

Министерство культуры Российской Федерации  
Нижегородская государственная консерватория  
(академия) им. М.И. Глинки

**Приданова Е. В.**

## **ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА Ч. АЙВЗА**

***учебно-методическое пособие для студентов  
музыкальных вузов***

*Рекомендовано Учебно-методическим объединением высших учебных заведений Российской Федерации по образованию в области музыкального искусства в качестве учебно-методического пособия для обучения по специальностям 050900 «Инструментальное исполнительство» (фортепиано, оркестровые струнные инструменты, оркестровые духовые и ударные инструменты, оркестровые народные инструменты), 051400 «Музыковедение», 051200 «Композиция»*

Нижний Новгород  
2012

УДК 78.03(73)

ББК 85.313(7Сос)6

П75

Печатается по решению редакционно-издательского  
совета ННГК им. М. И. Глинки

Приданова Е. В. Инструментальная музыка Ч. Айвза:  
Учебно-методическое пособие. — Н. Новгород: ННГК  
им. М. И. Глинки, 2012. — 56 с.

В учебно-методическом пособии проанализированы ключевые для понимания мировоззрения композитора инструментальные произведения «Конкорд-соната» для фортепиано и симфония «Вселенная». Пособие предназначено для студентов консерваторий, обучающихся по специальностям фортепиано, оркестровые струнные инструменты, оркестровые духовые и ударные инструменты, оркестровые народные инструменты, музыковедение, композиция, а также может быть полезно всем, кто интересуется американской музыкой XX века.

Рецензенты:

Сиднева Т. Б.	профессор, к.ф.н. ННГК им. М. И. Глинки
Присяжнюк Д. О.	доцент, канд.иск. ННГК им. М. И. Глинки

© Нижегородская государственная консерватория  
(академия) им. М. И. Глинки, 2012

© Приданова Е. В., 2012

## От автора

Обращение к музыке Ч. Айвза связано со все возрастающим интересом к произведениям этого композитора как в исполнительской практике, так и в исследовательской среде. Не случайно творчеству идейного вдохновителя «Американской пятерки» уделяется специальное внимание в новых учебных программах и методических пособиях по истории зарубежной музыки, где он занимает почетное место первого крупного профессионального композитора США, достигшего мирового признания.

В то же время в учебной литературе проблеме мировоззрения композитора, сформировавшегося в русле американского трансцендентализма, уделено досадно мало внимания. Данное пособие призвано отчасти восполнить этот пробел. Специфика мышления Айвза выявляется здесь на музыкальном материале его инструментальных произведений.

Две главы пособия посвящены анализу ключевых для понимания мировоззрения композитора сочинений: «Конкорд-сонаты» для фортепиано и симфонии «Вселенная». В заключении обозначены те методы и приемы музыкального письма Айвза, которые обусловлены его философско-эстетическими взглядами и являются показательными для понимания особенностей его стиля.

## Введение

Инструментальные сочинения Айвза преимущественно программны, т.е. имеют «объявленное композитором слово» (О. В. Соколов). Свои симфонии, сонаты, сюиты и квартеты Айвз зачастую наделяет не только названием (Третья симфония «Встреча под небом», Оркестровая сюита «Три места в Новой Англии», Вторая фортепианная соната «Конкорд. Массачусетс, 1840-60» и т.д.), но и заголовками отдельных частей. В то же время, многие сочинения, не являясь программными в строгом смысле слова, имеют авторские пояснения, которые существенно конкретизируют их смысл, приобретая значение скрытой программности. В такой роли могут выступать комментарии разной степени подробности: отдельный текст в «Эссе перед сонатой», послесловие в Четвертой скрипичной сонате, развернутые записи в партитурах, где могут встречаться довольно подробные указания не только технического, но и образного плана<sup>1</sup>. Большое значение приобретает подробное описание замыслов и истоков того или иного сочинения в автобиографических заметках.

Как известно, европейская музыка обладает богатым опытом конкретизации музыкального текста, от изобразительной до философски-обобщенной, что имеет самые разные исторические, философские, эстетические и мировоззренческие предпосылки. Однако Айвз, ценивший композиторов, чья музыка преимущественно не была программной (Бах, Бетховен, Брамс), имел собственные взгляды относительно «содержания» музыки. По его мнению, музыка вышеназванных композиторов обладает особыми качествами: «высокой жизненностью», «моральной силой», почувство-

вать которые можно только благодаря интуиции. Это, вероятно, и есть их внемузыкальный компонент, их «программа». «Разве не вся музыка программна?» — задает Айвз риторический вопрос в «Прологе» «Эссе перед сонатой». — «Разве чистая музыка, так сказать, не является репрезентативной по своей сути? Разве она не является той же программной музыкой, только поднявшейся на некую ступень или, наоборот, спустившейся вниз?»<sup>2</sup>.

В то же время он полагал, что субъективность слушательского восприятия делает рамки этой программности довольно расплывчатыми, поскольку на данном этапе своего развития (а этот этап в общем развитии искусства на пути к совершенству является всего лишь одним из первых) музыка не обладает способностями, позволяющими точно распознать все внемузыкальные смыслы, все источники вдохновения композитора, сочинившего ее. Поэтому без авторских комментариев обойтись практически невозможно.

По существу, в своих словесных пояснениях и ремарках Айвз не столько дает «программу» сочинения, сколько указывает на источник своего вдохновения. Действительно, не зная названия «Конкорд-сонаты» и ее частей, невозможно определить, какая часть имеет подзаголовок «Эмерсон», а какая — «Готорн», настолько «чистой» воспринимается эта музыка. Есть авторские комментарии или их нет, главное — наличие в музыке «субстанции» (этот термин Айвз противопоставляет термину «манера», таким образом, оппозиция «субстанции» и «манеры» в его понимании близка противопоставлению «содержательного» и «пустого» в искусстве).

«Субстанция», «высокая жизненность» и «моральная сила» сочинений Айвза обусловлены, прежде всего, характером их концепционности. Действительно, во мно-

гих из них автор размышляет о Человеке и Мире, задает вопрос о смысле бытия и предлагает разные варианты ответов (или констатирует их отсутствие). Вот почему композитор, принципиально ориентированный на новаторство, обращается к традиционным симфоническим жанрам (соната, квартет, симфония), которые могут существовать и развиваться «только в зоне «высоких напряжений», в контексте подлинно нравственных и философских исканий»<sup>3</sup>.

Другое дело, что симфонизм Айвза даже по сравнению с позднеромантическим далеко выходит за рамки привычных представлений об этом типе мышления. Скорее, он близок явлению, названному М. Г. Арановским «постсимфонизмом», с такими его особенностями, как *«посттематические» способы организации музыкальной формы* (в данном случае, это цитатный характер материала и немелодический тематизм, опирающийся на ритм), *моделирование симфонии как длительно развертывающейся инструментальной композиции* (с применением «брейкинг-формы», кумулятивного принципа развития темы или принципа «движения по кругу» — эти особенности будут рассмотрены далее), *усиление семиотической стороны художественного языка симфонии*<sup>4</sup>.

Инструментальная музыка Айвза включает в себя целый спектр сочинений, наделенных разной степенью конкретизации внемузыкального содержания: от обобщенно-философского до максимально конкретного (например, «Футбольный матч Йель — Принстон»). Рассмотрим подробнее те инструментальные произведения, которые могли бы стать своеобразной «отправной точкой» в выявлении трансцендентализма в инструментальной музыке композитора. «Конкорд-соната» и неоконченная симфония «Вселенная», обозначающие, по мнению О. Н. Соколовой [15], вершину творческого пути Айвза,

представляются наиболее подходящими для этой цели: во-первых, в силу своего названия и наличия подробных авторских пояснений, во-вторых, благодаря своей итоговости и, соответственно, кристаллизации в них наиболее характерных для композитора средств.

Разная степень изученности этих произведений определила и логику их рассмотрения. Если «Вселенная» — практически неизвестное сочинение — провоцирует на тщательный последовательный анализ, то «Конкорд-соната», популярная как в среде исполнителей, так и в среде музыковедов, не нуждается в таковом, соответственно в ней будут выявляться только те особенности, которые наиболее ярко демонстрируют специфику музыкального мышления Айвза, а именно, вопросы концепции и формообразования.

## Глава 1.

### «КОНКОРД-СОНАТА»

«Трансцендентная» во всех смыслах «Конкорд-соната» наполнена множеством символов, намеков и «внемзыкальных» идей, что вкупе с наличием программы неоднократно побуждало исследователей к трактовке ее концепции (А. Ивашкин, Ю. Петров, Н. Мурзина и др.). Ее масштаб не вызывает сомнений и действительно вписывается в рамки типичной для симфонического мышления «сознательно формулируемой философской концепции, воплощающей общий принцип миропонимания» (М. Арановский). По мнению А. Ивашкина, «четыре части «Конкорда» — четыре стихии субстанционального в жизни и искусстве, какими они представлялись Айвзу и сосуществовали в его собственной музыке. Это интеллектуально-

созидательное начало, сюрреалистическое, ностальгически-сентиментальное, созерцательно-медитативное» [1, с. 238].

«Разные музыки» частей, тем не менее, составляют «прочное целое, объединенное неким духовным оптимизмом, общей устремленностью к истине». Это объединение становится возможным благодаря скрытым в музыкальной ткани частей мотивам (мотивы c-d-e-a, b-a-c-h, бетховенский «мотив судьбы») составляющим «ядро» субстанции<sup>5</sup>, что позволяет другому исследователю найти в сонате идею «космического всеединства, отражение вибрации Единого в разном» [15].

Один из немногих отечественных пианистов, кто мог бы поделиться опытом исполнения «Конкорд-сонаты», Ю. Петров придерживается несколько иной трактовки [14]. Определяя повторяющиеся мотивы как лейт-темы (по мнению пианиста, их шесть), он связывает их переосмысление в процессе развития с обобщенным отражением философской позиции Эмерсона («от высшего духовного начала к человеческой личности и далее к природе как воплощению совершенства и источнику душевного равновесия»). Таким образом, «программный замысел всего цикла — эволюция от космических идей «сверхразума» и «сверхдуши» к погружению в состояние углубленного созерцания, к мыслям наедине с природой». В этом духовном единении «разрешается проблема человеческого существования».

В исследованиях названных авторов содержатся и дискуссионные моменты. Одним из них является трактовка музыки Айвза как оптимистической, лишенной «болезненного сомнения, рефлексии, потерянности — всего субъективного» [1, с. 238]. На наш взгляд, этому противоречит финал, в котором (аналогично «Вопросу, оставшемуся без



ответа») весьма неоднозначно решена проблема соотношения Человека и Мира, реального и сверхреального. Определяющей в данном случае становится роль бетховенского мотива в третьей («Олкотты») и четвертой («Торо») частях сонаты.

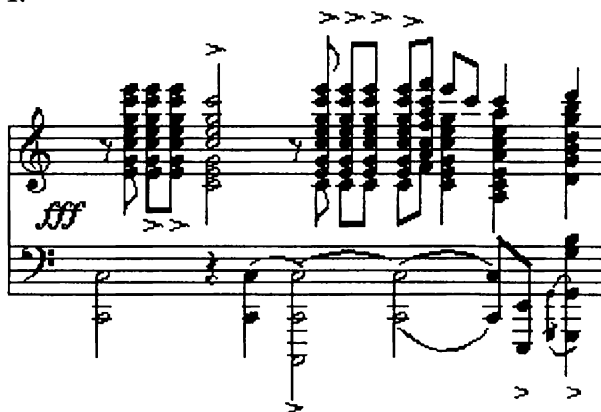
«Деревня Конкорд напоминает любую другую самую обыкновенную деревню с благочестивыми жителями. Если спуститься вниз по широкой улице [...], то вскоре окажешься около старых вязов, окружающих дом Олкотта. Его невзрачный дом представляет собой типичный дом в Конкорде, кажется, что он до сих пор хранит в себе воспоминания о прошлом времени — времени мхов старой усадьбы, хикория Уолдена и «Маршей». Все в нем пропитано духом прежней жизни семьи с ее радостями и печалью, рассказывая нехитрую историю о богатстве без богатства. В каждом уголке этого жилища таятся воспоминания (легко угадываемые при помощи воображения) о самом лучшем развлечении детей — их умении заботиться о себе — в те времена, когда существовало столько соблазнов бездумного развлечения, больше ослабляющего, нежели укрепляющего творческие способности. Там же стоит старый спинет, на котором София Торо играла детям Олкотта старинные шотландские мелодии и Пятую симфонию Бетховена»<sup>6</sup>, — так определяет Айвз общий характер музыки третьей части в своем «Эссе перед сонатой».

Особенно важен итоговый раздел этого текста: «Мы не собираемся подробно рассматривать философские откровения Олкотта; скажем лишь, что когда-нибудь его божественное прославление мира, возможно, станет весьма практичным взглядом на мир. И хотя в нашей музыке нет ничего, кроме воспоминаний о доме под вязами, где каждый день звучали шотландские песни и семейные гимны, все же можно попытаться уловить в ней особый дух опи-

санной нами обыкновенности, силу надежды, никогда не уступающей место отчаянию, убеждение во власти всеобщей души, которое, как и любая идея Конкорда и трансценденталистов, станет вполне типичным явлением, когда все наконец будет не только сказано, но и сделано».

В музыке третьей части (и это справедливо отмечают вышеназванные исследователи «Конкорда») действительно воссоздается картина домашнего уюта, вот почему мотив Пятой симфонии Бетховена, сближаясь с темой «Песни миссионеров» Г.Цейнера, переосмысливается по сравнению с первоисточником и звучит в виде простого хора. Примечательно завершение части, где тема приобретает гимнический характер, являя собой «божественное прославление мира», убеждение во «власти всеобщей души».

1.



Бетховенский мотив имеет здесь уже другой смысл, о котором Айвз писал в «Эмерсоне»: «В начале Пятой симфонии Бетховена есть одно предсказание; в этих четырех нотах — одно из величайших посланий Бетховена человечеству. Но мы хотели бы трактовать это послание не

просто как удары судьбы, стучащей в дверь, а, с высоты духовных позиций Эмерсона (сердца Конкорда), как стук человеческой души в дверь божественных тайн, души, сияющей верой в то, что эта дверь будет открыта и человеческое станет божественным!» Во всей сонате едва ли найдется другая столь же яркая кульминация этой идеи. Это ли не достойный финал сонаты, пусть даже и медленный? В таком виде соната вполне соответствовала бы духу оптимизма, столь свойственного американским трансценденталистам и другим произведениям Айвза.

Однако вслед за столь ослепительной вспышкой возникает почти осязаемое ощущение сумерек. Музыка «Торо» явно воплощает нечто мистическое. По-осеннему туманные, загадочные хроматизмы, очерчивающие к тому же контуры темы b-a-c-h, движутся по кругу (отметим, что, судя по высказываниям Айвза, движение по кругу для него символизирует неразрешимость вопроса). Здесь вполне уместны ассоциации, связанные образами осенней природы (о которой идет речь в «Эссе»), и все же дальнейшее развитие музыки дает некоторый дополнительный материал для размышлений. Мы имеем в виду два контрастных по своему характеру и смыслу мотива. Один из них (назовем его «мотив надежды») — просветленный, пентатоничный, воспринимается как намек на разрешение всяческих противоречий, успокоение:

(вспомним об аналогичной трактовке этого инструмента в «Орфее» Глюка)<sup>7</sup>.

Флейта, на которой так любил играть Торо, звучит неким ответом, но как он мистичен! Намек на такое понимание музыки содержит и последний абзац из «Эссе»: «Темнеет. Звучание флейты поэта разносится над водоемом, Уолден слышит эту лебединую песню уходящего дня и слабо отзывается эхом. Это ли не трансцендентальная мелодия Конкорда? В этот вечер она превращает «тело человека в одну звенящую струну», и прежде чем закончится день, он вглядывается в чистую, кристально прозрачную воду пруда и выхватывает оттуда тень мысли, мелькнувшей перед ним во мгле туманного утра. Он знает, что обладает теперь и «свободой Ночи». Он поднимается по прекрасному холму, поросшему соснами и хикорием к своей облитой лунным светом хижине со странным ощущением свободы Природы, которая является и его частью». Текст наполнен символами, которые явно отсылают к «иному» миру: лебединая песня уходящего дня, свобода ночи, лунный свет, странное ощущение свободы...

Айвз признавался, что не может писать музыки, как все, потому что «слышит что-то другое». Связь с трансцендентализмом в широком смысле этого слова проявляется в сонате, на наш взгляд, в самой постановке вопроса о величии божественного и временности земного существования. Музыка «Конкорда» демонстрирует надежду, но и невозможность примирения реального и сверхреального, она лишь задает этот вопрос, но не дает однозначного ответа на него.

Еще один смысловой слой сонаты составляют собственно образы трансценденталистов — своеобразная персонификация идейной основы творчества Айвза<sup>8</sup>. Название сонаты («Конкорд, Массачусетс») и программные под-

заголовки ее частей связаны с именами представителей трансцендентализма, которым посвящены и четыре из шести разделов «Эссе перед сонатой». «В целом, предисловие и музыка — это попытка представить впечатление одного человека о духе трансцендентализма, который связан для многих с Конкордом (штат Массачусетс), времен более полувека назад. Это впечатление нашло свое отражение в импрессионистичных картинах «Эмерсон» и «Торо», в скетче «Олкотты» и в скерцо «Готорн», отражающем те качества, которые находят свое воплощение в фантастических эпизодах у Готорна. Первая и последняя части не ставят перед собой задачи дать какую-то программу, связанную с жизнеописанием или конкретными сочинениями Эмерсона и Торо, представляя собой скорее картины или впечатления. При этом в них, конечно, не отражаются во всей полноте события жизни, идеи и характеры этих двух мыслителей», — так определяет сам Айвз стоявшую перед ним задачу.

В число трансценденталистов попадает и Натаниель Готорн, писатель, который не принадлежал непосредственно к философскому кружку Эмерсона. Исследователи считают его одним из родоначальников американской романтической новеллы, которая появилась на почве просветительских журнальных жанров и долго сохраняла характерные свойства эссе с его свободной комбинацией нравоописания, размышления, поучения и сюжетного повествования. Эти черты оказались очень ярко выявленными у Готорна. Другая особенность — ясное ощущение в них интонации устного повествования. Известно, что прежде, чем сесть за стол, писатель помногу раз проговаривал свои новеллы, пробуя их стилистику «на звук». Своеобразие новелл Готорна частично обусловлено традициями культурного развития Новой Англии, где издавна существовало

«необоримое стремление к нравственно-философскому истолкованию жизни. Наиболее популярными жанрами в Новой Англии всегда были богословский диалог, проповедь, лекция, эссе с их непрременной медитативностью и ориентацией на стилистику устной речи»<sup>9</sup>. В «Эссе» Айвза, как и в музыке сонаты, по словам композитора, не нашли своего воплощения эти «фундаментальные черты творчества Готорна». Он отразил лишь впечатления от «наиболее фантастических образов» новелл писателя. Таким образом, Айвз расширяет круг американских трансценденталистов, включая в него писателя с ярко выраженным художественно-религиозным восприятием мира.

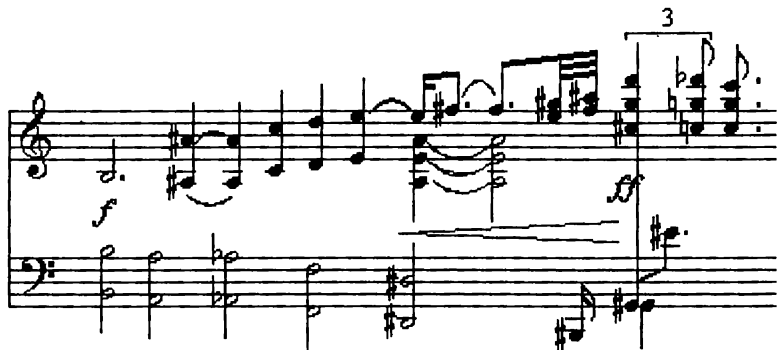
И все же наиболее привлекательным для Айвза был образ Эмерсона. Первоначально он задумывал написать ряд увертюр «Люди литературы», в числе которых планировалась и увертюра, посвященная этому отцу-основателю американского трансцендентализма. Материал так и не законченной увертюры впоследствии стал основой первой части «Конкорд-сонаты», Четырех транскрипций из «Эмерсона» (1923), Трех импровизаций на темы «Эмерсона» (1938), набросков «Эмерсон-концерта». Ни один из трансценденталистов не испытал такого пристального внимания со стороны Айвза к своей личности! Характерны жанры импровизации, транскрипции, которые способны передать живое ощущение образа — то неуловимое, что Айвз пытался постичь всю свою жизнь. Даже соната и концерт в большой степени испытали на себе импровизационную свободу подачи материала. Так, исполняя сонату, Айвз постоянно варьировал ее первую часть: «Это, насколько я знаю, единственная часть, которая каждый раз, когда я играю ее или обращаюсь к ней, остается незаконченной. Даже записанная транскрипция не является точной, такой, какой я играю ее теперь... Весьма специфиче-

ский опыт и в то же время, я должен признаться, самый приятный и стимулирующий. Возможно, это связано с чувством, которое я испытываю к Эмерсону, поскольку каждый раз читая его, я нахожу новый поворот мысли, чувства и опыта... я снова и снова хочу сыграть по-другому. Некоторые пассажи так и не были записаны, и я не знаю, запишу ли их когда-нибудь окончательно, так как тогда я лишусь ежедневного удовольствия от игры этой музыки...»<sup>10</sup>

Как уже говорилось, своеобразный портрет американского трансценденталиста представлен в сонате сквозь призму его мысли. В ней находит свое отражение «предмет» размышлений Эмерсона — тайны жизни, вечности, Вселенной. Жесткие гроздья созвучий, включающие в себя острые интонации большой септимы и тритона, словно указывают на непостижимость и грандиозность тех явлений, о которых размышляет философ. Это особенно наглядно проявляется в концерте «Эмерсон», который был реконструирован по наброскам Айвза Д. Портером. По своей структуре он в целом соответствует логике развития первой части сонаты и может быть воспринят как ее оркестровая версия. Оркестровые краски намного усиливают названные выше качества: мощные громopodobные тутти, низкая медь, волевые, устремленные темы в партии тромбонов вызывают ассоциации с монументальными образами скрябинского «Прометея», в котором реализовалась идея преодоления косности материи путем сильных волевых импульсов Духа. В «Эмерсоне» также почти зримо воплощается невероятное напряжение мысли, которое емко выражено крылатым латинским изречением «Per aspera ad astra». Интересно, что в симфонии «Вселенная» подобного рода тематизм характеризует процессы «формирования гор».

Так в музыке появляется образ самой философии — интеллектуально-духовного в музыке. Есть некое почти неуловимое различие между «философской музыкой» (какой являются, например, многие бетховенские *adagio* или медленные части симфоний Шостаковича) и образом философии в музыке (как, например, полифоническое вступление к опере «Фауст» Гуно, наглядно воплощающее образ размышляющего Фауста). Перед Айвзом стоит задача показать не столько процесс размышления вообще, сколько свойственный трансценденталисту опыт интуитивного охвата («озарения», «вспышки прозрения») мира во всей его полноте, целостности. Это пронизательно отметил А. Ивашкин, сравнивая свободную «каденцию», открывающую первую часть «Конкорд-сонаты», со способом мышления Эмерсона: «начинаясь унисоном, каденция быстро разрастается — звуковые потоки мгновенно устремляются в противоположные от унисона стороны, словно взрывая целинную породу» [1, с. 227].

5.



Эта мысль очень показательна для определения особенностей мышления композитора. Развивая ее, отметим, что в какой-то мере можно говорить о моделировании в сонате самого процесса интуитивного познания со всеми



его стадиями: от непосредственного ощущения мироздания во всей его сложности и полноте до постепенного вычленения из потока информации неких истин. В эссе, посвященном Эмерсону, Айвз пишет: «Мы видим его стоящим на вершине перед дверью в бесконечность, куда многие люди и не мечтают попасть, всматривающимся в тайны жизни и выхватывающим их для нас из самой вечности: все, даже удары грома, он спокойно дает нам в руки, чтобы мы без усилия это рассмотрели, а если не можем — тем хуже для нас».

В этом плане показательное самое начало «Конкорда». Первый звук, властно вторгающийся в тишину и длящийся две четверти в очень медленном темпе, — словно своеобразная настройка на звучание Вселенной<sup>11</sup>.

Расщепление унисона скрывает в себе ряд интонаций (b-a-c-h, мотив c-d-e-a, чуть позже — бетховенский мотив «судьбы»), которые в этот момент не воспринимаются (и не могут восприниматься) как темы. Они даны еще в первоначальном, нерасчлененном виде, когда важное смешано со второстепенным, что, очевидно, отражает психологический момент недифференцированного восприятия. Дальнейшее развитие в сонате ведет к постепенному прояснению смысла этих интонаций и формированию собственно тем — интуитивно схваченное получает некое рациональное осмысление.

Такой принцип формообразования может быть назван «кумулятивной формой». В своей статье «Музыкальная техника в «Конкорд-сонате» Ч. Айвза» Д. Херц пояснил ее принципы следующим образом: «Айвз сначала дает развитие основной темы, а затем уже и саму тему... Его темы возникают из звуковой массы, среди странных и вызывающих кластеров, давая нашему слуху возможность постепенно узнавать знакомые интонации. Это проявление

айвзовско-эмерсоновского отказа следовать «скучной» традиции»<sup>12</sup>. Исследователь отмечает, что таким образом Айвз заставляет слушателя «напряженно вслушиваться для того, чтобы «заслужить» удовольствие при окончательном появлении темы».

Таким образом, одним из важнейших показателей трансцендентализма на уровне мышления композитора становится особый способ формообразования. Обращаясь к другим симфоническим произведениям Айвза, не связанным с трансцендентализмом непосредственно тематически, отметим, что такой прием является для него специфическим и очень характерным. Так О.Соколова в диссертации «Симфонизм Чарлза Айвза» указывает на то, что свободное развитие у Айвза опирается на характерную и повторяющуюся неоднократно логическую основу — устремленность к некоему итогу, результату предшествующего развертывания. «Данный принцип, — пишет она, — может обнаруживать себя в пределах части циклического произведения или на уровне целого цикла, но, независимо от деталей, он подразумевает движение к важному смысловому итогу, этапу, завершающему развитие определенной идеи. В таких случаях начальная стадия музыкального становления предстает как интонационно-звуковая среда, в которой слышатся элементы будущей целостной музыкальной темы. Вариационное развитие интонаций темы — это одновременно процесс постепенной ее кристаллизации, завершающийся полностью структурированным проведением темы» [15, с. 14].

Принцип «кумулятивной» формы, таким образом, становится одним из важнейших показателей трансцендентализма на уровне мышления композитора. Кроме того, он воплощает еще одну важную для

Айвза (и очень привлекательную для Эмерсона) идею — идею формирования, роста, развития, эволюции. Не случайно в своей итоговой симфонии «Вселенная» композитор пытается уже напрямую реализовать в музыке эволюционный процесс появления и развития мира.

## Глава 2.

### СИМФОНИЯ «ВСЕЛЕННАЯ»

Среди крупных оркестровых произведений Айвза особое место занимает неоконченная симфония «Вселенная». Ее замысел, нашедший свое отражение в набросках, представляет собой кульминацию и итог творческого пути композитора, концентрирует своеобразные особенности его музыкального языка и мировоззрения [5].

Об итоговости сочинения свидетельствует, в частности, тот факт, что появившиеся еще в 1911 году (за 10 лет до завершения «Конкорда») наброски пересматривались в 1915, 1927, 1928 и 1932 годах; в дальнейшем, согласно монографии Коуэллов, «несколько нот добавлялись время от времени» до 1951 года (за три года до смерти композитора)<sup>13</sup>.

Из воспоминаний об Айвзе Кристины Лоринг, его секретаря и соседки, известно, какое большое значение он придавал завершению симфонии. «Однажды, — пишет она, — глядя из окна на горы, он воскликнул: «Если бы только я смог когда-нибудь закончить ее! Там все — горы и поля». «Когда я спросила его, о чем идет речь, он ответил: «О симфонии «Вселенная». Если бы я мог ее окончить!»<sup>14</sup>. Однако замысел так и не был реализован до конца. Это стало одной из причин того, что симфония не становилась

предметом специального исследовательского внимания отечественных музыковедов. В монографиях С. Павлишин и А. Ивашкина ей посвящены лишь несколько страниц, обрисовывающих замысел в самом общем плане.

Наброски симфонии, реконструированные издательством «Реер» (Нью-Йорк) в 1993 году, представляют собой 43 рукописных страницы партитуры, из которых 34 — эскизы разной степени завершенности: от словесных пометок и графического указания формы до музыкальных набросков и вполне определенных фрагментов. В их числе 6 страниц, предварительно обрисовывающих замысел всего произведения; 8 страниц, содержащих музыку для оркестра ударных; 10 страниц, обозначенных как раздел А; 3 страницы — как раздел В; 7 страниц — как раздел С. Из комментариев П. Бургхолдера к книге воспоминаний Айвза «Мемос» известно, что многие страницы рукописи безвозвратно утеряны.

Композитор, вероятно, лишь бегло фиксировал свои мысли, буквально несколькими штрихами намечая музыкальные идеи будущего сочинения. В этих эскизах представлены лишь общая ритмическая схема и набросок мелодии в двух-трех голосах, варианты гаммы  $T-1/2T$  от разных звуков, аккорды в вертикальном и горизонтальном расположении, вычисления ритмических циклов и т.д.

Известно, что многие свои произведения Айвз сначала записывал не столько в виде нотных эскизов, сколько в виде своеобразных конспектов со множеством словесных пометок. Такой способ записи музыки подтверждает мысль А. Ивашкина о том, что музыка действительно была для Айвза неким трансцендентальным языком для выражения тех идей, которые он считал значительными, важными для человечества.



musical score for the first system, featuring a piano part with a crescendo and a vocal line with lyrics. The piano part has notes with accidentals and dynamic markings like [raised] and [lower]. The vocal line has lyrics: G H I J K J I, A B C D E F G H, I J K J I H G F, E D C B A.

♯ ♮ 7 (J)

musical score for the second system, showing a vocal line with lyrics and a "Chorus" section. The lyrics are: A B C D E F G H I J K J I H G F E D C B A. The chorus section is marked "Chorus" and includes the text "I EARTH (Evolution - Nature) p 2nd Univ".

musical score for the third system, featuring an "Outerline" and "Chorus" sections. The "Outerline" has notes B C D E F G. The "Chorus" section has notes A B C D E F G H I J K J I H G F E D C B A B C D.

musical score for the fourth system, showing a "chorus (coda)" section with notes E F and a "see" section. It includes a circled "P10" and a "gr.basso" section.

musical score for the fifth system, featuring a "Chorus" section with notes C B and a "gr.basso" section. It includes a circled "P10" and a "gr.basso" section.

musical score for the sixth system, showing a vocal line with notes and a "gr.basso" section.

Айвзовская идея — не музыкальный материал, а то, что скрыто за музыкой, в ее подтексте [1, с. 130]. В «Эссе

перед сонатой» Айвз сам подтверждает, что музыка для него: «...выше любых уподоблений словам языка и что придет то время, пусть и не при нашей жизни, когда она разовьет возможности, непостижимые сейчас, превратившись в язык столь трансцендентный, что его высоты и глубины будут понятны всему человечеству».

В «Мемос» на страницах, посвященных замыслу симфонии, страдающий катарактой и, очевидно, реально осознающий недостаток сил для завершения симфонии композитор предлагает «разработать идею» всем тем, кто ею заинтересуется: «Я только касаюсь этого произведения, потому что, в случае, если я не закончу ее, кто-то мог бы попробовать разработать эту идею, и эскиз, который я уже сделал, стал бы понятен благодаря моим пояснениям».

Своеобразный «вызов» не остался без «ответа» — версии «Вселенной» были осуществлены Дэвидом Портером (премьера состоялась 29 октября 1993 в Университете Западного Колорадо, дирижер Кеннет Синглтон), Ларри Остином (премьера состоялась 28 января 1994 года в Синсиннати, дирижер Герхард Самуэль) и Джонни Рейнхардом (премьера 6 июня 1996 года в Нью-Йорке). Европейская премьера симфонии состоялась на 38-м Международном фестивале современной музыки в Варшаве в 1995 году<sup>15</sup>.

После реконструкции набросков «Вселенной» издательством «Реег» и появлением нескольких версий симфонии западные исследователи получили возможность более тщательно проанализировать ее. Статья Л. Остина «Завершение и первые исполнения симфонии Айвза "Вселенная"»<sup>16</sup> посвящена техническому описанию набросков и собственной реализации. В статье Ф. Ламберта «"Вселенная" Айвза»<sup>17</sup> прослеживается космологическая линия в искусстве и эстетике, начинающаяся с «Тимея» Платона

и находящая свое продолжение в музыке XX века (ряд произведений Штокхаузена, «Астроном» Вареза, «Космогония» Пендерещкого, «Мелодия мира» Шафера и др.).

Айвз оставил достаточно подробное описание будущей симфонии как в «Мемос», так и на страницах партитуры. Непосредственное отношение к симфонии имеет замысел некой оркестровой пьесы, который Айвз описывает в «Мемос»: «Когда мы были в Долине Кеене [осенью 1915], я начал работу над одной вещью, которую обдумывал уже достаточно давно (часть эскизов сделана несколько лет тому назад). Это была попытка параллельно слушать «разные» музыки, как если смотреть на пейзаж, подняв глаза к небу или вершинам деревьев, а землю или передний план воспринимать субъективно (не фокусируя на них своего взгляда), а затем, в свою очередь, смотреть вниз на землю, а небо и вершины переднего плана видеть субъективно. Другими словами, создать музыкальную пьесу, в которой низкие инструменты (басы, виолончели, тубы, тромбоны, фаготы, и т.д.) изображали бы что-то вроде земли, а высокие [инструменты] (струнные, высокие деревянные духовые, фортепьяно, колокольчики и т.д.) одновременно изображали бы небеса. Пьесу нужно исполнить дважды для того, чтобы слушатель сначала сосредоточил свое внимание на звучании низких инструментов или земной музыке, а в следующий раз — на звучании высоких инструментов или музыке Небес».

В обеих русскоязычных монографиях эти слова напрямую отнесены к симфонии. Действительно, разделение оркестров на «земной» и «небесный» появится и в замысле симфонии. В то же время в описанной пьесе нет указания на «вселенские масштабы», которые можно обнаружить в самой партитуре: «Вселенная в звуках или симфония «Вселенная». Попытка скорее в звуках, чем в музыке



как таковой... нарисовать картину творения, таинственного начала всего сущего, познанного людьми от Бога, проследить через призму звуков глобальную эволюцию всей жизни в природе человечества: от великих истоков жизни к духовным вечностям, от великой неизвестности до великой непознаваемости»<sup>18</sup>. Вот почему мнение названных исследователей нуждается в существенной корректировке.

Еще более впечатляющей выглядит следующая запись в партитуре: «Симфония "Вселенная" — это звуковая картина, каждый фрагмент которой одновременно неизвестен и известен (для меня), как неизмерима вечность, как неизвестен источник всемирной субстанции, земли, воды, звезд, эфира, хотя человек может дотронуться до них рукой, посмотреть в микроскоп и наклеить в своем сознании ярлыки "химические элементы", "атомы"... Это ... неисчислимые мириады, веками меняющиеся, растущие, но в веках же и неизменные — в масштабах жизни человека, Человечества и будущей жизни — мы знаем только то, что это будущее неизвестно и единственная надежда человечества — невидимый дух, который еще не достигнут, но который должен быть достигнут (поскольку мы пытаемся достичь его). Эта картина создается, чтобы охватить вечную историю, физическую вселенную прошлого, настоящего и будущего всего человечества, физическую и духовную, воплотившуюся во вселенную звуков».

Грандиозность замысла, находящая свое подтверждение в записях Айвза и воспоминаниях современников, свидетельствует о том, что «Вселенная» должна была стать не только творческим итогом, но и обобщением долгих размышлений композитора о смысле бытия, в котором реализовались бы многочисленные находки предшествующих экспериментов. В своей монографии Г. Коуэлл, с которым Айвз довольно много обсуждал проект будущей

симфонии, упоминает о замысле исполнить эту музыку на открытом воздухе, когда «несколько разных оркестров (от 6 до 10) с огромным количеством поющих мужчин и женщин располагаются на равнинах, холмах и вершинах гор»<sup>19</sup>. Свидетельство весьма красноречивое, хотя и не бесспорное, поскольку в других местах партитуры упоминаются орган и сцена.

В своем стремлении охватить громадный объем сверхчеловеческого масштаба Айвз, конечно, имеет как предшественников (назовем ораторию «Сотворение мира» Гайдна, «Божественную комедию» Данте, «Кольцо нибелунгов» Вагнера), так и «единомышленников» в лице своих русских и европейских современников («Мистерия» Скрябина, симфония тысячи участников Малера, роспись хижины Гогена, «Гармония мира» Хиндемита, «Лестница Иакова» Шенберга). Интересные параллели приводятся в уже упоминавшейся статье Ф. Ламберта. И все же концепция Айвза имеет некоторые самобытные черты, среди которых существенное значение приобретают идеи трансцендентализма.

Симфония «Вселенная» — музыкальная метафора утопичности айвзовских представлений о прошлом и современном этапах существования человека в мире как большой подготовке к идеальному будущему. Идея эволюции «от человеческого к божественному», выраженная в «Эссе перед сонатой», уже была так или иначе озвучена Айвзом в других сочинениях. Одну группу составляют «Конкорд-соната» и «Вопрос, оставшийся без ответа» (имеющий эпиграф «Размышление на серьезную тему, или Извечный вопрос, оставшийся без ответа (космический пейзаж)»). В последнем произведении, как явствует уже из самого названия, композитор лишь задает вопрос о вечности, о смысле человеческого бытия (его заглавие словно

персонифицировано в партии трубы, настойчивые возгласы которой так и не получают разрешения). В «Конкорде» идея эволюции, как уже говорилось, воплощена с помощью переосмысления бетховенского лейт-мотива судьбы, но не вполне однозначно, о чем свидетельствует вопросительность финала.

К другой группе, помимо «Вселенной», относится предшествующая ей Четвертая симфония, программа которой записана со слов Айвза Генри Белламеном и весьма показательна. «Автор стремился к изображению вселенной как единого целого, природы — как комплекса, в котором музыка является важной составной частью. Эстетическая программа сочинения — 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» [5, с.39].

Идею вечности и временности человеческого существования как концепции настоящего, прошлого и будущего А. Ивашкин находит соответственно во II, III и IV частях симфонии. Финал Четвертой симфонии, по его мнению, особенно близок к идее «Вселенной», вплоть до некоторых «поразительных совпадений» [1, с. 299]. Именно в нем содержится глубокий ответ на вопрос, который был задан в прелюдии. Ответ «становится ясным из звуковой концепции финала: жизнь говорит человеку о неизбежности единения с прошлым, с вечностью, с природой, с ее непрерывными циклическими процессами. Музыка земли и музыка небесных сфер, беспрестанное протекание времени, игра различных сил и планов пространства — дальних и близких, постоянная изменчивость перспективы — вот то, что воплотил Айвз в последней части Четвертой симфонии» [1, с. 299].

И все же считать это наиболее значительное, по мнению С. Павлишин, симфоническое произведение Айвза частичной реализацией замысла «Вселенной» было бы не вполне верно. Концепция Четвертой, при всем своем сходстве, иная. Композитор видит «вечное» в обыденном, повседневном. Не случайно, вторая часть («фантасмагоричное скерцо») обрывками вальсов, регтаймов, маршей и популярных мелодий рисует мирской шум, суету современного города [1, с.298]. В симфонии «Вселенная» нет места такому качеству человеческого. В мировых космических масштабах человек мыслится скорее как идеально-естественное существо, созданное по образу и подобию Божьему, стремящееся вернуться к своим истокам, к своему небесному Отцу (здесь можно усмотреть и символическое для Айвза переосмысление образа Отца, ранее имевшего трагедийный оттенок и связанного с образом смерти). Тем самым симфония приобретает статус долгожданного ответа на заданные в предшествующих сочинениях вопросы.

Идея развития Вселенной должна была последовательно воплотиться в трех частях симфонии, названных Айвзом разделами А («Прошлое. Возникновение воды и гор»), В («Настоящее. Земля, развитие природы и человечества») и С («Будущее. Небеса, возвышение всего сущего к духовному»). На одной из страниц партитуры фигурирует надпись «на второй или третий день», в которой, возможно, таится намек на библейскую историю сотворения мира.

Третья часть симфонии должна была синтезировать весь предшествующий звуковой и тематический материал, являя тем самым идею гармоничного синтеза материального и духовного. Подтверждением тому служат не только словесные указания, но и музыкальный материал набросков. По мнению Л. Остина, в композиции целого просле-

живается определенная логика развития: в разделе *A* использована только одна настроечная система — 12-ти звучная равномерная темперация; в разделе *B* представлено несколько различных настроек (четвертитоновые звучания, гаммы типа Тон-полутон), каждая для определенной группы инструментов, в разделе *C* — синтез предшествующих настроечных систем. Это, конечно, музыкальная метафора творческого замысла Айвза: рождение, жизнь и, наконец, восхождение к духовному, финальному синтезу<sup>20</sup>. Такой тип драматургии, в котором финальная часть воспринимается как ответ на вопрос, некий итоговый синтез или воплощение духовного — примечательная особенность творческого почерка композитора (Второй струнный квартет, Третья и Четвертая симфонии, «Конкорд») — подтверждает идею итоговости сочинения.

### ***Прелюдия***

Симфония предваряется прелюдией для оркестра ударных инструментов. В основе ее структуры — так называемый «B.U.» («basis unit» — «единая основа»), расшифрованный Айвзом в рукописи как «низкая вибрация, лежащая в основе каждого цикла, как попытка воспроизвести вечный пульс циклического движения солнца, планет и земли, познать устройство небесного свода или вселенной». Из комментария понятно, что Прелюдия должна была стать своеобразной метафорой «гармонии сфер», равномерно «пульсирующей вселенной». Намек на временную продолжительность, соответствующую суткам, содержится и здесь, он скрыт в определении времени звучания Прелюдии, которое реконструируется по метрономическим указаниям — 24 минуты. «Пульсация» должна была звучать и в других частях, предшествуя вступлению всех остальных инструментов и объединяя симфонию своим

сквозным развитием.

Прием «сквозного пласта» уже встречался в произведениях Айвза. В «Вопросе, оставшемся без ответа» это «непрерывно длящийся хорал струнных — неизменная беспристрастность космоса, вне времени и земной суеты» [14]. В прелюдии Четвертой симфонии «музыкальная ткань расслаивается на две устойчивые линии. Возникают своего рода два оркестра: основной, которому будет принадлежать ведущая роль и фоновый, отдаленный оркестр» и соответственно два пласта, второй из которых — «постоянный, устойчивый будет звучать в неизменном составе и с тихой динамикой от начала и до конца части. Тематической основой его стала цитата гимна «Ближе, мой Бог, к тебе...» [14].

Музыкальный космос представлен здесь как высший божественный закон духовного порядка. Чтобы понять его, необходима тишина, вслушивание: его динамика (*pp*) противопоставляется здесь громкости мира видимого и слышимого, земного, реального.

В финале симфонии «Вселенная» музыкальный космос понимается более объективированно, субстанционально. Это скорее физический космос, музыка самих «сфер» или небесных тел, его составляющих. Появляется «новый пласт, открывающий, непрерывно пронизывающий и завершающий часть. Этот пласт исполняет группа ударных, тихо ведущая свой остинатный ритм». Такое понимание космоса как звучащего феномена близко смыслу прелюдии «Вселенной».

Инструментальный состав оркестра прелюдии, о котором в рукописи написано: «только ударные», включает в себя фортепиано, оркестровые колокола, флейту-пикколо, треугольник/тамбурин, два ксилофона, четыре керамических колокольчика, пять деревянных блоков, ба-

рабаны (в том числе басовый и теноровый), цимбалы, маримбу, тимпаниум, там-там, низкий колокол, большие, низкие, глубоко звенящие колокола<sup>21</sup>. Вероятно, при отборе инструментария Айвз не только опирался на качество звучания, но и наделял некоторые тембры особым смыслом. Символичным представляется использование колоколов разных типов, вносящих в звуковую магму пульсирующей вселенной таинственно-мистическое ощущение.

Колокольность была частью звуковой атмосферы, с детства окружавшей Айвза. В пуританской стране, каковой долгое время оставалась Новая Англия, колокольный звон, прежде всего, был частью церковной службы. Поэтому он мог восприниматься и как обладающий сигнальной функцией «призыва ко вниманию», и как своеобразное «окно в небо», соединяющее Церковь земную и Церковь небесную, а шире — землю и Небеса, и просто как естественная часть звуковой атмосферы. Уже приводившаяся цитата из «Уолдена» Торо, свидетельствует об особом трансценденталистском восприятии этого «небесного» инструмента, «нежные, слабые звуки» которого так гармонируют с вечерней природой. В своем стихотворении «Эолова арфа» Торо выражается еще более возвышенно: «А если слух твой изощрен, / Ты различишь вечерний звон, / Люющийся оттуда к нам, / Чьи души внемлют небесам»<sup>22</sup>.

В творчестве Айвза колокол достаточно часто включается в состав оркестра и его звучание трактуется композитором как естественный компонент звуковой атмосферы Новой Англии. В программе к III части симфонии «Праздники», имеющей подзаголовок «4 июля», он описывает события и звуки окружающего мира, которые перемещаются в сознании и создают ощущение настоящего праздника: «Для мальчишки 4 июля — это не исторические речи и не политические декларации... Его праздник

начинается уже ночью и продолжается с восходом солнца. Каждый знает, на что это похоже: пушка на траве, деревенский оркестр на главной улице, пожарные крюки, корнеты..., торпеды, колокольный звон в церкви, дудочки, порох, состязания за приз, барабаны, обожженные ноги, парады (в ногу и нет),...игра в бейсбол, пистолеты, окруженный толпой судья, «Красное, Белое и Голубое», безудержная лошадь — и день кончается ракетами, взмывающими над Шпилем церкви». Набор колоколов присутствует и в партитуре I части симфонии («День рождения Вашингтона»).

Тембр колокола настолько естественен и привычен для Айвза, что он использует его наряду с другими инструментами оркестра даже в произведениях, напрямую не связанных с передачей ощущения звуковой атмосферы. Так происходит в пьесе «Все время вокруг и обратно» (скерцо для кларнета, скрипки, бюгельгорна<sup>23</sup>, колоколов и фортепиано, 1906), написанной в качестве эксперимента со звуками и ритмами. По словам Айвза в «Мемос» эта пьеса не несет более серьезного смысла, нежели попытки «изобразить, в звуках и ритмах, обычную вещь в партии игры в футбол — когда основной игрок на 3-ей позиции должен все время возвращаться к первому». В экспериментальной пьесе «Звуковые пути №3» (1915) именно партия колоколов направляет развитие всей пьесы [1, с. 257]. Задача Айвза — показать, что композитор свободен в выборе своей «дороги» в мире музыки (вот почему здесь появляются различные ритмические и звуковысотные серии из всевозможных интервалов). Тем не менее, на полях партитуры в рукописи появляется характерное замечание, иллюстрирующее идею свободы выбора: «По грубым и скалистым дорогам наши предки стремились в город — в церковь или на митинг, где они могли сказать все, что ду-



мали» [1, с. 257]. Так, техническая, на первый взгляд, находка становится воплощением идеи свободы, которая в свою очередь имеет в воображении Айвза конкретную жизненную ассоциацию и отражается на выборе тембра.

В то же время звучание колокола может приобрести вполне определенную семантику, символизируя гармонию природы и даже гармонию самого бытия в ее духовном аспекте. Так, попытка записать в ранней экспериментальной пьесе «С колоколен и гор» (1901) реющий в воздухе колокольный звон может восприниматься как «стремление найти «ключ» к гармонии природы» [1, с. 254]. В финальных тактах последней части Третьей симфонии («Встреча под небом») звучат колокола, передавая церковный звон [5, с. 37]. Смысл этой части отражен в ее названии («Единение») и созерцательном, почти аскетическом характере музыки, выражающей идею «единения» с пуританскими идеалами прошлого [1, с. 237]. Таким образом, колокол здесь одновременно и часть звукового пейзажа, и весьма определенный символ гармонизирующего религиозного начала.

В III части Второй оркестровой сюиты («На станции Ганновер-сквер-север, к концу трагического дня глас народа пробуждается вновь») колокола входят в состав инструментальной группы за сценой, передающей «ток времени» (А.Ивашкин): валторна, арфа, рояль, струнные и хор. Пьеса «Ночью» из «Сюиты для театрального или камерного оркестра» (1906-11) написана для оркестра и небольшого ансамбля, звучащего в отдалении и состоящего из арфы, скрипок и колоколов. За техническими новшествами пьесы (политональность, полиритмия и т.д.) кроется более глубокий смысл, который Айвз поясняет в «Мемос»: «В музыке скрыта простая картина — исполненное печали сердце старика, умирающего ночью в одиночестве. Затем

приходит Бог, чтобы помочь ему, принося воспоминания о любящих его людях... Это главный смысл, субстанция. Вся остальная музыка — всего лишь тишина и звуки ночных колоколов, доносящиеся издалека...».

Семантика колокольного звона настолько важна для Айвза, что он имитирует его звучание при реальном отсутствии самого инструмента. Так, III часть Второго струнного квартета («Зов гор») выполняет драматургическую функцию разрешения противоречий, вот почему в ней наряду с мелодиями религиозных гимнов появляется «мотив перезвона колоколов (фа-диез — ре — ми — ля), который примиряет все противоречия и повисает в дымке гор» [1, с. 253]. Отметим также появившийся в последнем примере ассоциативный ряд «колокольный звон — горы», символизирующий духовное начало.

Таким образом, включение колоколов и других инструментов тождественной функции в партитуру прелюдии, рисующей звуки Вселенной, представляется неслучайным. В этой роли выступает, вероятно, и фортепиано, трактованное здесь как ударно-звонящий инструмент. Неожиданным, на первый взгляд, оказывается включение в группу ударных инструментов флейты-пикколо. Л.Остин однозначно объясняет появление этого инструмента патриотизмом Айвза, связанным с военными событиями современности, и называет его символом патриотического и революционного начала (аналогично барабану)<sup>24</sup> В свете особого внимания композитора к звучанию окружающего мира это объяснение не выглядит столь неожиданным, каким кажется поначалу. Более того, известно, что флейта-пикколо — неизменный участник студенческих и театральных оркестров того времени, для которых в свое время Айвзом было написано немало музыки. Тем не менее, трудно представить, чтобы в музыке подобной направлен-

ности нашлось место для сознательного выражения патриотизма. Тембр флейты, вероятно, вносит особую остроту в качество сонорного пласта прелюдии, это одна из необходимых красок звучащей Вселенной.

Использование флейты может быть связано с особым отношением композитора к этому инструменту. В «Конкорд-сонате» соло флейты выступает как символ «неземного бытия», таинственного, потустороннего ответа на вопрос о его смысле. В «Вопросе, оставшемся без ответа» на настойчивый вопрос трубы отвечают именно флейты, которые Айвз в своих комментариях к первому изданию пьесы называет подобными человеческим существам [1, с. 264].

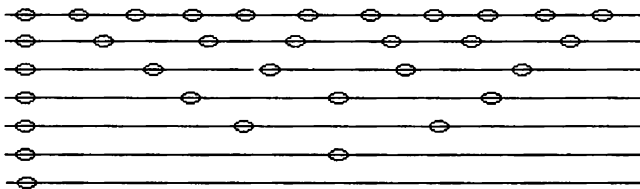
В своей трактовке тембра флейты Айвз очень близок Торо, для которого звучание этого инструмента приобрело значение символа. В «Уолдене» философ описывает вечерние размышления некоего Джона, постепенно выходящего из состояния повседневной суеты и осознающего «мир иной»: «Однажды сентябрьским вечером Джон Фермер уселся на пороге после тяжелого трудового дня, и мысли его все еще были заняты этим дневным трудом. Умывшись, он сел, чтобы дать отдых также и душе. Вечер был прохладный, и соседи опасались заморозков. Он недолго просидел так, *когда услышал звуки флейты, и звуки эти удивительно гармонировали с его настроением* (здесь и далее курсив мой — Е. П.). Он все еще думал о своей работе и невольно что-то в ней обдумывал и подсчитывал, но главным образом в его мыслях было другое: он понял, как мало эта работа его касается. Это была не более, чем верхняя кожица, которая непрестанно шелушится и отпадает. А вот *звуки флейты доносились к нему из иного мира*, чем тот, где он трудился, и будили в нем какие-то дремлющие способности. *Они тихо отстраняли от него*

*и улицу, и штат, где он жил.* Некий голос говорил ему: зачем ты живешь здесь убогой и бестолковой жизнью, когда перед тобой открыты великолепные возможности? Те же звезды сияют и над другими полями. Но как уйти от своей жизни, как переселиться туда? И он сумел придумать только одно: жить еще строже и воздержнее, снизить духом до тела и очистить его и преисполниться к себе уважения»<sup>25</sup>.

Быть может, в Прелюдии симфонии флейта-пикколо в своем качестве «маленькой флейты» воплощает то зерно «человеческого», которое содержится в пульсирующей массе творимого мира и которое «прорастет» к концу симфонии, подобно евангельскому горчичному зерну веры, в мир духовный? На это указывает и тот факт, что флейта в дальнейшем входит в состав «небесного» оркестра.

В айвзовских набросках Прелюдия представлена схематично. Это выписанные по особым закономерностям ритмические ряды, иногда замененные числовым указанием количества нот в такте или количества тактов. Написанная для состава ударных инструментов, она, вероятно, должна была погружать слушателя в стихию ритма как праосновы, изначального и вечного элемента бытия самого мира. Ритм организован в соответствии с излюбленным Айвзом принципом «вращения», циклических закономерностей, который здесь выражается в том, что исполнители вступают одновременно, но в единицу времени успевают сыграть разное количество звуков, возрастающих по принципу прогрессии. На страницах рукописи [1822] он дает как общую схему:

7.



причем указывает, что одновременно может звучать до 31 звука (после 11, как на схеме, может добавляться 13, 17, 19, 23, 29, 31), так и несколько вариантов схем развертывания этих ритмов в циклы.

Композиция прелюдии составляет десять таких циклов и выстроена по принципу симметрии как внутри цикла, так и в целом, причем ее кульминация приходится на вторую треть композиции (точка золотого сечения). Излюбленный Айвзом композиционный принцип «приближение» — «удаление» здесь преобразуется в «сгущение» — «разрядку» (как на уровне цикла, так и на уровне всей части), что в рамках предложенной программы может трактоваться как метафорическое выражение аналогичных процессов космического масштаба.

#### 8. Реконструкция структурного плана Ларри Остином

Но- мер цик- ла	Последовательность тактов	Всего тактов
I	1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,10,9,8,7,6,5,4,3,2	20
II	1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,10,9,8,7,6,5,4,3,2	20
III	1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,10,9,8,7,6,5,4,3,2	20
IV	1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,10,9,8,7,6,5,4,3,2	20
V	1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11	11

VI	Свободный ритм	19
VII	Свободная импровизированная каденция	10
VIII	Продолжение свободного ритма	19
IX	1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,10,9,8,7,6,5,4,3,2	20
X	1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,10,9,8,7,6,5,4,3,2,1	21

Таким образом, идея ритма дополняется одной из ключевых для творчества Айвза идеей числа, которая находит здесь свое программное подтверждение — закон числа лежит в основе законов самой Вселенной, звучащей по принципу «гармонии сфер».

На этот своеобразный конструктивный стержень, вероятно, могли накладываться и другие выразительные средства, призванные несколько детализировать предложенный «пульс». Так, на странице 5 рукописи появляется четыре синкопированных ритма (то, что Айвз называл «off-beat», т.е. ритмы, нарушающие равномерность чередования длительностей).

Подсчет пульса шестнадцатыми в одном из них позволяет выявить еще одну числовую закономерность: шестнадцатые группируются на основе произвольно взятых и несколько усложненных триолями чисел из ряда Фибоначчи (1-2-3-5), т.е. числового ряда, в котором каждое следующее число является суммой двух предыдущих<sup>26</sup>.



Поскольку Прелюдия должна была звучать на протяжении всей симфонии, Айвз, вероятно, мог бы воспользоваться конструктивным принципом «многослойной

формы», об особенностях которой пишет в своей диссертации Н. Мурзина. Под многослойной формой она понимает одновременное существование нескольких самостоятельных слоев, каждый из которых имеет свой темп, динамику, тембровую дифференциацию, ритмическую организацию, смысловую нагрузку [14, с. 4].

Об этом намерении косвенно свидетельствует приведенное выше упоминание о нескольких группах инструментов, которые в рукописи Айвза имеют названия: четыре «небесных» оркестра (скрипки, альты, высокие деревянные духовые и сольные ударные инструменты); два «земных» оркестра, в том числе оркестр «формирования гор» (медные духовые и низкие деревянные духовые инструменты, виолончели и контрабасы)<sup>27</sup>. В соответствии с планом, пласты должны были звучать «независимо друг от друга, словно вращаясь каждый по своей орбите, но иногда приходиться к единству — тогда, когда эти орбиты вдруг совпадут» [1, с. 301]. Показательно, что в разделе *A* появляется одно из редких в партитуре динамических указаний (*ff* для «земного» оркестра и *pp* — для каждого вступления группы небесного оркестра). Этот прием не слышной поначалу в общей массе звучания группы инструментов означает «невидимое» внешне присутствие духовного начала уже в момент формирования земли. Аналогичный метод применен в финале Четвертой симфонии, где образный строй одного из трех пластов соответствовал задаче услышать «тихий голос высшей запредельной духовности» [14, с. 10].

Остальные части симфонии в их рукописном варианте предоставляют в наше распоряжение еще меньше музыкального материала, являясь действительно лишь набросками основных идей произведения.

## Раздел А

Написан для четырех «небесных оркестров», «земного оркестра», оркестра «формирования гор», которые включают в себя все традиционные группы инструментов (струнные, медные и деревянные духовые), и оркестра ударных инструментов из прелюдии. В разделе А (на странице 10) впервые появляется аккорд, который Айвз называет аккордом-земли или масс-аккордом:

10.



Это диссонантное созвучие, сконструированное из трех накладывающихся друг на друга на расстоянии малой секунды кварт (fis-h, f-ais(b), e-a) и звучащее у низкой меди, вероятно, должно создавать ощущение массивности и «угловатости» только что сформировавшихся гор. Его жесткость обусловлена и тем, что в результате подобного наложения возникают созвучия тритона и большой септимы. Аккорд появляется в начале раздела и тянется на всем его протяжении. Такого рода созвучия применялись Айвзом, как правило, в музыке «трансцендентального» плана (начало песни «Массы», «Антиподы», начало «Конкорд-сонаты» и т.д.).

Своеобразным отзвуком масс-аккорда становится второй десятизвучный аккорд в верхних голосах, который состоит из кварт и тритонов и словно складывается из отдельных звуков. Это тематическое образование обозначено в рукописи буквой «Е», которая расшифрована на полях как «развитие и рост земли». Его постепенное появление

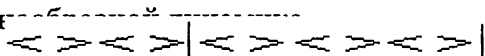


— словно конденсат (нисходящее движение — «капли») или облака (восходящее, взмывающее движение — «испарение»), сопровождающие этот процесс:

11.



Оба аккорда звучат на протяжении разделов А и В в волг



и периодической ритмической пульсации (обозначенной акцентами над тянущимися звуками или расслоением на полиритмические пласты).

Появление такого «фундамента» становится началом долгого процесса формирования «океанов» и «континентов» из находящихся во взвешенном состоянии турбулентных частиц. Айвз так описывает его в «Мемос»: «Земная часть представлена линиями, начинающимися в различных точках и в различных интервалах — что-то вроде неравного и накладывающегося контрапункта, иногда достигающего девяти или десяти различных линий, представляющих выступы, камни, лес, и образования на земле — линии деревьев и леса, лугов, дорог, рек и т.д. ... и хол-

мистые линии гор на расстоянии, как можно увидеть в панорамном пейзаже». Действительно, в разных голосах партитуры появляются мелодии, свободно контрапунктирующие друг с другом и основанные на жестких интонациях аккорда земли. Активность происходящих изменений подчеркнута пунктирным, синкопированным и триольным ритмами мелодий, а также скачками на большие интервалы. Среди прочих эскизно намеченных мелодий выделяется тема, обозначенная Айвзом как «тема земли»:

12.



Своим неуклонным и целенаправленным завоеванием пространства эта тема напоминает «волевые» темы скрябинских сонат и симфоний. Сходен и прием «разворачивания» аккорда-земли в линейную мелодию (в других голосах). Трансцендентальность происходящего порождает сходные методы его воплощения! Можно привести в качестве подтверждения этой мысли и собственные темы Айвза в кантате «Небесная страна», выражающие идею роста, стремления, усилий по преодолению препятствий.

Дальнейшее развитие-разрастание материи воплощается утолщением мелодий в кварту, квинту, терцию, сексту, а некоторая индивидуализация-оформление проявляется в появлении солирующих инструментов (указание на горн-соло на с.5 рукописи). По замыслу Айвза, «каждый "континент" имеет свой собственный широкий аккорд, состоящий из своих интервалов». Множественность линий (усиливающаяся параллельным звучанием ударного оркестра вселенной, тянущимся «аккордом-земли» и

наложением «небесного оркестра») призвана создавать ощущение первозданного хаоса, тем не менее и здесь внутренне упорядоченного (конструктивный интервал, серия, полифонические приемы) — Земля формируется под действием мудрой божественной воли.

### **Раздел В**

Наброски для раздела В весьма скудны, это наименее разработанная Айвзом часть (6 страниц). Она не оркестрована и содержит лишь различные музыкальные фрагменты, аккорды, гаммы, план и список инструментов. В частности, особую роль здесь приобретает струнная группа (речь идет о Человеке), играющая четвертитоновые мелодии (свидетельство его развития). Помимо четвертитонов появляются различные гаммы не октавного диапазона. Из этого смешения элементарных мелодий вселенная Айвза изменяется и расцветает...

### **Раздел С**

Наверху первой страницы раздела С расположена аккордово-ладовая система, включающая в себя 24 различные гаммы предназначенные для 24 тем, каждая из которых основана на своем собственном интервале и вибрации обертонов в многослойной фактуре. Выше уже говорилось о синтетическом интонационном составе итоговой части.

В четвертой части раздела С указано изменение темпа — *largo*. Изменения затрагивают и инструментальный состав. В словах «первые два голоса» содержится намек на хоровой компонент, кроме того сама торжественная, процессуальная природа музыки вполне определенно указывает на добавление хора, однако текст отсутствует. В

пятой части раздела С есть упоминание органа. Основываясь на этих указаниях можно предположить, что Айвз планировал монументальный хоровой финал в сопровождении органа, продолжая тем самым бетховенско-малеровскую линию симфонизма. Вероятно, слово было необходимо композитору для максимальной конкретизации своего замысла, как если бы человечество говорило от своего лица. Синтетическая жанровая природа (симфония-оратория) была бы весьма уместна для метафорического выражения всеобщего синтеза космического масштаба. Линия, намеченная в ранней кантате «Небесная страна», могла бы найти здесь свое достойное продолжение.

Обращаясь к реализации симфонии Айвза «Вселенная» американским композитором второй волны послевоенного авангарда Ларри Остином, прежде всего, отметим отсутствие хорового финала. Композитор утверждает, что закончил симфонию и озвучил музыкальные идеи Айвза. Действительно, достаточно щепетильный в отношении к авторскому слову, он воссоздает страницы намеченной партитуры и эскизы действительно звучат. Однако сама грандиозная идея Вселенной требует большого внимания к развитию музыкального материала не только в конструктивно-организационном плане (как следование намеченной Айвзом трехчастной композиции симфонии или схеме прелюдии), но и с точки зрения адекватной реализации заявленной программы. В этом смысле кульминацией и итогом симфонии должен был стать раздел С, в котором синтез звуковысотного материала предыдущих частей необходимо было подкрепить вербально. Кроме того, учитывая особенности воплощения подобной тематики в других произведениях Айвза, можно предположить, что здесь могли бы звучать хоралы и церковные гимны, которые, как правило, выражают у него идею духовного. На это

есть намек и в партитуре, где единственный раз появляется традиционная тема песенного склада, которая вполне могла бы быть мелодией религиозного гимна, на что указывает ее натурально-ладовая организация, опора на трихордовые интонации и характерная для американских мелодий заключительная синкопа:

13.



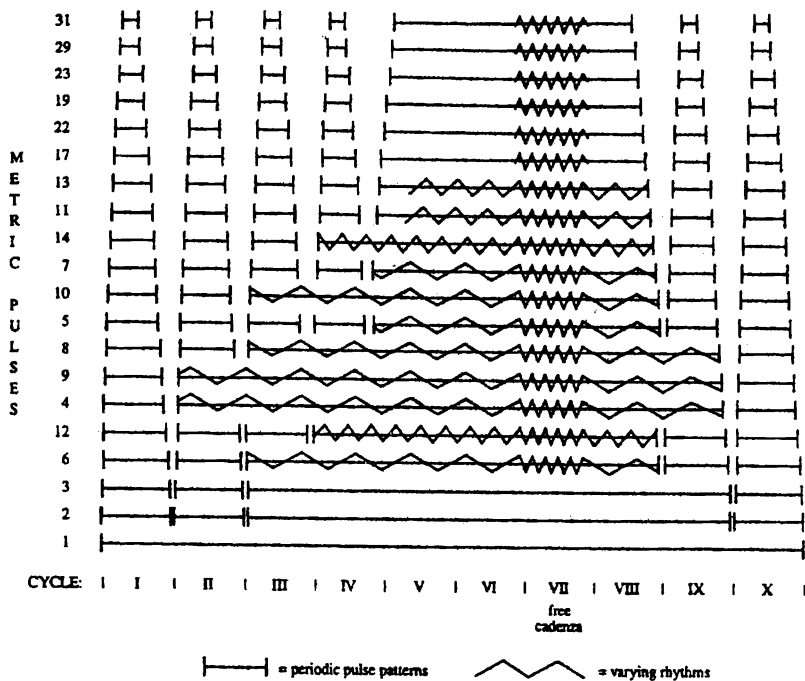
Возможно, Айвз записывал только то, что было связано с поиском новых звучаний или композиционных особенностей, остальное звучало у него «в голове». Насколько велика была часть этого «остального» можно только догадываться. Необходимо учесть и тот факт, что не все страницы рукописи сохранились.

При внимательном рассмотрении, «завершенная» Остиным композиция оказывается не столько реконструкцией симфонии Айвза, сколько удачным поводом для реализации собственных творческих идей. Композитора-авангардиста, создателя электронной музыки эскизы привлекли своим новаторством, которое вполне вписывается в рамки авангарда, обозначенные еще В. Конен в статье «Музыкально-творческие виды в музыке XX века». Это и выход за пределы какого-либо темперированного строя, и безоговорочное господство структурного элемента, и большая роль математических вычислений, и распределение сонорности во времени как главный принцип формообразования<sup>28</sup>. Именно эту сторону, прежде всего, развил в своей композиции Л. Остин. Примечательно, что он осуществил свою реализацию с помощью компьютера, не обладая, вероятно, свойственным Айвзу чувством ритма, ко-

торый без малейших затруднений мог «удержать в голове пять или даже шесть ритмов одновременно, естественно воспринимая каждый из них с помощью вслушивания и перемещения слухового внимания», о чем мы узнаем со страниц «Мемос». Примечательно, что осуществлению версии «Вселенной» предшествовал ряд собственных сочинений Остина, связанных с симфонией Айвза: Первая фантазия на тему симфонии Айвза «Вселенная»: Земля (1975) для двух брасс-квинтетов, чтеца и магнитофона; «Вторая фантазия: Небеса (1976) для камерного ансамбля и магнитофона; «Фантасмагория: фантазия на тему симфонии Айвза «Вселенная» (1974, 1981) для оркестра, чтеца, цифрового синтезатора и магнитофона и «Прелюдия Жизненный пульс» (1974-84) для оркестра из 20 ударных<sup>29</sup>.

Приведем описание музыки Остина, основываясь на его статье и собственных слуховых ощущениях. Так, 2 минуты звучит аккорд Земли, затем к нему присоединяется оркестр ударных инструментов и начинается прелюдия, форма которой выстраивается по принципу динамического и ритмического нарастания в течение следующих 16 минут, достигая кульминации на «вариантном ритме» 6 цикла. Кульминация ударного оркестра представляет собой импровизированную свободную каденцию, которая начинается в момент появления седьмого цикла. В этот момент вступают «небесный» оркестр и «оркестр формирования земли»<sup>30</sup>.

14. Схема прелюдии (Ларри Остин). Прямые линии на схеме обозначают повторяющийся периодический ритм, зигзагообразные — свободное варьирование ритма:



Прелюдия продолжается до цикла 8. Цикл 9 и раздел А вступают вместе, при этом прелюдия продолжается до цикла 10 нисходя до *pp*. В этот момент оркестрами, звучащими в метрическом контрапункте, управляют пять ассистентов дирижера, а на 24 минуте все семь оркестров достигают своей кульминации...<sup>31</sup>. Далее следует раздел В в течение 6 минут, когда все 7 оркестров осуществляют монтаж различных настроек, высокие струнные объединяются в 24 звуковой четвертитоновый аккорд и натуральную гамму, внезапно прерванную антифонной декламацией медных. Все это объединяется импровизацией ударных,

которыми управляют четыре помощника дирижера. Раздел В включает в себя соло альты, тихо кадансирующего в наступившей на несколько мгновений тишине. Раздел С начинается в тот момент, когда оркестр земли начинает 3-минутное аккордовое *glissando* на аккорде-Земли, акцентируя момент «духовного», в то время как четыре «небесных оркестра» антифонно исполняют последовательность постепенно укорачивающегося, прерывающегося четвертитонового аккорда, постепенно растворяющегося в высочайшем фактурном «небосводе». После генеральной паузы, звучит финал симфонии, в котором участвуют все семь оркестров. Перекрестные ритмы десятого цикла прелюдии постепенно замедляют движение, пока не остается звучать «basis unit» — «низкий, глубоко звучащий колокол». «Небесный оркестр» постепенно проясняется до ля минора, трубы постепенно успокаиваются<sup>32</sup>.

В целом композиция логична, она создает действительно впечатляющий эффект, однако это еще не дает основания утверждать, что именно такой видел ее сам Айвз. Являясь основоположником многих явлений современной музыки, он сам жил ощущениями человека XIX века с ярко выраженным «трансценденталистским мировосприятием».

\*\*\*

Подводя итоги сказанному о программно-инструментальных произведениях, отметим, что влияние трансцендентализма на творчество Айвза проявляется в следующем.

1. Уже при записи своих сочинений Айвз обращал особое внимание на выражение их содержания в виде многочисленных пояснений и пометок. Его композиторская работа прослеживается на уровне записи самой идеи сочинения, музыкальные детали при этом играют второсте-



пенную роль. Это подтверждает тот факт, что музыка была для Айвза «неким трансцендентным языком», являясь частью единого смыслового поля.

2. Концепции его инструментальных сочинений связаны с попыткой постичь истину мироздания. Айвз решает проблему в ключе религиозно трактованной идеи эволюции от человеческого к божественному.

3. Большое значение приобретает выбор инструментов, среди которых особой семантикой наделяются колокол, флейта, орган и человеческий голос.

4. На уровне формообразования можно отметить принцип «кумулятивной» формы с особой ролью итогового финального раздела и прием «сквозного пласта», символизирующего «голос запредельной духовности».

5. Метафоричность и ёмкость музыкального языка. Роль числа как музыкальной метафоры «гармонии сфер» прослеживается в симфонии «Вселенная», в сонате особую роль играют темы-символы, а также цитаты, среди которых выделяются темы религиозных гимнов.

6. В инструментальных произведениях обнаруживается тенденция к смешению жанров (введение флейты в фортепианную сонату, органа и хора в симфонию «Вселенная»). В этом — проявление универсализма Айвза, реализация его тяготения к синтезу.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Напомним выразительную фразу из партитуры «С колоколен и гор»: «С колокольни слышен звон, и камни в горах начинают кричать».

<sup>2</sup> См. Ives Charles E. *Essays before a sonata* // Ives Charles E. *Essays before a sonata, the majority and other writings* / ed. by H. Boatwright. N.Y., 1970. P.4.

<sup>3</sup> Так характеризует симфонию отечественный исследователь М. Арановский. См. его работу «Симфония и время» в сборнике «Русская музыка и XX век». М., 1997. С.309.

<sup>4</sup> О феномене постсимфонизма см.: Арановский М. Симфония и время // Русская музыка и XX век. М., 1997. С.368.

<sup>5</sup> Мы не касаемся здесь эзотерической звуковой символики этого сочинения, о которой много писали зарубежные исследователи — Д. Вулдридж, Ф. Фишер. Более подробно об этом см.: [1].

<sup>6</sup> Здесь и далее перевод автора пособия, сделанный на основе американского издания «Эссе перед сонатой»: Ives Charles E. Essays before a sonata // Ives Charles E. Essays before a sonata, the majority and other writings / ed.by Н. Boatwright. N.Y., 1970.

<sup>7</sup> Напомним, что в этом разделе фортепианной сонаты единственный раз появляется еще один исполнитель — флейтист.

<sup>8</sup> Необходимо отметить, что подробное рассмотрение феномена американского трансцендентализма осталось за пределами нашего внимания. Однако оно, конечно, требует хотя бы краткого разъяснения. Термин «трансцендентализм» появился впервые в теологии и был тесно связан с религиозным сознанием. Позднее его рамки сузились до обозначения особого русла философской мысли. Достаточно подробно это понятие разработал И. Кант. В бытовом сознании «трансцендентализм» означает нечто запредельное как пониманию человека, так и его существованию. В данной работе и по отношению к творчеству Айвза мы предлагаем расширенное понимание «трансцендентализма» как особой формы мифологического сознания, признающего трансцендентное/сверхреальное как фундаментальную реальность и выраженное в стремлении к контакту с ним посредством философии, религии, искусства или другой практической деятельности. Существенными характеристиками трансцендентализма являются свойственные мифу представления о ценности и целостности бытия, а также метафорическая форма художественно-образного познания.

Американский трансцендентализм является одной из исторических форм трансцендентализма, которая, как и любая другая, ограничена своими рамками, обусловленными историческими, социальными и другими особенностями культурной жизни Новой Англии 30-60-х годов XIX века. Тем самым он не сводится нами только к литературной или философской традиции, а трактуется более широко как национальное проявление романтически-трансценденталистского мировоззрения. См. об этом: Приданова Е. В. Творчество Чарльза Айвза в парадигме американского трансцендентализма. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Н.Новгород, 2005.

<sup>9</sup> См. об этом: Ковалев Ю. Творчество Н. Готорна // Готорн Н. Алая буква. СПб, 2001. С.296-298.

<sup>10</sup> Перевод автора пособия из издания: Ives Charles E. Memos / ed. by J. Kirkpatrick. N.Y., 1972

<sup>11</sup> Интересно, что сама высота звука («си») имеет особое значение в практике йоги, каждая асана в которой (упражнение, сочетающее в себе дыхательные, физические и духовные аспекты) начинается с определенной высоты звука. При этом каждый звук гаммы (от «до» до «си») соответствует совершенно конкретному положению каждой чакры (от самой низкой, физиологической до высшей, духовной). «Си» в этой системе — самый «духовный звук», соответствующий верхней чакре. Айвз мог и не знать об этом, хотя сами трансценденталисты были хорошо знакомы с восточными учениями.

<sup>12</sup> Hertz D. Ives's Concord Sonata and the Texture of Music. N.Y., 1970. С.77-78.

<sup>13</sup> Цит. по: Austin L. The realization and first complete performances of Ives's Universe Symphony // Ives studies / Edited by Ph.Lambert. Cambridge, 1998.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Приведем рецензию на эту премьеру П. Поспелова, опубликованную Коммерсантъ-Daily 05 октября 1995 года: «Симфония Universe, по замыслу автора, должна была охватить все сущее и мыслимое во всех планах Вселенной. Подобно тому, как Александр Нёмтин собрал и закончил «Предварительное действие» к «Мистерии» Скрябина, американскую вселенную довершил композитор Ларри Остин. Чтобы наиболее точно воплотить ритмическую самостоятельность множества самостоятельных линий, призванную символизировать «Пuls жизни», Остин надел на большую часть оркестра наушники — в том числе на четырех дирижеров-ассистентов, помогавших управлять разными группами маэстро Яцеку Каспшику. Впечатление тайной обусловленности происходящего усиливалось от знания того, что музыкантами на сцене руководил невидимый компьютер».

<sup>16</sup> См. Austin L. The realization and first complete performances of Ives's Universe Symphony // Ives studies / Edited by Ph.Lambert. Cambridge, 1998.

<sup>17</sup> См. Lambert Ph. Ives's Universe // Ives studies / Edited by Ph.Lambert. Cambridge, 1998.

<sup>18</sup> Здесь и далее приводится перевод текста Айвза из рукописи симфонии «Вселенная», осуществленный автором пособия.

<sup>19</sup> Austin L. The realization and first complete performances of Ives's Universe Symphony. Op.cit. P.183.

<sup>20</sup> Там же. P.207.

<sup>21</sup> Там же. Р.197.

<sup>22</sup> Торо Г. Вздох золовой арфы // Поэзия США. М., 1981.

<sup>23</sup> Бюгельгорн — медный духовой инструмент в роде трубы, употреблявшийся в военных оркестрах того времени.

<sup>24</sup> Austin L. The realization and first complete performances of Ives's Universe Symphony. P.188.

<sup>25</sup> Торо Г. Уолден, или Жизнь в лесу. М., 1979.

<sup>26</sup> О рядах Фибоначчи см. Ценова В. Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной. Автореферат на соискание ученой степени доктора искусствоведения. М., 2000.

<sup>27</sup> Austin L. The realization and first complete performances of Ives's Universe Symphony. P.181.

<sup>28</sup> Конен В. Музыкально-творческие виды XX века / Очерки по истории зарубежной музыки. М., 1997. С.520.

<sup>29</sup> Austin L. The realization and first complete performances of Ives's Universe Symphony. P.180.

<sup>30</sup> Там же. Р.211.

<sup>31</sup> Там же. С.212.

<sup>32</sup> Там же.

### **Контрольные вопросы**

1. Чем обусловлены особенности музыкального мышления Айвза?
2. Как вписывается творчество композитора в контекст музыкальной культуры начала XX века?
3. Параллели с какими композиторами и почему возникают при знакомстве с творческим наследием Айвза?
4. Как трактует Айвз жанры симфонии и сонаты? Почему он обращается к этим жанрам в своем творчестве?
5. Что такое кумулятивная форма? Какую идею она отражает?
6. Какие элементы музыкального языка несут дополнительную смысловую нагрузку в произведениях Айвза? Что они обозначают?

## Литература

### О творчестве Айвза

1. Ивашкин А. Чарльз Айвз и музыка XX века. М., 1991
2. Кисин В. Чарльз Айвз в свете демократических традиций культуры США. Канд.дисс. Л., 1982
3. Конен В. Американская музыка / Очерки по истории зарубежной музыки. М., 1997
4. Музыкальная культура США. М., 2006
5. Павлишин С. Чарльз Айвз. М., 1979
6. Приданова Е. Творчество Чарльза Айвза в парадигме американского трансцендентализма. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Н.Новгород, 2005
7. Рахманова М. Чарльз Айвс // Сов.музыка, 1971. №6
8. Сигида С. Американская пятерка // Музыкальная академия, М., 2003. №1

### О фортепианных сочинениях Айвза

9. Симакова Е. Айвз Ч. Эссе перед сонатой. Перевод с комментариями. Дипломная работа. Н.Новгород, 2002
10. Джаз и фортепианная музыка первой половины XX века. Киев, 1987
11. Евсеева Е. Фортепианная соната в творчестве композиторов XX века. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 1988
12. Максименко С. Исполнительский анализ «духовных необъятностей» Конкорд-сонаты Ч.Айвза или «американская мечта» // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. Вып.4. Н.Новгород, 2003
13. Петров Ю. Заметки о «Конкорде» // Музыкальная академия. 2003. №1

### Об оркестровых сочинениях Айвза

14. Мурзина Н. Принципы формообразования в крупных инструментальных сочинениях Ч.Айвза. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 2000
15. Соколова О. Симфонизм Айвза. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 1992

## Оглавление

От автора.....	3
Введение.....	4
Глава 1. «Конкорд-соната».....	7
Глава 2. Симфония «Вселенная».....	21
Примечания.....	51
Контрольные вопросы.....	54
Литература.....	55