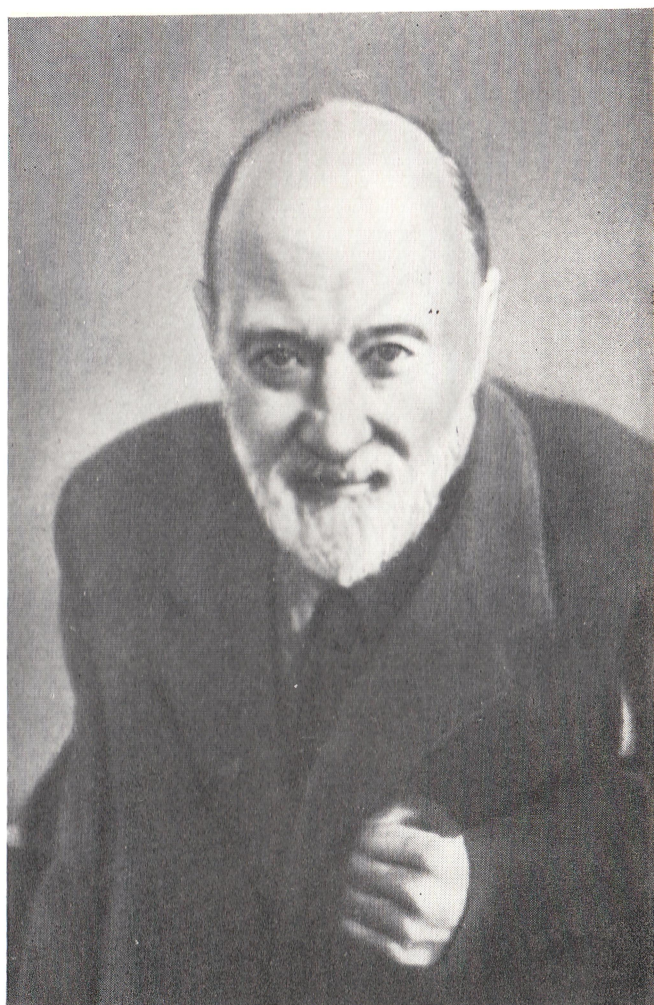


С. Таблишин

ЦАРЬ АИВЗ

2



С. Павлишин

ЧАРЛЗ АЙВЗ



МОСКВА
ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»
1979

П $\frac{90105-254}{02(02)-79}$ 486—79

© Издательство «Советский композитор»,
1979 г.

Айвз и американская музыкальная культура

Американский композитор Чарлз Эдуард Айвз занимает одно из важнейших мест в современной музыке, можно сказать даже исключительное место из-за своеобразных и неповторимых черт своего творчества. На родине он получил в настоящее время признание как основоположник подлинно американской музыки, что вполне подтверждается глубоко и ярко выраженным народным и национальным характером его многочисленных опусов. Все расширяющаяся мировая известность Айвза вызвана также наличием в его творчестве ряда новаторских приемов, нередко намного опередивших музыкальные выразительные средства, типичные для творчества композиторов первой половины XX века.

Необычна биография и судьба творческого наследия Айвза (см. 41, 7, 25)¹. Длительная безвестность композитора, работавшего в самом центре Нью-Йорка, кажется чем-то странным в наш век стремительного распространения информации. Ведь об Айвзе узнала сравнительно недавно не только Европа; даже на его родине вплоть до последних десятилетий, примерно пятидесятих годов, фамилия композитора редко ассоциировалась с конкретным звучанием его произведений.

Причин столь странного явления, в основном, две: прежде всего, новизна музыки композитора, считавшейся

¹ Цифры в скобках указывают порядковый номер книги или статьи, приведенной в списке литературы (см. в конце настоящего издания).

долгие годы неисполнимой и неприемлемой. Другая причина, не менее важная, — занятость Айвза постоянной напряженной работой в немзыкальной сфере: лучшие свои годы он провел на руководящем посту в крупном обществе по страхованию жизни. И, хотя сам Айвз подходил к своей работе, как к выполнению общественного долга, хотя его соотечественники, в сугубо американском духе, считали его службу любимым занятием композитора и необходимым источником творческого вдохновения, — факты свидетельствуют о другом¹. Из слов самого композитора и воспоминаний его

¹ Чарлз Айвз родился 20 октября 1874 г. в Дэнбери, штат Коннектикут, умер 19 мая 1954 г. в Нью-Йорке. Самая полная среди опубликованных до сих пор биографий Айвза содержится в монографии Дэвида Вулдриджа «С вершин и гор. Исследование о Чарлзе Айвзе» (41). Здесь достаточно подробно и точно комментируются факты, указанные в более ранних работах (см. 7 и 25).

Айвз происходил из потомственной новоанглийской семьи, предки которой прибыли в Америку в 1635 г. Типично новоанглийским поселением, сохранившим старинные традиции, было Дэнбери, лишь в конце XIX столетия получившее статус города. Здесь Айвз провел юные годы вплоть до начала занятий в Йельском университете (1894—1898), где его музыкальным педагогом был известный американский композитор Горацио Паркер (1863—1919). С 1888 до 1902 г. Айвз работал как органист. В 1898—1929 гг. он состоял на службе в обществе страхования жизни, сначала в скромной должности, а с 1907 г. — в качестве руководителя общества, совместно с Дж. Майриком.

Обращение Айвза к «бизнесу» было следствием социальных условий Америки (см. 41, р. 102—103, 129). Работу в страховом обществе Айвз получил лишь по протекции дальнего родственника матери, вице-президента одного из страховых обществ. С годами пришел деловой опыт и вместе с ним осознание продажности страховых обществ, их полной зависимости от капиталистических монополий. Ко времени поступления Айвза в общество страхования жизни оно целиком управлялось «Стандарт Ойл» и 98% годового дохода вкладывало в новый бизнес (см. 41, р. 102). Сильная, волевая натура Айвза, его светлый ум, искренность и честность, его демократические взгляды входили в противоречие с существующими порядками. Айвз фактически вступил в борьбу, хотя и осуществлял ее идеалистическим путем, в согласии со своими взглядами на жизнь.

О его утопических попытках сделать страховое общество орудием смягчения социального неравенства можно прочесть в теоретических брошюрах композитора (изложение реформы обществ).

В «Мемосе», под ред. Дж. Киркпатрика (25), причины, по которым Айвз, столь любящий музыку, посвятил свою жизнь бизнесу, раскрываются на основе высказываний самого композитора. Айвз знал, что «его произведения не будут продаваться до тех пор, пока он не станет учитывать в своем творчестве требований коммерции»,

близких мы знаем, что творчеством он мог заниматься только в поздние вечерние часы или в выходные дни. Произведения композитора создавались лишь за счет отдыха и здоровья и возникли в годы наибольшей деловой активности Айвза — в первые два десятилетия XX века (точнее, 1896—1916 г.). Не случайно этот период закончился тяжелым недугом, и Айвзу пришлось оставить службу. У композитора оказалось, наконец, много свободного времени для сочинения, но его жизненные и творческие силы почти полностью иссякли.

Из-за запоздалого признания сегодня нелегко оценить заслуги Айвза как пионера во многих сферах музыкального языка, новатора, органически сочетавшего в своем творчестве современные технические приемы с народно-национальной основой и подчинявшего их цели воплощения самой жизни¹. Ровесник Шенберга, он намного разностороннее его по диапазону изобретательских начинаний. В самой сфере интонационных связей и трактовки тональности он значительно раньше других композиторов переходит к политональности и атональности (а также эпизодической, неортодоксальной додекафонии); Рудольф Рети именно Айвза считает зачинателем «пантональности», объединяющей особен-

но вполне обоснованно опасался, что если он это сделает, то его «искусство будет ослаблено лживостью и его идеалы рассеются в суе» (25, р. 131). Вероятно, отсюда слова Айвза в его трактате «Эссе перед сонатой»: «Возможно, искусство родится в момент, когда из него уходит, и навсегда, человек, желающий зарабатывать им средства к жизни» (24, р. 88, 89).

Время становления Айвза как личности — девяностые годы — было в США эпохой кризиса, безработицы и войны (с Испанией), господства группы индустриальных магнатов и нуворишей. Если американской музыке этих лет свойственна наивная сентиментальность, то новый век вместе с усилением политической и экономической мощи США, ростом национализма и шовинизма сделал музыку 1914—1918 г. рупором военной пропаганды. Политический климат первой мировой войны — причина творческого кризиса Айвза. Тогда только для него наступила подлинная трагедия (см. 41, р. 182, 257).

¹ Эпизодически произведения Айвза исполнялись в двадцатые — тридцатые годы. В 1926 г. — две части Четвертой симфонии, дирижер Е. Гузенс (Е. Goosens), в 1930 г. — «Три местности в Новой Англии», дирижер Н. Слонимский и т. д. Но только в 1947 г. после награждения Айвза за Третью симфонию премией Пулитцера его имя получило известность. Это было первое полностью услышанное Айвзом собственное произведение. Вторая симфония впервые исполнена в 1951 г. (Л. Бернштейн). Четвертая — лишь в 1965 г. (Л. Стоковский).

ности нескольких систем звуковысотной организации (см. 31). Существен также подход Айвза к «эмансипации диссонанса» — не самоцели (как у Шенберга), а одному из естественных средств в многограннейшем музыкальном словаре. Стремлением расширить интонационный словарь были вызваны и эксперименты Айвза в четвертитоновой шкале.

Еще отчетливее выражено новаторство композитора в области обогащения метроритмических соотношений. Ему принадлежит первенство в области введения полиритмии, и до сих пор его музыка поражает сложностью и одновременно естественной свободой метрических и ритмических комбинаций. С этим качеством творчества композитора тесно соприкасается его «вторжение» в область сонористики: расширение инструментария «простонародными» инструментами, применение кластеров и полифонии пластов. Особое внимание композитор уделяет пространственному расположению исполнителей, создавая особые полиинтонационные и полиритмические эффекты, которые производят ошеломляющее впечатление и близки определенному типу «алеаторике». Необычными для первых лет нашего века были и формы произведений Айвза, не соответствующие старой европейской концепции замкнутого музыкального произведения с единством применяемых средств.

Новаторские черты музыки Айвза до сегодняшнего дня служат препятствием к признанию его творчества широкими кругами слушателей, так как чтобы понять сочинения Айвза, нужно выйти за рамки общепринятого, известного в музыкальной концертной практике.

Вполне можно доказать приоритет Айвза в области указанных и некоторых других современных приемов музыкального языка, но намного труднее и, по существу, невозможно найти следы его непосредственного воздействия на Шенберга, Стравинского, Вареза, Мийо, Ксенакиса и других, кого на Западе считают творцами переворота в области тональности, ритмики, гармонии и пр. Произведения Айвза, изолированного от современного ему музыкального процесса, оставались неизвестными композиторам, способным оценить их и почерпнуть стимулы для собственных поисков. Некоторые музыканты (в частности, дирижер и композитор немецкого происхождения Вальтер Дамрош),

ознакомившиеся с партитурами Айвза до 1920 года и посчитавшие их неисполнимыми, в какой-то степени распространили их «отрицательную» славу. Эпизодические же контакты Айвза с близкими ему по духу композиторами начались лишь накануне тридцатых годов¹. Тогда же первые исполнения некоторых из его произведений (французским пианистом Е. Р. Шмицом, П. Слонимским в 1931 году в Париже и Берлине, А. Веберном в 1932 году в Вене) вызвали бурную реакцию и противоречивые оценки. Таким образом, Стравинский и другие выдающиеся европейские композиторы могли ознакомиться с музыкой Айвза лишь в годы своей творческой зрелости. По той же причине, когда мы слышим, например, в симфонических опусах Айвза «отзвуки» Стравинского, это отнюдь не свидетельствует о влиянии, ибо Айвз, из-за отсутствия времени вообще редко посещавший концерты, с музыкой Стравинского познакомился намного позже создания своих основных партитур².

Понимание и определение художественной ценности музыки Айвза невозможно без серьезного изучения истоков его творчества и среди них прежде всего народной музыки Америки, ее национальных обычаев и обрядов³.

Влияние на Айвза оказали старые псалмы и гимны пуритан — первых поселенцев Новой Англии, где родился Айвз и где жили многие поколения его семьи. В произведениях Айвза можно услышать напевы и рит-

¹ Айвз материально поддерживал молодых музыкантов, а также своего ровесника К. Раглса. Первым и наиболее последовательным пропагандистом творчества Айвза стал Генри Коуэлл, прогрессивный музыкальный деятель, композитор и критик, член американской организации пролетарской музыки, борец за интернационализм, и дружбу народов, первый американский композитор, посетивший Советский Союз.

² В 1921 г. — с «Жар-птицей», в 1924 г. — с его «Соловьем» и одновременно с «Поэмой экстаза» Скрябина. В «Мемосе» (25) приведены остроумные возражения Айвза французским критикам, обвинявшим его в подражании Шенбергу, которого он не знал, и Хиндемиту, расцвет творчества которого относится ко времени, когда Айвз, в сущности, закончил свою композиторскую деятельность.

³ Музыка американских «менестрелей» рассматривается в целом ряде монографий (34, 26 и др.). Заметим, что во времена Айвза спектакли «менестрелей» исполнялись уже преимущественно неграми и были типично американской смесью различных народных традиций, с преобладанием негритянских.

мы, звучавшие во время представлений бродячих негрятянских музыкантов и лишь впоследствии впитанные джазом, интонации, а порой и целиком мелодии популярных американских песен, среди них колледжских молодежных, маршей духовых военных оркестров, музыки провинциальных театральных представлений и танцевальных залов¹.

Еще более несомненно воздействие на творчество Айвза всей окружающей атмосферы — не только отзвуков природы или отголосков сельской жизни, но и своеобразного быта маленьких американских городов и их традиций. К таковым принадлежали, например, праздники на открытом воздухе — загородные встречи, собиравшие массы народа со всей округи, согласно обычаям первых поселенцев, стекавшихся на эти собрания в фургонах, на лошадях и пешком. Здесь люди жили по несколько дней таборной жизнью, участвовали в церковной службе и пели гимны светские и духовные. Пели все от мала до велика, играло несколько духовых оркестров.

Возникнув в первые годы XIX века как религиозное возрожденческое движение², таборные встречи, объединявшие порой десятки тысяч людей, служили на деле поводом для всенародного веселья и в особенности пения. Существовали лишь сборники текстов гимнов, а мелодии их исполнялись по памяти, при этом свободно смешивались «белые» и негрятянские черты и в старинных пуританских гимнах, и в духовных песнях спиричуэлс. Так, возрожденческий гимн «Ты увидишь приход своего господа» создан на основе известной американской народной песни, гимн «Старый добрый путь» — ирландского танца «рила»; удивительно сходны спиричуэлс «Господи, не забывай меня» и песня «Бега в Кэмптауне» С. Фостера. Гимн Гражданской войны «Боевой гимн Республики» был первоначально спиричуэлс «Мои глаза видели славу пришествия господа» с хоровым рефреном «Аллилуйя».

¹ Традиция использования музыки американского быта в профессиональном творчестве замечается уже у Дж. Хевитта, включившего кункстеп в оперу «Таммани» (1794); «Славься, Колумбия» и «Янки Дудл» — в оркестровое попури «Трентонская битва» (38, p. 27).

² «Ревивализм», имеющий целью укрепление христианской веры.

Несомненно влияние негритянской манеры исполнения. Эта манера типична для хоровых произведений Айвза, сочетающих живость и бурность с горькой сентиментальностью. Отсюда же хоровые рефрены в духе жатвенных песен (например, в «Жатвенном хорале» Айвза), повторяющиеся припевы, как «О, Йордан», «О слава, аллилуйя». Последнее отражено и в популярной песне Айвза «Генерал Бут», где в рефрене многократно повторяется и варьируется один и тот же вопрос.

Возрожденческие гимны пользуются огромной популярностью в США, что подтверждается фактом использования не только их текстов в качестве американских лозунгов, но и мелодий.

Айвз восхищался стихийностью и непосредственностью пения во время таборных встреч. С восторгом он вспоминал естественность, живость и даже громкость, оглушительность этого пения. Особую экзатичность вносили в исполнение негры, полифонически усложняя и драматизируя мелодию, образно раскрывая содержание ее текста с помощью танцев и прыжков. Возникал вид музыки, который для Айвза был идеалом: мощный массовый унисон, создаваемый свободным и своеобразным движением отдельных голосов.

Айвз использовал также чрезвычайно популярную в США позднюю разновидность таборного пения — духовные гимны второй половины XIX века («госпель»), которые он имел возможность сам слышать. Более простые и ясные по музыке, близкие к современным популярным песням, госпель заимствовали от возрожденческих гимнов повторения хоровых рефренов. Энергичная маршевость в сочетании с типично американским броским и одновременно несколько сентиментальным напевом воплотилась в популярном духовном гимне Роберта Лоури (1826—1899) «Собратья ли нам у реки?», неоднократно использованном Айвзом.

Как отмечалось, композитор обращал особое внимание на своеобразие негритянского исполнения, изменявшего возрожденческие гимны и вносившего в них большую возбужденность, выражавшуюся в преувеличениях ритмической неровности, в выкрикивании акцентов ради подчеркивания энергичности, экзатичности, особенно в припевах (см. 25, р. 53—54). В книге «Мемос» при-

водятся айззовские примеры подобного исполнения — сравнение вариантов гимна таборных собраний: слегка измененного (пример 1а) и с «негритянскими ритмическими преувеличениями» (пример 1б):

1а

There's no hope with- out Je- sus, the sin-ner's on-ly friend

1б

Cah doh- lah soh me ray [me] etc.

Отвечая противникам использования старых гимнов и популярных песен в профессиональной музыке, Айзз подчеркивает, что видит их ценность не в музыке, словах и звуках, а в способе исполнения, в искренности пения простых людей: интонационно оно не безукоризненно, «но на их лицах видна музыка веков»¹.

¹ «Когда я был мальчишкой, на загородные службы, на таборные встречи в Реддинге стекались, пешком и на повозках все фермеры с семьями и батраками, жившие за многие мили вокруг. Вспоминаю, как мощные волны звуков проникали сквозь деревья, когда гимны, наподобие «Земля Боулях», «Вудворт», «Ближе, к тебе, мой бог», «Сияющий берег», «Нэттлтон», «В сладком сне» и т. п. пелись тысячами «освобожденных» душ. Это звучание так же было не похоже на музыкальные звуки и слова на бумаге, как монограмма на галстук человека не похожа на его лицо. Отец, который руководил пением, играя на корнете или подпевая, то голосом и руками, а порой, в более спокойных гимнах, исполняя мелодию на валторне либо на скрипке, всегда поощрял людей петь по-своему. Большинство знало слова и музыку (свою) наизусть и так, по-своему, и исполняли ее. Если они при этом немного дополняли поэта или композитора, тем лучше для поэзии и музыки... В этих звуковых таинствах, творимых людьми, была сила и экзальтация. Я слышал те же гимны в исполнении милых уважаемых органистов и широко известных певцов в нарядных церквях — музыка была там правильная и точная, выхоленная, в четком и ровном ритме (обычно в слишком быстром темпе); они брали гору и делали из нее бисквит; иногда, как следствие, кто-то из этих коммивояжеров получал хорошую работу в Метрополитен.

Сегодня коммерческий... характер носят даже привальные встречи... то, что от них ныне еще осталось, кажется формой легкого

В «Эссе» Айвз писал о силе и глубине чувств, заключенных в музыке возрожденческих гимнов, о пронизывающей их внутренней патетичности (24, р. 80). Громогласное исполнение одновременно многих мелодий вне размера (то есть полифония в свободном метре) идет, по его мнению, свою традицию от конца XVII века, что с негодованием констатирует и автор изданной в 1846 году «Истории музыки в Новой Англии» (19).

Следует отметить широту охвата в творчестве Айвза разнообразных европейских и американских народных истоков. Именно благодаря им оно приобрело приметы своеобразия, замечающиеся у композиторов, сумевших по-настоящему глубоко проникнуть в фольклор. В этом плане, хотя и в очень общем смысле, Айвз близок Бартоку. Творчество обоих композиторов обогащает обращение к фольклору, оба они занимают особую позицию в музыке нашего века. Другой стороной своего творческого облика Айвз в какой-то степени соприкасается с Малером, столь смело насыщавшим свои произведения, даже симфонические, тривиальными звуками окружающего музыкального быта. Непосредственное соприкосновение с жизнью делает музыку Чарльза Айвза, которая, впрочем, намного более дерзка, чем малеровская, особенно ценной и неповторимой. Айвз не показывал свои симфонии и симфонические сюиты в первые годы XX столетия, и можно лишь предположить, какое возмущение вызвали бы в Америке его нередко прозаически натуралистические программы, сопутствовавшие столь режущей слух музыке. Прошли десятилетия, пока слушатели ощутили поэзию творческих замыслов Айвза.

Творчество Айвза явственно указывает, что он сознательно порвал с трафаретными эталонами современной ему европейской музыки. После неизменного и непрекаемого признания в Америке приоритета европейской культуры, именно в годы юности Айвза наступила пора «национального пробуждения». Вопрос этот приобретал большую остроту, ибо господство европейской моды в музыке приводило к вытеснению проявлений народного

развлечения на шелковых подушках — очень отличной от дней «возделывателей целины» (25, р. 132—133).

и национального. К тому же, в США господствовал сухой, академический метод обучения, с предельной охотенелостью копирующий немецкую систему¹.

Усугубившееся на протяжении XIX века резкое разделение американской музыки на народную и профессиональную лишило последнюю национальных корней; может быть, в этом причина того, что наследие композиторов той эпохи представляет сегодня сугубо исторический интерес. Единственный из американских композиторов XIX века, исполняющийся и поныне, — Эдуард Мак Доуэлл (1861—1908). Выдающийся представитель немецкой школы, он воплощал ее сильные и слабые стороны — безукоризненную профессиональную выучку и одновременно отрыв от национальных корней. Из его громадного наследия остались жить лишь отдельные романтические миниатюры.

Мак Доуэлл и другие ведущие музыканты его времени придерживались ограниченно-идеалистического взгляда на музыку, полагая, что она должна быть далека от «вульгарной» будничной жизни. Отсюда замкнутость и отмежевание от народной основы. После премьеры Пятой симфонии Дворжака в США в 1893 году, сыгравшей большую роль в пробуждении национального музыкального движения, Мак Доуэлл писал: «Подобный так называемый национализм, выражающийся в переодевании в негритянскую одежду, скроенную в Чехии, нам не поможет... Остается тайной, что общего у негритянских мелодий с американским искусством...» (34, р. 118).

Не замечали народных музыкальных богатств Америки (английских, шотландских, ирландских, немецких, французских, испанских, негритянских и др.) и ее выдающиеся музыковеды. Так, Луис Элсон писал: «Следует признать, что в области народной музыки Америка довольно бедна» (34, р. 113). Фредерик Риттер спрашивал: «Как можно объяснить полное отсутствие национальной народной музыки и поэзии в Америке?» (34, р. 114). В первой Истории американской музыки

¹ С этим столкнулся А. Шенберг уже в середине тридцатых годов. См. его письма 1934—1936 гг. композитору Э. Кшенику, дирижеру Г. Шерхену и др. (35).

(1883) говорится, что «у американского народа... нет народной песни» (см. 18, р. 130).

Такая ситуация продолжалась вплоть до первых десятилетий XX века. Композитор Д. Г. Мейсон (1873—1953), сын и внук известных в Америке музыкантов, даже американскую профессиональную музыку 1914—1928 годов называет «неудобоваримой». О Горацио Паркере, учителе Айвза, имея в виду немецкую направленность его творчества, он говорит: «...столь легко пишущий, плодовитый, а в целом такой бесхарактерный» (5, р. 121, 125). Сам Айвз отзывался с уважением о мастерстве и глубине музыки Паркера, но также видел его ограниченность в приверженности немецким правилам (7, р. 33—34).

С девяностых годов в музыке США можно наблюдать также влияние французов. Не совсем обоснованно утверждают, что впервые оно выразилось в творчестве Луи Моро Готшалка (1829—1869). Однако прославившийся в Европе пианист-виртуоз никак не способствовал распространению в Америке французских влияний; напротив, свои фортепианные пьесы он основывал на негритянских песнях и танцах, одним из первых обратив внимание на этот интереснейший вид американского фольклора. Созданная им грандиозная фантазия на популярные в США напевы («Янки Дудл», «Звездное знамя», «Слався, Колумбия»), правда, обработанные очень поверхностно, ознакомила Европу с мелодиями Нового Света.

Со времен Готшалка ведет свое начало и типично американская гигантомания — привлечение к концертам ради громогласности и примитивной эффектности сотен исполнителей, в том числе военных оркестров национальной гвардии, армии, флота и т. п. Айвз едко высмеивал эти показательные массовые спектакли. В «Эссе» он иронизировал, что за большим числом исполнителей обычно скрывается отсутствие идей (24, р. 86).

Первыми композиторами, сознательно боровавшимися за обогащение профессиональной музыки элементами американского народного творчества, были А. Фаруэлл и Г. Гильберт. Артур Фаруэлл (1872—1952) с начала XX века ратовал за изучение индейской, французской и русской музыки. Генри Гильберт (1868—1928) выступил в защиту самобытной американской музыки около

1915 года, использовав негритянский фольклор в профессиональной музыке. Значение этих композиторов, однако, в основном историческое, что определяется мерой их таланта.

Айвз был первым, кто всей направленностью своей творческой деятельности опрокинул рутину. Только в перспективе времени можно увидеть, что он все же остался связанным с европейскими музыкальными традициями как в своих первых пьесах и песнях, так и в зрелых произведениях, которые, в свою очередь, влили новую струю в развитие мировой музыкальной культуры.

В американской музыке Айвз был не единственным экспериментатором. Уже Уильям Биллингс (1746—1800) внес в церковные гимны гармонические и ритмические резкости, исполнял их в быстром темпе. Из-за текста¹ и общего мужественного характера музыки его «Честер» называли марсельезой американской революции:

2 Fervently

Let ty-rants sha-ke their iron-rod;
And slav-ry clank her gall-ing chains,
we'll fear them not; We trust in
God... New Eng-land's God...

Айвз использовал этот гимн в своей музыке.

¹ Текст начала гимна: «Пусть тираны сбросят свое железное иго, а рабство — свои оковы!» Биллингс, один из многочисленных «ковшиков мелодий» в Коннектикуте, близок Айвзу самобытностью творчества, верой в природу и силу духа, чувством юмора (Биллингс, кстати, как и Айвз, снабжал свои партитуры сумасбродно-юмористическими исполнительскими указаниями). Биллингс не раз подчеркивал, что не считает себя ограниченным какими-либо правилами композиции, изложенными до него (см. 5, p. 29—31).

Предшественником Айвза в типично национальном своеобразии стиля можно считать также композитора А. Хейнриха (1781—1861) ¹.

В XX веке кроме Айвза и Коуэлла, продемонстрировавшего кластеры в 1912 году, выступает Карл Раглс, с его чрезвычайно напряженной хроматической атональностью, и Гарри Парч, использовавший деление октавы на 43 звука и необычные тембры построенных им самим инструментов для иллюстрации таинственно-экзотических программ своих произведений. Учеником Паркера был также Роджер Сешнз, но он признавал своим учителем Э. Блоха, находился в контакте с Шенбергом. Впрочем, все эти композиторы выступают несколько позднее Айвза и выражают лишь отдельные новые тенденции.

Иную направленность американской музыки представлял Дж. Гершвин, блестяще сочетавший в своем творчестве профессиональную и популярную национальную музыкальные линии. Но, как высказался один из исследователей американской музыки, если Гершвин работал в свете славы и коммерческого успеха, то Айвз — во мраке (34, р. 151).

Понимание творческого облика Айвза невозможно без изучения того влияния, которое оказал на композитора отец, а на кристаллизацию его мировоззрения — американские философы-трансценденталисты.

Исключительное воображение, фантазию и пытливый ум, склонность к экспериментированию Айвз, безусловно, унаследовал от отца. Композитор специально подчеркивал это также в печати, когда им стала интересоваться пресса. Дж. Чейз назвал отца Айвза подлинным духовным потомком Биллингса и Франклина

¹ Стремление к всеохвату американской жизни выразилось у А. Хейнриха прежде всего в странных, необычных названиях произведений. В его музыкальном языке простые танцевальные мелодии смешиваются со сложными альтерированными, диатоническая гомофония с хроматическими контрапунктами, симметричные формы со свободными расширениями. А. Хейнрих ввел в оркестр франклиновский стеклохорд (гармоникон), использовал необычные исполнительские приемы. Созданная им в 1831 г. оркестровая фантазия «Паш-метага, или Почтенный вождь западного племени индейцев» включает 33 различные партии, в том числе пикколо, басетгорн, серпент, контрафагот, три вида барабанов, треугольник, тарелки, тамбурин (18, р. 84—85).

(4, р. 653). Джордж Айвз настаивал на получении сыном профессионального музыкального образования, которое Чарлз завершил в Йельском университете¹. Джордж Айвз, всесторонне одаренный и образованный музыкант, с шестнадцати лет — капельмейстер лучшего оркестра Северной Армии, впоследствии выступавший с симфоническим и духовым оркестрами, хорами и камерными ансамблями в Дэнберн, обучавший игре почти на всех инструментах, а также сам игравший на корнете, скрипке, на органе в церкви и на фортепиано во время танцев, отнюдь не ограничивался этой деятельностью. Он неутомимо искал новые возможности извлечения музыкальных звуков и их сочетаний, того, что сейчас относят к области сонористики; его интересовала также и система интонационной организации, о чем свидетельствуют его поиски в области четвертитоновости.

В творчестве самого Айвза применение четвертитоновости было лишь частным случаем, но опыты отца несомненно повлияли на его дерзания в сфере тембров, используемых им чаще всего с подчеркнуто звукоизобразительной целью. Неслучайно он в подробностях вспоминает об отцовских экспериментах с добыванием четвертьтонов из большого количества натянутых струн, а также стекол или колоколов. При этом самое большое впечатление на Чарлза производила необычность сочетания четвертитоновости у этих «инструментов» и темперированного строя у фортепиано или в пении. Очевидно, уже здесь зарождалось его своеобразное полифоническое чутье.

Тяготение Айвза к красочности, которая бы по возможности естественно отражала звуки окружающей жизни, возможно возникло под влиянием других выдумок отца, выстраивавшего новые лады на специально подбираемых стаканах и стеклах, воспроизводившего звуки грозы и колокольного звона, всевозможные оттенки эхо, раздававшегося над дэнберским прудом. Трудно перечислить все эксперименты, проводимые отцом Айвза, но еще два из них особо важны для после-

¹ В настоящее время там находится комната-музей и хранится архив Айвза.

дующего творчества его сына. Как и предыдущие, они касаются области сонористики и пространственных, акустических эффектов. Такова выдумка «гуманофона», призма, близкого по своему принципу русскому роговому оркестру: крайние звуки трудных скачков мелодии и хоре исполнялись разными певцами. Чарлз Айвз иногда применял этот прием в хорах со сложными интервальными скачками. Он воспринял также пространственный эффект размещения во время праздников нескольких оркестров в разных пунктах селения, в том числе на крыше высокого здания. В его Четвертой симфонии, создававшейся в 1910—1916 годы, отдельные группы инструментов размещаются в различных частях сцены и даже в аудитории, причем имеет значение не только сила звучания, но и насыщенность одновременных мелодических и ритмических наложений.

Естественные истоки этого эффекта очень жизненны: смещение различных, одновременно звучащих музык. На праздниках и загородных митингах — старинных псалмов и более новых маршеобразных гимнов, в городе — репертуара духовых оркестров и сентиментальной музыки гостиных, чувствительных баллад, наконец, нестрога шума ярмарки. Эти «волны звуков» широкой струей вторглись в композиции Айвза, вызвав отрицательную реакцию у тех, кто не понял их значения.

Вряд ли какой-либо композитор получил столь необычное, далекое от принятых стандартов воспитание, как Чарлз Айвз. Хотя впоследствии он обучался гармонии и контрапункту, но важнее были практические музыкальные навыки, полученные Чарлзом в детстве. Так, уже студентом, занимаясь полифонией, он всегда вспоминал битональные и политональные опыты отца, при изучении классического музыкального наследия — звучание величественных творений Генделя, Бетховена, Баха, исполнявшихся под управлением отца.

Это же касается его опыта музыканта-практика. Айвз не только овладел несколькими инструментами (фортепиано, орган, скрипка, корнет, ударные), но, следуя примеру отца, пытался извлекать из них необычные звуки, создавая сонористические эффекты. Уже в процессе изучения своего первого инструмента — барабана он скоро стал искать новые комбинации, стремясь передать звучание барабана на фортепиано ударом

кулака или ребром ладони по клавиатуре, — получались звуковые гроздья, позже названные кластерами. В своей записной книжке (25, р. 42) Айвз вспоминает и о своей игре на большом и цилиндрическом барабанах.

Еще в детстве Ч. Айвз стал выступать как музыкант-исполнитель сначала в духовом оркестре своего отца, а вскоре как церковный органист. Тогда же он начал сочинять (песня «Медленный марш» 1887 года на собственный текст, опирающаяся на похоронный марш из «Саула» Генделя, посвящена памяти любимой собаки). Так выдающийся творческий талант Айвза получил музыкальную подготовку, которая преопределила будущность этого своеобразного композитора.

Важным фактором в формировании облика Айвза было его философское мироощущение. Как и музыкальное мышление композитора, оно носило типично американский характер и опиралось на лучшее из того, что могли дать национальные мыслители.

Особенно близки Айвзу были так называемые «философы Конкорда», то есть жившие в этой местности выдающиеся люди науки и искусства и среди них, прежде всего, популярные в среде прогрессивных американцев мыслитель и общественный деятель Ральф Уолдо Эмерсон (1803—1882) и поэт Генри Давид Торо (1817—1862). В середине XIX века они основали кружок «трансценденталистов», находившийся на позициях умеренно прогрессивной романтической критики действительности. Они ратовали за простую и естественную жизнь в труде и в общении с природой. Так, Торо жил в построенной им самим хижине на берегу озера Уолден и в романе «Уолден, или Жизнь в лесах» (1854) изложил свое понимание смысла человеческого существования. Подобно этому Амос Бронсон Олкотт (1799—1888) создал с несколькими единомышленниками сельскую колонию-ферму, которая должна была служить примером будущей совершенной жизни. Олкотт и Торо зарабатывали физическим трудом.

Философия «практического идеализма» сочетает веру в постижение истины и добродетели через единение человека с природой и творцом — с призывом к действию, к усовершенствованию мира. В свете последующей позиции Айвза в американской культуре особенно важно отметить полное отсутствие популярности трансцен-

дентализма в академических кругах, враждебность его «всякой формализации и институционализму в философии и религии...»¹. В высказываниях композитора неизменно присутствует свойственное философии трансценденталистов сочетание расплывчатого этического идеализма с практическим здравым смыслом. Неслучайно также в основе художественного кредо Айвза лежала вера в творческую «активность индивидуальной души, которая стоит в центре вещей как источник всех ценностей и пробный камень всякой истины»².

В философском дуализме трансцендентализма, с одной стороны, воплотился провинциальный характер американской философской мысли XIX века, ее несамостоятельность, отражение влияния немецкой философии Канта, Шеллинга сквозь призму Карлейля, Руссо, Фурье и немецкого романтизма. Трансцендентализму присуща «замена научного мышления интуицией, осуществляемой с помощью «трансцендентальных форм» духа, истолкование мира как феномена, в котором проявляется «сверхдуша», расплывчатые «регулятивные» идеалы просвещенного индивидуализма. А с другой стороны, страстный протест против человеческого рабства, выраженный в активном участии трансценденталистов в демократическом и аболиционистском движении»³.

Как приверженец трансцендентализма Айвз отрицательно относился к официальной философии США рубежа веков — прагматизму, резко осуждаемому В. И. Лениным⁴.

О непосредственной актуальности трансцендентализма для Айвза может свидетельствовать факт воспи-

¹ Богомолов А. С. Буржуазная философия США XX века. М., 1974, с. 20.

² Там же, с. 21.

³ Там же.

⁴ «Едва ли не «последней модой» самоновейшей американской философии является прагматизм... философия действия. О прагматизме говорят философские журналы едва ли не более всего. Прагматизм высмеивает метафизику и материализма и идеализма, преузнает опыт и только опыт, признает единственным критерием практику, ссылается на позитивистское течение вообще, и... благополучно выводит из всего этого бога в целях практических, только для практики, без всякой метафизики, без всякого выхода за пределы опыта» (Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 14, с. 327).

тания в семье его родных негритянского мальчика попытка коллективной жизни в первые нью-йоркские годы на так называемой «квартире бедняков», затем в доме вдали от цивилизации, наконец, посвященная обществу служба композитора.

Вероятно, на него воздействовал также ореол революционной славы Конкорда: отсюда в апреле 1775 года начался революционный мятеж против Англии. Сами конкордские философы были связаны с Джоном Брауном, поднявшем в 1859 году восстание за освобождение негров и за это повешенным, что вызвало бурю протеста в США. Они поддерживали контакты с другими прогрессивными деятелями, с Уолтом Уитменом, с передовыми англичанами, а также с норвежцами — Уле Буллем и Ибсенем.

Философия конкордцев сопровождала Айвза на протяжении всей сознательной жизни: в 1894 году она поддержала его после потери отца, в 1904 году композитор создал увертюру «Дом в саду» под впечатлением жилища Олкоттов, затем долгие годы работал над сонатой «Конкорд», неоднократно посещал городок трансценденталистов и все больше углублялся в суть их учения.

О близости этой философии Айвзу и важности взглядов трансценденталистов для его творчества свидетельствует созданный им литературный трактат под названием «Эссе перед сонатой». Задуманное как предисловие к одному из центральных произведений композитора — фортепианной сонате «Конкорд», — «Эссе» вылилось в окончательном виде в отдельную книгу, итог многолетних размышлений Айвза о сущности жизни и искусства.

Отсюда, а также из многочисленных предисловий к произведениям композитора мы узнаем то главное, что почерпнул он из мыслей конкордцев, — это стимул к действию, к постоянным поискам.

Уже одно название упомянутого трактата Айвза указывает на эмерсоновские «Эссе» (9), оказавшие большое влияние на композитора. Наиболее прогрессивная часть взглядов американского эссеиста и поэта состоит в подчеркивании теснейшей связи искусства с жизнью. Так показателен его тезис, что ни один человек не может быть свободен от своего времени и страны, или созданы

произведение, в котором не отразились бы политика, обычаи и искусство его эпохи. Бескомпромиссность суждений Айвза близка учению Эмерсона. В творчестве Айвза мы находим непосредственное отражение также тех взглядов поэта, которые воплощены в его эссе о природе и политике (9, 2nd ser., p. 147). Эти мысли служат основой многих опусов Айвза. Особенно в текстах эссе Айвза замечается совпадение политических воззрений двух прогрессивных американцев.

В «Выборах», «Массах», «На полях Фландрии» и других вокальных произведениях Айвза заключены мысли из «Эссе» Эмерсона о политике: осуждение деятельности партий, указание на вредность как американского радикализма, так и консерватизма. Эмерсон возмущался эгоистичностью руководителей партий, отсутствием у них высоких гуманистических идеалов, политической линии, направленной на всеобщее благо — лициту бедных, иммигрантов, негров и индейцев; далее, он ставил в вину политическим деятелям полное безразличие к экономическому и культурному прогрессу, разнитию в стране строительства, образования, науки, искусства, равнодушие и даже враждебное отношение к всякой деятельности, которая не ставит своей задачей лициту собственности (9, 2nd ser., p. 171, 173).

Проблемы искусства Айвз связывает с социальными политическими вопросами. Им посвящен ряд его специальных статей: «Стоять за президента и народ», «Добавление к двадцатому параграфу конституции», «Письмо Франклину Рузвельту и меморандум», «Всемирная нация народов», «Большинство».

Особенно в последней статье (см. 24), на тему которой Айвз создал также песню («Массы»), он всесторонне, с прогрессивных позиций рассматривает общественные вопросы, пишет о государстве и его функциях. Только у народа, то есть у «большинства», он находит хорошие качества и противопоставляет ему враждебное меньшинство — кучку миллионеров, капиталистов, анархистов, агитаторов, партийных лидеров¹. Данная статья

¹ К. Маркс в 1891 г. писал: «... Нигде «политики» не составляют такой обособленной и влиятельной части нации, как именно в Северной Америке. Там каждая из двух больших партий, сменяющих друг друга у власти, в свою очередь управляется людьми, которые превра-

возникла в 1919—1920-е годы, в особенно трудный для композитора период, когда он пытался публиковать свои произведения. Однако несравненно больше, чем будущее собственного творчества, его волнует судьба народа.

Также в статье 1920 года с предложениями об изменениях в конституции композитор пишет, что не следует бояться передачи ответственности в руки народа (при условии ускорения всеобщего обучения), нужно верить в чувство справедливости, разум и душу народа. После отказа газет напечатать эту статью, Айвз издал ее сам и пытался распространять в самом многолюдном месте Нью-Йорка.

Айвз мечтал, чтобы Соединенные Штаты стали примером борьбы за права народа. Еще в годы первой мировой войны, протестуя против создания департамента военной промышленности, он писал: «Пришло время, чтобы народ сказал о причине всех войн: жажде накопления личной собственности» (24, р. 205). Композитор раскрывает горькую правду: только сыновья бедных воюют в траншеях, а богатых — сидят в штабе¹. Айвз настаивает на том, что каждый, получающий прибыль свыше 100 тыс. долларов, не имеет права быть членом правительства, и открыто называет имена, а среди них — имя будущего президента Ф. Рузвельта. Лелея мечты о всеобщем объединении народов, Айвз большие надежды возлагал на Лигу наций (24, р. 228—231). В 1942 году он переделал свою песню периода начала первой мировой войны «Он находится там»; новое название песни «Военный марш» или «Они находятся там» (в новом тексте речь идет относительно объединения наций).

Характерно, что с возрастом взгляды композитора не становились реакционными, как это часто бывает у представителей буржуазной среды, а наоборот, более последовательно демократичными. В тридцатые годы он рассылает письма политическим деятелям США,

шают политику в выгодное дело...» (Маркс К., Энгельс Ф. Избр. произведения в 3-х т., т. 2. М., 1966, с. 202).

¹ Лишь вначале Айвз относился к первой мировой войне как патриотически, как к Гражданской шестидесятых годов, хотел ехать во Францию и работать шофером санитарной машины, как Равель. Он считал, что США должны помочь европейским народам, борющимся с Германией.

в том числе президенту Рузвельту, в которых выдвигает проекты ликвидации угрозы войны. Разумеется, письма остаются без ответа, но показательно, что Айвз теперь осуждает даже войну Северных и Южных штатов шестидесятых годов, ибо в ней рабовладельцы вынудили белых бедняков бороться на их стороне. В этом письме Айвз, лично опросивший десятки людей в США и в Европе, высказывал твердое убеждение, что каждый гражданин желает прекращения войн на земле (24, р. 220): «Войну затекает не народ, а политики» (24, р. 224); «Война делается богатыми» (24, р. 233).

Айвз надеялся превратить американские выборы в действительно демократичную процедуру (кстати, и на эту тему им создана песня). Его политическое кредо содержится в словах, завершающих одну из его статей конца первой мировой войны: «Пора народу высказаться о войне, мире и собственности» (24, р. 138).

В пятом разделе «Эссе» композитор опирается на тезис Торо о необходимости имущественного равенства. Понятно, что этот утопический «коммунизм», направленный против эгоистичных устремлений могущественного и всемогущего меньшинства, не мог получить официальной поддержки. Но, исключительно увлеченный, Айвз искренне стремился воплотить в жизнь свои идеалистические проекты. Так, он был непоколебимо убежден в важности социальной роли страховых обществ, полагал их орудием материальной поддержки рядовых граждан и работу в страховой компании трактовал как своего рода миссию; в специально изданных брошюрах (см. 24) он излагал типичный тезис прогрессивных американцев: улучшение экономических условий — путь к тому, чтобы появилось понимание необходимости дальнейших изменений.

Много общего мы находим во взглядах Айвза и великого американского поэта Уолта Уитмена, который также разделял веру мыслителей Конкорда в могущество демократии в Соединенных Штатах и озабоченность ее будущим. Многие его стихотворения, в особенности циклы «Барабанный бой» и «О, капитан! Мой капитан» воспевают прежде всего свободу, они исполнены патриотических чувств. В поэме «Песнь о себе» Уитмен прославляет равноправие рас — негров и индейцев. В поэме «Приветствие Миру» звучит та же надежда на

объединение народов под эгидой «американской демократии», что и в политических памфлетах Айвза. Композитор почти не использовал стихов Уитмена в своем творчестве, но несомненно влияние отдельных приемов уитменовской поэзии на тексты композитора. Это касается в особенности лозунгов-призывов («Массы» и другие «публицистические» песни Айвза).

В своих политических фельетонах Айвз в большой степени следует примеру Уитмена и его выступлений в прессе на общественные темы. Служба в обществе по страхованию жизни, создание сугобо реалистической музыки не мешала ему быть романтиком, уверенным в огромной роли деятельности отдельных людей на благо человечества и в прогрессивном значении своей общественной работы и творчества, которые он отождествлял с «единоличным политическим движением».

Буржуазные иллюзии, характерные для начального периода деятельности Уитмена, вызваны были, как и у многих передовых американцев того периода, восхищением антирабовладельческой политикой северных штатов. Впоследствии Уитмен пошел дальше трансценденталистов, увлекался Гегелем. Уже в 1870 году он высказывается резко критически по поводу политики и общественного строя Америки (40); встревоженный ее будущностью, он видит настоящего хозяина страны — страшного змея, добывающего деньги, целиком вытесняющего все духовное. Отмечая выхолащивание содержания лозунга Линкольна «Правление народа, народом, для народа», забвение самоотверженной борьбы простых людей, борцов за свободу, поэт призывает к всеобщему равенству, к разделению материальных ценностей, подчеркивает необходимость увеличения в будущем роли духовного и эстетики, в частности создания демократической литературы, здоровой, радостной и близкой природе. Но он не воспевает при этом высоких качеств народа и его представителей, их доброты и разума, как это делает Айвз; он просто полагает демократизм единственно возможной формой правления в будущем, хотя и разоблачает обман народа во время выборов.

Айвзовские «Эссе перед сонатой» также в основном посвящены общественным проблемам и вопросам музыки касаются лишь в этом плане. Они интересны не только содержанием, но и процессом айвзовского мышления.

Илагая взгляды на важнейшие вопросы понимания жизни в духе Эмерсона, он не копирует его, а развивает высказанные им мысли.

Лйвз остро критикует засилие коммерции в области американского искусства: «Возможно, что самым очевидным, если не наиболее вредным элементом является коммерциализм с его влиянием, тяготеющим к механизации и стандартизации процессов ума и жизни (слишком легко делаются и завтрак и смерть)» (25, р. 133). Лйвз беспощадно разоблачает американские порядки — от национального «слабоумного кино» до музыкальных развлечений, включающих «женственные» концертные и радиопрограммы; возмущается, что люди склонны и к пище, и к музыке легкой, приятной, не дающей силы.

В статье «Музыка и ее будущее» (6, р. 195—196) Лйвз сетует на то, что не хватает денег для музыкального экспериментирования¹. Если бы хотя одна сотая фондов, идущих в США на такие импозантные, эффектные арелища, как искусно сделанная опера, «придурковатые фильмы с их такой же музыкой, или на производство неискusstных заменителей для человеческой души», была направлена в менее сенсационные, но более важные сферы музыкальной деятельности, — музыка в целом выиграла бы.

Все хорошее в области музыки — глубокие исследования, сочинения и демонстрация новых музыкальных произведений и многое другое — создано отдельными личностями и обществом, несмотря на препятствия. Организации, подобные «Музыкальному обществу», «Союзу

¹ В этой связи показателен рекламный проспект периодического издания «Новая музыка» за 1935 г., публикующего современные произведения. Его издателем был Г. Коуэлл, в составе почетных членов правления состояло 48 виднейших европейских и американских композиторов. Здесь мы читаем следующее: «В настоящее время современные американские композиторы очень ограничены в публикации своих произведений, поскольку на самое новое в музыке имеется очень малый спрос. Вследствие этого многие из лучших произведений, написанных когда-либо в США, остаются неопубликованными. Даже когда современные произведения печатаются, — распродаются лишь немногочисленные экземпляры. Поэтому произведения не распространяются, и в финансовом отношении ни композитор, ни издатель ничего не получают...»

композиторов», «Друзьям музыки», не получают никакой или очень небольшую поддержку крупных учреждений и организаций.

Индивидуальной творческой работе, по мнению Айвза, возможно, более вредят, чем помогают, такие искусственные стимуляторы, как конкурсы, премии, субсидии. Нужна лучшая организация материальных средств (пианист или учитель после тяжелого рабочего дня сам строит четвертитоновое пианино; не имеет поддержки и передовой издатель новой музыки) (24, р. 93).

На страницах «Эссе» Айвз выступает против Д. С. Смита и Дж. П. Моргана, учредивших в 1921—1922 годы в Риме Академию для поднятия уровня американской музыки: «Но возможно, что чем больше наш композитор принимает от своих покровителей, тем меньше он почерпнет от самого себя. Может быть, один день на «пшеничном поле Канзаса» сыграл бы большую роль в его становлении как композитора, чем три года в Риме». Осуждая практику денежных дотаций для написания «грандиозных опусов», Айвз пишет: «Нам приходит в голову, что такие стимуляторы скорее индустриализируют искусство, чем развивают высокие духовные качества артиста» (24, р. 93).

Композитор последовательно осуществлял свою линию одинокого социального гуманиста. Он употреблял на благотворительные цели излишки своих прибылей на государственной службе и так же поступал с доходами от своих произведений, когда их стали исполнять. Но эти его поступки, как и отказ от авторских прав, гонораров и денег за проданные партитуры, вызывали лишь удивление и усугубляли мнение о нем, как о чуде.

Конечно, Айвз прекрасно осознавал опасность, грозящую обществу со стороны «героев»-индивидуалистов, заинтересованных лишь в личной славе, убежденных, что «спасение человечества» заключается в деятельности «гениальных» субъектов. Развивая идею философа и социального реформатора Дж. Рескина о гордости как источнике величайших ошибок, Айвз, в сущности, осуждает фашизм (в статье «Большинство»).

Рассуждая о связи искусства с жизнью, Айвз проводит мысль о любви к человеку и к природе, из которой художник черпает силы, верно определяет народность, как совокупность глубинных и существенных черт нации,

а не их внешнее поверхностное проявление. Культура белых, негров и индейцев для него равноценна.

Айвз проявляет удивительное для своего времени реалистическое понимание искусства национального, требуя подчинения народно-национального высшим, интернациональным целям искусства. Он утверждает, что национальное — это не использование народной музыки данной нации, а глубокая заинтересованность автора произведения в исконных устремлениях нации. Например, в США это, в первую очередь, борьба за освобождение негров.

Это также самоотверженная жизнь бедной труженицы («тетушки Сары») ради близких. Если музыка композитора может проникнуться этими сюжетами и передать их дух, характер с пылкостью и внутренним горением, она будет подлинно американской, возможно, больше, чем у композиторов, обильно цитирующих индейские или негритянские мелодии.

Преувеличенный интерес к локальному колориту или к характерности языка, разнообразию техники Айвз считает саморекламой художника, стремящегося произвести эффект, и допускает цитирование фольклора лишь в том случае, когда он составляет часть духовного целого (24, p. 77—81).

Как верно высказался Г. Хичкок, заимствования Айвза из американской музыки не имеют ничего общего с национализмом, фольклоризмом или поисками местного колорита, а представляют трансцендентное и глубинное восприятие самого ценного, то есть жизненного и существенного (18, p. 153).

В прологе к «Эссе» Айвз подчеркивает духовный характер музыки, пишет о первенстве «сущности» (содержание) и второстепенности «манеры» (способ выражения) (24, p. 21, 92). Синтез содержания и выражения, сущности и манеры, великих духовных устремлений человечества и жизни Айвз видит в ряде вдохновенных моментов партитур Бетховена, либо в том эпизоде своей «Новоанглийской симфонии», когда популярные мотивы духового оркестра воспринимаются сквозь призму детской души (24, p. 30).

Требую жизненной правды, Айвз полагает, что произведения Гомера, Софокла, Эзопа, Данте, Ариосто, Рабле, Шекспира, Спенсера, Мильтона, Вольтера, Руссо

больше отвечают гуманистическому предназначению искусства, чем «чувственная любовь Тристана к Изольде», «трагическое убийство пьяного герцога» или «грустные размышления ванны, когда спускается вода»¹ (24, р. 100, 101).

Свое требование подлинной демократичности искусства Айвз заключает следующей мыслью: «Вероятно лучшее, чем может гордиться человек в искусстве, — это Бетховен, но, возможно, что даже его искусство ничто по сравнению с будущим произведением какой-нибудь шахтерской души XLIV века» (24, р. 89).

Оценки Айвзом других европейских композиторов также носят несколько односторонний характер (например, музыка Моцарта и Гайдна, по его мнению, «звучит приятно и легко» и т. д.).

Истоки прогрессивных и довольно необычных взглядов Айвза мы находим и в литературном творчестве Готорна (1804—1864), также причисляемого к трансценденталистам (16, 17). Здесь представлен весь близкий композитору мир — Новая Англия с ее историей, природой и, прежде всего, живыми людьми. Айвз считал, что Н. Готорн больший художник, чем остальные конкордцы, ценил его увлечение психологией, полагая, что он глубже, чем другие философы Конкорда, мог понять и представить окружающую жизнь, ее национальное своеобразие (24, р. 39—40).

У конкордца Генри Торо Айвзу нравилась его внутренняя музыкальность и умение слиться с природой. В «Эссе» Айвз писал: «Торо был великим музыкантом не потому, что он играл на флейте, а потому что ему не надо было ходить в Бостон, чтобы слушать «симфонию». Уже ритм его прозы, если бы не было ничего больше, определяет его ценность как композитора. Восприимчивость Торо к звукам природы была, возможно, большей, чем у многих музыкантов-практиков» (24, р. 51—53).

Еще один представитель трансцендентализма Бронсон Олкотт был прежде всего великим рассказчиком. В его натуре сочетались пылкость и мечтательность, терпеливая стойкость и безудержная смелость. В Америке его считали идеалистом: он участвовал в борьбе за

¹ Айвз имеет в виду некоторые примеры проявления декадентства в искусстве.

освобождение негров, выступал против правительства, но не мог заработать на жизнь (семью содержала его дочь Луиза Олкотт, известная повестями для молодежи).

Айвз не столько опирался на высказывания Олкотта (они почти не печатались), сколько видел в его семье и доме пример «богатства не иметь ничего», «интереса к простым вещам и простым людям». В этом олкоттовском «доме в саду» Айвз находил крепость духа, красоту и правду «большую, чем в готическом соборе или этрусской вилле». А музыка, звучащая там, — старые шотландские мелодии, семейные гимны и фрагменты из Пятой Бетховена — придавала «силу надежде, никогда не допускающей отчаяния...» (24, р. 47—48).

Композитор был непоколебим в своей оценке музыки, как средства укрепления духа и оптимистического настроения. Определение Эмерсоном гениальности может быть приложено к Айвзу: «...я понял, что гений оставил ювчицам пестрое, фантастичное и показное, а сам прошик прямо к простому и правдивому» (9, 1st ser., р. 295). Близки эстетическим взглядам композитора высказывания Эмерсона о красоте. Например: «В природе все полезно, все прекрасно. Оно прекрасно потому, что живет, движется, воспроизводится» (9, 1st ser., р. 301). Соответственно и Айвз предостерегает от смешивания красоты в музыке с красивым в привычном, инертном понимании. Он видит регресс в таком новом, которое клонит ум ко сну, наркотизирует его, создает, наконец, такое духовное и физическое состояние, при котором слушатель способен лишь бездумно смотреть оперу в абонементной ложе. Красота для Айвза состоит в органичном единстве сущности и манеры (24, р. 97, 98).

Слово «приятный» в устах Айвза означало слабый, трусливый, а изящный и утонченный — бесплодно-упадочный; так же понимались стандартное и общепринятое. Для определения людей «приятной» угоднической изысканности он употреблял имя «Ролло», заимствованное из популярных в XIX веке в США морализующе-приключенческих книг Джекоба Эббота («Ролло в Риме», «Ролло в Шотландии» и др.); герой этих книг, в свою очередь, перекочевал в серию детских рассказов о нестерпимо практичном, педантичном, приличном и совершенном, а также, разумеется, самодовольном мальчике. Это синоним всего, что Айвз ненавидел, — чопорного про-

фессора, музыковеда, либо просто ничего не понимающего в музыке (и в жизни) слушателя. ~ Саркастические ссылки на Ролло имеются во Втором квартете, «Браунинг-увертюре» и других произведениях.

Айвз хотел, чтобы слух и ум людей охватывал мир во всех проявлениях, и верил, что люди способны на это. Сложность у него отождествлялась с силой, и так он понимал, в частности, гармонию. На наброске симфонии «Празднества» он написал: «Наши предки были слишком сильными людьми, чтобы представлять их только «трезвучиями», которые звучат слишком легко» (25, р. 130). Понимая музыку как возрождение в звуках самой жизни, Айвз считал приемлемым любой источник музыкального материала — собственный и чужой, народный и профессиональный. Из этого же исходило и понимание им тональности. В «Эссе» он писал: «Я не в состоянии увидеть, почему тональность как таковая должна быть целиком отвергнута. И я также не могу понять, почему она должна всегда присутствовать» (24, р. 117).

По сравнению с многими новаторами XX века Айвз гораздо более «демократичен». Он всячески стремится к доступности своих произведений, хотя, с другой стороны, его желание воплотить одновременно комплекс различных мыслей во всем их богатстве приводит к усложнению музыкального языка, на что композитор не обращает внимания, так как полагает, что в конечном счете это создает лишь трудности при исполнении.

Конечно, музыка Айвза по своим выразительным средствам отнюдь не легка для восприятия. Не поэтому ли автор так много внимания уделяет программности? Не потому ли он ставит вопрос о зависимости успеха музыкального произведения в большей степени от его программы, чем от самой музыки? Во всяком случае, композитор очень интересно рассуждает об образных, «представляющих» возможностях любой музыки, будь она программная или «чистая».

В прологе «Эссе к сонате» он спрашивает: «...не является ли вся музыка программной? Не является ли так называемая «чистая» музыка «представляющей» по своему существу? (24, р. 4).

Композитор понимал программу не в прямом смысле этого слова, программной, в его понимании, была всякая образная музыка, отражающая живое, динамичное от-

пошение к жизни. Мир, который показывает Айвз в своих произведениях, приобретает удивительную полноту красок и внутреннюю значимость.

Тесная, самая непосредственная связь с современностью, с жизнью во всех ее проявлениях составляет определяющую черту творчества Айвза, лишь в общении с людьми он находил правдивость и «существенность». Чем ярче, колоритнее и полнее он воспринимает окружающее, тем богаче, глубже и содержательнее его музыка. И если понять весь полнокровный мир композитора, жесткость его музыки — пусть даже при пестроте и «несовместимости» средств — становится вполне оправданной.

Исполнение произведений Айвза требует длительной подготовки, но воспринимаются они просто и естественно. Ведь задуманы они были композитором, как яркие проявления самой жизни: радости существования, возможности или по-детски веселиться и восторгаться окружающим, или же возмущаться, протестовать — словом, высказывать все, что переполняет душу. Именно образная конкретность, а также национальный характер произведений Айвза делают их по-настоящему реалистичными и доступными всем. При этом не столь важно использование им популярных напевов, сколько воплощение общечеловеческих идеалов и устремлений, затрагивают ли они вопрос социального неравенства или «вселенские» проблемы, принимают ли форму вокального диалога-спора, как песня «Эсхил и Софокл», или гигантской симфонии.

Наличие общих тем, сюжетов, программ, а также сходный и даже идентичный музыкальный материал — это то, что в большой степени объединяет творчество Айвза. Множество его произведений существует в различных вариантах, нередко композитор использует целые части одних сочинений в других, не говоря уже об аранжировках для разных составов. Особенно часты переложения инструментальных произведений для голоса. В этом непосредственно отразилась практика американского бытового музицирования.

Вокальный вариант получила у Айвза не только простая мелодия известной американской песенки «Часовой», использованная им в Четвертой симфонии и Первой скрипичной сонате, но даже часть «Торо» из глубоко

философской фортепианной сонаты «Конкорд»¹. Так же довольно часто он подтекстовывает мелодии своих инструментальных сочинений. Порой композитору недостаточно текста для того, чтобы с предельной ясностью выразить свою мысль: в вокальных партиях он применяет декламацию, восклицания, глиссандо (также хорвое) и другие ораторские («внемузыкальные») средства, лишь в наше время получившие широкое применение.

Удивительно жанровое разнообразие творчества Айвза. Симфонии, оркестровые сюиты, камерные произведения для самых разнообразных и часто необычных составов, фортепианные и скрипичные сонаты и многочисленные миниатюры со странными и дотоле несслыханными названиями, песни и «Псалмы» — во всех этих сочинениях раскрывается исключительный талант композитора к колористическому изображению. Хотя Айвз не обращался непосредственно ни к театральной музыке, ни к опере², ни к балету, его с полным основанием можно

¹ Это одна из причин невозможности установить точные даты возникновения произведений Айвза. Кроме того, он трудился одновременно над многими сочинениями, прерывая работу и заново возвращаясь к тем же произведениям. Впоследствии он сделал несколько списков своих сочинений, устанавливая даты их возникновения по памяти.

² Известны два неосуществленных оперных замысла Айвза, оба на патристические сюжеты: «Майор Джон Андрэ» и «Красный патруль». Первая (по пьесе Л. Брюстера, юриста, дяди Айвза) — из эпохи революционной войны Америки с Англией. Среди действующих лиц пуритане и квакеры, генерал Дж. Вашингтон и генерал Б. Арнольд, которого майор Андрэ толкает на измену и сам гибнет. Пьеса несколько схематична, официозна, но показательна для интересов Айвза. Музыкальное отражение образов этой ненаписанной оперы мы находим в увертюре «1776», «Сельском духовом марше», «Лагере Патнема» из «Новоанглийской симфонии» (25, р. 281—282).

«Красный патруль» (на либретто Гармони Твичелл-Айвз, жены композитора, автора текстов ряда его песен) должен был стать основой оперы «Холмы Кимаша». В рассказах Дж. Паркера (1862—1932) «Пьер и его люди» и «Северный искатель приключений, или Цыган в снегах», послуживших литературной основой оперы, большую роль играет мистика. По у Айвза красный патруль — воображаемые мертвые судьи в снежных горах — должен был восприниматься символически. В центре оперы стояла американская жизнь и история, представленная в борьбе двух центральных героев: персонажа, связанного с реальной жизнью, сильного бродяги и разбойника, и персонажа, воплощающего духовное. Значительность идеи, связанной с историей Америки, национальный характер образов, их сила и суровость отличают оперные замыслы Айвза (25, р. 318—324).

назвать «представляющим» композитором. То, что в традиционном понимании могло относиться к сфере театральной музыки, у Айвза можно услышать в инструментальных произведениях. Дело не в том, что ряд своих сочинений он писал для театральных оркестров, и не в насыщенности его творчества подробными словесными программами, а в ярко образной, порой натуралистической передаче их музыкой.

Названия произведений Айвза, эпатирующие «непосвященных», тип их программ, выраженных в предисловиях, объяснениях, описаниях, наконец, в использовании популярных напевов или в подстановке слов даже под «инструментальные» мотивы, могут показаться на первый взгляд эксцентричными, специально придуманными. Для того чтобы воспринимать творчество Айвза как нечто естественное, необходимо хорошо знать его жизнь, интересы и стремления. Ибо редко можно встретить художника, у которого жизненный путь столь точно отражался бы в творчестве, у которого темы произведений столь непосредственно воплощали бы виденное им в жизни, личные мысли и убеждения композитора.

Лучшие произведения Айвза — симфония «Празднества» и Четвертая симфония, первая оркестровая сюита «Три местности в Новой Англии», фортепианная соната «Конкорд», Второй струнный квартет, ряд камерных пьес и песни — созданы в зрелый период творчества композитора (1896—1916). Рамки можно было бы сузить примерно до десятилетия (1904—1914), когда писались упомянутые выше произведения. Но, хотя установить точные хронологические рубежи для отдельных опусов Айвза невозможно, это отнюдь неравнозначно отсутствию эволюции в творчестве композитора. Эта эволюция легко прослеживается и в его симфоническом творчестве.

Симфоническое творчество

Среди шести симфоний Айвза лишь первая, созданная еще в студенческие годы, — традиционна по внешнему облику, по названиям частей и отсутствию програм-

мы. Остальные имеют вполне определенное образное содержание, хотя композитор дал название только двум из них: симфониям «Празднества» и «Вселенская». Симфония «Празднества» (1904—1913) отражает, в основном, впечатления детства. В целом симфония носит сюитный характер, и поэтому автор разрешил исполнять ее по частям. «Вселенская», создававшаяся в периоды 1911—1916, 1927—1928 годов и вплоть до последних лет жизни, воплощает стремление Айвза к решению общечеловеческих проблем.

Одним из самых ранних симфонических замыслов Айвза была «Увертюра Браунинг»¹, но работа над ней продолжалась долгие годы. Это произведение сочетает классические традиции с моментами неповторимого айвзовского своеобразия (многоголосный блок у скрипок и альтов протяженностью 51 такт с гармонией, строящейся на параллелизмах восьми- и девятизвучных аккордов). Крупные масштабы, предельно насыщенная, густая фактура, постоянное чередование быстрых, напряженных, и медленных экстатических эпизодов позволяют заметить здесь некоторые черты позднеромантического стиля.

Первая симфония написана в 1898 году, к окончанию курса композиции у Г. Паркера. Это традиционный четырехчастный цикл с типичной для XIX века гармонией и инструментовкой. Но Паркеру первая и третья части казались выходящими за общепринятые рамки из-за насыщенной модуляциями начальной темы первой части и полиритмического эпизода.

Вторая симфония создавалась в 1897—1901 годах, в тот период, когда Айвза вместе с группой нью-йоркских друзей жил на «квартире бедняков», но ее премьера в Нью-Йоркской филармонии под руководством Л. Бернштейна состоялась лишь в 1951 году. Существенным отклонением от традиционной романтической симфонии является введение в мелодический ма-

¹ Из оставшейся незавершенной серии симфонических произведений (1908—1913 гг.) о выдающихся представителях литературы и прогрессивных общественных деятелях (Эмерсоне, Готорне, Арнольде, борцах за освобождение негров Г. Бичере и Дж. Уайтере и др.). В 1914 г. Айвз работал над увертюрой «Уолт Уитмен» и «Песней о себе» на его текст (41, р. 168).

„Колумбия, жемчужина океана“ (ч. V)

36

Tr-ni *fff*

3^a Allegro molto vivace (ч. V, 1-й мотив)

V-ni I, II *f*

(ч. III, 2-й мотив первой темы)

V-ni I 3^r *div.*

Fag. 3а ч. V

Tr-ni

V-c.

C-b.

В коде фрагменты из музыки Баха и Брамса накладываются на мелодию песни «Колумбия, жемчужина океана» (заключительные мотивы ее звучали уже во вступлении к симфонии), которая, в свою очередь, соединяется с мотивом песни «Индиок в соломе». Так, уже в этом произведении композитор использует сочетание стилистических пластов. Симфония отличается смелым гармоническим планом всего цикла и отдельных частей. Финал — средоточие типично айвзовских черт. Это касается не только применения цитат¹, но и окончания симфонии на аккорде, состоящем из 12 звуков.

Не менее интересны использованные во Второй симфонии средства развития, во многом превосходящие стилистические черты будущего. В частности, здесь зарождается типично айвзовская полифония, явно обнаруживающаяся в классически прозрачной партитуре.

¹ Прообразом американской оркестровой музыки, опирающейся на цитаты, служит очень популярная «Федеральная увертюра» Б. Карра (1794), являющаяся, по существу, аранжировкой французских революционных и американских песен («Славься, Колумбия», «Янки Дудл», «О милые, в чем дело» и др.).

Это имитационность и одновременное наложение нескольких тем, нередко вытекающих одна из другой.

Многоплановость индивидуального музыкального мышления, ставшая впоследствии типичной для Айвза, сочетается во Второй симфонии с классическими и доклассическими стилевыми приемами. В какой-то степени в этом произведении Айвза получил выражение неоклассицизм, расцвет которого наступил в Европе в двадцатые годы нашего века.

Над трехчастной симфонией «Лагерные встречи» (Третьей) композитор работал в 1901—1904 годы. Ее исполнение планировал еще Малер, но осуществилось оно на несколько десятилетий позже. Как указывал Айвз, темы этого произведения основываются на круге популярных духовных гимнов и органных пьес. Кроме них здесь звучат и более новые мотивы, в частности шотландская боевая песня, известная в США под названием «Все из-за ночи». Симфония имеет программные названия частей: первая — «Сборище стариков», вторая — «Праздник Дня детей», третья — «Возрожденческая служба».

Третья симфония более камерна, чем две первые. Написана она для одинарного состава — дерева, тромбона, двух валторн и струнных (колокола — по желанию)¹ и звучит около 17 минут.

Для партитуры симфонии характерен политематизм. Мотивы известных в Америке гимнов пронизывают в особенности первую и третью части, во многом опирающиеся и на ранние органные пьесы композитора. В первой части эпизод *Adagio cantabile* основан на напеве «Какого друга мы имеем в Иисусе». Далее звучит реминисценция старого возрожденческого гимна «Очищающий источник», имитационно развертывается старинный напев «Для тысячи языков». Другой хорошо известный гимн «Я не прошу тебя» в контрапункте с мотивом из первой части выступает как главная тема третьей части. Их вязкому линейному изложению контрастирует завершающая симфонию мелодия народного характера, близкая песне С. Фостера «Моя Алиса».

¹ Колокола в последних тактах финала передают отдаленный церковный звон.

Демократична по языку вторая часть; более оживленная, чем первая, она построена на материале ранних пьес для струнного квартета и органа. Начальная тема части, близкая спиричуэлс и песням негритянских лодочников, при своем появлении в репризе у валторны, вероятно, благодаря общему источнику, ассоциируется и с темой из Девятой симфонии Дворжака. Срединный эпизод опирается на маршевый ритм и представляет как бы выступления духового оркестра. Самый яркий мелодический материал второй части и всего произведения — это отголоски американских популярных песен, близких по интонациям Фостеру и репертуару народных исполнителей — менестрелей.

Начиная с Третьей симфонии Айвз свободно строит форму, основываясь на внутренней логике музыкального развития. Произведение воспринимается естественно и легко благодаря национальной основе тематизма. Правда, последний несколько однороден, ограничен сферой гимнодии; нельзя не отметить некоторой монотонности гармонии и инструментовки. Вместе с тем Третья симфония — важный этап в становлении европейского симфонизма XX века (преобладание камерности) и подготовка к созданию великих музыкальных полотен Айвза, в которых возрожденческие гимны лагерных встреч составят важную частицу в воплощении реалистического замысла.

Четвертая симфония — наиболее значительное среди симфонических опусов Айвза, и, по мнению соотечественников композитора, одно из самых замечательных произведений в истории американской музыки. Партитура написана для гигантского оркестрового состава и хора, но состав каждой части индивидуален: первая и третья части — камерные по звучанию, хотя в первой добавляется «отдаленный оркестр» из двух скрипок, альты и арфы. В четвертой части пять скрипок и две арфы усиливают насыщенность тутти. В основном оркестре ударная группа расширена до семи исполнителей, увеличена духовая группа (среди других инструментов — четыре валторны, два корнета и шесть труб), два фортепиано — сольное и оркестровое (на котором во второй части играют в четыре руки), орган и челеста. Хор выступает в первой и последней частях. Пространственное расположение оркестровых групп и размеще-

ние инструментов внутри них воплощает своеобразные композиционные принципы Айвза.

Музыка этого грандиозного четырехчастного цикла содержит в себе все характернейшие айвзовские черты. Впечатление стихийной импровизационности создается точной продуманностью структуры целого и деталей — от сложных атональных эпизодов до простейшей диатоники, от утонченнейших звуковых сплетений до рэнтаймов. От начала до конца симфония пронизана интонациями и мотивами популярных песен и гимнов.

Четвертая симфония, созданная в 1909—1916 годы, впервые исполнена целиком лишь в 1965 году (26 апреля под управлением Л. Стоковского и двух его ассистентов). Сложность музыки такова, что и сейчас нередко случаи упрощения партитуры дирижерами¹.

Две части симфонии, исполненные в 1927 году, сопровождались программой, записанной другом композитора, Генри Беллеменом, со слов самого Айвза. Автор стремился к изображению вселенной как единого целого, природы — как комплекса, в котором музыка является важной составной частью. Эстетическая программа произведения — это «настойчивые вопросы «что» и «почему», которые человеческий дух ставит перед жизнью. Именно таков смысл прелюдии. Три последующие части содержат различные ответы, в которых «участвует все существующее».

Во внутреннем содержании частей (прелюдия, скерцо, fuga, финал) и их роли в концепции целого заметны черты нового. Первоначально, кстати, вторая и третья части стояли в обратном порядке; изменив порядок их следования, автор, очевидно, стремился подчеркнуть последовательность становления духовного.

При многих общих чертах с остальными симфоническими произведениями Айвза Четвертая симфония выделяется не размерами и даже не единством (эти качества присущи и «Новоанглийской симфонии» и другим партитурам), а грандиозностью философского замысла. Отсюда и большая насыщенность содержания. В прелюдию и финал, обрамляющие симфонию как пролог и эпилог, вводятся хор и цитаты из гимнов; роман-

¹ Как это имело место в концерте оркестра из Сан-Франциско (дирижер С. Озава) в Москве в июне 1973 г.

тический характер начального философского вопроса подчеркивается грандиозными унисонами оркестра и полифоническими наложениями. В финале — не повторение, а обобщение многопланового материала прежних частей в характере своеобразного айвзовского «реалистического» импрессионизма. Вторая и третья части — антиподы, объединяемые как части единого целого.

Тематическая основа прелюдии — «вопрос» хора — интонационно развивает мелодию старинного гимна «Часовой, расскажи нам о ночи», окруженную цитатами из других песнопений. Особую роль играет отдаленный «фондовый» оркестр, исполняющий отрывок гимна «Ближе, господь, к тебе», — это как бы «предчувствие духовного решения философского вопроса».

Сама мелодия «Часового» излагается в трех вариантах, то есть кроме точного цитирования еще в синкопированном ритме и с измененным гармоническим сопровождением. Кроме того, дано сочетание отрывков гимна «Присущий богу» и «Вестминстерские колокола» у челесты с темой «Часового». Вот мелодия «Часового», которую Айвз приводит в первой части (пример 4а), и вариант ее во второй части (пример 4б):

4a Andante con moto

mp
Watch-man, tell us of the night, what the signs' of

pro. mi. se...

4b Più mosso

V-ni 1

f

pp (only 2 or 3 V-ni)

Вторая часть — комедия (так ее назвал Айвз) в том же смысле, как «Небесная железная дорога» Готорна¹. Это отнюдь не скерцо в общепринятом смысле. Музыкальный план части исключительно широк и необычен: отрывки из американских старинных и патриотических песен, маршей, рэгтаймов и танцев звучат поочередно и вместе на фоне постоянно изменяющегося окружения. Здесь почти все любимые песни Айвза: «Славься, Колумбия», «Индюк в соломе», «В сладком общении», «Янки Дудл», «Маршируя через Джорджию».

5a **Lightly** (col. Pianos, Bells and Gong) „Янки Дудл“ (Припев)

Fl. **pp** [17]

5b **Allegro** (con furore) „Маршируя через Джорджию“

Fl. **ff** [34]

5c **Largo** (con furore) „Славься, Колумбия“

Fl. **pp** [36]

Detailed description of the musical score: The score consists of three sections. Section 5a is titled 'Lightly (col. Pianos, Bells and Gong)' and is for Flute (Fl.), marked 'pp' (pianissimo). It features a melodic line with a tempo of 'Lightly' and includes a rehearsal mark [17]. Section 5b is titled 'Allegro (con furore)' and is for Flute (Fl.) and Piccolo (pic.), marked 'ff' (fortissimo). It features a more rhythmic and energetic melodic line with a tempo of 'Allegro' and includes a rehearsal mark [34]. Section 5c is titled 'Largo (con furore)' and is for Flute (Fl.), marked 'pp' (pianissimo). It features a slow, grand melodic line with a tempo of 'Largo' and includes a rehearsal mark [36].

¹ Одноименный рассказ Готорна — сатира на сектанство в среде американского духовенства и немецкое происхождение трансцендентализма. Она написана в виде аллегорий: дорога, по которой поезд идет в «Небесный город», безопасна, ибо построена на философии и религии всех народов.

Музыкальной основой второй части Четвертой симфонии является часть «Готорн» из сонаты «Конкорд» и фортепианная фантазия «Небесная железная дорога».

Фрагмент, основывающийся на «Сельском духовом марше» Айвза (использован также во второй части «Новоанглийской симфонии»), звучит на фоне отрывков из других гимнов, например гимна «Иисус, возлюбленный моей души».

Оригинальная программа второй части симфонии складывается из чередования фантастических сновидений, воспоминаний о прошлом и — резкого вторжения реального, бытового. Как определил композитор, «беспокойное, беспечное, мирское продвижение сквозь жизнь контрастирует с испытаниями паломников в их путешествии по болотистым и холмистым землям». В музыке этой части немногочисленные медленные эпизоды, гимны паломников постоянно вытесняются и побеждаются звуками духовых и ударных оркестров, реминисценциями празднования Четвертого июля в Конкорде. В этой последней, «современной бытовой сфере», в свою очередь, сменяются «салонные» и «ярмарочные» эпизоды, в которых оркестр, разделенный на различные группы, требует двух дирижеров.

Осуществление замысла этой части — фантастического смешения реальности и мечтаний — стройно и композиционно продуманно. Особенно ясен конструктивный порядок в калейдоскопичной, на первый взгляд, кульминации перед окончанием части. В двенадцатиголосии создается необычайно целостная последовательность мотивов различной протяженности у разных инструментов.

Нерегулярные вступления корнета, трубы и других духовых с мелодическими построениями производят впечатление импровизации из-за отсутствия цезур и переменности длины мотивов. Здесь имеет место частое у Айвза сочетание относительно простого тематизма со сложной ритмической и метрической техникой. Внешний прием мотивных перекличек, когда в основе каждого голоса различных пластов лежит иная метроритмическая формула, приводит к постепенной концентрации драматической напряженности (см. 2 такта до ц. 12 — пример 6).

Не менее удивительно мастерство Айвза в создании впечатления случайности сочетания различных по характеру цитат в спокойных эпизодах второй части. Изумительна, например, пластичность и непринужден-

6 Più mosso

The score is for a full orchestra and solo piano. It begins with a tempo change to *Più mosso*. The instruments and their parts are as follows:

- Bassoons:** Play a melodic line with triplets.
- Orchestra Piano:**
 - Primo:** Plays a complex, rhythmic accompaniment.
 - Secondo:** Provides harmonic support with chords and moving lines.
- Trumpets in C:** Play a melodic line.
- Trombones:** Play a melodic line.
- Triangle:** Plays a rhythmic pattern.
- Tympani:**
 - High:** Plays a melodic line.
 - Low:** Plays a melodic line.
- Suare Drum / Bass Drum:** Play a rhythmic pattern.
- Gongs:**
 - Light:** Plays a melodic line.
 - Heavy:** Plays a melodic line.
- Solo Piano:** Plays a complex, rhythmic accompaniment.
- Violin I:** Plays a melodic line.
- Violin II:** Plays a melodic line.
- Violas:** Play a melodic line with triplets.
- Violoncellos:** Play a melodic line with triplets.
- Basses:** Play a melodic line.

The score includes various musical notations such as triplets, accents, and dynamic markings like *cresc.* and *ff*.

ность соединения двух мотивов: у фортепиано с тенденцией к постепенному ускорению, у скрипки — к замедлению.

Особое итоговое значение имеет заключительный эпизод второй части: вторжение духового оркестра с различными цитатами, исключительно яркое и реальное, обрывает «мечту» и так же внезапно затухает, исчезает. Это — типичный музыкальный образ Айвза, встречающийся также в «Новоанглийской симфонии» и в нескольких эпизодах «Празднеств».

Состав оркестра во второй части необычен даже для данной симфонии: вслед за деревянной группой вступает «фортепианный» оркестр (два фортепиано), а с цифры 8 оркестр делится на два состава и подчиняется двум дирижерам. Медная группа включает корнеты и тубу, трубы и тромбоны. В ударной группе огромный состав — от челесты до соло фортепиано (треугольник, высокие и низкие колокола, литавры, индейский, большой и цилиндрический барабаны, высокие и низкие гонги, тарелки). Кроме того, — струнная группа и эпизодически — саксофон. Оркестр насыщен даже в импрессионистских эпизодах, как начало второй части. Это происходит не только благодаря тембровым приемам¹, а и полной ритмической дифференциации, причем с асимметричной, но четкой акцентностью. Приведем в качестве примера чередование одиночных тактов в $\frac{4}{8}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{2}{8}$, $\frac{4}{4}$ (от ц. 4), правда, подготовленное в произведении Айвза определяющей ролью мелодики, причем популярной (см. пример 4б).

Третья часть — величественная гимническая fuga, согласно определению Айвза «являющаяся выражением реакции жизни на формализм и ритуализм». Это транскрипция для флейты, кларнета, тромбона (или валторны), органа, литавр и струнного оркестра fugи из первой части Первого струнного квартета (1896). Темы fugи заимствованы из двух гимнов («Миссионерского» — «От ледников Гренландии» Л. Мэйсона, и «Коронационного» — «Все славят могущество» О. Голдена).

¹ Где ко всей многоплановости прибавляется исполнительская артикуляция (флажолеты, глиссандо, тремоло и многое другое); в импрессионистском вступлении и в кульминации применяется также четвертитоновость у скрипок.

Их архаика создает задуманный резкий контраст к предыдущей части и одновременно воплощает давние национальные традиции. Сдержанная диатоническая полифония и размер $\frac{4}{2}$ усугубляют стилистическую полноту частей.

Простой и глубокий образ третьей части существен для концепции целого как образ духовного — так понимал его Айвз. Он складывается из двух элементов: пущей темы фуги — по звукам мажорного трезвучия и в поступенном движении — и реминисценции из Баха и Генделя, вплоть до введения типичных для той эпохи секундовых опеваний и секундового движения. К этому нужно добавить строгое и четкое распределение оркестровых групп.

Последняя часть — «апофеоз предыдущего развития» — с небывалым мастерством и оригинальностью обобщает образы других частей. Характер финала — спокойствие при неуклонном нарастании, а затем убывании сложности. Единство создается посредством намеренной звуковой утонченности. В данном случае Айвз, по выражению Г. Хичкока, воспользовался «тканью, скорее, из шепотов, чем из криков» (18, р. 173). Центральной темой здесь служит цитата из гимна «Ближе, господь, к тебе».

Непрекращающийся маршевый ритм ударных является одним из главных объединяющих факторов: этот ритм существует внешне независимо от остальных, постоянно «отставая» от главного оркестра, и в то же время составляет неотъемлемый элемент концепции части, воплощая ее таинственный фон, возникающий откуда-то издали и постепенно рассеивающийся в конце.

В сугубо музыкальном смысле Четвертая симфония сосредоточивает характернейшие особенности айвзовского стиля. Особо выделяются две черты: 1) мелодичность (от хора первой части, с простым, популярным американским напевом, до таких же безыскусных, но больше в духе барокко или раннего классицизма мелодий третьей части и множества перебивающих друг друга и сочетающихся друг с другом песен и маршей второй части); 2) типично айвзовская «импрессионистичность», то есть использование не только импрессионистских средств (как это делают многие композиторы), но

импрессионистского типа образности в целом (в контексте полной, насыщенной и, скорее, «фовистской» фактуры).

В целом Четвертая симфония — самое характерное произведение Айвза, воплощающее своеобразнейшие особенности его почерка. Прав тот, кто сказал, что это «самое глубоко задуманное и совершенно выполненное произведение Айвза» (18, р. 173).

Всем симфониям Айвза присущи черты программности и даже автобиографичности, что проявляется и в воссоздании эпизодов из его жизни, и во введении отвечающего им музыкального материала. Однако ни в одном из симфонических произведений это не выразилось столь ясно, как в симфонии «Празднества» (1904—1913). Композитор расшифровал ее название, как «Воспоминания о праздничных днях мальчика в коннектикутском провинциальном городишке»¹. В симфоническом цикле воссозданы четыре больших национальных праздника: «День рождения Вашингтона», «День памяти погибших», «Четвертое июля» и «День предков». Четыре части симфонии писались в разные годы, в них различен даже состав оркестра. Так, в первой части используются струнные, флейта, валторны, церковные колокола и еврейские арфы²; средние части исполняет большой оркестр, а в финале еще присоединяется хор.

Айвз писал: «Симфония «Празднества» была переименована в сюиту, ибо я несколько устал от разговоров пай-мальчиков: «Это симфония? — Помилуйте! — Где первая 12-тактовая тема в C-dur? Где следующая 48 тактов приятного правильного развития, вводящего во вторую тему в G?.. Симфония значит — «со звуками» (созвучие) — это моя симфония! Итак, между этими четырьмя частями нет специальной связи...» (25, р. 94—95).

Айвз полагал, что некоторые циклические формы не обязательно должны создавать впечатление целого, что требование это — также следствие рутины. И все

¹ Отсюда другое часто встречающееся ее наименование — «Новоанглийские празднества».

² Из группы щипковых идиофонов, то есть «самозвучащих», самовибрирующих инструментов (у славян — дрымба, варган и др.).

же симфонический цикл «Празднества» можно почти с таким же основанием считать симфонией, как Четвертую.

Цельность форме придает общность образов, тематические реминисценции, сюжетная целенаправленность.

Сохранились высказывания Айвза об истоках данного произведения, его каждой части. Главный образ симфонии — воспоминание о мальчишеских каникулах.

В «Дне рождения Вашингтона» композитор стремился отразить со всей возможной непосредственностью атмосферу танцевальной вечеринки американского городка. Киркпатрик (25, р. 97) приводит рассказ Айвза об особенностях исполнения танцев в прежние годы, когда одновременно танцевали в разных углах вальс, польку и кадрили.

Так называемый «амбарный танец» (центральный эпизод первой части) исполняется иногда как отдельное произведение. В нем мы находим ряд цитат: «Матросский сольный танец», «Белая кокарда», «Дом, сладкий дом», «Индюк в соломе» и многие другие. В бесчисленных внезапных гармонических и ритмических перемещениях и противопоставлениях этих мелодий Айвз раскрывает свое блестящее мастерство. Добавочный комический эффект создает звучание в оркестре еврейских арф — инструмента, очень распространенного в быту и часто встречающегося в партитурах Айвза.

Эпизод «амбарного танца» составляет резкий контраст к началу первой части, сопровождающемуся в программе следующими строками из Торо: «Мои друзья — холод и одиночество. Теперь самое время, пока не поднялся ветер, пойти посмотреть снег на деревьях».

В музыке — типично айвзовский импрессионизм, звуковой образ, утонченный и дифференцированный не только в гармонии, но и ритмически. Одновременно здесь создан определенный жанровый колорит: к струнным *divisi*, флейте и валторне позднее присоединяются «как бы в отдалении» (Айвз) колокола. Внезапное вторжение «амбарного танца» также органично входит в творческую концепцию Айвза; это воплощение постоянно представляемых им двух аспектов мира: природы и шумной, красочной человеческой жизни.

Вторая часть, «День памяти погибших» (о ней также приводятся довольно точные сведения в книге Киркпатрика — 25, р. 101), сначала сочинялась как увертюра для духового оркестра. Средний эпизод перед началом марша построен на более ранней органной пьесе и, по мнению Айвза, является «самым убогим» в этой части. Мелодия марша перед окончанием заимствована из куикстепа Второго полка Д. Риверса; Айвз называл его «одним из лучших маршей» (25, р. 102).

В «Дне памяти погибших» цитируются фрагменты широко известных в Америке песен, преимущественно патриотического характера. Это воинская побудка, «Прощайте, друзья», «Река Свони», «Доброй ночи, леди», а также гимн «Ближе, господь, к тебе». Программное содержание этой части, по словам композитора, — торжественный поход на кладбище с духовым оркестром и веселое возвращение в город.

Жизненная правдивость симфонии «Празднества» отнюдь не определяется цитатами мелодий, ассоциирующихся с конкретными национальными датами или событиями. Дело и не во внешней изобразительности; главное заключается в умении передать дух массового празднования, гуляния и всеобщего дружеского единения людей в важных событиях жизни и перед лицом смерти.

Безусловно, в произведении много от «мальчишеского» восхищения атмосферой веселья толпы, «ярмарочного» сборища с самыми разнообразными накладывающимися друг на друга звуками — сигналами, гудками, колоколами, гулом и восклицаниями. Но одновременно в этой симфонии и даже в отдельных ее частях есть сила обобщения — важнейшая черта подлинно художественного произведения.

Особенно показательна в этом смысле третья часть — «Четвертое июля», наиболее «натуралистичная», но и захватывающая музыкальным образом ликующего народа во время национального праздника (вспомним картину ярмарочного гулянья у Стравинского). Слушая в «Четвертом июля» в кульминационных вспышках шум и крики громадной массы людей, их перебивающее друг друга «пение» и одновременную игру нескольких оркестров, с отчетливой ясностью сознаешь, что это первое столь яркое воплощение радостного уличного

праздника в музыке, что подобным образом, хотя и в ином национальном разрезе, можно бы представить неселье всех людей мира¹.

Развертывание музыки точно соответствует программе и состоит из нарастания от *pp* струнных, с накладыванием сигналов и отрывков песен, до мощной кульминации со сплошными кластерами в противоположном движении у скрипок и альтов и калейдоскопом различных тем у всего оркестра. В главной кульминации, при вторичном появлении кластеров, у ксилофона и фортепиано звучит «Янки Дудл», у остальных инструментов — «Колумбия, жемчужина океана», «Боевой клич свободы», «Индюк в соломе» и другие темы.

В приведенном примере показано становление отдельных тем в начале части:

„Колумбия, жемчужина океана“

7а Adagio molto
V. pi. *sord.*
pp



„Колумбия, жемчужина океана“

7б Allegretto
Fl. picc.
2 Fl. *f*



„Боевой гимн Республики“ и „Индюк в соломе“

7в Più moto
Fl. picc. *ff*



¹ Программа части: «... это Четвертое июля мальчика, никаких исторических речей, патриотических выступлений «взрослых» — никакой программы на его знамени! Но мальчик лучше некоторых расчетливых политиканов знает, что празднует, и подходит к этому посвоему, с патриотизмом, с подлинной любовью к отечеству, не имею-

«Четвертое июля» принадлежит к самым новаторским партитурам Айвза по полноте отражения в музыке многих планов действительности в одновременности. Бесчисленные ритмические и мелодические независимые музыкальные элементы сочетаются с целыми звуковыми полями подвижных кластеров и глissандо, заменяющих в данном случае гармонию. Здесь нет одной тональности, аккорды имеют самую разнообразную структуру. Велика роль в «Четвертом июля» алеаторических и сонористических приемов. Неудивительно, что таким образом создается впечатление совместной игры многих оркестров с различным репертуаром. Отсюда необходимость двух дирижеров, как и в соответствующих эпизодах Четвертой симфонии.

Четвертая часть, «День предков»¹, созданная в 1904 году, представляет аранжировку двух ранее написанных Айвзом органных пьес: Прелюдии и Постлюдии (1897). Особенно ярким эпизодом является разработка темы песни Сузы «Adeste fidelis» («Верный навсегда»). «Силу и суровость пуританского характера» (25, р. 39) композитор передает свободным диссонантным контрапунктом гимнических мотивов и политональной гармонией. Прием завершения части хором (на текст гимна ко «Дню предков» — «Боже! Под твоей десницей наши изгнанные отцы пересекли море») идентичен хорошему заключению Четвертой симфонии.

Финал симфонии «Празднества» отличается музыкальной одноплановостью в сравнении с ее тремя предыдущими частями, состоящими из огромного количества разнородного музыкального материала. По количеству и многообразию использованных популярных песенных мотивов эта симфония занимает особое место даже среди партитур Айвза. В крупном драматургическом плане цитатные эпизоды контрастируют с утонченной звукописью струнных *divisi* и засурдиненных духовых.

щей ничего общего с шовинизмом. Его праздник начинается в полночной тишине и шумно возрастает вместе с солнцем. Каждый знает, как это выглядит. День заканчивается ракетой над церковным шпилем, после того как величайший фейерверк года воспламенит огнем ратушу» (см. партитуру изд. 1932 года).

¹ День памяти первых колонистов Массачусетса (Thanksgiving Day).

Изумительно владение композитора оркестром. Очевидно, в этом ему помогла музыкальная практика детства. Ею же объясняется его своеобразное контрапунктическое умение. В симфонии редко встречается имитационная полифония, которую можно было бы связать с баховскими традициями. Все имеющиеся здесь полимелодические, полиритмические и полиметрические приемы, все яркие оркестровые контрасты и тембровые резкости выросли из воспоминаний — о забавном звучании нескольких любительских духовых оркестров и других впечатлений детства и юности композитора. Большая духовая и ударная группы, корнеты, ксилофон, колокола и ряд других инструментов, которые применяет Айвз, помогают создать совершенно особый колорит.

Незавершенная «Вселенская симфония»¹ убеждает в чрезвычайной конкретности подхода Айвза к решению даже философских вопросов. Необычность замысла предрешила судьбу этого опуса, навсегда оставшегося в стадии эскизов и одних только воистину грандиозных планов.

Композитор задумал очень точную программу для трех частей симфонии — «Мир: 1) Прошлое (возникновение воды и гор); 2) Настоящее (Земля, развитие природы и общества); 3) Будущее (Небо, возвышение всего сущего к духовному)» (25, р. 106). Предполагаемое автором исполнительское воплощение превосходило все применявшееся до сих пор: Айвз хотел добиться всеобщего резонанса произведения в самом буквальном смысле. По его замыслу, огромные группы поющих людей и несколько разных оркестров должны были быть размещены в долинах, на горных склонах и вершинах холмов.

Вся фактура симфонии, по мысли Айвза, делилась на «низ» (земная музыка) и «верх» (небесная). Нижние партии — контрабасы, виолончели, тромбоны, фаготы и т. д.; верхние — скрипки, высокие деревянные, фортепиано, колокола. Симфония должна была игратьсь дважды: в первый раз слушатель концентрировал вни-

¹ От нее сохранились Прелюдия и неоконченный эпизод одной части.

мание на нижних пластах (земные проблемы), во второй раз — на верхних (небесная музыка).

«Земная» часть симфонии — скалы, рифы, абрисы деревьев и лесов, луга, дороги, реки, волнообразные контуры гор вдали, наблюдаемые в широко раскинутом пейзаже, — пишет Айвз¹, — должны представляться линиями, начинающимися от различных точек и интервалов и неравномерно переплетающимися в контрапункте из девяти-десяти голосов. Для изображения остова Земли, из которого поднимаются скалы и горы, к этой сложнейшей полифонии еще добавлялись бы группы инструментов, играющие аккордовые массивы.

Как видим, уже сам замысел неоконченной симфонии Айвза представлял кульминацию и итог его творческого пути, концентрировал своеобразные особенности его музыкального языка и мировоззрения.

Музыка Айвза в симфонических сюитах более проста и ясна, чем в симфониях. В данном случае особенно показательно сравнение Четвертой симфонии, «Празднеств» и Первой оркестровой сюиты, называемой обычно «Новоанглийская симфония», или «Три местности в Новой Англии»². Эта партитура, создававшаяся в 1903—1914 годы, отличается прежде всего более «камерным» составом. Изложение и развитие тем дается в законченном виде (целые эпизоды) и поэтому легко воспринимается при слушании. Особенно это заметно во второй части цикла, которая перекликается со второй частью Четвертой симфонии и «Четвертым июля» в «Празднествах».

Части носят не только конкретные названия, но и снабжены подробной программой. Так, первая часть, «Бостонская община» — это «памятник полковнику Роберту Шоу и его негритянскому полку», которым он командовал во время Гражданской войны. В качестве

¹ «Автобиографические заметки», опубликованные в монографии Г. Коуэлла (7).

² Новая Англия — северо-восточная территория США (теперь штаты: Массачусетс, Коннектикут, Род-Айленд, Мен, Нью-Хемпшир и Вермонт), где в двадцатые годы XVII в. возникли первые английские колонии. Колония Массачусетс была основана английскими пуританами, бежавшими из Англии от жестоких преследований во время царствования Карла I (1625—1649). Бостонская община первой свергла власть английской монархии в Америке.

объяснения музыке предшествует стихотворная поэма Лйвза «Движущиеся, марширующие лики душ». Вторая часть — «Лагерь Патнема» (одного из вождей армии Вашингтона) — представляет охраняемый как революционный мемориал «Парк в штате Коннектикут». Былое представлено сквозь призму мальчишеского сна в день праздника Четвертого июля. Третья часть — «Хусатоник у Стокбриджа» по одноименному стихотворению Р. А. Джонсона была позднее переложена для голоса с фортепиано. Это лирический образ природы, речной пейзаж, которым восторгался Айвз во время загородных прогулок.

Остановимся подробнее на характеристике музыки, а также программы этого произведения. Первая часть — музыкальная реминисценция Гражданской войны, а предваряющее ее стихотворение — символический поэтический эпиграф («Движущиеся, марширующие лики душ! Отмеченные страданиями поколения, почти неподвластные року, неспешно и неотступно увлекающие нас к иной свободе!»).

В музыке — фрагменты песни «Старый негр Джо» С. Фостера (по определению Айвза — «Негритянского марша»), гимнов Гражданской войны («Боевой клич свободы» Дж. Рута, «Маршируя через Джорджию» Г. Уэрка), данных в виде приглушенных сигналов, и наконец, тихой мелодии у флейты создают в целом единый звукописный образ сурового колорита, постепенно сгущающийся. Вот один из примеров формирования темы, звучащей в наиболее полном виде в конце первой части:

Fl. *Piu mosso* „Старый негр Джо“

„Боевой клич свободы“ „Маршируя через Джорджию“
poco rit.

Ниже приводится пример, показывающий политематическое мастерство композитора, целиком обусловлен-

ное программным замыслом. Объединены: отрывки (самые значительные по содержанию фразы) из трех названных песен на основе общего басового мотива и традиционного ритма армейского духового оркестра:

$\text{♩} = \text{♩}$
 9 (about 112-116 = ♩)

Fl.
 V-ni
 V-le
 V-c.
 C-b.
 Timp.

p
div.
arco
pizz.

Fl.
 V-ni
 V-le
 V-c.

p
arco
pizz.

„Старый негр Джо“
 „Маршируя через Джорджию“
 „Боевой клич свободы“

Показательно темповое указание в партитуре в конце части: «Отсюда и до конца медленно и более размеренно... Часто, когда масса людей марширует в гору, возникает неосознанное замедление. Кажется, что барабан следует за ногами, а не ноги за барабаном».

В целом, в первой части «Новоанглийской симфонии», как в Четвертой симфонии и других произведениях Айвза, имеет место синтез мелодического и харак-

терно айвзовского «импрессионистского» начала с типичным для него динамическим и тембровым развитием.

Как и в Четвертой симфонии, центральной частью является здесь вторая — не только по положению, но и по яркости воплощения Айвзом накладывающихся и перебивающих друг друга звуков жизни. Н. Слонимский назвал ее «музыкарамой американской революции» (см. 11, р. 194).

Партитура второй части (формально это рондо с двумя рефренами) предпослана подробная, очень характерная для Айвза программа¹.

Среди множества песенных отрывков в этой части явственно ощущается программно-сюжетная линия: темы песен американских борцов за независимость — «Английские гренадеры» и «Славься, Колумбия» — противопоставляются «Янки Дудл», которая характеризует английских солдат. В заключении части нацио-

¹ «Недалеко от Реддинг-центра в Коннектикуте имеется небольшой парк, сохраняемый как революционный мемориал; ибо здесь солдаты генерала И. Патнема имели зимнюю стоянку в 1778/79 г. Сохранившиеся длинные ряды каменных очагов возбуждают детскую фантазию. Лишения, которые переносили солдаты, агитация нескольких горячих голов снять лагерь и маршировать за подкреплением... все это часть истории Реддинга.

Рассказывают, что однажды к празднику Четвертого июля пришел на пикник с процессией и деревенским духовым оркестром мальчик. Он удалился от остальных детей и пошел мимо расположения бывшего лагеря в лес, надеясь увидеть кого-нибудь из старых солдат. Когда он отдыхает на склоне среди лавров и орешины, мелодии оркестра и пение детей становятся еле слышными... на вершине холма он видит высокую женщину, окруженную солдатами. Она напоминает имеющуюся у него на картинке богиню Свободы, но лик ее печален — она вместе с солдатами просит не забывать их «дело» и великие жертвы, которые они принесли ради него. С барабанным боем и свистом на популярную мелодию выходят солдаты из лагеря. Внезапно слышится новый национальный напев. Это приходит из-за гор Патнем — солдаты оборачиваются и одобрительно восклицают «ура»!.. Мальчик просыпается, слышит детские песни и мчится вниз мимо памятника «к оркестру», чтобы присоединиться к играм и танцам.

Репертуар национальных мелодий был в те времена скудным. Большинство из них английского происхождения. Интересен факт, что очень популярной у американских солдат была мелодия «Английских гренадеров». Капитан одного из патнемских полков присочинил к ней пылкий и интересный текст, с которым она и была впервые спета в 1779 г. во время патриотического митинга в церкви Реддинг-центра...» (см. партитуру изд. 1935 г.).

по понижение, а не повышение тонального плана: «Сельского духового марша» на большую секунду (В—As), темы Сузы (с ее трафаретно-грациозными секстовыми ходами) — на кварту.

Перед третьей частью в партитуре приводится отрывок поэмы Р. А. Джонсона (от «Полноводная, спокойная река! В твоём царстве мечты...» до «Дай мне быть твоим спутником, когда ты впадаешь и погружаешься в опасное море»). Айвз воплощает поэтические впечатления от любимой им реки Хусатоник у городка Стокбридж. Летние дни, проведенные на ее берегах, вдохновили композитора на создание утонченной звуковой картины в типичном для него импрессионистском плане, с завуалированным «Миссионерским напевом» Л. Мэйсона в качестве мелодической основы. Многослойность, сложная, «переплетенная» ритмически фактура и характерная для подобной музыки Айвза «окрашивающая» роль отдельных оркестровых групп раскрывают задуманную программу¹.

Созданная несколько позднее Вторая сюита для симфонического оркестра (1912—1915) еще более непосредственно связана со сценами детства и современности. Ее первая, медленная часть, «Элегия нашим предкам», создавалась как увертюра «Элегия Стивену Фостеру». Вторая часть — «Рокстроунхилс присоединяется к собранию народа на открытом воздухе» — объединяет несколько рэгтаймов и гимнов 1902—1911 годов и представляет собой почти фортепианный концерт. Последняя часть написана под непосредственным впечатлением затопления немцами 7 мая 1915 года американского корабля «Лузитания», что стало первым поводом вступления США в войну (6 апреля 1917 г.) и вызвало митинг протеста. Она имеет пояснение: «У «Hanover Square North» [станция метро] к концу

¹ В этой связи интересно письмо жены Айвза к Альфреду Франкенштейну: «Огромная старая река — одно из чудес природы — была вдохновляющим другом для Айвза со времен его мальчишеских дней. Музыка должна отражать — по крайней мере, он так надеется — течение реки, ландшафты, вязы на ее пути к опасному морю. От начала партитуры, пока приблизится море, верхние засурдиненные струнные, по замыслу, должны быть слышны будто подсознательно, как своего рода отдаленный фон осеннего неба и туманов над деревьями и долиной реки» (4, р. 664—665).

трагического дня (1915) голос народа поднимается опять». Очевидно, «социальное», демократическое содержание финала сюиты вызвало введение композитором в оркестр аккордеонов с солирующим концертно-сопрано.

Айвз полагал эту часть лучшей в сюите и вспоминал (см. 25), как его поразили массы людей на улицах и особенно многотысячная толпа около метро, певшая вместе с играющим на губной гармошке рабочим старый возрожденческий гимн «В сладком сне».

Сюиты и пьесы композитора камерного характера удивляют многообразием и яркостью жизненных сцен, а также необычностью тембровых сочетаний. Нередко отдельные части циклического произведения оркестрованы для разных составов, что вызвано различием их содержания и самостоятельностью существования вне цикла.

В «Трех загородных сценах» (1898—1911) объединены программные пьесы, исполняемые также отдельно и имеющие различную инструментовку. Первая — «Hallowe'en» — по определению композитора является «видом шуточной пьесы для веселой вечеринки». Она исполняется струнным квартетом и фортепиано (ударные *ad lib.*) с постепенным возрастанием темпа от *Allegretto* до *Presto*. Вторая часть, «Пруд», несколько импрессионистического характера, предназначена для значительно более изысканного состава: струнных, флейты, голоса или басетгорна (или трубы), арфы (вместе с высокими колоколами, заменяемыми обычными колоколами, челестой или фортепиано). В третьей части «Трех загородных сцен» — «Центральный парк ночью» (для камерного оркестра) — отражены воспоминания композитора о первых годах пребывания в Нью-Йорке, когда после трудового дня он с друзьями проводил ночи в парке, в разговорах и спорах. Для этой части характерно разнообразие инструментального состава: деревянные с флейтой пикколо, труба, тромбон, ударные, два фортепиано и струнные, разделенные на три отдельных оркестра. Кроме того, здесь впервые введен в симфонический оркестр джаз.

Важной «демократичной» чертой Айвза-композитора была его готовность в случае необходимости заменять недостающие инструменты другими и оркестр самым

скромным составом, если только это давало возможность исполнить пьесу. Так, в Сюите для театрального или камерного оркестра (1904—1911) первая часть, «В клетке», была аранжирована также для голоса с фортепиано, вторая — «В трактире» вошла во вторую часть Первой фортепианной сонаты. В последней части Сюиты, «Ночбю», валторна играет отрывок из песни бродячего музыканта. Как нередко встречается в партитурах Айвза, здесь введен также текст, но не для того, чтобы петь мелодию. В музыке воплотились воспоминания композитора о путешествующих по стране артистах-неграх, «менестрелях» и их выступлениях. Этот «ноктюрн» отличается своеобразной инструментовкой и интереснейшим метроритмическим делением с типичным для негритянской музыки сочетанием синкоп и асимметричности (септоль).

Типичный пример воплощения оригинального мышления Айвза — пьеса «В клетке» (первая часть сюиты). Композитор как-то наблюдал в зоопарке мальчика, который, в свою очередь, следил за шагающим в клетке леопардом. Композитор воспринял эту сцену как философский и одновременно музыкально-ритмический контрапункт: шаги заключенного в клетке леопарда, мальчика и наблюдающего композитора воплощаются сочетанием различных ритмических рисунков в постоянно меняющемся размере (см. 41, р. 127).

Не меньшей изобретательностью инструментовки и полифоническим мастерством партитуры отличается вторая часть сюиты, «В трактире», носящая подзаголовок «Попурри». Оркестр части состоит из кларнета, фагота (или баритонового саксофона), литавр, фортепиано, скрипки, альты, виолончели. В кульминации добавляется к фаготу тромбон. Фортепиано играет здесь ведущую роль. Главную особенность музыки составляет стихийная непосредственность, которая впоследствии станет характерной чертой джазового исполнения. Предельная сложность метроритма этой части (рэгтаймового типа) и одновременных мотивных наложений, несомненно, определяется народными истоками, в первую очередь негритянскими, затем шотландскими и др.

Оркестр в театральных сюитах Айвза берет свое начало от периферийных театральных оркестриков.

Сохраняя ведущую роль пианиста, такой ансамбль может включать до двадцати самых различных инструментов: деревянные, тромбон, корнет, саксофон, струнные, барабан, высокие колокола, ксилофон и т. д. Айвз охотно пользовался комнатным органом и рядом ударных, применяемых в музыкальном быту.

Много внимания Айвз уделял исполнительским оттенкам, созданию утонченных колористических эффектов. В третьей части рассматриваемой камерной сюиты специально подчеркнутая мелодическая линия исполняется оркестром (скрипки и арфы, или 2-е фортепиано и скрипка), размещенным в некотором отдалении, что создает нарочитую несогласованность звучания. При изощренных полиладовых и полигармонических сочетаниях главной опорой и средством объединения здесь служит остинато в басу — *des, b, d*.

Оркестровое творчество Айвза не ограничивается рассмотренными произведениями, но данные образцы представляются наиболее характерными для его стиля¹.

Камерно - инструментальные произведения

Почти невозможно провести разграничительную линию между симфоническими произведениями Айвза для малых составов и камерными. Близки они и по тематике, ибо в большинстве камерных пьес композитора воплощены впечатления детства и юности. Сюда можно отнести «песню без слов» — «Индейцы» для английского рожка, басетгорна (заменяемого трубой или гобоем), фагота, струнных, фортепиано и индейского барабана, — или «Новую реку» для хора с камерным оркестром. Кстати, эти две пьесы в другой инструментровке вошли в сюиту 1912—1921 годов для трубы, саксофона и фортепиано. «Цирковой оркестр» (1894),

¹ Стилистические особенности творчества Ч. Айвза рассматриваются ниже, в гл. «Черты стиля».

основанный на фрагментах и пародиях колледжских песен и написанный для трех деревянных духовых инструментов, трех тромбонов, тубы, скрипок, виолончелей, большого барабана и фортепиано, существует и в вокальном варианте — для голоса с фортепиано и для хора с оркестром.

«Гонг на крючке и приставная лестница, или Парад пожарников на Главной улице»¹ для камерного оркестра создан около 1911 года. У Киркпатрика (25, р. 62) мы находим следующее айвзовское объяснение этой пьесы: «Ежегодный парад соседнего добровольного Общества пожарников был медленным шествием — ибо гонг и лестница очень тяжелые». Айвз забавно комментирует ритмические несовпадения в пьесе, как отражение отставания гонга от духового оркестра, и наоборот. Вот хроматическая звуковая лестница пьесы:



В списках своих произведений композитор перечисляет «бытовые» пьесы целыми циклами, как, например, «Антемы, пьесы для духового оркестра и марши, пьесы для театрального оркестра, и некоторое количество танцевальной музыки» (1886—1902); «Рэгтаймы» (1900—1911) «около двенадцати, преимущественно для малого театрального оркестра... большинство использовано где-нибудь в другом месте». В одну группу объединяет Айвз «Увертюры для большого и малого оркестра» (1901—1912) и органную музыку (1896—1902). В действительности все эти произведения никогда не существовали в едином собрании, а скорее, служили всего лишь материалом для его творчества.

В своих воспоминаниях (25) Айвз рассказывает о том, как возникали произведения, связанные с жизненными событиями. Многие из них, чаще небольшие по размерам, родились как шутки, остроумно отражающие

¹ Название, вероятно, заимствовано из куикстепа «Гонг на крючке и приставная лестница», помещенного вместе с другими песнями пожарников в сборнике 1853 г. (38, р. 16).

действительность. Реальность отображаемых в музыке событий подчеркивалась использованием популярных, «избитых» напевов. Полнокровное ощущение жизни и тонкое чувство юмора отразилось в многочисленных скерцо, в разнообразных приемах пародирования, применяемых композитором в своем творчестве. «Соната на трех страницах» (1905) определяется как «бурлеска» в сонатной форме; ее название действительно происходит от количества страниц, подобно тому, как фортепианная пьеса «Двадцать два» означает номер страницы, на которой она была записана в блокноте композитора, или, согласно другим утверждениям, — порядковый номер в серии пьес (18).

Форма «Сонаты на трех страницах» представляет четкое построение, где в одной части сконцентрирована сонатная цикличность, объединяющая драматические образы, спокойную лирику, наконец, маршевые и капризно рэгтаймовые ритмы финала. Другой пример уже целиком музыкальной шутки — это введение цитаты из Шпора («сладенькой» музыки!) в пьесу для камерного ансамбля «Последний читатель». Она может исполняться и в вокальном варианте.

Скерцо — «жалкую» или «плохую» шутку, по уничтожающему определению автора, мы находим в Трио для скрипки, виолончели и фортепиано (1904—1911) во второй его части — «Tsiaj». В партитуре Айвз пишет: «This Scherzo is a Joke»¹ — «это скерцо является шуткой». Юмористический характер музыки Трио замечен, прежде всего, в комическом применении цитат. Первая часть по размерам и характеру музыки может считаться вступлением. Ее внешние черты — маршевость, сигнальность — включают ряд айвзовских стилизованных признаков — многоплановость фактуры и линейность.

Вторая часть отражает пеструю смесь музыкальных и немзыкальных событий на университетской территории во время студенческого праздника («пестрая толпа за изгородью университетского городка»). В ней использованы шутливые изобразительные музыкальные приемы (противопоставление маршей, танцев, духов-

¹ Название «Tsiaj» дано по первым буквам этой фразы.

ных песен, рэгтаймов и гимнов, патриотизма, сентиментальности и банальности).

Тематической опорой части служат песня Фостера «Мой старый кентукский дом» и гимн «Очищающий источник». Кроме того, цитируются фрагменты (начало, окончание, характерные обороты) и других песен (например, «Диксиленда»). Среди нескольких приведенных здесь американских песен особенно интересна по постепенности ритмической и, прежде всего, интонационной кристаллизации «Маршируя через Джорджию»:



Полное изложение темы совпадает с кульминацией второй части. «Кластеры» в нижнем регистре фортепиано изображают большой барабан:

126

V. no
Piano

Эффект комического достигается также троекратным сопоставлением житейски-грубоватых музыкальных эпизодов с незаметно вступающей дебюссистского характера начальной фразой духовной песни «В сладком общении»:

13 Adagio

Piano

Adagio

fff *pp*

В окончании части каденция, завершающая попури, объясняется как «восход солнца». Тривиальности мелодий противопоставлены сложные полиритмические построения (три разных ритма) и элементы джазовости в фортепианной партии. Характеру части соответствует битональный эпизод в заключении (E/F):

14

V-no
V-c.

Piano

V-no

fff

pizz. mp

mp (V-c. pizz.)

В третьей части кроме объединяющих реминисценций из прежних частей (фанфары вступления, общий популярный характер мелодико-ритмического материала, битональность, приемы канонического изложения) привлекает внимание постепенная кристаллизация к концу вагнеровской темы из оперы «Тристан и Изольда»:

15

marcato sempre

Piano

Все это в сопоставлении с цитатой (указана в партитуре) банального, но типично американского духовного напева Т. Хастингса «Оплот веков, заступись за меня», которым завершается Трио, создает конечный комический эффект¹:

„Rock of Ages“ Thos. Hastings



Скерцо 1906—1913 годов для фортепиано, кларнета, фагота или саксофона, трубы и барабанов (по желанию — также пикколо и трех тромбонов) носит название «По тротуарам». Айвз остроумно использует здесь ритмический контрапункт в полном согласии с тем бытовым стимулом, который привел к написанию данного произведения². В соответствии с этим замыслом

¹ Характерным является комментарий к этому произведению по случаю его исполнения на «Варшавской осени» 1971 г.: «Свежее, остроумное, с необыкновенно искусно введенными цитатами гимнов и мелодий, популярных в США (пример для современных авангардистов — Лаксаха, Лаперта и остальных!). Учитесь, господа!» (XV-e Automne de Varsovie 20—28 September, 1971).

² Приводим этот комментарий (см. 25, р. 62): «По тротуарам» было начато... на квартире бедняков. Ранним утром звуки людей, шагающих взад и вперед, все различные шаги людей, а иногда такие же — лошадей, быстрая рысь, легкий галоп, порой замедляющийся в шаг (тогда почти не было машин), случайная тележка, заглушающая своим громыханьем шаги лошади и человека, — затем опять то же самое. Я был поражен, как много различных и меняющихся видов ударений, темпов, ритмов и т. п. сочетались вместе — но вполне естественно, по крайней мере, не искусственно, когда к этому привыкаешь, — и меня часто поражало, сколь ограниченными и статичными, почти слабоумными (по крайней мере в односложном счете) были время и ритм (так называемые) в музыке: 1—2, или 1—2—3, а если играется 5 либо 7, старые дамы (одна из них — Вальтер Дамрош [имеется в виду знаменитый, дирижер], я его видел при этом) разделяют их мило на 2 и 3 или 3 и 4, упуская всю суть 5 или 7».

К этому же жанру принадлежит «Пророк» (1907—1913) для солирующего духового инструмента по выбору (или для голоса) с фортепиано и барабанами а также скерцо под названием «Все кружась и возвращаясь» (1906—1908) для фортепиано (один или два исполнителя), скрипки, кларнета (или флейты) бьюгля (или трубы), колоколов (или валторны) Иллюстративность в данном случае особенно прямолинейна, ибо отражает азарт игры в бейсбол (нарастание сгущенности в музыкальных голосах, усиление динамики, учащение ритмического деления, ведущее к ускорению ракоходное движение).

«Хроматический мелодический напев» Айвз определил как «упражнение для ушей и ума». О сложном по музыке «In re con moto et Allegro» он сказал, что это «не приятная пьеса», а этюд с разнообразными и смелыми приемами, особенно ритмическими, упражнения в ритме, времени, продолжительности, пространстве, пульсе, метре, ударениях, совместно с различными другими приемами» (см. 25, р. 101).

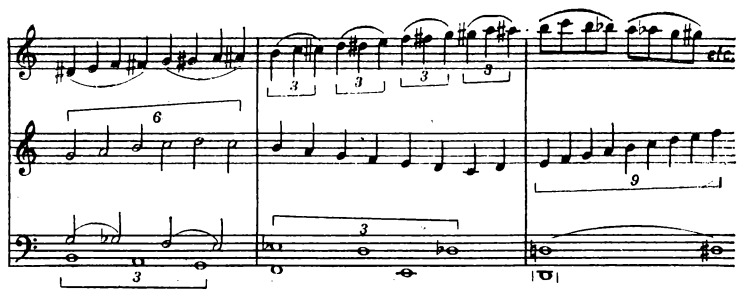
Еще одно камерное произведение, Скерцо для струнного квартета (1903—1914) близко пьесе для камерного оркестра «В трактире» своей народной песенной и танцевальной основой (с цитатами «Господин лежит в холодной земле» и «Мой старый кентукский дом» Фостера, и другими). Вот пример сцепления этих двух цитат:

18 „Господин лежит в холодной земле“

„Мой старый кентукский дом“

В среднем эпизоде Айвз нарочито утрирует контрапунктические приемы, сочетая диатонические и хроматические звукоряды в уменьшении и увеличении, в дифференцированном ритмическом делении:

19 Slow



Такую же юмористическую функцию исполняет **В** завершении этого эпизода миниатюрный «канон», **В** котором каждый голос имеет свою тональность:

20

Соответственно три семизвучных аккорда (по звучанию совпадают с первым аккордом примера 19) в заключении Скерцо Айвз объясняет как «три ура».

Темы и образы Айвза не укладываются в строгие рамки формы и жанра. Композитор пользуется понятиями «симфония», «соната» и другими принятыми определениями характера и структурной организации музыки, но традиционные формы наполняются у него новым содержанием. Разумеется, в наше время свободного построения музыкальных произведений Айвз не кажется столь уж «революционным». Однако не только прежде, но и теперь его творчество поражает стихийной непосредственностью и искренностью выражения мысли.

К трактовке сонатного цикла Айвз относится исключительно свободно. Это касается не только схемы

сонатного аллегро, но и всех частей сонаты, нередко у Айвза программных или даже наполненных автобиографическим содержанием. Однако, сознательно нарушая рамки традиционной формальной схемы, композитор не отказывается от структурной четкости, но смело сопоставляет симметричные периоды, куплеты и трехчастность с алеаторикой, простейшие вариационные принципы развития с тематической и тембровой трансформацией при помощи приемов сонористики.

С особой непосредственностью программная автобиографическая тенденция обозначилась в сонатах для скрипки и фортепиано. В них много музыки бытового характера, отражающей юношеские воспоминания об игре скрипачей-любителей во время массовых сборищ, вечеринок и гуляний. Уже в финале Первой скрипичной сонаты (создаваемой в первые годы XX века) цитируется гимн «Часовой, расскажи нам о ночи». Мелодии гимнов звучат в заключительных частях всех четырех сонат; кроме того, первые части первых двух сонат построены на близких по характеру темах, Вторая и Третья сонаты объединены рэгтаймовым ритмом, Первая и Четвертая — гимном Л. Мэйсона «Трудись, ибо ночь приближается». Тематические связи, сходство в структуре цикла (трехчастность), относительно простая фактура сближают четыре скрипичные сонаты Айвза, позволяют рассматривать их в творческом наследии композитора, как нечто единое, целое.

Принцип построения Первой сонаты заключается в противопоставлении сложного и банального. В ее третьей части используется песня с органом 1901 года, вошедшая в «Прелюдию» Четвертой симфонии.

Во Второй сонате программны все три части: картина осени, амбарный танец и возрожденческий загородный обряд («The revival»); последняя часть представляет собой изобретательные вариации на старую гимническую мелодию «Нэттлтон» (по припеву называемого «Аллилуйя») ¹.

¹ Этот часто используемый Айвзом в различных вариантах гимн народного происхождения: он существует в более старой версии духовного песнопения и в виде так называемого «белого спиричуэлс» XIX в., в обработке Дж. Уайса.

21 **Largo** *poco len.*

ppp pizz. *pp* arco *rit.*

Следующий пример показывает интонационно-ритмическую трансформацию первой темы первой части сонаты:

22 **Adagio maestoso (начало)**

Meno allegro con moto

Allegro moderato

Maestoso

mf *mf* *ff*

Наиболее захватывающая, средняя часть Второй сонаты не уступает лучшим айвзовским картинам народных гуляний, например «Амбарному танцу» из «Дня рождения Вашингтона» (симфония «Празднества»). Здесь происходит калейдоскопическая смена цитат («Матросского сольного танца», «Белой кокарды») в

блестящем нарастании к кульминации, где фортепиано имитирует большой барабан в теме «Боевого клича свободы». Этот мелодический материал объединяется и одновременно разделяется такими танцами, как рэгтайм, кадрили, вальс, матросский.

В Третьей сонате первая, медленная часть развивает мелодию гимна «С четырьмя строфами и хорами» (из органных прелюдий 1901 года). Средняя, быстрая часть создана из пьесы, исполнявшейся маленьким театральным оркестром в одном из нью-йоркских театров. Это типично айвзовский рэгтайм с постепенным усложнением исходного мотива, достигающим предельной гармонической и ритмической насыщенности и синкопированности. Лишь последняя часть была, по словам Айвза, уступкой «изнеженным ушам», следствием визита «все знающего, с нежным слухом, профессионального prima donna скрипача» (2, z. 150). Ее «диссонантность» должна была «приятно шекотать слух».

Особенно выделяется своей программной определенностью и опорой на гимнические мелодии последняя, Четвертая соната для скрипки и фортепиано. Она носит название «День детей на таборных встречах». Некоторые ее темы (и даже части) взяты из более ранних пьес, прежде всего органных. Ясность построения, простота и доступность этого произведения с особой наглядностью раскрывают характерные черты почерка Айвза.

Издание Четвертой сонаты снабжено подробнейшей программой, почерпнутой из заметок самого композитора. В основе замысла лежат впечатления столь волнующих всегда композитора воспоминаний детства. На летних «привальных» загородных встречах, проводимых вокруг Денбери и в других фермерских округах штата Коннектикут, «один из дней отдавался специально детям, и они праздновали его со всей неистовостью, возбужденностью и суматошностью юности» (см. авторскую программу, напечатанную вместе с сонатой).

Так, первая и третья части сонаты (их можно поменять местами) изображают марширующих мальчиков; к этому походу иногда присоединяются и взрослые. Звучат популярные песни: «Трудись, ибо ночь приближается» Мэйсона, а в финале — особо распространен-

ная в Америке песня Лоури «У рски». Вот ее рефрен (у Айвза есть и вокальная обработка этой песни):



Композитор использует в сонате отрывки из старинных и новых церковных и светских псалмов и гимнов, которые пелись во время таборных встреч с утра до вечера. Не меньшее место занимают в произведении образы природы, описанные в программе. Особенно это касается второй части — *Largo*. В крайних разделах звучит детский гимн, а в аккомпанементе сделаны «попытки отражения звуков природы на открытом воздухе в эти летние дни: западный ветер в соснах и дубах, журчащий ручей, порой вполне слышимые, и довольно громко (обычно под вечер) отдаленные голоса фермеров за холмами, загоняющих своих коров и овец».

«Звуки природы», «сигналы» введены не только в партию фортепиано (фанфары — кварты, квинты, шум — арпеджио), но и в партию скрипки вместе с эпизодически звучащими отрывками из мелодии гимна. Типично «айвзовское» многоголосие отличается ритмической импровизационностью (размер первого эпизода *Largo* вообще не указан), образным характером каждой линии и предельной жесткостью совместных гармонических созвучий. Применяются также кластеры, или, скорее, «гроздь», — одновременный нажим клавиш. Самый «острый» и наиболее звукообразный эпизод этой части — средний — *Allegro con slugarocko*. Музыка, согласно программе, должна передать, как проказники забавляются бросанием камней со скал в ручей (квартовые параллелизмы и малосекундовые гроздь).

Внешняя простота музыки сонаты (фактура, средства развития) позволяет четко представить композиторский замысел автора. Например, наиболее ясная первая часть сонаты, формально основывающаяся, как и остальные, на варьировании песенного мотива с характерным для куплетных песен Айвза сдвигом по полутонам, содержит и типичные для композитора

полигармонические наложения, полифоническое расчленение.

В камерном жанре, с точки зрения воплощения в музыке мировоззрения Айвза, интерес представляют две его фортепианные сонаты. Именно в них сконцентрированы существенные черты айвзовской эстетики и стиля. Они противоположны по характеру: Первая соната, предельно конкретизированная, отражает бытовую сторону, Вторая — философскую сущность жизни. В Первой сонате непосредственно отражена танцевальная атмосфера американского быта грани веков, во Второй, со знаменательным названием «Конкорд», типично американское понимание философского идеала сочетается с обобщенным, гуманистическим, бетховенским восприятием окружающей действительности.

Однако у Айвза обычно обобщенность и конкретность проявляются как две стороны единого процесса жизневосприятия. Так, в сонате «Конкорд» мы встречаемся с исключительно убедительным соединением философского и бытового начал. Обе сонаты имеют много общего: масштабность, программная обусловленность построения цикла, рэгтаймовая ритмика, насыщенная фортепианная фактура.

Первая фортепианная соната (1902—1909) хотя и возникла под непосредственным впечатлением «таперской» деятельности Айвза в американских барах, отнюдь не ограничивается блестящим воссозданием их атмосферы. Айвз назвал сонату «своего рода впечатлением, воспоминанием о периферийной жизни в некоторых коннектикутских поселениях в 1880-е и 1890-е годы». Композитор сумел отразить не только быт, но передать и общий музыкальный характер эпохи. Этот характер, прежде всего американский, подчеркивается введением цитат из возрожденческих гимнов («Я был блуждающей овечкой» и «Какого друга мы имеем в Иисусе») и, особенно, господствующим в сонате рэгтаймом. На нем целиком основываются вторая и четвертая части; эпизодически рэгтаймовый ритм присутствует и в остальных, например в третьей, в части «В трактире» (в изданных нотах эта часть цифрой не обозначена), а также в финале пятичастного цикла.

На примере Первой фортепианной сонаты можно

наблюдать связь традиций и нового языка в творчестве Айвза. Он еще до Малера нарушает классическое равновесие сонатного цикла введением двух скерцо и диспропорциональностью частей. Как и великий венец, он смело развивает в сонате бытовую современную музыку. Но на этом и кончается сходство между обоими композиторами. В Первой сонате Айвза нет места экспрессионистскому противопоставлению контрастных музыкальных сфер, что определяется, прежде всего, национальным характером произведения; рэгтаймовые эпизоды не «антагонистичны» медленным «романтическим», ибо последние также основаны на интонациях американских возрожденческих гимнов.

Вместе с тем новаторство Айвза проступает откровеннее, непосредственнее. Новая интонационная сфера неразрывно связана у него с ритмом, который часто становится определяющим фактором. В трактовке структуры и развитии композитор строг, лаконичен, но порой прибегает к алеаторике. Наиболее традиционно-романтической осталась фактура. Приподнятый тон и насыщенность в высказывании связаны уже с кристаллизацией индивидуального почерка Айвза.

Новые черты его стиля особенно ярко обнаруживаются во второй части сонаты. Это — характерность рэгтайма, сжатость формы целого и введение хора, по желанию, в семитактное окончание. Подобные явления имеют место и в непосредственно следующей части «В трактуре», некоторые разделы которой являются переложением второй части «Сюиты для театрального оркестра». Вступление каждого из использованных здесь мотивов возрожденческих гимнов — «Как я жажду», «Вязание снопов», «Я слышу твой желанный голос» (эти цитаты звучат также в финале) — подчеркивается сменой размера, учащением ритма, а также ускорением темпа. Элемент алеаторики проявляется в свободном варьировании окончания части (автор предлагает пропускать в одном из двух пятидольных тактов окончания последнюю долю, во втором такте — повторять три последних аккорда несколько раз).

Кроме того, здесь, как и во второй части, в заключении вводится хор на мотиве «Я слышу твой желанный голос» (последовательность аккордов терцового строения), со следующим примечанием Айвза: «Хор — им-

провизированное предприятие (как, до некоторой степени, и все остальное) и может изменяться в соответствии с избранным темпом». Композитор имеет в виду изменение отдельных тактов хора, а также движение в левой руке фортепианной партии. В клавире приведен вариант расширения хорового такта от трех до четырех долей. В этой же части предлагается, по желанию, держать аккорд в правой руке (длительностью в $\frac{1}{16}$) на протяжении пяти тактов.

Первая часть *Adagio con moto*, по характеру несколько неопределенная, расплывчатая, по сравнению с отчетливой образностью остальных строится на постепенном ускорении к *Allegro risoluto*, а заканчивается как *Adagio cantabile*. Приводим напев, звучащий в ее окончании:



Третья часть *Largo* — самая широкая и единственная подлинно медленная часть (именно она базируется на возрожденческом гимне «Какого друга мы имеем в Иисусе»):



В четвертой части темповые обозначения имеются только во втором и третьем разделах (*allegro*, *presto*). Скорость движения первого раздела содержится в самом жанровом прообразе — рэгтайме. Последнему присущи также черты джаза; таким образом, в двух скерцо сонаты даются два последовательных этапа развития рэгтайма. Кроме ритмической стороны (остро акцентированное синкопирование) рэгтайм четвертой части сонаты интересен секундовыми скоплениями в аккордах, подготавливающими кластеры. Это иллюстрируют ниже приводимые отрывки. Первый из них — из части «В трактуре»:

„В трактире“ (середина)

25^a Rush (Быстро)

256

ч. IV (начало)

25^b

ч. IV (продолжение)

Финал, пятая часть — *Andante maestoso*, но со сменами темпа, ускорениями и замедлениями, и кодой в характере «*Andante con brio*», либо «медленного *allegro*». В ней много общего с частью «В трактире»: опора на сложные ритмические структуры — рэгтаймовое синкопирование и внеударные акценты, сходные мелодические истоки, тип фактуры.

Если в сонате «Конкорд» ощутимо сильное влияние классических прообразов, в частности влияние Бетховена, «тема судьбы» которого пронизывает весь цикл, то в Первой — лейтмотивное зерно более общего типа, его можно встретить у Шостаковича и Бартока в квартетах и других произведениях. Этот мотив, возникший в эпоху барокко и просуществовавший вплоть до наших дней, состоит из малой секунды и малой терции в разнообразнейших вариантах. Диапазон преобразований интонаций и чисто технических пермутаций определяется характером частей цикла. Так, в первой части, вначале созерцательный, героический и спокойно-песенный мотив появляется затем в странном асимметричном марше.

Приводятся некоторые варианты ритмической трансформации этого мотива в пятой части:



Можно отметить сходство этого мотива с народно-песенными и гимническими напевами. Во второй части заметна его близость рэгтайму. В финале данный мотив, проходя почти во всех голосах, в фактуре, насыщенной полифонией, либо в утверждающих аккордах, подчеркивает величавость основного образа; при этом создаются резкие контрасты — от неистовости до утонченности.

Метод формального строения Первой сонаты заключается в нанизывании эпизодов; большую роль играют монотематизм и контрастно-жанровое начало (в этом смысле Первая соната сильно отличается от сонаты «Конкорд», которая более близка традициям сонатного цикла и сонатного *allegro*). Тональный план и вообще степень тональной определенности ясны лишь в отдельных эпизодах и в заключениях частей, где имеются аккорды, объединяющие главные опорные точки. Например, первая часть заканчивается аккордом, сочетающим в себе *T* и *D A-dur* (*a, cis, gis, h*); аккордом тоники *E-dur* с добавлением звука *fis* заканчивается соната. Тоническое трезвучие *E-dur* звучит в конце третьей части.

Выйдя за рамки романтизма в Первой сонате, композитор, скорее, склоняется к импрессионизму, чем к экспрессионизму. Отсюда — красочность созвучий — от терцового, кварто-квинтового до секундового строения, параллельное движение (особенно в четвертой части) часто меняющимися аккордами. Тип жанровости (рэгтайм, джаз) также более близок Дебюсси, чем романтикам.

Вместе с тем в целом стиль Айвза здесь значительно шире какого-либо одного направления. Сам импрессио-

ним Айвиз почвенно народен и национален, это касается и мелодической и ритмической основы, трактовки гармонии и фактуры, а также использования на равных правах полифонии. Еще большая широта обнаруживается в подходе к строению и развитию — от строгости и концентрированности барочного и классического стиля до алеаторики и лаконизма современного стиля.

Целый комплекс существенных айвзовских приемов заключен в Первой фортепианной сонате в зародышевой форме, знаменательно само их появление в произведении первых лет XX века.

Вторая фортепианная соната занимает особое место в творчестве композитора. Она выражает сущность его мировоззрения, которое неслучайно в музыкальном воплощении приобрело «бетховенские» черты. Так, в героическом и величественном свете Айвз воспринимал философию мудрецов Конкорда, вдохновивших его не только написание сонаты и создание программы ее четырех частей, но и обоснование собственных взглядов на жизнь (см. его «Essays before a sonata...» — 24). Музыкальный замысел сонаты возник из неосуществленных (за исключением «Браунинг») увертюры о выдающихся американских писателях — Уитмене, Мэтью Арнольде, Эмерсоне.

В своем комментарии к изданию сонаты Айвз говорит: «Следующие страницы были первоначально написаны как предисловие или объяснение ко второй фортепианной сонате «Конкорд, Массачусетс, 1840—60» — группе из четырех пьес, названной сонатой из-за отсутствия более точного наименования». Айвз пытается воплотить в ней впечатление от духа трансцендентализма, уже более пятидесяти лет ассоциирующегося в умах многих с Конкордом в Массачусетсе. Импрессионистическая музыка рисует образы Эмерсона и Торо, небольшой эскизный отрывок — семейство Олкоттов, а музыка скерцо отражает отдельные стороны блестящей фантастики Готорна. Композитор не стремился воплотить в музыке первой и последней частей сонаты жизнь Эмерсона или Торо или передать содержание и смысл их произведений; его целью было выразить свое впечатление, свои мысли об этих деятелях Конкорда...

Даже характер исполнительских ремарок связан с общим философским складом сонаты. Так, автор на-

становит на изменениях в темпе «соответственно настроению дня»; в первой части требует передачи «эмersonовской поэзии» либо «обертон души человечества», трактовки фортепианной фактуры как голосов оркестра (валторны, альты, флейты).

Во второй части композитор, предлагая играть как можно быстрее, хочет, чтобы исполнитель «не понимал это указание чересчур буквально»; в этом также узнается характер готорновского творчества. Все необычные приемы, в том числе такие, которые можно назвать спортивными, Айвз точно связывает с отдельными программными импульсами.

Первая часть сонаты — «Эмerson» — первоначально была задумана для большого оркестра; это своего рода свободное переложение неоконченной партитуры фортепианного концерта «Эмerson» (1908—1909). Вторую часть — «Готорн» — Айвз предполагал «подать на языке фортепиано или «дюжины» фортепиано». Третья часть, изображающая семейство Олкоттов, носит торжественно-элегический характер и первоначально предназначалась композитором для органа (или фортепиано с голосом либо скрипкой). В финале, носящем заголовок «Торо», воплощены раздумья о единении человека с природой. Композитор предусматривал здесь более колористическую трактовку (как бы струнные и флейта, либо валторна). Существует авторская обработка «Торо» для голоса с фортепиано.

В первых двух частях, программа которых более обобщенная, выражен героический, мужественный дух, близкий Бетховену. Первая часть подлинно симфонична по масштабам и мощности звучания, а скерцо бурлит жизнью; главный «фантастический» мотив — остро синкопированный танец, эпизодами же служат популярные напевы гимнов и маршей.

Развитие в сонате «Конкорд» отнюдь не ограничивается традиционными приемами варьирования мотива или его контрапунктического преобразования. Свобода и новаторство музыкального языка этого опуса 1909—1915 годов — исключительны. Соната отличается необычайными метроритмическими вольностями, атональность нередко принимает типичный для Айвза вид, определяемый Рети как пантональность (31). Главная черта произведения — сочетание свободы и конструк-

тивности, импровизационности и четко продуманного, связного построения. При огромных размерах, масштабности сохраняется пропорциональность соотношения контрастирующих эпизодов и внутрилогическая постепенность жанрового становления.

Все в сонате, кажущейся импровизационной, а на деле строго продуманной по форме, подчинено идейному замыслу. Все направлено от внутренней конфликтности к конечной цели — объединению и прояснению.

В первой части вырисовываются три тематические сферы: «Миссионерский напев» Мэйсона и бетховенский ритмический четырехзвучный мотив как главные и менее яркий, но также важный во всей сонате лирический мотив — гимн Симеона Марша «Иисусе, возлюбленный моей души» (см. в примере в последнем такте верхний голос и затакт к нему предпоследнем такте), из всех трех подвергающихся наибольшим трансформациям:

27 *Slowly* 1. h. r. h. 3 faster *ff*

Главная мысль сонаты — бетховенский мотив из четырех звуков. Вот некоторые его варианты:

28a 4. I

28b 4. I

28c 4. I

28d 4. I

28a rit. 4. I 4. II

28e

Расширение тембровой сферы нельзя считать сугубо внешним требованием, исходящим из первоначального оркестрового замысла произведения. Дополнение фортепиано в сонате звучанием оркестровых инструментов (альт, валторна, особенно флейта) вызвано стремлением наиболее масштабно выразить идею.

По существу, каждый элемент музыкального языка заслуживает особого рассмотрения (например, гармония от двузвучий до различных структур и кластеров, играемых куском дерева и т. д.).

Но есть нечто общее и основополагающее для Айвза — многоплановость, полифоничность, выражающаяся в напластованиях фактуры, в расслоении даже мелодической темы на несколько линий и в сложности образа, составленного из множества музыкальных элементов.

В первой части, например, интересно рассмотреть (кроме «бетховенского») варианты преобразований также двух других основных мотивов:

29а „Миссионерский напев“ гимн С. Марша

29б варианты: ч. I ч. I

(как „валторна“) ч. I Slowly and quietly ч. I, поб. п.

ч. II

Slower (как „флейта“) ч. IV, кода

бетховенская тема

При такой тематической связности и разработочности изложения уже с самого начала сонаты схема сонатного allegro может быть лишь условной.

Если в кульминации первой части (четыре удара

бетховенской темы на *fff* в репризе), по словам Айвза, «восклицают горы, вселенная, и все человечество поднимается к постижению «Великих Вечностей» и «Духовных Необъятностей», — то последние такты должны «лишь отражать обертоны души человечества и, как они, почти неслышимо подниматься до Конечного Предназначения» (из исполнительских примечаний к сонате).

Контрастность тем сонатного *allegro* подчеркивается здесь ранее не применяемыми способами. Так, при изложении лирической темы большое значение получает фактура, включающая скачки в широком диапазоне (вплоть до четырех октав). Однако это перенесение звуков мелодии при развитии в разные регистры лишь внешне напоминает возникший позднее фактурный прием додекафонных произведений; диапазон мелодии у Айвза расширяется постепенно, подготавливается показом данной звуковой последовательности в одной октаве и воспринимается как нечто органичное и логическое благодаря заполнению фактуры, остигнанию басу и т. п. Тональное прояснение наступает к концу части. Эта последовательность развития от сложного к простому выдержана во всех частях сонаты и составляет один из важных факторов единства цикла.

В скерцо, при всей фантастичности и даже причудливости трактовки главного образа в вихревом темпе, особенно важна роль лирического мотива из первой части — гимна С. Марша, исполняющего объединяющую функцию и одновременно контрастирующего материалу этой части.

В целом строение «Готорн» представляет сложную трехчастность концентрического типа с применением монтажных принципов. Если крайние эпизоды здесь фантастические и танцевальные, в основном рэгтаймовые, маршевые (фрагменты из «Сельского духового марша» и «Колумбии, жемчужины океана»), то середина вносит контраст цитатой гимна «Иисусе, возлюбленный моей души».

Как и в первой части здесь наблюдается вуалирование жанровой природы, что в большой мере осуществляется трактовкой ритма. Ритмическое деление здесь учащенное и асимметричное, нередко синкопы со второй на третью долю в фигурациях шестнадцатыми в быстром

темпе. Фантастичность скерцо подчеркивается и крайне широкими расстояниями между звуками мелодии.

Наиболее новаторским внешне приемом был здесь сонористический эффект: беззвучное прижатие черных клавиш в верхнем регистре фортепиано подробно описанной Айвзом дощечкой, чем осуществлялась вибрация обертонов на струнах; в первой и второй октавах пианист играл в это время мелодический мотив. Так изображалась «Небесная железная дорога» Готорна:

The image shows a musical score for piano, starting at measure 30. The score is written on two staves. The upper staff features a complex texture of dense, overlapping chords and notes, with some sections enclosed in rectangular boxes. The dynamic marking *pp* (pianissimo) is indicated below the first and third boxed sections. The lower staff contains a melodic line with a dynamic marking of *mp slowly* (mezzo-piano slowly) and a later section marked *mp* (mezzo-piano). The overall texture is dense and intricate, reflecting the 'sonoristic effect' described in the text.

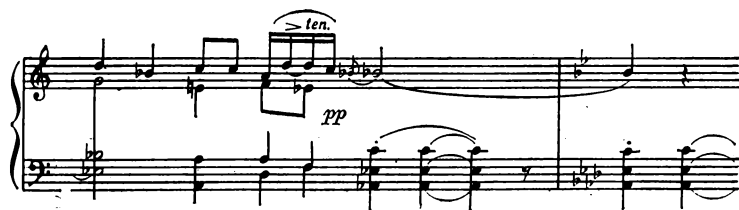
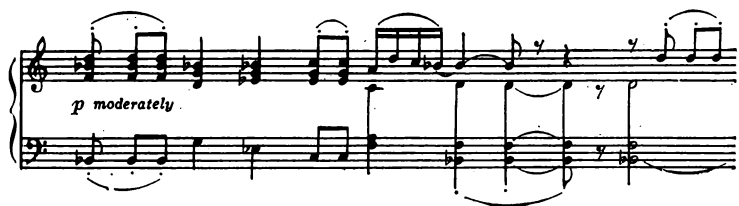
При всей оригинальности получаемого результата публика начала двадцатых годов обращала внимание лишь на само присутствие куска дерева на фортепиано и была шокирована этим¹.

¹ Впечатление от данного эффекта усиливается его контрастной ролью по отношению к синкопированной танцевальности. Особое смысловое значение гимна в срединном эпизоде подчеркивает его появление на *ppp* (после длительного сочетания органного пункта на *cis* с бетховенским мотивом на *fff*), на фоне затухающего (от *ffff*) девятизвучного аккорда, построенного по секундам (Айвз пишет: «Так иногда слышно гимн за далеким холмом после большой грозы»). Поэтому три такта гимна-хорала воспринимаются как вставка, коллаж (суровые гармонии-столпы, ступени диатонического звукоряда).

Второе проведение гимна на полтона ниже (G—Fis) без всякой связи переходит в третий эпизод — синкопированный быстрый марш. Айвз объясняет это, как состязание с переменным успехом старого духового и циркового оркестров. Акценты и типичные примитивные ходы духового оркестра передаются не только резкими пальцевыми ударами, но и кулаком (пятизвучный аккорд в высоком регистре на *fff*). Подгоняемый «ударами судьбы», лишь с небольшими замедлениями для выделения мелодии духового марша, этот марш-танец «циркового оркестра» (предельно трудный для исполнения из-за темпа, ритма, многослойности фактуры) в последнем такте включает цитату гимна.

Упрощение и прояснение музыкальной мысли и языка, имеющие место в конце двух первых частей, становятся господствующими в третьей части сонаты («Олкотты»). Сложные атональные полифонические комплексы, политональные гармонические наложения и ритмическая изощренность внезапно сменяются музыкой гимнического характера, изложенной в тональности с простейшей аккордовой фактурой и ритмом. Момент битональности здесь определяют различные ключевые знаки в обеих руках.

Разумеется, простота этой части относительна, она предопределена характером воплощаемых здесь умиротворенных образов и объясняется прежде всего обилием цитат популярных бытовых напевов (даже свадебный марш из «Лоэнгрина»). Но использованный мелодический материал многопланов. Как и во второй части, развитие происходит посредством динамизации фактуры и темпа. Бетховенский мотив заключен уже в первых звуках гимна, основной темы части. Имеется также излюбленный Айвзом среди других приемов конкретной обрисовки обстановки эффект эхо. Это тихо ударяемый звук на фоне аккордов *fff*, что автор объясняет как «вид обертоновых отзвуков под вязами «Дома в саду» — усадьбы Олкоттов. В гармонии при всей ее простоте, кроме битональности, встречаются тональные смещения. Гимническая тема примечательна неожиданным кадансовым спадом на тон (трезвучие As-dur вместо B-dur):



Благодаря данному приему создается также особый эффект незавершенности в коде, когда к яркому C-dur примешивается трезвучие b-moll.

Философский дуализм, осуществляемый посредством тональных противопоставлений в одновременности, с еще большей полнотой и убедительностью воплощен в финале сонаты, «Торо», отражающем облик и мысли любимого Айвзом поэта. Здесь с особой силой ощущается двойственность нарочитой импровизационности, будто неорганизованности сложного музыкального языка, с другой же стороны, стремления к ясности и разрешению вопроса человеческой судьбы, остающегося все же «открытым».

Музыкальные образы финала ассоциируются у Айвза с поэтическим стихотворением Торо о красоте осеннего уолденского дня:

Низко заякоренное облако —
Ключ и
Источник рек...
Покров росы, ткань мечтаний —
Медленно плывущий воздух...

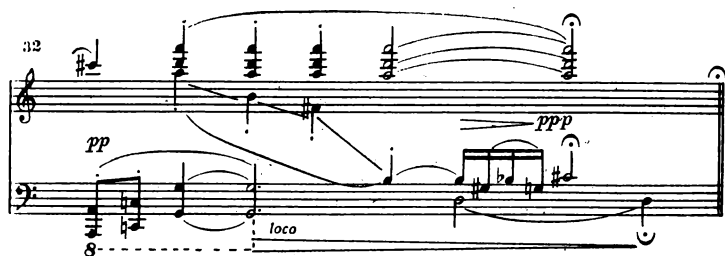
Но это, по его словам, не программа части, а лишь отражение мимолетного настроения, фон и контраст к неуспокоенности, устремленности к действию. Раскрываемый на протяжении финала ритм этой устремленности оказывается созвучным внутреннему пульсу природы — шуму сосен и орешников, игре ветра на золотой арфе, отдаленному грохоту поезда, вибрирующему «на струнах всемирной лиры» гудению конкордского колокола, эхо — голосу леса, наконец, флейте поэта над прудом — лебединой песне этого дня.

Поиски места человека в окружающем мире и нахождение его в общении с природой — так можно определить поэтическое описание Айвзом программы «Торо» в «Эссе перед сонатой» (24, р. 67—69). Подъемы, спады, органичный пункт — это моменты общения с природой, успокоения, единения с ней. Отсюда и приглушенный динамический тонус части. В музыкальном отношении она обобщает предыдущее, придает произведению цельность.

В капризных чередованиях образов различного характера и темпа сменяются эпизоды собственно фина-

ла (среди них мотив песни Фостера «Мой господин в холодной земле»), играемые предельно быстро, и отрывки предыдущих частей. Однако этот хаос, как позднее оказывается, непреодолимо направляется к объединению двух ведущих противоположных тем, героической и лирической, в широкой мелодии. Показательно также окончание на «бетховенском» мотиве без последнего звука. Айвз хотел, чтобы эта тема звучала у флейты, что, однако, не выполняется, как и в отношении инструментовки остальных частей, и соната целиком остается фортепианной.

При всей подвижности тонального центра главной опорной точкой остается все же *C-dur*. Однако концепция произведения логически привела к построению последнего аккорда на звуках *g—d—cis—a*, объединяющих тональные опорные пункты в этой части:




Все это вызвано действительной потребностью воплотить противоречивую и неразрешимую проблему существования, как ее понимал композитор.

Практика программной трактовки инструментальной, в частности, камерной ансамблевой музыки и воплощения в ней философских вопросов началась у Айвза очень рано, буквально с написания им первых произведений этого жанра.

Первый струнный квартет (1896) носит название «Возрожденческая служба» («A Revival Service», то есть служба во время загородных лагерных сборищ) и основывается на органных пьесах Айвза, нередко имеющих откровенно жанровый характер. Первая часть — фуга, созданная еще в годы учения у Г. Паркера, ее основные темы — «Миссионерский напев» Мэйсо-

на («От ледников Гренландии») и «Коронация» Оливера Голденса:

33



(From Green-lands i-cy mountains, from In-dians ...)

(Bring forth the roy-al di-a-dem and crown him)

Вся часть ровная, одноплановая по настроению, благодаря сходству начальных мотивов гимнов и их характера в целом. Одноплановость подчеркивается и тем, что уже в экспозиции первой темы, в противосложении и развитии, появляются интонационные ходы второго гимна. (Позднее Айвз использовал эту фугу в Четвертой симфонии.) Вторая часть — скерцо, построено на бытовом американском материале и с «предчувствием» дальнейших айвзовских неожиданностей (законченные либо остроумно обрываемые цитаты, тональные и метроритмические сдвиги). Третья часть, типа лирического *Andante*, основана на вариационно развивающемся гимне «Нэттлтон»:

34 *Adagio cantabile*



pp

Эта и последняя части по общему характеру напоминают Шуберта. В финале, как и во второй части, сочетаются мотивы американских гимнов и популярных песен, интересен полиритмический эпизод в репризе.

Во Втором струнном квартете (1907—1913) три части носят названия: «Споры», «Доказательства», «Зов

гор». Часть «Доказательства» создана раньше других, но композитор поместил ее в качестве второй части в соответствии с общей идеей произведения. Это произведение отражает жизненную философию Айвза, согласно которой все противоречия человечества разрешаются единением с природой. Полифоническое сосуществование и столкновение независимых идей в данном цикле представлено в виде разговоров, политических споров, даже драк, далее рукопожатий, молчания и, наконец, наблюдения небосвода со склона горы четырьмя примирившимися спорщиками.

Особенности музыкального языка квартета, прежде всего его двух первых частей, соответствуют программным названиям. Здесь использованы многие цитаты: «Колумбия, жемчужина океана», «Славься, Колумбия», воинская побудка, мелодии гражданской войны — «Диксиленд» и «Маршируя через Джорджию», гимн «Ближе, господь, к тебе», отрывки из симфоний (Девятая Бетховена, Вторая Брамса, Шестая Чайковского). В третьей части это гимн «Ближе, господь, к тебе» и перезвон Вестминстера.

Полное звучание квартета на протяжении всего произведения (инструменты играют почти безостановочно) создает насыщенный полимелодизм.

Первая часть квартета в целом несколько предваряет серийный принцип. Уже для начального полифонически линейного изложения темы характерна неповторимость звуков, разбросанность в диапазоне:

35

V-no I

V-no II

V-la

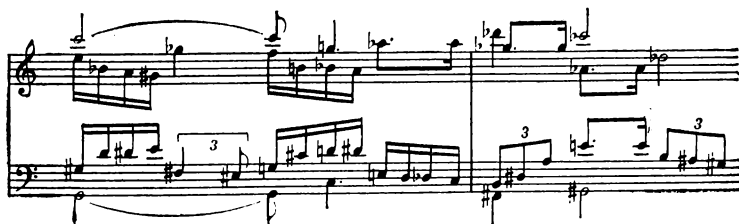
V.c.

p

p



Соединение простейших мотивов — «Колумбия, жемчужина океана» и воинской побудки (эти мотивы объединяет начальный ход на кварту) — раскрывает их смысловую роль в концепции произведения. Они обрамляют и «проясняют» ритмико-гармоническую запутанность¹:



¹ Звук h большой октавы у альта — не опечатка: такова партия альта в партитуре Айвза.

Во второй, быстрой части композитор прибегает к жанровым средствам (танцевальная трехдольность, синкопированность, бурлескные речитативы); здесь и перешедшая из первой части иллюстративность (энергичные «извержения гнева» в резких аккордовых и острых ритмических сочетаниях, в частности в каноне на серийной основе, в очень дифференцированном ритме). Первой части близок также принцип обобщенной тематической и ритмической имитации и одновременное сочетание триолей, шестнадцатых, квартолей, квинтолей, секстолей и т. п. Приводим пример ритмического канона (в примере опущена партия второй скрипки):

4. II

37 (Allegro)

V-no
V-la

V-c.

Введение цитат из патриотических песен Севера и Юга и профессиональной музыки различного характера предельно ясно раскрывает программный замысел спора:

38 V-no I

ЧАЙКОВСКИЙ, VI симф., ч. III

БРАМС, II симф.



Вторая скрипка играет роль Ролло, пытающегося мелодическими фрагментами смягчить резкий тон целого (см. такты 34—35 и далее партию второй скрипки). К тому же Айвз снабдил наброски партитуры подробными словесными комментариями.

Третья часть Adagio («Зов гор») строится на контрасте мягкой и насыщенной напевности и полетного движения: Это прекрасная по звучанию, лирически вдохновенная часть. В заключении квартета басовая поступь вниз по целотоновой гамме и аккорды в высоком регистре создают органное звучание.

Общим с первой частью фактором является линейность изложения и ритмическое разнообразие; связь между отдельными элементами осуществляется с помощью канона, оstinato на целотоновой гамме и т. п. Композитор последовательно воплощает в квартете развитие от сложного к простому: это ясно из сравнения мягкого гармонического заключения у первой скрипки (пример 39 б) с четырехголосными секундовыми созвучиями в начале первой части (см. пример 39 а):



ч. IV

Adagio maestoso

396 140

V-no I 8 va

Айвз считал Второй квартет одним из лучших своих произведений, «но старые леди (обоего пола) его совсем не любят» (25, р. 73—74).

Сонаты, квартеты и камерные произведения Айвза для различных составов приобретают новаторские музыкальные черты лишь в тесной связи с идейным замыслом. При этом наглядность раскрытия темы присуща и произведениям, в которых затрагиваются философские проблемы. Сюда можно отнести сонату «Конкорд», камерную пьесу «С вершин и гор», *Largo risoluto*, четвертитоновый «Хорал» и другие.

Камерное произведение под названием «Вопрос, оставшийся без ответа»¹ имеет также подзаголовок, впервые примененный в музыке — «космический пейзаж». Последнее, правда, не находило прямого раскрытия, разве только в том, что смысл «вопроса» имеет «космическое» значение. Но Айвз полностью воплотил здесь свое философское и музыкальное кредо — убежденность в возможности гармоничного сосуществования разрозненных элементов.

Это произведение занимает особое место в творчестве Айвза из-за новаторских черт музыкального языка. Оно содержит один из самых характерных его приемов — полифоническое противопоставление целых групп, пластов, что особенно часто наблюдается в камерных партитурах. К миниатюрному по масштабам произведению композитор присоединил обстоятельное предисловие, в котором говорится не только о трактовке программы, но и о способе размещения инструментального ансамбля на эстраде.

Исполнительский состав четко разделяется на три основные группы: «молчаливые» струнные на постоян-

¹ По замыслу Айвза это — «размышление о серьезных вещах», и оно составляет антипод к «размышлению ни о чем серьезном» в «Центральном парке ночью» (последнее первоначально было также именуемо как камерное).

ном *ppp* в ровном темпе; духовые (труба или английский рожок, гобой или кларнет), интонирующие «вечный вопрос существования»; наконец, флейты (квартет) и другие «человеческие существа» (деревянные духовые инструменты), все активнее ищущие ответа на вопрос.

Айвз с предельной подробностью обозначил исполнительские детали, касающиеся как передачи содержания, так и тембровой, фонической стороны. Применяя сурдины и соответствующую динамику, в зависимости от акустических условий, он замечательно соизмеряет пропорции звучаний, размещая, например, струнные вне сцены или на далеком расстоянии от других инструментов. Однако все это ни в коем случае не является лишь техническим экспериментированием, а, как явствует из слов композитора и самой музыки, подчинено выражению содержания. Вот тема вопроса, повторяемая неизменно (варьируется лишь ее последний звук, чаще это *h*):



Тема появляется на выдержанном трезвучии G-dur (при «*b*» в мелодии) и построена на неповторяющихся звуках. В «ответах» дерева партии самостоятельны линейно и ритмически; простым, в основном трезвучным гармониям струнных противопоставляются резкие звуковые комплексы деревянных духовых, ярче всего это выражено в конце произведения, когда безуспешность и тщетность вопросов передает живой, образный диалог со все более обостренными ответами, каждый раз иными, с меняющейся ритмической и интонационной структурой, но всегда подчеркнута резкими (например, одновременное звучание малосекундовых созвучий). Последний «вопрос» звучит на *pp* и остается без ответа.

В «Вопросе без ответа» имеются и элементы своего рода алеаторики. В одном из эпизодов пьесы композитор указывает на несколько импровизированную мане-

ру исполнения; он просит также не придавать значения тому, что во время некоторых более громких пассажей флейт струнные могут быть не слышны. Композитор разрешает инструментальной группе с «ответом» вступить после каждого «вопроса» несколько раньше, чем что указано в партитуре, но «вопрос» должен исполняться точно в свое время. Акустически сонористический замысел произведения, четкое распределение функций небольшого ансамбля, а также свобода в замене инструментов, импровизационные моменты в исполнении поразительны, если вспомнить о времени возникновения произведения. Однако еще более важной является обусловленность этой своеобразной алеаторической формы внутренней идеей произведения, несколько ироничной трактовкой замысла.

Обратимся к образцу музыки Айвза, также воплощающему глубокую философскую мысль. Здесь композитор применяет другой характерный для него прием — подстановку текста под мелодию, которая не поется, а исполняется инструментом. Это — «Радуга» для камерного оркестра (флейта, английский рожок, исполняющий тему, струнные и фортепиано). Впрочем, согласно также часто применяемой композитором практике, он создал вокальные варианты этой «песни без слов» (в сопровождении фортепиано или струнных, флейты, арфы, заменяемой фортепиано, челестой или органом).

Текст поэмы Уильяма Вордсворта выражает философский взгляд на жизнь сквозь призму религиозности. Но главное в поэме — мысль о радости существования, светлый и одновременно активный подход к жизни. Это воплощено в основном мелодическом мотиве произведения, сопровождаемом словами: «Мое сердце ликует, когда я вижу радугу на небе». Линия мелодии у английского рожка экспрессивна и насыщена квартовыми ходами:

41
 Bass or english horn *Andante con spirito*
 (actual notes) *piu mosso* *ff*

My heart leaps up-when I be-hold a rain-bow in the sky,-

Если уже в мелодике мы можем удивляться метрической свободе, в частности применению размера $\frac{3}{4} \frac{1}{2}$ — в партитуре Айвза, то в фактуре целого наблюдаются многие черты, развиваемые в то время независимо (и в ином художественном плане) Шенбергом.

Атональность особенно заметна при сочетании голосов. Однако на первом плане в «Радуге» оказывается воплощение смысла текста. Если радуга (rainbow) изображается арпеджио в партии фортепиано, то слово «умереть» (let me die!) — напряженным мелодическим ходом в вокальной партии вниз на пону; завершающие страницы пьесы более «романтичны», с плавными, часто секстовыми ходами. Здесь также мягче «сопровождающие» созвучия. По характеру индивидуализации партий, а также типу гармонических созвучий это сочинение сходно в некоторой степени с «Лунным Пьеро» Шенберга. Но своеобразие и даже новаторство музыкального языка «Радуги», возникшей в 1914 году, подчиняются у Айвза поэтическому замыслу.

«Насыщена новаторством» третья пьеса цикла «Звуковые пути». Ее мелодическая линия (у колоколов) соответствует серии (см. пример 42); кроме того, она имеет облик средневекового *cantus firmus*. В названии подчеркнут колористический фактор: «звуковые пути» инструментов деревянных, медных, струнных и фортепиано определяются тембром колоколов основной мелодии.

Эта пьеса отличается также исключительной ритмической изобретательностью — начальная звуковысотная формула повторяется в различных рисунках и темпах. Сольная партия колоколов имеет в четырехдольном такте преимущественно деление на три, присоединяющийся к ней тромбон — на пять и только труба — на четыре. Но кларнет, вскоре, добавляет к ним еще учащенное синкопирование, а септаккорды фортепиано в низком регистре, имитирующие колокола, проходят восьмыми с точками. Результатом дальнейшего добавления мелодически и ритмически независимых линий является диссонантный девятиголосный контрапункт.

В конце наступает типичное для Айвза прояснение, достигаемое здесь ведущей ролью колоколов.

Приводим начальные такты партии колоколов:

Andante con moto



К этой же группе произведений относится двадцатичетырехтактовая миниатюра *Allegretto sombreoso* для флейты, английского рожка (или трубы либо басетгорна), трех скрипок и фортепиано, с текстом в партии английского рожка («Когда светит луна и светлячок в траве... моя душа соединяется с твоей...»). Это разновидность современной баркаролы:

43 *Allegretto sombreoso* ($\text{♩} = 84-100$)
C. ingl. (actual notes)



Камерные произведения Айвза не рассматривались по обычной схеме жанров и форм, ибо определяющим в них является необычайно конкретное содержание, во многих случаях связанное со словесным текстом.

Вокальное творчество

Сохранившиеся¹ вокальные сочинения Айвза — а их количество исчисляется многими десятками — написаны в различных жанрах. После издания в 1922 году

¹ Большое число хоров, созданных композитором во время работы органистом, утеряно.

114 песен Айвза А. Копленд писал: «... Среди них встречается почти каждый род песни, какой только можно себе представить — утонченная лирика, драматические поэмы, сентиментальные баллады, немецкие, французские и итальянские песни, военные песни, песни религиозные, уличные, юмористические песни, гимнические мелодии, народные мелодии; еще песни; песни заимствованные из оркестровых партитур, фортепианных произведений и скрипичных сонат, интимные песни, ковбойские песни и массовые песни. Песни любого характера и вида — песни, изобилующие диссонансами, звуковыми кластерами и «локтевыми аккордами», соседствуют с песнями самой элементарной гармонической простоты» (см. 18, р. 155—156).

Вместе с тем несомненно, что эта всеохватность жанров и неравноценность тематики обусловлены конкретными условиями жизни Айвза. Творческая биография композитора, его бескомпромиссность, либо временные уступки требованиям общепринятых норм (чаще всего — настояниям друзей) стали причиной стилистической пестроты в области музыкального языка песен, предельно сложного или, напротив, простого.

Только вследствие «нажима извне» Айвз не поставил первым номером в сборнике «114 песен» «Массы». Он позднее огорчился, что также по настоянию друзей исключил из данного сборника песни с широкими скачками до двух октав и казавшимися неисполнимыми фортепианными партиями (25, р. 126). В настоящее время эти песни стали репертуарными. Среди них «Генерал Бут», «Монолог» и другие.

Свои песни Айвз предназначал для вокального или инструментального исполнения. Часть сольных песен существовала первоначально в виде хоров. Многие из них создавались для солирующего инструмента с подписанными словами (см. выше о «Радуге») в сопровождении небольшого инструментального ансамбля (обычно от трех до восьми исполнителей) в отличие от песен для голоса с фортепианным аккомпанементом. В переложении для голоса Айвз упрощал мелодии и смягчал трудные интервальные ходы и ритмы, чтобы облегчить их исполнение вокалистами.

Подписывание слов в инструментальных пьесах возникло из практики отца Айвза, который, по словам

композитора, «исполнял на валторне песни Шуберта или Фостера лучше, чем их пели многие певцы, и часто так разучивал песни и партии с певцами и хорами. Он всегда утверждал, что ему необходимо знать слова песни, чтобы думать о них во время игры. Это, я предполагаю, — пишет далее Айвз, — дало мне идею песен не только с голосами, но и «без голосов». Некоторые из этих песен возникли из камерных пьес» (25, р. 127).

Частое обращение Айвза к песне вызывалось, прежде всего, стремлением к наиболее понятному и образному воссозданию животрепещущих, в первую очередь, общественных проблем. Кроме специально созданных образцов этого жанра (около 200), он, как упоминалось, переделывал в песни части своих других произведений. Для возможно лучшего понимания замысла композитор и в песни вводил типичные для него программные пояснения, мотивы популярных мелодий и добавочные исполнительские средства. Нередко к сольным песням для голоса с фортепиано он добавлял хор или полностью перерабатывал их для хорового состава, так как в массовом пении он издавна усматривал средство единения людей. Кроме того, композитор полагал, что возможности одного исполнителя слишком скромны для передачи идей гражданственного значения.

Дополнение аккомпанемента песни другими инструментами (кроме фортепиано), их выбор в каждом отдельном случае зависел от характера образа, заложенного в тексте. Даже в песнях, близких по содержанию, применяются каждый раз иные образные приемы. Собственно говоря, вокальные произведения Айвза — это не столько песни, сколько новые музыкальные жанры, вокальные и инструментальные партии которых должны наиболее полно выразить идею стихотворения, отсюда нередко прямое комментирование в музыке содержания отдельных слов.

Первые песни Айвза, созданные в девяностые годы и на грани XX века, довольно обычны — со стандартными аккомпанементами, с явным влиянием немецкого романтического романса или банальных трафаретов музыкального городского быта XIX века. Таковы, например, «Канон» на текст Томаса Мура

(1894), «Вальс» (1895) на слова композитора, «Песни, которым меня учила мать» (1895), «Мечты», «Мой родимый край» (1897), «На летних полях» (1898), «Морозная майская ночь» (1899) и т. д. И в более поздние годы Айвз писал подобные простые песни, например, куплетную «Колыбельную» или «Рождественскую колядку», «Два маленьких цветочка» и «Решение» (последние — на собственные слова). Их упрощенность, однако, чаще всего была намеренной, иногда для воплощения иронического подтекста. Это имеет место и в одном из первых образцов 1900 года — «Романсе Центрального парка», впоследствии вошедшем в камерный инструментальный цикл «Три загородные сцены». Композитор определяет его как пародию на сентиментальный стиль модного тогда американского композитора.

Уже среди ранних песен мы находим новаторские с точки зрения музыкального языка, как «Схватка с вампиром» по Киплингу («Торфяное болото») ¹. В этой песне 1902 года уже встречаются интересные гармонические находки. Данный типичный стандарт маршевой американской песни вообще отличается небывалой иллюстративностью. В вокальной партии это выражено применением говора на одном звуке, стаккато, глиссандирования.

В песне 1897 года «Воспоминания» вокальная партия включает насвистывание, в песнях более позднего времени, соответственно тексту, применяются речитатив, говор, нередко на первый план выступает ритмический элемент сопровождения. Еще до нововенской школы Айвз ввел в пение «невокальные» интервалы с резкими скачками, но у него они естественны, так как обычно выполняют изобразительную функцию.

Наиболее характерные образцы песенного жанра создавались Айвзом в начале XX века (1910—

¹ Айвз не получил разрешения автора, и ему пришлось изменить текст. Вместо романтической киплингской поэмы («Простые рассказы с гор») об убийстве, совершенном ради коварной возлюбленной, получился довольно непонятный стишок об истреблении вампира. Вместо сгущенного образного и психологического изображения мук совести героя — оголенная схема. Однако в музыке наблюдается стремление Айвза передать первоначальный смысл текста.

1920-е гг.). Они интересны и по содержанию, и по музыкальным средствам. Композитор поднимает в них актуальные общественные проблемы современной Америки. Таковы, прежде всего, «Выборы», «Большинство, или Массы», «О том, что любили наши отцы (а более всего Свободу)», «Линкольн, великий гражданин». Из перечисленных только последняя написана на чужие слова: многие песни затрагивают философские проблемы.

В поэтической основе вокальных произведений Айвза лишь по одному разу представлены выдающиеся творцы XIX века: в ранних — Гейне, Гете, либо С. Дж. Россетти, в зрелых — национальные поэты Лонгфелло, Стивенсон, Уитмен (песня «Уолт Уитмен»), а также английские (Шелли, Браунинг, Китс, Теннисон, Вордсворт, Байрон). Специально следует отметить склонность композитора к передовой поэзии его времени. Он использует, в частности, стихи Д. Мередита (1828—1909), проводника критического реализма и психологизма, интеллектуалиста и экспериментатора в английской литературе, и У. Морриса (1834—1896) — талантливейшего представителя революционной социалистической английской литературы восьмидесятых годов.

В музыкальном языке песен Айвза мы находим огромное разнообразие ярко индивидуальных и национальных средств, вызванное стремлением к конкретизации содержания. Во многих песнях (и прежде всего в «Генерале Уильяме Буте») явственно ощутимо влияние гимнов и песен не только американских поселенцев, но и негров.

Важное место занимает у Айвза тема любви к родной земле. По существу, все его творчество выражает ее в той или иной форме. Среди песен на эту тему мы находим «Прощание с Отчиной» из байроновского «Чайлд Гарольда», «Реквием», а также «Том отчаливает». Последняя, написанная на текст самого композитора, принадлежит к циклу трех песен «Из первой мировой войны». В ней рассказывается об американцах, вынужденных уплыть далеко от родины на войну. Еще одна песня из этого «военного» цикла носит название «На полях Фландрии». Создавая ее в 1917 году, Айвз выражал тоску и скорбь по «братьям»,

покидающий родной дом, нередко навсегда. Ее исполнение в среде бизнесменов принесло Айвзу неприятности из-за обличительного текста, а также музыки, где наряду с гимном «О Колумбия, жемчужина океана» звучит «Боже, храни короля», а в фортепианной партии — отголоски «Марсельезы».

Вторая песня цикла на слова Айвза под названием «Они находятся там» является настоящим политическим памфлетом. В ней говорится, что войну затевают группки безумных эгоистов¹. Центром рефрена является «Боевой клич свободы». Здесь использованы и другие известные мотивы, например «Расположимся на ночевку».

Однако песни этого типа не ограничиваются схемой куплетности или строфичности, маршевыми ритмическими формулами. Смелы и новы для своего времени не только тематическая и жанровая направленность, но и музыкальные средства в песнях «Том отчаливает» или «Реквием» (1911).

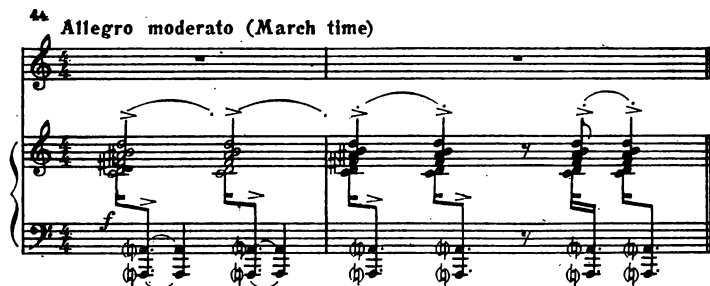
Построение каждой песни, как и использованные в ней приемы, всегда обусловливается содержанием, причем композитор дает много образцов точного следования за его развертыванием. Так, «Том отчаливает» может служить примером тщательно рассчитанного и основанного на смещении тональной опоры продвижения к кульминации и затухания. «Реквием» и в особенности «Прощание с Отчизной» отличаются наглядной звукоизобразительностью, в частности в трактовке вокальной партии, хотя главным здесь и остается выражение психологического содержания.

Очень известна песня Айвза «Восшествие на небо генерала Уильяма Бута» — горькая пародия на «блестящую славу» войны. Опираясь на сочетание известного текста и популярных напевов, композитор создал настолько популярное произведение, что оно бытует в виде и сольной песни, и хора, с аккомпане-

¹ Правда, первоначальный вариант текста этой песни под названием «Он там» (1917) отличался ура-патриотическим характером, ибо композитор верил, что присоединение американцев к войне в 1917 г. выражало стремление бороться за освобождение всего мира. С новым заголовком и словами песня появилась лишь в 1942 г.

ментом фортепиано или духового оркестра. Пожалуй, наиболее распространенный его вариант — это аранжировка (сделана в 1934 г. Джоном Беккером) для солиста баритона, хора и камерного оркестра.

Популярная маршеобразная схема американской песни с явственной примесью негритянского синкопирования превратилась под рукой Айвза в обличительную картину¹. Несмотря на стандартность популярного напева и маршевого ритма, текст воплощен в музыке с присущей Айвзу конкретной остротой. Правда, композитор не только в сопровождении, но и в партии голоса применяет характерную для него предельно «реалистичную» трактовку средств. Здесь восклицания и крики (преимущественно в хоре — «аллилуйя»), говор, глиссандо, резкое акцентирование, изображение фанфар, и — песенность, певучесть. В пьесе В. Линдсея, славящей воинственную, возбужденную атмосферу фанатичного движения Армии Спасения и ее первого главнокомандующего, цитируются, как вставные, строки гимна этой реакционной религиозно-благотворительной организации — «Умылишь ли ты кровью агнца?»; для этих слов Айвз использовал начальный фрагмент одного из популярных в Америке старых гимнов «Очищающий источник». Он применил его как бы «в скобках» (также и текст); музыкально это выделяется и другой тональностью:



¹ Ее непосредственные музыкальные прообразы можно найти в негритянских спиричуэлс и старых плантационных гимнах. Сохранился пример такого гимна, «поразительно похожего на одну из наших колледжских песен...» (37, p. 82).

(*marcato*)

Booth led bold - ly with his big bass drum (Are you washed in the

blood of the Lamb? Are you washed in the blood of the Lamb, of the Lamb?)

Hal - le - lu - yah.

mf

Saints smiled grave - ly and they said, "He's

come "Washed are you washed" in the blood of the Lamb? The

blood of the Lamb?)

p \leftarrow *f*

Oct 8^{va} basso ad lib.

Данный мотив получает на протяжении песни разнообразное развитие, так он звучит в басу сопровождения на слова «Иисус вышел из двери суда» (Adagio).

Конкретную смысловую роль играют и другие цитаты. При упоминании в тексте о банджо приводится вступление из американского «шлагера» тех времен «Золотые туфельки» (из менестрельного спектакля Джеймса Бленда); марширование и трубные зовы изображаются фанфарами. Таково и начало песни — типичный барабанный удар в духовом оркестре, звучащий в диссонантном аккорде. В оркестровой партитуре песни подчеркиваются синкопированная ритмическая основа и органные пункты, контрасты и изменения в характере образа. Отдельные инструменты исполняют звукоизобразительную функцию (например, банджо). Важным фактором развития являются постоянные тональные сдвиги (перемещение мелодии на полтона вверх и т. п.), изменение ладовой окраски и неожиданные альтерации ступеней. Оstinатные созвучия аккомпанемента состоят с мелодией лишь в отдаленной тональной связи. Аккордовое сопровождение отличается резкими сочетаниями, наложениями, напластованиями («этажные» альтерированные терцовые построения, «гроздь» на белых клавишах). Цитата из гимна «Очищающий источник» в последний раз звучит на хоральной гармонии.

Другие песни Айвза примечательны не только многоликостью текстовых и музыкально-жанровых истоков, но и способами их преломления, сочетания, развития. Таковы «Цирковой оркестр» (1894), поражающий жизненностью калейдоскоп танцевальной духовой музыки с рэгтаймовыми эффектами; «Гулянье» (1902), сочетающее звучание завуалированных церковных колоколов и синкоп рэгтайма; «Шотландская колыбельная» (1896); «Сбежавшая лошадь на Главной улице» (1909, слова Айвза), «Загорьдное собрание» (1912), «Гимн» (1921), наконец, негритянский спиричуэлс «На заре» (1929) — одно из последних произведений композитора.

Интересна ковбойская баллада «Чарли Ратледж» (1915) с применением ритмической декламации и звуков неопределенной высоты. В данном случае мы

имеем еще один пример индивидуального решения Айвзом своеобразного замысла. Особенности музыкального решения «Чарли Ратледжа» исходят из содержания текста (заимствован из сборника «Ковбойские песни...»). Это последовательно развивающаяся сквозная форма: от балладного мелодизма экспозиции, через возрастающий натурализм — говор в вокальной партии и резкость сопровождения при рассказе о ковбойских приключениях, крик и ударяемые кулаком кластеры в кульминации (падение героя с лошади) — до возвращения к начальной балладной певучести в эпилоге.

Песни Айвза любого содержания трудно втиснуть в общепринятые рамки. Невозможно очертить жанровые границы даже одной группы песен. Среди бытовых имеются песни, стоящие на грани обличительных. Такова «Новая река», переделанная для голоса и фортепиано в 1921 году из сюиты 1907 года для трубы, кларнета, саксофона, фортепиано и, по желанию, четырех скрипок (Айвз называл эту песню также «Погибшая река»). Ее содержание отражает типичное для композитора осуждение такой цивилизации, которая несет гибель природе:

45

(Fast and rough)

Down the Ri-ver comes a noisel It is not the voice of
rolling wa-ters. Its on-ly the sounds of man,
dan-cing hou-se and tan-bou-rine.

Романсы в традиционном смысле слова Айвз писал почти исключительно в ранний период творчества. У него, разумеется, существует лирическая тема, но, как и другие, она получает каждый раз неповторимое индивидуальное решение.

Так, предельно спокойное настроение поэмы Дж. Уайтера «Безмятежность» (1909) воплощается сочетанием монотонно-певучей вокальной линии и мягкого, изменчивого гармонического покачивания.

В двух подражаниях Шуману девяностых годов, в целом мало интересных («Цветок лотоса», к которому жена Айвза в 1908 году написала текст «Южный ветер», и «Я не сержусь» Гейне), Айвз, сохраняя внешние признаки стиля своего великого предшественника, внес детали, сразу выводящие его за рамки немецкой традиции. В особенности во втором романсе обращают внимание приемы, которые можно назвать подсобными, ибо в дальнейшем творчестве Айвза они не копируются, а развиваются. Таковы резкие отклонения и альтерационные наложения на словах «Я ви-дел змею, вонзившуюся в сердце».

Накопление сложных технических средств у Айвза не механическое и не определяется хронологической последовательностью. Еще в написанном в 1889 году «Расставании» на текст Петерсона простенький вальс G-dur во второй строфе усложняется ритмически, появляются альтерации в вокальной партии и отклонения и наслоения в гармонии, также связанные с текстом («Ах, если б только ты знала, что мою любовь к тебе сможет уничтожить лишь смерть»). В «Бурном ветре» (1902) по П. Шелли, основанном на отрывке из Первой симфонии, кроме аккордовых наложений встречается и бифункциональность, но также еще в рамках стиля позднего романтизма.

В зрелых образцах вокального творчества Айвз редко обращается к традиционной любовной лирике. Человеческий внутренний мир неразрывно связан у него с природой, порой ею определяются душевные движения. Тема природы часто служит у Айвза поводом для философских размышлений. Это имеет место в ряде песен 1910-х годов, таких, как «Радуга», на слова Вордсворта, переложенная из ансамбля для струнных, флейты, арфы, челесты и органа, «Торо», построенная на темах Второй фортепианной сонаты. Партию голоса в «Торо» трудно назвать вокальной; ее попеременным речитациям на одном звуке и расширениям соответствует чередование атональности и органичных пунктов в сопровождении. Подобным образом

основано на отрывке из «Браунинг-увэртюры» вступление к песне «Парацельсус», но вокальная партия носит здесь самостоятельный характер.

Две песни 1923 года сходны по содержанию: в песне «У моря», на слова из сборника поэм Р. А. Джонсона любовь и тоска по родине высказаны в виде маленькой философской эпиграммы, а в песне «Белые чайки» (по стихотворению, напечатанному в нью-йоркской газете «Вечернее солнце») проводится морализующее сравнение ищущих покоя и приюта белых чаек и человеческих душ.

«Вечерняя заря» (1919) на слова Дж. Ф. Купера — опять маленькая философская сентенция: красота предвечерней природы напоминает о подлинной красоте — духовной. Свободный рассказ-речитатив развертывается в нюансах *p—pp*. В романсе «Бессмертие» несбылемость утверждения бессмертия передана уравновешенностью мелодики, ритма, гармонии. *C-dur*, персмежаясь с *a-moll*, «гимнически» утверждается в окончании. Иной вариант использования многоплановых музыкальных средств дан в песне «Заклинание» (1921) по Байрону (первоначально написана для английского рожка со скрипками, флейтой и фортепиано под названием *Allegretto sombreoso*). Душевный порыв на лоне природы только внешне передается здесь «романсовой» арпеджированной фактурой аккомпанемента.

Подлинно айвзовские черты проявляются в очень свободной метрике и, в особенности, в тональности, которая выкристаллизовывается в усложненный *F-dur* с основным аккордом *f—a—cis—es*. Это создает своеобразное сочетание с остиной мелодикой, почти непрерывно повторяющей оборот *es—f—b—a*.

Лишь изредка в музыке Айвза можно встретить примеры, полностью ассоциирующиеся с тем или иным направлением, современным либо будущим. В песнях в нескольких случаях выступают реминисценции импрессионизма. «Туманы» (1910) на слова Гармони Айвз (жены композитора) — это цельная и лаконичная песня с утонченно-звукописным обрамлением и импрессионистским характером целого. Только одна фраза в среднем эпизоде — при упоминании о счастье и надежде — патетична.

Более сложна музыка «Предчувствий» (1917) на слова Р. А. Джонсона (автор «Хусатоник у Стокбриджа» и «У моря»), переложенная в 1921 году из пьесы для басетгорна, флейты, струнных и фортепиано. Идея текста выражает существенную черту кредо Айвза — неиссякаемый оптимизм в тяжелейшие минуты жизни («На траве появилась тень, которой никогда здесь раньше не было... И песня, что мы знали наизусть, будто застревает в горле... Предзнаменования, которые когда-то были только шутками, теперь стали вестниками судьбы... Но что пропало в жизни, даже улетевший лист, не возвращается. Вперед! Вперед! Таков вызов. Вперед! Там ждут нас новые горизонты»). Форма песни всегда зависит у Айвза от внутреннего содержания текста, в данном случае он делит ее на две разные по характеру и протяженности части; последняя имеет всего три такта.

Песня «Терпеливость» также представляет переложение оркестровой пьесы со словами (1909). Ее текст опирается на цитаты из опубликованных в Йельском университете лекций пастора Хедли «Некоторые влияния в современном философском мышлении» («Как могу я отвернуться от костра или любого людского очага? Мне знакомо страстное желание построить свой собственный!»). В соответствии с нарастанием возбужденности от середины к концу двенадцатитактовой песни увеличиваются взволнованность речитатива, широта диапазона, появляются элементы бифункциональности и битональности.

Любопытна песня «Последний читатель» на слова О. Холмса, переделанная для голоса из пьесы для двух флейт, корнета, альтов и органа (1911). Текст в лирико-романтическом свете трактует тему непрерывности жизни, природы, традиции («Иногда я сижу под деревом и читаю свои сладкие песни; хотя для других они могут быть корявыми, каждая скромная строчка продлевать звук, который мог бы исчезнуть. И поэтому некоторые остаются в памяти...»). Смесь своеобразия с банальностью присуща и музыке этой песни. Первый эпизод построен на двух цитатах, близких между собой (Шпора и Гайдна) (см. пример 46 а, б), на их интонационном развитии строится и вторая часть песни (пример 46 в):

46a Andante con moto „Cherith“ SPOHR

I so - me - ti - mes sit...

466 „Manoah“ HAYDN

for that scarce re - mem - be - red lay.

46a Slower but evenly

On a father's... Child;

ч. II.

Не менее оригинальными образцами вокального творчества Айвза являются «Гимн» (1921) и «Харпалюс» (1902) — произведения, написанные в разное время. Общее в них — необычность сочетания текста и музыки; по существу, последняя становится лишь комментарием к философским рассуждениям. «Гимн» — еще одно доказательство глубокой связи Айвза с Р. Эмерсоном. Перед песней приводится цитата из беседы Эмерсона с О. Холмсом (автором стихотворения «Последний читатель»), во время которой Холмс осуждал современные «кабинетные гимны» и цитировал текст старинного гимна, восхитившего также Эмерсона.

Характерно, что композитор отнюдь не отнесся к этому гимну как к неприкосновенной реликвии. Несмотря на простоту мелодии, ее гармонизация достаточно сложная.

В песне «Харпалюс» («Твердящий одно и то же») с подзаголовком «Старинная пастораль из Реликвий Т. Перси» представляют большой интерес, чем музыка, слова — бессмысленно-забавные, с оттенком грусти.

Среди высших достижений вокального творчества Айвза имеются образцы оригинальные и по замыслу и

по выполнению. «Монолог» (1907) имеет подзаголовок «Упражнение в септимах и других интервалах». Киркпатрик видел в «Монологе» «...воспроизведение американского протяжного произношения» (25, р. 127). Сочетание эксперимента с глубоким внутренним содержанием — выдающаяся черта этой песни. Интересно высказывание И. Стравинского об этом произведении: «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 десять 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. Сама 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 пятидесятых годов. Айвз преодолел «границы тональности» более чем за десятилетие до Шенберга, использовал политональность почти двумя десятилетиями ранее «Петрушки» и экспериментировал с полиоркестровыми группами за полстолетие до Штокхаузена. Однако Айвз жил в сельской местности Новой Англии, где не было Донауэшингенов и Дармштадтов и где «авторитетное музыкальное суждение» дня не могло поощрять музыку, подобную его. Результатом случайности его места рождения было то, что его не исполняли и что он не развернулся так, как мог бы, хотя, если уж быть справедливым, то единственный из живших тогда композиторов, который мог бы понять его, Арнольд Шенберг, жил за тысячи миль и почти так же далеко отстоял от него по культуре. Айвз был самобытным, одаренным, отважным человеком. Почтим его в лице его сочинений»¹.

Идея мужественной борьбы за жизнь на фоне природы или в схватке с ней лежит в основе двух столь

¹ Стравинский И. Диалоги. Л., 1971, с. 121.

различных по тону песен, как «Пловцы» (1915) и «Подобно большому орлу» (1909).

Пловец в море и радость победы над стихией — аллегория человеческой жизни; основные строки поэмы Л. Унтермейера отвечают кредо композитора: «Взмах за взмахом, рука над рукой, против ветра; я чувствовал тщетные удары моря и усмехался, зная, что я его хозяин, а не раб...». Эта развернутая песня отличается исключительной даже для Айвза иллюстративностью.

Идея песни «Подобно большому орлу» — борьба со смертью. Эта песня 1909 года на слова Китса заимствована из произведения Айвза «Intonation» для голоса или английского рожка с флейтой, струнными и фортепиано.

«Вялое» исполнение музыки, насыщенной сплошными сползающими хроматизмами во всех голосах, соответствует литературному тексту: «Дух слишком слаб... я должен умереть, как больной орел, смотря в небо». В партию скрипки (верхняя линия аккомпанемента), а также вокала (певец не поет, а произносит слова вместе с английским рожком) композитор вводит треть- и четвертьтоны. Незабываемое впечатление производит эта тянущаяся мелодическая линия при постоянном нюансе *ritando*. Как верно отмечает исследователь творчества Айвза (41, p. 145), в этой песне предваряется «разговорное пение» Шенберга, примененное через три года (1912) в «Лунном Пьере».

Еще один аспект единения человека с природой выражен в песне «Задушевный» («Близкий природе»). Айвз сам написал ее текст, как это имело место в тех случаях, когда его особенно волновали какие-либо проблемы. В первом варианте это была, кстати, часть фортепианного квинтета. Развитие выражено здесь таким образом, что в соответствии с текстом мелодическая линия, начинаясь первыми звуками гимна «Нэттон», усложняется (альтерации), а затем опять становится предельно простой.

В данной песне, как и в других произведениях Айвза, альтерации в гармонии могут возникать и на основе целотоновых мелодических последовательностей; у композитора отсутствует какая-либо определенная ладовость и мелодика редко влияет на гармо-

нические построения. В рассматриваемой песне простейший гимнический отрывок гармонизируется многослойными созвучиями:

Slowly

47

pp

p

Volceslive in every finite be - ing, In every God-less life.time.

В еще более сконцентрированной форме индивидуальные черты языка композитора воплощены в песне «Парацельсус»¹ (1921). Драматический склад музыки песни определяется словами Браунинга из его поэмы о Парацельсусе. Отсюда, как уже упоминалось, — заимствование во вступительных тактах фортепианной партии аккордовых нагромождений из увертюры «Браунинг».

Соотношение человека и природы наглядными средствами выражено в песне «Антиподы» («On the antipodes»), одном из поздних вокальных произведений, создававшемся с 1915 по 1923 год. Особенности текста заключаются в типичном для Айвза приеме нахождения истины путем столкновения противоречивых утверждений, нередко в форме диалога. В данном случае размышления о вселенной выглядят, при-

¹ Алхимик и гуманист XVI в.

мерно, следующим образом: «Природа — безжалостна; природа — ласкова; природа — вечность; природа — сегодняшний день! Природа — геометрия, тайна, господин человека и раб... Знает ли природа начало времени или конец пространства? Человек! Мы спрашиваем тебя! Не есть ли природа атомные космические циклы вокруг вечных антиподов?» Следование музыки за текстом на протяжении песни настолько точное, что из-за стремления композитора конкретно выразить мысль музыка кажется порой преувеличенно жесткой, резкой в контрастных переходах и сопоставлениях. Не случайно автор для сопровождения ввел фортепианную партию в четыре руки, а сольную партию предлагал заменять хором. Особенно жестки начало, кульминация и окончание, где в аккомпанементе проходит своеобразная лейттема из многозвучных гармонических гроздьев:

48 *Moderato*

The musical score is for a piece titled "Moderato" starting at measure 48. It features a vocal line and a piano accompaniment for four hands. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked "Moderato".

The vocal line includes the following lyrics: "Does Na - ture know the be - gin - ning of Time or the end - ing of Space?".

The piano accompaniment includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *ff* (fortissimo). There are also performance instructions like "Allegro" and "Allegro". A large slur covers a significant portion of the piano part, indicating a long, sustained melodic or harmonic structure.

Largo maestoso

Man! - we ask you! Is Na - ture noth - ing but a .

f *ff* 3 3

8

f *ff*

Largo maestoso

(Org. ad libit)
(16' and 32' only)

(Org. Ped.)

- tom - ic cos - mic ey - es a - round the per.

cresc. 3

cresc.

cresc.

- en - ni - al an - tip - o - des?

fff

non rit. e non decresc.

fff

non rit. e non decresc.

Еще ярче и острее диалогичная форма высказывания выражена в песнях с общественно-философским содержанием. В этом отношении, а также по предельной сложности музыкального языка особенно показателен «Эсхил и Софокл» (из «Эллинистических диалогов» В. Сэвиджа Ландора). Песня, вернее вокальный этюд для голоса, фортепиано и струнного квартета был написан в 1921 году, в то время когда композитора более всего интересовали общественные проблемы.

Диалог между Эсхилом и Софоклом передан образно и остро. Особенно отличается звукоизобразительностью и резкостью первая, более масштабная часть произведения — «речь» Софокла. В ней воссоздается галдеж толпы, восстающей против королей. Эсхил в ответ величественно доказывает преимуще-

ство лавровой короны перед золотой. Его слова поются, в то время как, согласно указанию композитора, речитатив Софокла можно отнести к свободному полуговору.

Вокальная партия здесь трактована подчеркнуто натуралистически с введением приемов, которые далеко выходят за рамки традиций. Для Айвза это типичное явление, оправданное соответствием с публицистическим содержанием текста. Крайности вокальной партии — форшлаги, глиссандо в большом диапазоне и интонационно неопределенный говор, часто прерываемый паузами. Например, слово «жалют» («sting») изображается скачком на терцдециму вверх ($a - \dot{f}is^2$) с паузой между звуками и акцентом на верхнем из них; несимметричные в ритмическом отношении мелизмы иллюстрируют жужжание. Не менее чем интонационная, характерна для вокальной партии ритмическая неустойчивость, выражающаяся и в постоянной смене размеров и в варьировании длительностей. Внутри уже самих по себе асимметричных группировок триолей, квинтолей происходит перемещение восьмых, шестнадцатых, тридцатьвторых с паузами, остановками и т. п.

Сочетание вокальной партии с фортепианным сопровождением создает сложнейшую полифонию, в которой отдельные партии и линии играют самостоятельную роль. Сам по себе аккомпанемент состоит из двух пластов — гармонического и полифонического, создавая вместе с атональной мелодией, по определению композитора, полимодальность. Так, во вступлении песни у фортепиано звучат аккорды терцового склада, охватывающие шесть-семь различных звуков, а в это же время у струнных развертывается четырехголосный канон, семь звуков темы которого даются то в прямой, то в ракоходной, то в очень свободной, разбросанной по разным октавам последовательности.

В моменты подчеркнутой звукоизобразительности (с начала вступления голоса) образуется сложная полимелодичность и полиритмия. Например, упомянутое «жужжание» передается в аккомпанементе и пассажами с различными интонационными последовательностями, и аккордами:

49 Adagio

AESCHYLUS AND SOPHOCLES

Piano

Adagio

Violini I
II

Viola
Cello

accel.

mf *f*

3

accel.

p

3

(Sophocles)

Allegro

We al - so have

10

f

Allegro

3 3 3

3 6 3 3

our pest. of them which buzz a

В соответствии с нарастанием возбужденности речи Софокла фактура изложения сгущается и усложняется, а темп ускоряется.

Свободное обращение с голосом, как в отношении манеры исполнения, так и с точки зрения интонации, ритма, динамики, мы находим во всех песнях, затрагивающих общественные и социальные вопросы. Чем более остра и злободневна проблема, тем более разнообразны приемы выразительности, которыми пользуется композитор: пение сменяется «прозой» — ораторской гневной речью и в тексте и в музыке.

Таковы «Выборы» («An Election», 1920), где под заголовком стоит пояснение композитора: «Одиночество старика, сын которого погиб на полях Фландрии. Это — день после выборов; он сидит у дороги, всматриваясь в долину по направлению к станции». В конце Айвз поместил примечание, в политическом аспекте раскрывающее его взгляды на выборы, его горькое разочарование не только результатами выборов 1920 года, в которых

победила политика изоляционизма Уоррена Хардинга, а и вообще системой правления. Он предложил еще два названия для этой песни: «Меня поражает» и «Долой политиков, да здравствует народ!».

Текст композитора (перекликающийся с поэмой У. Уитмена о Линкольне) воплощает его невеселые раздумья о современной Америке. Он, всегда восторгавшийся своей отчизной, даже идеализировавший ее, резко осуждает факты действительности. «Выборы» помогают понять взгляды прогрессивного художника на политику и общественный строй своей страны, на войну и ее последствия, неравенство и обман масс, наконец, самое главное — на распространившиеся безразличие и презрение к непреуспевающему ближнему, холодность и черствость, отсутствие каких-либо идеалов, кроме денег.

В музыкальном отношении «Выборы» — пример адекватного отображения текста: конкретизирован буквально каждый поворот мысли и способ ее высказывания — гнев, возмущение и т. д. Например, «они боролись» («they fought») — это ход по целым тонам вверх и акцентированное *fff*, после слова «умирали» («died») звучит широко арпеджированный аккорд на *p*, «чтобы лучше стало» («that better things might be!») — мягкий ход на малую нону вверх. «Прозаизмы» обычно исполняются говорком. Форма произведения в целом, расширение диапазона, звучности, ускорения полностью обуславливаются сюжетным развертыванием текста. Детализация достигает своеобразной вершины в восклицании: «У нас достаточно еды, к черту идеалы!» Горький сарказм этого кредо американского гражданина воплощается буквально: «к черту идеалы!» («to hell with ideals!») передается глиссандовым взбегом-вскриком и последующим ниспадающим хроматическим пассажем у голоса, а также нисходящими секундовыми созвучиями и движущимися вверх последовательностями пятизвучных аккордов на белых клавишах фортепиано.

В подобных примерах проявляется оптимизм сильной натуры Айвза, не бездушный, а вытекающий из веры в собственные силы и, прежде всего, в народ. Наиболее непосредственно эта апология масс выражена в песне «Большинство» (1915). «Большинство, или Массы» уже в полной мере можно определить, как общественный памфлет, обличительный документ.

Текст «Масс», в форме лозунгов-призывов, отражает содержание одноименного философско-политического трактата Айвза («Массы! Массы! Массы трудятся — отсюда дела мира! Массы думают — отсюда Мысль мира! Массы поют, поют — отсюда происходит Искусство мира! Массы стремятся — отсюда Надежда мира...»).

В первом и основном варианте это произведение было написано для хора с оркестром (1915). Но и в варианте для голоса и фортепиано (1921) — вокальная партия, как всегда у Айвза целиком следующая за текстом, носит прежде всего ораторский характер. Начальные призывы, обращенные к массам, звучат, как речь; далее передаются и другие образы: «пение масс» — простой песенной музыкой, «мечты» — хроматизмами в мелодии и арпеджиато аккомпанемента.

Айвза нередко обвиняли в отсутствии четко определенных, хотя бы и им самим установленных формальных принципов, но даже в таких песнях, как «Выборы» и «Массы», ощутимы закономерности конструктивной организации. В «Массах» — при атональности, относительной ритмической и метрической свободе, меньшее значение имеет линейный принцип, преобладает гармонический склад фактуры. Именно гармония служит здесь эффективным и новаторским объединяющим фактором. Это многозвучные кластеры¹, выступающие в песне во вступлении и в окончании, пышная аккордовая фактура — в кульминации (на словах «Искусство мира!»).

¹ Кластеры исполняют предплечием, дощечкой, либо с помощью второго пианиста.

Slowly

The Masses!

Последний аккорд песни — трезвучие F-dur.

Темы общественного значения Айвз всегда стремился воплощать с предельной убедительностью, отсюда у него столь образные приемы. Так, в «Большинстве» кластеры, которые композитор называл также «нагроможденные секунды» или (в редакции для хора и оркестра) «своего рода звуковое скопление партий различных инструментов и ударных», должны воплощать мощь масс.

В данном жанре песен Айвза очень показательна лаконичная философская эпитафия «Уолт Уитмен» (1921) на слова из двадцатой строфы сборника поэта «Листья травы». Написанная в один период с «Массами» и «Выборами», она подтверждает, что «сильные», агитационные песни Айвза берут свои непосредственные истоки от Уитмена. Данное стихотворение по плакатной и бытовой прямолинейности выражений близко Маяковскому: «Кто там идет? Жаждающий, огромный, таинственный и нагой; — как это получается, что я извлекаю силу из говядины, которую ем?» В музыке показательны уже исполнительские определения: в начале — «быстро и в провоцирующей манере», далее — «одинаково и сильно ударяя». В гармонии — разнообразные структуры, альтерированные многоэтажные терцовые, квартовые и секундовые аккорды. В целом она основывается на типичной для Айвза атональности, вернее, пацональности, с остинатными опорами в отдельных эпизодах. Резкая и решительная мелодия гибко следует за текстом:

51 **Fast and in a challenging way**

Who goes there? Han - ke - ring, gross, my - sti - cal and

evenly, and with strong beats

nude; - How is it - I extract strength from the beef I eat!

Среди песен социальной направленности имеются также короткие философские изречения. «Долг и Жизнь» (1914) состоит из двух частей (восьмитактовые периоды), соответствующих названиям. По существу, это две разные миниатюрные песни. «Долг» (по Эмерсону) — переложение для мужского хора с оркестром. По характеру первая песня — порыв к действию, вторая (*adagio*) — воспевание величия жизни (опирается на своего рода «*cantus firmus*» на модальной гармонии). Для первой песни характерны речитатив и тональная неопределенность. Здесь сосредоточен идейный центр произведения: «Когда долг шепчет «ты должен», юность отвечает «я могу!»

Схема песни «Долг и Жизнь» почти полностью повторена в миниатюре-эпиграмме на текст Р. А. Джонсона «Удача и Труд» (аранжировка 1920 года пьесы для басетгорна, флейты, трех скрипок, фортепиано и барабана). В данном случае отсутствует какой-либо общественный аспект, это просто философско-моральная притча: один достигает трудом того, что другому достается легко. Поражает умение Айвза воплотить в рамках восьмитакта (ибо эта песня вдвое меньше предыдущей) полярно противоположное, конфликтное содержание.

Среди песенных миниатюр Айвза имеются подчеркнута прозаические. Такова «Улица Анны» («Ann street»), созданная в 1921 году на слова М. Морриса из «New York Herald». Это стихотворение, но написанное отрывистым, деловым языком, как газетные заголовки («Странное название Эннстрит. Шириной в 10 футов... Узка Эннстрит, да, но бизнес... кипит»). Композитор здесь не столько «воплощает» текст, сколько изо-

бражает, иллюстрирует его. Интересна нерегулярная акцентировка первых четырех тактов мелодии:

52 **Fast and noisy**

Quaint name Ann street, Width of same ten feet.

Barnums mob - Ann street, far from ob-so-lete.

Эти такты — обрамляющие в маленькой песне, в которой выделяется несколько подчеркнуто изобразительных моментов: «образ Бродвея» и — особенно яркий — «пересечение Эннстрит» улицей Нассау¹. Здесь можно найти айвзовскую пантональность; вызванная текстом необычайная свобода интонационного строения связывается тональными опорными точками.

Среди социально-направленных произведений Айвза хотя и редко, но имеются случаи воплощения текста в более традиционных, романтических рамках. В музыке песни «Западный Лондон» (1921, сонет на слова Матью Арнольда) Айвз заимствует отдельные фрагменты из своей неоконченной увертюры «Матью Арнольд» 1912 года. Стихотворение рассказывает о нишей, просящей милостыню не у богатых, а у бедных, своих братьев. Стихотворный ритм определяет песенность, четкость, размеренность вокальной партии и сопровождения.

Косвенно относятся к социальной теме также песни на слова Фальгоре да сан Джеминиано (из сборника переводов Д. Россетти «Ранние итальянские поэты») — «Сентябрь» и «Декабрь». Морализующая идея — «не грабить путешественника, а отдать ему свое», «помочь нищим и бродягам» — излагается на фоне пейзажа, быта. Но музыкальное воплощение далеко от романтических традиций. Особенно песня «Декабрь», сопоставляющая бедность с сочным, выразительным и даже натуралистическим описанием приготовлений к празднику

¹ Улица Нассау — местонахождение страховой конторы Айвза.

рождества, отличается характерными музыкальными средствами. В вокальной партии исполнительский диапазон очень широк — от полуговора до речитации на одном звуке и хроматических пассажей стаккато. В сопровождении идет нарастание от бифункциональности в начале до кластеров (удары кулаком) в конце. Песня битональна с типичным для Айвза тритоновым соотношением тональностей (В—Е). Объединяющим началом служит остинато вокальной партии и параллельные движения трезвучиями в сопровождении. Сначала данная песня была написана в 1912—1913 годах для хора с флейтой пикколо, двумя кларнетами, тремя трубами, тремя тромбонами, тубой и, по желанию, двумя валторнами.

Выдающимися по глубине содержания и обобщенности типичных черт новаторского стиля Айвза являются его грандиозные хоровые произведения: «Три жатвенных хорала» и в особенности «Псалмы». Часть хоровых песен заимствована из сольных; кроме того, композитор создал еще около 40 псалмов и гимнов.

Среди немногочисленных светских хоров «Три хорала» для смешанного хора, медных духовых, контрабасов и органа занимают центральное место. Строгие гимнические напевы предстают здесь в необычайной яркости и богатстве сочетания внетональной диатоники с широким пластом диссонансов. Контрапункты интервальных и метрических противопоставлений охватывают все группы исполнителей, достигая насыщенности в окончании каждой из песен, особенно во второй — славении Хозяина урожая.

В упрощенном виде это представлено в песенном варианте «Жатвенного хорала» под названием «Строфа из старого гимна». Кроме политональности здесь интересна имитационная полифония, строгая линейность четырех голосов (либо инструментов и голоса с органной pedalю в варианте 1893 года для голоса, корнета, тромбона и органа). Но имитационно-каноническое изложение даю лишь в начале, далее голоса следуют парами, по три или самостоятельно. Несмотря на независимость каждого голоса и внетональные отклонения в среднем эпизоде, песня отличается продуманным сочетанием полифонического и гармонического принципов и тональным единством. Начало и окончание песни сход-

Adagio maestoso

Voce

Sum-mer end - ed Har-vest

C-tto
Pist.

Tr-ne
Org.

(if Org.)

C-b.
Org.

ны на поочередности вступления инструментов и голоса (в тональностях С, F, В, Es).

Особенности развития музыки этого прекрасного гимна близки тому, что позднее делал на своей национальной почве Барток. Сам Айвз отмечал, что в хорале отразились его воспоминания об исполнении отцом «Реки Свони» (Es-dur) с аккомпанементом в тональности C-dur.

К наиболее известным хоровым произведениям Айвза принадлежит 67-й псалом, созданный в 1898 году для смешанного хора а саррелла. По-видимому, его популярность вызвана относительной простотой средств и ясностью формы, адекватных словесному содержанию: Это исключительно лаконичное и четкое по структуре произведение. Идея текста — «О, дай народам быть счастливыми и петь от радости» — выражена в среднем, каноническом эпизоде простой трехчастной формы, который играет также тонально-объединяющую функцию, так как крайние части псалма битональны. Правда, битональность в этом псалме настолько проста и полиладовость: женские голоса поют в C-dur, мужественна, что напоминает бартоковскую народную ские — в g-moll. Кроме того, интересно подчеркивание модальности в отклонениях и в функциональных сочетаниях тональностей (минорная доминанта g-moll соединяется с мажорной доминантой C-dur и т. п.):

84 *Andante maestoso*

(for rehearsal only)

God, be mer - ci - ful un - to us, and

bless us; and cause his face to shine up - on us;

Айвз указывал на необходимость подчеркивать в исполнении этого хора тональную двуплановость и обертоновую вибрацию. Дж. Киркпатрик сравнивал верхние партии с «парящим хором скрипок» в Четвертой симфонии, или с замыслом противопоставления неба и земли во «Вселенской симфонии» (25, p. 178—179).

Псалмы Айвза в какой-то степени представляют лабораторию, в которой композитор экспериментировал с тональностями, гармонией, интервалами. Ряд хоров основан на последовательности расширяющихся и сужающихся интервалов. Это «Церковный гимн» («Пусть будет свет», 1901) и 24-й псалом (1897), содержащий, кроме того, зеркальный контрапункт. Дж. Киркпатрик определил часть хоровых произведений Айвза как композиционные этюды, близкие упражнениям Мийо в би-хордах и Бартока в звукорядах и интервалах.

По внутреннему содержанию и художественному воздействию Айвз в особенности ценил свой 90-й псалом с подчеркиваемым низким *c*. 90-й, а также 150-й псалмы действительно принадлежат к высочайшим достижениям композитора. В редакции для большого исполнительского состава — хора и оркестра — они захватывают внутренней насыщенностью и красотой музыки, удивляют предвосхищением новейших средств современного музыкального языка — от полифонических напластований, примененных впоследствии в «Симфонии псалмов» Стравинского, до сонористических эффектов, «изобре-

тенных», в частности, например, Пендерецким. Как уже отмечалось, все эти приемы, охватывающие различные сферы выразительных средств, стали типичными для стиля Айвза много ранее их «открытия» другими композиторами.

Важное место в вокально-симфоническом жанре занимает у Айвза хоровая поэма в сопровождении оркестра «Линкольн, великий гражданин». Для композитора Линкольн был непререкаемым образцом героя и гражданина, олицетворял несокрушимость в трудной борьбе за свержение рабства. Таким его и представил в своей поэме Эдвин Маркхем. Музыкальные средства соответственно воплощают величавый текст поэмы и его яркую образность. В состав партитуры, создаваемой с 1912 года, входят хор с тромбонами¹ (по большей части унисонный), флейта, гобой, кларнет, фагот, труба, туба, литавры, фортепиано, струнные. Партитура очень разнородна, многопланова. Вокальная партия построена на гибком речитативе с постоянной метрической и ритмической переменностью, насыщена торжественными фанфарными оборотами, восклицаниями, кластеровыми созвучиями и глиссандо, изображающими землетрясение, ураган, завывание ветра и другие конкретные моменты. Завершается поэма гимнически. Полигармонические напластования, также типа кластеров, характерны для всей партитуры. В оркестровых партиях имеются и тематические наложения, и ритмическая разноплановость, хотя в целом выдерживается гимнический характер.

Именно в оркестре звучат мотивы популярных американских песен: «Боевой гимн Республики», «Славься, Колумбия», «Колумбия, жемчужина океана», «Звездное знамя», «Америка», «Боевой клич свободы».

В целом «Линкольн, великий гражданин» представляет типичный для Айвза пример сочетания темы гражданского значения с новаторством музыкальных приемов, что, в свою очередь, проявляется в соединении популярнейших мелодических мотивов с необычными и сложными элементами музыкального языка.

¹ В этом заметно влияние Берлиоза («Траурно-триумфальная симфония»).

Черты стиля

Наследие Айвза не получило еще полной и объективной оценки. Критика его творчества в настоящее время исходит не только от европейских, но и от американских музыкантов.

Известный американский композитор Вирджил Томсон в разделе своей книги о современной американской музыке, озаглавленном «Дело Айвза...», пишет: «...Айвз имеет в музыке, как и в жизни, два облика: это смелый и оригинальный гений, и грубый, делающий все на скорую руку, американец» (39, р. 28). Популярность музыки Айвза Томсон объясняет ее выразительностью и национальным характером, отмечает, что, в отличие от европейских композиторов, он применяет формальные нововведения свободно и дифференцированно, отбирая их для каждого конкретного случая. Критикуя «случайность и небрежность» музыкального материала у Айвза, даже «отсутствие собственной манеры, стиля», в том смысле, что композитор «переходит эклектически от метода к методу» (39, р. 25—27), Томсон отрицательно оценивает отдельные его приемы и даже некоторые произведения.

Но вряд ли В. Томсон постиг суть подлинного своеобразия мышления Айвза. Так, замечая, что у Айвза «имитация хоров и оркестров, сигналов горна слишком буквальны» (39, р. 27), он усматривает в этом лишь иллюстративный натурализм, а не существенную особенность стиля Айвза. Фортепианные партии песен Айвза кажутся ему беспомощными, «всю нагрузку несет партия голоса, в свою очередь неполноценная, так как имеет натуралистически декламационный характер».

Особенно субъективно и предвзято понимание Томсоном двойственности Айвза, приписывание ему намеренной и корыстной стратегии. Усматривая в его музыке «поспешность и ограниченность обдумывания» (39, р. 28), Томсон констатирует: «Стратегия в том, что немедленно после ухода на пенсию Айвз стал исполнять и издавать свои произведения, нашел молодых людей, которые из преданности и сострадания тратили бесчисленные часы на каталогизацию, издание, продвижение» (39, р. 29). Таким образом, попытка вскрыть причины творческих трудностей и кризиса Айвза завершается вы-

водом, противоречащим изначальной характеристике композитора, данной самим Томсоном.

Определяя Айвза как экспрессиониста, Э. Картер отражает тенденцию западного искусства к предельно широкой трактовке различных музыкальных направлений, к экспрессионизму причисляются фовизм, неофольклоризм, брьюитизм, творчество Стравинского и многое другое. Но и экспрессионизм и импрессионизм лишь составные элементы стиля композитора. Айвз многограннее и слишком индивидуален, чтобы его вообще «прикреплять» к одному направлению или стилю.

Относительно американцев, а в их числе критиков, которые называли темы для духового оркестра в «Лагере Патнема» и в третьей части Четвертой симфонии «отвратительной гадостью», Айвз говорил: «В своих маленьких милых умах они все вкладывают в привычные рамки звучания, техники и т. д., в классическую идиому: хороший — плохой» (25, р. 121—122). И Айвз там же замечает: «Это такой тип ума, который действует по принципу: — Если вы смотрите в это окно и наслаждаетесь видом гор, как же вы можете смотреть в то окно и наслаждаться видом океана?» — и приводит много случаев отсталости музыкантов, даже педагогов, полагающих, что музыка умерла после Брамса.

Но Айвз резко выступал и против односторонней оценки современного: он отличает подлинно современное от этикетки модерного, нацепленной ради продажи.

Отсутствие определенной композиционной системы ставится Айвзу в упрек даже его почитателями. И. Хойслер пишет: «Айвз никогда не пытался основать школу или построить систему из своих звуковых открытий. Это и достоинство и одновременно слабость. Ибо хотя он и избежал опасности погрязнуть в присущих его натуре маньеризмах, он не мог преодолеть качественной пестроты в своих партитурах, включающих наряду с многочисленными американскими ингредиентами заимствования из симфоний Бетховена и Чайковского, из произведений Шумана и Брамса. Творчество Айвза, насколько оно получило известность до сегодняшнего дня, движется в нерегулярном биении маятника между невзыскательностью и глубиной мысли, высотным полетом и плюшевым диваном, пророческим предвидением и мелкой монетой» (15, р. 240).

Действительно, творчество Айвза неоднородно. Иногда более ранние произведения бывают смелее, а некоторые более поздние, созданные под влиянием мнений непонимающих, но «хороших и милых» друзей, возвращают к обычному способу письма; Айвз от этого так уставал через несколько месяцев, что решал «либо перестать сочинять музыку, либо все это» (25, р. 126). В числе «ретроградных» Айвз называет песни «Очевидность», «Спокойствие», «День в старом родном доме», «Осень», «Пути природы», «Ожидающую душу», «Весеннюю песню», квартет 1905—1906 годов (большая часть его уничтожена или использована в других произведениях), некоторые пьесы для струнных, кое-что из Третьей и Четвертой скрипичных сонат; в Первой сонате для скрипки он находит и новаторские и ретроградные черты (25, р. 126).

Возможно, что одновременное сочетание различных стилевых уровней объясняется взглядом Айвза на музыку, как на явление единое в профессиональной и развлекательной разновидностях. Данная тенденция особенно трудно осуществима в наш век возрастающего разрыва между этими двумя видами искусства. Оценивая значение Айвза для национальной культуры, этот существенный фактор отметил Г. Хичкок: «Историческая позиция Айвза, рассматриваемая на фоне американской музыкальной культуры, резко разделенной на профессиональную и бытовую, является уникальной. Единственный среди современников он охватил безоговорочно обе традиции: его произведения выразительно провозгласили, что в своей народной традиции американская музыка имеет художественно применимое прошлое; они воплотили также высшие устремления профессиональной традиции» (18, р. 173). Здесь же Хичкок цитирует В. Томсона, который характеризует Айвза «несколькими предложениями, являющимися скорее, айвзовскими по прямолинейности и юмору»: «... Создавая произведения, неисполнимые технически, он часто дает полезный пик профессиональной традиции... и делает это действительно энергично» (18, р. 174).

●

Попытаемся подытожить композиторские достижения Айвза, точнее, определить, в чем состоят новаторские черты его стиля.

Два момента поражают в произведениях Айвза «с первого взгляда»: нагромождение множества мыслей и событий в одновременности и непривычная резкость их выражения. Наиболее зрелые и характерные для композитора опусы — грандиозные вокально-симфонические полотна — особенно сложны для восприятия и понимания. В то же время сам Айвз мечтал о распространении своей музыки среди людей простых, но сильных и мужественных, готовых бороться за улучшение жизни, за прогресс.

Как упоминалось, два главных фактора определили подобное отношение композитора к творчеству. Это, во-первых, — непосредственные впечатления жизни, воспитания и окружения, оказавшие влияние не только на идейное содержание и тематику произведений, но и на характер их музыкального языка. И во-вторых, — философские взгляды композитора. Айвз твердо верил в диалектику существования, в то, что две противоборствующие стороны представляют различные аспекты любой реальности и самой сущности человека и что только предельно полный чокказ противоречий и их раскрытие помогают постичь истину.

Эстетические взгляды Айвза на искусство, на подчинение стиля содержанию, на значение интеллекта в выражении эмоций, борьба его с понятиями, отождествлявшими красоту в музыке с легкостью ее восприятия, обшая непримиримость к существующему состоянию вещей близки взглядам другого большого новатора XX века — Шенберга. Неслучайно после смерти последнего в его бумагах найдено стихотворение, выражающее преклонение перед мужественной стойкостью Айвза, — столь понятной самому Шенбергу из-за горького разочарования в судьбе его собственного творчества. Стравинский высказал в своих «Диалогах» мысль, что из современных Айвзу композиторов один лишь Шенберг смог бы понять его музыку.

Однако, разумеется, творческие цели обоих композиторов совершенно различны, как различно понимание ими роли новаторских выразительных средств. Говоря о необходимости слуховой привычки к музыке, которая кажется нам «неправильной», чуждой, Айвз, в отличие от Шенберга, никакую систему не считал окончательным этапом музыкального развития, ибо «природа поберег-

ла для нас многое другое» (24, р. 109). Он меньше всего думал об эволюции самого музыкального языка как такового и выводил свои новшества из практики бытового музицирования в самом прямом понимании, полностью подчиняя музыку программному замыслу.

Как пишет Д. Чейз: «Он отражал прошлое столь же совершенно, как будущее, просто потому, что совершенно сливался с традиционной культурой своего окружения. И чем глубже Айвз погружался в традицию, тем смелее он мог протягивать от нее нити в будущее... Если Айвз отражает прошлое, оно у него живет... Его музыка идет от местного к региональному, оттуда к национальному, и наконец — ко всемирному...» (4, р. 677).

В трактовке программы Айвз далек от какого-либо примитивизма, описательности или буквального цитирования, хотя на первый взгляд его музыка поражает неслыханной дотоле конкретной достоверностью. Программа в собственном смысле играла у Айвза особую роль, отличную от роли программы у романтиков и других его предшественников. Это связано с новым характером его музыки, стремящейся передать житейские события не отвлеченно, а конкретно. В своем стремлении придать музыке общественные функции Айвз обращался к программе, как к посреднику между жизненным и музыкальным процессами: музыка у него не только раскрывает, но расширяет, дополняет словесную основу.

Звуковые напластования в музыке Айвза из режущих ухо секунд и целых звуковых кластеров, отнюдь не «гармоничные» соединения многих мелодических линий, громкие и тихие всплески-восклицания возникают, как это бывает в жизни, в результате сочетания нескольких различных звуковых планов реальности, когда предметы и действия, воплощенные в звуках, даны в движении, перекрещивании, приближении и удалении.

Подобное понимание творческого процесса определяет и особенности подхода композитора к приему цитирования: используя отрывки из популярных мелодий, он придает им неповторимое своеобразие его собственного стиля, так что в развитии они приобретают совершенно новый характер, неотделимый от оригинального музыкального языка композитора.

Широта применяемого Айвзом мелодического материала отражает широту его творческих концепций.

В этой всеохватности обнаруживается органичное внутреннее единство. Большая часть применяемых композитором цитат отличается общностью происхождения: это американские популярные песни, опирающиеся на простые, плакатные интонации революционных гимнов. В них, а также в старых пуританских песнопениях преобладает движение поступенное и по звукам трезвучия.

Но интонационный язык композитора гораздо шире по охвату. Айвз опирается на интернациональные истоки американской музыки, впитавшей фольклор разных народов — англичан, шотландцев, ирландцев, чехов, наконец, негров — и придавшей ему общий местный колорит. В частности, у Айвза нет прямой связи с негритянским мелосом, но негритянские черты, заметные сейчас во всей американской песенности, получили выражение в естественности мажоро-минорных ладовых переходов в музыке Айвза, в характере введения пентатоники и чуждых исходному ладу ступеней. В хорах Айвза получил преломление негритянский сольно-хоровой прием призывного пения. В метроритмике и оркестровке произведений Айвза можно заметить влияние исполнительских приемов музыки негров; можно найти у него и непосредственные заимствования негритянского фольклора.

Более опосредствовано у Айвза влияние индейской музыки. Большинство индейских мелодий близко пентатонике, либо ограничено четырех-пятизвучной шкалой. Такие узкого диапазона попевки с повторением одной фигуры в сочетании с нерегулярной ритмической моделью применяются обычно Айвзом в эпизодах развертывания. Показательно, что в отдельных случаях (например, в песне «Подобно больному орлу») у Айвза заметна также типичная для индейской музыки манера пения — постоянное скольжение от одного звука к другому, яркое вибрато и ударное пульсирование голоса, создающее особый эффект ритмического расслоения (об индейской музыке см.: 34, р. 55)¹. На творчество Айвза повлияли и шотландские простые и мужественные унисонные гимны, их вихревые скрипичные танцы — гор-

¹ Разумеется, орнаментированное скольжение, опевание звуков и элементы нетемперированности характерны не только для индейцев, но и для народных исполнителей других национальностей.

ские жиги с притоптыванием, англо-испанские баллады с гитарным сопровождением. В балладах с особой полнотой отразилась жизнь американского народа — от пуритан до ковбоев, от времен первых поселенцев до XX века. В отдельных произведениях можно найти и отдаленное влияние суровых и мужественных баллад лесорубов, их декламационного исполнения со свободным ритмом, без тактовой черты.

Среди используемых Айвзом популярных песен и гимнов имеется определенная группа применяемых наиболее часто, в разнообразных вариантах. Дж. Киркпатрик в своем «Каталоге» (см. 42) приводит 54 гимна: старинные, как «100-й псалом», «Старые, былые дни», «Сияющий берег», «Страна Боулях», «Вудворт», — и более новые, как «Очищающий источник», «Иисус, возлюбленный моей души» С. Марша, «Часовой, расскажи нам о ночи», «Нэттлтон» Дж. Уайса, «В сладком общении» («Есть край, прекраснее дня») Дж. Уэбстера, «Коронация» («Все славят могущество») О. Голдена, «Топледи» («Оплот веков, ратуй за меня») Т. Хастингса, «Встань, встань за Иисуса» Дж. Уэбса, «Миссионерский гимн» («От ледников Гренландии»), «Бетани» («Ближе, господь, к тебе»), «Оливет» («Моя вера восходит к тебе») — образцы из обширного гимнического наследия Л. Мэйсона.

Более новый пласт — популярные песни менестрельных композиторов Даниэля Эммета (1815—1904) и Стивена Фостера (1826—1864). Сочетающие интонации протестантских гимнов с негритянским фольклором песни этих композиторов, порой теряя авторство, стали национальным достоянием, выражением типично американского в музыке. Из наследия Эммета особенно часто Айвз использовал «Диксиленд» — гимн Гражданской войны¹, «Индюк в соломе», «Древние скалы», «Дорога

¹ «Диксиленд» прошла сложную историю от рекламной песни менестрельного спектакля, через этап служения реакционерам Юга, до признанного Линкольном национального гимна. Такова судьба многих американских песен, которые, подобно репертуару французской революции 1789 г., претерпевали эволюцию от прогрессивной до реакционной функции, становясь все же в конечном счете символом передовых сил. Преимущественно с новыми текстами и новым значением исполнялись старые английские песни: «Песня свободы» («Америка, о прекрасная»), созданная на основе мелодии «Дубовое

в Джорджию». Из песен Фостера — «Реку Свони» («Старики дома»), отвергаемую поначалу верхушкой общества и любимую народом за легко схватываемую мелодию и проникнутый сочувствием к неграм текст, «Господин лежит в холодной земле», «Кэмптаунские бега», «Мой старый кентукский дом» (опирается, в свою очередь, на народную песню «День Гудах»), «Старый негр Джо», «О, Сусанна» (с 1849 года — гимн калифорнийских золотоискателей) и др.

Менестрельные труппы конца XIX века, а также ранние джазовые ансамбли в качестве источников импровизации использовали общепопулярные мелодии патриотических песен, религиозных гимнов, баллад, известных в Америке танцев разных народов, менестрельный репертуар прошлого. Обращение Айвза к популярным и патриотическим песням явилось отражением характера американского музыкального быта XIX века, где профессиональная музыка была далека от широких масс, зато песня сопровождала все жизненные события. Причем Айвз воспринял ведущую, политическую тематику этого жанра. Многие песни составляли существенный элемент предвыборной кампании вместе с цирковыми и пышными парадами (14, р. 10), например песня «За Джефферсона и свободу» и другие.

Айвз использовал ряд песенных образцов, воспевавших политическую и социальную борьбу, патриотические порывы. Это «Славься, Колумбия» Ф. Файла (президентский марш Вашингтона и с 1798 года национальный гимн), последующий американский гимн — «Звездный флаг», «Боевой клич свободы» Дж. Рута, «Колумбия, жемчужина Океана» (раньше — «Британия, жемчужина Океана», с первой фразой из «Марсельезы»), «Маршируя через Джорджию» Г. Уэрка, «Янки дудл», воинская побудка. Композитор опирался на распространенные в

сердце» из популярной лондонской пьесы, «Боже, спаси короля» была переделана в «Боже, спаси тринадцать штатов», мелодия песни «Английские гренадеры» легла в основу «Свободной Америки»; «Боевой гимн Республики» возник из театральной пародии. Самые необыкновенные перипетии прошла песня «Янки Дудл», основанная на старой английской колыбельной «Люси Локет» из «Оперы нищих»; в сражениях она несколько раз переходила от королевских войск к революционерам, многократно пародировалась и наконец стала символом американского.

Америке песни французской революции и на самые новые, современные песни. Кроме упоминавшегося уже репертуара Северной армии эпохи Гражданской войны, это «Становясь лагерем на старом месте» У. Китриджа с популярным рефреном «Расположился на ночевку», «Шагай, шагай, шагай», «Джонни марширует домой» дирижера Северной армии С. Джильмора.

Как видим, связи Айвза с американской песенностью не ограничиваются одной лишь интонационной сферой. Айвз подхватил и идеологическую традицию американских песен, их функцию политической и моральной пропаганды, борьбы против войны, за права негров и т. п. у него нашли отражение даже лозунговые названия песен (например, «Давайте, выскажемся откровенно, если мы отважны»), их сильный, ясный и мужественный характер.

Так же широк исторический диапазон используемых Айвзом танцев — от старинных, преимущественно быстрых шотландских, до рэгтайма. Наконец, Айвз всесторонне использовал национальную традицию маршевой музыки. Марш в США был популярен не только как военный парадный, но как песня и гимн, а также бальный танец, в частности тустеп и кэкуок девяностых годов. Из современных Айвз заимствовал известнейший марш «Верный навсегда» («*Sempre fidelis*»), созданный в 1888 году Джоном Филиппом Сузой (1854—1932), типичным представителем американской легкой музыки, рассчитанной на массовый успех.

Национальной особенностью была также приверженность Айвза к духовым оркестрам, черта, которую отдельные американские музыканты (в частности, В. Томсон) считали вульгарной. В действительности это еще одно доказательство тесной связи музыки Айвза с американским бытом; духовой оркестр имелся почти в каждом селении, его звучание сопровождало почти все общественные события. В ряде произведений Айвза отразился не только репертуар духового оркестра, но и в какой-то мере необычайная массивность и громкость его звучания.

Цитируемые Айвзом популярные песни и гимны, обычно полностью сохраняющие оригинальный вид (тональность, ритм и даже гармонизацию), контрастируют своей первозданной простотой многоплановому фактур-

ному окружению. При этом часто возникает одновременность сочетания тональности и атональности, цитат и контекста. В большинстве случаев цитаты не растворяются в общей фактуре, а существуют как самостоятельные единицы. Таким образом, в традиционном понимании стиля они должны рассматриваться в произведениях Айвза как «стилистически чуждые» элементы, остро контрастирующие с предельно сложным атональным контекстом (2, з. 196). Айвз изменяет чаще всего их метроритмическую сторону, оставляя почти нетронутой интонационную сущность музыкальной темы.

Цитаты используются в громадном большинстве произведений Айвза, но вряд ли здесь можно видеть «коллаж». Два фактора — «окружение», «контекст» и цитируемые Айвзом популярные мелодии — невозможно разъединить; при всей полярности сложности и простоты они связаны чем-то более важным и существенным: отражением многоликой жизни в разных, в том числе диаметрально противоположных проявлениях.

Некоторые музыковеды (Г. Кольтер, Й. Хойслер) сравнивают в этом смысле Айвза с Бартоком. Однако последний ставил знак равенства между музыкой классической и народной, имея в виду лучшие, совершеннейшие образцы народной музыки. У Айвза же сосуществуют величественный гимн, сентиментальная баллада и трафаретный духовой марш, отдельные мотивы из произведений Бетховена, Брамса, Чайковского, Баха, Генделя, Шпора и американских представителей надрывной банальной музыки.

Из профессиональных композиторов по внутреннему характеру творчества Айвзу ближе всего был Бетховен, Айвз цитирует его в двух своих важнейших произведениях: сонате «Конкорд» (мотив судьбы из Пятой симфонии) и во Втором квартете (тема «Оды радости»). Тема из Первого квартета в дорийском ладу заимствована из фуги Баха, отзвуки его инвенции можно услышать в «Трех протестах» для фортепиано.

В песне «Грантчестер» (1920) на словах «А разумный современный человек увидел фавна, подглядывающего сквозь листву, и почувствовал, что классики не умерли», — звучит цитата из «Послеполуденного отдыха фавна» Дебюсси. Шпор цитируется в пьесе для камерного ансамбля «Последний читатель».

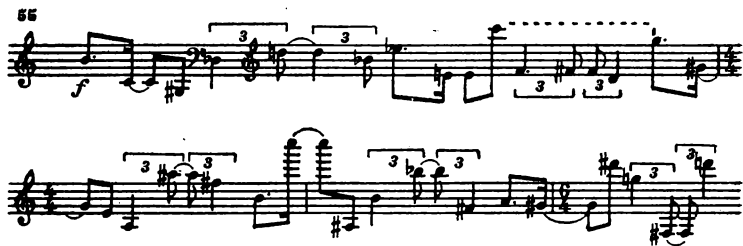
Айвз не строил развитие в произведении полностью на исходном материале цитат; он использовал их или в качестве лозунга, эпитафия, или в частичном, фрагментарном виде, в разнообразных мелодических, ритмических, гармонических преобразованиях (см. большие партитуры Айвза — Четвертую симфонию, «Празднества», «Три местности», в особенности их вторые части, и его камерные произведения, в частности Второй квартет).

Порой Айвз применяет заимствованные мелодии опосредствованно, для определения общего характера произведения. Так, в «Хусатоник у Стокбриджа» из «Новоанглийской симфонии» в стихотворении и в музыке имеются реминисценции из «Миссионерского напева», но они не буквальны, а создают только общее гимническое настроение. В первой части Третьей скрипичной сонаты гимн «Страна Боулях» использован таким образом, что его мелодия играет подчиненную роль, но строфическое строение определяет структуру части.

Второй и не менее индивидуальный вид цитирования у Айвза — это заимствования из его собственных произведений в тех случаях, когда это не просто транскрипции: превращение песен в инструментальные произведения, органичных пьес в камерные, камерных — в симфонические и т. д., и наоборот. Так, fuga из Первого квартета использована в Четвертой симфонии, здесь же слышны отзвуки айвзовского «Сельского духового марша»; последний применен также в «Лагере Патнема» из «Новоанглийской симфонии» и во второй части сонаты «Конкорд» — «Готорн»; в свою очередь, данная часть имеет много общего со второй частью Четвертой симфонии. Перенесение замыслов в разные жанры и периоды творчества создает не только композиционно-стилистические, но и идейные параллели. Так, песня «Выборы» опирается на кантату «Линкольн, великий гражданин», «Парацельсус» — на «Браунинг-увертюру». Своей убежденностью в правоте использовать музыку любых собственных, а также чужих произведений, Айвз, по мнению критиков, напоминает Баха (2, р. 175).

В произведениях Айвза основу образа часто составляет противопоставление диатоники и хроматики. Диатоника при этом простирается до целотоновости (например, «Ближе, господь, к тебе» и перезвон Вестминстера

во второй части Второго квартета). Другой крайностью является применение четвертитоновости в вокальном монологе «Подобно больному орлу». Нецитатная хроматическая сфера¹ у Айвза обладает отчетливой интервальной структурой и мотивным родством. Анализ его произведений показывает, что он предпочитает ячейку из малой или большой секунды и малой терции. Наиболее характерный образец подобной структуры — тематизм сонаты «Конкорд», в особенности ее первой части, а также ряда произведений, начиная с самых ранних замыслов: «Браунинг-увертюры», Первой фортепианной сонаты, Четвертой симфонии; на данном мотиве основываются первые части Первой и Второй скрипичных сонат, а фортепианная «Соната на трех страницах» построена на мотиве «ВАСН». Приводим пример трехзвучной мелодической последовательности, с октавными перемещениями, в пьесе «In te con moto»:



В данном построении и его последовательном развитии Айвз близок Веберну (см. также Первую фортепианную сонату и песню «Прощание с Отчизной»). Впрочем, мелодический диапазон Айвза широк и у него можно встретить даже предвосхищение двенадцатитоновой серии. Однако подобные приемы всегда вызваны у него потребностью предельно точного воплощения содержания. Так, последовательное применение хроматики с типичными для серийной техники октавными переносами выступает у виолончелей и контрабасов в пьесе «Парад пожарных» для изображения неуклюжего шествия.

¹ Хроматические цитаты у Айвза почти не встречаются; исключение — упоминавшаяся тема из второго действия оперы «Тристан и Изольда».

В интонационном языке Айвза встречаются, правда, не имеющие существенного значения для его творчества примеры выхода за рамки темперированной системы. В 1903—1904 годы он начал, а в 1923—1924 годы завершил три четвертитоновые пьесы для исполнения на фортепиано специально построенном Гансом Бартом.

Первые мелодические построения с признаками неповторяемости звуков, предваряющие серийный принцип, встречаются в эскизах пьесы 1907 года под названием «Пространство и продолжительность» для струнного квартета и механического пианино. Склонность к таким темам замечается в рассмотренных выше «Вопросе без ответа», «Радуге» или же фортепианных пьесах — «22» и других.

В третьей из пьес интереснейшего в тембровом и метроритмическом отношении цикла «Звуковые пути» для камерного оркестра, со «звуковыми путями в колоколах или фортепиано», серийное построение темы применяется вполне последовательно дважды, с повторением серии и с регистровым и ритмическим перемещением ее двенадцати звуков. Как отмечает Г. Коуэлл, Айвз часто выписывает звуки и ритмы, которые раньше употреблялись, но не фиксировались на бумаге; например эффекты, которые Шопен получал от использования педали, если их записать нотами, кажутся очень дерзкими (6, р. 136).

Додекафонию предвосхищает и айвзовская техника мотивных преобразований — увеличения, уменьшения мотива и т. п. Они входят у него, однако, в широкий комплекс приемов развития, которые можно в общем плане назвать вариационными и которые изменяются в зависимости от конкретного замысла. В песне «Эсхил и Софокл» политональный канон у струнного квартета основан на мотиве, построенном как семитоновая серия: звуки голоса возникают в результате ракоходного обращения этого мотива, его мелодических и ритмических вариантов. В *Allegretto sombreoso* для английского рожка, флейты, трех скрипок и фортепиано один и тот же мотив постоянно видоизменяется мелодически и ритмически; интервалы уменьшаются и увеличиваются, длительности звуков сокращаются и удлиняются (от $\frac{2}{16}$ до $\frac{13}{16}$). Это типичная для Айвза сконцентрированность

и одновременность изложения мельчайших элементов мотива или нескольких родственных мотивов. Подобное мотивное развитие определяет структуру первой части сонаты «Конкорд» и, в свою очередь, подчинено крупно-плановой драматургии целого.

В принципах развития (например, в сонатном *allegro*) Айвз хотел видеть естественность, то есть соответствие требованиям реалистически обоснованного замысла. В этом он исходил от Бетховена. Некоторые критики пишут, и справедливо, о повторности у Айвза при развертывании материала. Так, В. Томсон отмечает у него статичную секвентность, особенно в сонате «Конкорд» (39, р. 25). Высказываясь на данную тему в «Эссе», Айвз отрицает необходимость повторений у Чайковского, но считает повторность существенным качеством стиля Бетховена, где она служит цели «вдолбить» важное послание: «Нам кажется, что повторность необходима, если она способствует созданию ясности и цельности» (24, р. 99).

Встречаемая у Айвза свободная мелодическая структура строится на коротких отрезках без регулярной повторности. Мотивно-тематическая разработка в традиционном смысле имеется только в раннем Первом квартете и отсутствует во Втором — даже в части «Споры».

Строение мелодики, охватывающей одиннадцать звуков, вызвало иные формы организации, чем в классической музыке, но одновременно оно было у Айвза слишком свободным, богатым и многообразным, чтобы уложиться в рамки серийности. Требование последовательной додекафонии так же чуждо Айвзу, как любой универсальный, единственный композиционный принцип. Только в каноне второй части Второго квартета серия охватывает почти все голоса, но и здесь у Айвза отсутствует серийная система, тем более ее организованное и последовательное применение. Отсутствуют и транспозиции «серии», кроме канонических вступлений, как в указанном примере из Второго квартета.

Довольно часты у Айвза диатонические звукоряды в политональном сочетании. Так, в «Hallowe'en» («Веселая вечеринка» из «Трех загородных встреч») каждый из струнных инструментов играет в одной из четырех тональностей отрезки различных звукорядов (пример 56).

Подобное влияние имеет место и в пьесе «С вершин и гор» (1901).

Особенно интересны примеры включения в общий мелодический план произведения тематического материала, который можно определить, как зафиксированную алеаторику, но на народной основе. Цитирование во второй части Трио (1904) гимна «Очищающий источник» у фортепиано сопровождается струнными (попеременно и хроматика и диатоника с почти постоянным звучанием пустых струн). Это напоминает народное скрипичное исполнение; в самом приеме заложена импровизационная свобода и возможность многократных повторений.

Полифония в широком смысле составляет способ мышления Айвза, а в более узком — композиционный склад его сочинений. Вне полифонии, в тех или иных ее разновидностях, не существует ни одного произведения композитора. Реже всего Айвз применяет классические разновидности контрапункта как средство мелодического единства. Чаще встречается линейность, предваряющая Хиндемита, атональность в двухголосном изложении (например, в фортепианных «Протестах»). Но наиболее типичны для него комплексы, объединяющие полигармонические и полиритмические пласты, каждый со своей тональностью и ритмом. Обычно это происходит в результате соединения разных напевов или танцев народного происхождения, что усиливает метроритмическую оригинальность подобной музыки. Показательно, что первые примеры политональности содержат уже ранние произведения Айвза — fuga в четырех тональностях (1891), органные Вариации на тему американского гимна (1891), «Жатвенная песня» (1893), fuga из Первого квартета (1896), впоследствии использованная в Четвертой симфонии. Богатство полифонического мышления Айвза широко раскрывается в одном из его наиболее грандиозных симфонических полотен — Четвертой симфонии. В ней встречается сочетание двадцати ритмически независимых голосов в линейном движении и аккордовых пластов политонального или атонального склада с абсолютной свободой метрики и фразировки отдельных линий. При этом самые сложные эпизоды объединяются пронизывающей многослойную фактуру популярной мелодией, органными

пунктами или варьированием одинаковых мотивов (см. пример 6). Подобное сочетание линий и пластов (но не такое сложное) мы наблюдали и в камерных произведениях Айвза, например в «Вопросе без ответа». Противопоставляемые здесь пласты инструментальных групп объединяются повторением «извечного вопроса».

Политональный контрапункт стал определяющим в зрелых партитурах Айвза (Четвертая симфония, часть «Четвертое июля» в «Празднествах», замысел «Вселенской симфонии» и т. д.). Айвз предвосхищает этим технику неоклассического стиля и додекафонии, но его контрапунктические принципы значительно шире. Приемы полифонического развития — обращение, увеличение, уменьшение и т. д. — заключают в себе всевозможные преобразования и сочетания и очень расширяют рамки мелодической и ритмической сферы. У Айвза возникает многопластовая полифония, в которой перекрещиваются и объединяются горизонталь и вертикаль, сами по себе состоящие из ряда линий либо созвучий.

Таким образом, типичная для композитора политональность применяется преимущественно в виде политональной гармонии. Самый простой и одновременно своеобразный пример представляет 67-й псалом. Он основан на трезвучиях, но две группы хора поют одновременно в двух разных тональностях. Во Второй скрипичной сонате в третьей части возникает политональная гармония на основе сопоставления тональностей E и B.

В экспозиции сонаты «Конкорд» гармоническая фактура определяется многоплановой полифонией, от двухголосья до многоголосья, где сконцентрированы, часто в одновременности, мотивные элементы сонаты. Изменение гармонической насыщенности осуществляется сложнейшими мотивными преобразованиями в отдельных мелодических линиях.

Линейность имеет у Айвза различные виды; если в симфонических партитурах преобладают пласты, то в камерных встречается атональный и даже додекафонный контрапункт. Примерами могут служить вторая часть Второго квартета и песня «Прощание с Отчизной», где изначальный вокальный мотив проходит в разнообразнейших двухголосных преобразованиях. В песне «Эсхил и Софокл» имеются три независимых музыкаль-

ных плана: сложная мелодическая линия голоса, строгий политональный канон у струнного квартета и чередующееся гармоническое (аккорды) и полифоническое изложение у фортепиано.

Истоки полифонии Айвза — в американском музыкальном быте — в практике исполнения дома и в концертах песен для нескольких голосов, так называемых «гли» (glee), а также в традиции заканчивать сольные песни трех- или четырехголосным «хором» (это непосредственно отражено у Айвза в песенном жанре). Отсюда же важная объединяющая функция остинато в полифонии Айвза¹.

Совместное воздействие всех голосов как целого, комплексная трактовка фактуры с предельно ограниченной ролью отдельных линий и компонентов особенно приближают музыку Айвза к сегодняшнему типу композиции.

Роль отдельных компонентов музыкального языка у Айвза трудно разграничима. Так, полифония связана с формообразованием и ритмикой и, естественно, с гармонией. Последнюю также невозможно рассматривать как замкнутое и специфическое само по себе явление.

Сложное полифоническое мышление Айвза опирается на гармонические закономерности — на гармонию в широком смысле. В то же время о гармоническом развитии у Айвза никоим образом нельзя сказать, что оно является результатом соединения полифонических линий; связь с полифоническим принципом состоит лишь в факте линейного сочетания аккордовых и мелодических пластов. В гармонической горизонтали Айвз с величайшей свободой применяет всевозможные аккордовые построения — от малосекундовых, септимовых до многослойных, многозвучных аккордов в самых неожиданных сочетаниях — Айвз ставит произвольно рядом двух- и пятнадцатизвучия. При этом композитор, очевидно, сознательно исключает необходимость разрешения диссонансов и выполнения правил голосоведения.

Полностью выраженная атональность — редкое явление у Айвза. Обычно даже при наличии предельно

¹ Остинатную технику Айвза подробно рассматривает Г. Колтер (27).

альтерированных многозвучных аккордовых комплексов или наслоения линейных и гармонических пластов в нескольких тональностях — в его музыке ощущается объединенность единым тональным центром.

Способ использования Айвзом гармонического фактора, как и характер избранных им музыкальных средств, прежде всего определяются замыслом произведения. Когда этого требует идея, содержание пьесы, он может обращаться и к самым простым функциям (T, S, D), но, соответственно, новизна и своеобразие замысла вызывают необычные приемы — от элементов бифункциональности в песне «Сражение с вампиром» до многозвучных кластеров в «Массах».

Г. Коуэлл был первым, кто определил общую, но существенную закономерность гармонии Айвза — отсутствие в ней системы, если не считать системой комплекс взглядов, называющий музыку отражением жизни, отметил обобщение в гармонии Айвза опыта всей профессиональной и американской народной музыки. С такой же точки зрения Коуэлл рассматривает у Айвза проблему консонанса и диссонанса: «В эпоху, когда неведомы были последовательные крайние диссонансы, Айвз применял их постоянно, так как, по его мнению, их мощная гармоническая сила наиболее подходила для его целей... Таким же образом, в то время, когда последовательные простые консонансы применялись крайне редко (ибо другие композиторы в большинстве своем тяготели к мягким септима́м и нона́м), Айвз свободно использовал консонансы, когда ему казалось, что это связано с его музыкальными намерениями» (7, р. 155).

Именно эта особенность гармонии Айвза — способность сочетать в едином комплексе разнообразнейшие линии развития, тональное и атональное мышление, как неоднократно упоминалось, — получила название пантональности у Р. Рети (31).

Рассматривая гармонию камерных ансамблей композитора, У. Маске (29, S. 35, 40) отмечает резкое хронологическое размежевание консонантности и диссонантности: по мнению У. Маске, у Айвза в начале творчества господствует тональная, позднее атональная гармония.

Не соглашаясь с этим утверждением, подчеркнем определяющую роль тонального мышления у Айвза.

И дело тут не в том, что и в последний период творчества он создавал целиком тональные песни и другие произведения. Суть состоит в целенаправленности его стиля, в стремлении к ясному высказыванию (хотя часто и запутанных мыслей). Ценность теории Рети и заключается в том, что он рассматривает гармонию Айвза как обобщение, объединение в одном комплексе различных характерных особенностей звуковысотной организации. Хотя в данном случае минимально учитывается фактор содержания (или программы), понятие пантональности служит теоретическим отражением эстетики Айвза.

К атональности композитор обычно прибегает в тех случаях, когда ему надо создать атмосферу — фон или противопоставить разные пласты для лучшего выделения и подчеркивания простого, «реалистического» материала — популярной музыки. Нередко соотношение тональности и атональности у Айвза выглядит таким образом, что они, в зависимости от замысла, сосуществуют либо чередуются. В Четвертой симфонии после очень сложной гармонически, местами атональной второй части следует подчеркнуто диатоническая третья часть. То же имеет место в сонате «Конкорд». Простая гармонически (хотя и битональная) третья часть «Олкотты» контрастирует с преимущественно атональной второй. Разумеется, само понятие «атональности» в данном случае типично айвзовское — в целом это сфера, контрастирующая ярко жанровой музыке, цитатам гимнов, айвзовского марша и рэгтаймовым ритмам.

В песне «Парацельсус» на слова Браунинга гармония, насыщенная и сложная в начале, разрешается в тональность G-dur на словах «Я понял свою глубокую ошибку» и песня завершается унисоном на звуке *d*. Еще более поразительный образец воплощения программного замысла с помощью сопоставления тональной и атональной сфер имеется во Втором квартете. В атональном окружении «Спора» звучат тональные фрагменты, а каденционная формула в C-dur отражает приход к временному «соглашению» в дискуссии (т. 101—102 первой части). И в ряде других опусов Айвза густота и насыщенность диссонантной гармонии разрешается в тональном конечном аккорде, обычно трезвучии, и каждый раз это связано с конкретным замыслом, с содер-

жанием произведения или его программой («По тротуарам», «Hallowe'en», Вторая скрипичная соната, «Соната на трех страницах», «Пловцы», «Большинство»). В песне «Большинство» для голоса и оркестра доминантово-тонический каданс звучит вскоре после кластеров.

Не только атональность, но и пантональность у Айвза появляется уже в ранних произведениях (Фуга в четырех тональностях, наличие опорных тональных точек в Первой фортепианной сонате, с центром всего цикла в E-dur).

Во многих случаях композитор опирается на тональность C-dur, по-видимому, как на квинтэссенцию диатоники. C-dur для него воплощение простоты и жизненности, как для Прокофьева — классической ясности. В интересном своей гармонической смелостью 90-м псалме объединяющим центром служит органнй пункт C у органа; в 24-м псалме (1897) афункциональные аккорды хора связаны не единой тональностью, а центральным звуком C. Подобным образом диссонантные сочетания из секунд, терций, кварт и т. д. опираются на C в басу в «Церковном гимне» для хора, тромбона и органа и в заключении песни «Антиподы», где применение органного пункта имеет программный смысл. Диссонансы у Айвза всегда несут точную образную функцию. В указанном 24-м псалме имеет место последовательное применение определенных интервалов в отдельных строфах.

Можно привести образцы произведений с преобладанием тех или иных интервалов. Например, в органной Прелюдии (1892) основной являются терцовые аккордовые наслоения; в песне «Харпалюс», Largo risoluto № 1, «В клетке», в «Звуковых путях № 1» — квартовые, разумеется, по-разному использованные, в «Сонате на трех страницах» чередуются кварты и тритоны, в четвертитоновом «Хорале» — нисходящие параллельные квартакорды у второго фортепиано и параллельные квинты у первого фортепиано (или струнных), настроенного на $\frac{1}{4}$ тона выше. Песня «Туманы» строится на увеличенных трезвучиях. Для обострения атональной гармонии Айвз часто использует секунды, большие септимы и малые ноны. Аккорды из секунд в сложных сочетаниях и различной выразительной функции имеются в «Звуковых

путях № 3», в песне «Антиподы», в «Вопросе без ответа» (у четырех флейт), в «Hallowe'en», «In te con moto», «Скерцо».

Кластеры у Айвза очень разнообразны. В Первой фортепианной сонате это пассажи из больших и малых секунд, во Второй сонате и «Большинстве» — плотные гармонические комплексы; наконец, в «Четвертом июля» и «Линкольн, великий гражданин» выступают движущиеся звуковые поля, что отражает уже айвзовскую «полифонию пластов» и далеко выходит за рамки использования однородных интервалов.

Сами кластеры создаются из разных интервальных сочетаний, которые в сумме охватывают все двенадцать звуков (иногда включая и четвертитоновые). Можно заметить «естественность» возникновения у Айвза кластеров: часто это квинтовые аккорды на струнных инструментах; многократное глиссандирование этих квинт вверх и вниз в разных темпах у каждого инструмента не только создает кластеры, но и может рассматриваться, как прием сонористики или алеаторики.

Понятие кластера введено Г. Коуэллом в 1919 году, но опубликовано только в его работе 1930 года (8). При этом Коуэлл утверждает, что Айвз первым из композиторов стал применять в своем творчестве звуковые кластеры, а также гармонии, построенные на больших и малых секундах вместо терций (см. 6, р. 142—145). Кластеры нередко применяются как изобразительный прием, у Айвза они — реалистическое средство и элемент многосоставного комплекса. Часто он употребляет их как подражание ударным, в особенности барабанам. Такова функция кластеров в партии фортепиано в «In te con moto», в четвертой части Первой фортепианной сонаты (см. пример 25). Элементы «кластера» можно видеть во второй части Трио, где в калейдоскопе маршей, танцев и гимнов «барабанный» бас у фортепиано сопровождает патриотическую песню Гражданской войны «Маршируя через Джорджию» (см. пример 12 б).

Произведения Айвза демонстрируют также примеры сложных сочетаний тональных и атональных, гармонических и полифонических пластов. Атональная гармония выступает у него в традиционных формах имитации, обращения и ракоходного движения, стретто, канонов,

а полностью свободное атональное сочетание нескольких голосов встречается лишь эпизодически; ведь атональность не была у Айвза последовательно применяемым принципом.

В «Хусатоник у Стокбриджа» композитор сопоставляет гимническую мелодию «Миссионерского напева» с ритмически дифференцированным атональным сплетением голосов, постоянно варьируемым фоном. Подобным образом в «Центральном парке ночью» независимо сосуществуют две сферы: сравнительно простая бытовая музыка духовых и фортепиано и импрессионистско-изобразительная «свободная» гармония струнных.

Метроритмика, входящая в сложный многослойный комплекс мышления Айвза, характеризуется неслыханной дотоле изобретательностью и «импровизационностью». Именно полиритмика и полиметрия придают особое своеобразие айвзовской «полифонии пластов» и, одновременно, составляют особые трудности при исполнении его музыки. Но при самых сложных и разнообразных типах ритмической асимметрии и импровизационной свободы произведение сохраняет метроритмическое единство благодаря ритмическому акцентированию размера.

Как и другие составные элементы композиторского стиля Айвза, ритмы и метры его произведений охватывают широчайший диапазон творческих направлений XX века — от популярных маршевых ритмов, ритмической просодии, разнообразного синкопированного деления, ударного ритма, предваряющего «Весну священную», до ритмических серий, предвосхищающих «варибельную ритмику» Б. Блахера, метрических последовательностей, напоминающих Мессиана, либо сложных аметрических группировок типа Булза. Дело опять-таки не в том, что Айвз отдельными метроритмическими опытами предваряет Дебюсси, Стравинского либо Бартока, и не в их экспериментальной роли, а в том, что подобные опыты явились одним из способов отражения в музыке тех или иных жизненных впечатлений.

Высказывания Айвза о ритме, которые приводит Дж. Киркпатрик, существенны для понимания его стиля: «Ритм, возможно, надо больше чувствовать, чем звуки... Чувствовать одновременно несколько ритмов и слышать их как таковые не так сложно, как их сыграть.

Обычно, сочетание более трех ритмов на фортепиано не эффективно, так же, как трех либо четырех—в пьесах для двух исполнителей (например, в скрипичной сонате, или в музыке для голоса и фортепиано). Чтобы выразить полиритмию в ее полной силе, следует исполнение каждого ритма поручать одному исполнителю или группе исполнителей. Под ритмом я понимаю нечто, что является лишь частью ритма в его высшем смысле — различие иктов при их общем единстве. Каждая группа, по возможности, должна отличаться по тембру, например: струнные, медные, барабан, колокола, деревянные и разные виды ударных инструментов, каждый со своим размером... После длительной практики я был в состоянии одновременно держать в уме пять, даже шесть ритмов так, что я мог слышать каждый из них... и я полагаю, что это более естественный путь... чем их выписывание и исполнение по бумаге, показывающее точное расположение каждого звука по отношению друг к другу, только для глаза» (25, р. 123—125).

Ритмическая сложность либо простота у Айвза обуславливаются только требованиями замысла и его отражения в музыке. Многочисленные полиритмические скопления содержатся в его оркестровых партитурах, но в фортепианных пьесах и песнях Айвз предлагает в одновременности два-три ритмических рисунка, не более.

Если полиритмические приемы происходят у композитора безусловно от негритянской музыки, то синкопированные ритмы — от шотландской и ирландской. Айвз доказывает, что переменную акцентность применяли еще старые духовые оркестры, и подробно объясняет такие ритмы. Очень остроумны сообщения композитора о возникновении огромного числа его пьес из многообразия «ритмических движений жизни» («Парад пожарников», «По тротуарам», «Рондо скорой подземки», «Звуковые пути» и др.).

Непосредственная связь Айвза с бытом в сфере метроритмики выразилась в перенесении им в свою музыку маршей, куикстепов и рэгтаймов. Ведущее место этих жанров в американской жизни рубежа веков подтверждает верность избранного Айвзом пути. Его глубокая национальная почвенность усиливается оттого, что он не копирует модных рэгтаймов девяностых годов

(«Рэг кленового листка» С. Джолпина, «На загородной встрече в Джорджии» К. Милса, и т. п.), а черпает из значительно более давних и непосредственных истоков. Рэгтайм, как и другие музыкальные явления Америки, причудливо объединил различные национальные влияния.

По определению одного из исследователей данного вопроса Леруа Джонса, «рэгтайм развился из парадокса менестрельства, поскольку это была музыка, в которой негры имитировали подражание белых негритянской музыке» (26, р. 90).

Как верно отметил Г. Хичкок (18, р. 120—124), рэгтайм был с таким энтузиазмом принят американцами потому, что возник из развития их традиционных танцев и маршей; когда он вошел в моду, то даже «Марсельезу» стали играть наподобие рэгтайма. В музыке Айвза, в причудливом переплетении рэгтаймовых элементов менестрельных песен и раннего джаза можно заметить общие истоки рэгтайма и репертуара духовых оркестров Севера, а с другой стороны, типичное для негритянской музыки сочетание нерегулярных ритмических фигур верхнего голоса и постоянного ударного фона.

Здесь следует объяснить также часто применяемый Айвзом термин «джигс» («jiggs»). Это слово еще во времена Айвза утратило первоначальное значение шотландского танца, а также — пренебрежительного прозвища негра. Джиги — танцы, исполняемые на банджо во время менестрельных зрелищ, и вплоть до 1897 года, когда наименования «рэг» и «рэгтайм» стали распространенными, пианистов или оркестры, играющие в стиле рэгтайма, называли «джиг-пианист» и «джиг-оркестр».

Айвз отвергал нападки критиков, говоривших о влиянии никогда не слышанной им «Весны священной» на «Лагерь Патнема» из «Новоанглийской симфонии», и подробно объяснял применяемый здесь «старый способ барабанной игры на фортепиано». Он показывал на примере, что сочетание в марше двух ритмических фигур ровными шестнадцатыми дает естественное смещение акцентов, причем это смещения варьирующиеся (25, р. 139). Этот же прием использован в ранних произведениях Айвза — органичных вариациях «Америка», «Сельском духовом марше», увертюре «1776», в камерных опусах, например в «Звуковых путях».

Но, восхищаясь рэгтаймом, Айвз решительно выступает против тех, кто полагает, что рэгтайм является единственной подлинной американской музыкой: «Это одно из многих верных, естественных и сегодня общепринятых средств выражения... Рэгтайм это больше (но не намного), чем естественная формула переменных акцентов или смесь попеременных ударений и безакцентности... рэгтайм имеет свои возможности. Он «представляет американскую нацию» не более, чем нарядные старые сенаторы... Время отбросит недостатки сырого материала и переплавит его достоинства в фабрике нашей музыки. Однако снабжать все блюда одним и тем же соусом — значит считать природу хуже политика» (24, р. 94).

Рэгтайм сопровождает творчество Айвза от его первых шагов. В 1900—1911 годы он создал ряд рэгтаймовых пьес, которые, однако, отдельно не исполнялись, а использовались во второй и четвертой частях Первой фортепианной сонаты (версии этой второй части — в Сюите для камерного оркестра — «В трактире»), во второй части Третьей скрипичной сонаты; вторая часть Второй скрипичной сонаты также опирается на рэгтаймовый ритм, чередующийся с синкопированной вальсовостью. В «Звуковых путях № 1» рэгтаймовые синкопы возникают в размере $\frac{3}{16}$.

Ритмическая формула рэгтайма получает у Айвза преломление не только в вариантах широкой бытовой танцевальной сферы. Кроме основного рэгтаймового размера широко варьируются его внеударные акценты и ритмические структуры (см. Первую фортепианную сонату).

Почти никогда не выступая у Айвза в «чистом» виде, рэгтайм нередко составляет часть метроритмического комплекса. В синкопированном скерцо «По тротуарам» для камерного ансамбля в размере $\frac{5}{8}$ ритм рэгтайма контрапунктирует с триолями, а ударные акцентированные аккорды в $\frac{3}{16}$ имитируют «короткие удары барабана»; имеет место здесь также сложное сочетание пятидольности и девятидольности.

Таким образом, фактура произведения у Айвза метрически варьируется путем одновременного сложного соединения нескольких горизонтальных линий, мелодика которых изложена в различных размерах.

Особое пристрастие композитора к типичной джазовой внеударности, неравномерности вступлений — непосредственно до или после сильных долей — является лишь одним из составных элементов многоплановой ритмики Айвза. Подобные явления выступают во вторых частях Третьей, Первой и Второй фортепианных сонат и в симфонических партитурах. В пьесе «В трактире», передающей звуки веселья, слышимые прохожим, можно узнать ритмы чарльстона и румбы задолго до того, как эти танцы стали популярными в Америке. Айвз проявляет здесь необычную изобретательность в рамках монотонных, на первый взгляд, размеров. Он применяет асимметричное акцентирование неударных долей, нечетные группировки по пять, семь звуков.

Такие примеры у Айвза очень часты. В больших партитурах они осложняются одновременным сочетанием различных ритмических группировок в разнообразных полиритмических соотношениях. В «Хусатоник у Стокбриджа» из «Новоанглийской симфонии» наряду с наложением многих ритмов в одновременности имеют место и тональные и тембровые напластования.

Полиритмия Айвза — сложное и интересное явление само по себе. Уже в последней части Первого квартета встречаются одновременно $\frac{4}{4}$ и $\frac{3}{4}$. Сложные метроритмические комбинации и преобразования в симфонических партитурах наблюдаются и в Первой симфонии. Во Второй обращают на себя внимание варианты песни «Колумбия, жемчужина Океана», в качестве главной партии второй и пятой частей и побочной первой части, и всевозможные ее сочетания с другими темами. Беспреывная полиритмия в «Звуковых путях № 3» составляет единое целое со звуковысотной и тембровой полифонией. Центральный раздел «Сонаты на трех страницах» состоит из трех независимых музыкальных элементов: мелодического в медленно движущихся триолях верхнего голоса, для которого Айвз советует ввести колокольчики (*glockenspiel*) или челесту, гармонической структуры с аккордами длительностью в $\frac{1}{16}$ и созвучий в условном размере $\frac{3}{8}$.

В пьесе «С вершин и гор» кажущееся свободным сочетание звуковысотных, ритмических и тембровых последовательностей на самом деле четко организовано. Любопытен канон в партии колоколов с последователь-

но уменьшающимися, а затем увеличивающимися длительностями: «Колокола с вершин, когда скалы на горах начинают взывать» (слова Айвза в конце партитуры).

С помощью ритма Айвз передает в музыке конкретные, самым им виденные события и делает это с предельной реалистичностью, вплоть до пластики движений (см. пьесу «В клетке»).

Интересные примеры полиритмии можно найти во втором квартете. В первых двух частях партии четырех «спорящих» многократно комбинируются, вплоть до образования четырех независимых ритмов; во второй части возникают ритмические каноны (см., например, от т. 68 и далее). Полиритмия обычно сочетается у Айвза с политональностью (что уже замечалось в «Звуковых путях № 3»), либо атональной полифонией.

Понятие формы как архитектоники произведения во многих случаях приближается у Айвза к сегодняшней концепции свободной структуры («открытая» форма). Свои взгляды на этот вопрос композитор изложил, в частности, в объяснении к одному из своих наиболее смелых и «пророческих» опусов — «Hallowe'en» для струнного квартета и фортепиано¹. В целом программно-обусловленная суматошность, которую сегодня назвали

¹ «Hallowe'en» — всего лишь восемнадцатитактовая шутивно-юмористическая сценка, о которой Айвз сказал: «Это произведение должно играть несколько раз подряд и каждый раз по-иному... Многие из моих друзей замечали, что достаточно исполнять это произведение трижды, — но оно было написано для церемоний «Hallowe'en», а не для какого-нибудь красивого концерта. Поэтому решение данного вопроса предоставляется самим исполнителям, относительно к чувствам, проявляемым публикой». В соответствии с указанием Айвза варианты сочетания инструментов, динамика и темп при каждом исполнении различные.

Также во второй скрипичной сонате Айвз предоставлял исполнителям возможность повторять один из эпизодов дважды или трижды с постепенным замедлением. Каденцию в скерцо «По тротуарам» он предлагал играть либо не играть («если играть, то как можно неприятнее, но ровно, точно и по возможности немзыкально!»). Разумеется, в этих ремарках заключена немалая доля айвзовского своеобразного юмора.

Близки алеаторике также намеренные «ошибки» в его партитурах (неверные ноты, звуки, которые нельзя исполнить на данном инструменте, игра вне тональности в «Четвертом июля» и других). В «Романсе Центрального парка» (1900) вокальная партия «Арии» может исполняться на октаву выше, вообще пропускаться и т. п.

бы алеаторикой, достигается здесь продуманной тональной разобщенностью, несовпадением ритмических ударений; в последнем проведении ко всеобщему шуму, добавляется барабан и, по желанию, труба, темп столь быстрый, что создается сугубо сонористический эффект.

Обязательно лишь заключение у струнных в C-dur. Создавая контраст к политональности, этот «классический» каданс внезапностью появления близок современным коллажным приемам, создавая комический эффект:

56

V-no I *ff*

V-no II *ff*

Viola *ff*

V-c. *ff*

ff

fff

Впечатление импровизационной свободы при исполнении произведений Айвза может быть достигнуто только путем тщательнейшего изучения их многопластовой фактуры, особенно сложной в симфонических опусах. Главный же для композитора получаемый конечный результат мог бы считаться идеалом воплощения понятия алеаторики и оправдывать применение этого приема, как самого творческого.

Г. Коуэлл верно замечает (6, с. 133), что музыкальное произведение для Айвза — это живой организм, поэтому, несмотря на требуемые им иногда тонкости звучания, Айвз допускает большую творческую свободу при исполнении.

Айвз был и остается непревзойденным мастером в передаче многоликости аспектов жизни. Создать при интерпретации сочинений Айвза впечатление живой и пестрой массы, сосуществования многих индивидуальностей в единстве — вот задача, которая стоит перед исполнителями.

Взгляды Айвза на музыку и ее задачи непременно включали участие слушателя: «В любой музыке, основанной более, чем на одной или двух ритмических, мелодических, гармонических схемах, слушатель должен играть активную роль» (6, р. 196—197).

С другой стороны, Айвз чрезвычайно повысил функцию исполнителей своей музыки, предоставляя им полную свободу в облегчении своей вокальной или инструментальной партии. Сетую на ограниченность исполнительских средств как вокальных, так инструментальных, он писал: «Почему музыкальная мысль не может быть представлена так, как она родилась... и если она получится лучше на большом барабане, чем на арфе, надо достать хорошего барабанщика» (24, р. 84).

Иными словами, Айвз настаивает на праве композитора применять все нужные ему для раскрытия содержания исполнительские приемы и ссылается на пример Бетховена, который, по его мнению, «стал бы Вьетаном либо Тальбергом, если бы писал легко исполнимую скрипичную и фортепианную музыку» (24, р. 85).

Творческий подход к исполнению музыкального произведения очень современен и перекликается с новаторскими устремлениями сегодняшнего дня. Композитор последовательно осуществляет этот художественный прин-

цип в трактовке отдельных элементов музыкального языка и структуры целого.

Если подходить к произведениям Айвза с консервативной точки зрения, они могут показаться беспорядочными, лишенными целостности в общепринятом смысле. Однако постоянное применение им различных, нередко полярных музыкальных сфер вытекает из его эстетической концепции взаимосвязи искусства и жизни, трактовки творческого процесса как воссоздания в звуках жизненного опыта. Существование кажущихся несопоставимыми элементов Айвз считал законом природы и подробно писал об этом в «Эссе перед сонатой».

Форма как строение целого у Айвза, отражая необычность всего его мышления, простирается от одночастности до многочастности и монтажного нанизывания. Каждый из этих видов имеет множество вариантов. Одночастность, соответствующая передаче программного замысла (нарастание к кульминации, а затем спад), нередко приобретает вид канона либо двойного канона (скерцо «Все кружась и возвращаясь», «С вершин и гор»).

Сходные явления наблюдаются также в многочастной форме, где Айвз охотно обращается к трехчастности, но и здесь с классическими образцами его роднят лишь общие схемы. Композитор пользуется приемами варьирования, вбирающими широкий диапазон полифонических средств от имитационности, увеличений, уменьшений, объединения различных тональных и метrorитмических линий до многопластовости.

Монтажные формы занимают в творчестве Айвза важное место из-за частого применения цитат. Вторая часть Трио, с юмористическим названием, носит характер попури; однако и здесь композитор пользуется сложными тематическими реминисценциями. В других произведениях подобного типа он применяет способы связи разных уровней сложности (имитационные формы и приемы, соотношение тональности и атональности, темпов, динамики и т. п.).

Своеобразна и трактовка цикла у Айвза. Большинство его произведений многомерно, в основном трехмерно. Однако соотношение элементов цикла целиком обусловлено конкретным немusикальным замыслом, отсюда их «случайность», но только в традиционном схема-

тичном понимании. Ибо даже алеаторика Айвза вызвана лишь потребностями замысла.

Монтажный принцип особенно заметен в симфонических циклах. Он превосходит современное оперирование звуковыми блоками. Это крупноплановое мышление, заключающееся в сопоставлении разных типов музыки и изложения (например, тональность — атональность), наблюдается в «Четвертом июля», во второй части Четвертой симфонии, в «Готорн» из сонаты «Конкорд» и т.д.¹

Форма у Айвза непосредственно связана с тембровым развитием, алеаторика — с сонористикой. Ряд произведений композитора требует нескольких оркестров (Четвертая симфония, «Центральный парк ночью», «Вопрос без ответа»), в том числе за сценой («Центральный парк ночью»). Эта многосоставность является инструментальной реализацией полимелодизма, полигармонии и метроритмических напластований. Как упоминалось, нередко композитор предлагает свободный выбор исполнительских возможностей, замену одних интересных составов другими.

Яркий пример представляет в данном отношении партитура второй части Четвертой симфонии. По желанию в нее вводится партия четвертитонового фортепиано. Это отражает айвзовскую концепцию необычных, но свободно заменяемых инструментов и составов. Показателен в этом смысле комментарий, сопровождающий данную партитуру. Из него явственно следует, что организованная алеаторика Айвза не является нарочитым приемом и касается не только исполнительского фактора, но затрагивает глубоко внутреннюю сферу произведения, его построение, драматургию².

¹ Р. Бернлеф удачно определяет это как ассоциативную связь через мотивную общность (по аналогии с циклическим принципом С. Франка и «мгновенной формой» Штокхаузена). Нельзя, однако, согласиться, что это замена «динамически развивающихся форм» tonальной системы статическими, атематическими, «монтажными» формами (2, z. 158—159).

² «Инструменты здесь разделяются на два отдельных оркестра; нижний продолжает предыдущее *Adagio*, в то время как верхний, включающий духовые деревянные и медные, литавры и оба фортепиано, врывается внезапно, перекрывая звуки нижнего оркестра, если последний не будет расположен достаточно близко к большин-

Трактовка оркестра тесно связана здесь со сложной полифонией мелодики, гармонии и ритма. Для рельефного выделения отдельных линий, в частности ритмических, необходимо правильное расположение инструментов по отношению друг к другу и размещение их на различных расстояниях от слушателей.

Для крупных произведений Айвза норму составляют различные уровни — сложный комплекс разнородных музыкальных элементов, которые то появляются, то исчезают, выступают на первый план, либо превращаются в фоновые, становятся солирующими или сопровождающими, еле слышимыми или громогласными. Композитор полностью отказывается от понятия единства произведения, заключающегося в одноплановости. Традиционные понятия темы-мелодии и сопровождения существуют у Айвза лишь в функции одного из стилевых компонентов. У композитора чередуются или сочетаются строгая организованность и полная анархия, разновидность алеаторики.

Нередко композитор выдвигает общее требование рэгтаймовой манеры исполнения (в Первой фортепианной сонате, Третьей скрипичной и т. д.).

Это также связано с впечатлениями юности, восхищением игрой талантливого пианиста-импровизатора Джорджа Фельсбурга, сопровождавшего впоследствии немые фильмы. Айвз порой замещал его. Один из рэгтаймов Фельсбурга Айвз использовал во второй части Сюиты для театрального или камерного оркестра («В трактире»).

Айвз пишет, что освобождение от жестких пут консервативной немецкой музыки почувствовал лишь после того, как обратился к музыкальному бытовому материалу — рэгтаймам и маршам, гимнам и песням (25, р. 129—130). Так, начиная с Первой фортепианной сонаты, скрипичных сонат, театральной оркестровой сюиты, постепенно выкристаллизовывался сугубо индивидуальный метод Айвза, достигший вершины в Четвертой сим-

ству слушателей, или верхний оркестр достаточно отодвинут... примерно в начале следующей страницы верхний оркестр начинает постепенно играть все быстрее и быстрее, вплоть до «срыва», указанного на с. 29, но который может произойти скорее, возможно к концу с. 28» (примечание Айвза к партитуре Четвертой симфонии — АМР, 1965, р. 12).

фонии и Второй сюите для оркестра. Примером целесообразности айзвовской алеаторики может служить трактовка фортепианной партии в третьей части «Новоанглийской симфонии»¹. В творчестве Айвза встречаются также примеры одновременного использования приемов алеаторики и сонористики («Четвертое июля» из симфонии «Празднества»).

Не менее своеобразной, чем сочетание игры нескольких оркестров, является у Айвза инструментовка из солирующих инструментов. Она также опирается на конкретные впечатления детства. Этим объясняется необычность составов и расширение средств, хотя в более камерном плане. Отсюда, среди других приемов, — частое введение Айвзом добавочного исполнителя (в сопровождении «Пловцов», «Монолога»; во Второй скрипичной сонате предполагается введение второго пианиста, имитирующего партию большого барабана). В сонате «Конкорд», по желанию, в трех тактах первой части играет альт, в последнюю часть вводится мелодия флейты. Во втором эпизоде «Сонаты на трех страницах» верхние звуки предлагается передать колокольчикам или челесте.

Крупноплановая алеаторика связана с сочетанием различных темпов у отдельных групп оркестра. Это имеет место, например, в «Дне рождения Вашингтона», когда *allegro* переходит в медленный темп, а один альт «настаивает» на старом темпе. То же, в больших масштабах, выступает у духовых во второй части Четвертой симфонии; различие темпов имеется и в ее финале. В этих случаях темповые несовпадения связаны с другим важным у Айвза явлением — полифонией звуковысотного и метроритмического факторов.

Как видим, понимание Айвзом музыки неразрывно связано с конкретным звучанием и способом исполнения. Одним из важнейших факторов было исключительное тембровое чутье композитора, определившее естествен-

¹ «Нижняя строчка предназначена для добавочного исполнителя. Первоначально она была написана для двух арф на расстоянии... Пассажи не нужно вмещать в точно указанные временные рамки, но каждый должен занимать меньше, чем $\frac{1}{4}$ такт. Фразы имеют неровную продолжительность, как своего рода отлив и прилив. Верхняя партия фортепиано может быть по желанию передана челесте» (см. партитуру).

ность его поисков в сфере звуковой палитры. Партитуры композитора отличаются необычностью составов, особыми способами использования инструментов и голо-сов. Однако при всех трудностях исполнения его сочи-ний нельзя не признать, что написаны они с исклю-чительным знанием исполнительского аппарата. Редко кто из музыкантов мог похвастать подобной Айвзу практи-кой игры на различных инструментах.

Нестандартность и новизна звуковой стороны его произведений объясняются особым умением Айвза вслу-шиваться в те области музыкального быта, которые да-леко не всеми подмечаются и многих могли бы шокиро-вать дисгармоничностью, диссонантностью и резкостью. Все требования Айвза, касающиеся состава исполните-лей, все наиболее смелые эксперименты в инструментов-ке вызваны стремлением воплотить данный идейный за-мысел. Резко выступая против поисков звучаний, как самоцели, так как считал их результат физически раз-дражающим шумом, он для осуществления конкретного замысла применял не только совершенно необычные, нестандартные составы, но добивался, например, введе-ния для двух тактов песни с фортепианным сопровож-дением — струнного квартета или хора для нескольких восклицаний на *fortissimo*. Все это не было, однако, капри-зом или стремлением к вычурности. Не вызывает сом-нения, что в таких «песнях», как, например, «Массы» и в особенности «Линкольн, великий гражданин», эпизоди-ческое введение хора помогает подчеркнуть «массо-вость», «гражданственность» выраженной в произведе-ниях мысли.

Для описания особенностей инструментальных соста-вов Айвза нужно было бы перечислить почти все его произведения. Изобретательность композитора в области сочетаний инструментов в рамках «традиционных» воз-можностей не знает пределов. Он соединяет ударные со струнными, вообще часто опирается на ударные, в ка-кой-то мере предворяя Вареза. Не менее смелым выгладит соединение корнета, или пизкой меди, с голосом и многое другое. Подчеркнем, что все подобные инстру-ментальные партитуры писались для камерного состава, предвосхищая таким образом важнейший принцип Шен-берга и его школы.

Особое значение для Айвза в области оркестровки

имеет близость к бытовому музицированию. Большинство применяемых Айвзом инструментов широко распространены в Америке (скрипка, гитара, мандолина, корнет, волынка, комнатный орган, банджо, разнообразные ударные) и имеют давнишние национальные традиции, не только народные. Так, Б. Франклин играл на гитаре и арфе и сам изобрел стеклянный гармоникон. Айвз любит передавать колокольные или трубные звучания, вводит ансамбли, близкие танцевальным, цирковым, театральным, а также негритянским оркестрикам.

У него можно заметить и некоторое влияние джазового оркестрового стиля, происходящего от блюзов (кларнет, корнет и фортепиано в вопросo-ответном сочетании, различные варианты ансамблей, включающих корнет, трубу, кларнет, тромбон, тубу, гитару, контрабас, барабаны, банджо). На африканские прообразы опирается принцип применения нескольких разных барабанов и гонгов, а также специфическая практика вибрирования (колебание звука при исполнении).

Своеобразие айвзовского стиля состоит здесь в том, что он, как и в других элементах музыкального языка, создает необычные, своеобразнейшие сочетания инструментов. Связь этой черты его стиля с жизненной практикой подтверждается ее наличием уже, например, в песне 1895 года «Сын прыгуна», названной композитором «традиционной». Она исполняется поочередно голосами с фортепиано, фортепиано соло, казоо¹, флейтами пикколо, окаринами и дудками.

Следует вспомнить еще об одной традиции американской музыки, перевоплощенной Айвзом: исполнении программных пьес о битвах с применением пушек, а также использованием изобразительных эффектов медных и ударных инструментов. На фортепиано это передавалось «распростертыми плоско обеими руками на трех нижних октавах таким образом, чтобы каждая нота прозвучала невнятно» (18, р. 40). Возможно, отсюда применение Айвзом кластероподобных образований в задуманной в 1903 году «Новоанглийской симфонии» и в 1909 году — сонате «Конкорд».

¹ Негритянский инструмент из группы мембранофонов — жестяная труба с резонаторным устройством (мембрана, струна и т. п.).

В большие симфонические полотна Айвз также «из жизни» вводил духовые оркестры и взаимоперекрещивающиеся или накладывающиеся пластами массы исполнителей. Отсюда — выделение типичных для духовых оркестров инструментов — медной и ударной групп с турецким и большим барабанами, литаврами, тарелками, треугольником, тамбурином и т. д. Это обобщенно передает (но не имитирует) характер американских многотысячных ансамблей. И в подобного рода инструментовке Айвз был очень самобытен, опирался на жизненные истоки. В «Эскизной тетради» он писал: «Я полагаю, что возможности ударных никогда не были полностью реализованы. Во «Вселенской симфонии» я сделал попытку... [передать] ударным оркестром движение и пульс земли (около 12 различных видов инструментов — 8 барабанов, из них 2 цилиндрических, 11 колоколов, 4 гонга, 2 механические трубы, 3 тарелки, 2 ксилофона, деревянные блоки — все, какие я смог придумать — это звучало (у 8 исполнителей) лучше, чем я предполагал» (25, р. 125).

Айвз пишет, что при осуществлении этого замысла, он вспоминал, как его отец в комической пьесе для духового оркестра «Путешествие в Кони-Айленд»¹ в качестве ударного инструмента применял большие трубы от водопровода.

В тембровой сфере у Айвза намечается еще одна новаторская черта, связанная с изменением качества звучания при пространственном размещении инструментов. Во многих случаях композитор противопоставляет слабо звучащие инструменты — сильным, как, например, одну флейту — всем духовым, голос — барабану, арфу или челесту — медной группе. Подобный подход к распределению инструментов, разумеется, специально задуманный и организованный, перекликается с трактовкой оркестра у Малера и особенно с более поздним веберновским принципом тотальной сериализации.

¹ Coney-Island — место отдыха в Нью-Йорке, на побережье океана. В местной газете 1889 г. пьеса Дж. Айвза описывалась как большое развлекательное представление с множеством известной бытовой музыки от «Старых, былых дней» до «Америки», «Янки дудл», «Дом, милый дом», «Убаюкай меня мать ко сну», имитаций немецких, шотландских и итальянских духовых оркестров, увертюры к «Вильгельму Теллю» и хора из «Трубадура» (25, р. 124).

Многоплановость инструментовки и динамики Айвза неотрывна от его полимелодического, полигармонического и полиритмического стиля; это составная часть его полифонического мышления в широком смысле.

В своих опытах по созданию новых оркестровых звучаний Айвз был намного впереди своих современников. Он мечтал о неслыханных и никогда не применявшихся тембрах, об инструментах, которые передавали бы звуки Вселенной, все разнообразнейшее богатство мира. Именно такие звучания он планировал в последней, «Вселенской симфонии», оставшейся неоконченной отчасти и из-за невозможности найти в то время подходящие тембры. Композитор предполагал использовать электроинструменты; наиболее соответствовали бы его замыслу средства электронной музыки, при его жизни еще не существовавшие.

В статье «Музыка и ее будущее» (6) Айвз пишет об акустико-сонористических условиях и возможностях звучания. Высказанные здесь мысли предваряют современную сонористику и одновременно свидетельствуют о подлинно реалистическом понимании Айвзом процессов музыкального творчества, исполнения и восприятия: «...Главная цель обсуждаемых планов состоит в сведении различных частей музыки в слуховом восприятии к их соотношению друг с другом, подобно тому, как перспектива картины доносит каждый объект до глаза. Отдаленные холмы на пейзаже простираются вплоть до слияния с горизонтом; что-то общее с этим может быть в восприятии музыки. Музыка слишком часто кажется вся передним планом, даже в исполнении мастеров динамики». «...Очень трудно сделать так, чтобы различные инструментальные партии оркестра находились в задуманных соотношениях. В какой-то момент это переходит за пределы контроля любого дирижера или исполнителя, в сферу акустики. В связи с этим может представлять интерес распределение или расстановка инструментов либо их групп на различных расстояниях от слушателей... Трудно воспроизвести звуки и то ощущение, которое придает звучанию расстояние, только путем ограничения или увеличения числа инструментов либо варьирования их интенсивности (духовой оркестр, играющий *pp* на другой стороне улицы, звучит совсем по-иному, чем тот же оркестр, играющий ту же

вещь f на расстоянии квартала, и т. п.). Эксперименты, даже в ограниченных пределах, когда дирижер отделяет хор от оркестра, размещает хор не на сцене, а в отдаленной части зала, вроде бы указывают, что здесь есть возможности, которые могут благоприятствовать показу музыки не только с точки зрения проявления гармонии, ритма, тематического материала и т. п., но более глубокой реализации внутреннего содержания (если таковое имеется)»¹ (6, р. 191).

Если бы изобретения Айвза в сфере музыкального языка стали известны в то время, когда они возникли, и его произведения получили распространение сразу после их написания, — Айвз был бы признан величайшим новатором в музыке нашего века. Ведь он предвосхитил многие сегодняшние приемы во всех областях музыкальной выразительности. Центральным, наиболее индивидуальным и оригинальным достижением Айвза является многоплановость его мышления, охватывающая все сферы музыкального языка, вернее, объединяющая в одно целое принципы полимелодики, полигармонии, линейного поликонтрапункта, полиметрии и полиритмии. Сюда относятся также приемы самостоятельной трактовки тембров и их «политембровых» сочетаний. Наконец, этому подчиняются у композитора также элементы алегории и коллажа.

Однако новаторские заслуги Айвза состоят в чем-то значительно более существенном, а именно — во всеохватывающем, полнокровном ощущении жизни в музыке, в подчинении всех богатейших и оригинальнейших выра-

¹ Далее Айвз вспоминает слова Торо о глубоком звучании конкордского колокола через расстояние над лесами («вибрация вселенской лиры»), о валторне, которая через озеро дает совсем иной эффект звучания, о слышанном в детстве исполнении духовым оркестром довольно трудной парافразы на гимн «Золотой Иерусалим»: исполнители располагались двумя или тремя группами вокруг городской площади; главная группа, в центре, обычно играла главные темы, в то время как другие, на соседних крышах и верандах, играли вариации, рефрены и т. д. «Капельмейстер рассказывал, что человек, дом которого находился ближе к вариациям, наставлял на том, что они являются подлинной музыкой и что более красиво слушать гимн просеивающимся сквозь них, чем с другой стороны. Другие, прохаживаясь вокруг площади, были изумлены различными и интересными эффектами, получаемыми от перемены места» (6, р. 192—193). Айвз вспоминает, какое глубокое впечатление производило это с крыш, где играла скрипичная группа и пел хор.

зительных средств выявлению великих, но не абстрактных идей и их удивительно конкретному художественному воплощению. Все столь отличные друг от друга новые средства подчиняются у Айвза некой внутренней дисциплине, объединяющей их в гармоничное целое.

●

Творчество Айвза пробивает себе путь с большим трудом, оно слишком непривычно, будоражаще. Там, где оно должно быть наиболее понятным, — в Америке, новая музыка воспринимается с большим сопротивлением, разве что она становится на время модной. Справедлива оценка значения Айвза в одной из фундаментальных монографий об американской музыке: «Сегодня музыка Айвза меньше вызывает протест, но ее революционный характер подтверждается тем, что она всегда звучит смело и современно». И еще: «В свое время его музыка была слишком впереди от главного течения американской музыки... Но Айвз успел увидеть подтверждение своих музыкальных идеалов, прежде отвергаемых, обращение американских композиторов к родной музыкальной традиции» (34, р. 151).

Делу распространения музыки Айвза помогли наиболее передовые музыканты Соединенных Штатов, а впоследствии Европы. В настоящее время сочинения композитора все чаще звучат в Советском Союзе, но несомненно, что его творчество заслуживает значительно более массового распространения и признания.

Широта и всеохватность музыки Чарлза Айвза, ее содержательность, бытие через край ощущение жизни, небывалый размах и действенность дают основание полагать, что он внес свою и немалую частицу в искусство будущего. Сам он высказал знаменательные слова, подтверждающие прогрессивность и жизненность его взглядов: «Будущее музыки не будет состоять лишь в ней самой, а скорее в том, как она будет поощрять и расширять надежды и идеалы людей, вместо того, чтобы их ограничивать; в том, как она будет участвовать в тех лучших делах, которые предпринимает человечество и о которых оно мечтает» (6, р. 197).

ПРИЛОЖЕНИЕ

ОСНОВНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

ДЛЯ ОРКЕСТРА

- 1886— Увертюры, антемы, пьесы для духового оркестра, марши и
1902 пьесы для театрального оркестра, танцевальная музыка.
- 1889— Увертюра «Американские леса» («The American woods
1899 Overture»), утеряна.
- 1896— Симфония № 1, ре минор: 1. Allegro moderato; 2. Adagio
1898 molto sostenuto; 3. Scherzo vivace; 4. Allegro molto.
- 1897— Симфония № 2: 1. Andante moderato; 2. Allegro; 3. Adagio
1901 cantabile; 4. Lento maestoso; 5. Allegro molto vivace.
- 1898— «Ласковая светлая ночь» («Calcium Light Night») для ка-
1907 мерного оркестра.
- 1898— «Три загородные сцены»: 1. Веселая вечеринка (Hallowe'en)
1911 для струнного квартета, фортепиано и, по желанию, удар-
ных инструментов; 2. Пруд (The Pond) для струнных,
флейты, голоса (или английского рожка), арфы, колоко-
лов (или челесты либо фортепиано); 3. Центральный парк
ночью (Central Park in the Dark) для камерного оркест-
ра.
- 1901— Симфония № 3: 1. Andante maestoso; 2. Allegro; 3. Largo.
1904
- 1902 Сельский марш (Country Band March) для духового ор-
кестра.
- 1903— Увертюра и марш «1776» для симфонического оркестра.
1904

- 1903— Сюита для симфонического оркестра № 1 «Три местности
1914 в Новой Англии» или «Новоанглийская симфония»: 1. Бостонская община (Boston Common); 2. Лагерь Патнема (Putnam's Camp); 3. Река Хусатоник у Стокбриджа (The Housatonic at Stockbridge).
- 1904 «Генерал Слокум» («General Slocum») для симфонического оркестра, не окончено.
- 1904— Сюита для театрального или камерного оркестра: 1. В клетке (In the Cage); 2. В трактире (In the Inn); 3. Ночью (In the Night).
1911
- 1904— Симфония «Празднества», или «Новоанглийские Празднества» («Holidays», «New England Holidays»): 1. День рождения Вашингтона (Washington's Birthday); 2. День памяти погибших (Decoration Day); 3. Четвертое июля; 1913 4. Приношение благодарности, или День Предков (Thanksgiving or Forefathers day).
- 1909— Симфония № 4: 1. Прелюдия; 2. Скерцо; 3. Фуга в до мажоре; 4. Финал.
1916
- 1911 Танцы рэгтайм для малого театрального оркестра.
- 1911 Увертюра «Браунинг» для симфонического оркестра.
- 1911— «Звуковые пути» («Tone Roads») для камерного оркестра.
1919
- 1911— Симфония «Вселенская» («Universe symphony»), не окончена.
1928
- 1912— Сюита для симфонического оркестра № 2: 1. Элегия нашим предкам (An Elegy to our Forefathers); 2. «Рокстроунхилс» присоединяется к собранию народа на открытом воздухе (The Rockstrewn Hills Join in the People's Outdoor Meeting); 3. У станции метро «Hanover Square North», к концу трагического дня (1915 год), голос народа поднимается опять (From Hanover Square North at the End of a Tragic Day (1915), the Voice of the People again arose), к симфоническому оркестру здесь добавлена группа аккордеонов.
1915
- 1919— Сюита для симфонического оркестра № 3, не окончена.
1926

КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Ансамбли

- 1892— Фуги для органа и струнных.
1895
- 1894 «Цирковой оркестр» («Circus Band») для трех деревянных духовых, трех тромбонов, тубы, скрипок, виолончели, большого барабана и фортепиано.
- 1896 Струнный квартет № 1 «Возрожденческая служба» («A Revival Service»): 1. Прелюдия (Allegro); 2. Офферторий (Adagio cantabile); 3. Постлюдия (Allegro marziale — Andante con moto — Allegro marziale).
- 1901 «С вершин и гор» («From the Steeples and the Mountains») для четырех партий колоколов (или двух фортепиано), трубы и тромбона.
- 1903— Соната № 1 для скрипки и фортепиано: 1. Andante — Allegro; 2. Largo; 3. Allegro—Andante cantabile.
1908
- 1903— Соната № 2 для скрипки и фортепиано; 1. Осень (Autumn);
1910 2. В амбаре (In the Barn); 3. Возрожденческая служба (The Revival).
- 1903— Скерцо для струнного квартета.
1914
- 1903— Сюита для фортепианного квинтета, низкого голоса (инструмента): 1. Гимн (Largo cantabile); 2. Скерцо; 3. Близкий природе (The Innate).
1914
- 1904— Трио для скрипки, виолончели и фортепиано: 1. Andante moderato; 2. Tsiaj (Presto — Più mosso — Adagio — Allegro moderato — Allegro assai — Adagio — Presto); 3. Moderato con moto — Andante sostenuto — Maestoso — Andante con moto — Allegro.
1911
- 1906 Largo risoluto: 1. «Закон уменьшающихся возвращений» («The Law of diminishing returns») для фортепианного квинтета.

- 1906— Скерцо «Все кружась и возвращаясь» (All the Way around
1908 and back) для фортепиано (один или два исполнителя), скрипки или кларнета, флейты, трубы, колоколов (или валторны).
- 1906— Скерцо «По тротуарам» («Over the Pavements») для фор-
1913 тепиано, кларнета, фагота (или саксофона), трубы и барабанов, по желанию — пикколо и трех тромбонов.
- 1907 «Пространство и продолжительность» («Space and Dura-
tion») для струнного квартета и, по желанию, механического фортепиано.
- 1907— Струнный квартет № 2: 1. Споры (Discussions); 2. Дока-
1913 зательства (Arguments); 3. Зов гор (The Call of the Mountains).
- 1907— Скерцо «Пророк» («The See'g») для соло корнета, трубы
1913 или валторны; кларнета, гобоя или валторны; тромбона (или тенорового саксофона), фортепиано и барабанов.
- 1908 «Вопрос, оставшийся без ответа» («The Unanswered Ques-
tion») для четырех флейт, трубы и струнного квартета.
- 1908 Largo risoluto для фортепианного квинтета.
- 1908 In re con moto et Allegro для фортепианного квинтета.
- 1910 Allegretto sombreoso для флейты, английского рожка, трех скрипок и фортепиано.
- 1911 «Гонг на крючке и приставная лестница или парад по-
жарников на Главной улице» («The Gong on the Hook and Ladder or Firemens' Parade on Main street») для камерного оркестра.
- 1911 «Последний читатель» («The last Reader») для английского рожка (или корнета) и, по желанию, голоса, не менее четырех скрипок и других струнных divisi.
- 1912— Соната № 3 для скрипки и фортепиано: 1. Adagio; 2. Al-
1914 legro; 3. Adagio cantabile.
- 1912— Сюита: 1. Новая река (The New River) для трубы,
1921 саксофона, фортепиано и, по желанию, кларнета, и четырех скрипок; 2. Индейцы (The Indians) для трубы, гобоя, струнных, фортепиано; 3. Улица Анны (Ann street) для трубы, флейты, тромбона (или баритона либо баритонового саксофона), фортепиано.

- 1914 «Радуга или пусть будет так» («The Rainbow, or So may it be») для флейты, английского рожка, струнных и фортепиано.
- 1914— Соната № 4 для скрипки и фортепиано «День детей в загородном лагере» («Children's Day at the Camp meeting»):
1915 1. Allegro; 2. Largo — Allegro con slugarocko — Andante — Largo. 3. Allegro.

Для фортепиано, органа

- 1891 Вариации на американский национальный гимн для органа: Интродукция; Хорал, Пять вариаций (с битональными интерлюдиями).
- 1891— Фуга в четырех тональностях для органа.
1894
- 1896— Органные пьесы для церковной службы и концертов (пре-
1902 людии, фуги и др.).
- 1897 «Верный навсегда» («Adeste fidelis») для органа: Прелюдия; Медленный марш (также для духового оркестра).
- 1900— Отдельные фортепианные пьесы, этюды и др.
1914
- 1902— Соната № 1 для фортепиано. 1. Adagio con moto — An-
1909 dante con moto — Allegro risoluto; 2. Allegro moderato; 3. Largo (или Adagio) — Allegro — Largo; 4. Andante — Allegro — Presto; 5. Andante maestoso — Adagio cantabile — Allegro — Allegro moderato ma con brio.
- 1905 Соната на трех страницах (Three-Page Sonata) для фортепиано.
- 1908 «Антиаболиционистские мятежи» («The antiabolitionist riots») для фортепиано.
- 1909— Соната № 2 для фортепиано «Конкорд, Массачусетс, в
1915 1840—60-е гг.»: 1. Эмерсон; 2. Готорн; 3. Олкотты; 4. Торо.
- 1910 «Три протеста» («Three Protests») для фортепиано: 1. В темпе марша или быстрее; 2. Adagio (или Allegro, или попеременно); 3. Канон.

- 1912 «Двадцать два» («Twenty — two») для фортепиано.
- 1916 Фантазия «Небесная железная дорога» («The Celestial Railroad») для фортепиано).
- 1924 Три четвертитоновые пьесы для фортепиано.

ВОКАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

- 1889 «Расставание» («At Parting»), сл. Петерсона, для голоса и фортепиано¹.
- 1893 Жатвенная песня (Song for Harvest Season), на текст из старого гимна, для голоса, корнета, тромбона и контрабаса; голоса и органа.
- 1894 «Цирковой оркестр» («Circus Band»), сл. Ч. Айвза, для хора и оркестра, голоса и ф-п; голоса и оркестра.
- 1895 Песни, которым меня учила мать (Songs my Mother taught me), сл. А. Хейдука, перевод Н. Макферрен, для голоса и ф-п.
- 1895 «Сын прыгуна» («A Son of a Gambolier»), сл. ирландские, для голоса и ф-п с поочередным присоединением нескольких флейт пикколо, окарины, дудок.
- 1896 «В аллее» («In the Alley»), сл. Ч. Айвза, для голоса и ф-п.
- 1896 Шотландская колыбельная (A Scotch Lullaby), сл. Ч. Мэрилла, для голоса и ф-п.
- 1896 Весенняя песня (Frühlingslied), сл. Г. Гейне, для голоса и ф-п.
- 1897 «Ты как цветок прекрасна» («Du bist wie eine Blume»). сл. Г. Гейне, для голоса и ф-п.
- 1897 Летние поля («In Sommerfields»), сл. Г. Альмерса, перевод Чепмена, для голоса и ф-п.
- 1897 «Воспоминания» («Memories»), сл. Ч. Айвза, для голоса и ф-п.
- 1897 — Псалмы № 24, 67, 90, 150 для хора и симфонического оркестра.
1898

¹ В дальнейшем сокращ.: для голоса и ф-п.

- 1898— Кантата «Небесная страна» («The Celestial Country»)
 1899 сл. Г. Олфорда, для смешанного хора, солистов, струнного квартета, двух валторн, органа; смешанного хора и ф-п.
- 1898— Три жатвенных хорала (Three Harvest-Home chorales),
 1912 сл. Дж. Берджесса, Дж. Гэрни, Г. Олфорда, для хора, медных, контрабасов и органа.
- 1899 «Южный ветер» («The South Wind»), сл. Г. Т. Айвз, для голоса и ф-п.
- 1900 «Романс Центрального парка» («Девяносто шесть» [1896]), сл. Л. Ханта, для голоса и ф-п.
- 1900 Колыбельная («Berceuse»), сл. Г. Т. Айвз, для голоса и ф-п.
- 1901 «Часовой» («Watchman»), сл. Дж. Браунинга, для голоса и органа; голоса и ф-п.
- 1901 «Детский час» («The Children's Hour»), сл. Г. Лонгфелло, для голоса и ф-п.
- 1902 «Схватка с вампиром» («Slugging a Vampire»), сл. Ч. Айвза, для голоса и ф-п.
- 1902 «Гулянье» («Walking»), сл. Ч. Айвза, для голоса и ф-п.
- 1902 «Бурный ветер» («Rough Wind»), сл. П. Шелли, для голоса и ф-п.
- 1902 «Харпалюс» («Harpalus»), сл. Т. Перси, для голоса и оркестра.
- 1906 «В клетке» («The Cage»), сл. Ч. Айвза, для голоса и ф-п; то же — одна из частей Сюиты для театрального или камерного оркестра (1904—1911).
- 1907 «Монолог» («Soliloquy; a Study in 7-ths and other Things»), сл. Ч. Айвза, для голоса и ф-п.
- 1909 «Прощание с отчизной» («A Farewell to Land»), сл. Дж. Байрона, для голоса и ф-п.
- 1909 «Терпеливость» (Tolerance), сл. Р. Киплинга, для голоса и ф-п.
- 1909 «Безмятежность» («Serenity»), сл. Дж. Уайтера, для хора и оркестра; голоса и ф-п (1919).
- 1909 — «Подобно больному орлу» («Like a sick Eagle»), сл. Дж. Китса, для голоса и ф-п.
- 1909 — «Сбежавшая лошадь на Главной улице» («Runaway Horse on Main street»), сл. Ч. Айвза, для голоса и ф-п; то же — для духового оркестра (1905).

- 1910 «Туманы» («Mists»), сл. Г. Т. Айвз, для голоса и ф-п.
- 1910 «Доказательство» («Evidence»), сл. Ч. Айвза, для голоса и ф-п.
- 1911— «Последний читатель» («The last Reader»), сл. О. Холмса, 1921 для голоса и камерного оркестра; для голоса и ф-п; то же — для камерного ансамбля.
- 1911 Реквием, сл. Р. Стивенсона, для голоса и ф-п.
- 1912 «Загородное собрание» («The Camp Meeting»), сл. Ч. Айвза по Т. Эллиот, для голоса и ф-п.
- 1912— «Декабрь» («December»), сл. Фольгоре да сан Джеминиано, 1913 перевод Д. Г. Россетти, для унисона мужских голосов и одиннадцати духовых инструментов; для голоса и ф-п. (1920).
- 1914 «Восшествие на небо генерала Уильяма Бута» («General William Booth's Entrance into Heaven») сл. В. Линдсея, для голоса и ф-п; для хора (или голоса соло) и духового (либо камерного) оркестра.
- 1914— «Долг и жизнь» («Duty and Vita»), сл. Р. Эмерсона, для 1921 мужского хора и оркестра; для голоса и ф-п.
- 1914— «Чарли Ратледж, ковбойская баллада» («Charlie Rutlage»), 1915 для голоса и ф-п; то же — для оркестра (эскизы, 1922).
- 1915 «Большинство», или «Массы» («The Majority, or the Masses»), сл. Ч. Айвза, для хора и оркестра; для голоса и ф-п (1921).
- 1915 «Торо» («Thoreau»), сл. Ч. Айвза по Г. Торо, для голоса и ф-п.
- 1915— «Пловцы» («From the Swimmers»), сл. Л. Унтермейера, 1921 для голоса и ф-п; то же — для оркестра (1922).
- 1915— «Антиподы» («On the Antipodes»), сл. Ч. Айвза, для го- 1923 лоса (или хора) и двух фортепиано; то же — для двух фортепиано (или органа) и струнного оркестра.
- 1916 «У реки» («At the River»), сл. Р. Лоури, для голоса и ф-п.
- 1916 «Близкий природе» («The Innate»), сл. Ч. Айвза, для го- лоса и ф-п; то же — одна из частей Сюиты для камерного ансамбля (1903—1914).
- 1917 Три песни из первой мировой войны, для унисонного хора и симфонического оркестра; для голоса и ф-п: 1. Том от- чаливает (Tom sails away), сл. Ч. Айвза; 2. Он находится там! (He is there!), сл. Ч. Айвза; 3. На полях Фландрии (In Flanders Fields), сл. Дж. Мак Роя.

- 1917 «Предчувствия» («Premonitions»), сл. Р. Джонсона, для голоса (или унисонного хора) и малого оркестра; то же — для голоса и ф-п.
- 1917 «О том, что любили наши отцы, а более всего — Свободу» («The Things our Fathers loved, and the greatest of these is Liberty»), сл. Ч. Айвза, для голоса и ф-п.
- 1919 «Для Эдит» («To Edith»), сл. Г. Т. Айвз, для голоса и ф-п.
- 1919 «Вечерняя заря» («Afterglow»), сл. Дж. Ф. Купера, для голоса и ф-п.
- 1920 «Гранчестер» («Grantchester»), сл. Р. Брука, для голоса и ф-п.
- 1920 «Выборы» («An Election»), другие названия: «Меня поражает» («It strikes me that»), «2-е ноября 1920 г.» («November 2, 1920»), «Долой политиков» («Down with Politicians»), сл. Ч. Айвза, для мужского голоса (или унисонного хора) и оркестра; для голоса и ф-п (1921).
- 1920 «Удача и труд» («Luck and Work»), сл. Р. Джонсона, для голоса и ф-п.
- 1920 «Сентябрь» («September»), сл. Фольгоре да сан Джеминиано, перевод Д. Г. Россетти, для голоса и ф-п.
- 1921 «Уолт Уитмен» («Walt Whitman»), для голоса и ф-п.
- 1921 «Парацельсус» («From Paracelsus»), сл. Р. Браунинга, для голоса и ф-п.
- 1921 Гимн (Hymn), сл. О. Холмса по Р. Эмерсону, для голоса и ф-п.
- 1921 «Эсхил и Софокл», из Эллинистических диалогов В. С. Ландора для двух мужских голосов, фортепиано и струнного квартета; для голоса и ф-п. (1922).
- 1921 «Линкольн, великий гражданин» («Lincoln, the Great Commoner»), сл. Э. Маркхема, для хора и симфонического оркестра; для голоса и ф-п.
- 1921 «У моря» («At Sea»), сл. Р. Джонсона, для голоса и ф-п.
- 1921 «Заклинание» («Incantation»), сл. Дж. Байрона, для голоса и ф-п; то же — для камерного ансамбля.
- 1921 «Индейцы» («The Indians»), сл. Ч. Спрэйга, для голоса и ф-п, то же — одна из частей Сюиты для камерного ансамбля (1912—1921).

- 1921 «Улица Анны» («Ann street»), сл. М. Морриса, для голоса и ф-п; то же — одна из частей Сюиты для камерного ансамбля (1912—1921).
- 1921 «Хусатоник у Стокбриджа» («The Housatonic at Stockbridge»), сл. Р. Джонсона для голоса и ф-п; то же — одна из частей Сюиты для симфонического оркестра № 1 (1903—1914).
- 1921 «Западный Лондон» («West London, a sonnet»), сл. М. Арнольда, для голоса и ф-п.
- 1921 «Бессмертие» («Immortality»), сл. Ч. Айвза, для голоса и ф-п.
- 1923 «Белые чайки» («White Gulls»), перевод М. Морриса, для голоса и ф-п.
- 1923 «Новая река», «Погибшая река» («The New River»; «The ruined River»), сл. Ч. Айвза, для смешанного хора и камерного оркестра; то же — одна из частей Сюиты для камерного ансамбля (1912—1921).
- 1929 «На заре» («In the mornin's»), негритянский спиричуэлс, для голоса и ф-п.
- 1942 «Они находятся там» — военная песня-марш («They are there!» — A war song march), сл. Ч. Айвза, для унисона голосов и оркестра; для голоса и ф-п.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ НА ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКАХ

1. Austin W. Music in the 20th century. New York, 1966.
2. Bernlef R. de Lecuw. Charles Ives. Amsterdam, 1969.
3. Carter E. Expressionism and American Music. Perspectives of New Music. Princeton University Press.
4. Chase G. America's music. From the Pilgrims to the present. N. Y., 1955.
5. Chase G. (edit.). The American composer speaks. A historical anthology, 1770—1965. Louisiana State University Press, 1966.
6. Cowell H. (edit.). American composers on American Music. A Symposium. New York, 1962.
7. Cowell H. and Cowell S. Charles Ives and his Music. N. Y., 1955.
8. Cowell H. New Musical Resources. New York, 1930.
9. Emerson R. W. Essays, first and second series. New York.
10. Ewen D. American popular songs. New York, 1930.
11. Ewen D. The complete Book of XX-th century Music. N. Y., 1959.
12. Ewen D. History of popular Music. N. Y., 1961.
13. Ewen D. Popular american composers. N. Y., 1962.
14. Ewen D. (edit. with commentaries). Songs of America. Chicago, 1947.
15. Häusler J. Musik im 20. Jahrhundert von Schönberg zu Penderecki. Bremen, 1969.
16. Hawthorne N. Twice-told tales. New York, A. L. Burt Company Publishers.
17. Hawthorne N. The scarlet letter. New York, 1900.
18. Hitchcock H. W. Music in the United States. A historical introduction. New Jersey, 1969.
19. Hood G. A History of Music in New England. N. Y., London, 1970.
20. Howard J. T., Bellows G. K. A short history of Music in America. N. Y., 1957.
21. Howard J. T. Our american music. N. Y. 1947.
22. Howard J. T. Our contemporary composers. American Music in the twentieth century. N. Y., 1942.

23. Howard J. T. *Stephen Foster, America's Troubadour*. N. Y., 1934.
24. Ives C. *Essays before a sonata and other writings*. N. Y., 1962.
25. Ives C. E. *Memos*. Edited by John Kirkpatrick. N. Y., Toronto, 1972.
26. Jones L. *Blues people. Negro music in White America*. N. Y., 1968.
27. Kötter H. *Zur Kompositionstechnik von Charles Edward Ives*. *Neue Zeitschrift für Musik*, X/1972.
28. Lerma D. R. de. *Charles Edward Ives, 1874—1954. A Bibliography of his music*. Kent, 1970.
29. Maske U. *Charles Ives in seiner Kammermusik für drei bis sechs Instrumente*. Kassel, 1971.
30. *Music in the Americas. The papers read at the first Inter-American seminar of composers and the second Inter-American conference on ethnomusicology, held at Indiana Univ., April 24—28, 1965.*
31. Reti R. *Tonality in modern music*. N. Y., 1962. См. русский перевод: Рети Р. *Тональность в современной музыке*. Л., 1968.
32. Rich A. L. *Lowell Mason*. Chapel Hill, Univ. of N. C. Press, 1946.
33. Rosenfeld P. *Musical portraits. Interpretations of 20 modern composers*. Freeport/N. Y., 1968.
34. Rublowsky J. *Music in America. From the psalms and ballads of colonial days to the jazz, folk-rock and electronic sounds of to-day*. N. Y., 1967.
35. Schönberg A. *Ausgewählte Briefe. Ausgewählt und herausgegeben von Erwin Stein*. Mainz, 1958.
36. Scott T. *Sing of America. Folk tunes*. N. Y., 1946.
37. *The social implications of early Negro music in the United States*. N. Y., 1969.
38. Spaeth S. *A History of popular music in America*. N. Y., 1962.
39. Thomson W. *American music since 1910*. N. Y., 1971.
40. Whitman W. *Democratic Vistas. Leaves of Grass*. London, New York, 1927.
41. Wooldridge D. *From the Steeples and Mountains. A Study of Charles Ives*. New York, 1974.
42. Kirkpatrick J. *A temporary mimeographed Catalogue of the Music, Mss and related Materials of Charles Edward Ives*. New Haven, 1960.

