на счет неразрешенного диссонанса в конце Интермеццо для струнного квартета (*ges* в B-dur) [см. 123, 507]. Впрочем, это предположение остается гипотезой.

После краткой, несколько мистической последней органической интродукции финал начинается громогласным унисоном, столь любимым Айвзом, который переходит в стройный четырехголосный хорал и затем в развитую, виртуозно построенную фугу, где заняты все исполнители — вокалисты и инструменталисты.

В конце «Небесной страны» Айвз ставит ясную, «жирную» точку — традиционное тремоло, унисоны, триумфальный мажор, правда приперченный все же диссонансом (*h* в F-dur)... Пожалуй, такой концовки мы не найдем позднее ни в одном крупном сочинении Айвза, и в этом смысле «Небесная страна» уникальна. Она кладет предел в творчестве Айвза «замкнутым» формам, традиционному пониманию развития, завершенности, выразительности. Другие жанры — фортепианная, камерная музыка — воплощают иное: неукротимую тягу к эксперименту, переосмыслению истоков; к освоению новых путей постижения трансцендентальной истины.

## *Звуковые пути*

### *(фортепианное и камерное творчество)<sup>1</sup>*

Не то, что происходит, но каким  
образом что-либо происходит.

*Айвз о Готорне*

Фортепианное и камерное творчество Айвза — особый мир. В нем царствует не «что», а «как», не понятие, а процесс, не образ как таковой, но его смысл в контексте целого, в пространстве новых звуковых путей. В камерном и фортепианном творчестве Айвза особенно ясно видны новаторские черты его музыки. Именно здесь Айвз осваивает пространство, сплетая воедино многочисленные истоки своей музыки, устанавливая связи между ними — порой неуловимые, глубоко внутренние. Здесь складываются основные «типы» айвзовской звуковой ткани, изменчивой, гибкой; основные особенности отношения Айвза к материалу своей музыки; глубоко своеобразное понимание композитором целого и формирования этого целого. Наконец, именно в недрах фортепианных камерных жанров вызревают и рождаются главные концепции его творчества в целом, соединяющие в

---

<sup>1</sup> Мы не касаемся здесь подробно органного творчества Айвза. В большинстве своем органные сочинения создавались в 90-х гг. и были тесно связаны с работой Айвза церковным органистом. Многие органные опусы утеряны. Из сохранившихся выделим два цикла вариаций: первый — вариации на тему «Благословенный Иерусалим» (1888), продолжительностью всего около 4 минут, ставшие основой фантазии (1889) на ту же тему для большого духового оркестра, включавшего в себя, по замыслу Айвза, не только современные, но и устаревшие инструменты, составлявшие уличные «банды» во время больших праздников в прошлом веке. Партитура этого сочинения утеряна. Оно восстановлено по наброскам Айвза К. Брайоном и издано к 100-летию композитора в 1974 г. Второй цикл — «Вариации на тему „Америка“» (1891) — наиболее самобытное и смелое из всех органных сочинений Айвза, включающее политональные наложения, пародийные трансформации темы и даже целую «комедийную» драматургию цикла, в котором «пафос» темы снижается все более и более, пока ее характер не начинает напоминать облик бытовых танцевальных жанров. Об этом цикле уже упоминалось в главе, посвященной биографии Айвза.

себе этические, музыкальные, философские, технологические, социальные проблемы... Короче говоря, если мы хотим понять, как Айвз писал музыку, это легче всего сделать, узнавая его фортепианные и камерные произведения.

Для наследия Айвза в равной степени характерны мельчайшие, афористические «осколки», которые порой трудно даже назвать пьесами, и гигантские, гиперболические композиции, значительные как по протяженности, так и по составу исполнителей. Фортепианные жанры не являются исключением. Все клавирное наследие Айвза делится на две «половины»: одну составляют две монументальные сонаты, другую — многочисленные, более или менее мелкие пьесы, этюды, эскизы, транскрипции собственной музыки, щедро рассыпанные на всем протяжении творческого пути Айвза. Многие из этих «осколков» утеряны, другие сохранились не полностью, иные вообще не были полностью зафиксированы на бумаге. Но и частичное знакомство с ними представляет большой интерес: Айвз, не скованный никакими условностями — жанровыми, формальными, исполнительскими, — дает здесь волю своей фантазии, «опробует» самые различные технические приемы.

Так же как и песни, фортепианные пьесы Айвз писал во все периоды своего творчества<sup>2</sup>. Судя по каталогу Киркпатрика, они записывались композитором с разной степенью аккуратности. Очевидно, некоторые являлись лишь эскизами будущих сочинений, другие возникали как простой эксперимент и лишь немногие представлялись самому Айвзу чем-то имеющим право на самостоятельное существование.

В 90-е гг. — это сплошные марши (их было написано около десяти), часто политональные<sup>3</sup>.

Затем появились «Пять карикатур», которые, как полагает Киркпатрик, были написаны к празднику Нового, 1907 года: «Видимое и невидимое», «Черновик и чистовик», «Песня без (хороших) слов», «Сценический эпизод», «Плохие и хорошие решения». В каждой из них заключена

---

<sup>2</sup> Опубликованы лишь некоторые из этих пьес: «Три протеста», «Анти-аболиционистские вылазки», «Двадцать два», «Несколько подач левши». Об остальных мы можем судить по записи всех фортепианных сочинений Айвза, сделанной в США пианистом Аланом Манделем, обратившимся непосредственно к автографам композитора (Desto Records, DST 6458-6461, альбом из 3 пластинок).

<sup>3</sup> Некоторые стали эскизами вокальных (как, например, «Цирковой оркестр») или инструментальных сочинений, а другие сохранились в первоначальном и законченном виде.

своя пара контрастов. В «Видимом и невидимом» Айвз совмещает два пласта звучания; один, по определению композитора, «красивая сладкая мелодия», проходит как бы на первом плане, *f*; другой, сложные аккорды и ритмы, — формирует фон. Этот принцип «расслоения» фактуры на передний и задний планы Айвз неоднократно использует в обеих фортепианных сонатах.

В «Черновике и чистовике» (другое название «Прыгающая лягушка») — иная картина. «Прыжки» — секундовые кластеры постоянно перебивают сложную ритмическую канву, составленную из различных пятидольных фигур, не совпадающих по длине. Постепенно игра этих ритмических «педалей» отходит на второй план, а на «чистовике» проявляется нечто совсем другое: популярная мелодия, сопровождавшая футбольные матчи во времена юности Айвза...

Айвзовские фортепианные миниатюры невольно начинают восприниматься как своеобразные короткометражные фильмы: игра различных планов, пространственные эффекты, наплывы, монтаж, совмещение разнородного — все эти кинематографические, по сути, приемы естественно направляют движение звуковой ткани, которая и сегодня поражает своей необычностью, свежестью, далеко опережая самые смелые новшества послевоенного авангарда.

Пьеса «Плохие и хорошие решения» почти плакатно иллюстрирует частое у Айвза противопоставление банального предельно радикальному. «Плохое решение» — это подобие педантичного, рутинного гармонического упражнения. «Хорошее» — бурный пассаж, наполненный самыми острыми, случайными и грубыми диссонансами. Наконец, «Песня без (хороших) слов» — тонкая пародия на Мендельсона, где почти точное следование копируемому оригиналу вдруг затемняется непредвиденными и неожиданными «наплывами» инородных звуковых потоков.

К «Песне без слов» примыкает по характеру Вальс-рондо (1911), словно отражающий в кривом зеркале множество салонных пьес подобного названия, написанных в начале века. При этом Айвз проявляет себя как очень тонкий стилист, его юмор и виртуозное обращение с «подержанным» музыкальным материалом во многих случаях не уступают сочинениям Стравинского, которые кажутся нам теперь непревзойденными по мастерству парафразы и пародии.

А вот «Этюды» — Айвз задумал написать их 27, ровно столько же, сколько и у Шопена!<sup>4</sup> Этот замысел не был

---

<sup>4</sup> Рукописи этюдов 10—19 полностью или частично утеряны.

полностью осуществлен. Различные по длине и по законченности, этюды в целом представляют собой как бы конспективные записи импровизирующей мысли композитора. Разумеется, сравнение с Шопеном, «запланированное» самим Айвзом, — не более, чем веселая шутка. Среди айвзовских этюдов есть пьесы, которые вряд ли вообще возможно слушать как нечто самостоятельное, но они чрезвычайно интересны как «стенограмма» его творчества. Есть и другие — достаточно развернутые, законченные и даже имеющие название. Так, этюд № 9, «Антиаболиционистские вылазки», посвященный борьбе за права негров (дед Айвза был известным аболиционистом), написан в трехчастной форме, в середине которой разворачиваются бурные события, звучит мотив Пятой симфонии Бетховена (тот же, что и в сонате «Конкорд»). По мнению Ф. Фишера, появление этого мотива в Этюде обусловлено юмористической ассоциацией; «стук судьбы в дверь» связывается с кулаком, а кулак — с драками сторонников освобождения негров и их противников [см. 4].

Двадцатый этюд не имеет названия, зато переполнен «названиями» изнутри: здесь проходит множество цитат популярных мотивов, это как бы «этюд на цитирование». Характерна и форма: как и во многих произведениях Айвза, связанных с интенсивным цитированием, она концентрична — ABCDEDCBA, обусловлена эффектом приближения и удаления (вспомним форму «Четвертого июля», «Дня памяти погибших» из симфонии «Праздники», пьесы «Ночь при свете фонарей» для ансамбля, финала Четвертой симфонии). И вновь создается чисто пространственный, кинематографический эффект перспективы, физического движения. Этюд становится «моделью» формы многих крупных сочинений Айвза.

Пятый этюд отличается предельной ритмической сложностью, полифонической структурой, жесткостью звуковой ткани. «Леди не любят подобного, — пишет Айвз в рукописи. — Ничего! Искусство! Не успокаиваться! Не будем ничего делать красиво и легко в угоду тем, у кого трусливые уши!»<sup>5</sup>. Называя этюд «трансцендентным» по трудности (как у Листа!), Айвз обыгрывает значения этого слова: чтобы прийти к пониманию высшей, «трансцендентной» истины, надо испытать трансцендентные трудности!

Последний этюд № 27 (не сохранился в рукописи) сам Айвз назвал «Упражнением на вытягивание ушей». Он стал первоначальным эскизом едва ли не самого эксперименталь-

---

<sup>5</sup> Цитируется по аннотации А. Манделя к альбому с записью фортепианных сочинений Айвза.

ного сочинения Айвза — «Chromâtimelôdtune»<sup>6</sup> для квинтета медных и фортепиано (или для камерного оркестра). Партитура его осталась в набросках и только в 1962 г. была восстановлена американским дирижером и композитором Гантером Шуллером, а впоследствии записана им на пластинку. Шуллер, занимаясь партитурой Айвза, обнаружил в ней две 12-тоновые серии, которые проводятся Айвзом с неукоснительной последовательностью и систематичностью. И это в конце первого десятилетия XX в.!

К числу фортепианных пьес Айвза можно отнести еще два сочинения, достаточно продолжительных и вполне завершенных. Одно из них — фантазия «Небесная железная дорога»<sup>7</sup>, блестящая, виртуозная пьеса (все еще не опубликована), материал которой во многом совпадает с «Готорном» из сонаты «Конкорд», II частью Четвертой симфонии и пьесой для оркестра «Марш провинциального оркестра».

Другое — выросший из эскизов второго этюда цикл «Варьированная ария и вариации» (частично опубликован в выпусках «Новой музыки» в 1947 г. под заглавием «Три протеста», а затем в 70-е гг. полностью с подзаголовком: «Этюд № 2 для ушей, или Слуховое и умственное упражнение!!!»). В названии явно заключен намек на «Гольдберг-вариации» Баха — тем более что в своем цикле Айвз использует различные полифонические приемы обработки темы (канон, зеркальная инверсия) и, так же как и Бах, трактует эту тему как некое интонационное зерно, шифр, который надо отыскать («ciphers») во всех вариациях. В этом смысле «Ария с вариациями» — далеко не случайное для Айвза сочинение, во многом, как мы увидим в дальнейшем, перекликающееся с принципами интонационно-символической драматургии в «Конкорде», Первой сонате и «Сонате на трех

---

<sup>6</sup> Название «Chromâtimelôdtune» — по-видимому, «неологизм» Айвза, любившего сокращения и так же, как впоследствии Прокофьев, часто пропускавшего буквы и слоги с целью более компактной записи. Название, очевидно, означает «Хроматический мелодический напев» или, скорее, «Хроматико-мелодическая линия», если принимать во внимание использование здесь 12-тоновой техники. Помимо опубликованной версии Г. Шуллера (для ансамбля), существуют еще три варианта реализации айвзовских эскизов «Chromâtimelôdtune». Одна из партитур (для квинтета медных и фортепиано) сделана К. Брайоном, две другие (для камерного оркестра) — К. Синглтоном и Дж. Киркпатриком совместно с Дж. Синклером.

<sup>7</sup> «Небесная железная дорога» — название рассказа Н. Готорна, в котором идет речь о путешествии и приключениях группы пилигримов, едущих к месту паломничества в комфортабельном пассажирском поезде по железной дороге. В повествовании фантастика сочетается с комизмом, картины прошлого — с зарисовками современного быта.

страницах». Весь цикл состоит из темы, имеющей недвусмысленный облик 12-тоновой серии, и пяти ее вариаций, а также семи рефренов, названных «протестами»: в них логическое полифоническое развитие темы словно каждый раз приходит к абсурду, перечеркивается. Да и в самих вариациях от «тем» остаются лишь интонационные очертания. Ритм, фактура, характер звуковой ткани «отвергаются», меняются до неузнаваемости.

В третьей вариации звуки темы проходят в жестком, напоминающем будущий конструктивизм Хиндемита двухголосном изложении, где прямому движению отвечает зеркальное обращение (см. пример 41). «Протест 6» назван «Не-протест, или Аплодисменты» и представляет собой нарочито банальную каденцию в C-dur. Четвертая вариация озаглавлена «Адажио, или Аллегро, или Варьированная Ария с вариациями, в общем, очень красиво!»: звуки темы здесь появляются уже совершенно в другом контексте — так, что их с трудом можно узнать (см. пример 42). Айвз словно показывает здесь, каких интересных результатов можно достичь, не привязывая развитие к «теме» в ее традиционном понимании. Интонационное зерно со всеми его возможными модификациями и превращениями, а не классическая тема как образец застывшего «клише» — вот идеал Айвза, идущий от Баха и Бетховена, композиторов, которых он глубоко почитал. Этот принцип претворяется и в фортепианных сонатах.

\*

Обе фортепианные сонаты писались Айвзом долго, на протяжении многих лет. Первая — с 1902-го по 1909 г., вторая — с 1909-го по 1915-й<sup>8</sup>. Это и не удивительно: ведь сама идея сонаты занимала его не просто как метод «единовременного» создания музыкального произведения крупной формы, но как возможность суммировать многие идеи — музыкальные и немusикальные, которые возникали в процессе творчества, стремление выразить свое, новое отношение ко времени, найти пути объединения в музыке многих кажущихся несовместимыми контрастов мира. И в своем понимании смысла сонаты Айвз, безусловно, был новатором.

Что представляла из себя идея сонаты до Айвза? Ни соната, ни симфония — будь то эпоха венских клас-

---

<sup>8</sup> В августе 1905 г. была написана также «Соната на трех страницах» — небольшое одночастное сочинение, по размерам приближающееся к пьесам, а по смыслу к сонатам.



сиков или романтический век — никогда не являлась только схемой музыкальной композиции. Такая схема не возникла бы, не будь она отражением определенного образа жизни, мироощущения, отношения ко времени. Лишь после этого форма становилась формой, как бы «отчуждаясь» от своего истока. Ранняя соната была воплощением такого отношения к жизни, когда настоящее и будущее казались связанными нерасторжимыми узами, когда каждый человек знал свое начало и свой конец, когда уверенность во всеобщей предопределенности спасала от всяких неожиданностей.

Сравнительно немногих исходных взаимосвязанных между собою импульсов было достаточно для того, чтобы наполнить жизнь и динамикой, и драматизмом. Да и сама жизнь протекала на достаточно ограниченном пространстве — физическом и метафизическом, что делало идею замкнутости почти универсальной, всеобщей. Отсюда — идея сонатного *allegro* с его производным контрастом, рациональным, внутренним, как бы замкнутым в себе развитием и исчерпанием исходной темы; само понятие темы — как модель следования некоему образцу, наглядному, зримому, осязаемому, сознательно выбранному ориентиру, в котором нет и не может быть ничего случайного, тем более — иррационального.

Но — как пишет сам Айвз в своем «Эссе перед сонатой» — «что-то порой блокирует наши теории. Что-то порой делает их едва ли не бесполезными. Это „что-то“ — люди, подобные Баху и Бетховену» [8, 73]. Бетховен разрушил схему старой сонаты, он показал невозможность того мироощущения, которое породило эту модель. Соната стала воплощением новых интересов человечества: пристального внимания к контрастам мира, расширения гаммы чувств, стремления понять и истолковать случайное, трагическое, непредвиденное, внимания к неявной, почти скрытой взаимосвязанности многих явлений, их подспудной общности.

Романтическая эпоха вносит свое: «Человеческий дух был раскован, — писал Шеллинг, — считал себя вправе противопоставлять всему существующему свою действительную свободу и спрашивать не о том, что есть, но что возможно» [см. 234, 6]. «Мы живем внутри некоего колоссального романа, — писал Новалис, — и это относится как к крупному, так и к мелочам» [там же]. И соната романтического периода становится «исповедью», романом, картинками жизни героя, рисуя разные (порой определенные внемузыкальной программой) состояния его души, его взаимоотношения с

окружающим миром. Сама структура сонаты — при всей ее романтической свободе — вновь оказывается моделью мироощущения, а тема, лейтмотив, их превращения естественно ассоциируются с изменчивым, беспокойным внутренним миром самого героя, что и определяет характер развития, рельеф целого. И все же соната, претерпевая — у Шопена, Листа — колоссальные изменения, живет, получая, подобно мифу, ореол универсальности. И действительно, как (по убеждению К. Леви-Стросса) мифологические ситуации и сегодня продолжают быть моделью поступков человека, так и идея сонаты остается символом неизменности некоего структурного порядка, управляемости процессов, происходящих в мире, а в более общем плане — символом веры в возможность целостности, которая уже не обязательно связывается с замкнутостью, повтором, но может достигаться и любым иным, в том числе и парадоксальным путем<sup>9</sup>. Важно лишь, чтобы этот путь включал в себя процессы, связанные с выявлением определенных потенций, сил (совсем не обязательно тем), изначально заложенных в сочинения; их взаимодействие, достижение единства, хотя бы и очень относительного.

Итак, что же берет Айвз у сонаты? Не идею развития и исчерпания, не идею замкнутости формы или повтора, а сам принцип взаимодействия различного, но внутренне взаимосвязанного. Соната для Айвза — это возможность выявления отношений, это возможность контекста, создающего «биение смыслов», разных точек зрения, движения мысли, открывающего новые горизонты «целостности».

Правильнее было бы спросить: что дает Айвз сонате? Новое ощущение единства; новое понимание развития как хода событий, приводящего к ощущению большей объемности мира, большей взаимосвязанности всех его элементов, единства прошлого и настоящего. Айвз выразил — в начале XX века — одну из основных идей времени: преобладание процесса над явлением, возможность постичь смысл всех явлений только в их взаимодействии, в отношении друг с другом. И идея сонаты как воплощение идеи относительности оказалась здесь очень плодотворной...

Программны ли сонаты Айвза? Да — как программна, внемузыкальна сама идея сонаты, идея взаимоотношений,

---

<sup>9</sup> «Музыка и мифология,— писал К. Леви-Стросс,— суть инструменты для уничтожения времени... Музыка напоминает миф; подобно ему, она преодолевает антиномию исторического, истекшего времени и перманентной структуры» [292, 27—28].

рождающих целостность. Его сонаты программны и в более конкретном смысле, воплощая две важнейшие для Айвза сферы духовной жизни. В Первой сонате это мир Америки прошлого столетия в его неразрывной связи с религиозными идеалами «пробуждения»; во Второй — не менее реальный для композитора мир трансцендентальной философии, представленный в своих разных «ипостасях» — портретами Эмерсона, Готорна, Олкоттов и Торо. Есть и специальные комментарии к обеим сонатам, повествующие об их содержании: в Первой сонате это небольшой сюжет<sup>10</sup>, во Второй — развернутые философские эссе, «Эссе перед сонатой», вылившиеся в отдельную книгу (в обоих изданиях Второй сонаты, 1921 и 1947 гг., напечатаны лишь выдержки из этого главного литературного произведения Айвза). Четыре эссе посвящены соответственно Эмерсону, Готорну, Олкоттам и Торо, а в большом Эпиллоге затрагиваются разные собственно музыкальные проблемы, которые были важны для Айвза<sup>11</sup>. Но дело, конечно, не в авторских текстах. По существу, никакой традиционной программы в обеих сонатах нет. В них, следуя словам самого Айвза, важно не то, что происходит, но каким образом что-либо происходит. Подлинная новизна обеих сонат — в своеобразии и естественности самого процесса развертывания музыкальной ткани,

---

<sup>10</sup> Киркпатрик рассказывает, что однажды Айвз предложил ему нечто вроде сценария Первой сонаты: семья вместе — в I и последней частях; мальчик убегает, жуя свою овсяную лепешку — в обоих регтаймах (II и IV части. — *А. И.*); и беспокойство родителей — в III части.

«О чем все это? — пишет Айвз на полях автографа. — В основном о том, что происходило на открытом воздухе в деревнях Коннектикута в 80-е и 90-е гг. — впечатления, воспоминания... Дед Фреда был так возмущен, что даже кричал, когда Фред сбежал из дома и школа выиграла бейсбольный матч. А тетюшка Сара постоянно мурлыкала „Где мой заблудший мальчик“, после того как Фред и Джон уехали работать в Бриджпорт. Обычно это навевало печаль, но только не во время амбарных плясок с их жигами, прыжками и верчением во время зимних ночей.

Летом гимны пелись на улице. Все запевали „Старый негр Джо“ и мелодии уличных куикстепов, а люди говорили то, что они хотели сказать, и делали то, что хотели делать... их чувства были наполнены подлинным душевным пылом» [10, 75].

При всей яркости и человечности этой программы смысл Первой сонаты, конечно, выходит далеко за ее рамки.

Приводя эту программу, Киркпатрик, словно подтверждая ее условность, вновь напоминает слова Айвза о Готорне: «Не то, что происходит, но каким образом что-либо происходит...» [там же].

<sup>11</sup> Название «Эссе перед сонатой» стоит во множественном числе «Essays». Каждая часть — отдельное, самостоятельное эссе.

сопоставления образов, разных типов звуковой материи, в обретении нового уровня единства главных образов, в постоянном напряжении активности мысли, не отпускающей ни на минуту наше внимание.

Первая соната пятичастна. Это большое сочинение, длящееся около 50 минут. Лу Харрисон, хорошо знавший Айвза, усматривает здесь следование грандиозным образцам предромантической и романтической сонаты — «Хаммерклавиру» Бетховена и Сонате *h-moll* Листа, I и последняя части носят более обобщенный характер и как бы определяют диапазон образного строя всего цикла — от мрачноватой, несколько неопределенной лирики начала сонаты — к ясному, активному, почти героическому финалу. II и IV части — два «скерцо»-регтайма; средняя, III часть имеет характер свободно построенной рапсодии. Действительно, романтический пафос и даже некоторая ориентация на позднеромантическую гармоническую палитру сознательно или бессознательно присутствуют в сонате. Но в самом течении музыки Айвз далеко уходит от каких бы то ни было прототипов XIX в.

I часть, начинаясь в медленном движении, невольно вызывает в памяти поздние пьесы Скрябина (написанные более чем 10 лет спустя) — «Темное пламя», «Гирлянды». Айвз словно воплощает здесь звуковую атмосферу времени и затем активным творческим усилием преобразует ее. Постепенно из неопределенной фактуры выделяются отдельные рельефные элементы, интонации гимнов «Где мой заблудший мальчик сегодня» и «Я был заблудшей овцой». Пожалуй, не случайно в названиях гимнов встречается одно и то же слово — «заблудший». Музыка I части разворачивается медленно, словно в мучительном поиске. И если подбирать аналогию среди известных принципов развития, то наиболее подходящим окажется вариационный. Основной образ — гимническая мелодия — появляется поначалу в созерцательном, романтическом обличье (см. пример 43). Затем фактура становится все более простой, движение убыстряется («как бы соскальзывая», — пишет Айвз) — и вот уже гимнический мотив «перекрашивается», превращается в почти откровенный регтайм. Его беспокойное движение прерывается каденцией, но затем становится еще более жестким и фанатичным. Неожиданно все обрывается и возвращается к первому, лирически-созерцательному образу. Правда, в нем заметен как бы задний план: отдельные созвучия и звуки (в нотном тексте они обведены композитором) исполняются особенно тихо, но со значением, как отзвуки чего-то бывшего и важного. Новая бурная каденция — в ней

экстатически утверждается мелодия гимна<sup>12</sup> — сменяется тихой кодой, удивительно тонкой по гармоническому колориту, с «отзвуками» на заднем плане (см. пример 44).

Как же «строит» Айвз I часть своей сонаты? Имеет ли она какую-то «структуру» или является свободно скомпонованной по вариационному принципу фантазией? Нам кажется, что здесь (как и в сонате «Конкорд») I часть становится зерном всего цикла. А потому Айвз строит ее на взаимодействии важнейших для всего цикла элементов: это «гимническая лирика» (характерная для I части, середины финала и коды первого скерцо); жесткая и насмешливая регтаймовая токкатность (характерна для II и IV частей сонаты) и, наконец, рапсодическая свобода (III часть), воплощаемая в каденциях. В более общем плане драматургия I части основывается на контрасте и взаимодействии определенного, «стабильно» оформленного материала (гимнические мотивы и «вытекающий» из них путем «скольжения» рег) и мобильно размывающих все каденций. Айвз следует основному принципу сонатного *allegro*, сопоставляя главное (стабильное) и побочное (мобильное), приводя эти две сферы к органичному, хотя и несколько неожиданному единству. Одновременно он намечает «конспект» всего цикла.

II часть — уникальный случай в сонатном цикле — составляет как бы единое целое с IV (обе по характеру представляют собой быстрые скерцо-регтаймы и построены на одном материале); их единство «прерывается» большой «фермой» — рапсодически свободной III частью. И вновь, как и в I части, происходит тонкая игра двух смыслов, двух разных ощущений пространства: одномерного, относящегося к данному моменту, и циклического, как бы вбирающего в себя прошлое, настоящее и будущее.

С точки зрения данного момента (и буквальной программы, предложенной самим Айвзом) и II, и IV части — это чередование действия, или «запева» (повествования о событиях — оживленной суете ревивалистского собрания) и обобщения, или «п р и п е в а», в котором объединяются все (появление «Хора», или рефрена, как сам Айвз называет эти разделы в нотах — гимна «Я слышу твой зовущий голос»).

С точки зрения цикла — II и IV части, взятые вместе, — это сонатное *allegro*, где регтаймовые разделы составляют

---

<sup>12</sup> В сонате «Конкорд» есть почти буквальное совпадение — это конец III части, «Олкотты». Ф. Фишер усматривает здесь цитату из сонаты «Hammerklavier» Бетховена [см. 4].

сферу главной партии, а «хор» — побочной. И в таком контексте обращение к идее сонатного *allegro* приобретает особый смысл: оно дает возможность соотнести прошлое, настоящее, будущее, позволяя «передвигаться» по оси времени туда и обратно.

Сам Айвз в черновике так помечает структуру этих частей сонаты: II часть — 2а — 1-й куплет и припев, 2б — 2-й куплет и припев; IV часть — 4а — 3-й куплет и припев, 4б — 4-й куплет и припев [см. 13, 85]. Но в действительности все намного сложнее. II часть, начинаясь с активных регтаймовых перебоев, в которых мелькают интонации гимна «Как я жажду», быстро приводит к парафразе другого мотива — «Принесенный в снопах» (главная партия) и после его разработки — к «хору» («побочная партия»). Затем начинается раздел 2б: это новая регтаймовая «волна», но в ней уже не слышен мотив «Принесенный в снопах», его интонации лишь мелькают в медленном, импровизационном, почти джазовом эпизоде (*Meno allegro*). Да и хоровой гимн, предельно сокращенный, искаженный, сникая, растворяется на протяжении всего нескольких тактов. Айвз называет весь раздел 2б «В трактире» (позднее, почти без изменений, он становится, получив подзаголовок «попурри», II частью Сюиты для театрального или камерного оркестра) и рассматривает его как отдельный эпизод. В Сюите для театрального оркестра это действительно так. Но здесь, в сонате, эпизод «В трактире» становится настоящей разработкой сонатного *allegro*, составленного II и IV частями.

Характерно, что течение II части обрывается, повисает в воздухе. С новым ожесточением оно возобновляется с началом IV части. Кажется, что стихия дикого ритма и жестких сонорных созвучий хочет совершенно вытеснить всякую определенную звуковысотность. Одна из фаз такого «долбления» почти дословно воспроизводит эпизод из скерцо для ансамбля «По тротуарам» (см. пример 45). Мотив припева почти полностью растворяется в общей стихии — он едва узнаваем (параллельные квинты в партии левой руки, тт. 48—51). Разделы 4а и 4б практически сливаются, образуя огромную динамическую волну, вводящую в «репризу», где мотив «Принесенный в снопах» на кульминации соединяется со сложнейшей, безудержной регтаймовой полиритмией (см. пример 46). На ее высшем гребне слышен припев, «хор». И, словно подтверждая идею сонатности в этом тандеме II и IV частей, в коде обе темы соединяются в одновременном созерцательном звучании. Обратим внимание на последний аккорд: в его успокоенности вдруг на мгновение возникает легкое волнение — один из

тех призраков второго плана, которые пронизывают всю сонату.

Об этих аккордах и звуках, помечаемых самим Айвзом или естественно выделяемых фактурными средствами, можно было бы не говорить подробно, если бы не одна особенность. Они появляются при повторах, при возвращении какого-либо материала или движения. И в этом виден совершенно определенный символ: отзвук того, что было, возвращение к прошлому, воспоминание о нем, его присутствие в настоящем. Фактически этот «второй план» — проявление того же «хождения взад и вперед» по оси времени, что и идея сонаты у Айвза. Постоянное сопоставление разного — прошлого и настоящего, духовного (гимны) и мирского (регтаймы), крупного и мелкого планов — создает особое напряжение сонатной драматургии. Но главное: с помощью идеи сонатного *allegro* удастся совместить эти планы, достичь их единства, найти их общий знаменатель. Конечно, сама сонатная схема очень мало волновала Айвза, и мы предприняли здесь анализ двух частей сонаты с позиций этой схемы только для того, чтобы показать, как по-своему Айвз использует универсальную идею сонаты, чтобы выразить свое понимание времени как сопряжения прошлого и настоящего.

О том же свидетельствует и структура сонаты в целом: она, как и многие другие сочинения Айвза, симметрична, концентрична: I часть связана с финалом, II составляет единое целое с IV, а лежащая в центре импровизационная III сама по себе трехчастна. Но это не просто зеркальная симметрия, а сложный символ рефлексии, самоанализа: ведь наряду с концентричностью сонате присущ «результативный», поступательный пафос: финал не повторяет I часть, а становится новым этапом намеченных в ней проблем, IV часть завершает необратимое взаимодействие основных элементов II части, приводит их к единству. «Симметрия» же позволяет оглянуться, ощутить единство былого и нынешнего.

Характерно, что идея сонатного *allegro* как бы «парит» поверх отдельных частей сонаты, становясь общим принципом для всего цикла и не проявляясь на уровне отдельных частей.

В финале нет сонатного *allegro*. Течение музыки разворачивается как цикл вариаций на один короткий мотив: нисходящий полутон и нисходящая малая терция. Киркпатрик считает его производным от мелодии гимна «Я был заблудшей овцой» [см. 13]; Мандель (в аннотации к альбому пластинок с фортепианными сочинениями Айвза) — интонацией мотива «Я слышу твой зовущий голос», который проходил

как «рефрен», «хор» во II и IV частях. Харрисон в предисловии к изданию сонаты пишет, что интонационное зерно финала является «общим местом» многих песен и гимнов и не принадлежит какой-то конкретной мелодии.

По облику и роли в структуре целого эта формула приближается к полифоническим темам барокко (это верно подмечает тот же Харрисон). И если вслушаться повнимательнее, тема финала все больше и больше начинает напоминать монограмму ВАСН, которую мы находим и в «Конкорде», и в «Сонате на трех страницах». Не в этом ли истинный результат, истинная цель всех процессов, происходящих в Первой сонате; не в этом ли смысл обращения и к самой идее сонаты? Соединяя и соизмеряя мотивы религиозных гимнов и ритмы буйных регтаймов, различные силы, царящие в природе, жизни и музыке, Айвз находит их общий знаменатель, их сердцевину в короткой, вечной звуковой формуле.

Но обращаясь к этой формуле и насыщая финал активной созидательностью, Айвз не создает жесткой конструкции; он продолжает лепить целое как нечто очень гибкое, изменчивое, органически подвижное. Вновь, как и в I части, возникает «мобильность»: каденция, почти в точности повторяющая свой прототип в начале сонаты. Средний, лирико-созерцательный эпизод вновь содержит «задний план» — уже знакомые нам, обведенные композитором в тексте отзвуки, к которым надо прислушаться. Поразительна естественность, с которой Айвз переходит от одного, «жесткого», стабильного вида звуковой материи к противоположному, рыхлому, мобильному. «Этот переход должен быть чем-то вроде растворения»<sup>13</sup>, — пишет Айвз на полях финала.

Невозможно пройти мимо ритмического блеска Первой сонаты. Именно здесь, пожалуй, впервые в рамках крупной формы проявилось поистине виртуозное мастерство Айвза и новаторское понимание им роли ритма в создании целого. Ритмические структуры для Айвза не самоцель и не средство членения, «акцентного варьирования», обострения речи — как у Стравинского, но путь преодоления периодичности, искусственности, путь создания органичного, произвольно текущего звукового потока. Поэтому даже тогда, когда метр в музыке четко означен и выдержан — как, например, в регтаймовых частях сонаты, — его невозможно воспринять на слух: ритмические структуры — нерегулярные, изобретательные — избегают всякой инерции и делают «метрическую

---

<sup>13</sup> Вспомним аналогичный переход в I части, определенный Айвзом как «скольжение».



сетку» столь же условной, как «сетка меридианов и параллелей на глобусе» (выражение А. Шнитке [см. 375]). «Преодоление метра ритмом» — важнейшая черта музыкального мышления Айвза, стремившегося, прежде всего, к естественности своей речи, свободе от всяких условностей, а не к усложнению и опосредованию ее серийными закономерностями — как это будут делать композиторы-сериалисты в 60-х гг.<sup>14</sup>

Первая соната — одно из самых ярких сочинений Айвза, полное контрастов, огромной ритмической энергии, жестких созвучий, сочинение, захватывающее своей мощью, смелым соединением возвышенного и земного (не забудем, что основные мотивы сонаты — это религиозные гимны). И все же главное, наверное, не в этом. Обращаясь к разным ликам бытия, Айвз находит удивительно органичные пути их взаимоперетекания — взаимопроникновения, пути, скорее свойственные органической жизни, нежели «условному» искусству. И поэтому, если говорить об общем смысле его музыки, можно вспомнить слова знаменитого американского японоведа Э. Феноллозы, чье наследие неразрывно связано с творчеством поэта Эзры Паунда (1885—1972) [см. 178]: «Соотношения более реальные и более важны, нежели самые вещи, которые соотносятся» [см. 17, 103]. Эта фраза, сказанная о культуре Востока, не только точно характеризует музыку Айвза, но и почти буквально совпадает с его собственными словами, поставленными эпиграфом к этой главе.

«Соната на трех страницах»<sup>15</sup> находится на полпути между Первой и Второй фортепианными сонатами Айвза. И не только потому, что написана она в 1905 г. В «Сонате на трех страницах» Айвз еще более решительно отходит от конкретного, цитатного музыкального материала в сторону более абстрактного, связанного с более скрытой звуковой символикой — той, которая будет характерна для сонаты «Конкорд». В «Сонате на трех страницах» вообще нет ни-

---

<sup>14</sup> «Борьба ритма с метром в той или иной мере всегда была свойственна музыке... — пишет А. Шнитке в статье «Преодоление метра ритмом». — Представители „новой венской школы“ развивали эту технику дальше, но, не довольствуясь борьбой двух метров (реального и номинального), они стремились к музыкальной „прозе“, лишенной периодичности» [375, 1].

У Айвза все эти тенденции ясно проявились в самом начале XX ст. Его «проза» (выражение Айвза) во многом определяет ритмический рельеф и Первой, и Второй сонат.

<sup>15</sup> Рукопись сонаты помещается на трех страницах — отсюда ее название.

какого заимствованного материала. Она открывается монограммой ВАСН, на различных модификациях которой строится все развитие главной партии.

Вслед за главной, как и положено, идет побочная партия. И если главная опирается на бас *c*, то побочная — на бас *g*. Со свойственным ему юмором Айвз «выбирает» именно *c* и *g*, словно предельно наглядно демонстрируя, что сонатная форма ведет себя, как нужно. В автографе Айвз пишет: «Теперь обратно к первой теме,— все приличные сонаты должны возвращаться к первой теме» [см. 13, 96]. Но этого не происходит... Все застывает на фермате.

Начинается медленный раздел (*Adagio*), изложенный на трех строчках, причем верхний голос играет челеста или колокольчики. Время как будто останавливается: Айвз погружает слушателя в грезу, впрочем не очень сладкую. «Внутри» — мы чувствуем это — все время происходит какой-то скрытый, рациональный, почти механистический процесс. Несмотря на полную, казалось бы, размытость метра, *Adagio* совсем не является рыхлым, мобильным. При «сетке меридианов» на  $\frac{4}{4}$  здесь возникает наложение трех различных размеров, трех систем отсчета. Так, нижний голос постоянно «играет» на  $\frac{5}{8}$ ; верхний, начиная с  $\frac{4}{4}$ , сбивается на  $\frac{3}{2}$ , словно поддаваясь среднему, который с  $\frac{3}{2}$  переходит на  $\frac{5}{16}$  (см. пример 47).

А что же в это время происходит в звуковысотной сфере? Уже в начале побочной партии бас начинает сползать вниз — проходя свой путь по целотонному звукоряду, он останавливается с наступлением *Adagio*. Отсюда непростым, извилистым путем, петляя по интонационной канве ВАСН, линия баса приводит к началу финала, маршу (почти прокофьевскому по своему облику), основанному на 12-тоновой серии. И серия эта непосредственно выводится из ВАСН и линии ее басового «блуждания!» (см. пример 48). Для Айвза и ВАСН, и серия оказываются величинами родственными, соотносимыми — как два трезвучия, расположенных на расстоянии квинты: марш (подобие главной партии) строится на 12-тоновой серии, а регтайм (подобие побочной) — на монограмме ВАСН<sup>16</sup>. Айвз словно показывает генезис и смысл 12-тоновой техники, ее непосредственную связь со звуковыми формулами барокко, делая это гораздо

---

<sup>16</sup> Правда, серия не кладется в основу всей ткани, но формирует только басовую линию марша.

раньше и нагляднее, чем Шёнберг и Веберн в своих теоретических работах<sup>17</sup>.

«Соната на трех страницах», лишенная откровенно цитатного материала, включает в себе тем не менее почти все основные образные сферы музыки Айвза: жесткую, конструктивную «прозу» (начало), лирику (побочная тема), созерцание (*Adagio* с челестой или колокольчиками), марш, регтайм и даже — как во многих других сочинениях Айвза — заключительное трезвучие *C-dug*, которое, кстати, кажется в контексте всей предшествующей музыки не примиряющим разрешением, а странным диссонансом<sup>18</sup>. Но главное: эти сферы сплетаются воедино не просто методом монтажа и наложения, но входят вместе в определенный структурный контекст, внутри которого происходит жизнь важнейших интонаций.

И вновь, как и в Первой фортепианной сонате, Айвз решает вопрос: как должна проявляться универсальная идея сонатности, чем должна быть соната — воплощением диалогического принципа сонатного *allegro* в одной или более частях (соната в узком смысле) или прочным единством всего цикла на основе взаимодействия общих предпосылок (соната в широком смысле)? В Первой сонате Айвз как бы балансирует на грани этих двух смыслов, в «Сонате на трех страницах» явно склоняется ко второму. Конечно, это небольшое сочинение включает в себе все признаки по меньшей мере трехчастного цикла: начальное *allegro* с двумя темами, обрывающееся после экспозиции; *Adagio*; быстрый финал (также с чертами формы сонатного *allegro*). По «материалу» и его жанровой окраске «Соната на трех страницах» — это спрессованный цикл. Но по внутренним взаимосвязям, по взаимодействию формулы *ВАСН* и 12-тоновой серии, постепенному перетеканию, превращению *ВАСН* в серию «Соната на трех страницах» — это прочное единство, в котором идея сонатности в широком смысле «парит» поверх жанровой пунктуации, создавая новые, необычные, но очень прочные звуковые пути единства. И в этом смысле «Соната на трех страницах» может служить убедительным опровержением

---

<sup>17</sup> Монограмма *ВАСН* в сочетании с 12-тоновой серией или самостоятельно, как «микросерия», лежит в основе многих сочинений 60—80-х гг. советских композиторов. Среди них — Вторая скрипичная соната, Третья симфония и Третий скрипичный концерт А. Шнитке, Скрипичный концерт С. Губайдулиной, «Музыкальное приношение» Р. Щедрина, Виолончельный концерт Э. Денисова, «Коллаж на тему *ВАСН*» А. Пярта.

<sup>18</sup> Подобные же росчерки *C-dug* — в конце скерцо «По тротуарам», пьесы «Hollowe'en».

распространенных мнений об «аструктурности» музыки Айвза, о том, что (как писал Эллиот Картер) «сочинение как целое мало волновало композитора», что «недостаток логики в айвзовских сочинениях не в состоянии компенсировать даже многочисленные и внимательные прослушивания его музыки» [66, 175].

Фортепианная соната «Конкорд», безусловно, — самое известное и едва ли не главное произведение Айвза. Сам композитор придавал ему большое значение, работал над сонатой в течение многих лет (1909—1915). В «Эссе перед сонатой» Айвз высказывает свои взгляды на жизнь, философию, музыку, общие вопросы искусства, говорит о своем отношении к «героям» сонаты — Эмерсону, Готорну, Олкоттам, Торо<sup>19</sup>. Первым сочинением, которое Айвз решил опубликовать на собственные средства, стала именно соната «Конкорд» — в 1920 г. выходит ее первое издание, куда композитор включил также фрагменты из «Эссе». Через год появляется и сборник «114 песен». Два сочинения, которые Айвз считал для себя важнейшими, увидели свет.

Впрочем, на эта работа над «Конкордом» не остановилась. Как и симфония «Вселенная», Вторая фортепианная соната, вероятно, была для Айвза сочинением, которое он считал делом всей жизни, музыкой, которая не могла завершиться. Э. Картер рассказывает о том, что в 30-е гг. Айвз часто играл фрагменты из «Конкорда» знакомым музыкантам, причем всякий раз это были новые, незнакомые варианты.

Соната «Конкорд», оставаясь всю жизнь главным, основным произведением Айвза, не становилась для него текстом — она была подлинной реальностью, в которой соединялись универсальность философских и моральных истин, неразрывно связанных для Айвза с именем Эмерсона и его последователей, и нерв их сегодняшнего восприятия, преломления в современной Айвзу духовной жизни. Соната «Конкорд» грандиозна не только длительностью звучания (около 50'), «трансцендентной» трудностью, сложностью

---

<sup>19</sup> Полное название сонаты: «Конкорд, Массачусетс, 1840—1860». Эмерсон был главой трансценденталистского кружка, существовавшего в Конкорде в то время, а Готорн, Олкотты, Торо — его членами (см. также о Конкорде с. 7, 37). Части сонаты: I. Эмерсон; II. Готорн; III. Олкотты; IV. Торо. Части «Эссе перед сонатой»: Пролог (здесь Айвз говорит в основном о границах выразительности музыки), Эмерсон, Готорн, Олкотты, Торо (посвященные, соответственно, взглядам и характерам этих мыслителей) и большой Эпилог, где Айвз вновь возвращается к музыкальным проблемам.

структуры и звуковой ткани<sup>20</sup>. Она выражает отношение Айвза ко многим ценностям жизни, ко времени, воплощает его понимание вечного, универсального. «Конкорд» — не просто «музыка идеи», в которой выражено то или иное ощущение, дух времени. Это музыка «высшего порядка», где сделана попытка в звуках отразить взаимоотношения, взаимосвязи различных мировоззрений; очертить действие законов, управляющих миром.

Соната «Конкорд» грандиозна и даже утопична в своей внемузыкальной концепционности. Однако вместе с тем «Конкорд» — это музыкальное произведение, опирающееся прежде всего на музыкальную логику, имеющее четкую музыкальную структуру. «Конкорд» — не звуковая «драма», разыгрываемая по некоему внемузыкальному сценарию, но сочинение, свидетельствующее о глубоком понимании Айвзом законов музыкального творчества, возможностей музыки.

Не случайно «Пролог» «Эссе перед сонатой» начинается с размышлений о том, что может выразить музыка. «Как далеко может простираться музыка свои владения, чтобы оставаться честной, понятной и художественной?.. Как далеко можно зайти в стремлении выразить музыкальными средствами материальные, моральные, интеллектуальные или духовные ценности — то, что обычно выражается иными, немusическими средствами?» — пишет Айвз [8, 3].

И отвечая самому себе, подчеркивает: какова бы ни была природа и возможности музыки, она должна предназначаться «человеческим существам (а не птицам или ангелам)», а потому быть понятной. Но это — не простая доходчивость, доступность. Музыка не имеет ничего общего со словесным языком, который слишком конкретен [8, 7—8]. Она не должна также испытывать тиранию тех средств, при помощи которых вынуждена обнаруживать себя. «Почему пугало клавиатуры — этот механический тиран — должен маячить в каждом такте?» — пишет Айвз, призывая музыку быть свободной от всяких ограничений в стремлении выразить

---

<sup>20</sup> Весной 1985 г. Дж. Киркпатрик сообщил, что он начал работать над осуществлением нового издания «Конкорда» с учетом прояснения фактуры от чрезмерных, искусственно внесенных диссонансов в издании 1947 г., а также позитивных изменений и дополнений, сделанных Айвзом после выхода в свет издания 1921 г. [см. 98]. «Работа над „Конкордом“ Айвза постепенно продвигается, но я все еще нахожусь в „Эмерсоне“. Чем дальше я продвигаюсь, тем яснее мне становится, что более простая фактура позволит сфокусировать внимание на внутренней логике музыки» (из письма Дж. Киркпатрика к автору от 15 янв. 1988 г.).

идею [8, 84]. Музыка — это не только то, что воплощается на нотной бумаге и звучит в концертах. Это — лишь малая, причем очень часто искаженная часть той подлинной Музыки, которая вибрирует в нас, происхождения которой мы не знаем и которую мы пытаемся «схватить» и воплотить в звучании голоса или инструментов. «Бог мой! Чтó звуки делают с музыкой!» — восклицает Айвз [там же]. И это парадоксальное заявление как нельзя точнее объясняет новаторскую природу его творчества: Айвз слышал то, что другие не слышали, и потому в его музыке действительно заключен огромный заряд вне-, а точнее — сверхмузыкального, слушая ее, мы как бы «прозреваем» и начинаем видеть те линии, те связи между явлениями и событиями, которых раньше не замечали, которые раньше казались нам частью хаоса, не составляли «рельефа» на общем «фоне»<sup>21</sup>. «Придет время,— заключает Айвз,— когда музыка выработает настолько трансцендентный язык, что его высоты и глубины станут понятными всему человечеству» [8, 8].

И в сонате «Конкорд» он делает попытку найти такой универсальный музыкальный язык, который, с одной стороны, был бы свободен от традиционных ассоциаций, а с другой — был бы понятен всем, заключал огромный заряд энергии, увлекая не столько своей внешней броскостью, яркостью, сколь значительностью и гиперболичностью. В этом смысле Айвза неоднократно сравнивали с его любимым поэтом Робертом Браунингом (1812—1889). И музыку Айвза, и поэзию Браунинга невозможно воспринимать «расслабленно» — она апеллирует к человеческой активности, к соучастию, содействию, заставляет пробуждаться от строки к строке, от звука к звуку, хотя и не содержит в себе никакой «приманки», «аперитива», способствующего искусственному интересу<sup>22</sup>.

Музыка «Конкорда» и в самом деле удивительна. Она сразу же поражает своей необычностью, жесткостью, но и созидательностью, активностью. Она властно приковывает к себе внимание, не отпуская ни на мгновение, заставляет размышлять, открывает огромные духовные просторы.

---

<sup>21</sup> Когда Айвза спросили, почему он не пишет музыки, как все, он ответил: «Я не могу. Я слышу что-то другое» [см. 56, 49].

<sup>22</sup> «Коктейль,— писал Айвз в «Послесловии» к сборнику «114 песен»,— может заставить человека съесть больше, но он не в состоянии дать ему нормальный, здоровый аппетит». Музыка должна получить возможность «не делать поклонов и плыть по любому океану без заглатывания крючка и приманки, не опускаясь до уровня опереточной борзой» [8, 127, 130].

Четыре части сонаты различны по своему облику. Это не просто разные грани, сферы музыки — но разные м у з ы к и. В каждой — свой микрокосм, своя духовная сфера, свой «характер» (этому понятию Айвз уделяет много места в «Эссе», часто употребляя его как синоним «души») [8, 34]. И это, разумеется, не просто «портреты» четырех мыслителей, но подробные звуковые эссе, обращенные к сути их философии и мировосприятия. Различия частей сонаты описал сам Айвз в письме к Киркпатрику 11 октября 1935 г.: «Вы спрашиваете, были ли те или иные фрагменты построены на некоей словесной, заранее заготовленной программе. Нет, ни в „Эмерсоне“, ни в „Торо“ нет никаких цитат (имеются в виду словесные цитаты.— А. И.) или попыток обрисовать то или иное высказывание или положение их философии. Я стремился отразить подспудные особенности характеров этих авторов и их произведений... Правда, в „Готорне“ и „Олкоттах“ я попытался предложить нечто, что можно сравнить с рассказом, происшествием,— нечто более рельефное» [10, 199].

Различие музыкального облика частей сонаты обусловлено разным отношением Айвза к «героям» его музыки и их взглядам. Самая монументальная, сложная часть сонаты — «Эмерсон» (ей соответствует и наиболее развернутое эссе, посвященное Эмерсону). Она открывается большой и свободно построенной каденцией («прозой»), в которой, как в зерне, сосредоточены основные мотивы и важнейшие смысловые интонации всей сонаты (см. пример 49). И это не удивительно: Эмерсон для Айвза — непревзойденный образец, а его учение — основа взглядов всех остальных «персонажей» сонаты. Начинаясь унисоном, «каденция» быстро «разрастается» — звуковые потоки мгновенно устремляются в противоположные от унисона стороны, словно взрывая целинную породу. «Взрыв», «вспышка» — это то, чем, по словам Айвза, характеризуется мышление Эмерсона, его открытия, «свет которых проходит сквозь мир и остается сиять в веках» [8, 30].

«Эмерсон кажется мне гораздо более великим как первооткрыватель, нежели как поэт, писатель... как завоеватель неизвестного... пророк, который говорит о своих открытиях массам, причем всякий, кажущийся завершающим факт оказывается лишь первым в их новой серии» [там же, 8, 11]. И в музыке начала сонаты зримо воплощается этот процесс «открытия» — завоевания все большего и большего звукового пространства, «цепное» появление важнейших мотивов. Наиболее рельефны: «мотив судьбы» Пятой симфонии Бетховена, пронизывающий всю сонату, первоначально появ-

ляющийся «намеком», терцовым нисходящим ходом в такте 2, а затем, более определенно, в басах (вторая строчка); мотив ВАСН, открывающий сонату и затем много раз внедряющийся в ее ткань; мотив  $c - d - e - a$ , который, как мы увидим в дальнейшем, ассоциируется с Брамсом<sup>23</sup>, а также включает в себе монограмму самого Айвза<sup>24</sup>; начало второй, побочной темы I части (начало третьей строки, в басах); мотив темы «поэтического» (с. 8) эпизода I части, который сам Айвз называет «напоминающим о стихах Эмерсона скорее, чем о его прозе» (третья строка, верхний голос, звуки с акцентами). Этот же мотив, как будет ясно в дальнейшем, родствен двум популярным напевам: «Хозяин — в холодной земле» С. Фостера и гимну «Утешитель»; наконец, мотив из сонаты Бетховена «Хаммерклавир» (четвертая строка, начало, басы)<sup>25</sup>.

Уже на первой странице сонаты открывается целый мир, и это открытие сопровождается огромным выделением энергии — звучание ширится, растет, достигает высокого динамического уровня. Мелькают «тени», символы музыки прошлого — Бах, Бетховен, Брамс, С. Фостер — любимые, наиболее чтимые Айвзом композиторы. «Любой мыслитель ретроспективен», — цитирует Айвз Эмерсона на страницах «Эссе» [8, 15]. И подтверждает эту мысль в своей музыке: прошлое, его знаки возникают уже в самом начале сонаты как движущие силы движения вперед: «Границы мира расширялись им не с помощью нахождения новых объектов, но путем открытия новых связей, потенциалов того, что уже было» [8, 21].

Течение музыки I части следует, в общем, контурам сонатного *allegro*: появляется вторая, лирическая тема, которая, так же как и комплекс мотивов, составляющих главную партию, развивается очень свободно, в нетактированном пространстве. Что это? Оригинальная тема Айвза или заимствованный мотив? (см. пример 50). Ф. Фишер проникательно усматривает здесь «зашифрованные» инициалы всех членов семьи Айвза. Так, звуки *C* и *E* — это Чарльз Эдвард, а из второй ноты *E* Айвз хитроумно делает «I» (Ives):

---

<sup>23</sup> Ф. Фишер выводит его из Второй фортепианной сонаты Брамса (начальный мотив [см. 4]).

<sup>24</sup> В обращении:  $C-H-A-E$  = Чарльз Эдвард.

<sup>25</sup> Вспомним, что подобными же развернутыми каденциями начинались Первая соната и «Соната на трех страницах». Страницы даются по изданию 1947 г.



звуки:

**a b c d a b c d**

**e**

буквы

алфавита: **A B C D E F G H**

**I**

Следующие два звука темы — это, безусловно, Джордж Айвз (*GE*); оставшиеся звуки, отделенные от предыдущего дополнительной лигой (отец Айвза оказывается, таким образом, обособленным от всех остальных, живых членов семьи), — это Эдит (*E* и *D*) и Гармония (*H* и *A*) [см. 4, 21—22].

Итак, миру истории, культуры, вечности (главная партия) отвечает мир семьи, дома, людей, окружающих Айвза большую часть его жизни (побочная партия). Вот каким смыслом наполняется канва сонатного *allegro*! И это не удивительно. Вспомним признание Айвза в «Мемосе»: среди тех, кто особенно сильно повлиял на него, композитор называет Баха, Бетховена, Брамса, С. Фостера, отца, жену...<sup>26</sup>.

Вместо разработки — эпизод, навеянный поэзией Эмерсона и, так же как эта поэзия, отмеченный спокойным пафосом, покоящийся на устое *c*. Его середина (тема проходит аккордами), по словам самого Айвза, — отзвуки, реющие на холмах вокруг Конкорда<sup>27</sup>.

Вслед за «поэзией» идет «проза» (именно это слово употребляет Айвз в рукописи). Разработка, которая начинается вскоре, в основном затрагивает побочную тему и приводит к большому нарастанию. Здесь «земное» сменяется возвышенным: «Это один из тех неожиданных призывов к трансцендентальному, которые были так свойственны Эмерсону», — пишет Айвз в примечаниях, требуя исполнять отдельные звуки так громко, как будто, «несмотря на крики гор и Вселенной, человечество пытается достичь и удержать мощь вечного и духовного»<sup>28</sup>.

Реприза как таковая отсутствует. В потоке движения к «трансцендентальному» смешивается земное, возвышен-

<sup>26</sup> Да и сам Эмерсон в своей философии поразительно умел соединять трансцендентную истину и радости земной жизни. Основы своего учения он излагал в лекциях. В «Эссе» Айвз пишет о том, как одна простая женщина говорила: «Я люблю слушать Эмерсона, но не потому что я понимаю его, а потому, что, глядя на него, кажется, что все хорошо» [8, 35].

<sup>27</sup> По мнению Ф. Фишера, правда, тот же эпизод — пародия на революционный этюд Шопена!.. [4, 37]. Фактура действительно напоминает этот этюд.

<sup>28</sup> Цитируется по примечаниям Айвза к изданию 1947 г.

ное — побочная тема, мотив Пятой симфонии Бетховена, монограмма ВАСН, тема «Хаммерклавир»... Поток не прекращается, но лишь удаляется, успокаивается, затихает. В самом конце вдруг неожиданно вступает альта, вплетающийся в общее звучание ползущую, стонущую гирлянду, составленную из интонаций ВАСН.

Постоянно, на протяжении всей части — и далее, всей сонаты — звучит четырехзвучный мотив бетховенской «судьбы». Это, в общем, единственная цитата, которую сам Айвз раскрывает в «Эссе»: «В начале Пятой симфонии содержится „прорицание“, в этих четырех звуках заключено одно из величайших бетховенских посланий человечеству. Мы должны пронести его поверх бесцеремонной судьбы, стучащей в дверь, и соединить с духовностью эмерсоновских открытий — и тогда душа человечества, стучавшая в дверь божественных тайн, засияет, веря в то, что дверь откроется и человечество достигнет божественного!» [8, 36].

Остальные цитаты скрыты, зашифрованы. Но и сам «бетховенский мотив» под внимательным взглядом обнаруживает свою неоднозначность. В нем заключено, по меньшей мере, несколько символов, соотносимых с разными музыкальными истоками. Это знакомый нам уже гимн «Мартин» (см. пример 3); «Песнь миссионеров» Г. Цейнера, широко известная в период расцвета ревивализма, «Гимн крестоносцев»; хорал Баха «Es ist genug»; начальный мотив бетховенской сонаты ор. 109, «Хаммерклавир» (см. пример 51). Ф. Фишер убедительно доказывает, что все эти мотивы, заключающие в себе тоекратное повторение звука, по-разному используются Айвзом в «Конкорде», формируя, таким образом, очень широкий исторический контекст звуковых символов [см. 4]. Быть может, Айвз хотел показать этим универсальность бетховенского мотива, его «наполненность» вневременным смыслом? Ведь как замечает в своей книге об Айвзе Д. Вулдридж, «судьба стучалась в дверь» и за три столетия до Бетховена, в лютеранском хорале, ставшем образцом для баховского «Es ist genug» [22, 306]<sup>29</sup>. И Айвз не мог не знать этого. Обращаясь к бетховенскому мотиву, он действительно воспринимает его как суммарный символ, вобравший в себя множество истоков человеческой веры, выраженной в сходных «знаках», интонациях. Поэтому

---

<sup>29</sup> Д. Вулдридж, так же как и Ф. Фишер, считает «Конкорд» «эзотерическим музыкальным произведением», пропитанным звуковой символикой, где большую роль играет хорал «Es ist genug», интонации которого родственны бетховенской теме [22, 305].

бетховенский мотив в «Конкорде» — это не столько «величайшее послание Бетховена человечеству», сколько послание самого человечества, смысл которого раскрывают слова Эмерсона, приведенные в Эпиллоге «Эссе»: «...придет время, когда музыка, устремляясь к великому, сольет все гимны в одном» [8, 96]<sup>30</sup>.

«Готорн», II часть «Конкорда» — огромное фантастическое скерцо, построенное на редкость свободно и прихотливо. Стихия движения, несколько неопределенного, таинственного и как бы неуправляемого, определяет характер музыки. В ней нет почти никаких «тематических» или даже мотивных ориентиров: все текуче, изменчиво. И не случайно: ведь именно о Готорне Айвз написал в «Эссе»: «У него важно не то, что случается, но каким образом что-либо случается... каким образом личное вдруг в полночь становится универсальным; как появляется призрак человека, который никогда не жил, или что-нибудь другое, чего никогда не было, или что-нибудь еще, чего нет» [8, 42]. «Субстанция искусства Готорна пропитана сюрреальным, фантастическим, мистическим... так что некоторые полагают, будто он был поэт с большей фантазией, нежели Эмерсон и Торо... На самом деле он был лишь большим артистом» [8, 39]. Отношение Айвза к Готорну двойственно, оно не столь глубоко, как преклонение перед Эмерсоном. Но мир Готорна, поражающий, по признанию Айвза, «своим гипнотизмом» [8, 39], был важен для Айвза как воплощение сферы подсознательного, ирреального — той сферы, где фрагменты прошлого, сегодняшние впечатления и обрывки где-то услышанного сплетаются в одно, соединяются в потоке сознания. Ирреальность Готорна была сродни ирреальности многих образов самого Айвза, соединявших в себе далекое прошлое, сновидение и сегодняшнюю реальность. Поэтому, вероятно, сочинения, так или иначе связанные с Готорном, составили целую группу в творчестве Айвза. Внутри этой группы, а вернее — внутри этого мира единым оказывается не только общий драматургический облик произведений, но даже конкретный музыкальный материал, формирующий «поток сознания». Так, «Готорн» из сонаты «Конкорд» имеет двойников: фортепианную пьесу «Небесная железная дорога» (по рассказу Готорна); II часть Четвертой симфонии (в ее

---

<sup>30</sup> «Может ли быть более высокая цель у музыки, да и у любого искусства, чем эта? — продолжает далее Айвз. — Концепция, не лимитированная узостью понятий „христианин“, „язычник“, „иудей“, „ангел“. Видение, более возвышенное и углубленное!» [8, 96].

программе Айвз упоминает Готорна), пьесу для оркестра «Марш провинциального оркестра», II часть («Лагерь генерала Патнэма») из сюиты «Три места в Новой Англии»; а также песни (хоры) «Он — там!» и «Они — там!», в сложном «попурри» которых также проходит «готорновский» материал. Если же говорить о «потоке сознания», включающем воспоминания, сновидения, наплывы, то к «готорновской» группе сочинений Айвза надо будет добавить еще части симфонии «Праздники» («День рождения Вашингтона», «День памяти погибших», «Четвертое июля»), скерцо из Фортепианного трио.

Итак, «путешествие в полудетскую, полупраздничную фантасмагорию», как определил Айвз эту часть сонаты, начинается. Размытые взлеты и спады пассажей, которые перемежаются резкими пугающими акцентами, — и почти никакой интонационной «опоры»: блуждание в полумраке, где лишь изредка мелькают знакомые лики, как, например, ВАСН в самом начале<sup>31</sup>. Безостановочный и все время меняющийся звуковой поток прерывается лишь дважды. Первый раз — это некое мистическое видение (см. пример 52). Звучат обрывки баховской монограммы и брамсовского мотива (такт 2 второй строчки), окруженные верхним регистром рояля специальной линейкой, дают удивительную вибрацию обертонов! Постепенно звучание становится все более экстатичным, живо напоминая красочные мажорные мерцания музыки Мессиана — французский композитор повторит открытие Айвза четыре десятилетия спустя! В конце, когда «видение» постепенно исчезает, в басах со значением проводится тема ВАСН. Вторая остановка — хорал («Мартин»), словно доносящийся, как пишет Айвз, с вершины холма. Его появление подготавливается настойчивым повторением «бетховенского» мотива. Но вскоре хорал сметается шумом праздника: весь огромный заключительный раздел «Готорна» — бурная стихия веселья, которое порой приобретает чуть призрачный, зловеще фантасмагорический характер: образы вытесняют друг друга, причудливо совмещаются. Звучат мелодии духовых оркестров, слышны удары большого барабана, крики прохожих;

---

<sup>31</sup> «Эту часть предлагается играть быстро, как только возможно, и не слишком буквально, — пишет Айвз в комментариях к изданию 1947 г., — указания темпа, выразительности и т. д. использовать минимально. Если сама по себе партитура, предисловие и интерес к Готорну ничего не дают, эти указания могут лишь все испортить».

залпы фейерверка (кластеры у рояля), мотивы «Призыва к битве за свободу», «Красного, белого и голубого» — обычные у Айвза в таких случаях. На секунду появляющийся в самом конце «Мартин» вновь сметается залпом фейерверка.

«Готорн» выполняет в цикле сонаты функцию скерцо. И, казалось бы, структура скерцо ( $ABA_1CA_2$ ) здесь налицо: есть даже два «трио» (две остановки «потока сознания»). Но как далеко уходит Айвз от традиционной формы, которая оказывается словно отраженной в кривом зеркале! Заключительный раздел (после хорала) перевешивает все остальное и фактически уводит общее течение в совершенно неожиданное русло, будто находя наконец выход тем поискам в сумраке ирреального, которыми начиналась часть<sup>32</sup>. И, словно суровые «стражи вечности», направляют весь этот путь «знаки» трех великих «Б» — мотивы Баха, Бетховена и Брамса...

Кто такой Эймос Бронсон Олкотт, чьим именем названа III часть сонаты? «Если бы диктофон был достаточно совершенен во времена Олкотта, он мог бы стать великим писателем», — говорит Айвз в «Эссе» [8, 45]. Олкотт (1799—1888) был примечательной фигурой в Конкорде, сочетая черты проповедника, философа, педагога. «Разговоры с ним составляли непременную часть ночного времяпрепровождения в Конкорде», — писал Г. Торо [см. 8, 45]. «Мне думается, — продолжал он, — что из всех живущих на земле у него больше всего веры. Его слова и поведение всегда говорят о чем-то лучшем, нежели то, что знакомо большинству людей; и если он разочаруется со временем, то самым последним из всех... Это подлинный друг людей, едва ли не единственный друг прогресса... В его гостеприимных мыслях находится место и для детей, и для нищих, и для безумцев, и для ученых... Ему следовало бы содержать караван-сарай на всемирной дороге, где философы всех наций могли бы найти приют... Человек в синей одежде, для которого самой подходящей кровлей был небесный свод, отражавший его безмятежное спокойствие. Я не представляю себе, чтобы он мог умереть — Природа не может обойтись без него» [191, 312—313].

Будучи в молодости разносчиком товаров, Олкотт впоследствии большую часть жизни посвятил педагогике. В

---

<sup>32</sup> Заключительный раздел «Готорна» — это проводимый здесь почти полностью «Марш провинциального оркестра» (1902).

Бостоне он основал школу («Темплскул») для детей, где вел с учениками подлинно философские беседы, взяв за основу метод Сократа. Ученики делали поразительные успехи, но вскоре школу пришлось закрыть — она вызвала недовольство родителей, бостонских обывателей, а книга Олкотта, изданная для детей, — «Беседы о Евангелии» — пошла на оклейку чемоданов... В 1844 г. именно Олкотт основал экспериментальную колонию «Фрутлэнд», рассматривая ее как начало нового, идеального общества. Рядом со своим домом в Конкорде Олкотт выстроил большой деревянный сарай, расставив в нем грубые стулья и скамейки. Сарай был назван «Философской школой» — здесь летом проходили оживленные диспуты, выступали Эмерсон, Торо.

«Никто не мог пройти мимо старых вязов, простирающих свои ветви над домом Олкоттов<sup>33</sup> в Конкорде, — пишет Айвз, — и словно подтверждающих, что прошлое живо» [8, 47]. «По вечерам здесь звучала музыка, пелись семейные гимны, дочери Олкотта играли на старом спинете» [8, 47—48]. «В этом доме в саду была какая-то всеобщая благодать... быть может, связанная с причудливой красотой новоанглийских гомстедов, пробуждающей чувства более глубокие, более сильные и близкие к совершенству истины, нежели готический собор или этруская вилла» [там же].

Эссе об Олкоттах — настоящий рассказ, проникнутый тонким лирическим чувством, воссоздающий поэтическую атмосферу дома в саду под старыми вязами. Такова и музыка — ясная, прозрачная, как незатемненное видение «живого прошлого». Она развивается спокойно, неспешно, подобно беседе самого Олкотта, проникнутой благородством подлинного миссионера. Не случайно в самом начале как один из «вариантов» «бетховенского» мотива звучит «Песнь миссионеров», гимн Г. Цейнера. Появляется и «брамсовский» знак — мотив Второй фортепианной сонаты, а вскоре, в конце первой страницы, баховский — ВАСН. Три великих «Б» вновь незримо присутствуют в музыке! И все же бетховенский — он же миссионерский — мотив главенствует, его проведения становятся все более настойчивыми, убеждающими, почти риторическими, как речь Олкотта, приводя к настоящему апофеозу в конце части. Утверждение «бетхо-

---

<sup>33</sup> Дочь Олкотта, Луиза Олкотт (1832—1888) была известной детской писательницей. «Луиза редко пропускала шанс извлечь мораль из любого проявления домашней добродетельности» [8, 46]. Ее сочинения были популярны и в России. В конкордском доме Олкоттов хранятся русские издания «воспитательных» книг Луизы для детей.

венского» мотива почти буквально совпадает здесь с главной темой сонаты «Хаммерклавир».

В середине же господствует мир спокойной, чуть сентиментальной лирики, полной очарования и обаяния (см. пример 53). «Везде вокруг нас,— пишет Айвз в «Эссе», — под небом Конкорда все еще реет отзвук этой мелодии человеческой веры, быть может слишком сентиментальной для дельцов и циников, но отражающей общие интересы людей и ту врожденную надежду, которая не исчезнет» [8, 47—48]...

«Если должна быть какая-то программа в этой музыке, то пусть она следует за его мыслями погожим осенним днем — когда вначале лишь тень мысли, окутанная туманом и дымкой, парит над уолденским прудом»,— пишет Айвз в эссе «Торо» [8, 67]. Музыка последней части сонаты так и возникает — из тишины, утреннего тумана — и вновь в конце погружается в темный сумрак озера. Почти все двенадцать звуков постепенно набираются в общее созвучие, в котором лишь едва различима монограмма ВАСН (см. пример 54). Точно так же и заканчивается «Торо» — лишь отдаленный звук низкого «колокола» еще более усиливает сумерки, мглу.

Медитативный, несколько рассредоточенный характер музыки остается почти неизменным на протяжении всей части — такты отсутствуют и звуковой поток течет медленно и свободно, не скованный никакими внешними условностями. «Я хочу говорить без всяких загоронок, как человек, пробудившийся от сна, с другими такими же людьми» — эти слова Торо точно соответствуют музыке Айвза [191, 375].

Неспешный, созерцательный ток медитации приводит, впрочем, порой к довольно сильным динамическим подъемам, но в них нет ничего внешнего, ничего «конструктивного». Ощутимо лишь внутреннее одушевление, та скрытая экзальтация, которая столь характерна для многих страниц «Уолдена» Торо — и, в меньшей степени, для философской лирики Айвза<sup>34</sup>. Характер высказывания Айвза в «Торо» глубоко рассредоточен, поэтичен. «Торо не столь, как Эмерсон, был склонен к утверждению доктрин,— пишет композитор

---

<sup>34</sup> Первый такой подъем приводит к утверждению звуков баховской монограммы — «знака вечности», единства с прошлым (с. 61, последняя строка), другие — к реминисценциям темы I части сонаты, навеянной «поэзией Эмерсона».

в «Эссе». — Его образ мышления слишком широк для этого» [8, 54].

Поэтому I и последняя части сонаты «Конкорд», имея много общих черт и «переключек», протекают в совершенно различных руслах, в разных измерениях времени. Общие очертания «Торо» более размыты. Рондообразный контур целого проявляется в чередовании рассредоточенных, «медитативных» разделов, подобных началу, и прерывающих их мрачно-траурных эпизодов, проходящих на фоне постоянной терцовой вибрации в басах — словно отзвука далекого и низкого колокола: «Его медитации прерывались лишь звуком конкордского колокола» [8, 68]. И в самом деле, звуковая медитация последней части сонаты трижды сменяется «рефреном» — мелодия заимствована из песни С. Фостера «Хозяин — в холодной земле», мрачный характер которой лишь усиливается колокольным остинато. «Старый вяз мурлычет фразу „Хозяина“ — „Глубоко в пшеничном поле“, — но очень медленно... так, как ему укажет флюгер на старом красном амбаре», — пишет Айвз в примечании к сонате (см. пример 55). Но почему столь мрачен этот рефрен и почему Айвз выбрал для него столь печальную песню С. Фостера?

Торо не раз ассоциировался у Айвза с отцом. Об этом он пишет и в «Эссе». Вспоминая о смерти отца, он называет его «своим Торо» [8, 67]. В песне «Память» (текст Айвза) тишина сумеречного пруда — явного аналога Уолдена — прерывается «звуком отдаленного рога — песни моего отца»<sup>35</sup>. В финале сонаты «Конкорд» слышны постоянные «эхо», подобные отзвукам из Первой сонаты — здесь они выписываются Айвзом мелкими нотами. В умении слышать эхо как знак трансцендентной истины, «вибрацию универсальной лиры» (Айвз) отец и Торо также были едины в памяти Айвза. Поэтому рефрен «Торо» становится одновременно и своеобразным реквиемом Джорджу Айвзу. Недаром композитор выбирает тему песни С. Фостера — важным оказывается не только ее траурный текст, но и имя автора, который, как мы знаем, был кумиром Джорджа Айвза.

Символический смысл рефрена «Торо» усиливается и тем, что здесь Айвз обращается не только к мелодии песни С. Фостера, но и к известному гимну «Утешитель». Дело, однако, не просто в лежащей на поверхности символике текста: печаль (Фостер) — утешение (гимн). Сама мелодия

---

<sup>35</sup> Джордж Айвз часто уходил к пруду играть на валторне и слушать интересный эффект эха. См. также с. 182.



«Утешителя» оказывается очень близкой песне «Хозяин — в холодной земле». Подчеркивая их взаимопроникновение в «Торо», Айвз проводит рефрен в Des-dur — «компромиссной» тональности для этих двух мелодий, одна из которых написана в D, а другая — в C-dur (см. пример 56). А если транспонировать «Утешитель» в C-dur, то его звуки дадут последовательность двух монограмм — сына и отца Айвзов: *C H A — G E* (Чарльз и Джордж). Отец Айвза, таким образом, присутствует в крайних частях сонаты — наиболее важных и существенных в цикле: в I — вместе со всей семьей; в последней — только вместе с сыном...

Этим, впрочем, не исчерпываются параллели между крайними частями — «Эмерсоном» и «Торо». Так, облик рефрена «Торо» почти полностью соответствует теме «поэзия Эмерсона» — ведь Торо воспринимается Айвзом как поэтическая «сердцевина» учения трансцендентальной философии Эмерсона. Айвз сознательно обращается к особому, очень свободному облику «звуковой прозы», которая становится воплощением поэтической, музыкальной прозы Торо<sup>36</sup>. В конце первой части, «Эмерсона», вступает альт (с баховским мотивом), а в конце «Торо» — флейта, которая напоминает о «бетховенском» мотиве, до тех пор почти не звучавшем в этой части, «достраивая» его до темы сонаты «Хаммерклавир» в тональности этой сонаты — B-dur (см. пример 55).

Но, перекидывая огромную смысловую, символическую, мотивную и структурную арку от «Эмерсона» к «Торо», Айвз открывает в этих двух частях совсем разные типы «звуковой реальности», разное ощущение времени, разные импульсы развития и становления, различное ощущение пространства и ритма. Он находит совершенно различные типы звуковой материи, хотя и сотканной из одних и тех же мотивов и тем. В «Эмерсоне» ощутимы сильный созидательный импульс, стремление, энергия, конструктивный порыв. В «Торо» — «широкий, непостижимо медленный ритм природы, открывающийся в гармонии ее безмолвия» [8, 68]. Айвз словно раскрывает огромный диапазон мировосприятия своих любимых мыслителей, широкий горизонт их идей и в то же время тонкие нюансы мышления каждого, своеобразие индивидуальностей.

---

<sup>36</sup> «Торо был великим музыкантом, но не потому, что он играл на флейте, а потому, что ему не надо было ездить в Бостон, чтобы услышать „Симфонию“. Ритм его прозы — и ничего более — уже определяет его значение как композитора» [8, 51].

Вновь обращаясь в «Конкорде» к идее сонатности, Айвз находит целую бездну новых возможностей, новых потенций. В «Конкорде» понятие сонаты в узком смысле — как модели сонатного *allegro* — уже теряет всякий смысл. Мир Айвза слишком широк здесь для этого. Музыка сонаты — это не только разные характеры, но некий компендиум разных отношений к миру, к истории, к культуре, к жизни. И идея сонаты с ее системой взаимодействий становится как бы общим знаменателем этих отношений, позволяя — в общем контексте — лучше понять особенности каждого из них.

Четыре части «Конкорда» — четыре стихии «субстанционального» в жизни и искусстве, какими они представлялись Айвзу и сосуществовали в его собственной музыке. Это интеллектуально-созидательное начало, сюрреалистическое, ностальгически-сентиментальное, созерцательно-медитативное. Недаром в «Эпilogue» «Эссе» Айвз развивает свою теорию о «субстанции» и «манере» — внутренних, духовных и внешних, поверхностных основаниях творчества. К субстанциональному искусству он относит Тициана, Тернера, Рескина, Монтеня, Софокла, Сведенборга, Плутарха, Эмерсона, Баха, Бетховена, Брамса. К «манерному» — Боттичелли, Карпаччо, Кипплинга, По, Вагнера, Дебюсси. «Субстанция — это реальность, дух; манера — форма, парфюмерия» [8, 82]<sup>37</sup>. «Субстанция склоняется к оптимизму, манера — к пессимизму», — замечает Айвз [там же, 76].

Да, каждая из частей этого грандиозного цикла имеет свой облик, свою субстанцию. Но все вместе они составляют прочное целое, объединенное неким духовным оптимизмом, общей устремленностью к истине. В музыке нет ни одного момента болезненного сомнения, рефлексии, потерянности — ничего субъективного. Части сонаты как бы «открыты» друг для друга, взаимодействуя и перекликаясь. И в этих перекличках, в единстве всего цикла — как и в Первой сонате и «Сонате на трех страницах» — определяющую роль играют звуковые символы, мотивы, монограммы. Они, так же как и идея сонатности, погружают нас во вневременное пространство истории, культуры, духовной общности разных эпох. Сама сонатная идея становится в «Конкорде» не столько принципом становления музыки, сколько многомерным символом.

---

<sup>37</sup> «Субстанция не нуждается в выявлении. Для понимания ее правды достаточно тишины», — пишет Айвз [8, 90].

«Бетховенский» мотив по-разному проявляет себя в частях «Конкорда». В I он становится символом интеллектуального усилия, волевого импульса. Во II — почти растворяется в общем ирреальном потоке, а затем появляется в хоральном облике, как некая часть реальности. В III — принимает скорее риторическую, эмоциональную окраску, в IV — появляется как созерцательный, «трансцендентальный мотив Конкорда» (Айвз) в звучании флейты. Переключки этого основного мотива, его модификации, превращения создают свой, важный слой драматургии цикла, «парящий» над его традиционным циклическим контуром и устанавливающий неявные, но прочные нити духовного единства, соотнесенности с вечным, непреходящим. «Бетховенский» мотив имеет сразу шесть различных истоков — такой многозначности и структурной предопределенности могли бы позавидовать сериалисты 60-х гг.!

Баховская монограмма и мотив из сонаты Брамса также постоянно сопровождают течение событий в сонате. Их появление устанавливает еще более сложную сетку символических ассоциаций, свои подспудные течения мысли. Добавим к этому, что «баховское» в «Конкорде» не ограничивается только монограммой: хорал «Es ist genug» используется Айвзом очень изобретательно и разнообразно [см. 4]<sup>38</sup>.

Айвз сам вписывает себя «в вечность», переплетая свою собственную монограмму с тремя великими «Б». Так, три буквы баховской монограммы АСН часто становятся тремя первыми буквами имени самого Айвза — СНА. А вот самое начало сонаты: унисон *H* (в английской и американской традиции — *B*). Сколько звуков в этом унисоне (см. пример 49)? Согласно штилям, их должно быть четыре. Бах, Бетховен, Брамс, а кто же четвертый? Ведь трудно вписаться в когорту бессмертных «Б», если твоя фамилия начинается с «I». Но Айвз находит способ достичь этого:

звуки:           a b c d e f g a<sup>1</sup> b<sup>1</sup>

буквы

B=I! [см. 4, 17]

алфавита:   A B C D E F G H I

<sup>38</sup> Ф. Фишер считает также, что большую роль в звуковой символике «Конкорда» играет тональный план баховских клавирных партит (часть букв этого плана совпадает с монограммой ВАСН). Октавный целотонный ход в самом начале «Эмерсона» *b, c, d, e* он выводит из тоналностей Первой, Второй, Третьей и Пятой партит. Впрочем, эта гипотеза не кажется очень убедительной.

Но дело, конечно, не в хитросплетениях монограмм, а в том органическом чувстве истории и связи с прошлым, которое присуще Айвзу в «Конкорде» ничуть не в меньшей степени, чем конкордским философам. Здесь нет откровенных реминисценций из музыки прошлого, стилизации, подделки под старину. Общение с прошлым в произведении Айвза происходит на уровне мысли, идеи, символа и их взаимодействия.

Никогда ранее в сонатном цикле невозможно было бы представить соединение столь контрастных частей, столь различных музык. Но Айвз делает это естественно, объединяя части общими идеями, «знаками» прошлого, словно поднимая нас на новую, более высокую, вневременную точку обзора, где все традиционные представления о целостности становятся иными, более обобщенными. Символически трактуя идею сонатности, он тем самым укрепляет ее.

Айвз доказывает в «Конкорде», что первостепенное значение имеет вовсе не «контур» целого, но внутренняя жизнь наполняющих его элементов. Становление целого в музыке неотделимо от становления самой ткани, определяющей каждый момент звучания. Не может быть никаких заранее предписанных схем: очертания целого рождаются в процессе звучания, как смысл высказывания в процессе речи.

Айвз, написав «Конкорд», не только воздвиг «монумент» философам-трансценденталистам. В своей музыке, в звуках он смог найти параллели многим особенностям их мышления — контрастам, эллипсисам, богатству ассоциаций, открыв тем самым совершенно новые, неизведанные звуковые пути протекания музыкальных процессов. Музыка «Конкорда» — особенно ее крайних частей — ни на что не похожа. Это совершенно новое звуковое вещество, способное существовать без подпорки ассоциаций, стертых идиом, — своего рода звуковая лава, сохранившая огромный заряд энергии и текущая своими собственными путями, не принимая во внимание условностей и «дорожных знаков», столь же свободно, как мысль, поток сознания.

Наконец, Айвзу удалось полно выразить в «Конкорде» субстанцию трансцендентальной философии и одновременно всего своего творчества: единство человека и природы, прошлого и настоящего, грубой, материальной породы и отвлеченного символа, испытания и идеи, действия и созерцания, сентимента и интеллекта, традиции и эксперимента. Ему удалось создать такой звуковой мир, в котором все названные контрасты пришли к естественному единству.

«В будущем придет время, когда школьники будут насвистывать четвертитоновые мелодии,— писал Айвз в „Эссе перед сонатой“,— когда диатоническая гамма станет столь же устаревшей, как сейчас пентатоника» [8, 71]. Одно из последних сочинений композитора — «Три четвертитоновые пьесы» для двух фортепиано (1923—1924) — иллюстрирует эту мысль. Мысль о возможностях использования температур меньших, чем полутоновая, всю жизнь занимала Айвза. Еще в детстве интерес к подобным экспериментам привил ему отец, проводивший опыты со стаканами, наполненными водой, или с 24 струнами, настроенными в диапазоне октавы.

Наброски расчетов, четвертитоновые диаграммы можно обнаружить на рукописях многих сочинений Айвза — например, на черновике кантаты «Небесная страна». В партитуру Четвертой симфонии Айвз вводит фортепиано, некоторые звуки которого настроены по четвертитонам.

Не удивительно поэтому, что последним сочинением Айвза для фортепиано, его «завещанием» в сфере фортепианной музыки стало наиболее экспериментальное произведение. Впрочем, сам композитор подчеркивал, что он не считает «Три пьесы» полноценным художественным произведением и рассматривает его как интересный опыт, как «упражнение в четвертитоновой гармонии» [10, 110].

В большой статье «Несколько четвертитоновых впечатлений», написанной в то же время и опубликованной в 1925 г. Айвз подробно останавливается на своем восприятии различных сложных гармоний с участием четвертитонов, приводит довольно сложные акустические расчеты. Так, в частности, он говорит об особой выразительности, обостренности созвучий, в которых заключены четвертитоны: «при доминанте  $g—h—d$  в басу,  $c$ , пониженное на четверть тона, кажется „ближе“ к тоническому трезвучию в басу» [8, 117—118]. Айвз обладал очень тонким слухом, и для него четвертитоновая шкала была не просто системой температуры (как, например, для А. Хабы), но возможностью обострить, сделать более выразительными все привычные тяготения.

«Три пьесы» ясно показывают эту позицию Айвза. По сути, здесь и нет четвертитоновой шкалы как таковой: первая и последняя пьесы написаны для сконструированного в то время фортепиано с двойной клавиатурой, одна из которых настроена на четверть тона выше другой; Allegro, средняя пьеса, имеет слишком сложную фактуру и должно

исполняться на двух фортепиано с аналогичной настройкой<sup>39</sup>.

Первая пьеса *Largo* — несколько причудливый ноктюрн. «Она по преимуществу диатонична», — пишет Айвз [8, 119]. И действительно, партии двух фортепиано соотносятся так, что четвертитоновые сопряжения в основном ощущаются как внеаккордовые звуки — задержания, предъемы, причем слух всегда опирается на устойчивый уровень какой-то одной партии, принимая звуки другой как «неаккордовые». Этому способствует и то обстоятельство, что в обеих партиях мы слышим звуки, написанные примерно на одной высоте. Результат — красочно мерцающая палитра, прекрасно соответствующая созерцательно-таинственному характеру пьесы.

Вторая — типичное для Айвза скерцо-регтайм. Здесь даже появляются обычные в таком контексте цитаты — правда, они почти не различимы в непривычной гармонической фактуре. Частые повторения, переключки сходного материала в партиях обоих инструментов почти не воспринимаются как таковые — и в этом, по мысли Айвза, большое преимущество четвертитонов: оно помогает «освободиться от монотонии буквальных повторений» [8, 116].

Третья пьеса, «Хорал», первоначально была написана Айвзом для струнных (первые наброски относятся еще к 1913 г.)<sup>40</sup>. В качестве кантуса фирмуса использована тема «Америка» — Айвз, видимо, вспомнил о своих политональных органных вариациях, написанных в годы юности, и на закате творческого пути решил продолжить эксперимент дальше — теперь уже в области четвертитонов. Общая шкала фактуры «Хорала» расширяется к концу пьесы: полутоновые интонации превращаются в целотоновые. Соотношение же строев инструментов, естественно, остается неизменным. В конце концов это создает комический эффект: мотив «Марсельезы», звучащий в C-dur у второго рояля, омывается грязно-четвертитоновыми обертонами первого...

---

<sup>39</sup> Пьесы Айвза неоднократно исполнялись в 1925—1930 гг. Гансом Бартом (большим энтузиастом в области четвертитоники, писавшим собственные сочинения по этой системе) и Зигмундом Клейном на двух фортепиано. Впоследствии, в 1928 г., Барт заказал специальный инструмент с двойной клавиатурой. В наше время все три пьесы исполняются на двух роялях, один из которых настраивается на четверть тона ниже другого, так как настроить фортепиано ниже на четверть тона гораздо проще, чем поднять строй на тот же интервал.

<sup>40</sup> В этом первоначальном виде партитура восстановлена А. Стаутом и издана издательством «Петерс» (Нью-Йорк) в 1974 г.

Так улыбкой Айвз заканчивает свой экспериментальный цикл. «Будет или не будет существовать четвертитоновая система в будущем,— писал Айвз в „Четвертитоновых впечатлениях“,— во многом зависит от того, удастся ли разработать удовлетворительные температуры... Но главное, от того, что вообще кто-нибудь предпримет, от состояния рассудка, времени дня и других случайностей жизни» [8, 117].

\*

Камерные сочинения Айвза составляют несколько групп, каждой из которых присущи свои особенности. Первая — это четыре скрипичные сонаты, наиболее простая сфера камерной музыки Айвза, где он ближе всего к традициям. Вторая — фортепианное трио и квартеты, где новаторские особенности музыки Айвза проявляются более ясно. И наконец, третья группа — сочинения, как правило, небольшие и имеющие «программные» названия, для различных по своему составу ансамблей — от квинтета до камерного оркестра — самая смелая и экспериментальная область айвзовской музыки.

«Родословная» скрипичных сонат довольно запутанна. В каталоге Киркпатрика значится пять сонат, причем Четвертая помещена раньше Первой; последние части Второй и Четвертой сонат в некоторых указателях совпадают и имеют одинаковое название «Пробуждение». Айвзом было написано шесть скрипичных сонат<sup>41</sup>. Первая из них сочинялась еще в колледже, позднее переделывалась для виолончели, но в конце концов не удовлетворила Айвза и была уничтожена.

Следующая, так называемая «Pre-First» (до-первая) скрипичная соната была завершена в 1901—1902 гг. Материал ее, однако, позднее был рассортирован по другим сочинениям: II часть стала отдельной пьесой «Largo» для скрипки, кларнета и фортепиано; остальные вошли в Первую и Вторую скрипичные сонаты.

---

<sup>41</sup> Примерно в 1909 г. у Айвза возникает замысел еще одной сонаты — «Праздники в Новой Англии» (на материале симфонии «Праздники»). Однако этот замысел остался неосуществленным. По эскизам композитора соната завершена, исполнена и записана на пластинку (комплект «Ч. Айвз. Пять скрипичных сонат») Дж. Киркпатриком. I часть — хорошо сохранившаяся скрипичная транскрипция Айвза «Дня рождения Вашингтона» для скрипки и ф-п.; II часть — «Dec. Day» (на материале II части «Holidays»), III — средний эпизод из финала симфонии «Thanksgiving» — названа «Медитация» (вариации на тему хорала «Священный берег»).

Первая скрипичная соната завершена в феврале 1908 г. Она достаточно традиционна. Первая часть — сонатное *allegro*, где как бы происходит борьба «серьезного» (полифоническое развитие главной партии) и популярного (мотив «Принесенный в снопах» в качестве побочной). Принципы разработки не выходят за рамки обычного мотивного дробления, варьирования. Интересно другое: быстрая жанровая перекраска музыки, от «респектабельной» канонической разработки до легкомысленного, почти регтаймового движения на покачивающемся, таперском басу. Медленное вступление и завершение части необычно по своему интонационному облику — оно невольно «напоминает» музыку Прокофьева (см. пример 57).

II часть — лирическая фантазия на тему популярной песни «ностальгического» характера «Старое дубовое ведро». Особенно выразительна здесь скрипичная партия, отмеченная большой свободой и прямо-таки «крейслеровской» изломанностью, красочной гибкостью в опевании интонаций песни. В конце части Айвз все же не может удержаться от «сюрприза»: неожиданно и довольно грубо здесь звучит мотив военной песни «Трэмп, трэмп, трэмп».

Финал, как часто у Айвза, сочетает в себе черты марша и регтайма. Побочная партия — мотив гимна «Часовой» Л. Мэйсона, который сначала проходит в своем полном виде (Айвз даже подписывает слова в скрипичной партии), а затем совершенно сливается с интонациями марша, растворяясь в общем движении.

Вторая соната (1907, пересмотрена в 1910-м) уже яснее показывает типичные для Айвза образные «сферы». Части сонаты имеют названия: «Осень», «В амбаре»<sup>42</sup>, «Пробуждение». I и III части — вариации на мелодии гимнов «Осень» и «Нетлтон», но вариации совершенно различные. В финале мотив «Нетлтон» слышен почти постоянно, и его интонации составляют единственную канву течения музыки от приглушенно-мистического звучания до экстатического апофеоза в конце. В I части — иной принцип. «Осень» сама по себе не становится темой вариаций и проявляется лишь отдельными интонациями, как символ, сплетаясь с мотто, которое открывает сонату и становится основой вариаций. И пока идут откровенные и очень изобретательные вариации на мотто, мотив «Осени» лишь мерцает то там, то здесь. Только в коде он звучит в полную силу, проходя октавами

---

<sup>42</sup> А не «В конюшне», как написано в советском издании сонаты.



у скрипки, в то время как в партии фортепиано ему контрапунктически вторит мотто (см. пример 58).

II часть сонаты — «В амбаре» — живописует типичную для музыки Айвза<sup>43</sup> картину праздничного веселья, плясок в старом амбаре небольшого городка Новой Англии. Как всегда, слышны резкие, неожиданные ритмические перебои, грубоватые синкопированные акценты, «притоптывания» и, конечно, цитаты популярных песен. Лапидарным проведением мелодии «Призыва к битве за свободу» в C-dug кончается это виртуозное айвзовское скерцо.

Наиболее интересна и необычна Третья соната, законченная в 1914 г., хотя сам Айвз довольно резко высказывался о ее музыке, называя сонату «кастрированной», «сладкой», приспособленной ко вкусам публики<sup>44</sup>. Однако похоже, что в душе Айвз считал Третью сонату наиболее значительной — в своих воспоминаниях он отводит ей более всего места. Соната была сыграна в 1917 г. в Нью-Йорке, и Айвз предпослал программке небольшую аннотацию: «В сонате сделана попытка выразить те чувства и тот пыл, с которым пелись гимны на „Camp meetings“ в Новой Англии» [10, 69].

Однако в Третьей сонате, так же как и в I части Второй, гимны уже не появляются в своем одномерном, однозначном виде — Айвз избегает подобной натуралистичности. Мелодия ревивалистских гимнов не становятся темами сонаты, но как бы звучат поверх этих тем, что сближает Третью сонату с фортепианными сонатами, в частности с «Конкордом». Темы гимнов из «реальности», фотографии, «дагерротипа» превращаются в символ, ассоциацию, «знак». Именно так, намеком, внедряется мелодия гимна «Земля обетованная» в течение I части. Главной же темой I части (она появляется и в финале) становится краткая мотивная формула, которая интенсивно разрабатывается Айвзом (см. пример 59)<sup>45</sup>.

---

<sup>43</sup> Вспомним «День рождения Вашингтона».

<sup>44</sup> После того как в августе 1914 г. Айвзов в Реддинге посетил Франц Милке, который резко раскритиковал сонату (см. с. 134), Айвз переделал ее (впрочем, эти переделки не были значительными и коснулись в основном метрической записи).

<sup>45</sup> По поводу этого начала Айвз писал в 1944 г. в письме скрипачу С. Бабицу, впоследствии редактору первого издания Третьей скрипичной сонаты: «В начале первого куплета предложен битональный план (иногда я следовал этому принципу, играя в церкви... гармония обычно малой терцией ниже мелодии)... тональность Es под мелодией в E-dug. Причем некоторые певцы (которые исполняли это в церкви.— А. И.) говорили, что возвращение к одной тональности многое обедняет, не давая ощущений такой силы, как битональный план» [10, 70].

Необычна композиция I части: она, по словам Айвза, представляет собой «гимн с четырьмя различными куплетами, которые перемежаются одним и тем же рефреном» [10, 69]. Но на деле все гораздо сложнее. «Куплеты» оказываются большими, развитыми эпизодами, все усложняющимися к концу части. Последний куплет вообще построен как свободная каденция — такты отсутствуют. В каденцию вводится совершенно новый эпизод, словно сотканный из воздуха, — подобного материала нигде раньше не было. Фактически и «куплеты», и «рефрен» претерпевают очень большие изменения на протяжении части, а целое начинает напоминать двойные вариации: АВАВАВАВ. Незамкнутость этой формы «компенсируется» в финале, где вновь появляется основная тема (А).

II часть — вновь скерцо-регтайм. Примечательной его чертой являются специальные вставки, записанные Айвзом в скобках, нарушающие и без того нерегулярную ритмическую структуру. Их нужно играть только в том случае, если исполнитель хочет придать музыке более свободный, «свинговый» характер.

На рукописи финала Айвз пишет: «Ричи Вагнер — мягченнейший сенсуалист, кокетка...» [см. 22, 137]. Такой неожиданный выпад соответствует, впрочем, суровому, несколько пуританскому характеру медленного финала; музыка заимствована из более ранней органной прелюдии, которую Айвз играл в церкви. Эта часть, пишет Айвз, «представляет собой эксперимент: свободная фантазия, где разработка ведет в глубь тем, а не за их пределы» [10, 69]. «Интроспекции» различной у Айвза соответствует тематическая «интроспекция».

Четвертая соната окончательно скомпонована позднее других, в 1915 году, хотя и составлена из пьес, написанных в самые первые годы столетия. По замыслу Айвза она должна быть четырехчастной — в качестве финала композитор хотел использовать раннюю версию финала Второй сонаты, «Пробуждение». Во всех изданиях, однако, эта часть отсутствует.

Четвертая соната короче (она длится около 10 минут) и гораздо прозрачнее, проще остальных по музыке<sup>46</sup>. Во многом это обусловлено ее названием: «Детский день на Camp meeting». «Обычно летом на загородных ревивалистских собраниях был лишь один детский день<sup>47</sup>, и дети

---

<sup>46</sup> Айвз написал сонату для своего племянника, который тогда учился играть на скрипке [см. 10, 72].

<sup>47</sup> Тогда дети могли участвовать в службах и молитвах.

использовали его вовсю,— пишет Айвз в примечаниях к сонате.— Они выкрикивали мелодии гимнов, маршировали под них... а некоторые мальчишки в это время сбрасывали большие камни со скал в воду ручья»<sup>48</sup>. I часть — бодрый марш с постоянными политональными «биениями». По словам Айвза, он передает пение нестройного детского хора под аккомпанемент небольшого органчика. «Мелодия, которую пели дети, была столь же далека от гимна Л. Мэйсона, сколь и от тональности органа»,— пишет Айвз в послесловии.

II часть — поэтический ноктюрн (ее материал Айвз заимствовал из пьесы «Ночью», которая стала затем частью Сюиты для театрального оркестра). «Это звуки природы в летние дни — западный ветер на соснах и дубах, бегущий ручей, а к вечеру — далекие голоса фермеров, сзывающих коров и овец». Грубоватый и быстрый средний эпизод — мальчики бросают камни в воду — словно возвращает от мечты к реальности. «Мы ведь люди полей и скал, а не артисты»,— вспоминает Айвз слова некоего фермера Джона...<sup>49</sup>

Финал — свободная фантазия на тему уже известной нам песни Р. Лоури «У реки» (см. с. 177).

Скрипичные сонаты Айвза заметно уступают фортепианному по смелости и масштабности мышления, своеобразию композиции, богатству идей. Они как бы примыкают к вокальному творчеству композитора, где основные образные сферы его музыки не сталкиваются еще в проблемном, а порой — сюрреалистическом контексте, как это происходит в фортепианных или симфонических сочинениях. В скрипичных сонатах мы не найдем особой концепционности или скрытого подтекста — их музыка лежит на поверхности, не погружаясь в многомерное, вневременное пространство.

Быть может, сравнительная простота и «короткое дыхание» сонат связаны и с тем, что большая часть их материала была заимствована Айвзом из ранних своих сочинений, по преимуществу — органных пьес, не предназначавшихся для циклов. Этим же, наверное, можно объяснить и порой недостаточную развитость скрипичной партии, а также чрез-

---

<sup>48</sup> Цитируется по послесловию Айвза к изданию сонаты: Associated Music Publishes, New York. Cop. 1942.

<sup>49</sup> Обозначение темпа этого эпизода — Allegro conslugarocko — типичный неологизм Айвза, означающий, вероятно, «со (con) скольжением (slug — скользкий, *англ.*) скал (rock)». Излагая программу сонаты в Послесловии к ее изданию, Айвз в конце не упускает случая мистифицировать читателя: «Все изложенное выше было написано на обороте одной старинной нотной рукописи».

мерную активность и массивность фортепианной (в Третьей сонате эта диспропорция особенно бросается в глаза).

В Фортепианном трио и Втором струнном квартете музыка Айвза становится совсем иной. Исчезает традиционность фактуры, последовательная поступательность развертывания событий. Другим становится отношение к материалу: заимствованный или оригинальный, он приобретает черты театральной зримости, персонифицированности. Основные мотивы, темы, интонации — так же как и в фортепианных сонатах — становятся не просто музыкальными данностями, но символами, знаками, персонажами. Облик, контур целого рождается переключками, взаимодействиями этих важнейших элементов и имеет мало общего с традиционными рецептами «формы».

Трио было написано в 1904 г., но окончательно завершено и скомпоновано Айвзом в 1911-м. Сохранилась авторская «программа» этого сочинения, которую он набросал в письме от 22 апреля 1948 г. «I часть напоминает серьезные, хотя и довольно едкие „дуэли“ между профессорами философии и старшими студентами на известных иельских диспутах; II — игры и шутки студентов... III — воскресную службу» [см. 95, 1—2]. Но насколько музыка Трио отличается от скрипичных сонат и некоторых песен, которые, казалось бы, повествуют о том же! Принципиально иным становится отношение Айвза к своим воспоминаниям. Говоря о программе, Айвз пишет, что многие мелодии прошлого даны в Трио в своем «сыром» виде [см. там же]. И это очень точно. Заимствованные мотивы в Трио — уже не просто цитаты, не точные документальные свидетельства, претендующие на достоверность, но некая часть субстанции прошлого, его атмосферы. Многие мотивы появляются в неточном, искаженном виде, часто просто не идентифицируются, смешиваются в общем потоке сходных интонаций. И в этом состоит поразительное новаторство Айвза. Смысловой контекст, возникающий в результате сплетения всех мотивов, напоминает уже не реалистическую зарисовку с натуры, но некое сновидение, в котором, по мысли К. Юнга, «„всплывающие“ фрагменты реальности никогда не являются простым повторением нашего предшествующего опыта» [см. 55, 169]. Такой «контекст сновидения» становится моделью многих сочинений Айвза.

Естественно, что возникает потребность в отыскании взаимосвязей «фрагментов прошлого» в структуре целого. И Айвз всякий раз находит новые пути, новую драматургию целого. Каждое сочинение композитора — это почти всегда новая форма, имеющая ряд индивидуальных особеннос-

тей, которые могут сочетаться или вовсе не сочетаться с традиционными музыкальными принципами формообразования.

Решение, которое находит Айвз в I части Трио, пожалуй, уникально — это как бы воплощение схемы силлогизма (не зря в программе идет речь о споре профессоров и студентов, а музыка преисполнена несколько комического, риторического пафоса). Вначале играют виолончель и рояль (только правая рука), затем, начиная с такта 28, — скрипка и рояль (только левая рука). И лишь в конце все объединяются вместе, причем каждый из участников играет ту же самую музыку, что и раньше (пианист — обеими руками). В автографе Айвз выписывает только этот последний эпизод, словесно указывая, как должны сочетаться партии инструментов до этой своеобразной «репризы». Как определить такую композицию с точки зрения обычных музыкальных форм?..

Партии всех трех инструментов предельно контрастны по ритму: поначалу кажется, что сплетаются ничем не связанные между собой инструментальные линии. Правда, к концу каждого из трех разделов «точки зрения» участников несколько сближаются, приходя к некоторой ритмической общности. Эффект сближения усиливается нарочитым, демонстративным утверждением устоя C-dug в конце каждого «раунда» спора.

II часть трио имеет название «TSIAJ», что значит: «This scherzo is a joke» («Это скерцо — шутка»). В сложнейшем ритмическом контексте мелькают обрывки разных мелодий, в большинстве своем заимствованные из студенческих спектаклей и капустников. Почетное место среди них занимают и известные мотивы, появляющиеся, правда, лишь намеком — «Маршируя по Джорджии», «Старый дом в Кентукки», «Очищающий источник», «Все сильней благодать». Двукратное появление последнего становится «оазисами» тишины в безостановочном и шумном течении музыки. Правда, мотив этого гимна (так же как и за четыре такта до него мелодия «Очищающего источника») оказывается почти неузнаваемым в общей фантасмагории воспоминаний. Весь кульминационный раздел скерцо проходит на «спасительном» устое C-dug, словно компенсирующем ритмическую неустойчивость и тематическую калейдоскопичность фактуры. Но после «видения» гимна «Все сильней благодать» многое меняется: пропадает «безапелляционный» C-dug разгульного ночного веселья; фортепианная каденция живописует восход солнца. В его лучах противоречия мира становятся еще острее, и скерцо заканчивается политональным

спором участников, который, впрочем, после недолгого раздумья завершается чистым мажорным аккордом (см. пример 60).

Финал Трио сочетает в себе серьезную созерцательность и ритмическую нервность, капризность. Дважды у виолончели проходит проникнутая возвышенным пафосом мелодия ранней песни Айвза «Все сносящий»<sup>50</sup>. В коде меланхолически задумчиво проходит мелодия гимна «Скала времен разверзлась предо мною». Но финал Трио далек от однозначности — пусть даже созерцательно-религиозной. И хотя здесь нет, быть может, сюрреалистического «контекста сновидения», все основные образы нигде не проходят в своем чистом виде, но вступают в контакт со странным, диссонантным окружением, словно заглушаясь и деформируясь шумом времени...

Первый струнный квартет называется «Ревивалистская служба». Цикл был составлен Айвзом из пьес, написанных им около 1896 г. Так, III и IV части — «Офферторий» и «Постлюдия» — представляют собой переложение для квартета двух органных пьес. Первая часть, «Хорал», впоследствии с незначительными изменениями вошла в Четвертую симфонию, став ее III частью. Лишь II часть, «Прелюдия», была в оригинале создана именно для квартета. Музыка Первого квартета отмечена ясностью, спокойным лиризмом, сангвиничностью, изяществом фактуры. Особенно выразительны по тематизму II и IV части. Но, в сущности, это еще не настоящий Айвз, почерк композитора здесь лишен того своеобразия, которое характерно для большинства его камерных сочинений.

Другое дело — Второй струнный квартет (1907—1913), одно из самых своеобразных и ярких сочинений Айвза. Следя за захватывающими звуковыми событиями, происходящими здесь, мы словно присутствуем на спектакле. Три части квартета — «Дискуссии», «Аргументы» и «Зов гор» — три акта этого представления. Театральная персонификация музыкального материала достигает здесь, пожалуй, своего апогея в камерном творчестве Айвза. I часть — спор участников, но спор пока достаточно спокойный. Правда, поначалу персонажи мало понимают друг друга: играя примерно одинаковые ритмические фигуры, они никак не сов-

---

<sup>50</sup> Текст песни окрашен в философские тона: «Человек шагает сквозь годы, и его путь отмечают руины; он созидает, а рука времени стирает в порошок все его хрупкие постройки» (текст предположительно принадлежит дяде Айвза, Лайману Брюстеру).

падают, лишь изредка, как бы случайно сходясь к унисону. Но вот возникает все больше взаимопонимания, ритмы совпадают все чаще, спор уже идет попарно, в разных сочетаниях: двое против двух. В одной из кульминаций каждый из участников, вдруг проявляя «характер», проводит (в сильно искаженном виде) мелодию одной из популярных «боевых» песен: первая скрипка — «Красное, белое и голубое», вторая — «Маршируя по Джорджии», альт — «Дикси», виолончель — «Славься, Колумбия» (см. пример 61). Но на этом этап «взаимопонимания», определенный, видимо, приливом общего патриотизма, заканчивается. Голоса вновь «разъезжаются» к исходной ритмической гетерофонии. Материал начала проходит в репризе в сильно замедленном, трагикомическом движении.

II часть — «Аргументы». Здесь каждый из участников заметно активизируется, настаивает на своем — в музыке появляется множество разнообразных остинато, индивидуальных для каждого музыканта. Порой различие точек зрения становится критическим: инструменты начинают играть в разных размерах (такты 17—33), с трудом сходясь по вертикали<sup>51</sup>.

В ход идут всевозможные аргументы, разговор все время меняет русло. Вдруг второй скрипач выступает с «монологом», полным самого ходульного лиризма (такт 34). Его грубо обрывают. Выход ищется в традиционных рецептах: и вот все голоса объединяются в хорал (такты 40—41). Но это решение отвергается. Начинается Allegro — центральный эпизод «Аргументов» (такт 42). Это — четырехголосный канон, построенный на 12-тоновой теме, которая проходит у всех инструментов!<sup>52</sup> Альт, начинающий первым, первая скрипка и виолончель сохраняют этот канон довольно долго, в течение двадцати с лишним тактов. Все четыре инструмента успевают провести в каноне мотив «Красного, белого и голубого» (такты 48—54). После этого второй скрипач — наиболее «безвольный» персонаж квартета — выбывает из игры. Лишь когда этот несколько механический канон рушится (неточные имитации у разных инструментов давно его «подтачивали»), и три инструмента еще с большим энтузиазмом объединяются в фугато, второй скрипач вступает с тупыми акцентами, которые трудно на

---

<sup>51</sup> Позднее Айвз повторит этот прием в «Трех местах в Новой Англии» и Четвертой симфонии.

<sup>52</sup> Правда, это именно тема, а не серия: проходя у всех инструментов один раз, она больше не повторяется.

слух воспринять иначе, чем воплощенные в звуках ругательства. Он продолжает «изрыгать» их до тех пор, пока фугато не разваливается, переходя наконец к столь милому его сердцу диатоническому звукоряду C-dur. Уж не воплотил ли Айвз в облике второго скрипача того самого Ролло, персонажа детских сказок, мальчика-паиньку, с которым он постоянно полемизирует в своих заметках и воспоминаниях.

Фугато это представляет огромный интерес (см. пример 62). Тема — вновь 12-тоновая серия, порядок звуков в которой на этот раз точно выдерживается (с соответствующими транспозициями для каждого инструмента). В высшей степени любопытен ритм темы: это как бы выписанное убыстрение, ритмическая прогрессия:  $\frac{1}{4}$ ,  $\frac{2}{8}$ , 3 триоли,  $\frac{4}{16}$ , 5 квинтолей, 6 секстолей. Всего 21 длительность. Такое количество длительностей в теме превышает 12 звуков серии. И потому все проведения темы оказываются с м е щ е н н ы м и относительно серии: происходит несовпадение ритмической и звуковысотной педалей. При этом первый звук серии — соответственно *a* у первой скрипки, *d* у альты, *e* у виолончели — появляется только один раз, в самом начале фугато. В дальнейших проведениях звуковысотная педаль, образованная серией, состоит из 11 звуков. Подобная техника станет характерной для сериальных сочинений Мессиаана лишь в начале 50-х гг. («Лады длительностей и интенсивностей»).

В такте 4 фугато происходит «сбой» — последние шесть звуков (секстолей) темы не укладываются в звуки серии, разрушают ее порядок. Но тут же начинается новая тема — уже с девятого звука 11-звучной (или с десятого — 12-звучной) серии. И здесь мы сталкиваемся с принципом ротации в том смысле, как она понималась Й.-М. Хауэром в 1925 г. [см. 285, 116]. Но ведь II часть Второго квартета Айвза написана в 1907 г.!

Дальнейшие события, происходящие в репризе «Аргументов», не менее захватывающи. Она начинается с грубых возгласов всех инструментов, вступающих в явную перебранку. Затем — очень короткое время — звуковая ткань пребывает в напряженной, конфликтной интервальной атмосфере начала части. Но вскоре выход находится вовне. В коде привычные аргументы (мелодии американских песен) вдруг соединяются и сближаются по интонациям с мотивами популярной классической европейской музыки. Так, цитата из Скерцо Шестой симфонии Чайковского (виолончель, такты 87—89, скрипки, такты 90—92), I части Второй симфонии Брамса (первая скрипка, такт 92), Финала Девятой симфонии Бетховена (вторая скрипка, такты 96—97) проходят



одновременно и на равных правах с «Красным, белым и голубым» (альт и виолончель, такты 94—95), «Маршируя по Джорджии» (первая скрипка, такты 98—99). В самом же конце, словно отвергая все ухищрения серийности и условности профессиональной музыки, появляются два символа простоты и безыскусственности: мотив «Хозяин — в холодной земле» С. Фостера и гамма C-dur, играемая всеми участниками попарно, навстречу друг другу (см. пример 63).

И все же конфликт разрешен не до конца — в последнем такте «Аргументов» вновь вопросом повисает диссонанс: «Простота — да, но какая?». III часть, «Зов гор», отвечает на него. Это простота, связанная с истинами природы, веры скорее, чем с проблемами профессионального искусства. Поэтому «аргументы» в III части иные: мелодии религиозных гимнов «Мартин», «Нетлтон», мотив перезвона колоколов (*fis — d — e — a*). Этим мотивом, примиряющим все противоречия, повисающим в дымке гор, и заканчивается квартет.

Киркпатрик считает, что в крупных сочинениях Айвз обращался к людям, ч е л о в е ч е с т в у, стремясь зримо, плакатно донести свои идеи; мелкие же, особенно камерные, адресовал самому себе, занимаясь поиском новых звуковых путей [см. 98]. Так это или нет, но в пьесах для различных инструментальных составов Айвз действительно проводит интересные звуковые эксперименты, используя затем сделанные им открытия в крупных произведениях.

Вместе с тем эксперимент имел и иное, также важное значение для Айвза: он помогал избежать чрезмерного превалирования немзыкального в его творчестве, спасал от «абсолюта» идеи [17, 98]. Да и сам путь к «озарению», к постижению истины, по твердому убеждению Айвза, не мог быть «проторенным», но неизбежно был связан с испытанием, с нахождением новых путей познания.

Наконец, обращение к эксперименту было необходимо Айвзу и еще в одном смысле: следуя сериям, прогрессиям, он стремился воплотить в музыке ощущаемый им порядок мироздания, показать подспудную объективность, «предопределенность» музыкальной материи, звукового потока, уравнивающие внешнюю хаотичность и кажущуюся случайность событий в его сочинениях [см. 112, 154]. Эксперименты Айвза отражают его интерес не только к чувственной, воспринимаемой красоте мира, но и к ее скрытой, «интеллектуальной», рациональной соразмерности. Недаром в эссе об Эмерсоне он писал: «Мы предпочитаем просто смотреть на цветы, а не наблюдать их сквозь призму ботаники, ибо если мы просто смотрим, нам открывается

красота поэзии Природы; если мы обращаемся к ботанике, то видим красоту интеллекта Природы: но если мы обращаемся сразу и к цветам, и к ботанике, то мы не видим ничего» [8, 33]. Камерные жанры стали попыткой проникновения Айвза в мир интеллекта Природы, в отвлечении от красоты ее живых цветов, от лежащих на поверхности картин. Поэтому многие камерные сочинения носят столь эзотерический, экспериментальный характер.

Непосредственная связь эксперимента и стремления найти «ключ» к гармонии природы особенно заметна в пьесе «С колоколен и гор» (1901) для колоколов (их партия выписана на четырех строчках), трубы и тромбона. Она представляет собой попытку записи реющего в воздухе колокольного звона, пробуждающего все живое и неживое. Элементарные нисходящие гаммы, проводимые в канонах и в трех разных тональностях, усложняясь и наслаиваясь, складываются к концу в почти сонористическую шумовую массу (см. с. 113). Но «внутри» звуковая ткань четко определена политональными канонами и ритмическими прогрессиями. Длительности ритмических «рядов» у колоколов складываются в точную концентрическую модель:



«Гаммы» во всевозможном виде (как и аккорды C-dur) вообще очень часто применяются Айвзом как емкий символ обманчивой простоты природы, о чем он написал в тексте песни «Об антиподах»: «Природа не так просто раскрывает свои тайны». Так, медленные, поначалу примитивные гаммообразные пассажи в разных тональностях, убыстряясь, складываются в головоломный поток звуков с перебивающими друг друга, несовпадающими акцентами в пьесе для струнного квартета и фортепиано «Hallowe'en»<sup>53</sup>. А начало

---

<sup>53</sup> Впрочем, здесь замысел Айвза продиктован юмористическим характером пьесы: «Hallowe'en» — канун 1 ноября (Дня всех святых), праздник, связанный с пикниками, играми и развлечениями. Занимаясь мистификацией, Айвз называет так пьесу, которую он пишет в подарок друзьям к 1 апреля 1907 г.

Пьеса играется четыре раза, сначала вступают только вторая скрипка и виолончель, при втором проведении — первая скрипка и альт; при третьем проведении вступает рояль: играет тихо, а струнные — громко. Наконец, в последний раз играют все участники, очень быстро и громко, к ним может присоединиться большой барабан, «сбивая» своими ударами невольный. В конце — «росчерк» C-dur (вспомним аналогичную «суммирующую» композицию I части Трио).

похоже на простое, занудное упражнение (см. пример 64).

Гамма (на сей раз хроматическая) как остроумное изображение пожарной лестницы (обыгрывается двойное значение слова «ска́ла» — гамма, лестница) открывает и завершает пьесу «Гонг на крючке и лестница, или Парад пожарников на главной улице» (1911).

В ряде пьес Айвз интересно экспериментирует с формой, пытаясь найти естественный, но не традиционный облик целого. Он стремится к тому, чтобы музыкальная композиция, сохраняя соразмерность, могла бы восприниматься как часть реальности, не противореча открытости, незамкнутости происходящих в ней процессов. Короткие пьесы, построенные на звуковысотных или ритмических прогрессиях (так же как «С колоколен и гор», «Hallowe'en», «Largo risoluto», «In Re Con Moto Et Al»), в принципе незамкнуты, процессы, происходящие в них, так же как и в природе, могут продолжаться бесконечно. Айвз завершает их искусственным путем — «росчерком» неожиданной каденции, тремоло, просто всеобщим «развалом» — тем или иным видом «принудительной» остановки.

Наиболее естественный вид композиции, сочетающей замкнутость и открытость, — концентрический: процессия приближается и удаляется. Именно так построены, почти буквально вторя друг другу, две пьесы Айвза — «Ночь при свете фонарей» и уже упоминавшийся «Гонг на крючке»<sup>54</sup>. Видимо, это сходство послужило причиной публикации в 1953 г. второй пьесы под названием первой. В обеих движение, начинаясь издалека, в характере очень, почти нереально медленного марша, убыстряется, ширится, становится к середине оглушительно громким — и затем вновь удаляется, затихая и замедляясь. Таким образом, пространственный эффект (приближение — удаление) уже сам по себе рождает очертания формы, делая ее симметричной и условно замкну-

---

<sup>54</sup> «Ночь при свете фонарей» (1907) для пикколо, гобоя, кларнета, фагота, трубы, тромбона, ударных и фортепиано в четыре руки.

«Гонг на крючке и лестница, или Парад пожарников на главной улице» — для флейты, кларнета, фагота, двух труб, тромбона, ударных, фортепиано и струнных.

В обеих пьесах проходят обрывки колледжских песен, мелодий. В самом названии «Calcium light night» заложен элемент пародии: вместо привычно-романтического «Star-light night» («Звездная ночь») — «Calcium light night» («Ночь при свете фонарей»): веселое ночное времяпрепровождение студентов колледжа летом. По фактуре и количеству цитат «Ночь» сложнее; правда, движение здесь постоянно укладывается в  $\frac{4}{4}$ , в то время как «Гонг на крючке» записан Айвзом на  $\frac{7}{4}$  (гонг — главное «действующее лицо» пьесы — бьет на сильную долю каждого такта).

той, хотя реально эта замкнутость подобна линии горизонта и является иллюзией.

В скерцо для ансамбля «Все время вокруг и обратно» (для кларнета, скрипки, бюгля, колоколов и фортепиано, 1906) концентричность целого уже поставлена на жесткую структурную основу: вторая половина композиции является зеркальным отражением первой, да и внутри каждой из половин много «микровозвратных» вращений мотивов и ритмов. Как здесь не вспомнить симметричные формы Хиндемита (в «*Ludus tonalis*»), Берга (в «*Лирической сюите*» и «*Лулу*»)! Ритмическая структура представляет собой выписанное ускорение: длительности от начала до середины пьесы складываются в прогрессию (от «целой» ноты, длиной в  $\frac{4}{4}$ , до «ундецимоли» — одной из 11 восьмых, укладываемых в такт). Прогрессия «управляется» рядом простых чисел: 1—3—5—7—11, как и в некоторых других пьесах Айвза (см. ниже).

В камерных пьесах Айвза мы находим предельно изощренную полиритмию, сложные, пробные ритмические соотношения (по существу, выписанную, тщательно зафиксированную алеаторику, сродни, скажем, партитурам Лигети), когда вертикаль с трудом сводится воедино даже при помощи дирижера.

И наряду с этим — моменты полной свободы, мобильности, когда ничто, казалось, не управляет течением музыки. Так, почти алеаторически свободно «свингует» ансамбль солистов (септет) в общей каденции (скерцо «По тротуарам»); несколько «ансамблей», играющих разную музыку, очень свободно совмещаются в общем пространстве звучания, занимая каждый раз разные позиции в отношении друг друга («Вопрос, оставшийся без ответа»). Такими пространственными опытами в своих камерных сочинениях Айвз создает предпосылки для подлинно открытых форм в симфонических произведениях — «Трех местах в Новой Англии», Четвертой симфонии. В отличие от концентрической формы камерных пьес, где слушатель находится как бы в одной, неизменной позиции, структуры симфонических созданий Айвза предполагают смену этих позиций, ракурсов, столкновение пространственных и временных систем отсчета, следовательно, принципиальную невозможность смысловой замкнутости целого.

В ряде камерных сочинений Айвз обращается к сериям — ритмическим и звуковысотным<sup>55</sup>. В пьесе «Звуко-

---

<sup>55</sup> С достаточно последовательным проведением серий мы уже столкнулись во II части Второго струнного квартета.

вые пути № 3» (1915) серия звучит у колоколов, которые «направляют» течение всей пьесы вплоть до коды. Любопытна сама серия: она включает в себе полный набор всевозможных интервалов (см. пример 65)<sup>56</sup>. По «модели» этих интервалов строится вертикаль: здесь есть аккорды, состоящие только из септим, только из кварт, терций — сходным образом Айвз организует звуковую ткань в «Четвертом июля» (из симфонии «Праздники», см. с. 282—284).

Но наиболее экспериментальный и смелый характер из всех камерных сочинений Айвза носят его три пьесы для фортепианного квинтета «Largo risoluto № 1» (1908), «Largo risoluto № 2» (1907) и «In Re Con Moto Et Al» (1913). При первом знакомстве с ними поражает удивительная абстрактность и жесткость звукового материала, сложность ритмической структуры. В первой пьесе Айвз предлагает нам «ключ»: «Прелюдия и Положение о законе уменьшающихся доходов в экономике и теннисе», — пишет он в заглавии автографа [13, 65]. В «Прелюдии» — первых восьми тактах пьесы — слышны постоянные перебои трехдольности и четырехдольности, но не метрической, а именно ритмической, идущей порой поперек «объявленного» метра. Обращает на себя внимание некратное ритмическое уменьшение и увеличение: принцип, который авансирясь здесь, становится главным в последующем фугато. Тема его сначала проходит у фортепиано (она уже звучала в начале «Прелюдии» у виолончели), ее подхватывает альт, но с ритмическим уменьшением на  $1/16$ , что приводит в конце концов к полиметрии; затем — вторая скрипка, усекая длительности еще на  $1/16$ . Последнее, «апофеозное» проведение темы у первой скрипки, наоборот, увеличивает первоначальные длительности на  $1/16$ , но это уже не помогает делу: метрический и ритмический баланс разрушен. Альт и виолончель упорно «долбят» ритмическую «педаль» из  $5/16$  на одном аккорде — и не случайно: это сумма всех ритмических сдвигов в теме (см. пример 66).

---

<sup>56</sup> В своих заметках на рукописях двух пьес — «Звуковые пути № 1 и 3» — Айвз вновь пытается мистифицировать читателя, уводя в сторону от подлинной сути их названия: «По грубым и скалистым дорогам наши предки стремились в город — в церковь или на митинг, где они могли сказать все, что думали, безо всяких обиняков, не думая о последствиях» [13, 50]. «Все пути ведут в Рим», — пишет он там же. Ясно, однако, что эти пьесы носят именно экспериментальный характер, прокладывая новые звуковые пути в музыке Айвза, и имеют мало общего с натуралистической зарисовкой. Состав «Звуковых путей № 1»: 1.0.1.1.— 0.0.0.0.— струнные: 1.1.1.1.1. Состав «Звуковых путей № 3»: 1.0.1.0.— 0.1.1.0.— колокола, рояль, струнные: 1.1.1.1.1. Партитура «Звуковых путей № 2» утеряна.

В пьесе «Largo risoluto № 2» Айвз находит другие числовые законы формирования ритмической ткани. Ими становятся определенные числовые прогрессии. Айвз принципиально разграничивает два плана звучания — тонально (рояль играет в A-dur, струнные — в Es-dur) и динамически (первый раз фортепиано должно играть все *f*, а струнные — все *p*<sup>57</sup>, второй раз, при повторении пьесы, наоборот, струнные *f*, а фортепиано *p*). И такое размежевание вполне оправдано общей ритмической идеей пьесы: партия фортепиано — лишь каркас, соответствующий выставленному при ключе размеру («сетке меридианов»). Истинная жизнь ритма происходит у струнных.

На полях автографа «Largo risoluto № 1» Айвз пишет: «Все дело здесь в ровных восьмых и шестнадцатых» [13, 65]. Метр заменяется пульсацией мельчайшей доли — дифференциала ритма. В «Largo risoluto № 1» — это шестнадцатая, в «Largo risoluto № 2» — тридцать вторая. Если в этой последней пьесе выписать ритмы струнных в тех длительностях, которые есть в партитуре, то окажется:  $\frac{3}{16} - \frac{3}{16} - \frac{3}{16} - \frac{3}{8} - \frac{3}{8} - \frac{3}{16} - \frac{3}{16} - \frac{3}{8} - \frac{3}{4} - \frac{3}{8} - \frac{3}{16} - \frac{3}{32} - \frac{3}{16} - \frac{3}{32} - \frac{3}{4}$  (первая страница партитуры, см. пример 67).

Вторая группа — это сокращенное (без повторений) увеличение исходной прогрессии  $\frac{3}{16} - \frac{3}{8} - \frac{3}{16}$ . Третья группа — ее обращение (в направлении убывания)<sup>58</sup>.

Налицо увеличения и уменьшения фактически одной, изначально трехдольной длительности, своего рода ритмической педали —  $\frac{3}{32}$ . Все ритмы в первом разделе кратны этой длительности.

Если же выписать ряд всех длительностей в тридцать вторых, то получится следующая таблица (до вольты):

в тактах с 1 по 7:	6	6 12	12 6	6		12	24 12	9 3	6 3	24	32
в тактах с 8 по 15:	12	18	18	24 10 10	6 6	24 12	19	19			

<sup>57</sup> «Как будто издали», — пишет Айвз. Вновь пространственный эффект становится конструктивным средством.

<sup>58</sup> Термин «прогрессия» применяется здесь согласно его пониманию в работе Б. Спасова и В. Холоповой «Ритмические прогрессии и серии»: «В музыке прогрессии... в большинстве своем не являются строгими прогрессиями (в общепринятом математическом понимании этого термина). От прогрессии в них сохраняется принцип возрастания или убывания, crescendo или diminuendo, так что характер временных соотношений подобен агогическому нарастанию или спаду» [340, 266].

Числа эти не кажутся совсем уж случайными. В первом ряду видна отчетливая симметрия их распределения (первая, вторая и третья группы, отмеченные скобками). Два следующих числа замыкают ряд: самое малое (3) и самое большое (24). Число 32 ( $4\frac{1}{4}$ ) не входит в этот ряд и знаменует определенную цезуру, остановку — конец первого раздела пьесы (первой страницы партитуры). И это оправданно: именно здесь заканчивается игра трехдольных ритмов в их уменьшении и увеличении.

Но вот начинается развивающий, «разработочный» раздел (вторая страница партитуры, вторая строка схемы). Ритмы становятся сложнее, в чередовании количества тридцать вторых мы замечаем некоторые закономерности — но уже в соотношении с показателями первой строки. И это естественно: ведь происходит разработка исходных ритмов, взаимодействие с ними. И Айвз находит остроумное числовое выражение самому понятию «разработка». Так, если в «экспозиции» главенствует принцип прогрессии, то в «разработке» (как это обычно и бывает в классической мотивной разработке) — принцип повтора; намек на который, впрочем, содержался в первом ряду (6—3, 6—3). Здесь повторяются числа: 18—18, 10—10, 6—6, 19—19. Но это не просто новые величины. Они оказываются неотделимыми от чисел первого ряда, взаимодействуют с ними. Так, два средних числа первой группы второго ряда — 18—18 — оказываются суммой парных величин из центра первой группы первого ряда  $(6+12) + (6+12)$ . Оставшееся в первом ряду число  $12(6+6)$  равно разности двух оставшихся чисел во втором ряду:  $12(24-12)$ . Вторая группа первого ряда оказывается взаимосвязанной с третьей и четвертой группами второго ряда (см. схему). Две же «десятки» из второго ряда, соединяясь с попарно сочлененными числами 6 и 3 из первого ряда, дают непонятную в ином случае группу 19—19 во втором ряду.

Первая вольта, «обманчиво» проставленная Айвзом, является мистификацией; на самом деле здесь начинается реприза — и музыкальная, и числовая. Звуковой колорит проясняется, ритмическое движение внешне становится спокойным, как бы двудольным (еще одна мистификация). В партии альты появляется «реприза» прогрессий: 12—6—6—6—6—12 (перестановка крайних и средних членов первой группы первого ряда), 9—3—8—3—9. В этой последней группе в скрытом виде содержатся все остальные числа начала: 12 ( $9+3$ ), 24 ( $8\times 3$ ) и, наконец, даже 32 — та «фермата», которой заканчивался экспозиционный раздел прогрессий:  $9+3+8+3+9=32!$

Мы видим, сколь тщательно продумывал Айвз принципы организации звуковой ткани. Ему совсем не обязательно было обращаться именно к «серийной» технике (хотя получается, что хронологически именно он стал ее создателем). В его голове рождалось множество иных, порой более тонких и гибких систем, индивидуальных для каждого сочинения, которые казались композитору более близкими подлинной гармонии мира, нежели 12-тоновая техника<sup>59</sup>.

И все же Айвз довольно часто обращается к этой технике — всякий раз по-разному, но сохраняя постоянное к ней отношение: 12-тоновые последовательности для него — символ некой «суммы», микрокосма, «палитры» природы, из которой можно выбрать отдельные краски или смешать их все вместе. Даже в набросках симфонии «Вселенная» Айвз обращается к 12-тоновым «сериям».

Серию можно найти и в пьесе для квинтета «In Re Con Moto Et Al»<sup>60</sup>. Сложная организация ритмической ткани на основе числовых прогрессий соединяется здесь с серийной организацией звуковой материи. И вновь Айвз словно нащупывает природный закон, воплотив который, можно было бы организовать поток звуковой лавы, обрушивающийся на слушателя этой пьесы. Ее «форма» открыта, а вся композиция представляет собой как бы незамкнутый

---

<sup>59</sup> Д. Вулдридж в своей книге об Айвзе пишет о следовании Айвза в архитектонике своих сочинений и в аккордике рядам Фибоначчи, связанным с точкой золотого сечения. «Для этого были экологические причины,— пишет Вулдридж,— числа Фибоначчи вы можете найти в природе, листе, сосновых шишках, в любом проявлении органической жизни. Не похоже, чтобы Айвз был знаком с этими законами. Но он интуитивно понимал пропорции иррациональных чисел, так же как строители Парфенона. Средняя часть увертюры «Роберт Браунинг» приходится на точку золотого сечения, и вертикальные созвучия следуют числам Фибоначчи, как у Бартока. Большинство гармонических структур Айвза идентично бартоковским, хотя они и появились намного раньше» [22, 282].

<sup>60</sup> Трудно точно утверждать, что именно Айвз хотел сказать таким названием. Перед нами — типичный для композитора неологизм. «Et Al» — это сочетание Айвз употребляет не раз в смысле «и прочее» (например, первоначальное название «Звуковых путей» было: «Звуковые пути Et Al». Очевидно, имеется в виду латинской союз «et» («и») и слово «altro» (другое — *итал.*). «In Re» не может быть намеком на тональность — звука *re* нет ни в начале, ни в конце пьесы. Скорее, это латинская приставка «ге», означающая возобновление, возвращение, повторение. Это соответствует смыслу пьесы, в которой происходит постоянное возвращение к исходным ритмическим и звуковысотным сериям. Айвз вообще любил изобретать новые слова, составленные из разноязычных частей. «In Re Con Moto Et Al» и «Allegro conslugarocko» из Четвертой скрипичной сонаты — примеры тому. В этом заметна та же склонность композитора к коллажам, к соединению разнородного, ранее несовместимого, которая проявилась и в его музыкальной лексике.



процесс варьирования, усложнения исходных идей. Заключение пьесы оказывается одновременно ее сонористической кульминацией: «структурированность» доходит до такого уровня, что уже не воспринимается как таковая. Поэтому струнные инструменты завершают свой путь оглушительным квинтовым глиссандо от пустых струн, словно в сердцах расстраивая инструменты. Все погружается в хаос. Но, как знак бесконечности, в конце тихо звучит, будто восставший из пепла, основной «аккорд» пьесы.

Это созвучие появляется впервые в такте 7 вместе со вторым, неотделимым от него «аккордом» и содержит в себе основную интонационную «мысль» пьесы — 12-тоновую серию (см. пример 68). Два созвучия, составляющие серию, постоянно повторяются на протяжении всей пьесы — чаще или реже, никогда не исчезая. Они становятся вехами стабильности, конструктивности течения музыки. Иногда эти «вехи» рассредоточиваются в пространстве, допуская значительный «отлив» звуков от серии. А порой повторяются с назидательностью морали.

Ритм организован при помощи прогрессий — правда, не так строго, как в пьесе «Largo risoluto № 2». Его рисунок волнообразен. В такте 1 Айвз словно напоказ выставляет разные длительности: у первой скрипки только восьмые, у второй — только четверти, у альты — только четверти с точкой, у виолончели — только половинные<sup>61</sup>. Слушателю хотят дать понять, что в дальнейшем «отсчет» времени и параметры пространства будут меняться...

И эти перемены начинаются уже в самом начале. Смены размеров следуют прогрессии простых чисел: 3—5—7—11 и обратно (знаменателем может быть и восьмая, и шестнадцатая); либо: 9—15—21—33—21—15—9, что при делении на 3 дает тот же ряд чисел. В конце пьесы эти же соотношения чисел кладутся в основу ритмических делений при неизменном метре: чередуются триоли, квинтоли, септоли, «ноноли», «ундецимоли». Эти циклы чисел «растут, расширяются, убывают, но никогда не повторяются буквально», пишет Айвз [10, 101].

Но вот устанавливается размер  $4/4$ . Отсюда начинаются две большие волны развития. В первой стабильным остается «остов» фортепиано. Струнные инструменты, поначалу держась вместе в упорном утверждении ритмической «педали»

---

<sup>61</sup> Айвз называет это «химической последовательностью» [10, 105]. Действительно, строго отмеренные и отобранные ритмические фигуры вступают в бурную реакцию.

(длительностью в  $5/_{16}$ ), постепенно «выбывают из игры», растекаясь в произвольном ритмическом движении. В партии фортепиано — наложение двух несовпадающих по длине остинатных ритмических педалей (см. пример 69). Этот прием станет впоследствии (в 40—50-х гг.) одним из важнейших в композиторской технике О. Мессиана («Квартет на конец времени», «Образы слова „аминь“»).

Во второй фазе развития фортепиано и квартет меняются местами в смысловом контрапункте: струнные начинают играть ритмически более определенно, стабильно, а фортепиано растекается в сложной и свободной ритмической фактуре.

В конце концов оба «оплота» стабильности рушатся: последние две страницы партитуры представляют собой выразительную картину наступления «энтропии», хаотического, мобильного, что и приводит к «сонористическому» взрыву в конце<sup>62</sup>.

Айвз назвал свою пьесу «Упражнением в пространстве, длительности, метре, акцентуации, пульсирующем ритме» [13, 68]. Последнее определение, пожалуй, особенно точно: Айвз действительно выразил непостижимый, неуловимый, непериодический пульсирующий ритм природы. Но подзаголовок Айвза интересен и другим: признанием того, что экспериментальные сочинения были для него лишь «упражнением», «этюдом». Большинство камерных сочинений Айвза написано в десятилетие 1906—1916 гг. (параллельно с созданием симфоний «Праздники», Четвертой, сюиты «Три места в Новой Англии») как эскизы к освоению пространства — реального, природного — и звукового, музыкального<sup>63</sup>.

Несколько сочинений Айвза трудно отнести безоговорочно к оркестровым или к камерным жанрам — они находятся где-то на полпути. Провести четкую черту между симфоническим и камерным творчеством Айвза вообще очень

---

<sup>62</sup> Айвз признавался, что он хотел написать пьесу, которой не смог бы продирижировать ни один «машущий руками» дирижер [10, 101].

<sup>63</sup> Мы упомянули основные камерные сочинения Айвза, написанные им для разных составов, и не коснулись тех, которые — в виде песен — были позднее включены композитором в сборник «114 песен». Это, как правило, совсем короткие миниатюры. Между тем многие из них были объединены самим Айвзом в гипотетические сюиты (причем части сюит в некоторых случаях свободно перетекают друг в друга, повторяются). Сюиты эти не получили распространения в концертной практике. Пьесы, их составляющие, исполняются и издаются отдельно. Любимым инструментальным составом Айвза было соединение бассетгорна (или английского рожка), флейт, трех скрипок, ударных и фортепиано.

трудно. Это сочинения для так называемого «театрального» оркестра<sup>64</sup>. К ним относятся: «Увертюра и марш 1776» (1904), ставшая впоследствии во многом основой «Четвертого июля» — части симфонии «Праздники»; «Марш провинциального оркестра» (1902—1903), уже неоднократно упоминавшийся здесь в связи с «готторновской» группой сочинений; оба эти сочинения, во многом близкие по материалу, как бы рассредоточились в более поздних опусах. Недавно, впрочем, они были восстановлены и изданы в своем оригинальном виде.

Особый интерес в этой группе сочинений представляет «Сюита для театрального или камерного оркестра» (1906—1911): музыка I части знакома по песне «В клетке» (вспомним притчу о леопарде) (см. с. 54); II части — по скерцо «В трактире» из Первой фортепианной сонаты. III часть — «Ночью» — наиболее любопытна: здесь соединяется игра оркестра и небольшого ансамбля, звучащего в отдалении и состоящего из арфы, скрипок и колоколов. Такой «пространственный» замысел является прямым прообразом Четвертой симфонии.

Две пьесы для камерного оркестра в сознании Айвза были неразлучны: «Размышление не о серьезном, или

---

<sup>64</sup> См. также с. 436—437. Этим термином композитор называет небольшой инструментальный состав: нечто среднее между ансамблем и оркестром, прообразом которого, очевидно, можно считать оркестр нью-хэйвенского театра «Гиперион», где часто бывал и играл Айвз в годы учения. Многие провинциальные театры того времени имели небольшой оркестр, куда входили несколько деревянных духовых (обычно по одному от каждой группы), труба, тромбон, небольшие по размеру ударные, которые легко можно было переносить с места на место (барабан, тарелки), рояль, несколько струнных. Такой оркестр мог без затруднения играть и на улицах во время гуляний и праздников. Состав инструментов мог в случае необходимости меняться. «Театральный» оркестр с одинаковым успехом играл регтаймы, популярные песни и аранжировки пьес классического репертуара. Его состав был в этом смысле «универсален» и очень мобилен. (Отсюда и частая «мобильность», вариабельность многих камерных составов Айвза.) В большинстве камерных пьес Айвз соединяет разнотембровые инструменты — духовые, сольные струнные, ударные, ориентируясь в этом на звучание провинциального театрального оркестра или уличного ансамбля, где баланс и слитность звучания мало кого волновали. Тем самым, однако, он открывает совершенно новое направление в камерной музыке, которое получит широкое развитие впоследствии в творчестве Стравинского, Хиндемита, Шёнберга. Это направление, которое противопоставило в XX в. ансамблю однородных инструментов ансамбль разнотембровых солистов, слитной гармонической фактуре струнных квартетов и оркестров прошлого — яркую, полифонически виртуозную, «графическую» ткань новой камерной музыки.

Центральный парк в темноте» и «Размышление на серьезную тему, или Извечный вопрос, оставшийся без ответа»<sup>65</sup>.

Это последнее сочинение, написанное Айвзом в 1908 г., — вероятно, самый популярный его опус. И не случайно: в нем основная идея айвзовского творчества, его отношение к музыке выразилось предельно просто и ясно. В «Вопросе, оставшемся без ответа» нет ни цитат, ни сложных ритмических конструкций, а вся партитура помещается на нескольких страницах. Айвз добивается здесь огромной выразительности, лишь умело «расслаивая» разные типы звукового материала, разные «музыки». Одна из них — это чистый фон струнных, постоянно, несмотря ни на что, тянущих свой хорал, составленный из простых аккордов. «Это — молчание друидов, — пишет Айвз в программе, — которые ничего не знают, ничего не видят и ничего не слышат». Семь раз труба задает «вечный вопрос существования», который каждый раз звучит совершенно одинаково. И хотя партия трубы «вписывается» в метрическую сетку струнных, ритм ее вопроса оказывается инородным, принадлежащим другому миру. «„Поиски“ неведомого ответа, — пишет Айвз, — которые ведут флейты, подобные человеческим существам, постепенно активизируются (возрастает темп и сила звука)». Игра флейт никак не скоординирована со струнными и происходит как бы «поперек» них, совершенно в ином темпе и движении (см. пример 70)<sup>66</sup>.

«Вопрос, оставшийся без ответа», пожалуй, ближе всех других камерных пьес композитора к облику и идеям его симфоний<sup>67</sup>. Новые звуковые пути, освоенные Айвзом в фортепианном и камерном творчестве, «вывели» его к совершенно новому пониманию протекания времени, новому звуковому пространству симфонических сочинений.

---

<sup>65</sup> «Центральный парк в темноте» (1906) — типичное для Айвза сочинение, начинающееся и заканчивающееся поэтичным звуковым пейзажем, а к середине все более «погружающееся» в реальность, шумы города, суету, все убыстряющийся ток событий, приводящий к «хаотической», шумной кульминации и резко пропадающий, подобно миражу.

<sup>66</sup> Здесь приводятся комментарии Айвза, напечатанные в первых изданиях пьесы. В 1930—1935 гг. Айвз сделал новую редакцию «Вопроса», записав партии всех инструментов в единой метрической системе, что сделало исполнение пьесы более простым. Обе версии напечатаны в новом (1985) издании «Вопроса», вышедшем в издательстве «Реег».

<sup>67</sup> В программе Четвертой симфонии, которая была сообщена Айвзом Г. Белламану, также речь идет о «„вечных“ вопросах „Что?“ и „Зачем?“, которые душа человека задает жизни» [см. 97, VIII].

**«Симфония — со-звучие —  
вот моя симфония!»<sup>1</sup>**

**(Симфоническое творчество)**

Природа создает горы и луга,  
а человек ставит заборы и  
приклеивает ярлыки.

Ч. Айвз

«Айвз не был симфонистом», — сказал Стравинский [342, 79], имея в виду недостаточное, как ему казалось, единство симфонических циклов Айвза — его симфоний и оркестровых сюит. Такой упрек Айвзу предъявляли многие. «„Беспорядком идей“, производящим одинаково сильное впечатление и на друга, и на врага», называет симфонии Айвза исследователь К. Стоун [117, 16]. «Большинство частей его симфоний, — продолжает Стоун, — это отдельные пьесы. Разве мог бы Брамс, Сибелиус, Малер или Хиндемит согласиться на публикацию одной лишь II части Четвертой симфонии, как это сделал Айвз?» [там же, 13]. Действительно, с таких позиций Айвза трудно назвать симфонистом. Симфония в еще большей степени, чем соната, была для него не целостной, сброшюрованной композицией, но прежде всего вместилищем разных ликов природы и реальности. В симфониях Айвза властвуют не общие темы, а разные идеи, разные впечатления, тщательно отобранные и пересортированные самим композитором. Потому симфонии писались долго и их части создавались в разное время. Целостность в рамках цикла достигается, но далеко не всегда по традиционным, чисто музыкальным законам тематических взаимосвязей или жанровых сопряжений.

Путь Айвза-симфониста показывает его сознательный отход от традиционного понимания симфонии как замкнутого «сонатно-симфонического» цикла к принципиально новой трактовке симфонии как сим-фонии, со-звучия, а точнее, бесконечного множества созвучий, складывающихся в модель мира. Элементами такого созвучия у Айвза становятся не просто звуки, но целостные звуковые пласты,

<sup>1</sup> Слова Айвза [см. 10, 94].

цитаты-символы, разные планы звучания, наконец, просто разные музыки. Каждая из них сама по себе является моделью мира, заключая бездну ассоциаций.

Поэтому, естественно, меняется и смысл целого, и характер протекания времени в нем. Композиция воспринимается как гряда горных вершин, наблюдаемых с огромной высоты, когда контур рельефа угадывается не в последовательности сменяющих друг друга событий (А-В-С и т. д.), но по высочайшим пикам, «перекликающимся» друг с другом. Контрасты мелких деталей рельефа, не отражаясь на его цельности, лишь усиливают объемность, «прорисованность». Само понятие «целое» приобретает небывалую емкость, в его орбиту включаются разные сферы реальности, природы, звучащая хроника повседневности, символы прошлого. И все эти «элементы», составляющие айвзовскую «Симфонию», соотносятся не столько друг с другом, сколько с той всеобщей идеей целостности, которая определяет их сосуществование в мире, в природе. Единство айвзовских симфоний — это единство сложного, пересеченного пейзажа, наблюдаемого с огромной высоты, но никак не однородность музыкального текста — пусть даже с самой развернутой системой тематических взаимосвязей. И в этом смысле Айвз был настоящим симфонистом, отразившим в своей музыке сложную гармонию, Симфонию самой Природы<sup>2</sup>.

Айвз сравнивал форму своих симфоний с прогулкой по горам: «Процессы, происходящие в музыке, можно уподобить восхождению на гору,— писал он.— Вот гора, ее подножье, вершина, вот долина, человек поворачивается и смотрит вверх или вниз. Он видит долину, но не совсем под тем же углом зрения, как в последний раз, да и вершина меняется с каждым шагом — и небо. И даже если он просто стоит на вершине, не сходя с места, и смотрит на землю и на небеса, взгляд этот будет различным в каждый новый момент существования... И то, что симфония, соната или жига — любая музыка — должна заканчиваться там же, например в тональности С, где она и началась, есть не более естественный закон, чем тот, согласно которому все люди должны были бы умирать в том же городе и на той же улице, где они родились» [10, 196]. И все же чем достигается Айвз единства своих симфоний? Только лишь магнетическим «притяжением» противоположностей друг к дру-

---

<sup>2</sup> Понимание симфонии как «компендиума» звуков действительности, легко соединяющихся и вступающих в диалог с символами прошлого, станет определяющим для таких значительных произведений музыки XX в., как Симфония Л. Берно и Первая симфония А. Шнитке (см. с. 311—315).

гу? Программной канвой? Есть ли здесь хотя бы самые общие структурные принципы, позволяющие понять их единство на уровне музыкального языка?

Сеть соотношений и пересечений разных звуковых событий и символов в симфониях Айвза гораздо сложнее и шире, чем в его сонатах или экспериментальных камерных пьесах. Так, в фортепианных сонатах происходит переключка важнейших мотивов-символов и цитат, идущая «поверх» традиционной сонатной схемы и создающая свою символическую структуру, свой контекст, свое напряжение. В камерных пьесах на первый план выходят несовпадающие друг с другом ритмические и звуковысотные «педали», определенные числовыми прогрессиями и устанавливающие свою систему опор для целого. В симфониях и симфонических сюитах Айвз следует принципам, найденным им в камерных жанрах, но поднимает их на иной, более обобщенный уровень. Это уже не мотивы, цитаты, серии, прогрессии, но разные оркестры, разные «планы» звучания, разные музыки. Такие «укрупненные» пласты и составляют сетку аналогий, определяющую целостность симфоний. Именно аналогий, а не буквальных повторов, которых почти не найти в айвзовской музыке: ведь «природа, — говорил он, — любит аналогии и ненавидит повторы» [8, 22].

Сохранилось восемь крупных симфонических произведений Айвза. Это семь циклов симфоний и симфонических сюит и одна увертюра «Роберт Браунинг» (1908—1912). Все эти сочинения — различные по длине и по характеру — создавались в разные годы. Если расположить их хронологически, по мере завершения композитором, то они составят следующую последовательность:

1898 — Первая симфония, в четырех частях.

1902 — Вторая симфония, в пяти частях.

1911 — Третья симфония, «Встреча под небом», в трех частях, для камерного оркестра.

1912 — увертюра «Роберт Браунинг».

1913 — симфония «Праздники в Новой Англии», в четырех частях (обычно называется просто «Праздники»).

1914 — первая оркестровая сюита «Три места в Новой Англии», или «Новоанглийская симфония», в трех частях.

1915 — Вторая оркестровая сюита, в трех частях.

1916 — Четвертая симфония, в четырех частях.

Первая симфония, написанная еще в Иельском университете, — традиционное сочинение. Но так же как и в Первом струнном квартете, почерк Айвза отличается здесь особым артистизмом, отточенностью, искренностью. Более всего Айвз ориентируется на стиль своих любимых ком-

позиторов — Бетховена и Брамса. Главная тема I части отмечена истинно брамсовским благородством; вместе с тем в «мерцании» мажороминора, простоте фактуры, лиризме есть и что-то шубертовское (см. пример 71). Драматическое развитие, впрочем, следует скорее именно брамсовским образцам.

В тематизме *Adagio* гораздо больше индивидуального. Звучит мотив, близкий по своему созерцательному спокойствию к духовным гимнам. Его проведение в конце части невольно перекликается с появлением гимна «Земля обетованная» в III части следующей, Второй симфонии — та же неквадратность, мягкие, парящие интонации (см. пример 72).

Скерцо целиком выдержано в бетховенском духе — даже тональность d-moll подчеркивает это сходство (см. пример 73). Финал же, проникнутый активным полифоническим развитием и бурной динамикой, множеством интонаций, напоминает о симфониях Чайковского, с музыкой которого Айвз познакомился в иельские годы<sup>3</sup>.

В целом Первая симфония могла бы, наверное, убедить Стравинского в том, что Айвз был симфонистом и в традиционном смысле этого слова. Но для нас важно другое: традиционному тематизму Айвз делает традиционную «оправу» и относится к этому совершенно серьезно, не идя на компромисс с собственной совестью. В этом состояла характерная особенность айвзовского мышления, которую мы уже могли подметить, обращаясь к его песням и камерным сочинениям: разные стилистические миры сосуществовали в его сознании с удивительной естественностью, никогда, однако, не теряя своей цельности. Неразрывное единство самой темы, материала и окружающего их контекста позволяло Айвзу в его более поздних симфонических сочинениях оперировать уже целостными пластками, контекстами разных культур и «музык», не препарировав их на отдельные элементы, но органично ощущая как неделимые знаки, укрупненные блоки своей музыки.

Вторая симфония по форме кажется традиционной. Да и на слух она воспринимается как типичная музыка начала века: слышны отголоски симфоний Брамса, Дворжака; тематизм отличается яркостью, законченностью, рельефностью; никакого намека на эксперимент, на «авангардный» музыкальный язык, на низложение традиций. «Вторая симфония, — написал Л. Бернштейн, — не включает в

---

<sup>3</sup> Как известно, Чайковский побывал с авторскими концертами в США весной 1891 г.



себе проблем диссонансов или новых технических средств. Единственная проблема здесь — это проблема авторской позиции» [57, 1; см. также с. 114 данной книги]. Да, Айвз четко показывает здесь свое отношение к традициям европейской музыки, закладывая в симфонию «скрытую бомбу» — сеть цитат, более или менее явных. Они и помогают понять замысел композитора, подтекст симфонии.

По своему облику Вторая симфония — сочинение как бы переходное. Традиционной форме сонатно-симфонического цикла соответствует традиционный облик тематизма. В этом Айвз остается верен себе. Но тематизм этот оказывается лишь видимостью, подтачиваясь изнутри (как это происходит в фортепианных и скрипичных сонатах). Активная жизнь цитат и аллюзий проходит параллельно с традиционным развитием основных тем симфонии, составляет ее важный, хотя и скрытый смысловой план.

Во Второй симфонии Айвз цитирует около двадцати различных тем. Он черпает их из двух источников: европейская профессиональная и американская популярная музыка. Главную роль в первой группе играют цитаты из симфоний Брамса, во второй — мотив С. Фостера «Хозяин — в холодной земле» и «Красное, белое и голубое». Впрочем, цитаты (сами по себе — видоизмененные) нигде не становятся темами, проявляются как бы исподволь, намеком, вплетаясь в общее течение музыки. Лишь в самом конце финала победно проходит целиком проводимая здесь в громогласном звучании меди тема «Красное, белое и голубое», окруженная отголосками «Хозяина» и других тем симфонии<sup>4</sup>. Сталкивая и даже во многих случаях сплетая воедино мотивы «серьезной» европейской и популярной американской музыки, Айвз утверждает их равномасштабность. Постепенное же вытеснение европейских цитат американскими к концу симфонии (в финале слышны только последние) символизирует необходимость поисков новых путей в музыке, отличных от проторенных дорог европейского симфонизма, призыв к «пробуждению».

Не случаен и выбор цитат. Автор «Хозяина — в холодной земле» — С. Фостер, любимейший композитор Айвза, которого он ставил на один уровень с Бахом, Брамсом и Бетховеном (см. анализ сонаты «Конкорд»). Не удивительно, что именно его мелодия пронизывает своими интонациями симфонию, призывающую к национальному

---

<sup>4</sup> Уникальный случай в музыке Айвза, когда цитируемая тема проходит целиком и без изменений.

«пробуждению» в музыке. Айвз начал писать Вторую симфонию в 1897 г. — в год смерти Брамса. Поэтому во многом эта симфония — прощание Айвза со своим европейским кумиром и одновременно в его лице — со всем классическим европейским симфонизмом, «хозяином», властителем умов многих поколений. Текст С. Фостера оказывается вдвойне символичен: вместе с Брамсом Айвз хоронит завершившуюся в его творчестве традицию, сам следуя ей в последний раз в своей музыке.

В симфонии пять частей. I, медленное вступление, и ее «двойник», IV часть (где тот же спокойный материал начала обретает риторический пафос); две быстрые части — построенные в форме сонатного *allegro* — II и V; и, наконец, средняя — большое лирическое *Adagio*. При этом I и II, а также IV и V части объединены попарно и следуют друг за другом без перерыва<sup>5</sup>.

Тема I части принадлежит Айвзу. С ней, однако, сразу же контрапунктически сочетается мотив «Хозяина» (см. пример 74). Вскоре появляется еще один вариант мелодии Фостера, растворяющийся в фигурациях скрипок (впоследствии он будет играть большую роль в финале, «окружая» лирическую побочную тему и победное шествие «Колумбии» в самом конце)<sup>6</sup>. Неожиданно, но довольно естественно в общую фактуру вписывается видоизмененный фрагмент финала Первой симфонии Брамса (см. такты 95—100 в финале симфонии Брамса и пример 75). Как и в дальнейшем течении симфонии, брамсовские интонации произвольно «всплывают» в памяти, никогда не становясь определенными темами. Как правило, они появляются в развивающих или разработочных разделах симфонии — словно импульсы, помогающие движению вперед. В самом конце части, в басах, появляется начальный мотив «Красного, белого и голубого» — словно промелькнувший американский флаг. Пунктирный ритм этого мотива «курсивом» будет проходить во всех частях симфонии, предвосхищая свое триумфальное появление в конце.

II часть в символическом плане передает борьбу европейского и американского, происходившую и в душе Айвза. Главной партией этого сонатного *allegro* вновь является тема Айвза. Она органично соединяет разные черты: син-

---

<sup>5</sup> Структура цикла напоминает Первую фортепианную сонату.

<sup>6</sup> Эта фигурация — «зашифрованный» мотив Фостера — проходит во многих произведениях Айвза, например в коде «Дня рождения Вашингтона», символизируя ностальгическую тоску по безвозвратно ушедшему прошлому.

копированность, идущую от песен Фостера, американских регтаймов, куикстепов; лознгриновский пафос с характерным риторическим группетто; активность ритмического дробления, напоминающую Чайковского (см. пример 76). Любопытно, что тема «Хозяина» отсутствует во II части! Айвз словно демонстрирует здесь возможности европейской симфонической техники, не ставя пока под сомнение ее жизнеспособность. В разработке мелькают искаженные интонации I части Пятой симфонии Бетховена, I части Третьей симфонии Брамса<sup>7</sup> (см. пример 77); свободные парафразы на мотивы из I части Первой симфонии Брамса (пример 78)<sup>8</sup>. В то же время основным тематическим материалом являются а м е р и к а н с к и е песни. Связующая партия — проходящий в возбужденно-маршевом движении гимн «Принесенный в снопах»; побочная — кокетливая студенческая песня «О где же, где этот зелененький новичок?». О борьбе американского тематизма, связанного с популярной, низовой музыкой, и академических европейских принципов развития говорит и форма части. Она достаточно сложна: после разработки начинается ложная реприза, где вновь проходят (в первоначальном виде) связующая и побочная партии. Но они опять сменяются разработочным разделом — «европейское» выходит на первый план. Наконец, обе — главная и побочная — темы проходят в основной тональности, контрапунктически соединяясь. Но и после этого разработочная, европейская стихия еще раз вторгается — и очень активно — в течение репризы, где вновь проходит материал из I части Первой симфонии Брамса (ц. 355). И лишь в самом конце, в коде, окончательно утверждается главная тема.

Айвз словно наглядно показывает несоответствие самих тем и контекста, в котором они находятся, хотя чисто внешне, если не замечать цитат, все приличия оказываются соблюденными, и музыка чинно течет по руслу сонатного *allegro*. Бетховенские и брамсовские «аллюзии» создают своего рода европейский «соус», под которым слушателю подается блюдо, сделанное из американских продуктов.

Айвз не пародирует Брамса или Бетховена, не стремится «принизить» их музыку. Но в отличие от сонаты «Конкорд», где мотивы, связанные с Брамсом и Бетховеном, становились важнейшими символами музыки, здесь, во Второй симфонии, это просто ш т а м п ы, в которые превратило

---

<sup>7</sup> Такт 47 в партитуре симфонии Брамса.

<sup>8</sup> В партитурах Брамса — такт 229 и далее.

музыку Брамса и Бетховена со временем их нетворческое, ширпотребное восприятие. Шаппы, на которые наталкивается мысль и которым она произвольно следует, даже если они совершенно чужды общему облику музыки.

Скрытая конфронтация европейского и американского продолжается в III части, написанной, как и положено, в сложной трехчастной форме. Но здесь Айвз словно размышляет над возможностями их взаимопроникновения, синтеза. Так, первая тема сочетает в себе брамсовские черты (напоминает тему II части его Первой симфонии) и интонации гимна «Земля обетованная». В развитие этой темы вдруг неожиданно вплетается намек на «Вступление» к «Тристану и Изольде» Вагнера (см. пример 79).

В середине Айвз проводит мотив «Песни миссионеров», вновь, как и в сонате «Конкорд», обыгрывая ее сходство с начальной темой Пятой симфонии Бетховена (см. анализ «Конкорд») и создавая непонятный «гибрид». Впрочем, вскоре все течение музыки пререзается громогласным проведением темы «Хозяина»: она властно напоминает о себе, хотя и не имеет формообразующего значения, не являясь ни одной из тем *Adagio*. Здесь чаша весов окончательно склоняется в сторону Нового Света...

IV часть открывает как бы новый круг событий. Возвращая к материалу начала симфонии, она напоминает о необходимости нахождения решения. И это решение приходит: блестящий, виртуозный финал, основанный на музыке ранней увертюры Айвза «Американские леса». Здесь уже нет ни одной европейской темы, а мотивы американских песен как бы «инкрустируют» главную и побочную партии. Последняя, медленная и лирическая, проходит в окружении сразу двух: «Индюшка в соломе» и «Хозяин — в холодной земле» (в фигурациях). К концу «подтягиваются» и остальные, уже звучавшие темы: главная партия II части, «Песнь миссионеров», «Хозяин» в своем оригинальном виде. Реприза финала напоминает попури, а после триумфального «шестивия» «Красного, белого и голубого» неожиданно звучит военный сигнал побудки: «пробуждение» состоялось. 12-тоновый аккорд, обрывающий симфонию, — это «не трюк или акт пренебрежения к XIX столетию, но знак того, что симфония — не только конец старого, но и начало нового» [120, 44].

Символическое «пробуждение» американского, которым завершилась Вторая симфония, находит свое естественное продолжение в Третьей, названной «Встреча под небом» («Camp meeting»). Ее образы непосредственно навеяны ревивалистскими собраниями — движением религиозного

«Пробуждения». Музыка симфонии резко отличается от ее предшественниц — Первой и Второй. Тематический материал, заимствованный из гимнов, не имеет ничего общего с классическими темами: он представляет собой некую интонационную среду, в которой выделяются определенные мотивы, ритмы, фразы, но где нет ни привычной закругленности тем, симметрии, отчетливо выраженного тонального центра. Этим, а также полифоническим характером изложения материала I и III частей симфония напоминает мадригалы эпохи Возрождения. Недаром Б. Херрман, помогавший Айвзу в подготовке партитуры к изданию, заметил, что музыка эта похожа на Джезуальдо [см. 88, 219].

А как обстоит дело с традиционными формами? Здесь сохраняются лишь самые общие их контуры. Так, в I части, *Andante*, можно обнаружить черты сонатного *allegro*, но в очень деформированном виде. И деформация эта обусловлена характером самого тематического материала и его развития. Общий смысл части: переход от пуританской суровости (первая тема) к мягкой, мечтательной созерцательности (вторая), возникающей в прозрачном тембре гобоя и флейты, как неожиданное видение (после генеральной паузы). По форме это соответствует переходу от главной к побочной партии. Но на самом деле никакого перехода нет, а есть резкий скачок из одного мира в другой (см. пример 80). Обращает на себя внимание и явная диспропорция разделов: проведение и развитие главной партии, интенсивное полифоническое развитие (пуританская суровость стариков, собирающихся на встречу)<sup>9</sup> занимает едва ли не больше места, чем все последующее: побочная, разработка и реприза.

Последняя, III часть симфонии, «Единение», так же как и первая, — медленная. Она повторяет течение событий I части в обратном, возвратном движении: от чуть тихой, сумеречной созерцательности до аскетической и истовой кульминации. Происходит «единение» с пуританскими идеалами прошлого, признававшими лишь «внутреннюю красоту» и требовавшими внешней жесткости и суровости. И вновь — обращение к сонатности, от схемы которой здесь остается лишь противопоставление двух сфер<sup>10</sup>. В конце, когда по-

---

<sup>9</sup> Названия частей: «Собираются старики», «Детский день», «Единение» — типичная для Айвза картина «Camp meeting», знакомая уже по Четвертой скрипичной сонате.

<sup>10</sup> Сонатное *allegro* (без разработки) соединяется здесь с вариациями на тему гимна «Just as I am», который становится главной темой финала.

бочная проходит в репризе, у флейты появляется та же мелодия, что в I части (гимн «Aztop»). Айвз, таким образом, замыкает форму всего цикла. Но делает это лишь для того, чтобы яснее выразить идею «единения», всеобщности, связи прошлого и настоящего.

Средняя часть — единственная быстрая часть в цикле — называется «Детский день». О характере ее Айвз сказал несколько слов в беседе с Б. Херрманом: «Это игры, в которые играют маленькие дети, в то время как взрослые слушают слово божье» [88, 129]. Простота, прозрачность фактуры, элементарные очертания мотивов, из которых так и не складывается рельефной, традиционной темы, и, наконец, форма сонатного *allegro* — вот воплощение этих «детских игр». Побочная — маршеобразный эпизод — также калейдоскоп отдельных интонаций в переключках духовых и струнных. Ничего похожего на «взрослую» серьезную сонату. Зато «слово божье» подается Айвзом в самой кульминации: звучит мелодия хора «Очищающий источник» — того самого, который сопровождал восшествие генерала Бута на небо (ц. 27 советского издания партитуры)<sup>11</sup>. Незаметно вычленившись из темы, хорал становится подлинным центром всей части: именно в его появлении заключен для Айвза основной смысл этой музыки, ее серьезный, глубокий подтекст. А потому соната становится лишь оболочкой, если не иллюзией, и Айвз использует лишь одну ее особенность — разработку: она нужна ему, чтобы «нащупать», выделить интонацию «Очищающего источника». Все остальное не так важно. Потому в репризе мы с трудом находим побочную: она едва слышна в самых последних тактах коды, в неузнаваемо медленном движении...

Третья симфония — первое симфоническое произведение Айвза, связанное с программой. Правда, здесь нет еще развернутого сюжета, как в симфонии «Праздники» или в сюите «Три места в Новой Англии», и течение музыки еще следует некоторым ориентирам сонатной формы, хотя эти ориентиры становятся формальными, почти неощутимыми. Если в Третьей симфонии еще сохраняются понятия «тематизм» и «музыкальная форма» в полном согласии друг с другом, хотя они выступают здесь в сильно деформированном виде, то в дальнейших симфонических произведениях Айвза эти понятия практически теряют всякий смысл. В «Праздниках», «Трех местах в Новой Англии», Второй оркестровой сюите, Четвертой симфонии нет ни

---

<sup>11</sup> См. раздел, посвященный хоровой музыке.

тем — в традиционном понимании этого слова, ни собственно музыкальной формы. Течение музыки идет своим, глубоко своеобразным руслом, становясь цепью событий, чередой различных процессов, подчиненных уже не идее классической, замкнутой формы, но звуковому «сценарию», по которому разворачиваются процессы формирования звуковысотной ткани, ритмов, пластов фактуры, цитатных аналогий, складывающихся в рельеф целого.

Увертюра «Роберт Браунинг» (1911)<sup>12</sup> — поворотный пункт в симфоническом творчестве Айвза. Не случайно увертюра писалась в одно время с экспериментальными камерными пьесами композитора. Многие «открытия» в области музыкального языка, сделанные в камерной сфере, впервые в симфонической музыке Айвза появились именно в «Браунинге».

В «Браунинге» нет тем, нет собственно тематического развития. Его заменяет совмещение — последовательное или одновременное — разных интонационных сфер, разных пластов и слоев фактуры, различных видов звуковой материи. В своем отходе от стандартных методов музыкального мышления Айвз видел аналогию творческим принципам самого Браунинга. Он писал на полях автографа: «Браунинг был слишком велик, чтобы оставаться в рамках маленьких прелестных условностей искусства; он, испол-

---

<sup>12</sup> «Роберт Браунинг» — посвященная любимому поэту Айвза, единственная завершенная и сохранившаяся из серии задуманных Айвзом увертюр «Люди литературы». В эту серию должны были войти сочинения, посвященные Эмерсону, Готорну, Уитмену, Уитьеру, Бичеру (известному проповеднику ревивализма, брату писательницы Гарриет Бичер-Стоу), Арнольду. Наброски увертюр «Эмерсон» и «Готорн» стали частями сонаты «Конкорд», увертюра «Мэтью Арнольд» была написана и утеряна (сохранился ее фрагмент в виде песни «Западный Лондон» на слова Арнольда). Увертюры, посвященные Уитмену, Уитьеру и Бичеру, вообще не были написаны.

Увертюра «Роберт Браунинг» навеяна текстом драмы поэта «Парацельс», посвященной жизни известного немецкого врача, естествоиспытателя, философа и алхимика XVI ст. Парацельса (см. с. 60), одержимого вечными проблемами жизни и смерти, пытающегося примирить магию, алхимию и святость. Айвз выбрал текст предсмертной речи Парацельса из заключительной сцены драмы, который он поставил эпиграфом к своей увертюре:

А если я и ступал в темное колышашее море мглы,  
То лишь на время; я прижимал светильник Бога  
Все ближе к груди; его благодать, рано или поздно,  
Должна была рассеять мрак: и я должен был найти выход.

Через десять лет после создания увертюры Айвз возвратится к ее музыке и на ее основе напишет вокальную сцену «Из „Парацельса“» для голоса и фортепиано (она войдет в «114 песен»).

ненный внутренней силы и твердости, бродил по горным тропам жизни, а не по узкому приватному коридору... Его часто называли темным и непонятным, потому что система его мышления не имела ничего общего с привычной. Его сознание шло многими путями сразу, и им не всегда легко следовать. Эти пути подвижны и изменчивы, но это всегда пути непоколебимой истины — истины жизни, а не смерти!» [13, 32].

Драматургия «Браунинга» основана на взаимодействии разных сфер звуковой реальности. Одна из них — отмеченная созерцательной и очень сосредоточенной лирикой — довольно проста по своему облику. Это как бы символ естественности, близости природе, той простоты, к пониманию которой пришел Парацельс, отвергнув магию и алхимию. Такой музыкой завершается увертюра; подобным же построением отмечен и ее центральный лирический эпизод, с мерцающей мажороминорной терцией, тонкой, прозрачной звуковой атмосферой, выразительными мелодиями скрипок и английского рожка. «В этой музыке ощутима почти брукнеровская простота», — пишет Вулдридж [22, 282]. Но он, как нам кажется, преувеличивает. В лирике Айвза никогда нет абсолютного спокойствия — мелодиями чужды закругленные очертания, и в общем звучании обязательно присутствует какой-нибудь подспудный элемент внутреннего беспокойства, какая-то «тень». Именно так, исподволь, «прекращается» лирика середины: флейта в низком регистре долго твердит свое беспокойное хроматическое остинато на четырех звуках, которое поначалу кажется просто странно инородным, а затем осознается как знак перемен: безмятежность вновь возвращается к сосредоточенному и беспокойному состоянию начала, к новому кругу событий.

Вторая сфера совершенно иная. Здесь властвуют другие силы: демоническая мятежность духа, порыв страстей, разрушительная дисгармония. Это — тот неестественный мир миражей, призрачных надежд, пагубных стремлений к самоутверждению, который противостоит природе. Allegro, начинающееся после медленного вступления, погружает нас в этот «антимир»: царство жестких диссонансов, «алхимической» полиритмии, сонористических кульминаций. Мы слышим движение почти никак не связанных между собою звуковых стихий: скрипок, басов, медных, ударных, играющих словно невпопад... Единственный рельефный элемент в этом «море мглы» — постоянные, экстатические призывы трубы, повторяющиеся на разный лад с почти отчаянной настойчивостью.



Оркестр расслаивается на множество элементов и пластов — единство мира нарушается: занимаясь «разъятием» органических связей, Парацельс стремится отыскать закон единства. И призрак такого искусственно найденного закона возникает: это 12-тоновый аккорд (конец первого Allegro). Он становится символом алхимической неестественности, противостоящей природной гармонии своим сухим и ограниченным «рацио». Лишенная всякого тематизма, музыка Allegro пронизана короткой формулой «полутон-тон», проходящей в инверсиях, увеличении, уменьшении, словно демонстрируя всевозможные ухищрения гордого, непомерно возвысившегося над природой рассудка. Как апофеоз строительства «антимира» в репризе Allegro возникает настоящая 12-тоновая серия, утверждаясь в звучании тромбона (см. пример 81). И именно здесь происходит слом: серийный канон меди во все убыстряющемся движении вдруг сталкивается с мелодией религиозного гимна «Adeste fideles». Столкновение рождает бурю: кажется, сам мир рушится в этой схватке стихий. Дикий, душераздирающий аккорд низвергает всю эту лавину звуков. А на пустой квинте струнных вновь возникает видение природной гармонии, истины. Мажорно-минорная терция, спокойно мерцающая на фоне ударов колокола, лишь напоминает о дуализме мира...

Композиция «Роберта Браунинга» еще сохраняет очертания трехчастности: медленное вступление вводит в Allegro (A), затем следует медленная середина (B), вновь подводящая к материалу вступления, реприза Allegro (A<sub>1</sub>), переходящая в бурную коду, и в конце — короткая реминисценция середины. Но не эта схема, а сам процесс развертывания событий, направляемый энергией столкновения разных типов звуковой материи, разных символов бытия, — вот что становится главным в этой музыке. И, конечно, — поразительная расслоенность, полифония разных пластов, разных звуковых миров, разных ритмов и типов ткани — серийной, тональной... Все это формирует общий рельеф «Браунинга» и создает целостность сочинения безо всяких «тем», секвенций, традиционных рецептов развития и оформления.

Увертюра «Роберт Браунинг» идет 23 минуты. А Первая симфония — 37. Но время в них протекает совершенно различно. В увертюре оно как бы сжимается, спрессовывается. Мы успеваем пережить огромное количество событий, стать участниками целой драмы, происходящей в разных временных параметрах, в разных сферах пространства. Симфонические сочинения Айвза, написанные после «Робер-

та Браунинга», невелики по своей абсолютной протяженности: Четвертая симфония длится около получаса, «Четвертое июля» продолжается всего 5 минут. Но чрезвычайно возрастает «емкость» времени. Поздние симфонические создания Айвза кажутся гораздо более протяженными, наполненными, вмещающими в себя несравненно большее число проблем и коллизий, идей и происшествий, тем и образов.

Симфония «Праздники в Новой Англии» (или просто «Праздники») включает в себя четыре части, которые могут быть исполнены как вместе, так и порознь. Это своеобразные айзовские «Времена года» — зарисовки жизни провинциальных американских городков в дни больших праздников: зимой («Washington's Birthday» — «День рождения Вашингтона», I часть), весной («Decoration Day» — «День памяти погибших», II часть), летом («Fourth of July» — «Четвертое июля», День независимости США, III часть) и осенью («Tranksgiving Day» — «День благодарения, или День памяти первых колонистов Массачусетса», IV часть). Последняя часть — это обработка ранних органичных пьес (1897), сделанная Айвзом для оркестра в 1904 г. Три другие написаны в 1912—1913 гг.

Каждой части, кроме последней, имеющей отвлеченно-религиозный характер, предпослана айзовская «программа» — небольшой рассказ о том, как проходит каждый из праздников в новоанглийской провинции. Но этот «сценарий», пожалуй, лишь самая общая и притом слишком реальная канва звуковых событий. То, что происходит в музыке, гораздо сложнее. В «Праздниках» впервые в сфере симфонической музыки появляется столь характерный для Айвза сюрреалистический «контекст сновидения», воспоминания, в котором смешивается прошлое и настоящее, предельно осязаемое и глубоко символическое. В «Праздниках» мы не найдем уже никакого подобия традиционных форм, никакого намека на тематизм, тематическое развитие. И это потому, что здесь нет линейного времени, но есть включенность человеческой жизни в циклический круговорот природы, где последовательность событий условна, и все они существуют как бы в одновременности, в синхронии, в некоем вневременном резервуаре памяти человечества. О «циклическом» ощущении времени говорит и само название: «Праздники» — ежегодные «вспышки» единения людей, заставляющие задуматься о неподвластном человеку течении времени.

И вновь — как и в «Роберте Браунинге» — основным композиционным принципом становится «расслоение» и совмещение различных пластов музыки, яркие и крупные кон-

трасты. Но при этой внешней плакатности все мельчайшие элементы музыки строго определены, взвешены, так же как в экспериментальных камерных пьесах.

Свободное соединение реального и ирреального в одном и том же контексте «воспоминания» заметно уже в «Дне рождения Вашингтона», хотя это наиболее простая часть симфонии. Она вполне может «сойти» за реалистическую, жанровую зарисовку. Действительно, какая выпуклость, прямо-таки почти хроникальность в пейзаже, нарисованном Айвзом скупыми (камерный состав оркестра), выразительными средствами! Образ холодного зимнего дня открывает и замыкает эту часть, окрашивая ее в тона легкой меланхолии. А в середине — лихой перепляс, «амбарный танец» сельской молодежи, простейшие ритмы и мотивы, веселье — темпераментное и хмельное (см. пример 82)<sup>13</sup>. Но вот в бойкие ритмы пляски вплетается что-то иное: мы слышим звуки так называемых «еврейских арф» — особых прикреплявшихся к ботинкам резинок, различного натяжение которых давало возможность исполнять несложные мелодии (тембр «еврейских арф» напоминал звук язычкового варгана). Но ведь эти «инструменты» невольно вызывают ассоциацию со временами Войны за независимость, когда

---

<sup>13</sup> Композиторская «программа» «Дня рождения Вашингтона» — своего рода новелла. Приводим ее полностью.

«„Холод и уединение, — говорит Торо, — мои друзья. Сейчас самое время, пока не поднялся ветер, выйти из дому и увидеть снег на деревьях“».

Середина зимы в Новой Англии... В ней есть нечто суровое, подчас недвижное и непроницаемое, оседающее сумрачной тенью, когда день уходит за склоны гор. Кажется, природа хочет, но не может с обычной быстротой и легкостью очертить удивительную красоту мрачного пейзажа! О, эта спокойная, но неустанная монотония! Что она отражает — чистоту пуританских идеалов или их жертвенность?

Старики сидят около чистого домашнего очага,  
Отгородившись от всего мира,  
С готовностью разрешая северному ветру рычать  
В бессильной ярости на оконных стеклах и в дверях.

(Здесь Айвз цитирует строки стихотворения «Снежные заносы» одного из любимых своих поэтов Дж. Уитьера, 1809—1892. — А. И.)

Но для молодежи зимние праздники — это, прежде всего, веселье! Отовсюду — пешком и на санках, через снежные заносы они сбегаются в центр, на танцы. Деревенский оркестрик скрипок, дудок и рожков играет нескончаемое разухабистое попури, и танцующие приветствуют своих партнеров, а также наблюдателей, сидящих по углам. Бьет полночь, веселье прерывается. Сентиментальный напев тех дней звучит наполовину весело, наполовину грустно. С вежливым *adieu*, обращенным к дамам, общество „расходится по домам в сером сумраке февральской ночи“» [10, 96—97].

«еврейская арфа» была единственным доступным музыкальным инструментом солдат армии Вашингтона. Наше воображение сразу же отбрасывается на два с лишним столетия назад! Да и музыка перестает быть только лишь простой пляской: в ней переплетаются самые разные ритмы, разные популярные мотивы — в том числе и обрывки песен 200-летней давности. Общий, почти хаотический вихрь этих мотивов уносится куда-то ввысь, вместе с глиссандо скрипок (см. пример 83).

А в воцарившейся тишине возникает сентиментальная мелодия «Гуд-бай, леди!». Но не она одна! Ее постоянно окружает чуть мрачноватая «тень» скрипача, играющего в низком, альтовом регистре поперек общего движения и метра, словно в другом измерении времени.

Фраза, которую постоянно повторяет скрипач, — «осколок» мелодии «Хозяин — в холодной земле» С. Фостера; мы уже не раз встречали его в музыке Айвза (см. с. 237, 271—272, а также пример 56). Понятным становится мрачноватый характер этого соло: завершение «Дня рождения Вашингтона» — не только вежливое «adieu», обращенное к дамам, но и тоска по безвозвратно ушедшему прошлому, которое отдаляется от нас все больше с каждым новым праздником. Не случаен и выбор песни Фостера — она становится в творчестве Айвза символом ностальгии по прошлому, так же как тембр низкого, почти альтового регистра скрипки — символом ирреального, призрачного, вневременного, не совпадающего с движением повседневности<sup>14</sup>. Но «альтовая» тень имеет и еще один, автобиографический смысл: Фостер, так же как и Торо (чьи слова цитируются в программе), постоянно вызывал в Айвзе воспоминания об отце. «Хозяин — в холодной земле» — эти траурные слова песни Фостера уже неоднократно в музыке Айвза становились мемориалом отцу (вспомним финал сонаты «Конкорд»).

Вот во что вылилась «жанровая зарисовка» веселого зимнего праздника в симфонии Айвза!

II часть — «День памяти погибших» — также сочетает в себе реальность и ирреальность. По «программе» Айвза — это впечатления ребенка о том, как многолюдная процессия горожан в сопровождении оркестров идет на кладбище, украшает могилы погибших и затем, уже в более бодром и вольном движении, расходится по домам.

---

<sup>14</sup> Например, во II части Четвертой симфонии, где в конце остаются одни альты; в финале Второй оркестровой сюиты.

Но в музыке — как и в самом воспоминании — не может быть столь явной последовательности событий. Все обусловлено сменами звуковых планов, динамических уровней, цитатных пластов. Единственное, что остается постоянным в течение всей пьесы, — это перезвон колоколов, словно напоминающий: все происходящее в музыке не просто хроника, но символ.

«День памяти погибших» начинается тонкой импрессионистической зарисовкой: утренняя мгла, сквозь которую едва проглядывает луч солнца. Но вот уже первый оркестр появляется на улице: слышен мотив «Маршируя через Джорджию». Вскоре все стихает; исчезает и реальный план повествования. Начинается таинственный, слегка мистический эпизод; ткань музыки наполняется чуть пустоватыми, ползущими звучаниями — в воспоминаниях всплывают образы прошлого, совершенно заслоняя реальную церемонию праздника. Эта медитация все ширится, пока наконец реальность вновь не вторгается оглушительным проведением «Куикстепа Второго полка» — известного военного марша времен Гражданской войны. В чистейшем C-dur он проходит в мощном звучании полного оркестра, сменяясь вальсами, польками, вновь выходит на первый план. Но — реальность ли это?

Вновь, как и в «Дне рождения Вашингтона», вокруг хаос звуков, который становится все ощутимее. Становится ясно: это не только шум праздника, но и шум времени. Ведь «Куикстеп Второго полка» — тот самый марш, под звуки которого не раз проходил по Дэнбери оркестр, руководимый Джорджем Айвзом! Потому его звучание, вызывая не столько радость воспоминания, сколько боль невозвратимого, вдруг резко обрывается, подобно миражу. А в тишине, на фоне колокола, вновь оживают звуки природы — прозрачные аккорды струнных. «Закат, — пишет Айвз, — благословляет уходящий день» [10, 102]. Да, день прошел, но чем он был наполнен — радостью праздника или печалью воспоминаний? Уж не приснилось ли нам все это? Где — в прошлом или в настоящем мы находились? Музыка оставляет этот вопрос без ответа. Лишь несколько последних тактов, возвращающих к настроению начала, будто подтверждают догадку о сновидении. Вот какое огромное смысловое значение получила здесь идея репризы!

И все-таки: каким же образом Айвз организует звуковую ткань в «Праздниках»? Остается ли она сплошным «сонористическим» пятном, сплетением цитат, пусть даже тщательно подобранных? Можно ли найти здесь какие-то более строгие структурные закономерности?

Партитура «Четвертого июля» ясно показывает, что эксперименты, проделанные Айвзом в его камерных сочинениях, не прошли даром. Вся звуковая ткань этой части детальнейшим образом «взвешена» и организована. И именно этой организованностью Айвз добивается сильнейших плакатных эффектов в своей музыке, изображая в «Четвертом июля» такие события, как два залпа пушки, выстрел из ракетницы с церковной колокольни.

Сам Айвз не раз сравнивал принцип композиции в «Праздниках» с химической реакцией: чем точнее подбор вступающих в «реакцию» веществ и их дозировка, тем сильнее эта реакция, успешней ее результат [см. 10, 104]. В известном смысле это относится ко всему творчеству Айвза 10-х гг. «Режиссируя» композицию своих крупных сочинений всякий раз по-разному, он никогда не забывает о тщательной выверенности деталей: целое возводится при помощи скрупулезно отмеренного звукового вещества.

Но вернемся к «Четвертому июля»<sup>15</sup>. В основе его материала — свыше пятнадцати цитируемых мелодий, объединенных вокруг главной: «Красное, белое и голубое» (или «Колумбия, жемчужина океана»). М. Нельсон в своем анализе «Четвертого июля» подробно говорит о взаимосвязи главной и побочных цитат, показывая интонационные совпадения «Красного, белого и голубого», «Призыва к битве за свободу», «Янки Дудл» и других мелодий [113, 383]. Причем это не случайное совпадение, а заранее найденный и рассчитанный Айвзом эффект, который дает возможность, не жертвуя «панорамностью» и калейдоскопичностью, создать естественное ощущение целостности. Ведь «природа любит аналогии».

Ткань «Четвертого июля» буквально пронизана интонациями «Колумбии», которая трактуется здесь как своего рода «серия». Так, уже на первых страницах партитуры «Колумбия» проходит не только мелодически — у разных инструментов, но и гармонически: из интервалов этого мотива складываются аккорды струнных — соответственно

---

<sup>15</sup> Айвзовская «программа» вновь отсылает к детским воспоминаниям: «Для мальчишки Четвертое июля — это не исторические речи и не политические декларации... Но он понимает, что он празднует, лучше, чем большинство политиканов... Его праздник начинается уже ночью и продолжается с восходом солнца. Каждый знает, что значит этот праздник: пушка на траве, оркестры на главной улице, фейерверк, корнеты, барабаны, пистолеты, „Красное, Белое и Голубое“, сбегавшая лошадь, ракеты...» [10, 104].

квартовые, секундовые, квинтовые и септимовые (четыре такта перед буквой **В** — см. пример 84). Тот же принцип формирования вертикали из интервалов «темы» повторится в кульминации (второй залп, **У**).

Весь подход к основной кульминации — второму залпу — кажется хаотическим, неуправляемым напластованием различных ритмов, мотивов, кластеров, чисто сонорных звучаний («дым» от пушки изображается кластерными пассажами скрипок). Но на самом деле это не так. «Разваливая» единство фактуры после второго залпа и перед пуском ракеты, Айвз делает это с точностью хирурга. Уходя от общего единства, каждая группа инструментов начинает играть в своем «режиме» — интервальном или ритмическом. Так, в **У** валторны играют ритмическую педаль в  $\frac{3}{32}$ , фортепиано — в  $\frac{3}{16}$ . Как не вспомнить здесь камерные пьесы Айвза! У флейт звучат только секунды, ноны, септимы; у гобоев — секунды и терции, у кларнетов — терции и кварты, у валторн — кварты и квинты. Происходит процесс «разрежения», расширения — сверху вниз (см. пример 85). А вот уже в следующем такте, перед выстрелом ракетницы, Айвз воплощает, наоборот, процесс сжатия, используя для этого ритмическую прогрессию по вертикали. Так, в этом такте контрафагот успевает сыграть две ноты, колокола — три, колокола 1 — четыре, правая рука рояля — пять (левая еще сохраняет ритмическую педаль в  $\frac{3}{16}$ ), валторны на двух последних долях — шесть (до этого они, как и рояль, доводили свою ритмическую педаль, оставшуюся от «разрежения»), фаготы — 9, трубы — 10, гобои — 11, корнет — 12, пикколо — 14, кларнеты — 15, флейты — 16 (см. пример 86). В момент выстрела ракетницы практически все соединяются в едином ритме (большинство инструментов играет также один и тот же интервал квинты [подробнее см. 113]).

Итак, не прибегая ни к каким традиционным рецептам, Айвз добивается обусловленности звуковой ткани совершенно новыми средствами, стремясь следовать естественным закономерностям самой природы, органичности реальных процессов. Оставаясь предопределенной, причем детально предопределенной, звуковая ткань Айвза никогда не воспринимается неестественной: поток звучания течет свободно, нескованно, избегая всякой рационально предустановленной периодичности.

Мы видим, что в основном ткань музыки Айвза и взаимодействие разных пластов этой ткани, как основа создания целого, опираются в его зрелом симфоническом творчестве на два принципа: цитату и числовую (или серийную)

закономерность. Причем оба эти принципа не понимаются Айвзом буквально: цитата никогда не бывает точной, числовая закономерность — автоматической. Всем управляет художническая интуиция, а не расчет, безошибочное ощущение органической соразмерности природы, а не ремесло.

Но сама по себе «объективность», предопределенность материала его музыки — будь то цитата или последовательность, выведенная из чисел, — была важна для Айвза эстетически и психологически. Она, эта предопределенность, давала ему уверенность в том, что в своей музыке он имеет дело почти что с первичными, природными данностями, данностями, составляющими часть окружающего мира. Поэтому цитата и серия, цитата и ритмическая прогрессия приравняются друг другу, становятся практически синонимами, воплощая общую объективную звуковую реальность.

Правда, в сложном контексте симфонических сочинений Айвза эти «объективные» элементы становятся часто неразличимыми, не видными «невооруженным глазом». Порой возникает то, что впоследствии Джон Кейдж, шутя, назовет «грязью» Айвза — хаос объективного, предустановленного. «В этой „грязи“, сложных напластованиях, сплетениях — пока мы не расчленили ее на ассоциативный материал — есть возможность незнания того, что происходит», — пишет Кейдж [64, 42].

Соединение «объективности» материала, являющегося частью реальности, и непознаваемости этой реальности составляет особый смысл творчества Айвза. Композитор словно говорит нам: смотрите, мир, определенный на своем элементарном уровне строгими закономерностями, все же «ускользает» от нас и оказывается в целом открытым, не связанным и случайным. И это ощущение непознаваемости мира, неисчерпаемого богатства сил природы, родственное взглядам философов-трансценденталистов, пронизывает всю музыку Айвза, создает ее глубокий символический подтекст — даже тогда, когда мы слышим, казалось бы, лишь веселое попури или бравурный военный марш. Именно поэтому в музыке композитора становятся невозможными традиционные формы — они противоречат всему ее смыслу, возводят «заборы» на живом теле природы. В каждом симфоническом сочинении Айвз ищет новый угол зрения, новую модель природы, стремясь приблизиться к ее естественным законам и окончательно откладывая в сторону стопку «ярлыков» схем и форм.

IV часть симфонии «Праздники», «День благодарения», как уже говорилось, является переработкой ранних (1897)



органных пьес — Прелюдии и Постлюдии — и потому носит более традиционный характер.

В течение музыки вплетаются мелодии нескольких религиозных гимнов. В целом облик этой части близок многим подобным сочинениям Айвза, проникнутым духовными мотивами и воспевающим «твердость пуританского нрава». «День благодарения» перекликается с финалом Третьей симфонии, финалами Второго квартета, Второй скрипичной сонаты, Фортепианного трио, сюиты «Три места в Новой Англии». Обращение к духовной тематике в финалах циклов вообще типично для Айвза. Появление же традиционного — по сравнению с остальными частями — финала в «Праздниках» было продиктовано еще и характером самого «Дня благодарения» — праздника, посвященного памяти предков нынешних американцев, первых колонистов, их суровой и опасной жизни. Поэтому обращение к прошлому во всех смыслах естественно для «Дня благодарения». Объединение же традиционного и ярко новаторского в рамках одного цикла лишний раз свидетельствует об уже подмеченной естественности сосуществования разных музык в их чистом виде в сознании Айвза.

Две оркестровые сюиты Айвза непохожи друг на друга. Первая — «Три места в Новой Англии» — завоевала широкую популярность, была с триумфом исполнена Н. Слонимским в начале 30-х гг., издана в 1935 г. Вторая не издана до сих пор и исполнялась лишь несколько раз. Первая — ярко концертна, вторая — скорее эзотерична, причудлива в своих очертаниях. Первая обращает к нам лики прошлого во всей их полнокровности при ярком свете, вторая — погружает во мглу вечности, где эти лики становятся призрачными символами.

«Три места в Новой Англии» — эталонный образец стиля Айвза<sup>16</sup>. Здесь все основные экспериментальные новшества композитора проявляются в полной мере, соединяются в гармоническом союзе, не вступая в особое противоречие с традициями концертного восприятия. Тем, кто не знает других сочинений композитора, может показаться, что это — обычная музыка, написанная на основе американских популярных мелодий и умело составленная в сюиту, состоящую из разнохарактерных частей. Так и воспринимали,

---

<sup>16</sup> «Три места в Новой Англии» написаны для большого оркестра. Но по просьбе Н. Слонимского Айвз в начале 30-х гг. сделал камерную версию этого сочинения, которая и была издана в США в 1935 г. Полная версия опубликована только в 1976-м.

вероятно, «Три места в Новой Англии» многие парижские слушатели во время концертов Слонимского. Сюиту оценивали с европейских позиций, усматривали в ней «сходство» со Стравинским.

На самом деле в «Трех местах» нет ни традиционного тематизма, ни традиционной формы — точно так же, как и в других симфонических сочинениях Айвза того периода. Но для того чтобы понять это, «Три места» надо воспринимать в контексте всей другой симфонической музыки Айвза.

Стравинский не напрасно считал «Три места» более едиными, чем любая симфония Айвза [см. 342, 79]. Две медленные части по краям и быстрый эффектный марш в середине, где постоянно мелькают интонации популярных песен — чего еще желать для оркестровой сюиты? Тем более что этот марш не повисает вопросом, как большинство подобных пьес у Айвза, но завершается недвусмысленным заключительным акцентом. Такая неожиданная для Айвза точка непонятна, если не вспомнить о программе этой части: «Лагерь Патнэма в Реддинге, штат Коннектикут» (см. с. 54). Ведь речь идет о сне мальчика, который встречается с прошлым, а в конце вновь просыпается! Так и в музыке — заканчивается не марш солдат Патнэма, не прошлое, но именно сон. Сама реальность остается открытой, незамкнутой.

Впечатлению завершенности, «симметричности» композиции II части способствует и то обстоятельство, что она была собрана Айвзом из двух вполне законченных его ранних оркестровых пьес — о них уже шла речь ранее. Это «Марш провинциального оркестра» и «Увертюра и марш 1776». Первое сочинение легло в основу крайних разделов «Лагеря Патнэма», второе — середины.

Кроме того, Айвз дважды — в начале и конце части — умело разрежает атмосферу: громоподобные tutti стихают, а на фоне почти моцартовского аккомпанемента звучит простенькая мелодия у скрипок. Этот прием невольно усиливает впечатление симметрии.

Форма «Лагеря Патнэма» вновь — как часто у Айвза — имеет концентрические очертания, что, как мы уже знаем, не говорит о симметрии, но свидетельствует о пространственном эффекте приближения и удаления. В данном случае такая «концентричность» имеет и символическую окраску: мальчик погружается все глубже в сновидение, а затем — возвращается к настоящему. Середина «Лагеря Патнэма» наиболее сложна, именно здесь возникает видение из далекого прошлого. Оркестр делится на две части, играющие в разных темпах. Фортепиано, фагот и ударные

«отбивают» ритм марша «поперек» всех остальных инструментов (см. пример 87). Ритмическая «чеканность» всех исходных элементов фактуры — в основном это обрывки маршеобразных мелодий — приводит к довольно сильной «заакцентированности» всей ткани, что действительно способствует появлению сходства со Стравинским. Так, один из эпизодов середины части живо напоминает «Петрушку» (см. пример 88). Но это, конечно, случайность, несмотря на то что оба сочинения писались в одно время: «Петрушка» — в 1911 г., «Лагерь Патнэма» — в 1912-м. Удивительное, однако, совпадение, лишь доказывающее лишний раз, что «дух времени» — не просто метафора.

Музыка I части «Трех мест» навеяна памятником полковнику Роберту Шоу, воздвигнутым известным скульптором Огастесом Сент-Годенсом в Бостоне в 1897 г. Полковник Шоу командовал полком негров в период Гражданской войны. «Сент-Годенс в Бостонском парке» (название I части сюиты) проникнут характерным для Айвза аболиционистским пафосом. Впрочем, музыка начинается почти траурно — слышны покачивания на малой терции, уже знакомые нам по финалу сонаты «Конкорд». И вскоре мы начинаем понимать смысл этого: вся часть является свободными парафразами на мотив песни С. Фостера «Старый негр Джо»<sup>17</sup>. И, так же как в «Конкорде» и «Дне рождения Вашингтона», Айвз переводит течение музыки на двойные рельсы. С одной стороны — полковник Шоу и борьба за освобождение негров. С другой — звуковой мемориал С. Фостеру (а значит, и отцу Айвза). В кульминации части с пафосом утверждаются интонации песен «Маршируя по Джорджии» и «Призыв к битве за свободу». Но вскоре все вновь растворяется в рассредоточенном мерцании терции мотива «Старого негра Джо».

Финал «Трех мест» — «Хусатоник у Стокбриджа» (см. сноску 2 к с. 10) — один из самых вдохновенных звуковых пейзажей Айвза. В отличие от двух других «мест в Новой Англии», связанных с историческими событиями, пейзаж у Стокбриджа ничем не примечателен, кроме его необычайной красоты (Айвз вместе с женой побывал здесь во время их свадебного путешествия).

«Айвз — величайший американский импрессионист, — пишет Киркпатрик, — во многих смыслах — параллель Дебюсси, но предмет Айвза — это в первую очередь люди, их

---

<sup>17</sup> Так же как и «Хозяин — в холодной земле», грустный мотив этой песни «пропитан» интонацией малой терции.

мысли, чувства, их поступки, в то время как люди Дебюсси просто блекнут в красках пейзажа, средневековой истории или карнавала» [97, VIII]. У Айвза не может быть простого созерцания; оно становится духовным общением с силами природы. Поэтому в финале «Трех мест» звучит «Песнь миссионеров» Цейнера — символ духовного «пробуждения», единения с природой. Интонации этого гимна (вспомним «Конкорд»!) пронизывают собой всю ткань музыки, проходя сначала у валторны и английского рожка, а затем все более экстатически — у трубы, прорезая своими иступленно повторяющимися звуками всю толщу достаточно плотных здесь звуковых красок. Айвз предпосылает финалу стихотворение Роберта Андервуда Джонсона (впоследствии тот же текст станет основой песни «Хусатоник у Стокбриджа»): «Полноводная река! Разреши мне вместе с тобой впасть, обессилив, в бурное море!» И, словно рисуя это «впадение», музыка заканчивается оглушительным кластером, от которого вскоре остается лишь слабый отзвук у струнных...

Вторая оркестровая сюита окрашена в призрачные тона. Цитаты, появляющиеся здесь, оказываются измененными до неузнаваемости, словно лишенными своего обычного, земного облика, помещенными в совершенно иную временную стихию. Вообще Вторая оркестровая сюита — апогей «сюрреалистического» у Айвза. В отличие от Первой сюиты, все образы пребывают здесь в некоей невесомости, неожиданно наплывают друг на друга. Вторая сюита — также апогей с в о б о д ы в совмещении разнородных пластов музыки. Здесь нет никаких определенных контуров целого, а разные пласты фактуры, разные «музыки» (при довольно небольшом числе собственно цитат) существуют независимо друг от друга, словно циркулируя на разных орбитах, то приближаясь, то отдаляясь.

I часть первоначально должна была называться «Элегия Стивену Фостеру». Позднее Айвз назвал ее «Элегия нашим предкам». Но Фостер не исчез из самой музыки. Вновь мы слышим его «символ»: покачивание малой терции в базах — на этом фоне проходит вся часть, напоминая траурное шествие<sup>18</sup>. Айвз сразу же создает необычный, мистический колорит, соединяя несколько разных пластов инструментального звучания, каждый из которых вносит свои обертоны в общую картину шорохов и потусторонних бликов. Это призрачный ритмический фон ударных и рояля,

---

<sup>18</sup> Интонации песни С. Фостера «Старый негр Джо».

аккорды цитры<sup>19</sup>, медленно и вязко покачивающиеся струнные. Такой странной палитры еще не было ни в одном айвзовском сочинении!

К этим тембровым педалям присоединяются и другие, но каждый пласт звучания остается независимым, предельно статичным, лишенным движения, мертвым.

Противостояние этих холодных звуковых сфер сохраняется на протяжении всей части; они никак не соприкасаются друг с другом, словно отсчитывая медлительный ход столетий в разных единицах времени.

Несовпадение разных планов, разных ритмических пульсаций — это все, что определяет здесь течение музыки. Лишь раз из недр равнодушной звуковой породы появляется нечто одушевленное: у флейты звучит искаженный мотив «Хозяин — в холодной земле». Но он быстро сникает, растворяясь в холодной безликой, колышущейся стихии.

II часть — «Скалистые горы участвуют во встрече людей под небом» — сильно трансформированные, как бы в сновидении вспоминаемые картины ревиалистских собраний. Здесь нет уже ничего реального, как это было, например, во Второй или Четвертой скрипичных сонатах, Первом струнном квартете или Третьей симфонии, посвященных той же теме. Основная идея Айвза: духовная встреча, единение человека и гор, природы — выражается здесь сопряжением двух контрастных сфер. Одна связана с джазовыми, регтаймовыми интонациями (три трубы, рояль и ударные имитируют звучание джазового ансамбля); другая — с духовными гимнами («Принесенный в снопах» и «Я слышу твой зовущий голос»). Первая воплощает мир повседневности, вторая — «зов гор» (вспомним финал Второго струнного квартета), призыв к духовности. Но, в отличие от застывших вращающихся сфер I части сюиты, здесь повседневное и духовное взаимопроникают, смешиваются, сплетаются. Джазовые мотивы пронизывают собой все течение музыки — то превращаясь в маршеобразные, то вновь возвращаясь к своему «регтаймовому истоку». Мелодия гимна «Принесенный в снопах» становится едва узнаваемой в джазовом обличье. В конце как вдохновенный всеобщий «припев» звучит гимн «Я слышу твой зовущий голос», окруженный джазовыми ритмами и интонациями<sup>20</sup> (см. при-

---

<sup>19</sup> Цитра может быть заменена клавесином или скрипками.

<sup>20</sup> Можно вспомнить II и IV части Первой фортепианной сонаты, где также после активного регтаймового движения возникал «припев» — мотив того же гимна. Но общий образный контекст в сюите несравненно сложнее.

мер 89). Единение состоялось — но Айвз тут же «уводит камеру», размывая «апофеоз» сумеречными звуковыми потоками.

Они вновь появляются в начале III части (ток времени не прерывается) — но уже издали, как подспудный фон, «подтекст» происходящих событий. Исполнители разделяются здесь на две группы: одна (Айвз называет ее «отдаленным хором») размещается за сценой (это — валторна, колокола, арфа, рояль, струнные и хор, поющий в самом начале одну фразу молитвы); другая, большая — на сцене (духовые, ударные, струнные, а также рояль соло, орган и аккордеоны).

III часть называется «На станции „Ганновер-сквер-север“, к концу трагического дня глас народа пробуждается вновь». Она написана под впечатлением известия о гибели пассажирского парохода «Лузитания» в 1915 г. (подробный рассказ Айвза об истории создания этой музыки см. на с. 40—41). Айвз воплощает здесь идею неразрывной связи прошлого и настоящего, духовных традиций ревивализма и жизни современной ему Америки. Поэтому материал, завершающий II часть, непосредственно «перетекает» в финал, но, являясь прошлым по отношению к описываемым здесь событиям, уходит на задний план, точнее — в фон вечного, вневременного.

В начале III части довольно долго слышен только этот «фон» — суровая хоровая молитва, окруженная «гулом» веков, шумом времени. Но вот вступает основной оркестр: разные инструменты и группы, постепенно присоединяясь друг к другу, проводят, в сильно измененном ритме, словно с трудом припоминая, мелодию гимна «Все сильнее благодарь» (см. пример 7). Финал Второй сюиты целиком построен на рассредоточенных интонациях этого гимна — того самого, который Айвз слышал на улицах Нью-Йорка в день гибели «Лузитании». Кроме «Благодати» и фона «отдаленного хора», в ткани финала нет почти ничего. Но нигде эта звуковая основа не становится явной, она как бы подспудно присутствует в сознании каждого участника событий, воспринимаясь каждым по-своему, в своем ритме, своем движении. Общий ток музыки то убыстряется, то замедляется, словно передавая волнение толпы. И здесь Айвз вновь обращается к ритмическим прогрессиям: 9 — 10 — 11 — 12 — 13 — 11 — 9 (таковы, например, «показатели» ритма в партии труб перед кульминацией), передавая таким образом соединение стихийности и глубокой обусловленности происходящего. Наконец, в кульминации все объединяется: в одной тональности (F-dur) и в едином

ритме звучит припев гимна, от которого, правда, остается практически только ритмическая основа. Но и здесь, на самом пике воодушевления, Айвз не может удержаться от комического штриха: невесть откуда взявшиеся аккордеоны начинают играть некое упрощенное подобие мелодии «Благодати» поперек всего оркестра, в своем темпе — темпе бодрого, банального марша (см. пример 90).

Айвз называл финал Второй оркестровой сюиты одним из лучших своих произведений [10, 92]. И в самом деле, в этой музыке, и сегодня поражающей своей необычностью, яркостью и смелостью, композитору удалось особенно ясно воплотить проблемы, волновавшие его всю жизнь: взаимоотношения человека и вечность, незримое присутствие прошлого в сегодняшней жизни, глубинный ток духовности в суете большого города. Айвз показывает в своей сюите три лика вечности. В I части она предстает холодной внеперсональной стихией, ведущей отсчет времени и безразличной ко всему живому. Во II — как непосредственный участник духовной жизни людей. В III — как безмолвный свидетель прошлого, наблюдающий и направляющий все происходящее сегодня...

Четвертая симфония писалась на протяжении шести лет, с 1910-го по 1916 г., и в нее вошли — в том или ином виде — темы, фрагменты, идеи многих сочинений Айвза, некоторые в виде откровенных цитат (как, например, «Марш провинциального оркестра» или «Готорн»), другие — отдельными интонациями (песня «Часовой»), третьи — лишь «намеком», отсветом своих тем (тема финала Второй симфонии, монограмма BACH)<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> По крайней мере, десять сочинений самого Айвза так или иначе преломились в музыке Четвертой симфонии. Это Первый струнный квартет, на основе которого написана III часть, fuga; утерянная ныне органная пьеса «Мемориальный медленный марш», ставшая основой заключительного раздела финала; песня «Часовой»; Первая фортепианная соната с ее припевом — «хором» на тему гимна «Я слышу твой зовущий голос», который стал прообразом хоровых проведений мелодий гимнов в I части и финале Четвертой симфонии; уже упоминавшийся «Марш провинциального оркестра», ставший заключительным разделом II части; соната «Конкорд» с ее темой BACH и бетховенским мотивом, повторяющим интонации «Песни миссионеров» Цейнера (эти интонации слышны во II части симфонии); «Вопрос, оставшийся без ответа», чья идея совпадает с основной идеей симфонии (вопрос человека: «Что?» и «Зачем?», который он задает жизни); Второй струнный квартет, чье завершение — на мотивах колокольных перезвонов — естественно вошло в завершение финала симфонии; «Лагерь Патнэма в Реддинге, штат Коннектикут» (из Первой оркестровой сюиты) и финал Второй симфонии, «вплетающиеся» в многослойный заключительный раздел Скорцо.

Но гораздо важнее не отдельные заимствования, а тот суммирующий характер, который присущ Четвертой симфонии в более общем плане. Она соединяет в себе все то, что было найдено Айвзом в его творчестве — как симфоническом, так и камерном: естественность совмещения разных образов и стилей; различное протекание времени, разный темп повествования; ретроспективность и устремленность в будущее, сосуществование самых разных «музык» в пределах одного произведения, одной симфонии.

В симфонии четыре части, совершенно непохожие друг на друга, — пожалуй, уникальный случай в творчестве даже самого Айвза. «Программа этого сочинения, — говорил Айвз, — состоит в поисках ответа на вопросы „Что?“ и „Зачем?“, которые душа человека задает жизни. Это особенно проявляется в настроении Прелюдии. Три следующие части — различные ответы, которые дает существование, бытие» [см. 97, VIII].

Все «ответы» совершенно различны. Так, II часть — квинтэссенция многих айвзовских «фантаσμαгорических» скерцо — является, пожалуй, ответом настоящего. В ней — шум и суета Манхэттена, современной беспокойной повседневности, «мирской шум»<sup>22</sup>. III часть — fuga, заимствованная (с изменениями) из Первого струнного квартета, — кричаще традиционна после непостижимой сложности и всевозможных образных сплетений II части. Чистейший C-dur, тема старого духовного гимна... Это, конечно, ответ прошлого. И, наконец, финал — самое необычное из всего написанного Айвзом; он «словно рисует отдаленное будущее», дающее свой ответ на вопрос человечества...<sup>23</sup>

Итак, если во Второй оркестровой сюите Айвз сводит разные аспекты вечности, отражает разные лики прошлого, то в Четвертой симфонии он соединяет прошлое, настоящее и будущее единой линией. Время, вечность уже не противостоят человеку, но вступают с ним в диалог, отвечают ему. Единство цикла симфонии осознается как единство вечного, прошлого, настоящего и будущего.

---

<sup>22</sup> Айвз в разговоре с Г. Белламанном предлагает следующую программу II части: «Это не скерцо в обычном понимании, но скорее комедия, в которой беспокойная мирская суета контрастирует с испытаниями пилигримов в их странствованиях по холмистым и болотистым землям... Мечта или фантазия постоянно прерываются вторжением реальности» [97, VIII].

<sup>23</sup> Сравнение финала с отдаленным будущим принадлежит Б. Херрману, близко знавшему Айвза [см. 88, 221]. Возможно, что это сравнение самого Айвза.



И символом этого единства становятся, прежде всего, мелодии духовных гимнов, проходящие сквозь всю симфонию. Эти духовные гимны — те же, что и во многих других произведениях Айвза: «Все сильнее благодать», «Мартин», «Часовой», «Хозяин — в холодной земле», «Я слышу твой зовущий голос», «Земля обетованная». Характерно, что военно-патриотические мелодии, обычно столь любимые Айвзом, появляются здесь только во II части, смешиваясь с гимнами. Это, конечно, «Колумбия» («Красное, белое и голубое»), «Трэмп, трэмп, трэмп», «Янки дудл», «Маршируя по Джорджии», сигнал побудки — уже знакомые нам «персонажи». В трех остальных частях их нет — остаются лишь гимны. Почему? Да потому, что собственно «симфонией» становится здесь II часть, остальные же носят отвлеченно-философский характер и фактически являются «комментариями» к ней. По сути, III и IV части — это две большие коды, подводящие итог услышанному с двух разных точек зрения. Первая: с земных позиций прошлого, вторая — с позиций вершин чистой, сублимированной духовности. От первой до последней части взгляд как бы поднимается ввысь: от могил предков мимо многолюдных улиц к горным вершинам.

Итак, I часть — Прелюдия. Она довольно коротка — всего три с небольшим минуты. Но уже с первых тактов мы попадаем во вневременное, пропитанное символами пространство: во фразе басов, а затем у скрипок слышим знакомую «вечную» формулу: полутон — малая терция — зерно монограммы ВАСН<sup>24</sup>. И, словно вызванная этой магической формулой, пробуждается «вечность» — «отдаленный хор» арфы и двух скрипок за сценой (позднее к ним присоединяется альт). А труба, как и в «Вопросе, оставшемся без ответа», провозглашает свой извечный вопрос (см. пример 91).

«Отдаленный хор» колышется на интонациях гимна «Ближе к тебе, мой Господи», его мерцание продолжается до конца Прелюдии. Одновременно солирующая виолончель играет мелодию «Все сильнее благодать». И наконец, вступает хор, поющий гимн «Часовой». Прозрачные звуки челесты окружают его кружевом, сплетенным из звуков «Вестминстерских колоколов» (как в конце Второго струнного квартета). У флейты проходят фрагменты сразу нескольких гимнов, среди них — «Я слышу твой зовущий голос», «Ближе

---

<sup>24</sup> Вспомним Первую фортепианную сонату, «Сонату на трех страницах», «Конкорд».

к тебе, мой Господи». В спокойной, созерцательной атмосфере Прелюдии мы слышим переплетение очень многих символов, здесь совмещается сразу несколько инструментальных пластов, несколько оркестровых групп, вращающихся по несовпадающим орбитам. И это создает внутреннее напряжение «вопроса», которое при внешней повествовательности нарастает, требует разрешения, ответа.

И вот начинается II часть, «первый ответ» — скерцо, или, скорее, «комедия», по словам Айвза. Как описать эту музыку, не имеющую себе равных во всей мировой литературе? «II часть Четвертой — поразительна, — признавался Стравинский. — Всеобъемность, лежащая в основе айвзовского гения... достигает высшей насыщенности в этих на вид беспорядочных страницах; „на вид“, потому что, хотя тот или иной мотив возникает внезапно, словно бы без какой-либо видимой причины, кроме „*joie de vivre*“ (радости жизни — *франц.*), его тем не менее нельзя вырвать из клубка композиции» [342, 79].

Общие очертания части трудно вместить в какие-то рамки: здесь есть эпизоды оглушительных тутти и сменяющие их совсем прозрачные «оазисы» — на несимметричном ритме их чередования выстраивается облик этого «скерцо». Вместе с тем одно событие цепляется за другое, и все течение музыки напоминает цепную реакцию, из которой действительно трудно выбросить даже одно звено — настолько органично оно «впаяно» в целое. Начинается II часть, по меткому замечанию Киркпатрика, звуками «пробуждающегося города»; в них нет ничего «музыкального», рельефного — это как бы отдельные разъятые элементы звукового вещества, пока еще плохо скоординированные между собой, они сводятся воедино при помощи двух дирижеров (второй дирижер руководит здесь басами и фаготами, см. пример 92). В скерцо Айвз принципиально не расслаивает оркестр на «передний» и «задний» планы (как это происходит в Прелюдии или в финальной части). Все, решительно все, что здесь заключает в себе музыка, выносится на авансцену — мотивы прошлого, популярные шлягеры, обрывки вальсов, регтаймов. В этом смысле II часть — это не просто «настоящее», но настоящее, переполненное прошлым — близким и отдаленным. Естественно, что сложность фактуры и оркестровой ткани возрастает при этом неимоверно. Поэтому для исполнения II части Четвертой симфонии необходим второй дирижер (группы, которыми он руководит, помечаются в партитуре римской цифрой II).

Дальнейшее течение событий глубоко символично. На фоне постепенно пробуждающейся фактуры у струнных

слышен четвертитоновый хорал (в нем угадывается ритм гимна «Мартин»). Неожиданно две скрипки соло затягивают какую-то не вполне ясную поначалу мелодию — ею оказывается песня «Трэмп, трэмп, трэмп», ее слова становятся как бы катализатором общего ускорения, стремления «вовне», из темницы города на просторы вечности: «Я сидел в тюрьме сырой и мечтал: скорей домой...» Происходит нечто удивительное: пока часть оркестра продолжает играть в прежнем темпе *Adagio*, другая его часть, включающая духовые, рояли и литавры, под руководством второго дирижера «вырывается на свободу», начиная играть независимо от первого оркестра, намного опережая его (см. пример 93). И вот наконец оживляются все голоса, все персонажи, все слои фактуры; ритмы становятся все более активными, напоминая военные сигналы, затем — расслаиваются на все учащающиеся фигуры, образуя сложную полиритмическую сетку. Правда, во всем этом нарастании пока нет ни одной внятной интонации, ни одного рельефного мотива, мы ждем их, ждем — и вдруг... Неожиданная «врезка»: издевательски-пародийное проведение «триумфальной» темы финала Второй симфонии в звучании непрофессионального театрального оркестра (кларнеты, фаготы, фортепиано, ударные, низкие струнные; см. пример 94)...

Нарастание продолжается, мы предвкушаем уже эффектную кульминацию — к ней, казалось, подводят все более маршевые ритмы, но... Вновь — «врезка» (чисто кинематографический прием!): темп чуть осаживается, и у флейт звучит едва узнаваемый мотив «Янки Дудл»<sup>25</sup>.

Оркестр взрывается долгожданным *тутти*: у меди звучит «Колумбия», а колокольчики вторят ей мотивом «Земли обетованной» (см. пример 95). В дальнейшем к колокольчикам присоединяется фортепиано, «бесцеремонно» играющее мелодию религиозного гимна кластерами.

Первый оазис — это, по словам Айвза, карикатура на «вежливую салонную музыку». В тихой, разреженной атмосфере сольное фортепиано действительно играет нечто «сладкое». Но что же окружает эту милую салонную импровизацию? В тишине комнаты как бы сквозь стену проникают призраки «вечности» (они же — главные персонажи многих айвзовских сочинений): монограмма *BACH* (у колоколов), мотив гимна «Все сильнее благодать» (альт соло,

---

<sup>25</sup> Правда, он предельно замаскирован: в партии флейт проставлено *r*, в то время как у остальных инструментов — *ff*. «Фон» как бы выходит на первый план — мирской шум заслоняет образы и символы прошлого.

уже знакомый носитель ностальгии по прошлому), а у скрипки соло в низком сумрачном регистре проходит изломанная линия, которая будет пронизывать в дальнейшем почти все течение II части. Приглядевшись, мы замечаем, что это постоянная ритмическая педаль из пяти шестнадцатых — знак «числа», числовой закономерности. И все эти символы как бы свободно, с разной скоростью, в разном темпе парят в невесомом, намеренно призрачном контексте. Айвз даже не выписывает в партитуре повторения этих интонаций: он просто заключает их в «квадраты» — как это будут делать композиторы 60-х гг. XX в. в своих алеаторических произведениях. Время здесь словно останавливается (см. пример 96).

Но вот снова все приходит в движение. Волна нарастания приводит к новой кульминации: здесь в одновременности звучат уже сразу несколько важнейших символов: у кларнетов, затем у труб проходит ритм, напоминающий о «бетховенском» мотиве из «Конкорда»; у корнетов на ff — тема «Хозяин — в холодной земле»; у тромбонов — мотив «Земля обетованная», помпезно, в увеличении; наконец, у рояля соло — фрагменты «Все сильней благодать» (см. пример 97). И все это — на фоне регтаймовых, вальсовых, маршевых ритмов и мотивов<sup>26</sup>. Но прошлое все более наступает на настоящее, все более прорывается сквозь шум повседневности и суеты...

Второй «оазис» более продолжителен, нежели первый. Он появляется внезапно, вдруг — как будто человек с шумной улицы зашел в тишину собора; то, что с трудом угадывалось в общем гаме, здесь проступает с тихой очевидностью. Первые скрипки играют в чистейшем, светящемся Fis-dur тему «Земли обетованной», им вторит мотив «Мартина» у альтов, а один скрипач из группы вторых скрипок с фанатической настойчивостью продолжает повторять свою ритмическую педаль (см. пример 98). Но, словно напоминая о нереальности всего происходящего, звучит странный фон — «аккомпанемент» фортепиано с четвертитоновой настройкой...

Последняя схватка прошлого с настоящим — самая продолжительная. То, что раньше проявлялось фрагментарными «наплывами», теперь превращается в целостный эпизод — звучит музыка «Марша провинциального оркестра»,

---

<sup>26</sup> Чуть позже вновь появляется тема из финала Второй симфонии, теперь уже в виде, близком оригинальному (фаготы, ц. 28). Еще раньше слышна столь излюбленная Айвзом фигурация, происходящая из мотива «Хозяин — в холодной земле» (3 такта до ц. 28, фаготы).

уже знакомая нам по «Готорну» из «Конкорда» и «Лагерю Патнэма» из «Трех мест в Новой Англии». Фантастическая многослойность «готорновской» музыки здесь еще во много крат усиливается Айвзом. По меткому выражению Киркпатрика, «Марш» составляет лишь один этаж «многоярусного цирка», который воздвигает здесь композитор, сплетая воедино около двух десятков различных линий, ритмов, цитат. «Мирской шум» пытается заглушить мотивы прошлого — «Янки Дудл», «Индюшку в соломе», «Маршируя через Джорджию». И в конце концов это удастся: лики прошлого исчезают, ткань все более обескровливается, но... вместе с прошлым исчезает и настоящее, пропадая, подобно галлюцинации... Остается лишь короткая тень — но это тень прошлого — мы слышим пассаж «ностальгического» альта. Настоящее не может существовать без прошлого, неотделимо от прошлого, обусловлено им — вот смысл II части Четвертой симфонии.

И здесь, как монумент прошлому, поднимается величественное в своей простоте здание III части — фуги в C-dur на тему гимна Мэйсона «От ледников Гренландии». После II части эта музыка производит впечатление очищающего шока, потрясения. Впрочем, в середине фуги Айвз усиливает жесткость звучания, выводя его из благополучной атмосферы — у органа появляются кластерные созвучия (ц. 12). Словно напоминая о «вопросе» I части, композитор вкрапливает в течение фуги мотив гимна «Я слышу твой зовущий голос», трактуя его здесь как явную «врезку», по ритму противоречащую общей фактуре (см. пример 99). В самом же конце у тромбона неожиданно, помпезно, но несколько комично звучит фраза из «Антиоха» Генделя. Это единственный во всей симфонии «осколок» профессиональной музыки, который даже в традиционном звуковом контексте оказывается смешным, чужеродным, неестественным<sup>27</sup>.

IV часть — финал симфонии... Она возникает как бы из тишины. Лишь где-то вдали слышна пульсация разных, несимметричных, но удивительно закономерных в своей неправильности ритмов. Три барабана, тарелки и гонг составляют отдельный ансамбль ударных инструментов, продолжающий играть в независимом от всех остальных инструментов метре, движении, ритме. Фон ударных непрерывен, как ток времени — он сохраняется на протяжении всего финала, начинает и завершает его.

---

<sup>27</sup> Музыка Генделя использовалась в религиозной практике США как гимн в аранжировке Мэйсона.

Другая независимая группа инструментов, образующая свою сферу, — пять скрипок и арфа. Их прозрачное звучание, возникающее время от времени на фоне общего течения музыки — подобно мерцанию далеких звезд (арфа и скрипки должны играть за сценой, составляя «отдаленный хор»). Основные интонации, проходящие в основном оркестре, получают в звучании этого отдаленного ансамбля как бы свой «резонанс», эхо вечности.

Звуковая ткань финала предельно рассредоточена. Слух с трудом различает здесь отдельные интонации гимнов. Вначале это очень постепенное проявление из «небытия» мотива «Ближе к тебе, мой Господи». Он становится интонационной канвой финала. Тот же мотив звучал и в I части, Прелюдии. Но здесь его облик еще более нереален, призрачен, и в этом угадывается глубокий смысл: ведь мелодии гимнов для Айвза — это часть объективной, почти материальной породы, часть вечного мирового вещества, проходящего вместе с человеком свой круговорот в природе. И в финале Четвертой симфонии Айвз наглядно иллюстрирует эту идею: гимны, эти символы прошлого, неразличимы издали в потоке человеческой памяти; лишь приближаясь, они выделяются из общего потока, а удаляясь, вновь сливаются с ним.

Композиция финала концентрична: течение музыки приближается к какой-то условной точке на шкале времени и вновь удаляется — быть может, в другую сторону, в будущее? Вместе с приближением общего потока звуков становятся различимы и другие мотивы — «Мартин», а затем и «Песнь миссионеров» — двойник «бетховенского» мотива, уже возникавшего в фантаσμαгории II части. В конце концов они, сближаясь, начинают звучать вместе, их интонации словно взаимопроникают (см. пример 100): у рояля вначале — «Ближе к тебе, мой Господи», затем — отмеченные акцентами интонации «Песни миссионеров»; у скрипок, флейт, гобоев — сначала ритм «Мартина», затем — «Песни миссионеров»; у труб — фрагмент гимна «Ближе к тебе, мой Господи».

Айвз соединяет и сплетает здесь не только разные гимны, не только разные, независимые части оркестра, расположенные различно в пространственном отношении, не только разные ритмические педали и фигуры, но и разные типы звуковысотных шкал — диатоническую, хроматическую, пентатонную (гимн «Мартин»), целотоновую (пассажи арф в «отдаленном хоре» и рояля), наконец, четвертитоновую (у струнных и у рояля, отдельные звуки которого — так же как и в Скерцо — настроены по четвер-

титонам). Он хочет совместить здесь всевозможные типы звуковой материи, во всем ее природном разнообразии, подчеркивая, что его музыка является лишь частью этой материи.

В коде финала к инструментам присоединяется хор, поющий без слов мелодию гимна «Ближе к тебе, мой Господи». Звучание «отдаленного хора» скрипок и арф становится постоянным, но все более абстрактным: интонации гимнов словно растворяются в оstinатных ритмических фигурах — пед а л я х. Мотивы гимнов вновь рассредоточиваются, превращаясь в чередование разновысотных колокольных звуков — слышна мелодия «Вестминстерских колоколов» (как в коде Второго струнного квартета). Гимны все более сливаются с общей материей природы. Все большее число инструментов основного оркестра начинает играть в одном движении со «звездным» ансамблем скрипок и арф или с батареей ударных, вовлекаясь в стихию управляющих этим движением числовых закономерностей, прогрессий. Хор замолкает. И вновь становится слышен лишь бесстрастный ход времени — ритм ударных...

Финал симфонии — наиболее глубокий ответ на тот вопрос, который был задан в Прелюдии<sup>28</sup>. Айвз подчеркивает это несколькими параллелями с I частью: пением хора; расслоением оркестра на «ближний» и «дальний»; проведением мелодии гимна «Ближе к тебе, мой Господи», общей для крайних частей симфонии. Какой же это ответ? Он становится ясным из звуковой концепции финала: жизнь говорит человеку о неизбежности единения с прошлым, с вечностью, с природой, ее непрерывными циклическими процессами.

Музыка земли и музыка небесных сфер, беспрестанное протекание времени, игра различных сил и планов пространства — дальних и близких, постоянная изменчивость перспективы — вот то, что воплотил Айвз в последней части Четвертой симфонии. И здесь он, вероятно, был наиболее близок к идее своей неосуществленной симфонии «Вселенная». Некоторые совпадения поразительны.

Так, Айвз предполагал воплотить в симфонии «Вселенная» земную и небесную музыку совмещением звучания двух оркестров, играющих одновременно: «нижние голоса (басы, виолончели, туба, тромбоны, фаготы) представляли бы землю, а верхние (струнные, высокие духовые, форте-

---

<sup>28</sup> Сам Айвз называл финал «апофеозом» всего предшествующего [см. 97].

пиано, колокола) воплощали бы звучание небес. Пьеса должна была бы играть дважды, так, чтобы слушатель сначала сфокусировал внимание на земной музыке, а затем — на музыке небесной» [10, 106]. Но почти то же самое мы находим уже в финале Четвертой симфонии, с присущим ему «расслоением» оркестра на верхние, «небесные» тембры (арфы, скрипки) и нижние (основной оркестр).

«Вселенная. Прошое, Настоящее, Будущее» — так должна была строиться грандиозная симфония Айвза. И подобную схему, связанную с тремя категориями времени, мы находим уже в цикле Четвертой симфонии.

Части симфонии «Вселенная» должны были заключать в себе следующие проблемы:

I. Прошое. Возникновение океана и гор.

II. Настоящее. Земля, эволюция природы и человечества.

III. Будущее. Небо, восхождение к духовному [там же].

Последняя часть Четвертой симфонии явно соответствует по характеру финалу «Вселенной». Если же взять весь план «Вселенной» в целом, то в нем можно заметить большое сходство с циклом Второй оркестровой сюиты и с тремя аспектами трактовки вечности в нем. Особенно явно совпадение первых частей: вспомним безличную, равнодушную стихию вечности в «Элегии нашим предкам».

«Земная музыка, — пишет Айвз, — будет представлена различными линиями, начинающимися в разных точках и на разных интервалах — это будет нечто вроде контрапункта девяти или десяти линий, представляющих скалы, леса, виды ландшафта, луга, дороги, реки, — может быть, 15 самостоятельных линий» [там же, 106—107]. И в Четвертой симфонии, в «Четвертом июля», во Второй оркестровой сюите мы находим примеры контрапункта множества самостоятельных линий, подчас — как в Скерцо Четвертой симфонии — более пятнадцати. В последней части Четвертой симфонии, в середине, разветвленность голосов достигает такого предела, что партитура не помещается на одной странице! И каждая из этих линий действительно символизирует какую-то часть земной материи, природы.

«В симфонии „Вселенная“, — пишет Айвз, — каждый „континент“ будет представлен своим созвучием, своим комплексом интервалов, своей шкалой» [там же]. И мы находим претворение этой идеи в финале Четвертой симфонии, где композитор сводит воедино разные системы звукорядов; в «Четвертом июля», где мы слышим аккорды, составленные по интервальному принципу.

«Пульс жизни Вселенной, — говорит Айвз, — будет воплощаться игрой оркестра ударных инструментов, который



будет звучать постоянно и начнет играть первым до того, как вступит какой-либо другой оркестр» [10, 106—107]. Точное соответствие этому плану — композиция финала Четвертой симфонии.

«Две основные группы оркестров, представляющие землю и небо, должны были, по мысли Айвза, играть независимо друг от друга, словно вращаясь каждый по своей орбите, но иногда приходиться к единству — тогда, когда эти орбиты вдруг совпадут» [см. там же, 107—108]. И это вращение различных орбит Айвз воплощает в Четвертой симфонии. В I части — разные части оркестра, разные мотивы гимнов, словно «закольцованные» в общем вечном круговороте; во II — постоянные совпадения и несовпадения «орбит» двух частей оркестров, играющих под управлением двух дирижеров; в IV — «контрапункт» «орбит» трех частей оркестра.

Еще более яркий пример — I часть Второй оркестровой сюиты. Да и вообще принцип «вращения», циклических закономерностей можно считать основным в музыке Айвза. Он проявляется и в области формообразования (концентрические формы), и в области ритма (вращения ритмических педалей, симметричные ритмические прогрессии), и в области звуковысотности (сжатие и разрежение интервального состава, аккордики; постоянное вращение вокруг интонаций одного и того же мотива).

Таких закономерностей в музыке Айвза можно было бы найти множество. Все они воплощают обостренное ощущение бесконечности, присущее его музыке, его мышлению и мировосприятию. Цикличность никогда не становилась для Айвза замкнутостью, а повторение никогда не бывало буквальным, но оставалось — как в природе — на уровне аналогии...

Поэтому все композиции Айвза принципиально не замкнуты, не завершены, так же как и любой природный процесс. По-настоящему их невозможно «измерить» мерками традиционных «замкнутых» музыкальных форм. «Каждый последний факт, — мог повторить вслед за Эмерсоном Айвз, — лишь первый в ряду новых» [8, 11].

В известном смысле все творчество Айвза было прологом к неосуществленному замыслу симфонии «Вселенная». Конечно, этот замысел был во многом утопичен. Но он важен для понимания Айвзом смысла творчества, смысла музыки. Создавая симфонии, он стремился воплотить в них ритм жизни, дыхание вечности, пульс времени. Интуитивно угадывая и воплощая закономерности природы в своей

музыке, Айвз открывал новые и неизведанные пути в искусстве. И в этих открытиях он был по-настоящему велик.

Мы не коснулись проблемы оркестрового стиля Айвза. Правда, в области оркестровки — в ее традиционном понимании — Айвз не открывал новых путей. Его Первая, Вторая симфонии инструментованы в лучших брамсовских традициях. Оркестровка Третьей, для камерного состава, также довольно традиционна и, кстати, несколько тяжеловесна.

В более поздних партитурах наиболее интересным является факт разделения большого оркестра на ряд групп, расположенных в разных местах и играющих разную по характеру музыку. В этих случаях, однако, Айвз «инструментует» согласно тому материалу, который проводится в каждом из таких небольших оркестров. Скрипки и арфы играют «небесную музыку», кларнет, ударные, рояль, контрабас, труба — джазовые, регтаймовые эпизоды. Независимо от сложности партитуры, в оркестровом мышлении Айвза определяющим остается принцип: оркестр трактуется как один или несколько ансамблей солирующих инструментов. Облик «ансамблей», как правило, определяется традицией «театральных», уличных оркестров, о которой уже говорилось.

Вообще, наибольшее открытие Айвза в области инструментовки заключается в его использовании ансамблей разнотембровых и разнохарактерных инструментов и в трактовке оркестра как группы таких ансамблей. Но это не было самоцелью для композитора, а стало естественным следствием расслоенности и небывалой линейности его музыки при персонифицированной характерности каждой линии.

Особый случай — айвзовский импрессионизм, его звуковые пейзажи. К числу лучших относится финал «Трех мест в Новой Англии», начало «Дня рождения Вашингтона», а также призрачно-мистическое звучание I части Второй оркестровой сюиты. Здесь Айвз действительно достигает большой утонченности, искусно смешивая неброские краски струнных инструментов, добываясь большой выразительности общего звучания.

Айвз редко вводит необычные инструменты в свои партитуры. Таких случаев всего несколько: цитра во Второй оркестровой сюите, аккордеоны в финале той же сюиты, «еврейская арфа» (род варгана) — в «Дне рождения Вашингтона», саксофоны, «расстроенный» рояль, терменвокс Л. С. Термена (известный в Америке начиная с 20-х гг.,

когда Айвз приводил в порядок свои рукописи) — в Четвертой симфонии.

В камерные сочинения Айвз вводит духовые инструменты, обычные в сфере военно-духового музицирования: бюгль, корнет, баритон, альтгорн, бассетгорн.

Среди ударных — обычный набор, в который входили литавры, различные барабаны (в том числе заимствованные из военно-духового арсенала), колокола, гонги. Среди сравнительно новых инструментов — том-том, или «индейский барабан», который Айвз приобрел в магазине специально для своей пьесы «Индейцы» и ввел затем в партитуру Четвертой симфонии.

## *Айвз сегодня*

Я думаю о литературе не как о коллекции писаний индивидуальностей, но как об «органическом целом» — как системе, в отношении с которой и только в отношении с которой произведения индивидуальных художников приобретают свое значение... Всеобщее наследие и всеобщая причинность объединяют художников сознательно или бессознательно. Между истинными художниками — к какому бы времени они ни принадлежали, я верю, существует бессознательная общность.

*Т. Элиот*

Эта странная редукция от вчера к завтра.

*Дж. Сантаяна*

Если мы попытаемся суммировать основные черты музыки Айвза, то неизбежно перечислим и все важнейшие особенности современной музыки. Айвз в этом смысле оказался настоящей предтечей современной культуры, художественного мировоззрения XX в. — особенно его второй половины.

Как могло это произойти? Почему композиторы — европейские и американские — не зная, по существу, айвзовского наследия, стали уже в 60—70-е гг. нашего столетия невольными, «бессознательными» последователями композитора? Каким образом его музыка совершила мгновенный скачок от «вчера — к завтра»?

Джон Кейдж писал: «Я думаю, что влияние Айвза не распространяется как А — В — С, то есть от него к более молодым людям и так далее, — нет... Скорее музыка, которую мы создаем сегодня, пишется под влиянием того, как мы слушаем и оцениваем музыку Айвза» [64, 41]. «Мы воспринимаем окружающий мир сегодня таким образом, что музыка Айвза становится нам близка, интересна и необходима», — вторит Кейджу американский исследователь Уильям Брукс [61, 209].

Музыка Айвза оказывается воплощением не только чисто художественных, но и общедуховных особенностей мировоззрения современного человека. Она выражает тот

модус отношения к жизни, который свойствен второй половине XX ст. и отмечен синтезом научных и художественных проблем. «Черты стиля» Айвза можно было бы выразить и языком философии, и языком физики, описать в терминах общей теории систем или психологии: они представляют собой универсальные категории. Эти черты невозможно свести только к музыкальным проблемам: Айвз показал, что «чисто музыкальные вопросы более не являются серьезными вопросами» [135, 177], что музыка неотделима от природы, от самого течения жизни, от каждодневных случайностей, от философского осмысления физического устройства мира.

В самом деле, в чем именно состоят основные открытия Айвза, сделанные им в искусстве намного раньше других?

Прежде всего, это осознание музыки, музыкального произведения как процесса — открытого, незамкнутого, как сама реальность, и отход от прежнего понимания художественного целого как объекта, довлеющего себе, имеющего начало, середину и конец. Отсюда многочисленные «пространственные» особенности музыки Айвза. Слушая его симфонии, мы входим в них, свободно передвигаемся, меняем угол зрения, ракурс обзора. Наша позиция оказывается подвижной, изменчивой, нефиксированной. Со всех сторон на нас обрушиваются контрастные звуковые потоки. Сопоставляя разные «музыки», мы «живем» в симфониях и сонатах Айвза, как в реальном жизненном пространстве, сами выбираем тот или иной путь истолкования происходящего. И главным здесь становится не облик элементов музыки, но характер их взаимоотношений. Процесс, тип связей вытесняет интерес к самому объекту, его данности. Подвижность айвзовского контекста, его зависимость от «точки зрения», взаимосвязи элементов, от каждого данного момента (как, например, в Четвертой симфонии или Второй оркестровой сюите) перекликается с современными физическими концепциями, порожденными теорией относительности, исключаящими стабильность, изолированность, замкнутость объектов. Постоянная смена позиций, ракурсов, точек зрения становится важнейшей категорией современного мышления в целом.

Пространственно-процессуальная трактовка музыкального произведения — как отражение этой категории — свойственна многим сочинениям европейских и американских композиторов 60—70-х гг. Так, в процессе исполнения «Эонты» Я. Ксенакиса трубачи и тромбонисты вначале вообще не видны — они прячутся за роялем; затем, посте-

ленно, все более перемещаются на передний план и, наконец, начинают ходить по сцене. Характер этих перемещений получает отражение в самой музыке и, разумеется, сильнейшим образом сказывается на ее восприятии. В «Антифонах» С. Слонимского для струнного квартета музыканты лишь к концу занимают обычную позицию на эстраде: звуковая разобщенность, свойственная музыке начала, усиливается пространственной разобщенностью. В сочинении Я. Ксенакиса «Terretektorh» оркестр расположен в виде звезды, между лучами которой размещается публика. Музыка перемещается из «луча» в «луч», в результате чего возникает эффект звукового круга, причем пространственный эффект оказывается различным буквально для каждого слушателя<sup>1</sup>. Практически все сочинения К. Штокхаузена 70—80-х гг. рассчитаны на пространственную подвижность звукового контекста. Так, в пьесе «Илем», воплощающей, по замыслу автора, процесс образования звезд, часть оркестра остается на эстраде постоянно, в то время как другая часть передвигается по зрительному залу, уходит в фойе. В сочинении американского композитора Джорджа Крама «Вечные голоса детей» для сопрано, детского голоса и ансамбля пространственная «расслоенность» — так же как и у Айвза — символизирует разные пласты времени: прошлое и настоящее. В коде этого произведения мальчик, ведущий «из вечности» свой диалог с певицей, появляется на сцене, словно вызванный магией музыки из небытия...

Второе важнейшее открытие Айвза — это немыслимое до него в искусстве соединение разнородного, разномасштабного, относящегося к разным сферам жизни. Это включение в музыку всех «низовых» слоев, всей периферии искусства, и не только искусства. В сочинениях Айвза соединяются хроника, картины природы, факты культуры, быта — сами границы музыки расширяются беспрестанно. И такое расширение смысловых и образных границ имеет множество аналогий в мировоззрении и психологии человека XX в. Прежде всего, это новые представления о бесконечности, которые связаны и с проблемой «разбегающейся» Вселенной, и с вопросами микро- и макромира, чье противопоставление друг другу становится, как и многое другое, относительным. «Углубляясь в микромир,

---

<sup>1</sup> Эти примеры заимствованы из статьи А. Шнитке «Стереофонические тенденции в современном оркестровом мышлении» [379].

мы вновь встречаемся с объектами и явлениями космического порядка, а переходя к космическим расстояниям и длительностям, неожиданно убеждаемся, что наш мир и представляет собой всего лишь микрочастицу» [224, 376]<sup>2</sup>. «Соотношение ультрабольшого и микроскопически малого приобретает относительный смысл» [там же, 377].

Столь же относительно разграничение низкого и высокого, реально-фотографического и ирреально-абстрактного в музыке Айвза, которая своей всеохватностью словно раздвигает привычные рамки жизненного пространства, превращая бесконечно малое в бесконечно большое.

Свободное взаимопроникновение и переплетение разнородного в музыке Айвза вызывает аналогию с физической моделью мира, возникшей сравнительно недавно: так называемым «бутстрапом» (шнуровкой). Каждая элементарная частица в этой теории рассматривается состоящей из всех других элементарных частиц, а мир представляется как бесконечно сложное их сплетение (шнуровка) [там же, 389]<sup>3</sup>.

Но дело не только в физических аналогиях. Переплетая разные «элементарные» частицы мира, Айвз не оставляет их на элементарном уровне, а превращает в знаки, символы — «конденсаты» человеческого опыта. Цитата у Айвза, так же как миф у Джойса, становится целостным архетипом, подобным графическому знаку: мы понимаем его мгновенно, не восстанавливая каждый раз смысла<sup>4</sup>.

И это превращение элементарного — в символическое, частицы — в микрокосм (впервые в таком масштабе происходящее в музыке именно у Айвза) становится важнейшим принципом послевоенного музыкального искусства. Анализируя симфонию Берио, А. Шнитке пишет: «Каждая цитата выполняет тематическую функцию — это новый, более

---

<sup>2</sup> «Размышляя о бесконечности материального мира, мы обычно представляем ее себе чем-то вроде прямой, уходящей и в область исчезающе малых интервалов, с одной стороны, и в область неограниченно больших масштабов — с другой. Общая теория относительности подсказывает, что бесконечность мира похожа, скорее, на круг, где бесконечно большое вновь замыкается в бесконечно малом, а ультрамалое является одновременно и ультрабольшим» [224, 377].

<sup>3</sup> Сходная модель мира описывается в буддийских текстах [см. 224, 389].

<sup>4</sup> К. Леви-Стросс видел аналог мифотворчества в «бриколлаже» — собирании того, что есть под рукой — будь то мусор или отходы. В процессе мифотворчества все эти случайные элементы просеиваются, обрастают взаимосвязями и в конце концов превращаются из обыденных объектов в универсальные, всеобщие мифологические архетипы [см. 61, 212]. То же самое происходит в творчестве Айвза, создающего архетипы из хаоса повседневности.

обобщенный тип тематизма, где семантической единицей становится не интонация с ее условно-выразительной нагрузкой, а целый интонационный блок (цитата) с огромным спектром эмоциональных, стилистических, исторических ассоциаций» [380, 1].

В сочинении Дж. Крама «Черные ангелы» (для струнного квартета, 1970) цитируется тема из квартета Шуберта «Смерть и девушка», которая становится важным смысловым центром всего произведения. Цитата — так же как и у Айвза — оказывается здесь явным символом прошлого. Крам подчеркивает это особым звучанием (играть «как консорт виол» — пишет композитор), которое достигается необычным приемом (струнные играют смычком по той части струн, которая расположена над пальцами левой руки, ближе к головке инструмента). Аналогичную функцию — знака прошлого, с типично «айвзовской» ностальгической окраской — выполняет мотив «Лунной» Бетховена в Альтовой сонате Шостаковича, цитата из Второго квартета Чайковского в балете Щедрина «Анна Каренина».

И здесь мы вплотную подходим к третьему открытию Айвза: свободному совмещению прошлого и настоящего в универсальном, синхронистическом контексте его сочинений, где нет линейного времени, последовательного хода событий, нет однозначности. Каждый миг соединяет по вертикали многие точки временной шкалы, заставляя нас пребывать сразу в нескольких измерениях<sup>5</sup>.

В музыке композиторов второй половины столетия уже не отыскать столь органической взаимосвязи прошлого и настоящего: мы скорее сталкиваемся не с единством, но с диалогом разных времен. И все же необходимость их постоянного сопряжения остается, становясь важной движущей силой развития культуры, которая все больше черпает новые резервы не в радикальных открытиях, но в отыскании нового ракурса видения и интерпретации старого. «Очень важный аспект нашей современной музыкальной культуры, — пишет Дж. Крам, — это ее расширение в историческом и географическом смысле до такой степени, которая была немыслима в прошлом... Действи-

---

<sup>5</sup> «Мы постоянно ищем „инструменты“, которые могли бы помочь нам в самоперестройке, самоанализе, помогли бы направить наше мышление скорее в циклический, чем линейный процесс. В музыке Айвза мы находим такой „инструмент“» (У. Брукс [см. 61, 221]).



тельно вся музыкальная история теперь заключена в кончиках наших пальцев... Мы можем ощущать себя в философском смысле современниками решительно всех более ранних культур» [144, 16].

«Слушать музыку — это значит слушать историю, — говорит М. Кагель. — У той и другой общий корень: истолкование... Прошлое непрерывно снабжает нас аргументами на будущее» [402, 21—24].

Лучано Беріо мастерски воссоздает облик старого итальянского мадригала в одном из лучших своих сочинений — «А-Ронне», написанном для вокального ансамбля «Свингл-2». Прошлое и настоящее пересекаются здесь сразу в нескольких плоскостях. Это, во-первых, разные звуковые пласты (гораздо более контрастные, нежели у Айвза): один из них воссоздает атмосферу музыки Монтеверди, другой же отмечен намеренным натурализмом, демонстрируя «универсальные», всеобщие, присущие всем временам звуки физиологического происхождения: смех, плач, истерику, храп... И параллельно — как часто у Беріо — идет сложный словесный текст: мы слышим корни одинаковых слов на разных европейских языках — «начало», «конец», и даже элиотовский парадокс «Мой конец — в моем начале», подчеркивающий принципиальную неразрывность этих двух понятий.

В опере «Черная маска» (по пьесе Г. Гауптмана, 1986) К. Пендерецкий сводит воедино несколько разных звуковых миров, разных «музык»: развлекательно-танцевальную, которая проходит в основном у сценического оркестра и передает атмосферу пира в замке, соответствуя «внешнему» слою происходящего; мрачно-нервную, психологически напряженную, связанную с беспокойным внутренним миром героев (основной оркестр); и наконец, едва узнаваемые поначалу фрагменты духовной музыки минувших веков, постепенно и органично проявляющиеся в общем течении событий — по мере того, как наплывы из прошлого становятся все более реальными в развитии драмы, вытесняя «призрачное» настоящее.

В осознании и утверждении новых принципов единства и целостности — еще одно открытие Айвза. Эйнштейн писал о том, что наши представления о физической реальности и ее формах «никогда не могут быть окончательными» [см. 224, 405]. Ту же идею утверждает Айвз в сфере музыкальной, звуковой реальности. Каждое сочинение — новая концепция целостности, новые принципы единства, не имеющие ничего общего со схемами замкнутых традиционных форм.

Концепция целостности у Айвза — скорее зрительного, чем музыкального происхождения. Основу драматургии составляет движение, перемещение крупных планов, смены ракурсов, монтажные столкновения. «Кинематографическая» природа образов говорит сама за себя. Конечно, она никак не связана с зарождающимся в то время киноискусством. Но, не зная кино, Айвз соприкоснулся с основами его образности. В музыке Айвза слушатель, получая впечатления от каждого образа, суммирует их, переходя от объектов к процессу. Быстрая сменяемость образов, которые при изолированном рассмотрении кажутся совершенно несоединимыми, их наложения, наплывы — все эти события организуются по аналогии с монтажом в кино, а ритм смен становится «осью» целого.

Кинематографически окрашенная концепция открытой формы стала — спустя полвека — характерной для многих композиций Штокхаузена, Ноно, Пендерецкого, Ксенакиса, Берио, Кагеля, Лигети, отмеченных «крупным раскроем» звуковой ткани, всякий раз новым обликом целого. Контрастная драматургия крупных пластов и неожиданных стилистических столкновений ярко проявилась и в советской музыке: «Анне Карениной» и «Автопортрете» Щедрина, «Сотворении мира» Петрова и «Икаре» Слонимского, симфониях Канчели, Шнитке, Тертеряна, Тищенко.

Музыка Айвза — при всем своеобразии — является частью того «органического целого» культуры, о котором говорил Элиот<sup>6</sup>. Силой своей гениальности Айвз смог выразить весь комплекс проблем, который будет волновать композиторов последующих поколений. Айвз не был одинок: ведь он воплощал дух времени, неизбежно присущий культуре данного периода, общий для художников одного поколения, при всех конкретных различиях индивидуальных стилей. Многое уже возникло и до Айвза или одновременно с ним. Так, открытые формы и «кинематографическую» сюжетность, обращение к низовым слоям музыки можно найти и у Малера [см. 226], обращение к «чужому», заимствованному материалу и сложные ритмические структуры — у соотечественника Айвза Дж. Энтеяла; звуковые и ритмические серии — в сочинениях И. М. Хауэра, позднее — у Шёнберга<sup>7</sup>. Но ни один из старших или младших современников Айвза, принадлежа к одной с ним эпохе, не смог соединить все эти сферы воедино,

---

<sup>6</sup> См. эпиграф.

<sup>7</sup> Примерно в одно время с Айвзом писали свои главные литературные произведения Джойс и М. Пруст, начинал писать Э. Паунд.

сделать их разными гранями одного и того же звукового и реального мира, равноправными частями единой культуры. И именно в этом Айвз остается пионером, пролагающим пути в послевоенную культуру XX в. Айвз оказался гораздо ближе «внукам», нежели своим современникам и непосредственным последователям. «Бессознательная общность», о которой говорил Элиот, проявилась здесь «на расстоянии». Творчество Айвза обрело свое подлинное значение именно в соприкосновении с послевоенной музыкальной культурой, составив с ней настоящее органическое целое.

Два сочинения в послевоенной европейской музыке особенно близки духу творчества Айвза и воспринимаются как непосредственное развитие его идей, взглядов, претворение его открытий. Это Симфония Л. Берлио (1969) и Первая симфония А. Шнитке (1972).

Уже в I части Симфонии Берлио использует текст К. Леви-Стросса из его книги «Сырое и вареное» — речь идет о различных мифах, повествующих о происхождении воды. Обращение к Леви-Строссу, крупнейшему современному исследователю мифов, не случайно. Берлио стремится подчеркнуть, что весь материал — словесный и музыкальный, который используется в Симфонии, — не простые, элементарные звуковые компоненты языка, но символические «метаэлементы», универсальные, мифологически окрашенные данности, «блоки», несущие огромный груз ассоциаций. И такое отношение к материалу напоминает Айвза.

Во II части, посвященной памяти Мартина Лютера Кинга, Берлио проводит другую идею, также связанную с музыкой Айвза: отношение к простейшему элементу — будь то цитата или формула — как к некоему бездонному звуковому резервуару, нисхождение в его глубины, созерцание, собирание его «по частям» (вспомним «рассредоточенность» цитированных мелодий в поздних сочинениях Айвза, например во Второй оркестровой сюите). У Берлио таким «метаэлементом» становится само имя Мартин Лютер Кинг, распеваемое по отдельным слогам, фонемам. Расщепление имени и последующее восстановление его по частям соответствует трагическому траурному характеру части.

Но центральной частью симфонии становится III — скерцо, живо перекликающееся со скерцо Четвертой симфонии Айвза и наполненное (так же как и у Айвза) множеством цитат — музыкальных и текстовых: в исполнении Симфонии, помимо оркестра, принимает участие вокальный ансамбль. Все события протекают здесь на фоне музыки скерцо (опять скерцо!) Второй симфонии Малера. Малеровская часть, по

словам Берио, трактована как «контейнер», внутри которого сплетается множество цитат от Баха и Бетховена до Айвза и Булеза. Правда, в отличие от Айвза, — это цитаты только из области «профессиональной» музыки. У Берио мы не найдем популярных напевов, студенческих песен или религиозных гимнов — их отсутствие, как мы увидим, определено общей концепцией симфонии, ее драматургическим смыслом. Но «реальность» присутствует здесь в ином виде — в том, в каком она не появлялась в музыке Айвза. Словесный текст, произносимый или распеваемый на фоне музыки вокалистами, — это своеобразный «монтаж», где соединяются отрывки из «коллажного» сочинения С. Беккета «Неназванное», а также подлинные «куски» действительности: лозунги студенческих демонстраций в Париже в мае 1967 г., записанные на магнитофон фрагменты телефонных разговоров Берио со своими друзьями. Возводя в скерцо Симфонии звуковую «модель» джойсовского (или айвзовского?) потока сознания, Берио одновременно создает волнующий документ времени; образы его музыки неотделимы от беспокойной, порой хаотической атмосферы повседневности.

Но смысл Симфонии не только в этом. «Если попытаться описать музыку этой части и постоянное присутствие в ней малеровского скерцо, — пишет Берио, — то лучше всего сравнить ее с рекой, протекающей по меняющемуся ландшафту, иногда уходящей под землю, иногда вновь возникающей на поверхности, а порой совершенно исчезающей»<sup>8</sup>. Ассоциации с потоком, водной стихией, изменчивой и непостоянной, содержатся и в музыке, и в тексте скерцо. Вспомним, что в основе малеровского скерцо лежит песня, повествующая о проповеди Антония Падуанского рыбам в пруду. А вот неожиданно появляется словесная цитата из «Воццека» Берга — это восклицания капитана и доктора, слышащих, как тонет Воцек... «Под этой внешней литературной связью, — пишет А. Шнитке в своем анализе Симфонии Берио, — затаилась и другая — в обоих случаях, и в скерцо Малера, и в сцене из „Воццека“ (как и в объединяющей все это Симфонии Берио), воссоздано ощущение зыбкости, ненадежности уходящей из-под ног почвы» [380, 4].

О чем же говорит это ощущение? Берио «старательно» подбирает цитаты, устанавливая порой неожиданную, но убедительную интонационную связь между ними. Более того, мотив малеровского скерцо, казалось бы, должен объединить

---

<sup>8</sup> Цит. по аннотации Берио к пластинке с записью Симфонии под управлением Бернштейна. CBS 3461079.

все разрозненные события прочной нитью, создать единство формы, подобной старинным вариациям на кантус фирмус. Но этого не происходит. Ничто не в состоянии вернуть идее замкнутой музыкальной формы ее жизнеспособность. Фрагментарны, призрачны сами цитаты — их «быстротечность» становится параллелью незавершенности формы. Поэтому среди цитат мы не найдем ничего, кроме фрагментов «серьезной» музыки: они становятся символами невозможности того идейного и формального совершенства, которым отличалась западноевропейская музыка XIX в. «Музыкальная форма терпит катастрофу» [380, 6].

Добавим: традиционная, замкнутая форма. Так же как и Айвз, Берио показывает ее немыслимость в смысловом контексте своей музыки. Но, отвергая классические цитаты как средство создания традиционного единства, Берио не отвергает прошлого вообще. Единение с прошлым становится более сложным, а цитаты, наряду со своей «калейдоскопической» функцией, вступают — как и у Айвза (в скерцо Четвертой симфонии) — в сложную сеть символических соотношений друг с другом.

«Интонационные связи становятся внешним фактором, помимо них действуют более глубинные связи между элементами, которые тоже заслуживают рассмотрения именно как тематические связи, — пишет А. Шнитке. — Ведь тематическую функцию здесь выполняет не только экспозиционный, слышимый, „надводный“ пласт музыкального материала, но и неэкспозиционный, подразумеваемый „подводный“ груз ассоциаций, аналогий, косвенных соответствий» [380, 3—4]. Насколько точно соответствует это принципам Айвза в его музыке! Невозможность традиционного, формального единства с прошлым, но необходимость нахождения иных, более глубинных путей к такому единству, помогающему преодолеть хаос, одиночество, опустошенность, — вот смысл Симфонии Берио. Об этом говорят и «комментарии», вложенные Берио в уста вокалистов. Скерцо заканчивается недвусмысленным предупреждением: «Жизнь подходит к концу. Мы должны собирать все наши мысли на случай непредвиденного, которое всегда висит над нами, присутствуя в нашем жилище, на улице, у двери, на сцене». После чего следует шутовское — вполне в духе Айвза — обращение к дирижеру: «Благодарю вас, Мистер Бернстайн!».

В Первой симфонии Шнитке айвзовская идея парадоксального единства «гетерогенного», неоднородного мира, сотканного из противоречий, получает еще более глубокое

развитие. Множество цитат и аллюзий, пронизывающих симфонию, соединяется с неассоциативным материалом; известнейшие классические темы — с многочисленными шлягерными мотивами, точное происхождение которых порой трудно установить, — они становятся как бы обобщенным знаком субкультуры, музыкального быта. Протяженные эпизоды, «стилизованные под старину» (начало II части), сочетаются с краткими «знаками» — мажорным, минорным трезвучием, сжатыми «символами» прошлого. Два эпизода импровизации джазового ансамбля соседствуют с алеаторическими каденциями симфонического оркестра. Сталкиваются разные точки зрения на мир, разные концепции бытия, представления о времени. Возникает ощущение безмерного пространства, на котором идет диалог разных эпох, разных сфер самой жизни.

В симфонию вошла музыка Шнитке к кинофильму М. Ромма «И все-таки я верю» («Мир сегодня»), заключавшему в себе множество кадров документальной кинохроники. «Летопись» бурных и драматических событий XX в. и в самом деле незримо присутствует в симфонии. Происходит не столько встреча прошлого и настоящего, сколько борьба, столкновение разных сфер многоликой современной действительности, полюса которой порой отстоят друг от друга дальше, нежели самые отдаленные исторические эпохи.

Контекст симфонии Шнитке, воплощающий контрасты современного мира, намного сложнее симфоний Айвза. Но принцип «совмещения несовместимого» остается тем же. Правда, у Шнитке ни один образ не существует изолированно — в этом смысле полифоническое единство, присущее музыке Айвза, здесь получает свое новое измерение. Ощущение неоднозначности всех явлений, сопряжения полюсов мира пронизывает всю симфонию. Возникнув, любой, даже самый простой образ тотчас же обрастает своей «тенью», погружается в сложный и нервный ток окружающих событий или резко сталкивается со своей противоположностью. Так, в начале финала мотив похоронного марша, сам по себе звучащий нестройно, словно играемый вразнобой разными оркестрами, соединяется со звуками вальса Штрауса, с музыкой первого фортепианного концерта Чайковского. Этот эпизод, своей контрастной многослойностью напоминающий многие страницы Айвза, приобретает, однако, совершенно не свойственный Айвзу оттенок трагизма: слишком контрастны, несовместимы, пугающе чужды друг другу соединяющиеся здесь слои, хотя они как-то сосуществуют в одновременности!

Как у Айвза и Берио, самой фантазмагорической, самой контрастной частью симфонии, шумной, беспокойной становится скерцо, словно замещаая собой I часть классической симфонии, где обычно разворачивались основные коллизии музыки прошлого. В скерцо сосредоточивается основной нервный узел симфонии, клубок всех противоречий, «стык» предельных контрастов (например, классического гавота и бурной джазовой импровизации). Одним словом, именно в скерцо айвзовский «мирской шум» достигает своего апогея. Остальные части — в той или иной мере — становятся реакцией на все, что происходит здесь<sup>9</sup>.

Получают свое претворение и айвзовские «пространственные» контрасты — они обретаюа в симфонии Шнитке новое смысловое наполнение. В начале симфонии все музыканты, импровизируя, постепенно выходят на эстраду. Единство — даже минимальное — еще не установлено. Но вот выбегает дирижер — и в оркестре звучит унисон *c* (безо всякого сомнения, Айвз выбрал бы тот же унисон!). Вскоре возникает еще один призрак единства: мы слышим начало финала Пятой симфонии Бетховена. Но этот «фантом» разваливается, не успев возникнуть.

В конце II части, скерцо, после многочисленных и бурных событий, наплывов, триумфальных, но быстро снижающихся тутти музыканты<sup>10</sup> под предводительством флейтиста, вновь импровизируя, покидают сцену. В конце третьей части духовые из-за сцены отвечают на призывы струнных (айвзовский прием). И наконец, в начале финала они медленно, играя похоронный марш, возвращаются на эстраду. Но на этом драма не заканчивается. Не обрета единства в лучезарном и, казалось, окончательном хорале *C-dur*, музыка вновь разваливается. В ее все более рассредоточенной атмосфере слышны «остатки» прошлого: разобщенные обрывки мотивов скерцо. Вскоре и они стихают. В воцарившейся тишине, под звуки последних тактов «Прощальной симфонии» Гайдна все музыканты вместе с дирижером покидают эстраду... Заключительное повторение начала симфонии — входа музыкантов, дирижера, унисона *c* — не завершение, но начало нового цикла. Вместе с тем символическая целостность здесь достигается: унисон словно вбирает в себя все предшествующее, все бурные события симфонии, становится концентрированным знаком прожитого.

---

<sup>9</sup> Вспомним аналогичное строение цикла Четвертой симфонии Айвза.

<sup>10</sup> Только духовики.

В американской музыке традиции Айвза продолжают жить в творчестве двух крупнейших композиторов — Джона Кейджа и Джорджа Крама<sup>11</sup>. Кейдж (р. 1912) развивает философские, медитативные аспекты музыки Айвза. «Теперь,— говорит Кейдж,— когда мы имеем музыку, независимую от европейской истории искусств, Айвз кажется родоначальником этой музыки» [64, 38]. Кстати, в музыке Айвза Кейдж, изучавший основы восточной философии под руководством крупнейшего знатока дзен-буддизма Д. Т. Сузуки, видит параллели многим особенностям восточной эстетики и поэтики. Трактовка музыки, искусства как части реальности, как средства познания мира, отказ от ее самодовлеющей ценности — вот те черты мировоззрения Айвза, которые Кейдж считает важнейшими для современной культуры. В музыке самого Кейджа мы не найдем кричащих контрастов, бурных звуковых потоков, сложных фактурных напластований. Ничего этого нет в его произведениях — как правило, созерцательных, прозрачных, составленных из простейших элементов. Но подтекст этой музыки напоминает об Айвзе: те же поиски универсальной гармонии природы, вслушивание в ее звуки, включенность музыки в общий ток природных процессов. Одно из сочинений Кейджа — «Score» (1974) — основано на рисунках Торо, сделанных им во время жизни на берегу Уолдена: линии этих рисунков формируют звуковысотные линии музыки. Другое, Концерт для фортепиано с оркестром (1957—1958), написано с помощью звездного атласа: очертания созвездий, перенесенные на нотный стан, определяют облик звуковой ткани.

Творчество Джорджа Крама (р. 1929) отмечено сосредоточенной созерцательностью, подчеркнутым вниманием к выразительности каждой мельчайшей интонации. С музыкой Айвза его сближают широкий диапазон образов, их «знаковый» характер, контрастные сопоставления, определяющие яркий, захватывающий облик целого<sup>12</sup>. «Я был одержим,—

<sup>11</sup> Параллели звуковым экспериментам Айвза можно обнаружить в творчестве многих американских композиторов: Энтейла, Вареза, Парча, Коуэлла (все они были младшими современниками композитора). Но никто из них не достигал всеохватности, объемности образов, свойственной айвзовской музыке.

<sup>12</sup> «Я был захвачен,— писал Крам об одном из лучших своих сочинений, „Вечные голоса детей“,— идеей смешать различные несовместимые стилистические элементы: фламенко с барочной цитатой, реминисценцию из Малера — с дыханием Востока. Я понял, что и Бах, и Малер черпали свои образы из самых разных источников, без излишней пуританской стилистической строгости» [144, 108].



пишет Крам,— идеей, что все великое множество музык мира соединяются ныне вместе, чтобы создать единую всеобщую Музыку» [144, 5]. Ассоциативность музыки Айвза получает у Крама дальнейшее развитие: композитор открывает бездонную выразительность простейших, даже банальных элементов музыки. Он словно очищает их от случайных наслоений времени и заставляет предстать в первозданной красоте и многозначности. Поэтому простейшие трезвучия в «Вечных голосах детей» или «Вечном свете» Крама производят просто ошеломляющее впечатление, заставляя вслушаться еще и еще, словно удерживая внимание магической силой. «Это как бы пресущности,— говорит композитор,— выраженные языком простым и сильным, но заключающим в себе возможности бесконечно изысканной нюансировки» [144, 108].

Знаковая ассоциативность, восходящая к Айвзу, начинает играть особенно большую роль в музыке 70—80-х гг. Заметно возрастает роль подтекста, глубина звукового образа, емкость и метафоричность интонаций. Так, многократно повторенные созерцательно-романтические децимы во Втором виолончельном концерте Шостаковича переводят восприятие музыки в символический план, порождают длинный ряд ассоциаций, уводящих — подобно системе зеркал — далеко за пределы сочинения.

Драматургия Пятнадцатой симфонии Шостаковича основана на сочетании динамики действия (симфонического развития) и рефлексивности «стоп-кадров» (цитат, аллюзий). Звуковые символы здесь (так же как и у Айвза) оказываются не случайными пришельцами, но главными героями, определяющими многослойный временной контекст симфонии.

Штокхаузен в партитуре своей семидневной оперы «Свет» (сочинением ее он занят с 1977 г.) применяет разветвленную систему очень простых, словно уходящих корнями в вечность звуковых символов, соответствующих каждому из главных героев. Еве, Люциферу, Михаилу, которые сами по себе уже являются мифологическими, символическими персонажами, присущи свои интервалы и созвучия, лишь слегка меняющиеся с ходом времени — каждым новым днем оперы.

Сходная звуковая символика, словно измеряющая временную глубину образов,— при почти полном совпадении основных персонажей — присуща опере Пендерецкого «Потерянный Рай» [см. 278].

В балете Шедрина «Чайка» «героем» драмы становится мучительный, болезненный унисон оркестра. В симфонии Губайдулиной «Stimmen... Verstummen...» — мажорное трезвучие. В Третьем скрипичном концерте Шнитке — «золотой ход» валторн. В Струнном квартете Сильвестрова — полутоновые интонации «биения», «вздоха»... Все эти простые символы воспринимаются не просто лейтмотивами музыкального произведения, но частью природы, «пре-сущностями», существовавшими всегда, во все времена, оттеняющими ровным светом вечности нервный ритм современной жизни.

Музыка все больше и больше становится воплощением единого тока времени, не расчлененного на «вчера» и «сегодня», оказывается процессом слышания жизни во всем ее сложном единстве, начинает функционировать как живой организм, одинаково чуткий к сегодняшним настроениям и к знакам прошлого.

Разомкнутость, выход за чисто музыкальные пределы, обращенность к окружающему миру, единение с ритмами природы, шумом повседневности, открытость в бесконечную даль времени — все это приметы художественного творчества второй половины XX в. Те же черты присущи и музыке Айвза. Слушая ее, мы учимся лучше понимать нашу жизнь, вслушиваться во все происходящее вокруг и воспринимать это как Музыку — пусть даже беззвучную...

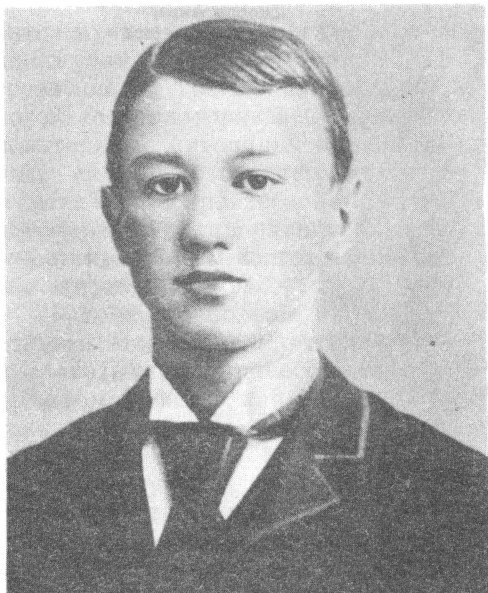


Джордж Айвз,  
отец композитора

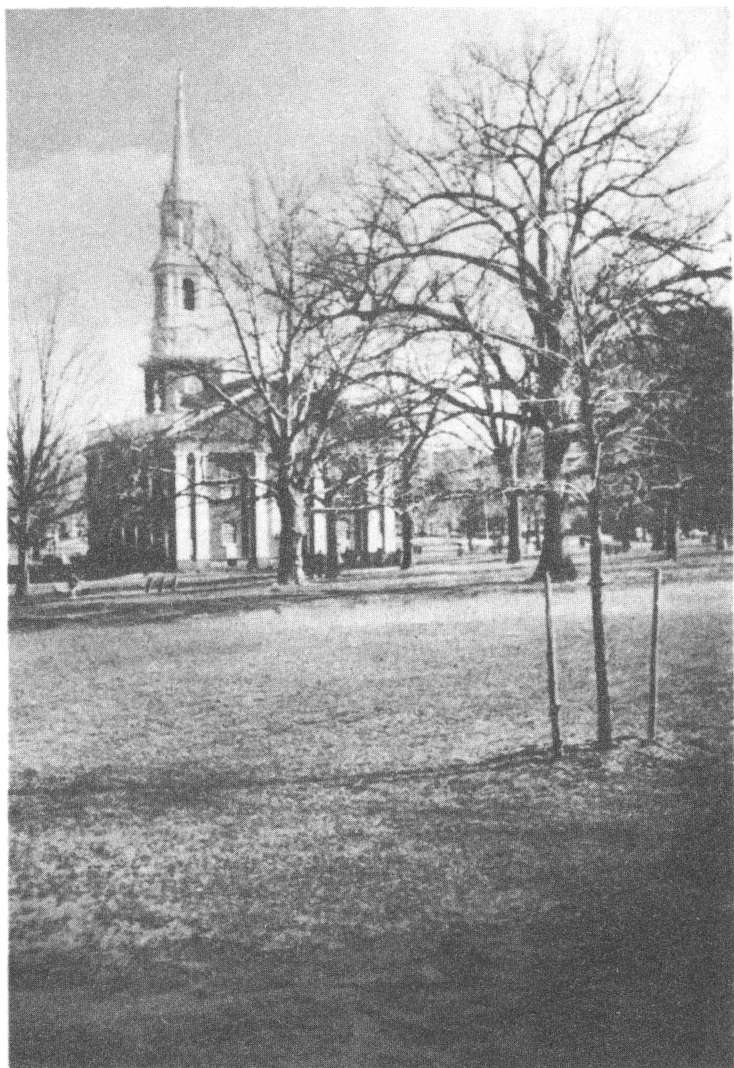
Дом в Дэнбери, где родился Ч. Айвз



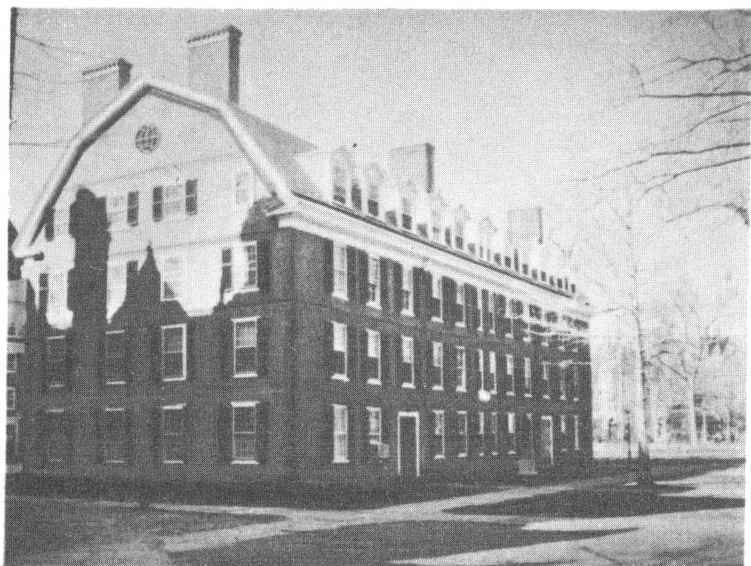
Чарльз Айвз  
в возрасте 14 лет



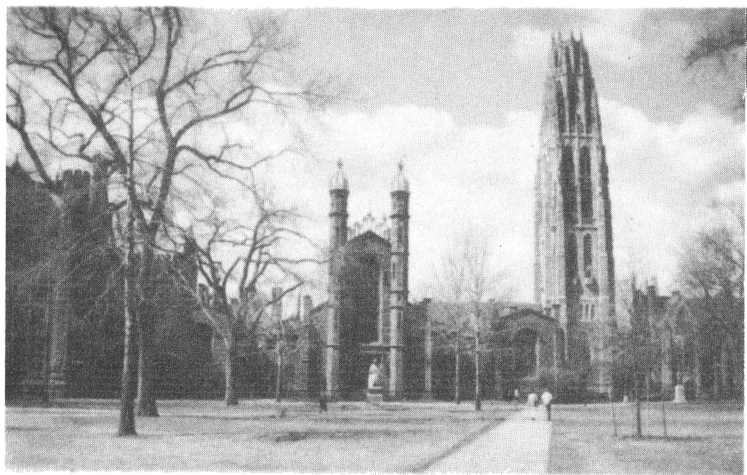
Ч. Айвз в студенческие годы



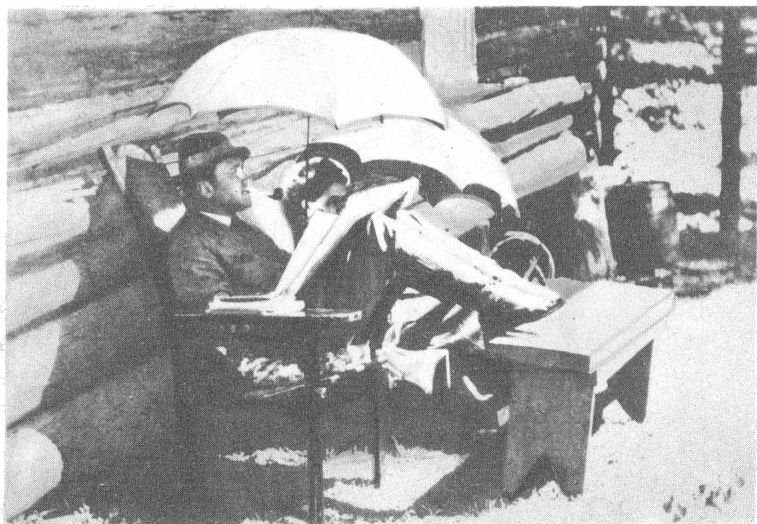
Центральная церковь в Нью-Хэйвене,  
где Ч.Айвз работал органистом  
с 1900 по 1902 г.  
Фото автора книги



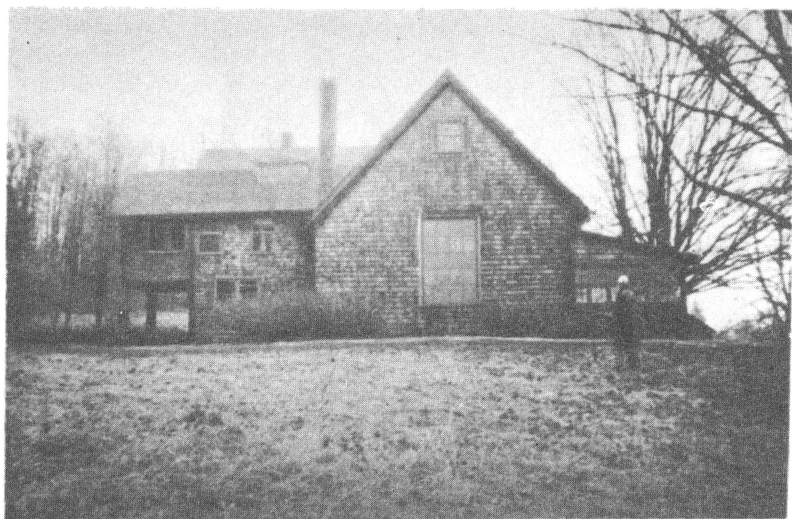
**Старый корпус Иельского университета  
в Нью-Хэйвене, где жил Айвз.  
Фото автора книги**



**Старое здание Иельского университета сегодня.  
Фото автора книги**



Летний отдых вместе с женой. 1909 г.  
Публикуется впервые



Дом Айвза в Вест-Реддинге,  
где он проводил летние месяцы с 1913 по 1953 г.  
Фото автора книги.



Гармония и Эдит Айвз. 1916 г.



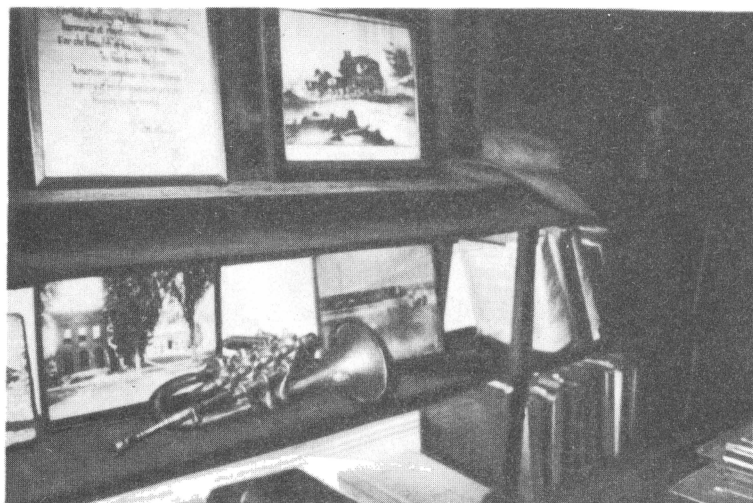
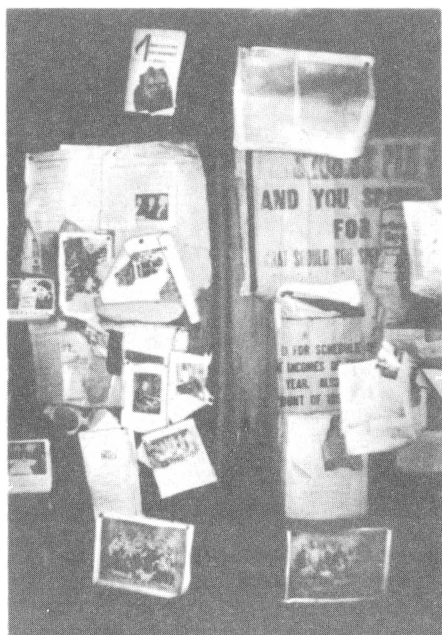


Хижина Г. Торо на берегу Уолдена.  
Фото автора книги.



Конкорд. „Школа философии” около дома Олкоттов.  
Фото автора книги

Дверь студии  
в Вест-Реддинге.  
Фото автора книги.



Студия Айвза в Вест-Реддинге:  
корнет Дж. Айвза времен Гражданской войны  
и шляпа самого Ч. Айвза на книжной полке.  
Фото автора книги



Уолден, пруд недалеко от Конкорда,  
где жил в уединенной хижине Генри Торо.  
Фото автора книги



Айвз в своей студии в Вест-Реддинге. 1946 г.  
Публикуется впервые



Одно из „Трех мест в Новой Англии”: лагерь генерала Патнэма  
и его полка в Реддинге, штат Коннектикут  
(мемориальный парк, посвященный героям борьбы за независимость).  
Фото автора книги



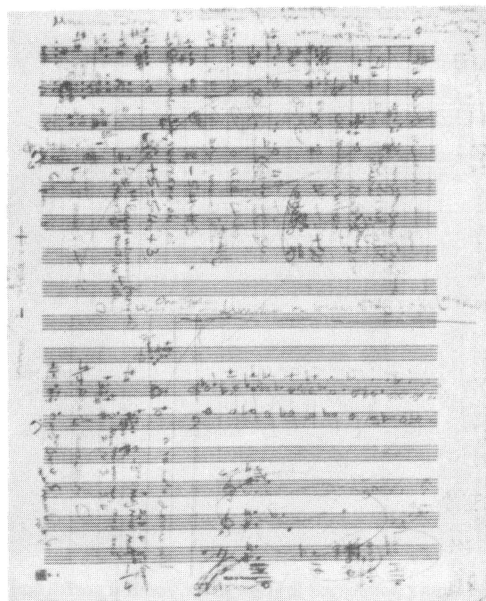
Дом Айвза в Нью-Йорке, на 74-й восточной улице (второй слева)



Автограф  
первого  
оркестрового  
сочинения Айвза —  
Постлюдии



Эскиз симфонии  
"Вселенная"



Расчеты ритмов  
на эскизе III части  
симфонии "Вселенная"

# WALL to WALL

# CHARLES IVES

## FREE MUSIC CELEBRATION

**SATURDAY ★ MARCH 17, 1984 ★ 11 AM - 11 PM**

Program introduced by  
H. Wiley Hitchcock and Vivian Perlis

### 11 AM - 2 PM

**IAN D-GASTAN**, mezzo soprano  
**OLEBERT KALSHN**, piano songs

### THE LARGO TRIO

Trio for Violin, Cello and Piano

### NEW AMSTERDAM SINGERS

Clara Longstrech, conductor

choral works

### CHARLES IVES TYLER

Memories of My Grandfather

### KEEN ROOPER

Memories of My Grandfather

### MARY LOUISE BOESCH

Vocal Sonatas Nos. 2 and 4

### 2 PM - 5 PM

**PAUL SPERRY**, tenor

**EMMA VILLACELLO**, piano songs

### BREWSTER IVES

Memories of My Uncle

### CHALLENGE ORCHESTRA OF NEW HAVEN

James Sinclair, Music Director and Conductor

program includes the New York Premiere of "Tugboat Danes"

and other pieces

### JOHN KENNEDY

Ives and His Music

### THE CANTONMENT NOVUM SINGERS

Hershel Rosenbaum, conductor

choral works

### 5:15 PM - 8:30 PM

**DENNIS RUSSELL DAVIES**, piano

Sonata No. 1 for Piano

**DAVID STYVENSON**, violin

Sonata No. 3

### STEPHEN BERRY, piano

Sonata No. 3

### THE AMERICAN MUSIC THEATRE GROUP

Neely Bruce, conductor

vocal works—audience participation

### STEPHEN BERRY, piano

Sonata No. 2 for Piano ("Concord")

### GEORGE TYLER

Memories of My Father in Law

### 8:30 PM

### AMERICAN COMPOSERS ORCHESTRA

Dennis Russell Davies, Music Advisor and Principal Conductor

Symphony No. 3, Set for Theatre Orchestra, Central Park in the

Dark, The Unanswered Question (first performance of a coffee-

table version), Three Places in New England

Produced by Symphony Space in cooperation with the Oral History Project of

Yale University, The Institute for Studies in American Music at Brooklyn

College and The Charles Ives Society

Wall to Wall Charles Ives is made possible by grants and contributions from

the New York State Council on the Arts, the National Endowment for the

Arts, James A. Braxton Trust, The Rudolph Foundation, George Tyler and

Brooklyn Trust

Reservations: call on 800-762-7644

seats by Broadway

★★★ P R E S E N T E D B Y ★★★

# SYMPHONY SPACE

BROADWAY AT 95TH ST., NEW YORK, N.Y. 10025 ★ 212-864-5400

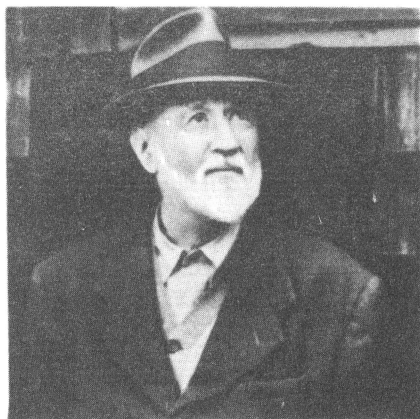
Афиша празднования 110-летия  
со дня рождения Айвза в Нью-Йорке в 1984 г.

Dear M. S. S.

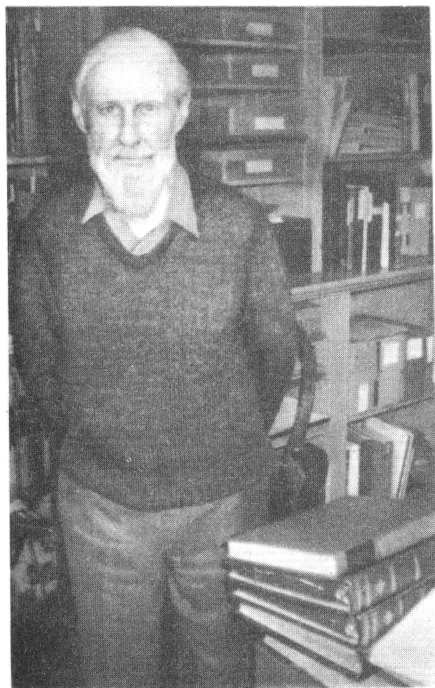
You are a Good Boy  
A gigantic undertaking for the  
book came. Many thanks.  
Anybody can write a Good  
Symphony - yet it takes a better  
man to conduct it - but  
only you & Sam Johnson  
can write a Good Encyclopedia.  
Now give your mind & body a  
good rest - take it easy - just  
conduct the Boston Symphony &  
the Radio for a season - then  
you will be able to do your  
work again - A memorable  
day - Ohoy!

Ever yours  
Chas. S. Tree





Ч. Айвз. 1946 г.



Джон Киркпатрик у архива Айвза  
в библиотеке Йельского университета.  
Март 1987 г.  
Фото автора книги

# НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

## Песня „ВЕЧЕРНЯЯ ЗАРЯ“

Slowly and very quietly

1.

*ppp*

*ppp*

*pp*

At the qui- et close of day, Gent- ly

*più rit.*

yet the will-ows sway; When the sun- set light is

*l.h.*

*l.h.*

*pp*

*pppp*

2. *Cantus*

*Medius*

*Bassus*

Гимн „ИИСУС, ЛЮБОВЬ ДУШИ МОЕЙ“ („Мартин“)  
Музыка С. Марша, слова Ч. Уэсли

3. *Andante con moto*

1. Je - sus, Lov - er of my soul, Let me to Thy bos - om fly,  
While the near - er wa - ters roll, while the tem - pest  
still is high; Hide me, O my Sav - iour, hide,  
Till the storm of life be past; Safe in - to the  
ha - ven guide, O re - ceive my soul at last.

## 4. Sturdily

*f*

1. Let ty-rants shake their i-ron rod, And Slav-ry  
clank her gall-ing chains. We fear them not; we  
trust-in-God, New Eng-land's God for ev-er reigns

## Гимн „БЛИЖЕ К ТЕБЕ, МОЙ ГОСПОДИ“ („Бетани“).

Музыка Л. Мэйсона, слова С. Адамс.

## 5. Andante

*mf*

1. Near-er, my God, to Thee, Near-er to Thee!  
E'en thought it be a cross That rais-eth me;  
Still all my song shall be, Near-er my God, to hee,  
Near-er, my God, to Thee, Near-er to Thee!

## Гимн „NETTLETON“

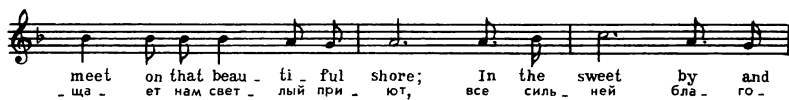
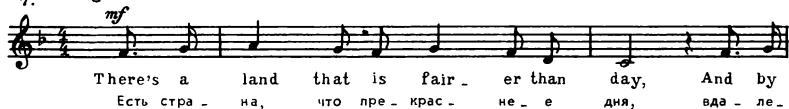
Музыка Дж. Уиза, слова А. Нетлтона

## 6.

Come, thou Fount of every bless-ing

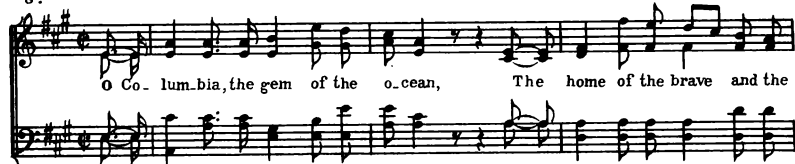
Гимн „ВСЕ СИЛЬНЕЙ БЛАГОДАТЬ“  
Музыка Дж. Уэбстера, слова С. Беннетта

7. *Allegro moderato*



„КРАСНОЕ, БЕЛОЕ И ГОЛУБОЕ,  
или КОЛУМБИЯ, ЖЕМЧУЖИНА ОКЕАНА“  
Музыка Д. Шоу, текст Т. Бекета

8.



free, The shrine of each patriot's devotion, A world offers homage to  
thee; Thy mandates make heroes assemble, When liberty's form stands in  
view; Thy banners make tyranny tremble, When borne by the red, white and blue,  
When borne by the red, white and blue, When borne by the red, white and blue, Thy

Fine  
D. S.

Песня „ПРИЗЫВ К БИТВЕ ЗА СВОБОДУ“  
Музыка и слова Дж. Рута

9.

The Uni - on for - ev - er, Hur - rah, boys, hur-rah!  
Down with the Trai - tor, Up with the Star; while we ral - ly round the flag, boys,  
Ral - ly once a - gain, Shou - ting the batt - le cry of Free - dom.

Песня „ТЕЛО ДЖОНА БРАУНА“  
Автор музыки и текста—предположительно С. Дж. Хоув

10.

John Brown's bod-y lies a - mould'ring in his grave. John Brown's bod-y lies a -  
- mould'ring in his grave. John Brown's bod-y lies a - mould'ring in his grave but his  
soul goes march-ing on. Glo - ry, glo - ry, hal - le -  
- lu - jah, glo - ry, glo - ry, hal - le - lu - jah,  
glo - ry, glo - ry, hal - le - lu - jah but his soul goes marching on.

„СЛАВЬСЯ, КОЛУМБИЯ“  
Музыка Ф. Файла, слова Дж. Хопкинсона

11. Allegro  
*mf*

Hail, Co - lum - bia, hap - py land,  
Hail, ye he - roes, heav'n born band, Who fought and bled in  
Free - dom's cause, Who fought and bled in Free - dom's cause,

„ЗВЕЗДНО-ПОЛОСАТОЕ ЗНАМЯ“  
(Государственный гимн США)  
Музыка Ф. Кея, слова - ?

12. With spirit, not too slow

1. Oh, say can you see, by the  
dawn's ear - ly light, What so proud - ly we  
hailed at the twi - light's last gleam - ing? Whose broad

„REVEILLE“  
Военный сигнал побудки

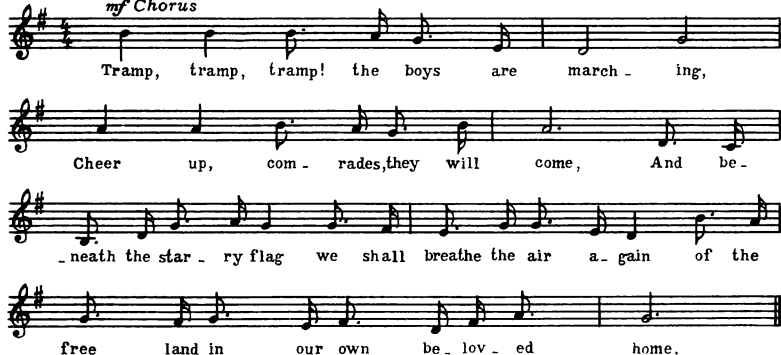
13.



Песня „ТРЭМП, ТРЭМП, ТРЭМП“  
Музыка Дж. Рута, слова - ?

14. Allegro moderato

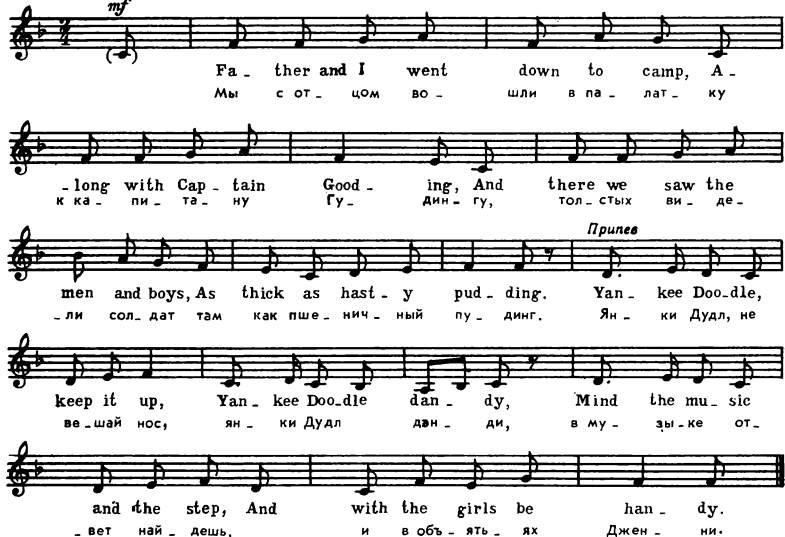
*mf* Chorus



Песня „ЯНКИ ДУДЛ“  
Автор музыки и слов неизвестен

15.

*mf*





16.

I wish I was in the land of cot-ton, old times there are  
In Di-xie-land where I was born in ear-ly on one  
not for-got-ten. Look a-way, look a-way, look a-way, Di-xie-land.  
fros-ty mor-nin'.

„О СУСАННА“

Музыка и слова С. Фостера

17.

I come from Al-a-bam-a with my  
Я и-ду из А-ла-ба-мы, банд-жо  
ban-jo on my knee, I'm going to Lou-i-  
звук ме-ня ве-дет, путь дер-жу до Луи-зи-  
-sian-a my true love for to see. It  
-а-ны, где лю-бовь мо-я жи-вет. Лил  
rained all night, the day I left the wea-ther it was  
дождь всю ночь, я шел на а-вось, — все су-хо, как в сте-  
dry, the sun so hot. — I froze to death. Su-  
-пи, под солн-цем я про-мок на-сквозь, Су-  
-san-nah, don't you cry. Oh Su-san-nah, oh  
-сан-на, не гру-сти. О, Су-сан-на, не  
don't you cry for me. I come from Al-a-  
плачь, лю-бовь не ждет, я при-ду из А-ла-  
-bam-a with my ban-jo on my knee.  
-ба-мы, ме-ня банд-жо при-ве-дет.

„ДОМИК НАД РЕКОЙ“ („Река Суони“)  
Музыка и слова С. Фостера

18.



Way down up-on the Swan-ee Riv-er, far, far a-way,  
All up and down the whole cre-a-tion sad-ly I roam,  
Вниз, вниз плы-ву по реч-ке Суо-ни, вдаль, вдаль ту-да,  
there's where my heart is turn-ing ev-er, there's where the old folks stay.  
still long-ing for the old plan-ta-tion and for the old folks at home.  
где серд-це я сво-е о-ста-вил, там, где род-ные ме-ста.  
All the world is sad and dreary ey'-ry-where I roam.  
Oh, dark-ies, how my heart grows wear-y far from the old folks at home.

„ИНДЮШКА В СОЛОМЕ“  
Автор музыки неизвестен,  
текст предположительно Б. Фарелла

19. Rollicking ♩=116



As I was a-gwine on down the road, With  
ti-red team and a heav-y load, I cracked my whip and the  
lead-er sprung, I said day-day to the wa-gon tongue.  
Tur-key in the straw, haw, haw, haw. Tur-key in the hay,  
hay, hay. hay Roll' em up and twist' em up a  
high tuck-a-haw, And hit' em up a tune called Tur-key in the Straw

**Allegro moderato**  
 20. (♩ = about 100)

Tr-ba

(actual sounds, not transposed)

V-no I

V-no II

V-la

V-c.

C-b.

13 *mf cantando, poco marcato*

19 *poco marcato*

25 *poco marcato*

22 *poco a poco cresc.*

25 *poco a poco cresc.*

28 *poco a poco cresc.*

21.

„БОЛЬШИНСТВО“  
 „114 ПЕСЕН“, №1  
 Текст Ч. Айвза

Slowly

22.

*cresc.*

*slowly f*

The Mas - ses

*ff* *f*

„В ЛЕТНИХ ПОЛЯХ“  
 „114 ПЕСЕН“, №82  
 Текст Г. Альмерса

23. Allegretto molto tranquillo

*pp*

*pp*

Quite

still I lie where green the grass and

tall and gaze a - bove me

in - to depths un - bound - ed, un - bound - ed, by

„ИЛЬМЕНАУ“  
 „114 ПЕСЕН“ №68  
 Текст И. Гете

24.

*più animando* *cresc.*

war - te nur, bal - de, war - te nur bal - de,  
 So - my heart, wait - ing, so - my heart, wait - ing,  
 rit.

*più cresc.*

*pp*

ruh - est du, ruh est du auch.  
soon will rest will rest.

„ДВА ЦВЕТИКА“  
Текст Г. Твичел

25.

There's love-li-ness in wild flow'rs of- field or wide sa-

-van-nah, But fair-est, rar-est of them all are E-dith and Su-

-san-na.

26. [Presto]

feel - ing of ex - pec - tan - cy, a cer - tain kind of ec - sta - sy, ex -

- pec - tan - cy and ec - sta - sy, ex - pec - tan - cy and ec - sta - sy

Sh' - s' - s' - s. Curtain

B. Adagio *p*  
From the street a strain on my ear doth fall, A  
*p*  
Ad. sempre



27.

*più rit.*

*a tempo*

God? gath-er at the riv-er! Yes, we'll gath-er at the

riv-er, The beau-ti-ful, the beau-ti-ful riv-er,

Yes we'll gath-er at the riv-er that flows by the throne of

*più rit.*

God. Shall we gath-er? shall we

*a tempo*

gath-er at the ri-ver?

Slowly and sustained

28.

„Дикси“

I think there must be a place in the soul all

made of tunes, of tunes of long a - go; I

hear the or - gan on the Main Street cor - ner, Aunt Sa - rah hum - ing Gos -

- pels; Sum - mer eve - nings, The

„Все сильнее благодать“

*faster and with more emphasis* *in a gradually excited way*  
 village cornet band, play - ing in the square. The town's Red, White and Blue, *cresc.*

The musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in 2/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment is in 2/4 time, starting with a bass clef and a key signature of one flat. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand.

„ОН-ТАМ!“ „114 ПЕСЕН“, №50

Текст Ч. Айвза

29. „Тело Джона Брауна“ Гимн США  
 Призыв к битве за свободу  
 Rally once a gain, Shout - ing the battle cry of Free - dom.

The musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in 2/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment is in 2/4 time, starting with a bass clef and a key signature of one flat. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand.

„ТОМ УПЛЫВАЕТ ВДАЛЬ“ „114 ПЕСЕН“, №51

Текст Ч. Айвза

30. „Красное, белое и голубое“  
*slowly but firmly* *mf* *ff*  
 But to day! In free - dom's cause Tom sailed a -  
 „Красное, белое и голубое“  
*ff marcato* *f*

The musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in 2/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment is in 2/4 time, starting with a bass clef and a key signature of one flat. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand.

*mp* *slower* Сигнал побудки *pp*

- way for o-ver there, o-ver there, o-ver there!

*ppp* „Глубокая река“ спичичуэл  
Very slowly, as in beginning

Scenes from my childhood are float-ing before my eyes.

*ppp* *rall.* *ppp* *pppp*

„НА ПОЛЯХ ФЛАНДРИИ“, „114 ПЕСЕН“, № 49  
Текст Дж. Маккрае

31. „Марсельеза“ *fff*

you from fall-ing hands we throw, we throw the torch. Be yours to hold it

high If ye break faith with us who die We

„Колумбия“  
„America“

*slower* *mp*

shall not sleep though the pop - pies grow In

*l. h.* *l. h.* *deces.*

*l. h.* *3*

Flan - ders fields.

*p* *pp* *pp* *v*

„МОНОЛОГ“  
Текст Ч. Айвза

32. Adagio

*p*

When a man is sit - ting, be - fore the fire on the hearth, he says  
Chanted or half spoken and somewhat drawling, rather slowly and quietly

„Na - ture is a sim - ple af - fair“ Then

**Allegro**

*f* he looks out the

win - dow and sees a hail storm, and he

*cresc. e accel. poco a poco*

*loco*

*ff* *al Fine*

*s-basso loco* *s-basso --*

be- gins to think that

„Na- ture can't be so eas- i-ly dis-

- posed of!

## 33. Adagio

*p* A - dieu, a - dieu! *p* my

*pp* *p* *p*  
na - tive shore Fades o'er the wa - ters blue; The

*ff* *ff*  
night winds sigh, the break - ers roar

*rit.*  
And shrieks the wild sea-mew. Yon



Adagio

*p*

sun that sets up - on the sea, We fol - low in his flight; Fare -

decrease. ma non rit.

*pp*

- well a - while to him and thee, my nat - ive Land, Good - night!

*ppp*, *pppp*

„ТРАУРНАЯ ПЕСЕНЬ МОРЯ“  
Текст У. Шекспира

34. In a slow swaying way

[slow . . .] *pp*

*f* [sample *pp*]

[somewhat blurred]

Full fa - thom five thy fa - ther lies, Of his

*f*

bones are co - ral made:

*p*

[sp]

„ЭСХИЛ И СОФОКЛ“  
для голоса в сопровождении  
Ф-п. и струнного квартета  
Текст В. Ландора

35.

- bout our hon-ey, dark - en it, and sting;

(P.no)

(V-no I)

(V-no II)

(V-la)

(V-c.)

We laugh at them for un - der hands like ours, with -

(♩ = ♩. of 9/8 or 6/8)

- out the wing that Phil - loc - te - tes shook,

One sin - gle fea - ther crush - es

36. Presto or Allegro

*f* (between

and, Some - times „it

*loco loco*

Primo

(as fast as it will go)

Presto or Allegro

Secondo

(as fast as it will go)

a shout and a drawl)

ain't"

*loco*

37.

Picc.

I

Cl. (B)

II

Bar. Sax. (Es)

I

Tr-be (B)

II

Tr-ne

Timp.

Piano

Coro

danc - ing halls and tam - bourine, phon - o-graphs and gas - o - line,  
halls and tambourine, phon - o - graphs and gas o. line hu - man be - ings gone machine. Ta ra ta

I

V-ni

II

V-le

V-c.

C-b.

**Maestoso, Andante**

39. *Andante maestoso*

*mf* (unis.)

Soprani  
I  
Alti  
II  
Tenori  
I  
II  
Bassi

*mf* God be mer - ci - ful un - to us, and

*mf* God be mer - ci - ful un - to us, and

*mf* God be mer - ci - ful un - to us, and

*mf* (unis.) God be mer - ci - ful un - to us, and

5

bless us; And cause his face to shine up\_on us;

bless us; And cause his face to shine up\_on us;

bless us; And cause his face to shine up\_on us;

bless us; And cause his face to shine up\_on us;

bless us; And cause his face to shine up\_on us;

40. [Andante sereno] rit.

V-c. [p]

Org. [pp]



ВАРЬИРОВАННАЯ АРИЯ  
С ВАРИАЦИЯМИ ДЛЯ Ф-П.  
Вариация 4

42. Adagio or Allegro [moderato]



СОНАТА ДЛЯ Ф-П. №1.  
I часть

43. Slower and freely



più rit.



СОНАТА ДЛЯ Ф-П. №1

I часть

44.

*mp*

*ppp* *ppp*

*L. H.*

*pp*

*p* *mf*

*pp*

*pppp* *pppp*

*ppp*

СОНАТА ДЛЯ Ф-П. №1

IV часть

45.

*A* *3* *A* *3* *A* *3*

*A* *3* *A* *3* *A* *3*

*A* *3* *A* *3* *A* *3*

46. 5 1 5 1 3

*sf* *ff* *f*

СОНАТА ДЛЯ Ф-П. №1  
IV часть

46. 2.

*sf* *ff* *loco*

8va loco 8va 8va loco 3 3

8va loco 8va 3 3 8va 3

8va loco 8va loco 3 3

„СОНАТА НА ТРЕХ СТРАНИЦАХ“

для ф-п.

47. 3 3 3

3 3 3

3 3 3

(A) (C) (H)(B) [в транспозиции]

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

(C) (H) (A)

12

Соната „КОНКОРД“,  
I часть

4. В(Н")

Соната „КОНКОРД“,  
I часть

49. Slowly B C

Брамс = ЧАЕВ

ff

3 faster

1. h. r. h.

BACH 1. h. BACH

f

1. h. 12

1. h. slightly slower

Брамс

faster slower

3 3

mf

2 тема

тема „ПЭЗЗИИ“

1. h.

f

faster

„Бетховен“

3

1. h.

1. h.

1. h.

1. h.

1. h.

ff

„Бетховен“

agitando

1. h.

sf

sf

Соната „КОНКОРД“,  
I часть

50. Slowly and quietly

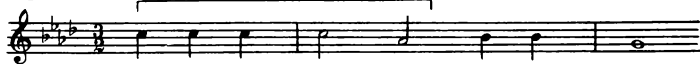
pp

p

rit.

Г. Цейнер „ПЕСНЬ МИССИОНЕРОВ“

51.



„ГИМН КРЕСТОНОСЦЕВ“ (окончание)

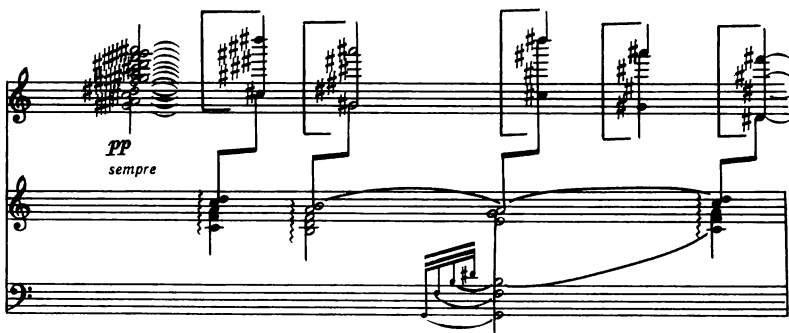
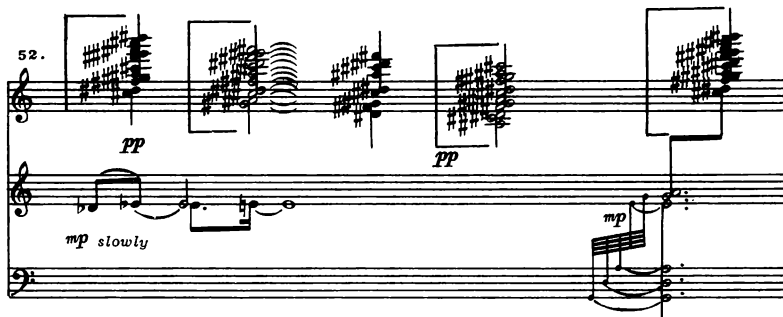


Хорал „ES IST GENUG“, сопрано, такты 12-15



Соната „КОНКОРД“  
II часть

52.

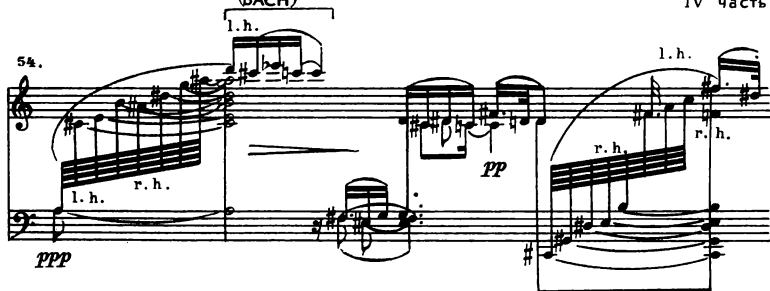


53. A little faster



Starting slowly and quietly  
(BACH)

Соната „КОНКОРД“;  
IV часть





„Hammerklavier“

rit. ten.

55.

*s va. higher* ..... *a tempo* gradually slower  
„Хозяин - в хол. земле“ С. Фостера poco rit.

(echo)

*p* l. h. più moto

pppp

*s va. lower*

„Хозяин - в холодной земле“

l. h. r. h.

pp

*s va lower*

pppp

*slightly slower*

*slightly faster slowly*

(echo)

*s va lower*

ppp

pp

ppp

*pp* *s va lower*

loco

„ХОЗЯИН В ХОЛОДНОЙ ЗЕМЛЕ“

56.

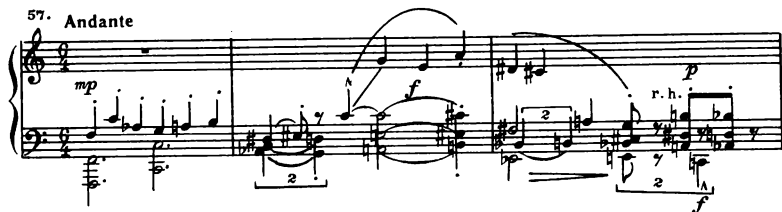


„УТЕШИТЕЛЬ“



СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ И Ф-П. №1,  
I часть

57. Andante



СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ И Ф-П. №2,  
I часть

58. *ff* **Maestoso**

СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ И Ф-П. №3  
I часть

59. **Adagio** ( $\text{♩} = 4\frac{1}{2}$ )

*p* **Adagio** ( $\text{♩} = 4\frac{1}{2}$ )

60.

First system of the musical score, measures 60-61. It features a grand staff with three staves. The top two staves (treble and bass clef) contain whole notes with accidentals. The bottom staff (piano) contains a complex figure with many beamed sixteenth notes, some marked with 'x'. The instruction *crest. poco a poco* is written below the first staff.

*crest. poco a poco*

Second system of the musical score, measures 62-63. The top two staves are empty. The bottom staff (piano) contains a melodic line with many beamed sixteenth notes. A dashed line above the staff indicates a slur, with the number '8' above it. The instruction *loco* is written above the staff.

8 *loco*

Third system of the musical score, measures 64-65. The top two staves are empty. The bottom staff (piano) contains a melodic line with many beamed sixteenth notes. A dashed line above the staff indicates a slur, with the number '8' above it.

8



First system of a musical score. It consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are some markings like '6' and '8' below the staves, possibly indicating fingerings or measures.

Second system of the musical score. It continues the four-staff arrangement. The melody in the top staves is more prominent. There are some markings like '6' and '8' below the staves. The text "Маршируя по Джорджии" is written below the second staff.

Third system of the musical score. It continues the four-staff arrangement. The text "Славься, Колумбия!" is written below the second staff. A box containing the number "65" is located above the first staff. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Fourth system of the musical score. It continues the four-staff arrangement. The text "Славься, Колумбия!" is written above the first staff. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are some markings like '3' and '6' below the staves, possibly indicating fingerings or measures.

62

70

граница  
звукоточной серии

граница  
ритмической серии

„Славься, Колумбия“

63.

Чайковский

90

Чайковский

*ff*

*ff*

Чайковский

Брамс, 2 с., I ч.

Брамс, 2 с., I ч.



mf

mf

fff

fff

„Красное, белое и

95

Бетховен, 9 симфония, финал

голубое <

„Маршируя по Джорджии“ — „Янки Дудл“

ff

ff

ff

100

gliss.

gliss.

3

3

3

3

3

,, Хозяин-в холодной земле,,

(b)

3

3

3

3

3

105

3

3

3

3

3

fff

Andante

Andante

3

3

3

3

3

fff

fff

fff

fff

Allegretto to Presto

64.

Violino I

Violino II

Viola.

Violoncello

Piano

Allegretto to Presto

This block contains the musical notation for measures 64 through 71 of the piece. It features five staves: Violino I (treble clef, D major), Violino II (treble clef, D major), Viola (alto clef, D major), Violoncello (bass clef, D major), and Piano (grand staff, D major). The tempo is marked 'Allegretto to Presto'. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages in the strings and a more rhythmic, chordal accompaniment in the piano. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

65. *Andante con moto*

Campana

Tr-ba (B)

Tr-ne

C-ne

## „LARGO RISOLUTO №1“

66.

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

Piano

V-le

Piano

Musical score system 1, measures 1-4. The system includes five staves. The top two staves (treble and alto clefs) contain melodic lines with various accidentals and dynamics. The third staff (alto clef) features a complex melodic line with slurs and fingerings (5, 6, 3). The fourth staff (bass clef) contains a melodic line with slurs and fingerings (3). The bottom two staves (bass clef) form a piano accompaniment with sustained chords and a forte (*f*) dynamic. A dashed line with the number 8 is at the bottom.

Musical score system 2, measures 5-8. The system includes five staves. The top two staves (treble and alto clefs) contain melodic lines with slurs and fingerings (5). The third staff (alto clef) features a complex melodic line with slurs and fingerings (5). The fourth staff (bass clef) contains a melodic line with slurs and fingerings (5). The bottom two staves (bass clef) form a piano accompaniment with sustained chords and a forte (*f*) dynamic. A dashed line with the number 8 is at the bottom.

87.

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Piano

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Piano

*p-f*

*p-f*

*p-f*

*p-f*

*f*

*p-f*

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Piano

*f*

Musical score system 1, featuring five staves. The first four staves (treble, two alto, and bass) are in B-flat major and 4/4 time, marked *mp-ff*. The fifth staff (piano) is in D major and 4/4 time, marked *ff* and *mp*. The system concludes with a fermata on the piano staff.

Musical score system 2, continuing the piece. It consists of five staves in the same instrumentation and key signature as the first system. The piano part (fifth staff) features a series of chords and a final melodic phrase ending with a fermata.

68. A

*ff* *mf* *mf* *ff*

1-8 9-12

11 12

*ff*

20.-----\*

1-8 9-12



69.

ff p

mf p

1-12 5/16 5/16

3 1-12 3

Molto agitando. Con fuoco

70.

Fl.

V-no I

V-no II

V-la

V-c.

Fl.

Tr-ba

V-no I

V-no II

V-la

V-c.

71. Allegro I con moto

Cl. (B) *mp*

V-le *div.*

V-c. *pp* *pizz.*

Cl. (B)

V-le

V-c.

Fl.

V-ni II *p*

V-le *div.*

V-c.

**A**

Fl.

V-ni II

V-le

V-c.

*p*



73. **Vivace**

Fl.

Cl. (B)

*mf* *a2*

*mf*

**Vivace**

V-ni I

V-ni II

*mf*

*mf*

Fl.

Cl. (B)

Fag.

*cresc.*

*p*

*cresc.*

*a2*

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

75. Хозяин 10

V-nl I *mp*

V-nl II *mp*

V-le *mp*

V-c. *mp*

C-b. *mp*

СИМФОНΙΑ №2,  
(С. Фостер) I часть

75. 20

V-nl I *f*

V-nl II *f*

V-le *f*

V-c. *f*

C-b. *f*

25 (Брамс)

V-nl I *cresc.*

V-nl II *cresc.*

V-le *cresc.*

V-c. *cresc.*

C-b. *cresc.*

СИМФОНΙΑ №2,  
переход ко II части

76. 110

Fl. I

Fl. II

Ob. I *quasi recitativo*

Ob. II *pp*

Cl. I

Cl. II

110 *rit. e dim.*

V-nl I *pp*

V-nl II *pp*

V-le *pp*

V-c. *pp*

C-b. *pp*

*attacca*

Allegro II

Fl. I  
Fl. II  
Ob. I  
Cl. (B) I  
Cl. (B) II  
Fag. I  
Fag. II  
Cor. I  
Cor. II  
V-le

*f* *pp*

СИМФОНΙΑ № 2,  
II часть  
animando

77. 325

Fl. I  
Ob. I  
Ob. II  
Cl. I  
Cl. II  
Fag. I  
Cor. I, II  
Cor. III, IV  
V-ni I  
V-ni II  
V-le  
V-c.  
C-b.

*f* *animando* *animando* *div.*

325 Брамс

70. Бетховен 190

Cl. I

I

Fac.

II

I, II

Cor.

III, IV

T-ro mil.

Timp.

→ Брамс

I

V-ni

II

V-le

V-c.

C-b.

190

СИМФОНИЯ №2, III часть

„Тристан“

25 →

dim.

30

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Timip.

25

dim.

30

V-ni

V-le

V-c.

C.b.



15

==

397

81.

Picc. I II

Fl. I II

Ob. I II

Cl. I II

Fag. I II

Cor. I II

Tr-ni I II

Tr-ne b.

Tuba

8

V-ni I II

V-le

V-c.

C-b.

solo Tr-ne I

8



82.

Fl. *pp* *ppp* *pppp*  
(No Flute here if Bells play)

Cor. *ppp* *ppp*

C-na *ppp*

V-ni I *rit. div. 3* *decesc.* *ppp* *senza sord. ten.* *ppp* *senza sord.*

V-ni II *p* *pp* *ppp* *senza sord.*

V-le *p* *decesc.* *pp* *ppp* *senza sord.*

V-c. *One div.* *ppp* *ppp* *senza sord.*

C-b. *p* *pp* *ppp* *senza sord.*

**Allegro (In Quadrille and Lancer time)**

Fl. *f*

Cor. *f*

**Allegro (In Quadrille and Lancer time)**

V-ni I *non div.* *ff* *non div.*

V-ni II *ff* *non div.* *pp*

V-le *ff* *pp*

V-c. *ff* *pizz.* *pp*

C-b. *ff* *pp*



83. 8

Picc. *rit.* *fff non decres.*

Cor. *fff non decres.*

Jew's Harp *fff non decres.*

V-ni I *poco len.* *gliss.* *fff non decres. poco len.*

V-ni II *fff non decres. poco len.*

V-le *fff non decres. poco len.*

V-c. *fff non decres. poco len.*

C-b. *fff non decres. poco len.*

Andante (cantabile)

V-ni I (sord.) *mp dolce* *div.* (One only)

V-ni II (div.) *mp pizz.* (One only)

V-le (div.) *pp dolce* *unis.*

V-c. *mp pizz.*

C-b. (div.) *mp*

Tutti *mp*



2 Fl.

Tuba

V-ni

V-le

V-c.

C.b.

[illegible]



87.

Fl. I  
II

Ob. I  
II

Cl. I  
II

Fag. I  
II

Tr-be I  
II

T-ro  
mil.

Cassa

Piano

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

*pp cresc. poco a poco*

*pp cresc. poco a poco*

*pp cresc. poco a poco*

*pp cresc. poco a poco*

Примеры 85, 86 помещены на с.406—407 и 408—409

65

Picc.

Fl. I II

Ob. I II

Cl. (B) I II

Fag. I II

Contrab.

Cor.

Horn I II

Horn III IV

Tr-b (B) I II III

Cornet (B)

Tr-ni

Tuba

Timp.  
 T-fo  
 rullante  
 e  
 Cassa  
 P-lli  
 C-ne  
 russe  
 Piano e  
 Sforzo  
 V-ni  
 V-le  
 V-c.  
 C-b.

L.H. (loco)  
 R.H.  
 L.R.  
 div.

\*) Даны все ноты, кроме ми и си, с аккордами.

80. Picc. 2 Picc.

Picc.

Fl. I II

Ob. I II

Cl. in B $\flat$  I II

Fag. I II III

C. lag.

Cur. I II III IV

Tr. be (B) I II III

Cornetto

Tr. ni I II III

Tuba

Timp.  
 Tro ruti.  
 Cassa  
 P-tti  
 I  
 C-ne  
 russe  
 II  
 Piano  
 c.  
 Sil.  
 V-nt  
 V-le  
 V-c.  
 C-b.

88.

Fl. I II

Fag. I II

C-fag.

Cor. I II III IV

T-ro mil.

Cassa

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

*sf*

*f*

*mf*

Più mosso (about 112-116 =  $\text{♩}$ )

Fl. I II

Cl. I II

Fag. I II

C-fag.

Tr-ne III  
e Tubal

T-ro mil.

Cassa

*ff*

*ff*

*sf*

*mp*

*mp*

*f*

*mf* (col P-tti)

Più mosso (about 112-116 =  $\text{♩}$ )

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

*unis.*

*unis.*

*sf*

*mp*

*sf*

*mp*

*ff*

*ff*

*pizz.*

*tutti unis.*

Chorus  
Andante con moto [about 72-80 = ♩]

no. 1

Picc. *ff* *dim.*

Fl. *ff* *dim.* *8-va lower* *ad lib* *dim.*

Cl. *ff* *dim.*

Fag. *ff* *dim.* *gliss.* *sf* *dim.*

Tr-be *ff* *dim.* *a2*

Tr-ni *ff* *dim.*

e *ff* *dim.*

Tuba *ff* *dim.* *v (ti-ne III)*

Timp. *ff* *dim.*

Tr-lo *ff* *dim.*

T-ro mil. *ff* *dim.*

Cassa e *ff* *dim.*

P-lti *ff* *dim.*

C-ne *ff* *dim.*

Piano *ff* *dim.*

I *ff* *dim.*

V-ni *ff* *dim.*

II *ff* *dim.*

V-le *ff* *dim.*

V-c. *ff* *dim.*

C-b. *ff* *dim.*

Andante con moto [about 72-80 = ♩]



91. *Maestoso* (♩ = 60)

Arpa

2 V-ni

Tr-ba (C)

Piano

V-ni

V-le

V-c.

C-b.

*ppp* (*tremolo throughout if more than two*)

*mf*

*ff*

*div.*

*1* a little slower a tempo più rit.

*1* a little slower a tempo più rit.

[I] Andante maestoso (about 60-65  $\frac{1}{2}$  of  $\frac{1}{4}$ )

90.

C. ne  
Arpa  
Piano  
V. ni  
V. la  
C. b.

[II] Andante maestoso (about 60-65  $\frac{1}{2}$  of  $\frac{1}{4}$ )

Fl.  
Cl.  
Cor.  
Tr. bo  
Tr. ni  
Tuba  
Timp. (F)  
Tr. co mil.

Casso e  
 P.H.  
 Tam-tam  
 Accordion  
 Piano solo  
 Organo  
 V.ni I  
 V.ni II  
 V.le  
 V.c.  
 C.b.

13 Andante maestoso (about 60-62) tremolo sempre  
 Play on Tremolo Chord (after new version)  
 trem. sempre  
 (trem sempre)  
 div.

Conductor I -  $\frac{8}{8}$  ( $\text{♩} = 50$ )  
Conductor II - ( $\text{♩} = 80$ ) and (II) ( $\text{♩} = 70$ )

♩ Allegretto ( $\text{♩}$  of  $\frac{8}{8} = 50$ )

Cl.

Musical score for Clarinet (Cl.). The staff shows a series of notes with various articulations and dynamics, including *ppp* and *pp*. There are also some slurs and ties.

Take cue from Cond. II, then freely to  $\frac{8}{8}$

II Fag.

Musical score for Bassoon (II Fag.). The staff shows a series of notes with various articulations and dynamics, including *ppp* and *pp*. There are also some slurs and ties.

Primo

Musical score for Piano (Primo). The staff shows a series of notes with various articulations and dynamics, including *ppp* and *pp*. There are also some slurs and ties.

Orchestra Piano

Musical score for Orchestra Piano. The staff shows a series of notes with various articulations and dynamics, including *ppp* and *pp*. There are also some slurs and ties.

Secondo

Musical score for Piano (Secondo). The staff shows a series of notes with various articulations and dynamics, including *ppp* and *pp*. There are also some slurs and ties.

Cel.

Musical score for Cello (Cel.). The staff shows a series of notes with various articulations and dynamics, including *ppp* and *pp*. There are also some slurs and ties.

Tr.:lo

Musical score for Trombone (Tr.:lo). The staff shows a series of notes with various articulations and dynamics, including *ppp* and *pp*. There are also some slurs and ties.



93.

II Picc.

II Fl.

II Cl. (B)

II Fag.

Orchestra Piano

Primo

Secondo

II Tr-be (C)

II Tr-ni

II Tuba

Tr-lo

C-ne

II Timp.

Indian Drum (Tom-ton)

Tr-o mil.

Cassa e P-tti

Gonghi

II Piano solo

V-ni I (2 soli)

V-ni I (altri)

V-ni II

V-lc

V-c.

C.b.

14

94. <sup>a2</sup> <sup>A</sup>

Cl. (B) *ff*

Fag. *f*

Piano *f*

Tr-ni <sup>a2</sup> *f*

Tr-lo <sup>3</sup> <sup>A</sup> *p*

T-tom <sup>3</sup> *p*

Gong <sup>3</sup> *p*

Piano solo *ff*

V-le *ff*

V-c. (arco) *ff*

C-b. (pizz.) *ff*

This page of musical notation consists of six systems of staves. The first system has a treble and bass staff. The second system has a grand staff (treble and bass). The third system has a single staff with a treble clef. The fourth system has a grand staff. The fifth system has a grand staff. The sixth system has a grand staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'sf'.



95. Flute

Fl. e picc.

Cl. (B)

Fag.

Orchestra Piano Primo

Orchestra Piano Secondo

Tr-be (C)

Tr-ni e Tuba

Tr-lo

C-ne

Temp.

Indian Drum (Tom-tom)

Tro mil.

Cassa e P-tti (O)

Gonghi

Piano solo

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

18 Poco più

Fl. Picc. Fl. Picc. Fl. Picc.

sempre marcato

f

(or Sax)

Poco più

mp

decisivo

mp

Poco più

mp

arco (div.)

div.

mp 1/2 pizz. 1/2 arco

sempre marcato

1/2 pizz. 1/2 arco

96. 23 Andante (about 60-56 =  $\text{♩}$ )

Fl.

Cl. (B)

Orchestra Piano

Tr-he (C)

C-ne

Cassa

Piano solo

V-ni I

V-ni II

Extra V-no II (solo)

V-le

V-c.

C-b.

Andante

(Allegro) Coll' Violino II etc.

*ppp* solo *pp* coll' Piano

*stringendo* *ten.* solo [Freely] *mp* *l.h. pp*

Andante

(continues Allegro) etc.

*ppp* (Allegro) but slightly slower than Extra Violin

[Freely] *ppp* Extra Viola (one only)

97.

II Picc.

II Fl.

II Cl (B)

Fag.

Piano Primo

Orchestra II Secondo

Cornetti (C)

Tr-be (C)

II Tr-ni

Tuba

Timp.

Indian Drum  
II (Tom-tom)

T-ro mil.  
(I) Cassa e  
P-tti (o)

II Gonghi

Piano solo

II V-ni I

II V-ni II

II V-le

V-c.

C-b.

marcato sempre

marcato sempre

\*) Квадратные ноты — повышение на  $\frac{1}{4}$  тона

This page of musical notation consists of several systems of staves, likely for a piano and voice or multiple instruments. The notation includes complex melodic lines with many accidentals (sharps and flats) and dynamic markings such as *ppp* (pianississimo). Key features include:

- Triplets:** Several groups of three notes are marked with a '3' and a bracket, indicating they are to be played in one-third the time of their written value.
- Quintuplet:** A group of five notes in the upper system is marked with a '5' and a bracket, indicating they are to be played in one-fifth the time of their written value.
- Dynamic Markings:** The marking *ppp* appears in several places, indicating extremely soft dynamics.
- Articulation:** There are various slurs, ties, and accents throughout the piece, suggesting a highly expressive and technically demanding performance.
- Staff Layout:** The notation is arranged in vertical systems, with some systems having multiple staves for different parts.

99.

Cl.

Org.

Ped.

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

Cl.

Corno  
(Tr-ne)

Timp.

Org.

Ped.

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

unis.

unis.

unis.

unis.

*cantabile**tr* *tr* *tr* *tr* *mp**mp*

427

## I. Айвз

### *а) Монографии, сборники, справочная литература. Литературные сочинения композитора\**

1. Павлишин С. Чарлз Айвз.— М., 1979.
2. Bernlef J., Leeuw R. de. Charles Ives.— Amsterdam, 1969.
3. Cowell H. and S. Charles Ives and his music.— N. Y., 1974.
4. Fisher F. Ives' Concord Sonata.— Denton, Texas: C/G Productions, 1981.
5. Fladt H., Lück H., Stroh W. M. Musik im 20. Jahrhundert: Über den Reiz des Populären: Schönberg — Ives — Bartok.— Stuttgart, 1984.
6. Hitchcock H. W. Ives // Oxford Studies of Composers, 14.— Oxford: University Press, 1977. Испр. изд.— N. Y.: Institute for Studies in American music, 1983.
7. Ives Charles E. Conductor's note// Ives Charles. Symphony No 4, performance score.— N. Y., 1965.
8. Ives Charles E. Essays before a sonata, the Majority and other writings / Ed. by H. Boatwright.— N. Y., 1970.
9. Ives Charles E. Letters to Nicolas Slonimsky // Slonimsky N. Music since 1900.— N. Y., 1971.
10. Ives Charles E. Memos / Ed. by J. Kirkpatrick.— N. Y., 1972.
11. An Ives celebration: Papers and panels of the Charles Ives centennial festival-conference / Ed. by H. Wiley Hitchcock, Vivian Perlis.— Urbana, 1977.
12. Ives Charles. Centennial Festival-Conference (october 17—21, 1974): Program Booklet / Ed. by H. W. Hitchcock and V. Perlis.— N. Y., 1974.
13. Kirkpatrick J. A Temporary Mimeographed Catalogue of the Music: Mss. and Related Materials of Charles Edward Ives.— New Haven, 1976.
14. Lerma de. Charles Edward Ives, 1874—1954: A Bibliography of his music.— Kent, cop. 1970.
15. Maske U. Charles Ives in seiner Kammermusik für drei bis sechs Instrumente.— Regensburg, 1971.
16. Perlis V. Charles Ives Remembered.— New Haven; London, 1974.
17. Perry R. S. Charles Ives and the American Mind.— Kent, 1974.
18. Rossiter F. Charles Ives and his America.— N. Y., 1975.
19. Sive H. R. Music's Connecticut Yankee: An Introduction to the Life and Music of Charles Ives.— N. Y., 1977.
20. Vinay G. L'America musicale di Charles Ives.— Torino, 1974.

---

\* В библиографии приведены наиболее значительные работы, связанные с творчеством Айвза. Литературу по творчеству композитора читатель найдет также в книге Коуэллов (3) и Росситера (18), где приведены списки публикаций, связанных с творчеством Айвза и вышедших при его жизни, указаны газетные статьи, посвященные Айвзу.



21. Warren R. Jr. Charles E. Ives: Discography.— New Haven: Yale University Library, 1972.
22. Wooldridge D. From the Steeples and Mountains. A Study of Charles Ives.— N. Y., 1974.

**б) Диссертации и дипломные работы  
об Айвзе в СССР и США**

23. Кисин В. Р. Чарльз Айвз в свете демократических традиций культуры США.— Л., 1982.
24. Дубинская М. Гармония Айвза: Традиция и новаторство. Дипл. работа.— М., 1975.
25. Соколова О. Н. Жанр сонаты в творчестве Ч. Айвза. Дипл. работа.— М., 1983.
26. Albert Th. The Harmonic Language of Charles Ives' Concord Sonata: Thesis.— University of Illinois, 1974.
27. Brooks W. Ives and Cage: Thesis.— University of Illinois, 1970.
28. Burkholder J. P. The Evolution of Charles Ives' Music: Aesthetics, Quotations Technique: Ph. D. Thesis.— University of Chicago, 1983.
29. Call W. A. A Study of the Transcendental Aesthetic Theories of John S. Dwight and Charles E. Ives and the Relationship of These Theories to Their Respective Work as Music Critic and Composer: D. Mus. A. dissertation.— University of Illinois, 1971.
30. Clark S. R. The Transcendental Philosophy of Charles E. Ives as Expressed in the Second Sonata for Pianoforte «Concord, Mass., 1840—1860»: Master of Art. Thesis.— San Jose State College, 1966.
31. Cordes J. K. A New American Development in Music: Some Characteristic Feature Extending from the Legacy of Charles Ives: Doctoral dissertation.— Louisiana State University, 1976.
32. Frank A. R. The Music of Charles Ives.— Ann Arbor, Mich., University Microfilms, 1969.
33. Henderson C. W. Quotation as a Style Element in the Music of Charles Ives: Ph. D. dissertation.— Washington University, 1969.
34. Kumlien W. C. The Sacred Choral Music of Charles Ives: A Study in Style Development: D. Mus. A. dissertation.— University of Illinois, 1969.
35. Layton B. An Introduction to the 114 Songs of Charles Ives: Bachelor's Thesis.— Harvard University, 1963.
36. Mays K. R. The Use of Hymn Tunes in the Works of Charles Ives: Dissertation.— Indiana University, 1961.
37. Myers B. D. The Orchestral Music of Charles Ives: Thesis.— Indiana University, 1951.
38. Newman Ph. E. The Songs of Charles Ives (1874—1954): Ph. D. dissertation.— University of Iowa, 1967.
39. Riedel J. and Oudal R. A Charles Ives Primer.— University of Minnesota, 1969.
40. Rider D. The Musical Thought and Activities of the New England Transcendentalists: Ph. D. dissertation.— University of Minnesota, 1964.
41. Rosen L. C. The Violin Sonatas of Charles Ives: Dissertation.— University of Illinois, 1965.
42. Rossiter F. Charles Ives and American Culture: The Process of Development, 1874—1921: Thesis.— Princeton University, 1970.
43. Stein A. The Musical Language of Charles Ives' «Three Places in New England»: Thesis.— University of Illinois, 1975.
44. Vinquist M. A. The Psalm Settings of Charles Ives: Master of Art. Thesis.— Indiana University, 1965.

45. Wallach L. D. The New England Education of Charles Ives: Ph. D. dissertation.— Columbia University, 1973; University Microfilms, Ann Arbor, 1977.
46. Ward Ch. W. Charles Ives: The Relationship between Aesthetic Theories and Compositional Processes: Ph. D. dissertation.— University of Texas, 1974.
47. Ward Ch. W. The Use of Hymn Tunes as an Expression of «Substance and Manner» in the Music of Charles Edward Ives, 1874—1954: Master's thesis.— University of Texas, 1974.

**в) Статьи об Айвзе на русском и других языках**

48. Ивашкин А. Чарльз Айвз // Муз. жизнь. 1981. № 14.
49. Ивашкин А. Чарльз Айвз: Мир его музыки // Муз. современник.— М., 1984. Вып. 5.
50. Кисин В. Р. Айвз и демократическая культура США: Тезисы доклада на научно-теоретической конференции аспирантов и соискателей в Пермском государственном институте культуры.— Пермь, 1980.
51. Кисин В. Р. Эстетика Ч. Айвза и его песенное творчество // Анализ, концепции, критика.— Л., 1977. Вып. 1.
52. Рахманова М. Чарльз Айвз // Сов. музыка. 1971. № 6.
53. Хаглиден С. Чарльз Айвз, старик, Нью-Йорк // Современная шведская поэзия.— М., 1979.
54. Шонберг Г. Чарльз Айвз // Америка. 1975. № 221 (март).
55. Ballantine Ch. Charles Ives and the Meaning of Quotation in Music // The Musical Quarterly. 1979. No. 2. P. 167—184.
56. Bellamann H. Charles Ives: The Man and His Music // The Musical Quarterly, 1933. No 1.
57. Bernstein L. Ives' Second Symphony [Комментарий к первому исполнению] // Альбом пластинок: The Four Symphonies of Charles Ives. Columbia D3S 783.
58. Blum S. Charles Ives and His America by Frank R. Rossiter (review) // Musical Quarterly. 1976. No 4. P. 597—603.
59. Blum S. Ives' Position in Social and Musical History // Musical Quarterly. 1977. No 4. P. 459—482.
60. Boatwright H. Ives' Quarter-Tone Impressions // Perspectives of American Composers.— N. Y., 1971.
61. Brooks W. Ives Today // 11. P. 209—226.
62. Bruce N. Ives and Nineteenth-Century American Music // 11. P. 29—44.
63. Budde E. Anmerkungen zum Streichquartett Nr 2 von Charles E. Ives // Bericht über Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress.— Bonn, 1970; Kassel, 1971.
64. Cage J. Two Statements on Ives // A Year from Monday.— Middletown, 1970.
65. Carter E. Shop Talk by an American Composer // The Musical Quarterly. 1960. No 2.
66. Carter E. The Case of Mr. Ives // Perspectives of New Music. Vol. 2. 1964. No 2.
67. Carter E. Ives Today: His Vision and Challenge // Modern Music. XXI. May—June. 1944. P. 199—202.
68. Charles S. R. The Use of Borrowed Material in Ives' Second Symphony // The Music Review. XXVIII. May. P. 102—111.
69. Clark S. R. The Element of Choice in Ives' Concord Sonata // The Musical Quarterly. 1974. April. No 2.
70. Copland A. A Businessman Who Wrote Music on Sundays // Music and Musicians. 1960. November.
71. Copland A. One Hundred and Fourteen Songs // Modern Music. XI. 1934. P. 59—64.

72. Cowell S. Ivesiana: More than Something just Usual // *High Fidelity and Musical America*. 1974. October. P. MA 14 — MA 16.
73. Cyr C. Intervallic Structural Elements in Ives' Fourth Symphony // *Perspectives of New Music*, Spring-Summer and Fall-Winter. 1971. P. 291—303.
74. Davenport G. Charles Ives // *The Geography of the Imagination*.— San Francisco, 1981. P. 272—277.
75. Davidson A. Transcendental Unity in the Works of Charles Ives // *American Quarterly*. 1970. Vol. XXII. Spring. No. 1. P. 35—44.
76. Dickinson P. A New Perspective for Ives // *Musical Times*. 1974. Vol. 115. No 1580. P. 836—858.
77. Dickinson P. Ivesiana // *Musical Times*. 1974. Vol. 115. No 1581. Nov. P. 947—948.
78. Eger J. Ives and the Beatles // *Music Journal*. 1968. Vol. 26. Sept., No 7. P. 46, 70—71.
79. Feder S. Decoration Day: A Boyhood Memory of Charles Ives // *The Musical Quarterly*. 1980. No 2. P. 234—261.
80. Forte A. Ives and Atonality // 11. P. 159—186.
81. Graff P. Requiem dla epoki // *Res facta*. 5. Kraków. 1971.
82. Grunden R. N. Charles Ives' Place in American Culture // 11. P. 4—15.
83. Hall D. Charles Ives: An American Original // *HI/FI Stereo Review*. XIII (Sept. 1964). P. 41—58.
84. Hall D. Premiere and Cultural Turning Point: Charles Ives' Fourth Symphony: An Account of the History and Preparation of the Score, the Problematic Rehearsals, and the First Performance of an Almost Legendary Work // *HI/FI Stereo Review*. 1965. July. P. 55—58.
85. Hampel J. Charles Ives. Samotny z Nowej Anglii // *Ruch muzyczny*. Warszawa. 1974. No 21.
86. Harrison L. On Quotation // *Modern Music*. 1946. XXIII. Summer. P. 166—169.
87. Helms H. G., Hans G. Charles Edward Ives — idealer Amerikaner oder Sozialkritiker? // *Beiträge zur Musikwissenschaft*. 1978. Vol. 70. Nr. 1. S. 16—22.
88. Herrmann B. Four Symphonies by Charles Ives // *The Musical Quarterly*. 1944. No. 4.
89. Ivaškin A. Charles Ives: la scoperta dell'America // *Musica / Realta*. 1984. N 13.
90. Ives Charles. The 100<sup>th</sup> Anniversary: Booklet of Album.— CBS, N. Y., 1974.
91. Jarociński S. Charles Ives // *Ruch muzyczny*. Warszawa. 1974. N 11.
92. Josephson N. S., Alto P. Zur formalen Struktur einiger später Orchesterwerke von Charles Ives (1874—1954) // *Die Musikforschung*. 1974. H. 1. Jan.-März. S. 57—64.
93. Karallus M. Charles Ives: Sinfonie Nr 4; Central Park in the Dark; Three Places in New England (NZ Schallplatte des Monats) // *Neue Zeitschrift für Musik*. 1985. Nr. 4.
94. Karczyńska-Bielas M. 100 rocznica urodzin Ivesa w Wielkiej Brytanii // *Ruch muzyczny*. Warszawa. 1975. N 3.
95. Kirkpatrick J. Corrections of Ives' Piano Trio Made on the Basis of the Autograph.— New Haven: Yale University Library. 1985.
96. Kirkpatrick J. Ives as Revealed in His Marginalia // *The Cornell University Musical Review*. 1961. IV.
97. Kirkpatrick J. Preface to the Facsimile Edition of the Fourth Symphony // *Charles Ives. Symphony No. 4, performance score*.— N. Y., 1965.
98. Kirkpatrick J. Speech at the Graduate Club, New Haven, Saturday 30 March, 1985.— New Haven: Yale University Library, 1985.

99. Kolodin I. A Dream of a Dream — New Ives Hence // Saturday Review. 1965. May, 15.
100. Kolter H. Zur Kompositionstechnik von Charles Edward Ives // Neue Zeitschrift für Musik. 1972. Nr. 10.
101. Konold W. Arkadien in Neuengland // Musica. 1974. H. 5, Sept.—Oct., S. 468—469.
102. Konold W. Neue Musik in der Neuen Welt. Der Komponist Charles Ives // Musica. 1972. Mai—Juni. H. 3. S. 239—242.
103. Křienek E. Charles Ives. 1874—1954 // Schweizerische Musikzeitung. Jahr. 95. N 4.— Zürich, 1958. P. 141—144.
104. Lee J. Charles E. Ives // Ruch muzyczny. Warszawa. 1983. N 17.
105. Lee J. Dwa studia o Ivesie // Ruch muzyczny. Warszawa. 1977. N 16.
106. Lee J. Przed Ivesem // Ibid. 1983. N 15.
107. Marcus L. Charles Ives. Symphony No. 4. (Annotation) // Columbia, Stereo MS 6775, ML 6175.
108. Marshall D. Charles Ives Quotations: Manner or Substance? // Perspectives on American Composers.— N. Y., 1971.
109. Mead R. H. Cowell, Ives and «New Music» // The Musical Quarterly. 1980. No. 4.
110. Mellers W. Music in the Melting Pot: Charles Ives and the Music of the Americas // Scrutiny 7. 1939. March. P. 390—403.
111. Moor P. On Horseback to Heaven: Charles Ives // Harper's Magazine. 1948. CXCVII, Sept. P. 65—73.
112. Morgan R. P. Spatial Form in Ives // 11. P. 145—158.
113. Nelson M. D. Beyond Mimesis: Transcendentalism and Processes of Analogy in Charles Ives' «The Fourth of July» // Perspectives of New Music. Fall-winter 1983 / spring-summer 1984. Vol. 22 (1—2). P. 353—384.
114. Ramey Ph. Holidays. (Annotation) // Columbia MS7147.
115. Rosenfeld P. Ives' Concord Sonata // Modern Music. 1939. Jan. — Febr. No. 2. P. 109—112.
116. Rossiter F. R. Charles Ives: Good American and Isolated Artist // 11. P. 16—28.
117. Salzman E. New Stereo Discs for a Further Look at Ivesian Questions and Answers // High Fidelity. 1966. June.
118. Schrade L. Charles E. Ives. 1874—1954 // Yale Review. 1955. Summer. No. 44. P. 535—545.— New Haven, 1955.
119. Slonimsky N. Autobiography.— London: Oxford University Press, 1988.
120. Sterne C. The Quotations in Charles Ives' Second Symphony // Music and Letters. 1971. Vol. 52. No. 1. Jan. P. 34—45.
121. Stone K. Ives' Fourth Symphony: The Musical Quarterly. 1966. No 1. P. 1—16.
122. Stuckenschmidt H. H. Ives setzt sich auch in Berlin durch // Melos. 1966. Apr. H. 4.
123. Yellin V. F. Ives: The Celestial Country (Review of record) // The Musical Quarterly. 1974. No. 3. P. 500—508.

## **II. Американская музыка**

### **Книги и статьи на русском и иностранных языках**

124. Конен В. Блюзы и XX век.— М., 1980.
125. Конен В. К истории афро-американской музыки // История и современность.— Л., 1981.

126. Конен В. Пути американской музыки.— М., 1977.
127. Конен В. Рождение джаза.— М., 1984.
128. Конен В. Этюды о зарубежной музыке.— М., 1975.
129. Михайлов Дж. К. Музыка Соединенных Штатов Америки // Музыкальная энциклопедия. Т. 5. С. 145—173.
130. Шнеерсон Г. Американская песня.— М., 1977.
131. Шнеерсон Г. Портреты американских композиторов.— М., 1977.
132. Boni M., ed. The Fireside Book of Favorite American Songs.— N. Y., 1952.
133. Cage J. A Year from Monday.— Middletown; Conn., 1970.
134. Cage J. Composition in Retrospect.— Köln, 1982.
135. Cage J. Empty Words: Writings 73—78.— Middletown; Conn., 1979.
136. Cage J. Notations.— N. Y., 1969.
137. Cage J. Silence: Lectures and Writings.— Middletown; Conn., 1961.
138. Cage J. «Musik-Konzepte», Sonderband.— München, 1978.
139. Cage J. «X».— Middletown: Wesleyan University Press, 1986.
140. Chase G. America's Music from the Pilgrims to the Present.— N. Y., 1955.
141. Chou Wen-Chung. Asian Concepts and Twentieth-Century Western Composers // The Musical Quarterly. 1971. No. 2. P. 211—229.
142. Chou Wen-Chung. Varèse: A Sketch of the Man and His Music // The Musical Quarterly. 1966. No. 2.
143. Cowell H., ed. American Composers on American Music — N. Y., 1962.
144. Crumb G. Profile of a Composer.— N. Y., 1986.
145. Hitchcock H. W. Music in the United States: A Historical Introduction. 2nd ed.— Englewood Cliffs, New Jersey, 1974.
146. Howard J. Stephen Foster, America's Troubadour.— N. Y., 1962.
147. Kirkpatrick J. The Evolution of Carl Ruggles: A Chronicle Largely in His Own Words // Perspectives of New Music. Spring — Summer. 1968. P. 146—166.
148. Kostelanetz R. Conversing with Cage.— N. Y., 1988.
149. Lindstrom C. E. William Billings and His Times // The Musical Quarterly. 1939. No. 4. P. 479—497.
150. Lomax A. The Folk Songs of North America.— Garden City, N. Y., 1960.
151. Lomax J. American Ballads and Folksongs.— N. Y., 1934.
152. Lomax J. Folk Song USA.— N. Y., 1966.
153. One Hundred Years of Music in America / Ed. by P. Lang.— N. Y., 1961.
154. Partch H. Genesis of a music.— N. Y., 1973.
155. Reynolds R. John Cage (interview) // John Cage. Catalogue of Works.— N. Y.: Peters, 1962.
156. Sing a Song: Songs of People in North America / Ed. by P. Zacher und K.-G. Eulitz.— Leipzig, 1984.
157. Stevenson R. Protestant Church Music in America.— N. Y., 1966.
158. The Yale Song Book.— N. Y., 1906.

### ***III. Америка, общие проблемы:***

***литература, философия, общая история — на русском и английском языках***

159. Александров В. Марк Твен и Россия // Вопросы литературы. 1985. № 10.

160. Американская новелла XX века.— М., 1976.
161. Американские поэты / Пер. М. Зенкевича.— М., 1969.
162. Анастасьев Н. Преодоление «Улисса» // Вопросы литературы. 1985. № 11.
163. Анастасьев Н. Фолкнер.— М., 1976.
164. Аникин Г. В. Романтизм в США и Англии: некоторые аспекты сравнительного анализа // Романтические традиции американской литературы XIX века и современность.— М., 1982.
165. Аунин Т. Проблема мифологизации национальной истории в творчестве американских романтиков первой половины XIX века // Ученые записки ТГУ.— Тарту, 1982. Вып. 626.
166. Брукс В. В. Писатель и американская жизнь.— М., 1967—1971. Т. 1—2.
167. Васильев В. Английская эпиграмма // Вопросы литературы. 1982. № 10.
168. Галинская И. Л. Философские и эстетические основы поэтики Дж. Д. Сэлинджера.— М., 1975.
169. Готорн Н. Алая буква // Избр. произведения в 2 т.— Л., 1982. Т. 1.
170. Дикинсон Э. Стихотворения // Библиотека всемирной литературы, серия вторая.— М., 1976. Т. 119.
171. Дьяконова Н. Я. Английский романтизм.— М., 1978.
172. Зверев А. Каммингс и «чистая поэтика» // Иностранная литература. 1978. № 7.
173. Каули М. Дом со многими окнами.— М., 1973.
174. Кириченко О. М. Американская поэзия первой половины XIX века (от Брайента до По) // Романтические традиции американской литературы XIX века и современность.— М., 1982.
175. Ковалев Ю. В. Американский романтизм: хронология, топография, метод // Романтические традиции американской литературы XIX века и современность.— М., 1982.
176. Лекомцев Ю. К. Об одном концептуальном приеме У. Фолкнера (по роману «The Sound and the Fury») // Сб. статей по вторичным моделирующим системам.— Тарту, 1973.
177. Литературная история Соединенных Штатов Америки. Т. 1—3.— М., 1977—1979.
178. Малявин В. В. Китайские импровизации Паунда // Восток — Запад. Исследования. Переводы. Публикации.— М., 1982.
179. Морозова Т. Л. Учение Эмерсона о «доверии к себе» и проблема индивидуализма в американской общественной и духовной жизни // Романтические традиции американской литературы XIX века и современность.— М., 1982.
180. Николюкин А. Лев Толстой и Америка его времени // Вопросы литературы. 1985. № 12. С. 131—155.
181. Паррингтон В. Л. Основные течения американской мысли. Т. 3.— М., 1963.
182. Паунд Э. Поднебесная: Стихи по мотивам классической китайской поэзии // Восток — Запад. Исследования. Переводы. Публикации.— М., 1982.
183. Писатели США о литературе.— М., 1982. Т. 1—2.
184. Покровский Н. Е. Генри Торо.— М., 1983.
185. Слезкин Л. Ю. Легенды, утопия, быль в ранней американской истории.— М., 1981.
186. Слезкин Л. Ю. У истоков американской истории.— М., 1980.
187. Старцев А. Генри Торо и его «Уолден» // Генри Дэвид Торо. Уолден, или Жизнь в лесу.— М., 1979.
188. Старцев А. От Уитмена до Хемингуэя.— М., 1972.

189. Твен М. Из автобиографии. Избр. письма // Собр. соч. В 12 т.— М., 1961. Т. 12.
190. Твен М., Уорнер Ч. Позолоченный век (повесть наших дней) // Собр. соч. В 12 т.— М., 1959. Т. 3.
191. Торо Г. Уолден, или Жизнь в лесу.— М., 1979.
192. Цехановская Л. Южная литературная традиция в творчестве У. Стайрона // Взаимосвязи и взаимодействие литератур. Ученые записки Тартуского гос. университета.— Тарту, 1985. Вып. 698.
193. Чехов А. П. Собр. соч. В 12 т.— М., 1956. Т. 11 (Письма).
194. Чуковский К. Мой Уитмен.— М., 1966.
195. Эйзенберг Ф. Г. Д. Торо — апостол гражданского неповиновения // Америка. 1969. Февраль. № 148.
196. Элиот Т. Бесплодная земля.— М., 1971.
197. Эстетика американского романтизма.— М., 1977.
198. Emerson R. W. Quotation and Originality // The Portable Emerson / Ed. by Mark van Doren.— N. Y., 1977.
199. Galloway D. The Absurd Hero in American Fiction: Updike, Styron, Salinger.— London: Austin, 1970.
200. Hopkins Ch. H. The Rise of the Social Gospel in American Protestantism. 1865—1915.— New Haven, 1967.
201. Inge Th., ed. Agrarianism in American Literature.— N. Y., 1969.
202. Kafka F. Amerika.— N. Y., 1962.
203. Langer S. Feeling and Form.— N. Y., 1953.
204. Langer S. The Social Influence of Design // Who Designs America? The American Civilization Conference at Princeton.— Garden City; N. Y., 1966.
205. Latham R. The Artifact as a Cultural Cipher // Who Designs America? The American Civilization Conference at Princeton.— Garden City; N. Y., 1966.
206. Matthiessen F. O. American Renaissance.— N. Y., 1941.
207. McLoughlin W. G. Modern Revivalism.— N. Y., 1959.
208. Spender S. Love-Hate Relations: A Study of Anglo-American Sensibilities.— London, 1974.

#### ***IV. Музыка XX века и общие проблемы культуры.***

209. Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 21.
210. Аверинцев С. С. Аналитическая психология К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // О современной буржуазной эстетике.— М., 1972.
211. Аверинцев С. С. Западно-восточный генезис литературных канонов византийского средневековья // Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада.— М., 1974.
212. Аверинцев С. С. Символ // Краткая литературная энциклопедия.— М., 1971. Т. 6.
213. Аверинцев С. С. Судьбы европейской культурной традиции в эпоху перехода от античности к Средневековью // Из истории культуры Средних веков и Возрождения.— М., 1976.
214. Аверинцев С. С. Символика раннего Средневековья (К постановке проблемы) // Семиотика и художественное творчество.— М., 1977.
215. Аверинцев С. С. Традиция греческой «диалектики» и возникновение рифмы // Контекст-1976.— М., 1977.
216. Адорно Т. В. Введение в социологию музыки. 12 теоретических лекций / Пер. с нем. А. В. Михайлова.— М., 1973. Вып. 1—2.

217. Акчурина И. А., Ахундов М. Д. Эйнштейн и развитие понятия пространства // Эйнштейн и философские проблемы физики XX века.— М., 1979.
218. Альтман М. Из бесед с поэтом Вячеславом Ивановичем Ивановым (Баку, 1921) // Ученые записки ТГУ.— Тарту, 1968. Вып. 209.
219. Арановский М. Симфонические искания.— Л., 1979.
220. Арто А. О балийском театре. Восточный театр и западный театр. Чувственный атлетизм (из доклада «Театр и боги») // Восток — Запад.— М., 1985.
221. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс.— Л., 1971.
222. Ауэрбах Э. Мимесис.— М., 1976.
223. Баранова Т. (сост.) Роль музыки в становлении новых синтетических форм искусства XX века (реферативный обзор) // Информкультура. 1983. № 3.
224. Барашенков В. С. Законы общей теории относительности и явления микромира // Эйнштейн и философские проблемы физики XX века.— М., 1979.
225. Барсова И. Опыт этимологического анализа // Советская музыка. 1985. № 9.
226. Барсова И. Симфонии Густава Малера.— М., 1975.
227. Бахтин М. К методологии литературоведения // Контекст-1974.— М., 1975.
228. Бахтин М. К эстетике слова // Контекст-1973.— М., 1974.
229. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского.— М., 1979.
230. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса.— М., 1965.
231. Бахтин М. Эстетика словесного творчества.— М., 1979.
232. Белый А. Ритм и смысл // Труды по знаковым системам. 12.— Тарту. 1981.
233. Березовчук Л. Ассимиляция элементов музыкального наследия в творчестве композиторов XX века (Автореферат дисс.).— Л., 1979.
234. Берковский Н. Я. О романтизме и его первоосновах // Проблемы романтизма.— М., 1971. Вып. 2.
235. Берталанфи Л. фон. Общая теория систем. Критический обзор // Исследования по общей теории систем.— М., 1969.
236. Библихин В. В. К онтологическому статусу языкового значения // Традиция в истории культуры.— М., 1978.
237. Боулдинг К. Общая теория систем — скелет науки // Исследования по общей теории систем.— М., 1969.
238. Вайнштейн О. Л. Очерки развития буржуазной философии и методологии истории в XIX—XX вв.— М., 1979.
239. Ванникова Н. Конференция медиевистов // Вопросы литературы. 1985. № 8.
240. Веберн А. Лекции о музыке. Письма.— М., 1975.
241. Вейль Г. Симметрия.— М., 1968.
242. Вернадский В. Биосфера.— М., 1967.
243. Вернадский В. И. Размышления натуралиста. Пространство и время в неживой и живой природе.— М., 1977. Кн. 1.
244. Волков А. А. Грамматология.— М., 1982.
245. Гаспаров М. Л. Колумбово яйцо и строение новеллы // Сб. статей по вторичным моделирующим системам.— Тарту, 1973.
246. Гей Н. К. Время и пространство в структуре произведения // Контекст-1974.— М., 1975.
247. Гей Н. К. Знак и образ // Контекст-1973.— М., 1974.
248. Гершкович Ф. М. Об одной инвенции Иоганна Себастьяна Баха (К вопросу о происхождении классической венской сонатной формы) // Труды по знаковым системам. 11.— Тарту, 1979.



249. Гершкович Ф. Тональные истоки Шёнберговой додекафонии // Труды по знаковым системам. 6.— Тарту, 1973.
250. Гессе Г. Паломничество в страну Востока. Игра в бисер. Рассказы.— М., 1984.
251. Гессе Г. Степной волк // Избранное.— М., 1977.
252. Гёте И.-В. Избр. философские произведения.— М., 1964.
253. Гецелев Б. Факторы формообразования в крупных инструментальных произведениях второй половины XX века // Проблемы музыки XX века.— Горький, 1977.
254. Гецелев Б. О драматургии крупных инструментальных форм во второй половине XX века // Проблемы музыкальной драматургии XX века.— М., 1983.
255. Гринцер П. А. Проблемы семантики художественного текста в санскритской поэтике // Труды по знаковым системам. 9.— Тарту, 1977.
256. Гринцер П. А. Санскритская поэтика и античная риторика: теория «украшений» // Контекст-1983.— М., 1984.
257. Гурвич Н. Киномонтаж и современная зарубежная проза // Из истории зарубежных литератур. Научные труды Ташкентского университета.— Ташкент, 1970. Вып. 2.
258. Гуревич А. Категории средневековой культуры.— М., 1972.
259. Давыдов Ю. Н., Роднянская И. В. Социология контркультуры.— М., 1980.
260. Данилова И. Е. Искусство средних веков и Возрождения.— М., 1984.
261. Денисов Э. Додекафония и проблемы современной композиторской техники // Музыка и современность.— М., 1969. Вып. 6.
262. Денисов Э. Современная культура и проблемы эволюции композиторской техники.— М., 1986.
263. Дмитриева Н. А. Пикассо.— М., 1971.
264. Достоевский Ф. М. Об искусстве.— М., 1963.
265. Друскин М. О периодизации истории зарубежной музыки XX века // Исследования и воспоминания.— Л., 1977.
266. Ермилова Е. В. Метафоризация мира в поэзии XX века // Контекст-1976.— М., 1977.
267. Жегин Л. Язык живописного произведения.— М., 1970.
268. Жолковский А. К. Deus ex Machina // Труды по знаковым системам. 3.— Тарту, 1967.
269. Завадская Е. В. Культура Востока в современном западном мире.— М., 1977.
270. Задоевко Т. П., Хуан Шуин. Основы китайского языка.— М., 1983.
271. Зыкова А. Б. Учение о человеке в философии Х. Ортеги-и-Гасета.— М., 1978.
272. Иванов В. В. Очерки по истории семиотики в СССР.— М., 1976.
273. Иванов В. В. Структура стихотворения Хлебникова «Меня проносят на словных...» // Труды по знаковым системам. 3.— Тарту, 1967.
274. Иванов В. Значение идей М. М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики // Труды по знаковым системам. 6.— Тарту, 1973.
275. Иванов В. В. Фильм в фильме // Труды по знаковым системам. 14.— Тарту, 1981.
276. Ивашкин А. Канон в музыке как эстетический принцип (автореферат дисс.).— М., 1978.
277. Ивашкин А. На Загребском биеннале // Советская музыка. 1981. № 11.
278. Ивашкин А. Кшиштоф Пендерецкий.— М., 1983.

279. Ивашкин А. Вечное, сиюминутное // Сов. музыка. 1988. № 1.
280. Ивашкин А. Альфред Шнитке. Штрихи к творческому портрету // Муз. жизнь. 1988. № 5.
281. Ишханян Р. Происхождение и древнейшая история армян в свете новых достижений лингвистики // Лит. Армения. 1981. № 4.
282. Каралашвили Р. Г. Паломничество Германа Гессе в страну Востока // Восток—Запад.— М., 1982.
283. Кессель Л. М. Гете и «Западно-восточный диван».— М., 1973.
284. Климовицкий А. О творческом процессе Бетховена.— Л., 1979.
285. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века.— М., 1976.
286. Кон И. С. Открытие «Я».— М., 1978.
287. Кон Ю. О теоретической концепции Янниса Ксенакиса // Кризис буржуазной культуры и музыка.— М., 1986. Вып. 5.
288. Кон Ю. Пьер Булез как теоретик // Кризис буржуазной культуры и музыка.— М., 1983. Вып. 4.
289. Кузнецов Б. Г. Эйнштейн и классическая наука // Эйнштейн и философские проблемы физики XX века.— М., 1979.
290. Кузнецов Б. Г. Этюды о меганауке.— М., 1982.
291. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера.— М., 1975.
292. Леви-Стросс К. Из книги «Мифологичные. 1. Сырое и вареное» // Семиотика и искусствоведение.— М., 1972.
293. Леви-Стросс К. Структура мифов // Вопросы философии. 1970. № 7.
294. Лихачев Д. С. Ахматова и Гоголь // Традиция в истории культуры.— М., 1978.
295. Лосев А. В поисках смысла // Вопросы литературы. 1985. № 10.
296. Лосев А. Жизненный и творческий путь Платона // Платон. Собр. соч. В 3 т.— М., 1968. Т. 1.
297. Лосев А. Музыка как предмет логики.— М., 1927.
298. Лосев А. О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки.— М., 1973.
299. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство.— М., 1976.
300. Лосев А. Ф. Философия имени.— М., 1927.
301. Лотман Ю. М. «Договор» и «вручение себя» как архетипические модели культуры // Ученые записки ТГУ.— Тарту, 1981. Вып. 513.
302. Лотман Ю. Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки.— М., 1973.
303. Лотман Ю. М. Место киноискусства в механизме культуры // Труды по знаковым системам. 8.— Тарту, 1977.
304. Лотман Ю. О двух системах коммуникации в системе культуры // Труды по знаковым системам. 6.— Тарту, 1973.
305. Лотман Ю. О моделирующем значении понятий «конца» и «начала» в художественных текстах // Лотман Ю. Статьи по типологии культуры.— Тарту, 1970. Вып. 1.
306. Лотман Ю. М. Проблема «обучения культуре» как ее типологическая характеристика // Труды по знаковым системам. 5.— Тарту, 1971.
307. Лотман Ю. М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Статьи по типологии культуры.— Тарту, 1973. Вып. 2.
308. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Труды по знаковым системам. 6.— Тарту, 1973.
309. Лотман Ю. Структура художественного текста.— М., 1970.
310. Лотман Ю. М. Текст в тексте // Труды по знаковым системам. 14.— Тарту. 1981.

311. Лотман Ю. М., Минц З. Г. Литература и мифология // Труды по знаковым системам. 13.— Тарту, 1981.
312. Лотман Ю., Успенский Б. Миф — имя — культура // Труды по знаковым системам. 6.— Тарту, 1973.
313. Лотман Ю., Успенский Б. О семиотическом механизме культуры // Труды по знаковым системам. 5.— Тарту, 1971.
314. Любищев А. А. Понятие системности и организменности // Труды по знаковым системам. 9.— Тарту, 1977.
315. Малавин В. Театр Востока Антонена Арто / Восток—Запад.— М., 1985.
316. Мамардашвили М. Философская топология пути: цикл лекций в Тбилисском университете в 1984 г., посвященный роману М. Пруста «В поисках утраченного времени».
317. Мандельштам О. О поэзии.— Л., 1928.
318. Мандельштам О. Разговор о Данте.— М., 1967.
319. Манн Т. Доктор Фаустус // Собр. соч.— М., 1960. Т. 5.
320. Марков М. А. Современные проблемы общей теории относительности // Эйнштейн и философские проблемы физики XX века.— М., 1979.
321. Мартынов В. Время и пространство как факторы музыкального формообразования // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве.— Л., 1974.
322. Мастера архитектуры об архитектуре.— М., 1972.
323. Мещанинов П. В поисках утраченного материала: Цикл лекций в МГК и ССК.— М., 1986.
324. Митюшин А. А. О статье Г. Шпета «Литература» // Труды по знаковым системам. 15.— Тарту, 1982.
325. Михайлов А. В. Гете и поэзия Востока // Восток—Запад.— М., 1985.
326. Михайлов А. В. Концепция произведения искусства у Теодора В. Адорно // О современной буржуазной эстетике.— М., 1972.
327. Мукаржовский Я. Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве // Структурализм: «за» и «против».— М., 1975.
328. Мялль Л. Светлый путь и темный путь // Труды по знаковым системам. 16.— Тарту, 1983.
329. Немировская Е. Теория презентативного символизма (к критическому анализу семантической концепции искусства С. К. Лангер) // Вopr. философии. 1977. № 7.
330. Неомарксизм и проблемы социологии культуры.— М., 1980.
331. Пиралишвили О. Теоретические проблемы изобразительного искусства. Критерии завершенности в искусстве и теории «Nonfinito».— Тбилиси, 1973.
332. Померанц Г. Традиция и непосредственность буддизма чань (дзен) // Роль традиций в истории культуры Китая.— М., 1972.
333. Потебня А. А. Эстетика и поэтика.— М., 1976.
334. Пропп В. Морфология сказки.— М., 1928.
335. Пруст М. По направлению к Свану.— М., 1973.
336. Рифтин Б. Л. Типология и взаимосвязи средневековых литератур // Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада.— М., 1974.
337. Росс-Эшби У. Общая теория систем как новая научная дисциплина // Исследования по общей теории систем.— М., 1969.
338. Смирнов И. С. «Все видеть, все понять...» (Запад и Восток Максимилиана Волошина) // Восток—Запад.— М., 1985.
339. Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию.— М., 1977.
340. Спасов Б., Холопова В. Н. Ритмические прогрессии и серии // Проблемы музыкального ритма.— М., 1978.
341. Стравинский И. Диалоги.— Л., 1971.

342. Стравинский И. Фрагменты из книги диалогов с Р. Крафтом «Retrospectives and Conclusions» // И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы.— М., 1973.
343. Тараканов М. Музыкальный театр Альбана Берга.— М., 1976.
344. Тараканов М. Творчество Родиона Щедрина.— М., 1980.
345. Топоров В. Н. К реконструкции мифа о мировом яйце. (На материале русских сказов) // Труды по знаковым системам. 3.— Тарту, 1967.
346. Топоров В. О космологических источниках раннеисторических описаний // Труды по знаковым системам. 6.— Тарту, 1973.
347. Топоров В. Н. Первобытные представления о мире (общий взгляд) // Очерки истории естественно-научных знаний в древности.— М., 1982.
348. Тороп П. Х. Симультанность и диалогизм в поэтике Достоевского // Труды по знаковым системам. 17.— Тарту, 1984.
349. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино.— М., 1977.
350. Удам Х. «Новое творение» в суфизме // Труды по знаковым системам. 12.— Тарту, 1981.
351. Урманцев Ю. Поли- и изоморфизм в живой и неживой природе // Вопр. философии. 1968. № 12.
352. Урманцев Ю. Симметрия природы и природа симметрии.— М., 1974.
353. Урсул А. Теоретико-познавательное значение принципа инвариантности // Симметрия, инвариантность, структура.— М., 1967.
354. Успенский Б. А. К поэтике Хлебникова: проблемы концепции // Сб. статей по вторичным моделирующим системам.— Тарту, 1973.
355. Успенский Б. О семиотике иконы // Труды по знаковым системам. 5.— Тарту, 1971.
356. Успенский Б. Поэтика композиции.— М., 1970.
357. Флоренский П. А. Закон иллюзий // Труды по знаковым системам. 5.— Тарту, 1971.
358. Флоренский П. А. Обратная перспектива // Труды по знаковым системам. 3.— Тарту, 1967.
359. Флоренский П. А. Пифагоровы числа // Труды по знаковым системам. 5.— Тарту, 1971.
360. Флоренский П. А. Symbolarium (словарь символов) // Труды по знаковым системам. 5.— Тарту, 1971.
361. Флоренский П. А. Столп и утверждение истины.— М., 1913.
362. Хаксли О. Контрапункт.— М., 1936.
363. Хлебников В. Проза, статьи, записная книжка, письма, дневник // В. Хлебников. Собр. произведений.— Л., 1933. Т. 5.
364. Хлебников В. Слово о числе и наоборот // Вопр. литературы. 1985. № 10.
365. Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиции и новаторства в современной музыке.— М., 1982.
366. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века.— М., 1971.
367. Холопова В. Альфред Шнитке // Композиторы Российской Федерации.— М., 1982.
368. Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Антон Веберн.— М., 1984.
369. Чертков Л. Обэруты // Краткая литературная энциклопедия.— М., 1968. Т. 5.
370. Чудинов Э. М. Эйнштейн и проблемы бесконечности Вселенной // Эйнштейн и философские проблемы физики XX века.— М., 1979.
371. Шахназарова Н. Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах Стравинского, Шёнберга, Хиндемита.— М., 1975.
372. Шнитке А. Г. Klangfarbenmelodie. «Мелодия тембров» (рукопись).
373. Шнитке А. Г. Коллаж и полистилистика // Музыкальные культуры народов. Традиция и современность.— М., 1973.

374. Шнитке А. Г. На пути к воплощению новой идеи // Проблемы традиции и новаторства в современной музыке.— М., 1972.
375. Шнитке А. Г. Оркестровая микрополифония Лигети (рукопись).
376. Шнитке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского // И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы.— М., 1973.
377. Шнитке А. Г. Преодоление метра ритмом (рукопись).
378. Шнитке А. Г. Статическая форма. Новая концепция времени (рукопись).
379. Шнитке А. Г. Стерефонические тенденции современного оркестрового мышления (рукопись).
380. Шнитке А. Г. Третья часть «Симфонии» Л. Берно. Стилистический контрапункт. Тематическое и формальное единство в условиях полистилистики. Расширение понятия тематизма (рукопись).
381. Шнейерсон Г. О письмах Шенберга // Музыка и современность.— М., 1966. Вып. 4.
382. Шпет Г. Г. Внутренняя форма слова.— М., 1927.
383. Шедрин Р. К. Новое измерение музыкального времени и пространства // Холопова В., Холопов Ю. Антон Веберн.— М., 1984.
384. Шедровицкий Г. Языковое мышление и методы его исследования (автореферат дис.).— М., 1964.
385. Эйзенштейн С. Вертикальный монтаж (1940) // Избр. произведения.— М., 1964. Т. 2.
386. Эйзенштейн С. Монтаж 1938 (1938) // Избр. произведения.— М., 1964. Т. 2.
387. Якобсон Р., Леви-Стросс К. «Кошки» Шарля Бодлера // Структурализм: «за» и «против».— М., 1975.
388. Якулов Г. Каталог выставки.— М., 1970.
389. Adorno Th. W. Alban Berg // Klangfiguren. Musikalische Schriften I.— Berlin und Frankfurt am Main, 1959. S. 121—137. / Пер. с нем. А. В. Михайлова.
390. Adorno Th. W. Moments musicaux.— Frankfurt am Main, 1964 / Пер. А. В. Михайлова.
391. Boulez P. Creation/Recherché // Neue Zeitschrift für Musik. 1985. N 3, 5.
392. Boulez P. On music today.— L., 1975.
393. Coit J. Stockhausen. Conversations with the Composer.— L., 1974.
394. Dahlhaus C. Forma // Res Facta 4.— Kraków, 1970.
395. Dahlhaus C. Historyzm i tradycja // Res facta 4.— Kraków, 1970.
396. Ferguson D. N. Music as Metaphor.— Minneapolis, 1960.
397. Gabo N. The Constructive Idea in Art (1937) // Modern artists on Art.— Englewood Cliffs, 1964.
398. Huxley A. On Arts and Artists.— N. Y., 1960.
399. Ivaškin A. Dall' immagine e la forma al simbolo e alla metafora // Musica / Realtà. 1984. N 15.
400. Ivaškin A. Stereotypen des Lebens, in Symbole verwandelt. Alfred Schnittke und sein Ballett «Skizzen» // Neue Zeitschrift für Musik. 1985. N 10.
401. Kaczyński T. Messiaen.— Kraków, 1984.
402. Kagel M. Musikhören ist Geschichte hören // Neue Zeitschrift für Musik. 1985. N 6.
403. Kandinsky V. Concerning the Spiritual in Art.— N. Y., 1947.
404. Kandinsky V. Reminiscences (1913) // Modern artists on Art.— Englewood Cliffs; N. J., 1964.
405. Klee P. On Modern Art // Modern artists on Art.— Englewood Cliffs; N. J., 1964.
406. Messiaen O. The Technique of My Musical Language.— Paris, 1956.
407. Schäffer B. Klasycy dodekafonii. II.— Warszawa, 1981.

408. Schäffer B. Wstęp do Kompozycji.— Kraków, 1976.
409. Schoenberg A. Style and Idea.— N. Y., 1950.
410. Schoenberg and Recent Years.— Aspen, 1974.
411. Slonimsky N. Music since 1900.— N. Y., 1971.
412. Stockhausen K. Texte zur Musik 1970—1977. Band 4.— Köln, 1978.
413. Stuckenschmidt H. Arnold Schönberg.— Kraków, 1965.
414. Suzuki D. T. Zen Buddhism.— N. Y., 1956.
415. Warsaw Autumn-79 (booklet).— Warszawa, 1979.
416. Warsaw Autumn-84 (booklet).— Warszawa, 1984.
417. Warsaw Autumn-85 (booklet).— Warszawa, 1985.
418. Xenakis J. W stronę metamuzyki // Res facta 4.— Kraków, 1970.

В процессе подготовки книги к печати в США вышли еще две крупные работы, посвященные творчеству Айвза. Одна из них рассказывает о философских аспектах музыки американского композитора: Burkholder J. P. Charles Ives: the ideas behind the music.— New Haven: Yale University Press, 1986.

Другая — подробный каталог немusыкальных рукописей, хранящихся в архиве Айвза в Иельском университете (письма, заметки, программки концертов, работы об Айвзе), составленный Вивьен Перлис как дополнение к каталогу Дж. Киркпатрика, описывающему музыкальные рукописи архива: Perlis V. Charles Ives papers.— New Haven: Yale University music library, 1983.

Опубликованы тексты самого Ч. Айвза в сборниках: Charles E. Ives. // Contrechamps. 1986. № 7. Dec.— Lausanne: L'Age d'Homme, 1987 и Charles Ives. Ausgewählte Texte / Hrsg. von W. Bärtschi.— Zürich: Atlantis Musikbuch Verlag, 1985.

Вышла также интересная книга Дж. Рида, рассматривающая феномен Айвза в сравнении с другими крупными явлениями американской культуры: Reed J. W. Three american originals: John Ford, William Faulkner, and Charles Ives.— Middletown, CT: Wesleyan University press, 1984; а также исследования: R a t h e r t W. Charles Ives.— Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989 (Erträge der Forschung. Bd. 267) и Amerikanisches Musik seit Charles Ives / Hrsg. H. Danuser, D. Kämper, P. Terse.— Laaber, 1987.

К сожалению, в библиографию не вошел труднодоступный, но в высшей степени интересный сборник Миннесотского университета, содержащий целый ряд статей, посвященных Айвзу, и выпущенный к 100-летию композитора: Student musicologists at Minnesota. Ed. by J. Riedel. Vol. VI. Centennial Ives Issue.— Minneapolis, 1975—1976.

Список диссертаций и дипломных работ должен быть дополнен советским исследованием, оставшимся вне поля зрения автора: Дроздецкая Н. Чарльз Айвз и его песенное творчество. Дипл. работа (м/п).— Горький, 1978.

Кроме того, ниже приводится перечень диссертаций, дипломных и курсовых работ, а также депопированных рукописей (машинописных), не вошедших в основную библиографию и обнаруженных автором в библиотеке Иельского университета и в Нью-Йоркской публичной библиотеке:

- Bryant E. M. The Avant-Garde Character of Charles Ives's Music Exemplified in Representative Vocal, Chamber and Symphonic Works: Master of Arts Thesis.— Mount St. Mary's College, 1966.
- Buhrman L. C. An Analysis of the Music of Charles Ives: Master of Arts Thesis.— University of Oklahoma, 1961.

- Canfield J. R. The Songs of Charles Ives.— N. Y.: Juilliard School of Music, 1952.
- Fletcher L. (Mrs. Bernard Herrmann). A Connecticut Yankee in Music.— N. Y., 194... (год точно не указан).
- Frantz D. H. Search for Significant Form, 1905—1915; An Evaluation of the Symbols of Tradition and Revolt in American Literature, Painting and Music.— Los-Angeles, 1966.  
(Две последние работы, хранящиеся в машинописном виде в Нью-Йоркской публичной б-ке, диссертациями не являются.)
- Gooding D. A Study of the Quotation Process in the Songs for Voice and Piano of Charles Edward Ives: Master of Arts Thesis.— Western Reserve University, 1963.
- Gratovich E. The Sonatas for Violin and Piano by Ch. E. Ives: a Critical Commentary and Concordance of the Printed Editions and the Autographs and Manuscripts of the Yale Ives Collection: Doctor of Arts Dissertation.— Boston University, 1968.
- Johnson J. L. The Second Phase; Compositional Techniques and Form in Ives' Fourth Symphony: Bachelor of Arts with Honors.— Harvard College, 1968.
- Kesson J. H. Untitled. On four Americans: Cowell, Copland, Harris, Ives: Master of Arts Thesis.— University of Pennsylvania, 1950.
- Logan A. M. American National Music in the Compositions of Charles Ives: Master of Arts in Music Education Thesis.— University of Washington, 1943.
- Moore R. J. The Background and the Symbol: Charles E. Ives. A Case Study in the History of American Cultural Expression: Senior Essay.— Yale College, 1954.

(С этой курсовой работой, выполненной в Иельском университете, вероятно, успел познакомиться сам Айвз. Машинопись до сих пор хранится в студии композитора в Вест-Реддинге.)

- Parfait J. P. The Musical Background: Charles E. Ives: Senior Essay.— Tours University, s. a.
- Sebesta J. And His Sounds Shall Come Forth: A Biography of Charles Ives.— S. l., 1952.
- Steinberg J. T. Ragtime and the Music of Charles Ives.— S. l., s. a.
- Sullivan T. An Approach to Analysis of the Second Movement of Symphony No 4 by Charles E. Ives.— S. l., 1966.
- Taylor B. G. The Songs of Charles Ives: Master of Arts Thesis.— Indiana University, 1965.
- Wilson D. M. Gone Roads № 1 — An Analysis.— Cornell University, 1962.

### ***Новые статьи об Айвзе***

- Iwaschkin A. Das Paradoxon des Traditionellen in der Musik von Charles Ives // Kunst und Literatur. 35 Jahrg. Nov.— Dec. 1987. Heft 6.— Berlin, 1987.
- Solomon M. Charles Ives: Some Questions of Veracity // Journal of the American Musicological Society. Vol. XL, № 3.— N. Y., 1987.

В этой сенсационной статье, вызвавшей разные отклики, сделана попытка доказать, что Айвз намеренно «занижал» датировку своих сочинений с целью утвердить себя пионером новой музыки.

# СОЧИНЕНИЯ ЧАРЛЬЗА АЙВЗА\*

## Симфонические произведения.

- Постлюдия* F-dur (5'). 1895. Состав: 2.2.1.2.—4.2.3.1.—лит.—смычк. Не изд. Рукопись в архиве композитора в Иельском ун-те.
- Увертюра* g-moll (?). 1895. Состав: 2.2.2.2.—4.2.2.1.—смычк. Не оконч. Не изд. Рукопись — в архиве Иельского ун-та.
- Первая симфония* d-moll (37'): I. Allegro, II. Adagio molto, III. Скерцо, vivace, IV. Allegro molto; 1898. Состав: 2.2.2.2. (к-фар. ad lib.) — 4.2.3.1.—лит.—смычк. Изд. Peer. 1971.
- Футбольный матч Иель — Принстон* (5'). 1899. Состав: 2.2.2.2.—4.2.2.1.—ударные — смычк. Восстан. Г. Шуллером. Изд. AMP, прокат.
- Вторая симфония* (40'): I. Andante moderato, II. Allegro, III. Adagio cantabile, IV. Lento maestoso, V. Allegro molto vivace. 1902. Состав: 3.2.2.3.—4.2.3.1.—лит., б. бар.—смычк. Изд. Southern music publishers (SMP), 1951.
- «Генерал Слокум»\*\** (5'). 1904. Состав: 4.3.3. (сакс. бар.) 4.—4.4.3.1.—ударные — ф-п. — смычк. Восстан. Г. Шуллером. Издательство Associated Music Publishers (AMP), прокат.
- Третья симфония*. Встреча под небом (The camp meeting; 17'): I. Andante. Собираются старики, II. Allegro. Детский день, III. Largo. Единение. 1911. 1.1.1.1.—2.0.1.0. — к-л. (ad lib.) — смычк. (камерн. состав). Изд. Argow (A). 1947; AMP, 1964; Музыка (М.), 1979\*\*\*.

\* Сочинения даны по рубрикам в хронологическом порядке. В списке приводятся полностью сохранившиеся и завершённые (или восстановленные по наброскам) сочинения Ч. Айвза. Утерянные сочинения и аранжировки, сделанные не автором и не под его наблюдением, не упоминаются. Нами приняты следующие, помимо общепринятых, сокращения в названиях: слово *attacca* заменяется знаком тире между названиями частей, цифрами обозначается состав оркестра (сверху вниз по партитуре): деревянные (фл., гоб., кл., фг.) — соотв. 2.2.2.2, медные (валт., тр., тр-н, туба) — 4.2.3.1, струнные (1-е, 2-е скр., альты, в-ли, к-б.). Длительность звучания указана в скобках сразу после названия сочинения; следом за этим — год создания (завершения). После первого развернутого названия издательства далее оно дается аббревиатурами. Сочинения, выдаваемые напрокат, формально изданными не считаются, их материал может быть одолжен соответствующим издательством.

\*\* Название пассажирского судна, погибшего от взрыва в 1904 г. в Нью-Йорке.

\*\*\* В настоящее время права на издание и исполнение айвзовской музыки принадлежат, в основном, трем крупнейшим издательствам: 1) Peer — Southern. 1740 Broadway, New York, N. Y., 10019.

2) G. Schirmer and Associated Music Publishers, Inc. 24 East 22nd Street, New York, N.Y. 10010.

3) Theodore Presser. Presser place, Bryn Mawr, PA, 19010. Издательство А. теперь представляет AMP, SMP — Peer, Mercury и Merion — Presser, Bomart — AMP, New Music — Presser.



- Роберт Браунинг*, увертюра (20'). 1912. Состав: 3.3.2.3.—4.2.3.1.—лит., б. бар., тар.—смычк. Изд. Пеер, 1959.
- Праздники* (Праздники в Новой Англии — Holidays), симфония (41'40"). 1913: I. День рождения Вашингтона (11'30"). Состав: 1.0.0.0.—1.0.0.0.—еврейская арфа (род варгана), к-ла (ad lib.)—смычк. (камерн.), II. День памяти погибших (8'35"). Состав: 3.3.3.2.—4.2.3.1.—ударные—смычк. Изд. Пеер, 1987\*. III. Четвертое июля (5'35"). Состав: 4.2.3.4.—4.3.3.1.—лит., б. бар., к-л. (2 исп.), ксил.—ф-п.—смычк. Изд. AMP, 1932, 1959. IV. День благодарения (16'). Состав: 2.2.2.2.—4.4.3.1.—лит., к-ла, чел., ф-п. (ad lib.)—смычк.—смеш. хор. Пеер, 1987.
- Первая оркестровая сюита*, Три места в Новой Англии (Three places in New England, 19'). 1914: I. Сент-Годенс в бостонском парке\*\*. II. Лагерь Патнэма в Реддинге, штат Коннектикут. III. Хусатоник у Стокбриджа. Состав: 1-й вар.—3.2.2.3.—4.2.3.1.—лит., тар., бар., т-т.—ф-п., чел. (1 исп.), орг.—2 арфы—смычк. Изд. Mercury Music Corporation (ММС), 1976. 2-й вар.—1.2.1.1.—2.2.1.1.—лит., бар.—ф-п., орг.—смычк. Изд. ММС, 1935.
- Вторая оркестровая сюита* (21'). 1915: I. Элегия нашим предкам. II. Скалистые горы участвуют во встрече людей под небом. III. На станции Ганновер-сквер-север, к концу трагического дня глас народа пробуждается вновь. Состав: 2.0.3.2.—2.4.4.1.—ф-п., чел. (в I ч.), орг. (в III ч.)—арфа, цитра (в I ч. м. б. заменена клавишином или смычк.), аккордеоны (в III ч.)—лит., б. бар., гонги, трюг., тар., к-ла—смычк.+ орк. за сценой (в III ч.): валт., к-ла, арфа, ф-п., 2 скр., альт, 4 к-б.—хор. Пеер, прокат (готовится к изданию объединенными усилиями трех изд.: Пеер/AMP/Presser).
- Четвертая симфония* (30'). 1916: I. Прелюдия. Maestoso. II. Allegretto. III. Фура. Andante moderato. IV. Very slowly — Largo maestoso. Состав: 5 (2 м. фл., 3 б. фл.), 2.3.3.—4.8 (2 корн., 6 тр.). 3.1.—ф-п. соло—ф-п. орк. в 4 руки, чел., орг.—лит., б. бар., том-том, трюг., тар., к-ла (2 исп.), 2 гонга—смеш. хор (в I и IV чч.)—смычк. Ad lib.: сакс. а., т., б. (1 исп.). Терменвокс (электромуз. INSTR. советского конструктора Л. С. Термена). За сценой: I часть—2—4 скр., альт, кл., арфа; IV часть—5 скр., 2 арфы.
- Симфония «Вселенная»* (Universe Symphony). 1911—1928. Не оконч. Состав: три различных оркестра. 89 факсимильных страниц рукописи вместе с расшифровками набросков композитора готовятся к печати изд. Пеер.

### **Музыка для камерного или «театрального» оркестра\*\*\***

- Марш № 2* на тему мелодии «Сын прыгуна» (2'). 1892. Состав: 1.0.1.0.—0.1.1.1.—ударные—1-е, 2-е скр. (2—3 исп. на кажд. партию), к-б. ad lib. Пеер, 1956, 1977. Позднее—версия для ф-п. 1892; для голоса и ф-п., 1896.

\* Версия для духового оркестра Дж. Элкуса изд.: Пеер, 1978.

\*\* *The St. Gaudens in Boston common; common*, или green—типичный для американских городов парк в центре: в Бостоне при входе в такой парк стоит памятник полковнику Шоу, выполненный скульптором О. Сент-Годенсом.

\*\*\* Грань между соч. для камерного (театрального) оркестра (о понятии «театральный оркестр» применит. к творчеству Айвза см. с. 263) и для различных по своему составу камерных ансамблей в творчестве Айвза очень условна и может быть проведена лишь с трудом. Основным принципом классификации в данном каталоге является отсутствие дублирующих партий (ансамбль) и их наличие (оркестр). Камерный состав понимается как ансамбль солирующих инструментов.

- Марш № 3* на тему мелодии «Мой старый дом в Кентукки» С. Фостера (3'). 1893. Состав: 1.0.1.0.—0.1.1.1.—бар. — 1-е, 2-е скр. (2—3 исп. на партию). Presser, 1975.
- Марш № 4* (3'). 1893. Состав: 1.1.0.0.—0.1.0.0. — ударные — ф-п. — смычк. (без в-ч.), камерн. состав. Партитура (4 стр. чернилами) не оконч. Не изд. Архив Йельского университета.
- Марш «Цирковой оркестр»* (3'). 1894. Состав: 2.0.1.0.—0.1.3.1. — ударные — смеш. унисонный хор ad lib. — смычк. (без альтов), камерн. состав. Первонач. — версия для ф-п.; позднее — для голоса и ф-п.
- Четыре регтайма* (10'). 1903. Состав: 1.1.1.1. (или сакс. б.)—1.1.1.1.—ударные (2 исп.)—ф-п.—смычк. (камерн. состав)+сакс. а. (в I, II, IV чч.). Реег, прокат; готовится к изд.
- Марш провинциального духового оркестра* (Country Band March; 4'). 1903. Состав: 1.0.1.0 — сакс. а.—0.1.2.0.—ударные (бар., тар.)—ф-п.—смычк. (минимум: 2.2.0.4.4.). Presser, 1976. Музыка впоследствии использов. во II ч. «Трех мест в Новой Англии»; во II ч., «Готорн» Второй ф-п. сонаты «Конкорд».
- Увертюра и марш «1776»* (3'). 1904. Состав: 2.1.1.0.—0.2.1.0.—ударные (бар., тар.), к-ла ad lib. — ф-п.—смычк. (камерн.). Presser, 1976. Музыка впоследствии использов. в III ч. симфонии «Праздники».
- Пруд* (1'). 1906. Состав: голос (или тр., бассетгорн), фл. (или скр.), 2 арфы, чел., ф-п.—смычк. (мин. 2.2.2.2.2.). Изд. Bomart (B), 1949, под назв. «Три сцены на открытом воздухе»; В., 1973.
- Центральный парк в темноте (в старое доброе летнее время)*. (6'). 1906. Состав: 2.1.1.1.—0.1.1.0. — ударные (бар., тар.) — 2 ф-п. — смычк. (мин. 2.2.2.2.2.). В., 1949 («Три сцены на открытом воздухе»), В., 1973.
- Вопрос, оставшийся без ответа* (The unanswered question; 6'). 1906. Состав: 4.0.0.0. (или 2.1.1.0., или 1.1. англ. р., кл.) — тр. — смычк.: 1.1.1.1.0. (или камерн. орк.), к-б. ad lib.. Изд. New Music (NM), 1941, т. 5, № 5; SMP, 1953; М., 1979 (в сб. «Произведения для камерного оркестра»); Реег, 1985 (две авторские версии: 1-я, 1906; 2-я, 1930—1935, где партии всех инстр. записаны в единой метрич. системе).
- Сюита для театрального или камерного оркестра* (7'). 1911: I. В клетке. II. В трактире. III. Ночью (В ночи). Состав: I ч. — гоб. (или фл.), англ. р., ф-п., лит., смычк. (3 скр., 2 альт, 2 в-ч.); II ч. — кл., фаг. (или сакс. б.)—ф-п. соло — лит. — смычк. (как в I ч.); III ч.—валт., к-ла, чел.; ф-п. (2 исп.) — смычк. (камерн.). NM, 1932; Presser, 1948. Для камерного оркестра написаны также «День рождения Вашингтона» (I ч. симфонии «Праздники»), Третья симфония.—См.: Симфонические произведения.

### **Произведения для духового оркестра**

- Фантазия на тему «Благословенный Иерусалим»* (4'). 1888. Состав: 5.3.7. (в т. ч. кл. а., б. и к-б.). 3 — 4.3.3.1. — 4 сакс. — 2 баритона (дух. инстр.) — лит., мелкие ударные + солирующий ансамбль духовых — корнет, 3 альтгорна, баритон, туба. AMP, 1974. Партитура восстан. по черновикам Фантазии и по тексту Вариаций на ту же тему для орг.
- Марш № 5, Межуниверситетский* (3'). 1892. Состав: мал. фл., 3 кл., 5 корнетов, 4 тр-на, баритон (дух. инстр.), басы (дух. инстр.)—ударные. Не изд. Архив Йельского ун-та. Позднее — версия для ф-п.
- Марш на тему мелодии «Омега, Лямбда, Кси»\** (2'). 1896. Состав: 1 (м.). 1.3.0.—0.5 корнетов, 3 альт, 2 тенора, 3 тр-на, баритон, 2 баса, сакс., бар-ны. Не изд. Архив Йельского ун-та.

- Праздничный куикстеп* (3'). 1887. Состав: м. фл., 2 корнета, 2 скр., ф-п. (совм. с отцом, Дж. Айвзом). Presser, 1975 (версия для дух. орк.).
- Полонез* (2'). 1887. Состав: 2 корнета и ф-п. Не оконч. Завершено К. Синглтоном и изд. в составленной им «Сюите юношеских пьес» (обработки ранних ф-п. пьес Айвза): I. Марш, «Смотрите, идет герой-победитель» — II. Полонез — III. Лондонский мост обрушился — IV. Марш (da' sarò). Состав: 2 тр., 2 валт., тр-н, туба. Пеер. (в печати).
- Фуга в четырех тональностях на тему гимна «Сияющий брег»* (1'30"). 1896. Состав: фл., корнет (тр.), смычк.: 1.1.1.1.1. Presser, прокат. Завершено Дж. Киркпатриком по наброскам Айвза.
- Прелюдия* (длит.—?). 1899. Состав: тр-н, 2 скр., орг. Не изд. Архив Иельского ун-та. Впоследствии вошло в музыку III ч. Сюиты для театр. орк. («Ночью»).
- Laïgo* (3'). 1901—1902. Состав: кл. и ф-п. Пеер, 1953. Первоначально — версия для скр. и ф-п., как II ч. «до-первой» скр. сонаты. SMP, 1953, 1967\*.
- С колоколен и гор* (2'). 1901. Состав: тр., тр-н, к-ла (2 исп.), или 2 ф-п. Пеер, 1965.
- Старая песня прервана* (An old song deranged; 2'). 1903. Состав: голос (или кл., или англ. р.), арфа (или гитара), скр. (или альт), альт, 2 в-ч. Завершено К. Синглтоном по наброскам Айвза\*\*. Пеер, прокат.
- Скерцо «По тротуарам»* (Over the pavements; 5'). 1906. Состав: 1 (м.). 0.1.1. — 0.1.3.0. — ударные (бар., тар.) — ф-п. Пеер, 1954.
- Все время вокруг и обратно, скерцо* (1'30"). 1906. Состав: кл. (или фл.), бюгль (или тр.), к-ла (или валт.), 2 ф-п. (или 1 ф-п. в 4 руки). Пеер, 1971.
- Hallowe'en* (буквально: Канун Дня всех святых; 4'). 1907 (?). Состав: струнный квартет, ф-п., б. бар. (ad lib.). В., 1949 («Три сцены на открытом воздухе»).
- Largo risoluto № 1* (4'). 1907. Состав: стр. квартет и ф-п. Пеер, 1961.
- Largo risoluto № 2* (4'). 1907. Состав: стр. квартет и ф-п. Пеер, 1961.
- Ночь при свете фонарей* (Calcium light night; 3'). 1907. Состав: 1 (м.). 1.1.1. — 0.1.1.0. — бар. — ф-п. в 4 руки (инстр. Г. Коуэлла по просьбе и под наблюдением Айвза, 1936; собств. инстр. композитора не сохранилась). Merion, 1964.
- Лекция* (по А. Т. Хэдли; 1'). 1907. Состав: 1.0.1.2. — ударные — смычк. Merion, прокат. Позднее — для голоса и ф-п. (№ 59 из «114 песен»).
- Наблюдатель* (The Se'er; 2'). 1907. Состав: кл., корнет, альтгорн (или тр-н, или сакс. тенор), ф-п., ударные. AMP, прокат. Позднее — версия для голоса и ф-п. (№ 29 из «114 песен»).
- Сюита из трех коротких пьес*: сост. 1908: I. Laïgo cantabile (2'). 1904. Состав: стр. квинтет (позднее — для голоса и ф-п. под назв. «Гимн»; № 20 из «114 песен»); II. Скерцо (2'). 1903, 1914. Состав: стр. квартет; III. Adagio cantabile (2'). 1908 (другое назв.: «Врожденное» — «The innate»). Состав: стр. квартет, к-б. (ad lib.), ф-п., позднее — для голоса и ф-п. (№ 40 из «114 песен»). Изд.: I ч. — Пеер, 1966, под назв. «Гимн»; II ч. — Пеер, 1958; III ч. — Пеер, 1967.
- Подобно больному орлу* (Like a sick eagle, по Дж. Китсу; 3'). 1909. Состав: фл., англ. р., ф-п., стр. квартет (позднее — для голоса и ф-п., № 26 из «114 песен»). Merion, прокат.
- Allegretto sombreoso* (по Дж. Байрону; 3'). 1910. Состав: фл., англ. р.

\* См.: Сонаты для скрипки и фортепиано, ниже.

\*\* Проект авторской инструментовки № 108 из «114 песен». «Песни, которым научила меня мать».

- (или бассетгорн, или тр.), 3 скр., ф-п. (позднее — для голоса и ф-п.: «Заклинание» на текст Дж. Байрона; № 18 из «114 песен»). Peer, 1958.
- Гонг на крючке и лестница, или Парад пожарников на Главной улице* (4'). 1911. Состав: 1.0.1.1. — 0.2.1.0. — ударные (гонг, лит., бар., треуго.) — ф-п. — смычок: 1.1.1.1.1. (или камерн. состав). NM, 1953 (под назв. «Ночь при свете фонарей»); Peer, 1960.
- Погибшая река (Новая река; 1—2')*. 1911. Состав: 1.0.2.0. — сакс. б. — 0.4.1.0. — смеш. хор (в случае отсутствия хора 2 корнета и 2 тр. играют хоровые партии) — лит. — ф-п. — смычок. (мин. 2.2.2.2.2.). Peer, 1970, 1971 (под назв. «Новая река»). Первонач. — версия с участием хора; позднее — для голоса и ф-п. (№ 6 из «114 песен»).
- Трио для скр., в-ч. и ф-п. (13')*. 1911: I. Andante moderato. II. TSIAJ («This scherzo is a joke» — «Это скерцо — шутка»). III. Moderato con moto. Peer, 1955; готовится новое, исправл. изд.
- Последний читатель* (2'). 1911. Состав: 1-я версия — корнет, 2 альт, орг. 2-я версия — 2 фл., тр. (или англ. р., или голос), смычок. (2.2.2.2.2.). Merion, прокат (позднее — для голоса и ф-п. на текст О. У. Холмса; № 3 из «114 песен»).
- Звуковые пути № 1 (Tone roads No 1; 4')*. 1911. Состав: фл., кл., фаг., смычок: 1.1.1.1.1. Peer, 1949.
- Индийцы* (3'). 1912. Состав: гоб., фаг., тр., ф-п., том-том («индейский бар.»), смычок: 1.1.1.1.1. AMP, прокат. Позднее — для голоса и ф-п. (№ 14 из «114 песен»).
- Кровавый цыган или Хирст!? Кто хуже?! (1)*. 1912. Состав: 1.0.1.1. — 0.1.0.0. — ф-п. — смычок: 1.1.1. (или 3-я скр.). 1.1. Завершено по наброскам Айвза К. Синглтона. Peer, 1978.
- У моря (Adagio sostenuto; 1'30")*. 1912. Состав: англ. р. (или бассетгорн), ф-п., смычок: 1.1.1.1.0. Peer, 1969. Позднее — для голоса и ф-п. (№ 4 из «114 песен»).
- In Re Con Moto Et Al\* (4')*. 1913. Состав: стр. квартет и ф-п., 1968.
- Хорал* в четвертитонах (4'30"). 1914. Состав: смычок. — 3.3.3.3.3. (мин.) Peters (P), Нью-Йорк, 1974. Позднее — III ч. «Трех четвертитоновых пьес для 2 ф-п.» — см.). Партитура Хорала восстановл. по сохранившимся эскизам Айвза А. Стаутом.
- Радуга (Andante con spirito, по стихотв. У. Вордсворта; 3')*. 1914. Состав: фл., англ. р. (или голос, или бассетгорн), ф-п., смычок: 3.3.2.2.1 (мин.). (позднее — для голоса и ф-п.; № 8 из «114 песен».) Peer, 1959.
- Звуковые пути № 3 (3')*. 1915. Состав: 1.0.1.0. — 0.1.1.0. — к-ла. — ф-п. — смычок: 1.1.1.1.1. Peer, 1952.
- Удача и труд (Luck and work; 1')*. 1916. Состав: фл., англ. р. (или бассетгорн) — ударные — ф-п. — 3 скр. (первоначально — для голоса и ф-п.; № 21 из «114 песен»). Merion, прокат.
- Предчувствия (Premonitions; по стихотв. Р. А. Джонсона; 1')*. 1918. Состав: англ. р. (соло); 1.1.1.1. — 3.1.1.1. — ударные (низкий том-том) — ф-п., чел. (ad lib.) — смычок: 3.0.1.1.1. (мин.) (позднее — для голоса и ф-п.; № 24 из «114 песен»). Партитура восстановл. Г. Шуллером по эскизам Айвза. Merion, прокат.
- Chromaticlôdtune* (Хроматико-мелодическая линия; 6')\*\*. 1919. Состав, в версии Г. Шуллера, завершившего сочинение по наброскам Айвза: 0.1.1.1. — 1.1.1.1. — ф-п. — бар. — к-ла — смычок: 3 скр., 1 альт, 1 в-ч., 1 к-б. MJQ-music, N. Y., 1963; в версии К. Синглтона: 0.0.1 (м).0. — 1.2.1.1. — ф-п. — бар. — смычок. (камерн.). Не изд.; в версии К. Брайона

\* О смысле этого названия см. с. 260.

\*\* См. с. 211.

- и Г. Шварца: квинтет медных и ф-п. Не изд. Первонач.— для ф-п. Этюд № 27 (только наброски).
- Энн-стрит* (1'). 1921. Состав: фл., тр., тр-н, ф-п., к-ки. Merion, прокат. Первонач. для голоса и ф-п. (№ 25 из «114 песен»).
- Память* (Rememberance; 1'). 1922. Состав: голос (или фл., или тр.), валт. (или голос), фл., скр., ф-п. Peeg, 1977 (версия пьесы «Пруд» и песни «Память»; № 12 из «114 песен»).
- Чарли Ратлэджд* (3'). 1922. Состав: 1 (м.). англ. р. 1 (м.). 1.— 0.1.1.1.— голос — том-том, бар.— смычок. (камерн.). AMP, 1983. Первонач.— для голоса и ф-п. (№ 10 из «114 песен»). Завершено по эскизам Айвза.
- Пловцы* (5'). 1922. Состав: 1.1.2.2. — 1.1.2.1.— к-ла, бар.— ф-п.— смычок: 1.1.1.1.1. Presser, прокат. Завершено по эскизам Айвза. Первонач.— для голоса и ф-п. (№ 27 из «114 песен»).
- Вечер* (3'). 1922. Состав: фл. (или голос), гоб. (или голос), 1-я скр. (или голос), 2-я, 3-я скр., чел. (или к-ла), ф-п. AMP, 1983. Завершено по эскизам Айвза. Первонач. — для голоса и ф-п., (№ 2 из «114 песен»).
- Туманы* (2'). 1922. Состав: фл. (или голос), скр. 1, 2, 3-я, альты 1-й, 2-й, в-ч., к-б., чел. (к-ла). Presser, 1976. Завершено по эскизам Айвза. Первонач.— для голоса и ф-п., (№ 57 из «114 песен»\*).

### Струнные квартеты

*Первый квартет*, «Ревивалистская служба» (23'). 1896: I. Хорал, Andante con moto. II. Прелюдия, Allegro. III. Офферторий, Adagio cantabile. IV. Постлюдия, Allegro marziale, Andante. Peeg, 1961 (парт. и голоса), 1963 (карм. парт.). Впоследствии I ч. стала III ч. Четвертой симфонии (с изм.). II, III, IV ч. квартета стали соответств. I, II и III ч. Исполняется в обоих вариантах. Длит. указ. для четырех частей.

---

\* Завершая раздел каталога, посвященный камерным сочинениям для различных составов, необходимо напомнить, что многие пьесы были объединены Айвзом в сюиты (некоторые пьесы составляли при этом части разных сюит). Айвз начал составлять сюиты еще в 1911 г. (Сюита № 1) и продолжал заниматься этим и в 30-е гг. Однако в концертной практике и в изданиях пьесы существуют изолированно; да и айвзовские «сюиты» не вносят окончательного, фиксированного порядка, существуя в разных вариантах.

Сюита № 1: I. Наблюдатель. II. Лекция. III. Новая река. IV. Подобно больному орлу. V. Ночь при свете фонарей. VI. Заклинание (Allegretto sombreoso).

Сюита № 2: I. Индейцы. II. Кровавый цыган или Хирст!? Кто хуже?! III. Последний читатель.

Сюита № 3: I. У моря. II. Удача и труд. III. Предчувствия.

Сюита № 4: I. Последний читатель. II. Наблюдатель. III. Вопрос, оставшийся без ответа.

Сюита № 5: I. Подобно больному орлу. II. Удача и труд. III. Индейцы.

Сюита № 6: I. Новая река. II. Индейцы. III. Энн-стрит.

Помимо этих, существуют и другие сюиты: «Два размышления» — I. Вопрос, оставшийся без ответа и II. Центральный парк в темноте; «Три сцены на открытом воздухе» (неизвестно, принадлежит ли название самому Айвзу): I. Центральный парк в темноте. II. Hallowe'en. III. Пруд. В своего рода цикл складываются и пьесы для одинакового состава — фортепианного квинтета: I. Hallowe'en. II. и III. Largo risoluto № 1, 2. IV. In Re Con Moto Et Al. V. Врожденное.

*Второй квартет* (25'). 1913: I. Дискусии, *Andante moderato*. II. Аргументы, *Allegro con spirito*. III. Зов гор, *Adagio*, *Andante*. Peer, 1954.  
*Скерцо для квартета* (2'). 1903, 1914. Peer, 1958. См. Сюита из трех коротких пьес, в разделе «Музыка для разл. камерн. составов».

### **Сонаты для скрипки и фортепиано**

*До-первая соната*. 1901. Музыка этой сонаты позднее рассортирована Айвзом по циклам других скр. сонат. В самостоятельном виде осталась лишь II ч. (3'), которая была переработана Айвзом для скр., кл. и ф-п. (см. выше). Первонач. версия этой части восстановл. по эскизам. Peer, 1967 (II ч.).  
*Четвертая соната*, «Детский день на camp meeting» (10'). 1906. Пересмотрена и названа Четвертой сонатой в 1915 г.: I. *Allegro*. II. *Largo*. *Allegro con slargo*. III. *Allegro*. (IV. *Adagio*). IV ч. позднее удалена Айвзом, соната издана как трехчастная. AMP, A., 1942; M., 1978.  
*Первая соната* (20'). 1908. I. *Andante*, *Allegro vivace*, II. *Largo cantabile*, III. *Allegro*. Peer, 1953.  
*Вторая скрипичная соната* (14'). 1910: I. Осень. II. В амбаре. III. Пробуждение. G. Schirmer (AMP), 1951; M., 1975.  
*Третья соната* (26'). 1914: I. *Adagio*. II. *Allegro*. III. *Adagio*. Merion, 1951.  
*Пятая соната*, «Праздники» (18'). 1909—1911: I. День рождения Вашингтона. II. День памяти погибших. III. День благодарения. Не изд. Архив Дж. Киркпатрика\*.

### **Сочинения для фортепиано**

#### **Сонаты**

*Первая соната* (37'). 1902—1909. I. *Adagio con moto*. II. *Allegro moderato*. III. *Largo or Adagio*. IV. *Andante*. *Allegro*. *Presto*. V. *Andante maestoso*. Peer, 1954, 1980; Киев: Музична Украина, 1987 (II и IV ч. // Джаз и фортепианная музыка первой половины XX века).  
*Соната на трех страницах* (Трехстраничная соната; 7'). 1905. MMS, 1949; Presser, 1975; Киев: Музична Украина, 1976 (Концертные пьесы для ф-п. Вып. 1). Для исполнения необходимы к-ки или чел. (2 исп.).  
*Вторая соната*, «Конкорд, Массачусетс, 1840—60» (47'): 1915: I. Эмерсон. II. Готорн. III. Олкотты. IV. Торо. G. Schirmer, 1919—1920 (приватное изд. на средства Айвза); AMP, 1947 (испр. изд.); Киев: Музична Украина, 1983 (Концертные пьесы для ф-п. Вып. 3 — только III и IV чч.); Киев: Музична Украина, 1987 // Джаз и фортепианная музыка первой половины XX века, только II ч.). Готовится новое амер. изд. (AMP, под ред. Дж. Киркпатрика). В I ч. к ф-п. может присоединиться альт, в IV — фл.  
*Третья соната* (?). 1908—1923: I. Без обозн. темпа, 1-я стр. рукописи утеряна. 1908—1909. II. (*Andante con moto*). 36 тт. 1923. III. Ф-п. этюд № 23, 99 тт. 1919. Не изд. Завершено и подг. к печати Дж. Киркпатриком. Архив Дж. Киркпатрика.

---

\* Скр. соната на материале симфонии «Праздники» осталась в эскизах, завершена Дж. Киркпатриком и записана им на пластинку в альбоме «Чарльз Айвз. Пять сонат для скрипки и ф-п., в содружестве со скрипачом Дэниэлем Степнером. MHS STEREO 824501.

- Менуэт* (5'). 1886. Переписано рукой Дж. Айвза. Не изд. Архив Айвза в Иельском ун-те.
- Новогодний танец* (5'). 1886. Не оконч. Не изд. Архив Айвза в Иельском ун-те.
- Марш № 1* на тему мелодии «Год юбилея» (F — B-dug; 3'). 1890. Не изд. Архив Айвза в Иельском ун-те.
- Лондонский мост обрушился* (3'). 1891. Не изд. (готовится к изд. обработка для дух. анс. — Реер; см. выше, камерн. сочинения).
- Марш № 2* на тему мелодии «Сын прыгуна» (3'). 1892. Не изд. Архив Айвза (см. версию для камерн. орк., с. 436).
- Марш № 3* на тему мелодии «Омега, Лямбда, Кси» (2'). 1892. Не изд. Архив Айвза (см. версию для дух. орк., с. 437).
- Марш № 5* на тему мелодии «Энни Лизль» (?). 1892. Не изд. Архив Айвза.
- Марш* на тему мелодии «Смотрите, идет герой-победитель». Не изд. Архив Айвза.
- Марш «Цирковой оркестр»* (3'). 1894. Не изд. Архив Айвза (см. версию для камерн. орк., с. 437).
- Марш № 6* на тему мелодии «Наш старый добрый Иель» («Here's to Yale»; 3'). 1895. Не изд. Архив Айвза. Изд. версия для дух. орк., выполненная Дж. Синклером (Реер).
- Инвенция D-dug* (название принадлежит Дж. Киркпатрику; 2'). 1896. Не изд. Подг. к печ. Дж. Киркпатриком.
- Пять карикатур* (название принадлежит Дж. Киркпатрику; 6'). 1907: I. Видимое и невидимое (сладкое и жесткое). II. Черновик и чистовик (сырое и готовое) и прочее, или Прыгающая лягушка. III. Песня без (хороших) слов. IV. Сценический эпизод. V. Плохие и хорошие решения. Реер, в печати. Завершено по эскизам Айвза Дж. Киркпатриком.
- Двадцать семь этюдов* (?). 1909 (Цикл был написан не полностью, часть пьес не сохранилась). В т. ч. № 9, «Антиаболиционистские вылазки» (5'). ММС, 1949; № 20 (7'). Presser, 1981; № 21 «Несколько подач левши» (2'). ММС, 1949; Presser, 1973; № 22 (3'), NM, 1947, v.21, № 1 (под назв. «Двадцать два»); Presser, 1973, 1975; № 23 (3'), готовится к изд. (см. Третья соната для ф-п.); № 27, «Chromâtimelôdtune» (только эскизы, см. версию для анс.).
- Вальс-рондо* (5'). 1911. AMP, 1978.
- Небесная железная дорога* (по рассказу Н. Готорна). фантазия для ф-п. (6'). 1916. AMP (готовится к изд.).
- Варьированная ария с вариациями* (7').— Этюд № 2 для ушей или слухового и ментального опыта!!! (первонач. задумывалась как часть «Этюдов»). 1916: Largo. Первый протест неженки, когда Человек выходит на сцену.— (Тема). Сначала сыграем одну лишь линию скал — в три октавы. Allegro moderato or Andante con spirito. Старая каменная стена вокруг сада — ни один из камней не равен другому.— Largo. Протест жалующихся неженки.— (Вариация 1) Allegro moderato or Andante con spirito.— Largo\*. Протест.— (Вариация 2)\*\* March time or faster.— (Largo) Протест.— (Вариация 3)\*\*\* March time or faster.— (Largo) Протест.— (Вариация 4) Adagio or Allegro. 16 чудес-

\* «Нагромождение камней вокруг горы (форте), — пишет Айвз, — а другие ноты (пиано) — это вещи и звуки в отдалении».

\*\* Зеркальная инверсия.

\*\*\* Канон.

ных, тактов, e-moll как можно больше! Ну вот, леди, я вновь сыграю линию скал и гармонирую ее красиво и правильно.— Аплодисменты (не-протест).— (Вариация 5) *Faster than ever possible! Presto or so!*— *Laŕgo*, протест. NM, 1947, т. 21. № 1 (только три фрагмента под названием «Три протеста»); Merion, 1971, 1975 (целиком).

*Четыре транскрипции из «Эмерсона»* (5—6'). 1914—1923: I. 1914; II—IV — 1923, с последующими добавлениями. AMP (в печати).

*Три импровизации* (5'). 1938 (Расшифровка записи импровизаций Айвза на темы «Эмерсона» в одной из нью-йоркских студий в 1938 г.) AMP, 1984 (расшифровка и изд. Г. Дапоньи).

*Три четвертитоновые пьесы для двух ф-п.* (11'). 1924: I. *Laŕgo*. II. *Allegro*. III. Хорал (I и III чч. м. б. сыграны на 2-мануальном ф-п. особой конструкции). Peters, N. Y., 1968. (Хорал первоначально был написан для стр. оркестра, см. выше).

### **Музыка для органа**

*Вариации на тему «Благословенный Иерусалим»* (4'). 1888. Не изд. Архив Айвза (см. Фантазию на ту же тему в разделе «Произведения для дух. орк.», с. 437).

*Вариации на тему «Америка»\** (8'). 1891—1892: *Allegro* (Тема).— Вариация I, *Moderato*.— Вариация II, *Andante*.— Интерлюдия (*ad lib.*).— Вариация III, *Allegro*.— Вариация IV, Полонез.— Интерлюдия (*ad lib.*).— Вариация V, *Allegro*.— *Allegretto*. Music Press, 1949.

*Четыре интерлюдии к гимнам.* 1892. Не изд. Архив Айвза.

*Канцонетта* (название принадлежит Дж. Киркпатрику). 1893. Не изд. Архив Айвза.

*Фуга.* 1897. Не изд. Архив Айвза.

*Фуга в Es-dur.* 1897. Не изд. Архив Айвза.

*Прелюдия на тему «Adeste fidelis»* (3'). 1897. Music Press, 1949 (вместе с Вариациями «Америка»).

### **Сочинения для хора и для хора с оркестром (инструментами)**

#### **Светская музыка**

*Все сносящий* (*The All-enduring*; 5'). 1896. Состав: хор и оркестр. Текст: Лайман Брюстер (?). Партитура не была написана. Только версия для голоса и ф-п. с разметками инстр. Архив Киркпатрика. Не изд.

*Три жатвенных хорала* (10'). 1902: I. Жатва (текст: Дж. Баргесс). II. Бог жатвы (текст: Дж. Х. Гарни). III. Жатва (текст: Г. Алфорд). Состав: смеш. хор, 4 тр., 3 тр-на (2 тенор. и 1 бас.), туба, орг. (или ф-п.), к-б. (только во 2-й пьесе). Independent Music Publishers (IMP), 6/г (клавир; хор. строчки, орг., с указ. инстр.). Партитура не была написана Айвзом. В архиве — только дирекцион с указ. инстр.

*Безмятежность* (1'). 1909. Текст: Дж. Уитьер. Состав: унис. хор и ф-п. AMP, 1942. Позднее — для голоса и ф-п. (№ 42 из «114 песен»).

---

\* «Америка» — одна из наиболее популярных патриотических песен XIX в. — приобрела значение «неофициального» гимна США. Мелодия, написанная, предположительно, С. Смитом в 1831 г., восходит к мелодии британского государственного гимна «Боже, храни королеву». Автор текста неизвестен.



- Новая река, или Погибшая река* (1—2'). 1911. См. с. 439. Реер, 1970.
- Линкольн, великий гражданин* (4'). 1912. Текст: Э. Мэркхэм. Состав: смеш. хор, орк.: 2.2.2.2. — 0.2.2.1. (тр. и тр-н дублируют хор. партии) — лит. — ф-п. — смычк. NM, 1932, 1953.
- Декабрь* (1'30"). 1913. Текст: Ф. да Сан Жеминиано, в англ. переводе Д. Г. Россетти. Состав: унис. муж. хор, м. фл., 2 кл., 2 валт., 3 тр., 3 тр-на, туба. Реер, 1963. Позднее — для голоса и ф-п. (№ 37 из «114 песен»).
- Два направления, или Христиане и язычники* (2—3'). 1913: I. Долг (текст: Р. У. Эмерсон), для муж. хора и орк. II. Жизнь (Vita; текст: Манлиус, лат.), для муж. хора и орг. Не изд. Архив Айвза. Позднее — для голоса и ф-п. (№ 9 из «114 песен»).
- Уолт Уитмен* (1'). 1913. Текст: У. Уитмен. Состав: хор, камерн. орк. (?). Не изд. Позднее — для голоса и ф-п. (№ 31 из «114 песен»).
- Генерал Уильям Бут восходит на небо* (4'). 1914. Текст: В. Линдзи. Состав: 1.1.1.1. — 1.1.1.0. — лит., б. бар. Merion, прокат. Позднее — для голоса и ф-п. (NM, 1935).
- Большинство, или Массы* (3—4'). 1914. Текст: Ч. Айвз. Состав: хор и орк. (?). Не изд. Позднее — для голоса и ф-п. (№ 1 из «114 песен»).
- Он — там!* (3'). 1917. Текст: Ч. Айвз. Состав: унис. хор; 4.2.2.2. — 4.2.2.1. — бар., к-ла — ф-п., — смычк. Не изд. Позднее — для голоса и ф-п. (№ 50 из «114 песен»).
- Выборы, или 2 ноября 1920* (3'). 1920. Текст: Ч. Айвз. Состав: хор и орк. (?). Не изд. Позднее — для голоса и ф-п. (№ 22 из «114 песен»).
- Об антиподах* (3'). 1923. Текст: Ч. Айвз. Состав: унис. хор (или голос) и 2 ф-п. Реер, 1935 («19 песен»).
- Джонни По* (3'30"). 1925. Текст: Б. Лоу. Состав: муж. хор и орк.: 3.2.3.3. — 4.3.3.1. — лит., к-ла, бар., тар. — ф-п. — смычк. (2.2.2.2.2. — мин.). Реер, 1978.
- Они — там!* (Военный марш; 3'). 1917—1942. Текст: Ч. Айвз. Состав: унис. хор и орк.: 4.2.2.2. — 4.2.2.1. — бар., к-ла — ф-п., смычк. Реер, 1961.

### Духовная музыка

- Первый гимн*, ор. 2, № 1 (1'). 1887. Состав: хор и орг. (без слов). Не изд. Архив Айвза.
- Песня* (Chant), ор. 2, № 2 (1'). 1887. Хор без сопр. (без слов). Не изд. Архив Айвза.
- Псалом 42* (2'). 1887. Состав: хор и орг. Не изд. Архив Айвза.
- Пересекая черту*, антем (5'). 1891. Текст: А. Теннисон. Состав: смеш. хор (или вок. квартет) или орг. AMP, 1974.
- Benedictus* (3'). 1890. Текст: Евангелие от Луки, I, 68. Состав: смеш. хор и орг. Не изд. Архив Айвза.
- Я думаю о тебе, Боже* (2'). 1890. Текст: Дж. Б. Монселл. Состав: смеш. хор без сопр. Не изд. Архив Айвза. Позднее — для голоса и ф-п. на собств. текст Айвза.
- Возвратись, о, возвратись* (2'). 1890. Текст: Дж. Хопкинс. Состав: смеш. хор и орг. Presser, 1973.
- Испытай меня, Боже* (1'). 1892. Текст: Псалтырь, 138, 23—24. Состав: смеш. хор без сопр. Не изд.
- Я приду к тебе* (Бог в моей жизни; 3'). 1892. Текст: Ш. Эллиотт. Состав: смеш. хор (или вок. квартет) и орг. AMP, 1983.
- Пасхальная колядка* (Easter carol; 4'). 1892. Текст — ? Состав: вок. квартет, смеш. хор, орг. AMP, 1983.
- Хлеб мира* (2'). 1893—1894. Текст: Р. Хебер. Состав: унис. хор, орг. Не изд. Завершено по наброскам Айвза Дж. Киркпатриком. Архив Дж. Киркпатрика.

- Боже, твой океан огромен* (1'). 1894. Текст — ? Состав: смеш. хор (или вок. квартет), орг. AMP, 1983.
- Псалом 67* (3'). 1894. Состав: смеш. хор без сопровожд. AMP, 1939.
- Псалом 150* (2'). 1894. Состав: смеш. хор, хор мальчиков, орг. (ad. lib.). Presser, 1972.
- Псалом 54* (4'). 1894 — ? Состав: смеш. хор без сопр. Presser, 1973.
- Сиявший свет* (The light that is felt; 2'). 1895. Текст: Дж. Уиттер. Состав: смеш. хор, орг. Позднее — для голоса и ф-п. (№ 66 из «114 песен»).
- Псалом 24* (3'). 1897. Состав: смеш. хор без сопр. MMC, 1955.
- Всепрощающий, взгляни на меня* (All-forgiving, look on me; 2'). 1898. Текст: англ. перевод традиционного лат. текста «Salve mundi». Состав: вок. квартет (или хор) без сопр. Peeg, прокат.
- Псалом 100* (2—3'). 1898. Состав: 2 хора — I. С.— А. (или хор мальчиков); II. С.— А.— Т.— Б., к-ла, орг. (ad lib.). Presser, 1966, 1975.
- Небесная страна*, кантата (37'). 1898—1899. Текст: Г. Алфорд (из Бернара де Клюни); Интродукция перед № 1 (орг.). № 1 — Прелюдия, трио и хор. Прелюдия перед № 2 (в-ч. и орг.). № 2 — Ария баритона. № 3 — Вок. квартет, в сопр. стр. квартета и орг. Интерлюдия перед № 4 (в-ч. и орг.). № 4 — Интермеццо для стр. квартета. Интерлюдия после № 4 (в-ч. и орг.). № 5 — Двойной вок. квартет без сопр. № 6 — Ария тенора. Интродукция перед № 7 (орг.). № 7 — Хорал и финал. Состав: Т., Бар. — соло; 2 вок. квартета, смеш. хор, стр. квартет, тр., эвфоннум, лит., орг. Peeg, 1973 (клавир). Партитура — прокат. Части из кантаты — для голоса и ф-п. (№ 98, 99 из «114 песен»).
- Псалом 14* (2—3'). 1899. Состав: 2 смеш. хора, орг. (партия орг. для интерлюдий утеряна). Не изд.
- Псалом 135* (5'). Антем-молитва. 1900. Состав: смеш. хор, тр., тр-н, бар-ны, орг. Presser, 1981.
- Псалом 25* (3—4'). 1899—1901. Состав: смеш. хор, орг. Presser, 1979.
- Да будет свет*, молитва (3'). 1901. Текст: Дж. Эллертон. Состав: муж. или смеш. хор, 4 тр-на, 4 скр., орг. (или стр. оркестр). Peeg, 1955, 1967. Готовится новое изд.
- Псалом 90* (11'). 1894—1924. Состав: смеш. хор, к-ла, орг. Presser, 1970.

### **Песни для хора или вокального ансамбля**

- Весна года* (1—2'). 1887. Текст: Р. Браунинг. Состав: смеш. хор или вок. квартет без сопр. Не изд. Архив Айвза.
- Серенада* (2—3'). 1891. Текст: Г. Лонгфелло. Состав: смеш. хор. или вок. квартет без сопр. Peeg, 1987—1988 (в печати).
- Для тебя и для меня!* (1'). 1896. Текст—? Состав: муж. хор или вок. анс. (2 Т., 2Б.) без сопр. George Molineux, 1896; Helicon music corporation, 1973 (версия К. Рихтера для смеш. хора без сопр.).
- Песня Мори* (2'). 1896. Текст: Ч. Э. Меррилл. Состав: муж. хор или вок. анс. Yale Courant, т. 33. № 9, февр. 1897; Peeg прокат.
- Иельские колокола* (2'). 1897. Текст: Х. Мэйзон. Состав: Бар. соло, муж. хор и ф-п. Yale Melodies, T. Shepard, 1903; Peeg, прокат.
- Мальчики в голубом* (?). 1895—? Текст—? Состав: муж. хор без сопр. Peeg, прокат.
- Девичья прелесть* (3—4'). 1898. Текст—? Состав: муж. хор и вок. квартет. Не изд. Архив Айвза.

Сборник «114 песен»\*\*

1. Большинство (Ч. Айвз). 1921.
2. Вечер (Дж. Милтон). 1921.
3. Последний читатель (О. У. Холмс). 1921.
4. У моря (Р. А. Джонсон). 1921.
5. Бессмертие (Ч. Айвз). 1921.
6. Новая река (Ч. Айвз). 1921.
7. Открытие (Ч. Айвз). 1921.
8. Радуга (У. Вордсворт). 1921.
9. Два направления, или Христиане и язычники. Др. название: Долг и жизнь. Долг (Р. Эмерсон), Жизнь (Манлиус).
10. Чарли Ратлэдж, ковбойская баллада (неизв.). 1914—1915.
11. Линкольн, великий гражданин (Э. Мэркхэм). 1921.
12. Память (Ч. Айвз). 1921.
13. Решение (Ч. Айвз). 1921.
14. Индейцы (Ч. Спрэг). 1921.
15. Хусатоник у Стокбриджа (Р. А. Джонсон). 1921.
16. Религия (Дж. Биксби). 1920.
17. Грантчестер (Р. Брук). 1920.
18. Заклинание (Дж. Байрон). 1921.
19. Величайший человек (Э. Коллинз). 1921.
20. Гимн (Г. Тергштегген). 1921.
21. Удача и труд (Р. А. Джонсон). 1920.
22. 2 ноября 1920 года, или Выборы (Ч. Айвз). 1921.
23. Кленовые листья (Т. Олдрич). 1920.
24. Предчувствия (Р. А. Джонсон). 1921.
25. Энн-стрит (М. Моррис). 1921.
26. Подобно больному орлу (Дж. Китс). 1920.
27. Пловцы (Л. Энтермейер). 1921.
28. У прилавка (Ч. Айвз). 1920.
29. Наблюдатель 1920 (Ч. Айвз). 1920.
30. Из «Парацельса» (Р. Браунинг). 1921.
31. Уолт Уитмен (У. Уитмен). 1921.
32. Маленький спектакль (Ч. Айвз). 1921.
33. Колыбельная (А. Айвз). 1919.
34. Вера («La Fède») (Л. Ариосто). 1920.
35. Август (Ф. Сан-Джеминиано). 1920.
36. Сентябрь (Ф. Сан-Джеминиано). 1920.
37. Декабрь (Ф. Сан-Джеминиано). 1920.
38. Коллекция (Дж. Кингзли). 1920.
39. Вечерняя заря (Дж. Ф. Купер-младший). 1919.
40. Врожденное (Ч. Айвз). 1916.

«Из ранних итальянских поэтов»

\* Основная часть песен опубликована в сб. «114 песен» — изд. G. Schirmer, на собств. средства Айвза (1921—1922). В 1925 г. это собрание переиздано в мягкой обложке. В 1983 г. вышло испр. издание (Peer). В 1922 г. — также на собств. средства Айвза — был издан сб. «50 песен», состоящий из песен, которые были изданы в сб. «114 песен». В перечислении песен мы придерживаемся нехронологического порядка, установленного самим Айвзом для своего сборника. В скобках — авторы текстов.

\*\* Датировка песен приводится по указанию самого композитора, хотя в ряде случаев она является спорной.

41. «1, 2, 3» (Ч. Айвз). 1921.
42. Безмятежность (Дж. Уитьер). 1919.
43. О том, что любили наши отцы, и, главное, о свободе (Ч. Айвз). 1917.
44. Часовой (Дж. Боуринг). 1913.
45. У реки (Л. Лоури). 1916.
46. Его Благодать (Р. Робинсон). 1913.
47. Встреча под небом (Ш. Эллиот). 1912.
48. Торо (Ч. Айвз, цит. Г. Торо). 1915.
49. На полях Фландрии (Дж. Маккрае). 1917—1919.
50. Он — там! (Ч. Айвз). 1917.
51. Том уплывает вдаль (Ч. Айвз). 1917.
52. Старое доброе время (Old home day) (Ч. Айвз, цит. Вергилия). 1920.
53. В аллее (Ч. Айвз). 1896.
54. Сын прыгуна (неизв.). 1895.
55. Даун-ист (Down East) (Ч. Айвз). 1919.
56. Цирковой оркестр (Circus Band) (Ч. Айвз). 1894.
57. Туманы (Г. Твичел). 1910.
58. Знамение (Evidence) (Ч. Айвз). 1910.
59. Терпимость (по Р. Киплингу). 1909.
60. Осень (Г. Твичел). 1908.
61. Следуя Природе (Nature's Way). (Ч. Айвз). 1907.
62. Жаждающая душа (У. Коупер). 1980.
63. Эти вечерние колокола (Т. Мур). 1907.
64. Клетка (Ч. Айвз). 1906.
65. Вечерняя песня (Г. Твичел). 1904.
66. Сиявший свет (Дж. Уитьер). 1904.
67. Прогулка (Ч. Айвз). 1902.
68. Ильменау («Горные вершины» (И. Гёте). 1902.
69. Грубый ветер (П. Шелли). 1902.
70. Мираж (Х. Россетти). 1902.
71. Есть тропинка (Ч. Айвз — Г. Твичел). 1902.
72. Заросший мхом (Tarrant Moss) (Р. Киплинг). 1902. Новый текст Ч. Айвза: «Схватка с вампиром».
73. «Nautilus» (Хищник — лат.) (из «Реликвий» Т. Перси). 1902.
74. Детский час (Г. Лонгфелло). 1901.
75. Я странствовал среди чужих людей (У. Вордсворт). 1901.
76. Как мне идет эта зеленая лента (Qu'il m'irait bien, se ruban vert) (неизв.). 1901.
77. Элегия (Л. Галле). 1901.
78. Песнь Флориана (Ж. П. Клари, шевалье из Флориана). 1901.
79. Розамунда (В. фон Шези, перевод Беланже). 1898.
80. Посмотрите на меня, черные глаза (Weil' auf mir) (Н. Ленау). 1902. Англ. и нем. текст (англ. перевод: Вестбрук).
81. Старая мать (О. Винье). 1900. (англ. и нем. текст).
82. В летних полях (Feldeinsamkeit) (Г. Алмерс). 1900. (англ. и нем. текст).
83. Я не сержусь (Ich grolle nicht) (Г. Гейне). 1899 (нем. текст).
84. Морозная ночь в мае (Дж. Мередит). 1899.
85. Мечты (баронесса Порто). 1897.
86. Знаки и предсказания (неизв.). 1900.
87. Старое пламя (Ч. Айвз). 1896.
88. Ночная песнь (Т. Мур). 1895.
89. Песня — о чем угодно (Ч. Айвз). 1889—1898.
90. Всемирная магистраль (Г. Твичел). 1906.
91. Карин (П. К. Плауг). 1894.
92. Мари (Р. К. Готшалль). 1896.

4 песни, ос-  
нованные  
на мелоди-  
ях гимнов

3 военные  
песни

5 улич-  
ных песен  
и пьес

4 фран-  
цузские  
песни  
(фр.  
текст)

4 немец-  
кие песни

8 сенти-  
менталь-  
ных бал-  
лад

93. Колыбельная (Berceuse) (Ч. Айвз по мотивам «Волшебного рога мальчика»). 1900.
94. Там, где орел (М. Тернбэлл). 1900.
95. Аллегро (Ч. Айвз). 1900.
96. Романс о Центральном парке (Л. Хант). 1900.
97. Южный ветер (Г. Твичел). 1907. Первоначально: «Листок лотоса» (Г. Гейне); та же музыка (нем. текст). 1899.
98. Тщетно ищет Бога в храмах этот мир (Naught that Country needeth) (Г. Алфорд). 1899. (№ 2 из кантаты «Небесная страна»).
99. Вперед к свету (Г. Алфорд) 1899. (№ 6 из кантаты «Небесная страна»).
100. Рождественская колядка (Ч. Айвз). 1897.
101. Моя родина (Г. Гейне). 1897.
102. Воспоминания: А. Очень весело. В. Слегка печально (Ч. Айвз). 1897.
103. Белые чайки (неизв., пер. с русского М. Морриса). 1921.
104. Два цветика (Г. Твичел и Ч. Айвз). 1921.
105. Западный Лондон (М. Арнольд). 1921.
106. Амфион (А. Теннисон). 1896.
107. Ночное раздумье (Т. Мур). 1895.
108. Песни, которым научила меня мать (А. Хэйдэк). 1895.
109. Вальс (Ч. Айвз). 1895.
110. Странники мира (П. Шелли). 1895.
111. Канон (Т. Мур). 1894.
112. К Эдит (Г. Твичел). 1919.
113. Когда звезды сияют в тихом небе (Э. Дж. Булвер-Литтон). 1891.
114. Медленный марш (семья Айвзов и Л. Брюстер). 1888.

Песни Айвза, изданные в собраниях, следовавших за первыми двумя («114 песен» и «50 песен»):

- «Семь песен». Argow, ныне AMP, 1932 (из «114 песен»).
- «Тридцать четыре песни». NM, 1933, ост. Т. 7/1, ныне Presser — 25 пересмотренных песен, 3 ранее не публ.:  
 «Монолог» (Ч. Айвз). 1907 (с ф-п. в 4 руки),  
 «Песнь урожая» (Г. Филлимор). 1894,  
 «На вечеринке» (Ф. Петерсон). 1889.
- «Девятнадцать песен». NM; 1935, ост. Т. 9/1 — 9 пересмотренных песен, 5 не опубл.:  
 «Прощание с родиной» (Дж. Байрон). 1925,  
 «Реквием» (Р. Стивенсон). 1911,  
 «Эсхил и Софокл» (В. Ландор). 1922 (с ф-п. и стр. квартетом),  
 «Схватка с вампиром» (вар. песни «Заросший мхом» из «114 песен», текст Ч. Айвза). 1902.  
 «Об антиподах» (Ч. Айвз). 1915—1923 (с ф-п. в 4 руки и органом).
- «Четыре песни». MMS, 1950 — 2 песни из «34 песен» в новой редакции, 2 — из «114 песен» без изм.
- «Десять песен». Reeg, 1953 — перепечатка из прежних сборников.
- «Двенадцать песен». Reeg, 1954 — перепечатка из прежних сборников.
- «Четырнадцать песен». Reeg, 1955 — перепечатка из прежних сборников.
- «Девять песен». Reeg, 1956 — 1 песня в новой редакции («Они — там!»). 1942.
- «Тринадцать песен». Reeg. 1958 — 1 ранее не публ. песня:  
 «Будь со мною» (Г. Ф. Лайт). 1890.
- «Духовные песни». Reeg. 1961 — из прежних сборников.
- «Одиннадцать песен и две гармонизации». AMP. 1968 — все песни не публ.:

«Скала веков» (О. Топлэди). 1889—1892(?),  
«Вдали от моего небесного дома» (Г. Ф. Лайт). 1890—1892(?),  
«Есть сад»(?). 1893,  
«Шотландская колыбельная» (Ч. Э. Мэрилл). 1896,  
«Бог тебя благословит и сохранит»(?). 1897,  
«Он не придет больше» (У. Уинтер). 1897,  
«Пейзажи» (М. Тэрнбелл). 1906(?),  
«Единственный путь» (Ч. Айвз). 1923,  
«Вершины» (Г. Белламанн). 1923,  
«Желтые листья» (Г. Белламанн), 1923.  
«Траурная песнь моря» (У. Шекспир, «Буря», акт I, сц. 2). 1925.  
«Рождественская колядка» (текст и мелодия Эдит Осборн-Айвз, гармонизация Ч. Айвза). 1925.  
«Утром» негритянский спиричуэл, гармонизация Ч. Айвза. 1929.  
«Восход солнца» (Ч. Айвз). 1926, с ф-п. и скр.; завершено Дж. Киркпатриком. Peters, 1977.

В 1986 г. Дж. Киркпатрик подготовил к публикации «Сорок ранних песен» Айвза, оставшихся в эскизах; это собрание выпускается силами трех издательств, публикующих музыку Айвза: Peer, AMP, Presser.

- Абернети Р. 46  
 Аврелий Марк 85, 144  
 Адамс С. 87  
 Айвз А. 88  
 Айвз Б. 149  
 Айвз Г. 52, 75, 93, 115, 118, 119, 120, 125, 127, 128, 129, 131, 132, 134, 153, 162, 163, 164, 174, 175, 229, 287  
 Айвз Дж. 75, 78, 80, 85, 87, 89—96, 97, 99, 114, 130, 152, 229, 236, 237, 281, 287  
 Айвз Дж. У. 88, 89, 210  
 Айвз И. 88, 99  
 Айвз И. М., брат Ч. Айвза 93, 113, 119, 152, 162  
 Айвз И. М., дядя Ч. Айвза 99  
 Айвз Т. 87  
 Айвз У. 87  
 Айвз Э. 88, 89  
 Айвз Тайлер Ч. 162  
 Александрова З. Е. 183  
 Алиханов Т. А. 169  
 Алфорд Г. 110, 205  
 Альмерс Г. 116, 174  
 Анандавардхана 59  
 Анастасьев Н. 55  
 Андре Дж. 98  
 Антоний Падуанский 312  
 Антониони М. 24  
 Ариосто Л. 186  
 Армстронг 109  
 Арнольд М. 130, 152, 200
- Бабитц С. 245  
 Байглоу 120  
 Байрон Дж. 59, 185, 186, 187  
 Бак Д. 84, 96, 100  
 Барло Дж. 36  
 Барт Г. 242  
 Барток Б. 260  
 Бах Г. 111  
 Бах И. С. 5, 63, 80, 83, 90, 96, 114, 211, 212, 213, 228, 229, 230, 233, 238, 239, 269, 312, 316  
 Беккер Дж. 159, 161  
 Беккет С. 312  
 Белл Дж. 68  
 Белламанн Г. 125, 154, 155, 160, 264, 292  
 Белый А. 20, 21  
 Беннет С. 41, 76
- Берг А. 185, 256, 312  
 Бергсон А. 3, 17, 50  
 Берио Л. 19, 24, 179, 266, 307, 309, 310, 311, 312, 313, 315  
 Берман Б. 9  
 Бернар де Клюни, св. 110, 205  
 Бернстайн Л. 12, 14, 114, 161, 167, 268, 312, 313  
 Бетховен Л. ван 83, 114, 143, 210, 212, 213, 216, 217, 227, 228, 229, 230, 231, 233, 238, 239, 252, 268, 269, 271, 272, 308, 312, 315  
 Биллингс У. 42, 71—73, 147  
 Бичер А. 275  
 Бичер-Стоу Г. 275  
 Блажков И. И. 8, 168  
 Блейк В. 162  
 Боатрайт Г. 166  
 Босх Х. 172  
 Боттичелли С. 238  
 Брайон К. 95, 207, 211  
 Брамс И. 7, 83, 84, 114, 116, 132, 133, 174, 228, 229, 233, 238, 239, 265, 268, 269, 270, 271, 272  
 Браун Дж. 36, 45  
 Браунинг Р. 59, 60, 85, 152, 192, 200, 226, 275  
 Браунсон О. 37  
 Брезник М. 9  
 Брейгель П. 172  
 Бригхэм Б. 131  
 Бромер Ф. 79  
 Брукс В. В. 37, 49  
 Брукс У. 72, 304, 308  
 Брэдфорд У. 32  
 Брюстер Л. 97, 98, 119, 148, 250  
 Брюстер С. А. 97, 148  
 Будда 48, 144  
 Булгаков М. А. 18, 19, 24  
 Булез П. 312  
 Бут Е. 198  
 Бут У. 145, 146, 198, 199, 200
- Вагнер Р. 83, 99, 114, 238, 246, 272  
 Ван Вик А. 89  
 Варез Э. 316  
 Вашингтон Дж. 136  
 Введенский А. И. 20  
 Веберн А. 155, 185, 194, 195, 223  
 Веласкес Д. 142  
 Вергилий 181  
 Вернадский В. И. 16  
 Верпланк К. 129  
 Веселовский А. Н. 63

<sup>1</sup> Составила Л. Ю. Попова

Винтер К. 108  
Вильсон В. 136, 137, 138, 140, 144, 148  
Виттенбах Ю. 172  
Вольтер 47, 121, 144  
Вольф К. 5  
Вордсворт У. 47, 121, 182, 185  
Вуд Г. 68  
Вулдридж Д. 120, 131, 230, 260, 276

Гайдн Й. 83, 163, 315  
Галилей Г. 16  
Галле Л. 116, 174  
Ганди М. К. 46  
Гардинг У. 148  
Гармония см. Айвз Г.  
Гауптман Г. 309  
Газтани Дж. де 116, 167  
Гегель Г. В. Ф. 50  
Гей Н. 55  
Гейне Г. 115, 116, 119, 174  
Гельмгольц Г. Л. Ф. 92  
Гендель Г. Ф. 5, 31, 170, 297  
Гессе Г. 24  
Гёте И. В. 47, 115, 119, 144, 174  
Гибсон 97  
Гилман Л. 154  
Гитлер А. 150  
Глинка М. И. 7  
Глюк В. К. 90  
Голуб Л. 169  
Гольдштейн Дж. 153  
Гомер 16, 98  
Готорн Н. 33, 34, 35, 37, 42, 47, 50, 51, 54, 148, 207, 211, 215, 224, 231, 232, 275  
Грант У. С. 78, 90  
Григ Э. 116  
Григс Дж. К. 101, 134  
Гринденко Т. Т. 169  
Гринцер П. 63  
Грэннис Р. 108  
Губайдулина С. А. 223, 318  
Гуссенс Ю. 153, 154  
Гюго В. 148

Давенпорт Г. 66  
Дали С. 24  
Дамрош В. 131, 161  
Данте Алигьери 22  
Дарвин Ч. 17  
Дворжак А. 69, 268  
Дебюсси К. А. 79, 83, 153, 163, 238, 287, 288  
Денисов Э. В. 8, 196, 223  
Джезуальдо ди Веноза 273  
Джеймс Г. 73, 114

Джеймс У. 73  
Джойс Дж. 16, 18, 24, 55, 163, 179, 307, 310  
Джонсон Р. А. 133, 288  
Джэпсон Г. 101  
Дикинсон П. 54, 55  
Диккенс Ч. 148  
Достоевский Ф. М. 51  
Друскин М. С. 25  
Дубровин М. И. 8  
Дюма А., отец 148

Зигер Ч. 117, 155

Иванов Вяч. Ив. 21

Ирвинг В. 36

Йеллин В. Ф. 205

Каган О. М. 169  
Кальтенборн 111  
Карпаччо В. 238  
Кагель М. 309, 310  
Кадье М. 55  
Кандинский В. В. 20  
Кант И. 42, 47  
Канчели Г. А. 310  
Кардель В. 9  
Карлейль Т. 42, 47, 144  
Картер Э. 154, 155, 157, 160, 163, 224  
Кассирер Э. 20  
Кейдж Дж. 18, 19, 24, 50, 64, 72, 157, 284, 303, 316  
Кениг К. Р. 91  
Кинг М. Л. 46, 311  
Киплинг Р. 130, 238  
Киркпатрик Дж. 6, 7, 9, 11, 68, 74, 75, 93, 112, 135, 146, 156, 157, 158, 160, 164, 166, 168, 175, 201, 208, 211, 215, 225, 227, 243, 287, 294  
Кисин В. 66, 150, 178, 179, 188  
Китор Г. 107  
Китс Дж. 185, 186, 187  
Клейн З. 242  
Коллинз Э. 188  
Колридж С. Т. 47  
Колумб Х. 12  
Конен В. Дж. 70, 71  
Конт О. 21  
Конфуций 47, 48, 144  
Копленд А. 67, 87, 155, 156, 157, 158  
Коупер У. 146  
Коуэлл Г. 14, 91, 116, 122, 130, 143, 155, 157, 158, 159, 161, 166, 316  
Коуэлл С. 166  
Крам Дж. 157, 306, 308, 316, 317  
Крафт Р. 26  
Кроче Б. 50



- Крыса О. В. 169  
 Ксенакис Я. 190, 305, 306, 310  
 Ксенофонт 98  
 Купер Дж. Ф. 60  
 Купер Ф. 29, 36, 60  
 Кусевникий С. А. 160  
  
 Лазарев А. Н. 169  
 Лангер С. 58  
 Ландор В. 190  
 Лао-цзы 47, 60, 61  
 Леви-Стросс К. 20, 30, 214, 306, 311  
 Леонтьев К. Н. 20  
 Лермонтов М. Ю. 174  
 Лигети Д. 256, 310  
 Линдзи В. 145  
 Линкольн А. 12, 26, 78, 136, 137, 195, 196, 197  
 Линскотт Х. 156  
 Лир Э. 82  
 Лист Ф. 210, 214, 216  
 Локк Дж. 16  
 Лонгфелло Г. У. 31, 52, 115, 185  
 Лосев А. Ф. 58  
 Лотман Ю. М. 20, 23  
 Лоури Р. 176, 177, 247  
 Лоуэлл Р. 52  
 Лэдлоу Л. 149  
 Лэм Ч. 148  
 Любимов А. Б. 8, 168, 169  
 Лютославский В. 198  
  
 Майрик Дж. 109, 119, 120, 121, 122, 147  
 Мак-Доуэлл Э. 158  
 Макензи Б. 121  
 Маккрае Дж. 145, 180  
 Малер Г. 3, 112, 131, 160, 201, 265, 310, 311, 312, 316  
 Маллэли М. 118  
 Мамардашвили М. К. 19  
 Мандель А. 208, 210, 219  
 Марр Н. Я. 20  
 Марш С. Б. 70  
 Массне Ж. 116, 174  
 Мелвилл Г. 33, 34, 35, 37, 47, 50, 51, 54  
 Мелентьева Т. 169  
 Мендельсон-Бартольди Ф. 84, 96, 209  
 Мессерклингер 131  
 Мессиан О. 19, 184, 205, 232, 252, 262  
 Мета З. 167  
 Мийо Д. 153, 154  
 Милке Ф. 134, 245  
 Миллер Д. 9  
 Миллс Ч. Р. 21  
 Мильтон Дж. 85, 142, 187  
  
 Митропулос Д. 160  
 Мольденхауэр Х. 156  
 Монтеверди К. Д. 309  
 Монтень М. де 85, 238  
 Морозова Т. Л. 46  
 Моросс Дж. 155, 156  
 Моцарт В. А. 5, 90, 163  
 Мусоргский М. П. 180  
 Муслини Б. 150  
 Мэйсон Л. 73—74, 87, 88, 146, 176, 177, 199, 244, 247, 297  
 Мэн-цзы 48  
 Мэркхэм Э. 136, 195  
 Мьяль Л. 61  
  
 Наполеон I 144  
 Нельсон М. 282  
 Николаевский Ю. И. 8, 169  
 Новалис 47, 48, 213  
 Ноно Л. 310  
 Ньютон И. 3, 16, 17  
  
 Озава С. 167, 168  
 Олкотт Л. 234  
 Олкотт Э. Бронсон 37, 38, 233, 234  
 Олкотты 215, 224, 234  
 Орманди Ю. 167  
 Ортега-и-Гасет Х. 24  
 Осборн Айвз Э. 128, 152, 162, 164, 175, 229  
 Осборны 128  
  
 Павел 144  
 Парацельс 275, 276, 277  
 Парк Э. 111  
 Паркер Г. 11, 84, 99, 100, 101, 102, 105, 106, 114, 115, 116, 131, 132, 205  
 Паркер Дж. 119  
 Паркер Т. 37  
 Пармели М. Э. 74  
 Парч 316  
 Паскаль Б. 144  
 Патнэм И. 7, 54, 76, 98, 135, 286  
 Паунд Э. 221, 310  
 Пелман Д. 79  
 Пендерецкий К. 190, 307, 310, 317  
 Перлис В. 9, 167  
 Перри Р. С. 24, 199  
 Петров А. П. 310  
 Пикассо П. 24  
 Пироманашвили Н. 68  
 Пирс Ч. 58  
 Пифагор 85  
 Платон 144  
 Плутарх 144, 238  
 По Дж. 201  
 По Э. 33, 34, 37, 51, 54, 148, 201, 238

Полдинг Дж. 36  
Прайс Дж. 126, 153, 154  
Прокофьев С. С. 163, 211, 244  
Пропп В. Я. 20  
Пруст М. 18, 19, 55, 173, 310  
Прюньер А. 158  
Пятр А. 223

**Равель М.** 163  
Раглс К. 155, 161, 163  
Райдер Ф. 6, 134, 148, 161  
Райдер, м-с 6  
Райс Т. 79  
Рескин Дж. 144, 238  
Риджер В. 154, 155, 156, 157  
Рипли Дж. 37, 102  
Робертсон У. 31  
Рожественский Г. Н. 3, 8, 168, 169  
Розенфельд П. 160  
Рокфеллер Дж. Д. 143  
Ромм М. И. 314  
Россетти Д. 185  
Россетти Х. 174  
Россини Дж. 96  
Рузвельт Ф. Д. 136, 137, 140, 148, 149  
Руссо А. 68  
Руссо Ж.-Ж. 47  
Рут Дж. 77, 78  
Рут Э. 139

**Сайв Х.** 173  
Самюэль Г. 9  
Сан-Джеминиано Ф. да 185, 186  
Сантаяна Дж. 102, 304  
Сведенборг Э. 85, 238  
Сервантес М. де Сааведра 157  
Сибелиус Я. 84, 265  
Сигети Й. 160, 167  
Синглтон К. 135, 211  
Синклер Дж. 211  
Скрябин А. Н. 157, 163, 216  
Слонимский С. М. 306  
Слонимский Н. Л. 8, 14, 135, 156, 158, 159, 161, 162, 163, 285, 286, 310  
Смирнов Д. Н. 8, 175, 177, 194, 200  
Смит Д. 106, 132  
Смит Дж. 33  
Смит М. 132  
Смит М. Э. 89  
Сократ 234  
Соссюр Ф. де 20  
Софокл 85, 190, 238  
Спасов Б. 258  
Спрэг А. 132  
Спрэг Кулидж Э. 132  
Стайлс, м-с 75

Стаут А. 242  
Стивенсон Р. 185, 187  
Стоковский Л. 67, 161, 167  
Стоун К. 265  
Стоуэлл Э. 132—133  
Стравинский И. Ф. 16, 24, 25, 26, 105, 132, 158, 163, 174, 185, 189, 204, 209, 220, 263, 265, 268, 286, 287, 294  
Суза Дж. Ф. 78, 179  
Сузуки Т. Д. 49, 316  
Сэлинджер Дж. Д. 19, 24, 34, 64

Тайлер Дж. 162, 164  
Тараканов М. Е. 172  
Тафт Б. 137  
Тафтс Дж. 70  
Твен М. 12, 26, 33, 34, 37, 50, 51—53, 65, 74, 82, 114, 120, 127  
Твичел Г. см. Айвз Г.  
Твичел Д. 118, 120, 152  
Твичел Дж. Х. 52, 74, 118, 119, 120, 132  
Теккерей У. 148  
Теннисон У. 185, 202  
Термен Л. С. 301  
Тернер Ф. Дж. 238  
Тертерян А. Р. 310  
Тиллсон Р. 153  
Тициан 238  
Тищенко Б. И. 310  
Токвиль А. де 37  
Толстой Л. Н. 46, 47  
Томпсон В. 170  
Торо Г. 8, 12, 13, 33, 34, 36, 37, 38, 41—51, 52, 53, 54, 58, 60, 64, 92, 118, 144, 146, 148, 165, 183, 187, 215, 224, 231, 233, 234, 235, 236, 237, 280, 316  
Тэмс У. 131

Уарден Д. 31  
Уиз Дж. 74  
Уилкокс С. Х. 89, 119  
Уитлок Б. 79  
Уитмен У. 33, 34, 42, 47, 49, 50, 51, 53, 54, 58, 64, 126, 137, 154, 185, 200, 275  
Уитмен Э. 126  
Уитьер Дж. 34, 52, 54, 85, 275, 279  
Уорнер Ч. 34, 51  
Уоррен Р. 167  
Успенский Б. 23  
Ухов Д. П. 8  
Уэбстер Дж. П. 41, 76  
Уэсли Дж. и Ч., братья 70

Фарадей М. 16  
Федер С. 93  
Феллини Ф. 19, 24  
Фельдштейн М. М. 8  
Фельзбург Дж. 104  
Феноллоза Э. 221  
Фепплъ К. 89, 90  
Фибоначчи 260  
Фицджеральд Ф. Скотт 34, 50  
Фишер Ф. 83, 210, 217, 228, 229, 230, 239  
Фишер-Дискау Д. 116, 167, 174  
Флоренский П. А. 20  
Фолкнер У. 18, 34, 55, 176, 199  
Фолл А. 140  
Фостер С. 42, 76, 78—81, 85, 90, 94, 96, 228, 229, 236, 253, 269, 270, 271, 280, 287, 288  
Франк С. 132  
Франклин Б. 70  
Фрейд З. 20  
Фуллер Б. 50  
Фуллер М. 34, 37, 89  
Фэй Л. 9

Хаба А. 241  
Хант Л. 117  
Харниш 133  
Харрисон Л. 131, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 216, 220  
Хауэр Й. М. 252, 310  
Хемингуэй Э. 34  
Херрман Б. 156, 159, 273, 274, 292  
Хеше У. 111  
Хиндемит П. 186, 212, 256, 263, 265  
Хирст У. Р. 135, 140  
Хичкок Х. У. 9, 65, 168, 172  
Хлебников В. 10, 18, 19, 20  
Ховард Дж. 85  
Ховард М. 151  
Холл Дж. 97  
Холмс О. У. 30, 52, 178  
Холопова В. Н. 258  
Хопкинс 97  
Хофман Дж. 129  
Хэдли А. 7, 130

Цадок Б. 88  
Цвейг С. 3  
Цейнер Г. 230, 234, 288  
Циглер О. 159

Чайковский П. И. 83, 84, 104, 205, 252, 268, 308, 314  
Чаннинг У. 34, 38, 85  
Чейз Ж. 40, 70  
Чекина Т. 169

Чуковский К. И. 49  
Чэдвик Дж. 116

Шагал М. 24  
Шаттер 178  
Шези В. де 116  
Шекспир В. 28, 152, 163, 189  
Шелли П. Б. 115, 185, 186  
Шеллинг Ф. В. 47, 50, 213  
Шёнберг А. 25, 130, 155, 157, 158, 159, 202, 223, 263, 310  
Шервинский С. 181  
Шмитц Р. 135, 155  
Шмитц Э. 153, 159  
Шнитке А. Г. 8, 19, 179, 221, 223, 266, 306, 307, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 318  
Шопен Ф. 209, 210, 214, 229  
Шопенгауэр А. 50  
Шостакович Д. Д. 19, 307, 317  
Шоу Д. 77  
Шоу Р. 160, 287  
Шпет Г. 20  
Шрайбер Ф. 90  
Штейнер Р. 20  
Штокхаузен К. 18, 19, 25, 64, 306, 310, 317  
Штраус И. 314  
Шуберт Ф. 79, 85, 116, 308  
Шуллер Г. 211  
Шуман Р. 116

Шедрин Р. К. 223, 308, 310, 318

Эдисон Т. А. 143  
Эдит см. Осборн Айвз Э.  
Эйзенштейн С. М. 19, 68  
Эйнштейн А. 16, 18, 24, 309  
Эйслер П. 133, 134  
Элиот Т. С. 16, 24, 43, 179, 304, 310, 311  
Эмерсон Р. У. 8, 12, 13, 21, 26, 30, 31, 33, 34, 36, 37, 38, 41—51, 52, 53, 54, 55, 58, 60, 64, 66, 86, 89, 103, 118, 119, 121, 123, 144, 146, 148, 154, 178, 183, 192, 200, 215, 224, 227, 228, 229, 231, 234, 235, 238, 253, 275, 301  
Эммет Д. 79, 80  
Энгельс Ф. 27  
Энтейл Дж. 310, 316  
Энтермейер 157  
Эсхил 190

Юнг К. 20, 248

Ядассон 134  
Якобсон Р. 20  
Якулов Г. 23

## СОДЕРЖАНИЕ

Г. Рождественский. Вступительное слово . . . . .	3
От автора . . . . .	4
Глава 1. «Культурная модель нашей эпохи» (Айвз в контексте современной культуры) . . . . .	10
Глава 2. «Музыкальный эквивалент Марка Твена, Эмерсона и Линкольна, вместе взятых» (Айвз и традиции американской культуры) . . . . .	26
Глава 3. «На спине лошади — к небесам» (Айвз и музыкальные традиции Америки) . . . . .	65
Глава 4. «Бизнесмен, который пишет музыку по воскресеньям» . . . . .	87
Глава 5. «Я просто чистил дом...» (Песни и хоровые сочинения) . . . . .	170
Глава 6. Звуковые пути (Фортепианное и камерное творчество) . . . . .	207
Глава 7. «Симфония — со-звучие — вот моя симфония!» (Симфоническое творчество) . . . . .	265
Post scriptum: Айвз сегодня . . . . .	304
Нотные примеры . . . . .	319
Список литературы . . . . .	428
Сочинения Чарльза Айвза . . . . .	435
Указатель имен . . . . .	459

### Книжное издание

**ИВАШКИН АЛЕКСАНДР ВАСИЛЬЕВИЧ**  
**ЧАРЛЬЗ АЙВЗ**  
**И МУЗЫКА XX ВЕКА**

Редактор *И. Прудникова*. Художник *М. Цветкова*.  
Худож. редактор *И. Дорохова*. Техн. редактор *М. Подольная*.  
Корректоры *И. Головинская, Е. Залесская*.

ИБ № 2234

Сдано в набор 13.03.89. Подп. к печ. 26.12.90. Форм. бум. 84х108 1/32.  
Бумага офсетная № 1. Гарнитура шрифта литературная. Печать офсетная.  
Печ. л. 14,5. Усл. печ. л. 24,36. Усл. кр.-отт. 48,72. Уч.-изд. л. 27, 38.  
Тираж 2400 экз. Изд. № 8445. Зак. № 292. Цена 3 р.  
Издательство „Советский композитор”,  
103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14—12  
Московская типография № 6 Госкомпечати СССР,  
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24



**А. МБАУЛИН**

**ПАРВЫЕ  
И МУЗЫКА  
XX ВЕКА**









