

ния Ржевски исполнял сам в многочисленных концертах. Наиболее интересные из них — «Ход мыслей» (1953), «Табачный дым» (1954), цикл Прелюдий (1957) и Поэма (1958) — свидетельствуют о тяготении автора к виртуозному исполнительскому стилю и увлечении творчеством знаменитых американских авангардистов того времени и в первую очередь — Джона Кейджа.

Полученная в 1960 году премия Фулбрайта позволила Ржевски продолжить образование в Италии, где он стал учеником Луиджи Даллапикколы. Там же, в 1966 году Ржевски вместе со своими коллегами Эльвином Карраном и Ричардом Тейтельбаумом организовал ансамбль *Musica Viva Electronica*, особенностью которого явилась коллективная импровизация во время концертных выступлений. Помимо этого Ржевски, Карран и Тейтельбаум экспериментировали в области электронной музыки, совмещая звучание традиционных инструментов с записями на магнитной ленте. В результате этой работы появилось первое значительное сочинение композитора — пьеса «Зоологический сад» (1965) для магнитной ленты. Творчество Ржевски 1960-х годов было ознаменовано появлением сочинений «Зеркало Дианы» (1964) для 8-ми исполнителей-импровизаторов, «Смерть природы» (1964) для камерного оркестра, «Автопортрет» (1964) для любого количества музыкантов, «Прозаические пьесы» (1968) для инструментального ансамбля, «Панургово стадо» (1968) для любого количества мелодических инструментов, «Суд Божий» (1969) для нескольких тромбонов, играющих в унисон. Все перечисленные произведения импровизационны и варианты по исполнительскому составу и музыкальному материалу (зачастую в партитурах указаны лишь форманты, которые должны натолкнуть исполнителей на выбор тех или иных видов импровизации). В них очевидны следы влияния эстетических принципов ансамбля *Musica Viva Electronica*, пропагандировавшего полную свободу от ограничивающей исполнителей строгой нотной записи.

В 1971 году Ржевски возвращается в США и, обосновавшись в Нью-Йорке, начинает вести исполнительскую деятельность. В течение последующих 6-ти лет, вплоть до переезда в Бельгию, Ржевски много сочиняет, в основном камерно-инструментальную и фортепианную музыку. За эти годы им были созданы такие значимые и завоевавшие популярность опусы как «Вторая структура» (1972) для инструментального ансамбля, «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. В этот же период Ржевски обращается к новой для него сфере вокальной музыки: для тещи и инструментального ансамбля он пишет «Аттику» (1972), для любого голоса и инструментального состава — «Песню борьбы» (1973). И здесь композитор не изменяет своим творческим принципам, ибо вокальные сочинения импровизационны, записаны в графической нотации и основаны на алеаторной технике.

Важнейшим творческим принципом Ржевски 1970-х годов становится *взаимопроникновение искусств* в рамках инструментальной музыки, достигаемое композитором в таких жанрах как *инструментальный театр* и *инструментальная пьеса со словом*. Позднее этот же принцип получит наиболее полное и яркое воплощение в масштабном фортепианном цикле «Дорога». В начале же 1970-х годов идея взаимопроникновения искусств была впервые выражена в пьесе «Объединение» (1971) для инструментального ансамбля. Замысел этого сочинения таков, что каждый исполнитель по очереди рассказывает свою биографию, в то время как остальные создают музыкальный фон. Окончание произведения наступает тогда, когда о себе расскажут все участники ансамбля (согласно авторскому комментарию, их может быть от 8-ми до 10-ти). Таким образом, в рамках ансамблевой пьесы сочетаются собственно инструментальное начало с речевым, а произнесение словесного текста в инструментальной композиции образует самостоятельный аудиоряд.

В целом пьеса «Объединение» выдержана в минималистских традициях: инструментальные партии основаны на репетитивной технике, а рассказ характеризуется лаконичностью фраз с правильными ударениями в словах (обеспечивающими ритмическую четкость и регулярную акцентность) и патетической интонацией. При этом драматургическое развитие направлено к окончанию пьесы — кульминационной зоне, достигающей высокого динамического уровня, когда один исполнитель громко декламирует текст, переходя на полукрик, остальные же играют на инструментах на *ff*. Партитура представляет лишь один из вариантов сценической реализации произведения: в ней приводятся один из возможных рассказов участников и мелодико-ритмические формулы ансамблевых партий (всего — 382), которые должны звучать по очереди у каждого из инструменталистов:

Пример 1

Ф. Ржевски. «Объединение»

♩ = 80-84

1 I THINK 2 THE COMBINATION

ff *pp*

3 OF AGE 4 AND A GREATER COMING TOGETHER

Эти формулы исполняет тот ансамблист, который в данный момент рассказывает о себе, другие же в это время импровизируют, поэтому их партии в партитуре не выписаны. Как справедливо отмечает Е. Дубинец, «Объединение» представляет «одно из самых ярких явлений репетитивного минимализма [...], очень подвижная пьеса в моторно-напряженном движении, с активной ритмической работой, с явной оглядкой на динамику джаза» [1, с. 108]. Это первый, но не единственный инструментальный опус Ржевски, в котором музыкальное и речевое начала, соединяясь, играют роль самостоятельных линий композиции.

В 1977 году Ржевски переезжает на постоянное место жительства в Льеж (Бельгия), где работает сначала преподавателем, а затем профессором Королевской консерватории. Сегодня композитор живет в Брюсселе. Однако на протяжении нескольких десятилетий он преподавал в университетах разных стран Европы и Америки, в частности, в Йельском университете, Калифорнийском институте искусств, Университете Цинциннати, Музыкальном колледже в Лондоне, Гагской консерватории.

В 1970-е годы в творчестве Ржевски происходят заметные перемены. Если прежде главным художественно-эстетическим принципом композитора была импровизация, музыкальный язык отличался стилистической пестротой, а жанры — разнообразием, то с конца 1970-х годов первостепенное значение для композитора приобретает жанр *инструментальной пьесы со словом*. Ржевски считал, что наиболее точно идею произведения можно выразить посредством вербального текста. Чтение или декламация также наделяют инструментальную пьесу чертами театральности, что проявляется, например, в цикле «Восход луны с воспоминаниями» (1978) для бас-тромбона и от одного до шести инструментов (наиболее подходящий состав, по замечанию автора, включает арфу, альтовую флейту, кларнет, сопрано-саксофон, маримбу и скрипку). Во второй части цикла тромбонист одновременно с игрой на инструменте произно-

сит текст «Каким великим временем была война! В войну мы весело проводили время. Жаль, что война закончена! Кто-то умер?» в саркастической манере, искажая и утрируя некоторые фонемы, активно жестикулируя. Такое исполнение на премьере сочинения вызвало у публики негодование. Однако сочинение Ржевски носит не драматический или трагический, а комический характер, и связано не с той войной, что символизирует гибель, страдание и насилие, а воображаемой «войной» — индивидуальными предрассудками, разногласиями и противоречиями между людьми.

В жанре инструментальной пьесы со словом написан ряд фортепианных произведений Ржевски 1980–1990-х годов, где пианист играет на инструменте, а также произносит текст, поет, свистит и т. д., всецело используя свой голосовой аппарат согласно концепции сочинения: «Яйца» (1986), «Черепашка и журавль» (1988), «Mayn Yingele» (1988), «Фантазия» (1989), Соната (1991) и другие. В эти же годы композитор обращается к додекафонной и серийной техникам и даже «Легенду об Антигоне» на текст Б. Брехта (1982) для голоса и фортепиано — произведение на политически острую тему, раскрывающее критическое отношение Ржевски к политике США того времени — создает в лучших традициях нововенской школы.

Следующее крупное произведение, воплощающее идею взаимопроникновения искусств, появляется в 1985 году. Это пьеса «К Земле» (1985) для исполнителя, использующего в качестве «инструментария» четыре специально подобранных цветочных горшка разных размеров и поющего гимн «К Земле» на слова из поэмы Гомера, написанной в VIII веке до нашей эры. На протяжении сочинения меняется соотношение игры на «ударных» и чтения текста. Сначала исполнитель, выбрав язык из трех предложенных автором (греческий, английский или немецкий), произносит текст параллельно со своей же игрой на горшках с той же звуковысотностью и в том же ритме, что выписано в партитуре:

Пример 2
Ф. Ржевски. «К Земле»

$\text{♩} = 96-100$ (To be played with knitting needles or light sticks on four clay flower-pots. Other pitches may be used if these are hard to obtain or have a poor sound. Words are spoken more or less together with the music.)

p

Γαῖαν
To the Earth.
Für die Erde.

παμμήτεραν
Mo-ther off all.
Mut-ter von al-len.

ἄσι σομαι.
I will sing: ist mein Lied.

ἡ-β-θεμεθλον.
the well es-tab-lished.
die fest geg-rün-de-te.

πρεσβίστην.
the ol-dest.
die äl-test.

ἢ φέρβει
who nou-ishes Näh-re-rin.

ἔ-πι χθονὶ
on her sur-face al-lem

πάνθ ὄ-ποσ' ἔσθιν.
e-very thing was auf ihr that lives: lebt.

Затем он исполняет гимн одновременно с ударами, но вне определенной звуковысотной системы: чтение текста выходит из-под ритмико-мелодического «контроля» партии ударных инструментов и превращается в самостоятельную импровизационную линию, развивающуюся в свободном ритме, метре и звуковысотности. В конце же произведения, после развернутого исключительно музыкального фрагмента без текста наступает словесная кода. Таким образом, главенствует в этой инструментальной пьесе все же вербальное начало, ставшее не просто самостоятельным и независимым уровнем музыкальной композиции, но и важным смыслообразующим элементом драматургии.

Оригинальные средства музыкальной выразительности найдены Ржевски в одночастном сочинении «De Profundis» (1992), непосредственно подготавливающим концепцию самого важного в творчестве композитора сочинения — цикла «Дорога». В «De Profundis» использован текст письма Оскара Уайльда лорду Альфреду Дугласу, написанного в 1897 году в стенах Реддингской тюрьмы. С одной стороны, письмо полно лирических откровений писателя, с другой — горечи и пессимизма. В музыке Ржевски отражены все детали текста. Произведение предназначено «для говорящего пианиста». Исполнитель читает текст на фоне собственного инструментального монолога. «Вокальная» партия, выписанная автором на отдельной строке, включает разные способы звукоизвлечения. Так, с целью усиления театрально-сценического эффекта в процессе произнесения текста Ржевски рекомендует использовать резкий придыхательный звук (авторская ремарка *aspirated*), извлекаемый исполнителем в указанном ритме (*in* — на вдохе, *out* — на выдохе) и с определенной артикуляцией, близкой, по замечанию композитора, греческому звуку «ε», ворчанье (*grunt*) в заданном ритме, стоны (*groan*) на фонемах «о» и «а», всхлипывание, смех и другие выразительные голосовые эффекты, способствующие конкретизации смысла текста.

Фортепиано в этой композиции не главенствует, и даже в кульминационный момент развития его тембр не перекрывает звучание голоса. Инструментальный монолог постепенно становится все менее действенным и уходит на второй план: выдерживаемые на педали отдельные звуки и созвучия уступают место словесному

повествованию. Для того чтобы текст письма был хорошо слышен, Ржевски «сводит» фортепианную партию к минимуму, используя долгие ноты и паузы. В конце пьесы пианист начинает воспроизводить текст и отступать ритм по корпусу фортепиано (Пример 3).

Прозрачная фактура и обилие пауз придают заключительному разделу «De Profundis» минималистские черты, однако в целом сочинение выдержано в неоромантическом стиле: некоторые его фрагменты близки салонной музыке XIX века, в частности, мазуркам Шопена.

Тексты в инструментальных пьесах Ржевски со словом несли разную смысловую нагрузку. В композиции «Истории» (1993) для квартета саксофонистов фрагменты из «Анны Карениной» Льва Толстого (в переводе на английский язык) звучат во время коллективной речитации исполнителей. Все музыкальное развитие направлено к вербальной кульминации, в которой музыка отступает на второй план, уступая место литературному тексту как смысловой вершине драматургии сочинения.

Другим примером сочетания слова и музыки, отразившим основные художественно-эстетические принципы композитора, служит фортепианный цикл «Дорога». В этом сочинении представлен весь комплекс стилевых средств, присущих музыке не только самого Ржевски, но и его современников. Несмотря на то, что в «Дороге» ярко проявляются черты близкого автору минимализма, в целом, произведение полистилистично: здесь использованы алеаторная и серийная техники, приемы пуантилистики и коллажа, разнообразные способы звукоизвлечения на фортепиано, а в записи текста — традиционная и графическая нотация. В цикле используются разнообразные способы сочетания музыки со словом: пение исполнителя как *параллельно с игрой* (фрагменты из мировой классической литературы, записанные в партитуре тексты самого композитора, слова, которые исполнитель должен сам придумать в процессе сценической реализации произведения, разного рода фонемы), так и *вместо* игры. Наподобие гептологии «СВЕТ» Штокхаузена, «Дорога» стала результатом многолетней работы Ржевски. Этот камерный по исполнительскому составу цикл масштабен по своему замыслу и значим благодаря глубине образно-смыслового содержания.

Автор так охарактеризовал свои творческие намерения: «Я начал писать очень длинную композицию для

Пример 3
Ф. Ржевски. «De Profundis»

Обобщая все вышесказанное о цикле «Дорога», следует отметить, что в истории мировой музыкальной культуры это произведение по-своему уникальное, а в творческом наследии Ржевски — во многих отношениях итоговое. В нем отражены все черты стиля, особенности музыкального мышления и основные эстетические принципы композитора. К этому опусу автор шел несколько десятилетий, вынашивая его замысел и накапливая в своем арсенале разные методы сочинения, средства выразительности и художественные приемы, такие как импровизация и алеаторика, главенствовавшие в его произведениях 1960–1970-х годов, додекафония, ставшая основой многих композиций 1980-х, и минимализм, увлекавший Ржевски в последнее десятилетие XX века. Путь к «Дороге» — как самому монументальному произведению Ржевски — был творчески весьма продуктивным и насыщенным: композитор создал ряд опусов, сыгравших значительную роль в формировании молодого поколения музыкантов США и отразивших смену художественных парадигм на рубеже столетий. «Дорога» для фортепиано — это музыкальный «роман», «симфония» человеческой души и «философия» постмодернистского сознания.

Как и творчество большинства новаторов XX столетия, творчество Ржевски в целом отличается противоречием, стилистической пестротой: например, заметно его стремление к алеаторической манере фиксации нотного текста («Вопли», «Тишина Эспак Инфини», «Волны», «Маяковский», «De profundis»), к предоставлению импровизационной свободы исполнителям в 1970–1990-е годы и возвращение к традиционной нотопиcи в 2000-е годы («Михаил Бакунин. Рантье», «Наносонаты»). Мини-

мализм, ставший основой композиторского мышления Ржевски в 1970-х годах (его первые признаки — в пьесах «Единение» и «Аттика»), перестает его вдохновлять в конце 1990-х годов. Противоречивы и его политические воззрения, становившиеся идейной (содержательной, текстовой) основой ряда музыкальных опусов — «Джефферсон», «Единение», «Остановите войну!», «Падение империи» и др. Это *мобильные элементы* творчества Ржевски.

Однако, *стабильные константы* творчества — полистилистика (на разных уровнях — в рамках того или иного периода творчества, определенного жанра, конкретного сочинения), содержательные идеи (человеческая драма, философское осмысление бытия, образа времени и проблемы жизни и смерти), включение слова в инструментальную композицию (с начала 1970-х годов), театрализация исполнительского процесса — преваляют и позволяют говорить о наличии собственного оригинального стиля Ржевски, главным критерием которого является обновление традиций, освобождение музыки от сковывающих рамок ее индивидуальных признаков. Музыка в большинстве его сочинений — компонент синтетической драматургии, в которой она взаимодействует с другими искусствами: литературой («Триумф смерти», «Дорога»), театром («Легенда об Антигоне»), изобразительным искусством (графические партитуры). При этом взаимодействие нескольких рядов (визуальных, вербальных, музыкальных) свойственно как синтетическим по природе музыкальным жанрам (например, оратории «Триумф смерти»), так и сугубо инструментальным жанрам (Шестая Наносоната, «Рубинштейн в Берлине», «Падение империи»).

Литература

1. Дубинец Е.А. Made in USA: Музыка — это все, что звучит вокруг. М., 2006. 416 с.
2. Маргарита Катунян — Виктор Екимовский. Поставангард глазами композиторов // Музыкальная академия. 1998. № 3–4. С. 123–124.
3. Петров В. О. «Падение империи» Фредерика Ржевски: камерная опера для инструменталиста // Интегративная психология и педагогика искусства в полиэтническом регионе: Материалы Шестой Международной научно-практической конференции 23–25 марта 2011 года / ред.-сост. В. Г. Мозгот. Майкоп: Изд-во Адыгейского гос. ун-та, 2011. С. 29–38.
4. Петров В. О. Зачем пианисту петь и говорить на сцене? О концепции опуса «De profundis» Фредерика Ржевски // Фортепианная музыка: век минувший — век нынешний: Материалы Международной научно-практической конференции в рамках международного форума «Piano Volgograd» / ред. колл.: Д. Р. Арутюнов, В. П. Давыдова и др. Волгоград: Мирия, 2012. С. 95–103.
5. Петров В. О. Цикл «Дорога» Фредерика Ржевски для поющего пианиста: к вопросу о взаимодействии музыки и слова // Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития: Сборник статей по материалам III Международной научной конференции 13–14 ноября 2013 года / гл. ред. Л. В. Саввина, ред.-сост. В. О. Петров. Астрахань: Изд-во ШАОУ АО ДПО «АИПКП», 2013. С. 126–140.