

УДК 7.03

## ФРЕДЕРИК РЖЕВСКИ. КОМПОЗИЦИОННЫЕ НОВАЦИИ 1970-Х ГОДОВ

*В. О. Петров*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Астраханская государственная консерватория, ул. Советская, д. 23, г. Астрахань, 414000, Россия.

Статья посвящена одному из самых плодотворных периодов жизни и творчества американского композитора Фредерика Ржевски, являющегося ярким представителем музыкального авангарда современности. Целью статьи является рассмотрение основных сочинений 1970-х годов, акцентирующих в наследии композитора появление новых жанров и форм бытования музыкального искусства. Предпринят синтез контекстно-исторического и аналитического методов, позволяющий выявить специфику сочинений именно этого важного периода в творчестве Ржевски. Итогом исследования становится вывод о том, что 1970-е годы в наследии композитора не только ознаменованы созданием ярких экспериментальных опусов, но и формированием оригинального стиля.

**Ключевые слова:** Фредерик Ржевски, искусствоведение, синтез искусств, инструментальная композиция со словом, биография, акционизм, перформанс

## FREDERICK RZEWSKI: NOVELTY IN MUSICAL COMPOSITIONS OF THE 1970S

*Vladislav O. Petrov*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Astrakhan State Conservatory, 23, Sovetskaya St., Astrakhan, 414000, Russian Federation.

The article is devoted to one of the most fruitful periods of the life and work of the American composer Frederik Rzhewski, who is a vivid representative of the musical avant-garde of modern times. The purpose of the article is to examine the main works of the 1970s, accentuating the appearance of new genres and forms of musical art in the composer's heritage. At the same time, a synthesis of contextual-historical and analytical methods is undertaken, which makes it possible to reveal the specific character of the works of this important period in Rzhewski's work. The result of the study is the conclusion that the 1970s in the composer's heritage are not only marked by the creation of bright experimental opuses, but also by the formation of an original style.

**Keywords:** Frederic Rzewski, art history, synthesis of arts, instrumental composition with the word, biography, actionism, performance

Одним из ярких авангардистов, формирующих современное музыкальное пространство, является американец Фредерик Ржевски, чьи произведения «De Profundis», «Дорога», «Наносонаты», созданные в 1990–2000-е годы известны как исследователям, так широкому кругу слушателей в разных странах мира. Однако в исследовательской литературе практически не освещено его более раннее творчество — сочинения 1970-х годов, в которых кристаллизуется индивидуальный стиль Ржевски и формируются основные жанры его творчества, на которых базируются все последующие достижения автора. Именно им отведено основное внимание в настоящей статье.

После долгих лет обучения в Италии, Германии в 1971 году Фредерик Ржевски возвращается в США, обосновывается в Нью-Йорке и начинает вести активную исполнительскую деятельность. Его репертуар по-прежнему составляют сочинения американских авангардистов XX столетия и ряд собственных фортепианных произведений<sup>1</sup>. В течение последующих шести лет, вплоть до переезда в Бельгию, Ржевски много сочиняет, продолжая работать в области камерно-инструментальной и фортепианной музыки. За эти годы им создан ряд значимых в художественном отношении опусов, среди которых популярность завоевали: «Вторая структура» (1972) для инструментального ансамбля (*ad libitum*), «Нет места, чтобы идти, только вокруг» (1974) для фортепиано, «36 вариаций на тему “Все вместе люди никогда не проиграют!”» (1975) для фортепиано, «Песня и танец» (1976) для флейты, бас-кларнета, контрабаса и вибратона, «Тринадцать инструментальных упражнений» (1972–1977) для любого количества исполнителей, «Четыре пьесы» (1977) для фортепиано.

Это — разные по форме и содержанию инструментальные произведения, в которых используется широкий спектр новых средств выразительности, техник музыкального письма. Ржевски, например, использует серийную технику (применяются серии разных типов, состоящие из разного количества звуков) в ряде пьес цикла «36 вариаций на тему “Все вместе люди никогда не проиграют!”»<sup>2</sup>. Третья вариация имеет восемь серий (схемы даны по: [2; рис. 1]):

---

<sup>1</sup> Уже в конце XX столетия Ржевски, вспоминая то время, писал: «Я рад, что я играю на фортепиано. Я профессиональный музыкант, профессиональный исполнитель... Это не просто способ держать свою семью в достатке, но, что более важно, это — способ распространять свою музыку вокруг. Если бы я не играл свою собственную музыку, если бы мне пришлось зависеть от других людей, если бы я только писал музыку и, сидя в комнате, рассылал бы ее и надеялся, что другие люди будут ее играть, я думаю, у меня были бы серьезные неприятности» [1, с. 189].

<sup>2</sup> Тема чилийской песни Сержио Ортеги.



Раздел F состоит только из словесных пояснений, характеризующих процесс, который должны воспроизводить ансамблисты: «В этой секции бас непрерывно играет одну и ту же фигуру (остинато). Другие инструменты вступают после и произвольно: 1 — вибрафон, 2 — бас-кларнет, 3 — флейта. В их распоряжении имеется несколько музыкальных фрагментов, которые должны играть в любом порядке и любое количество раз. Необходимо лишь заботиться, чтобы первые доли каждого из фрагментов всегда совпадали с первой долей басовой партии. Когда фрагменты повторены достаточное количество раз (*ad libitum*), могут быть введены изменения, такие как: добавление или удаление нот, перемещение акцентов на другие доли, чтобы увеличить контраст между инструментами. Возможно и использование пауз для отдыха исполнителей» [цит. по партитуре, рукопись]. Из пояснения понятно, что помимо произвольного тематизма в разделе F композитором предполагается и абсолютно свободное его исполнение. Регламентирующим фактором становится совпадение сильных долей всех тем (первоначально).

Весьма интересным с точки зрения проявления алеаторики является цикл «Тринадцать инструментальных упражнений» (1972–1977). В партитуре отсутствует указание на инструментовку, отчего весь музыкальный материал, записанный в скрипичном ключе, может читаться в разных ключах и транспонироваться по желанию исполнителей в диапазон тех инструментов, которые будут использованы. Ржевски пишет в предисловии: «Некоторые из упражнений требуют определенного минимального числа инструментов: например, упражнение № 9 должно исполняться семью инструментами, а другие, например, № 8, могут быть исполнены меньшим числом инструментов. Инструментовка произвольна. Однако ансамбль должен включать инструменты разных групп с множеством разных диапазонов. Другим словом, выбор инструментовки каждой части должен быть обоснован контрастностью тембров в максимально возможной степени» [цит. по партитуре, рукопись]. Композитор дает шанс каждому из исполнителей услышать различные перемещения основных формант в случайных комбинациях. Партитура цикла состоит из множества комментариев и в большинстве случаев нескольких выписанных формант разного типа.

Так, упражнение № 1 представляет собой ряд звуков у шести инструментов (в партитуре они «связаны» линиями) с постепенным заполнением акустического пространства — прибавлением других звуков в количественной прогрессии (от одного до тридцати пяти), причем каждая последующая группа звуков образуется из всех предыдущих, включая последнюю выдержанную ноту. В № 2 представлены интонационные форманты, частично взятые из упражнения № 1. За исключением двенадцати интонаций, выписанных в скрипичном ключе, композитор не регламентирует исполнителей: отсутствует ритмическое, темповое, артикуляционное и динамическое оформление. В предисловии написано: «Инструменты играют по одному в любой октаве. Весьма медленно. Необходимо перемещать интонации

случайным образом в разные регистры и тембры» [цит. по партитуре, рукопись]. Следовательно, двенадцать ячеек служат основой инструментальной импровизации. Поскольку в начале упражнения № 3 указано, что «Каждый инструмент играет форманты, обрисовывая общие черты мелодических фигураций, используя любые регистры и интервалы. Медленно, без определенной единицы времени», то становится понятным намерение Ржевски в данном случае также использовать и приблизительную звуковысотность, выявляя при записи лишь условные интонационные ходы, которые при каждом исполнении могут варьироваться.

Самой традиционной по манере написания является пьеса № 4. Она называется «Диалог с комментарием». Главная музыкальная линия — партия 1 (ноты со штилями вверх и ноты со штилями вниз) исполняется двумя разными инструментами (в этом суть диалога), в то время как другие партии (2–6) становятся изредка комментирующим диалог фоном (рис. 3).



Рис. 3. Ф. Ржевски. «Тринадцать инструментальных упражнений», № 4

Такой «классический» способ фиксации нотного материала (с отсутствием формант) становится основополагающим в упражнениях № 7, 8 и 13, в связи с чем, можно говорить об идейной реминисценции.

В партитуре упражнения № 5 также содержится более доступная информация относительно того, что необходимо делать ансамблистам. Здесь представ-

лено 36 интонационно точно выписанных формант и указан характер их исполнения: каждая форманта должна исполняться трелью, «словно птичий щебет». Эти трели, однако, не имеют ограничений по темпу и продолжительности. В озвучивании данной пьесы могут принять участие от четырех до семи разнотембровых инструментов. Иные форманты стали основой упражнения № 6. С одной стороны, оформление партитуры этой пьесы напоминает оформление упражнения № 3 (в обоих случаях указаны приблизительные интонационные ходы), однако во втором случае более подробно указаны регистры: центральная полоса своеобразного нотоносца (точка отсчета) — нота «до» первой октавы. Все, что написано ниже, исполняется в низких регистрах с приблизительно указанной степенью понижения, все, что выше — в высоких регистрах. С другой стороны, упражнение № 3 имеет иной уровень импровизационности: здесь не представлено ритмическое оформление заданного мелодического движения. В этой пьесе также использован оригинальный прием исполнения: каждая условная нота должна, согласно авторскому комментарию, исполняться как «взрыв, в связи с чем требуется использование приема *attacca* и долгая тремоляция взятых звуков» [цит. по партитуре, рукопись]. Ограничивает Ржевски и временное звучание: звуки не могут длиться более пяти секунд. Пауз между звуками быть не должно; каждый последующий звук немного «накладывается» на звучание предыдущего. Схожее оформление имеет партитура упражнения № 9. Однако, помимо приблизительной звуковысотности, здесь представлена еще и ритмическая регламентация. По-прежнему композитором не определены точная интервалка между звуками и временная продолжительность: ферматы могут держаться сколько угодно, вплоть до полного растворения в пространстве предыдущего материала. Ржевски также отрицает игру исполнителей в унисон, предполагая, что каждый из инструменталистов воспримет приблизительно указанную высоту звуков по-своему. Возможно каноническое вступление голосов / инструментов (но не строго запрограммированное ритмически по времени). Упражнение № 11 по принципу оформления партитуры является еще одной вариацией пьесы № 6. Особенностью этой пьесы становится импровизация в соотношении любого количества инструментов. Условием ее исполнения Ржевски считает выдвигание на лидирующее положение дуэтных эпизодов. Дуэты образуются произвольно в процессе исполнения. По количеству авторских примечаний пьеса № 12 лидирует в цикле. Ее партитура представляет собой последовательность нот (рис. 4):

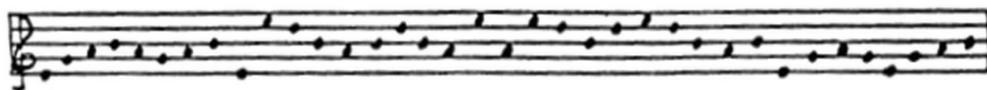


Рис. 4. Ф. Ржевски. «Тринадцать инструментальных упражнений», № 12

Также даны семь словесных руководств-шагов по их использованию:

1) сначала все инструменты играют тридцатишестинотную мелодию вместе, в унисон, или в октавном удвоении несколько раз;

2) после ряда повторений игроки начинают вводить короткие паузы (продолжительностью в одну или две ноты) в свободно выбранных местах, заставляя ансамбль «выйти» из единой фазы развития. С течением композиции паузы становятся у каждого исполнителя все больше;

3) затем исполнители начинают перемещать мелодию на любую из двенадцати возможных высот;

4) использовать только группы из любых рядом идущих четырех — шести нот;

5) каждый играет короткие фразы (две–четыре ноты) в разном темпе, в разных диапазонах и динамических уровнях;

6) фразы постепенно «сжимаются» до одной ноты с целью возникновения остинато;

7) инструменты возвращаются к оригинальной мелодии. В заключении несколько раз повторяют последние семь нот (произвольная кода).

Забегая вперед, необходимо отметить, что подобное «Тринадцати инструментальным упражнениям» строение цикла будет использовано Ржевски в 2005 году: цикл «Spoils» представляет собой ряд пьес, не имеющих точных указаний исполнителям:

1) «...» для двух барабанщиков, применяющих любые портативные объекты;

2) «Раунд I» для любого количества игроков;

3) «Отступление» для любых исполнителей;

4) «Раунд II» для любых исполнителей;

5) «Пересечение» для 12 исполнителей;

6) «Раунд III» для любого количества инструментов;

7) «Преследование» для 12 исполнителей;

8) «Раунд IV» для инструментальной группы от двух до четырех человек;

9) «Выход» для двух ударников, играющих на любых инструментах.

Однако в последнем случае импровизационность в выборе инструментария компенсируется традиционной нотацией и прописанным в партитуре музыкальным материалом. Обращение к традиционной нотации станет в 2000-е годы основной чертой стиля композитора.

В 1970-е годы Ржевски обращается к *жанру вокальной музыки*, ранее его не увлекавшему: для тещи и инструментального ансамбля создана «Аттика» (1972), для любого голоса и любого инструментального состава — «Песня борьбы» (1973). Композитор не изменяет своим принципам: перечисленные произведения импровизационны, написаны в графической нотации и выявляют свою причастность к алеаторике. Более важным достижением творчества Ржевски 1970-х годов становится обращение в русле инструментальной музыки к взаимопроникновению искусств,

к двум новым для композитора жанрам (*инструментальному театру и инструментальной композиции со словом*), наиболее полное воплощение которых произойдет в грандиозном фортепианном цикле «Дорога» двумя десятилетиями позже.

Инструментальная композиция со словом, *синтезирующая энергии музыки и слова, имеет индивидуальные черты*:

1) текст применяется как дополнительный источник смысла (поскольку слово выражает концепцию автора более полно и открыто, нежели в «чистых» инструментальных жанрах);

2) разные смыслы предполагают использование разных текстов (литературных или собственно сочиненных композитором; художественных или нехудожественных в своей основе; прозаических или поэтических). Первенство, при этом, отдается прозаическим текстам;

3) использование нескольких текстов образует в одном сочинении политекстовое взаимодействие<sup>3</sup>;

4) текст выполняет в инструментальном произведении разные функции (вступления, интегративного дополнения, интегративного доминирования, обобщения, единовластия) (см. об этом: [3; 4; 5; 6]);

5) композитор свободно обращается с литературным источником, комбинируя фразы или даже слоги, как ему хочется в связи со своей концепцией. Он волен использовать тексты в переводах на другие языки, в связи с чем, например, поэтический текст депозитизируется (в нем может быть снят уровень рифмы с обязательным, однако, оставлением смыслов);

6) отдавая в ряде опусов «первенство» в сочинении вербального текста исполнителю, композитор предоставляет ему возможность стать полноправным соучастником создания концепции<sup>4</sup>;

<sup>3</sup> Если композитор пользуется таким приемом, то тексты, как правило, не конфликтуют, а эмоционально дополняют друг друга, подчеркивая общий образный строй музыкальной композиции (хотя и имеют три принципа взаимодействия: горизонтального проведения, арочности, свободной компиляции).

<sup>4</sup> В целом же, композитор может использовать не только те фрагменты литературных текстов, которые важны ему для выражения идеи, но и прибегнуть к употреблению собственных текстов, или дать возможность исполнителям придумывать текст в процессе исполнения произведения. С этой позиции можно представить типологию жанра с точки зрения принадлежности словесного текста:

1) текст литературной классики (трио «Отзвуки ушедшего дня» (1989) для кларнета, виолончели и фортепиано В. Тарнопольского с использованием текста Д. Джойса; его же фортепианное трио «Троистимузыка» (1989) на текст поэта Г. Сковороды; «Пассакалия» (1997) для виолончели Н. Корндорфа на текст Данте);

2) текст композитора: со звучанием музыки («Наблюдатели звуков» (1981) для трех ударников Ж. Апергиса) и вместо звучания музыки («Лебединая песня» (Третья, 1996) для духового ундецимета В. Екимовского);

7) вербальную часть партитуры исполняют сами инструменталисты без подключения профессионалов<sup>5</sup>;

8) вокальность не является главным признаком жанра (наравне с ней могут использоваться говор, декламация, шепот, свист и т. д.), вследствие чего можно выделить четыре принципа голосового воспроизведения текста: речитативно-песенный, кантиленно-песенный, свободно-декламационный, метроритмически-декламационный;

9) произведение, созданное в жанре инструментальной композиции со словом, не строится по законам вокальных форм с сохранением специфики формообразования инструментальной музыки. Но в ряде таких произведений можно увидеть черты, скажем, оперы или вокального цикла;

10) зачастую привлечение текста используется наряду с применением театрализации исполнительского процесса, что диктует образование новой драматургии, синтезирующей визуальный, вербальный и музыкальный ряды;

11) наличие такой синтезирующей драматургии приковывает большее внимание слушателей, заставляет «вникать» не только в инструментально-исполнительский процесс, но и в вербальный, и визуальный.

Фредерик Ржевски не скрывает своей приверженности к жанру инструментальной композиции со словом<sup>6</sup>. В качестве текстов у Ржевски могут выступать:

---

3) Текст исполнителя — вербальная импровизация, воспроизведение инструменталистом собственного сочиненного текста, согласно или свободно от авторских указаний композитора («Площади: дидактическая музыка для сольного инструмента» Т. Джонсона, «Шик-машина» (2004) для ударника П. Дрешера, «Два ужасных тромбона» (1997) С. Лесли).

<sup>5</sup> Исполнитель в данном случае должен уметь не просто играть свою партию, выявляя в ней образный строй, но и подключать в процесс создания авторской концепции свой голосовой аппарат. Именно поэтому не каждый исполнитель может взяться за реализацию подобного «действия».

<sup>6</sup> Наиболее яркими образцами инструментальной композиции со словом в музыке XX века являются: «Эхо времени и реки» (1967) для оркестра Д. Крама (во время исполнения которого оркестранты читают текст Ф. Г. Лорки из цикла «Диван Тимарита»); «Соприкосновение» (1978) для ударника В. Глобокара на текст пьесы «Жизнь Галилея» Б. Брехта; «Немного музыки для Джорджа Крама» (1985) для инструментального ансамбля Ф. Караева с использованием текста стихотворения Э. Дикинсон; Струнное трио «Плут поэта» (1989) К. Хубера с применением текста «Воронежских тетрадей» О. Мандельштама; «Музыка для десяти» (1991) А. Вустина с использованием текста новеллы «Пророчества Казота» Ж. Лагарпа; «Призрачная опера» (1994) для китайской лютни и струнного квартета Тан Дуна, в которой исполнители читают и поют текст трагикомедии «Буря» У. Шекспира; «Пассакалья» (1997) для виолончели Н. Корндорфа, при сценической реализации которой исполнитель читает и поет текст «Божественной комедии» Данте; «Расклевываемое время» (1967–1999) для говорящего пианиста Д. Н. Смирнова с использованием

— образцы литературной классики («Фортуна» (1988–2005) для четырех виолончелистов на текст Сонета № 29 У. Шекспира, «Истории» (1993) для квартета саксофонистов на текст «Анны Карениной» Л. Толстого);

— фрагменты писем, дневников знаменитых людей («Единение» (1971) для камерного ансамбля на текст дневника С. Мелвилла, «Рубинштейн в Берлине» (2008) для «говорящего» пианиста на тексты автобиографии «Мои молодые годы» польского пианиста А. Рубинштейна);

— политические лозунги и манифесты («Михаил Бакунин. Рантье» (2000) для фортепиано на текст Бакунина «Государственность и анархия», «Естественные вещи» (2007) для инструментального ансамбля на тексты американского политика-анархиста конца XIX столетия А. Парсонса).

Зачастую композитор прибегает к использованию собственных текстов одновременно с применением текстов известных драматургов, писателей и поэтов (см. об этом: [7; 8; 9]).

В начале 1970-х годов показательной в плане использования способов синтеза искусств стала пьеса «Единение» (1971) для инструментального ансамбля. Своеобразие пьесы заключается в том, что каждый из исполнителей по очереди читает вслух (свободно-декламационный принцип голосового воспроизведения текста) фрагменты нехудожественного текста — письма американского заключенного Сэма Мелвилла брату, написанного 16 мая 1970 года, за несколько месяцев до его убийства. Задача других исполнителей — создать музыкальный фон. Сколько в ансамбле будет музыкантов — столько раз и будет прочитан текст письма. Сочинение считается законченным, когда все (от восьми до десяти, в соответствии с комментарием автора<sup>7</sup>) участники ансамбля произнесут следующие слова: «Я думаю, что возраст составляет скорость уходящего времени. Сейчас, спустя шесть месяцев, я могу сказать, что ни один из периодов моей жизни не пролетал так быстро. Я нахожусь в отличной эмоциональной и физической форме. Без сомнения, основные события моей жизни впереди, но я чувствую себя в безопасности и готовности... В равнодушной жестокости, непрерывном шуме, даже в условиях экспериментальной химической пищи, бред потерял своего героя — я могу действовать ясно и обоснованно. Я сейчас преднамеренно не использую игру в жизнь. Я много читаю и, одновременно, ощущаю неизбежность финала моей жизни»<sup>8</sup>.

В контексте мыслей Г. Краснова о том, что «Точка зрения мемуариста, его творческая практика накладывают свою печать на особенности мемуарного изобра-

текстов стихотворений Т. С. Элиота.

<sup>7</sup> Во время премьерного исполнения сочинения (1973) были использованы: вибрафон, синтезатор, альт-саксофон, альт, флейта, тромбон, бас и фортепиано. Партию фортепиано исполнял композитор.

<sup>8</sup> Перевод на русский язык строк С. Мелвилла из партитуры.

жения...» и «Каждое мемуарное произведение обладает своим единством, своей целостностью, которая зависит и от объекта изображения...» [10, с. 89], приходится констатировать, что прозаический текст письма Мелвилла — *это размышление о времени и вневременности*<sup>9</sup> террориста, осужденного за взрывы на Манхэттене, объяснившего свои действия несогласием с правящей властью, спровоцировавшей в конце 1960-х годов войну во Вьетнаме, Камбодже. Мелвилл отмечал, что только таким образом можно вразумить политиков и заставить задуматься о жертвах. Цитируемое письмо Мелвилла было написано в год убийства (1971) в тюрьме Аттика, осужденного за политические взгляды. Оно стало своеобразным откликом композитора Ржевски на это трагическое событие.

О преступлениях во имя справедливости вспоминала позднее сподвижница Мелвилла *Джейн Альперт*: «Первую бомбу мы взорвали 26 июля в здании “Юнайтед фруткомпани”, в течение десятилетий сосавшей из Кубы все соки. Но взрыв был слишком слаб, он не причинил зданию почти никакого вреда. Двадцатого августа Сэм по собственной инициативе подложил бомбу в здание одного из банков. Взрывом были ранены семнадцать человек, и друзья Сэма, в том числе и я, были в шоке — мы-то считали, что взрывы наши должны сокрушать собственность, а не людей. В три часа дня восемнадцатого сентября — как раз в то время, когда Никсон объяснял в ООН, что Б-52 бомбят Вьетнам, Лаос и Камбоджу “ради мира на земле”, — Сэм показывал Бену, Дане и нашим друзьям Фрэнку и Хейди бомбу с часовым механизмом, которую он сам собрал (он был единственным членом нашей группы, кто хоть как-то разбирался в этом деле). Бомбу упрятали в сумку, и я осторожно повесила ее на плечо. Ребята пожелали мне удачи. Я чувствовала себя как-то странно-торжественно: я прекрасно понимала, что могу больше не вернуться. Я села в автобус до центра. Вышла у Фоули-Сквер и направилась к Дому правительственных учреждений — огромному пятидесятиэтажному зданию из стекла и стали. Всю неде-

<sup>9</sup> Время как стусок определенных событий, явлений с давних пор волновало умы философов, историков, деятелей искусства и культуры. Время многократно и во все века становилось прообразом литературных, изобразительных и музыкальных произведений. Однако особенно ярко тенденция к созданию средствами разных видов искусства образа времени проявилась в XX столетии — самом противоречивом на данный момент периоде человеческой истории. Каждый художник по-своему понимает «время» и также по-своему сообщает об этом: в полубиографическом цикле из семи романов «В поисках утраченного времени» М. Пруста; в картинах (С. Дали «Мягкие часы» и М. Шагала «Время — река без берегов»), в кинолентах («Земляничная поляна» И. Бергмана, напр.). Естественно, что и ярчайшие представители музыкального искусства XX века не могли не размышлять о категории времени (примеры тому: «Квартет на конец времени» О. Мессиана, фортепианная пьеса «4:33» Д. Кейджа, «Меры времени» для пяти деревянных духовых инструментов К. Штокхаузена, «Симфоническая поэма для 100 метрономов» Д. Лигети, цикл для двух фортепиано «Знак Времени» Д. Крама и фортепианный цикл «Растекшееся время» Д. Н. Смирнова). От упомянутых произведений «Единение» Ржевски отличается концептуально, так как, раскрывает особую суть времени — безвременность.

лю Сэм и я вечерами сидели напротив Дома, наблюдая, как покидают его служащие, как гаснут огни в офисах на тридцать девятом и сороковом этажах. И в этот вечер все было как обычно: из здания сплошным потоком шли клерки, секретарши, военные чиновники. В два часа ночи, когда взорвется бомба, холл будет пуст, а люди будут спокойно спать у себя дома. Я нашла нужный лифт и поднялась на сороковой этаж, где размещался армейский отдел. Как я узнала из предыдущих посещений, на сороковом этаже было два места, куда можно спрятать бомбу: маленький чулан, где уборщики хранили свои причиндалы, и довольно большая комната, в которой находилось электронное оборудование. Я сразу же направилась к чулану. Но только я открыла дверь, как из соседней комнаты вышла женщина. Она глянула на меня, я глупо улыбнулась и направилась назад к лифту. Вернуться к чулану я уже не могла: если женщина увидит меня еще раз, она наверняка вызовет охрану. Оставалась комната с вычислительными машинами. Прежде чем открыть дверь, я удостоверилась, нет ли кого-нибудь в коридоре, вошла в комнату и спрятала сумку за каким-то механизмом. Так же осторожно я выбралась, спустилась на лифте и влилась в толпу спешащих по домам служащих. У дверей стоял охранник. Заметил ли он, что я вошла с сумкой, а вышла без нее? Я отвернулась, чтобы он не мог рассмотреть лица.

Это была первая по-настоящему коллективная акция нашей группы. После того как я вызвалась подложить бомбу, Бен написал коммюнике, Хейди взялась отпечатать его. Дана — разослать в газеты, на радио и телевидение. В час ночи двенадцатого сентября мы собрались на крыше дома Франка и Хейди. У Франка был маленький телескоп, и мы направили его на Дом правительственных учреждений. Его легко было выделить среди остальных небоскребов: на центральных этажах горел свет, а на крыше мигали предупредительные огни для самолетов. Без двух минут два все огни погасли» [11, с. 46–51]. К строкам Альперт можно относиться по-разному: можно обвинять Мелвилла и его сподвижников в нанесении ущерба населению страны, можно, как это сделал Ржевски, понять их устремления, обосновывая теракты стремлением к «миру во всем мире».

«Единение» — *минималистский опус*: музыка основана на репетитивной технике, а чтение письма Мелвилла у инструменталистов должно отличаться лаконичностью и использованием коротких фраз с правильными ударениями, патетической декламацией. Музыка выражает идею вневременности: применение одних и тех же ритмико-мелодических формант нарочито предсказуемо и отождествляется с бесполезной текучестью жизни, с которой сталкивается человек, попавший в условия заточения. В связи с этим, произведение имеет лишь одну явную прогрессию — динамическую. Все движение в драматургическом отношении направлено к концовке пьесы, в которой достигается предельная динамика: исполнители играют на *ff*, а произносящий текст декламирует его на повышенных интонациях полукриком. Нет ни единого хроматического звука — только диатоника (тональный центр — G). Чувство вневременности, высказанное Мелвиллом в первом предло-

**A**  $\text{♩} = 80-84$   
1 THINK<sup>1</sup> 2 THE COMBINATION

*ff* *pp*

3 OF AGE 4 AND A GREATER COMING TOGETHER

Рис. 5. Ф. Ржевски. «Единение»

жении письма, и, наверняка, испытываемое любым пожизненно заключенным, утрировано Ржевски: нет выхода за пределы движения по одним и тем же нотам, статичен неизменный ритм шестнадцатых в игре солиста (рис. 5).

С учетом сказанного, соглашаясь с В. Холоповой, что «Обобщенное содержание текста в музыке может быть эмоционально аффектировано или, наоборот, приглушено, выражено с ярким динамическим нарастанием или сравнительно однопланово, может быть контрастно или однохарактерно, показано целно или детализировано» [12, с. 15], следует признать, что композитор выражает эмоции Мелвилла приглушенно, однопланово, однохарактерно. Текст, при этом, выполняет функцию интегративного дополнения.

Партитура представляет собой вариант сценической реализации произведения. В ней дается возможный рассказ одного из участников ансамбля и мелодико-ритмические формулы, состоящие только из шестнадцатых нот (всего — 382), которые должны прозвучать по очереди у всех исполнителей. Каждое предложение состоит из семи фраз, фраза — есть такт, соответственно, музыкальная форма — чередование семитактовых построений.

Текст разворачивается в следующей аддиции:

- (1) 1
- (2) 1 2
- (3) 1 2 3
- (4) 1 2 3 4
- (5) 1 2 3 4 \* 5 (14 ячеек)
- (6) 1 2 3 4 5 6
- (7) 1 2 3 4 5 6 7 \* (14 ячеек)
- (7) 2 3 4 5 6 7 8
- (6) 3 4 5 6 7 8
- (5) 4 5 6 7 8 \* (18 ячеек)
- (4) 5 6 7 8
- (3) 6 7 8
- (2) 7 8
- (1) 8 \* (10 ячеек)

(7) (7) (7) (7) (7) (7) (7) = 56 клеткам

Мелодико-ритмические формулы исполняет тот ансамблист, который в это время произносит текст; другие же исполнители импровизируют или играют в унисон с солистом (их партии не выписаны в партитуре). Слова не распеваются, а *свободно декламируются*. Справедливо отмечает Е. Дубинец, что «“Прибытие вместе” (один из вариантов перевода названия пьесы — В. П.) — одно из самых ярких явлений репетитивного минимализма... Очень подвижная пьеса в моторно-напряженном движении, с активной ритмической работой, с явной оглядкой на динамику джаза» [13, с. 108]. Указанный Дубинец репетитивный минимализм, возможно, заимствован Ржевски у ярого приверженца минимализма, одного из лидеров американского авангарда того времени Стива Райха, пьесы которого («Come Out» (1966), «PianoPhase» (1967)) композитор знал и исполнял в своих многочисленных концертных программах.

В 1972 году Ржевски создает произведение «Аттика» для любого количества инструментов, явившееся продолжением «Единения». Аттика — тюрьма в штате Нью-Йорк, где был убит Сэм Мелвилл. Произведение — аддитивный процесс становления текста: постепенно в минималистском стиле выкристаллизовывается фраза «Аттика предо мной», которая может либо произноситься, либо пропеваться на усмотрение исполнителей.

Причем, становление текста проходит на фоне музыкального материала, изначально «обремененного» указанной композитором динамической линией: «...начать мягко, тихо, постепенно переходить к *f*, затем опять к *p*, с начала третьей страницы играть яркое *f*, затем — снова погрузиться в мягкое *p*» [цит. по партитуре, рукопись]. Динамическая драматургия — ограничительная константа импровизации на заданную тему. Представленная в партитуре мелодия играется на фортепиано, все остальные участники ансамбля должны импровизировать на своих инструментах на фоне безостановочно звучащей мелодии (пианист волен повторять ее многократно) и с учетом обязательной динамической линии, указанной Ржевски. В данном случае повтор используется «в качестве приема удержания определенного модуля состояния и получения на его основе повышенной способности к музыкальной суггестии, к сгущению чувственных компонентов восприятия» [14, с. 12]. Роль пианиста — внушить слушателям однообразность течения времени.

Обращение к политическим текстам — одна из особенностей творческого метода композитора 1970-х годов: Ржевски использует всегда только актуальные для времени создания тексты, выражающие его собственное отношение к политическим метаморфозам, к конкретным политическим событиям. К ним относятся как оптимистические (текст С. Ортеги в «36 вариациях на тему “Все вместе люди никогда не проиграют!”»), так и пессимистические тексты (текст С. Мелвилла в «Единении»). С годами усиливающаяся позиция композитора, призывающая к «миру во всем мире», приведет к созданию таких политически

окрашенных произведений, как: «Потерянное и найденное» и «Падение империи». Также необходимо отметить, что творчество Ржевски рассмотренного периода тяготеет, как и в предыдущий период, к алеаторике: большинство партитур композитора отрицает традиционную нотопись и адресовано исполнителям, умеющим импровизировать. Эта тенденция, вошедшая в творчество Ржевски с его экспериментальным музицированием в ансамбле «Musica Viva Electronica» в 1960-е годы, будет продолжена в ряде композиций последующих десятилетий. Основным же достижением Ржевски 1970-х годов можно считать его обращение к жанру инструментальной композиции со словом, образцы которого («Единение» и «Аттика») вошли не только в золотой фонд минималистической музыки (шире – минимализма в целом), но и по сей день являются составной частью репертуара многих инструментальных ансамблей Европы и США.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Duffie B.* Composer/Pianist Frederic Rzewski // N.-Y.: WNIB, 1998. 232 p.
2. *O'Callaghan J.* Dialectic form in Frederic Rzewski's The People United Will Never Be Defeated // URL: <http://www.sfu.ca/~jdo1/dialecticisrmzewski.pdf> (дата обращения: 12.02.2017).
3. *Петров В. О.* Инструментальная композиция со словом: вопросы теории и истории жанра // Музыкаведение. 2011. № 4. С. 2–8.
4. *Петров В. О.* Слово в инструментальной композиции: типология интегрирования текстов // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология, искусствоведение. Вопросы теории и практики: в 3-х ч. 2011. № 2 (8) Ч. III. С. 129–133.
5. *Петров В. О.* Слово в инструментальной музыке. Астрахань: АИПКП, 2011. 106 с.
6. *Петров В. О.* Текст в инструментальной композиции (об одной особенности композиторского творчества второй половины XX века) // Музыкаведение. 2010. № 9. С. 2–7.
7. *Петров В. О.* Фредерик Ржевски: к периодизации творческого наследия // Музыкаведение. 2017. № 7. С. 12–25.
8. *Петров В. О.* Фредерик Ржевски: путь к «Дороге» // MUSICUS: Вестник Санкт-Петербург. гос. конс. им. Н. А. Римского-Корсакова. 2015. № 4 (43). С. 41–46.
9. *Петров В. О.* Фредерик Ржевски: путь обновления традиций. Астрахань: АИПКП, 2011. 100 с.
10. *Краснов Г. В.* Мемуары как источник изучения психологии творчества // Психология процессов художественного творчества: сб. ст. Л.: Наука, 1980. С. 84–93.
11. *Альперт Дж.* Бунт слепых: Исповедь // Сельская молодежь. 1982. № 5. С. 46–51.
12. *Холопова В. Н.* Формы музыкальных произведений: учеб. пос. 2-е изд., испр. СПб.: Изд-во «Лань», 2001. 496 с.
13. *Дубинец Е.* Made in USA: Музыка – это все, что звучит вокруг. М.: Композитор, 2006. 415 с.
14. *Молчанов А. С.* Динамика восприятия повтора в музыкальном произведении: на материале остинатных форм композиторского творчества XX века: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2009. 24 с.

#### REFERENCES

1. *Duffie B.* Composer/Pianist Frederic Rzewski // N.-Y.: WNIB, 1998. 232 p.
2. *O'Callaghan J.* Dialectic form in Frederic Rzewski's The People United Will Never Be De-feated // URL: <http://www.sfu.ca/~jdo1/dialecticisrmzewski.pdf> (data obrashcheniia: 12.02.2017).
3. *Petrov V. O.* Instrumentalnaia kompozitsiia so slovom: voprosy teorii i istorii zhanra // *Muzykovedenie*. 2011. № 4. S. 2–8.
4. *Petrov V. O.* Slovo v instrumentalnoi kompozitsii: tipologiia integrirvaniia tekstov // *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i iuridicheskie nauki, kulturologiia, iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki: v 3-kh ch.* 2011. № 2 (8) Ch. III. S. 129–133.
5. *Petrov V. O.* Slovo v instrumentalnoi muzyke. Astrakhan: AIPKP, 2011. 106 s.
6. *Petrov V. O.* Tekst v instrumentalnoi kompozitsii (ob odnoi osobennosti kompozitorskogo tvorchestva vtoroi poloviny KhKh veka) // *Muzykovedenie*. 2010. № 9. S. 2–7.
7. *Petrov V. O.* Frederik Rzhhevski: k periodizatsii tvorcheskogo naslediiia // *Muzykovedenie*. 2017. № 7. S. 12–25.
8. *Petrov V. O.* Frederik Rzhhevski: put k «Doroge» // *MUSICUS: Vestnik Sankt-Peterburg. gos. kons. im. N. A. Rimskogo-Korsakova*. 2015. № 4 (43). S. 41–46.
9. *Petrov V. O.* Frederik Rzhhevski: put obnovleniia traditsii. Astrakhan: AIPKP, 2011. 100 s.
10. *Krasnov G. V.* Memuary kak istochnik izucheniia psikhologii tvorchestva // *Psikhologiia protsessov khudozhestvennogo tvorchestva: sb. st. L.: Nauka*, 1980. S. 84–93.
11. *Alpert Dzh.* Bunt slepykh: Ispoved // *Selskaia molodezh*. 1982. № 5. S. 46–51.
12. *Kholopova V. N.* Formy muzykalnykh proizvedenii: ucheb. pos. 2-e izd., ispr. SPb.: Izd-vo «Lan», 2001. 496 s.
13. *Dubinets E.* Made in USA: Muzyka — eto vse, chto zvuchit vokrug. M.: Kompozitor, 2006. 415 s.
14. *Molchanov A. S.* Dinamika vospriiatiia povtora v muzykalnom proizvedenii: na materiale ostinatnykh form kompozitorskogo tvorchestva XX veka: avtoref. diss. ... kand. iskusstvovedeniia. Novosibirsk, 2009. 24 s.

#### ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

В. О. Петров — д-р искусствоведения, доц.; petrovagk@yandex.ru

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Vladislav O. Petrov — Dr. Sci. (Arts), Ass. Prof.; petrovagk@yandex.ru