

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-173-185
EDN KXBYZE
УДК 789.983+78.03

Т. А. Цветковская
Радио «Орфей»,
Российский государственный музыкальный телерадиоцентр,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0001-8395-9820

“Musica Elettronica Viva”. Музыкальная партиципация в экспериментах 1960-х годов

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена всестороннему осмыслению ранних экспериментов авангардной группы “Musica Elettronica Viva”. Деятельность этой группы, возникшей на волне широкого интереса к коллективному творчеству и свободной импровизации, принято рассматривать в русле социально-политических потрясений конца 1960-х годов. Хотя историческая канва — студенческие волнения, массовые беспорядки, подъем контркультуры — отражает дух эпохи, внешние факторы заслоняют художественное новаторство MEV. Между тем целью группы, задуманной как композиторская лаборатория, были поиски нового звучания через спонтанное взаимодействие партнеров по сцене. Если в первых опытах были заняты исключительно участники MEV, в дальнейшем к импровизации могли присоединяться все желающие. Такой подход должен был не только разрушить профессиональный авторитаризм, но и полностью трансформировать музыкальное искусство.

Для осуществления смелой идеи был нужен план. Его автором выступил один из основоположников MEV, американский композитор и пианист Фредерик Ржевски. Анализ его статей, лекций, эссе, программных документов позволяет выделить центральные пункты стратегии MEV, которые могут быть интерпретированы как принципы музыкальной партиципации. Несмотря на то, что группа была полностью сосредоточена на коллективной импровизации, ее достижения органичны и для музыкальной композиции. Сегодня, в связи с растущим интересом к сочинениям, созданным в соавторстве со слушателем, работы раннего периода MEV заслуживают пристального внимания. В них не только использован один из возможных способов включения аудитории в творческий процесс, но фактически апробирована оригинальная модель участия, изучение которой пополнит список ресурсов музыкальной партиципации.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Фредерик Ржевски, “Musica Elettronica Viva”, партиципаторное искусство, свободная импровизация, живая электроника, «Пармский манифест».

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-173-185
EDN KXBYZE
УДК 789.983+78.03

Tatiana A. Tsvetkovskaya
Radio Orpheus,
The Russian State Musical TV and Radio Centre,
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0001-8395-9820

***Musica Elettronica Viva.* Musical Participation in the Experiments of 1960s**

ABSTRACT

This article analyzes early experiments of *Musica Elettronica Viva*. The music of this avant-garde group, which emerged on the wave of widespread interest in collective creative process and free improvisation, is usually considered jointly the socio-political upheavals of the late 1960s. Although the historical canvas — student unrest, mass riots, the rise of counter-culture — reflects the spirit of the era, external facts obscure the artistic innovation of MEV. Meanwhile, the aim of the group, created to be a composer's laboratory, was to find a new sound through spontaneous interaction with stage partners. While in the first experiments (*Spacecraft*) only MEV participants were engaged, in further ones (*Soup*, *Soundpool*) everyone could join the improvisation. Such an approach was supposed to not only destroy professional authoritarianism, but also to transform the music art itself.

For such a courageous idea, a plan was required. And this plan was suggested by one of MEV founders, the American composer and pianist Frederick Rzewski. The analysis of his articles, lectures, essays, and documents allows us to identify the key points of the MEV strategy, which can be interpreted as the principles of music participation. Despite the fact that the group was fully focused on improvisation, its achievements also follow music composition. This fact proves the personal heritage of each of the MEV participants. Nowadays, due to the rising interest in the compositions created in co-authorship with the listener, the early works of MEV deserve closer attention. They do not just employ one of the possible approaches to engage the audience in the creative process, but, in fact, they have designed and tested an original model of participation, the study of which will join the list of music participation resources.

KEYWORDS

Frederic Rzewski, *Musica Elettronica Viva*, participatory art, free improvisation, live electronic music, Parma Manifesto.

В попытке осмыслить партиципаторное искусство как самобытное явление мы сталкиваемся с целым рядом вопросов. Буквальное значение понятия — «искусство участия» (англ. *participatory art*) — подразумевает сотворчество, призванное разрушить дихотомию «зрителя и зримого» [1, р. 165], устранить разделение между автором и публикой [2, с. 229]. Однако столь широкая трактовка вмещает множество художественных явлений, в числе которых философ Майкл Келли называет интерактивное, коллективное, активистское, диалогическое искусство и искусство сообщества (*community art*) [3]. Специалист в области социально-культурной антропологии Массимилиано Моллона проводит еще одну параллель — между партиципаторным и реляционным искусством (термин, предложенный искусствоведом и куратором Николя Буррио). В то время как Буррио рассуждает о новых моделях социальнойности в контексте производства отношений с миром [4, с. 30], партиципаторное искусство нацелено на радикальные перемены. Прежде чем создать новые связи, оно стремится разрушить отношения неравной власти, опираясь на принципы совместного производства, взаимного обмена, коллективного принятия решений и делегированного исполнения [5, р. 46].

При этом партиципаторные произведения могут принимать различные формы — как традиционные, так и новаторские. По словам Петера Петерса, инициатора научно-исследовательского проекта «Искусное участие» (“*Artful Participation*”), работать над произведениями можно любым способом, с разной степенью активности, варьирующейся от скромного вклада в проект до полноценного долгосрочного сотрудничества, от общественных мероприятий, мастер-классов и перформансов до веб-сайтов, документальных фильмов и инсталляций [6, р. 50].

Партиципаторное искусство не вписывается и в определенные временные рамки. Несмотря на то, что понятие используется преимущественно для характеристики широкого интереса к партиципации и коллаборации периода 1990-х годов [7, р. 10], его родословная, по оценке философа и искусствоведа Бориса Гройса, ведет начало от концепции гезамкунстверка (*Gesamtkunstwerk*) Вагнера [2, с. 231]. В свою очередь, историки искусства Мартино Стирли и Мехтильд Видрич уверены, что на нынешнем этапе вновь актуален дискурс, восходящий к эпохе Французской революции и письмам об эстетическом воспитании Фридриха Шиллера, который считал игру важнейшей формой деятельности, объединяющей граждан-участников и государство, которое они составляют [8, р. 1–2].

Яркими событиями в истории партиципаторного искусства отмечены и 1960-е годы. Многообразие художественных направлений (французский ситуационизм, аргентинский концептуализм, хеппенинги Капроу, перформансы “*Fluxus*”, «Фабрика» Уорхола) не объясняет того факта, почему исследователи обходят стороной уникальные опыты творческого взаимодействия композиторов и слушателей¹.

¹ Характерно, что среди документов, включенных искусствоведом и критиком Клэр Бишоп в хрестоматию «Партиципация» [7], нет ни одного, имеющего непосредственное отношение к музыкальному искусству.

Тем не менее нельзя согласиться с тем, что область классической музыки полностью исключена из дебатов о гипотезах и практиках «поворота к участию», захлестнувших другие виды искусства — театр, комьюнити-арт, социальный дизайн и социально ангажированное искусство [6, р. 50]. Сочинения, созданные в соавторстве с аудиторией, становятся заметным явлением современной культурной жизни. Рождение все новых партиципаторных произведений заставляет предпринимать попытки их систематизации [9, с. 111]. Кроме того, по убеждению автора этих строк, партиципаторное музыкальное искусство имеет богатую историю, в ходе которой были сформированы определенные «модели участия». Одна из таких моделей была использована в ранних экспериментах “Musica Elettronica Viva” — авангардной группы, целью которой было *стереть различия* между композитором и исполнителем, исполнителем и слушателем, художником и непрофессионалом и *превратить искусство в реальный опыт* [10, р. 94].

В ПОИСКАХ НОВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЫ

Группа “Musica Elettronica Viva”, чье название можно перевести как «Живая электронная музыка», возникла в Риме весной 1966 года. Ее основателями считаются Фредерик Ржевски (1938–2021), Элвин Каррен (род. 1938) и Ричард Тейтельбаум (1939–2020) [11, с. 208]² — американские композиторы, приехавшие в Европу для продолжения профессионального обучения.

Ф. Ржевски, которого музыковед Дэвид Бернстайн назвал главным теоретиком и философом MEV [14, р. 542], выделял три важных момента в концепции группы: 1) живая электроника; 2) доступные технологии (использование самодельных электронных схем); 3) коллективная импровизация [12, р. 268]. По отдельности эти пункты не были чем-то оригинальным. Джон Кейдж и Дэвид Тюдор уже несколько лет экспериментировали с живой электроникой. Лукас Фосс (“Improvisation Chamber Ensemble”), Ларри Остин (“New Music Ensemble”), Франко Евангелисти (“Nuova Consonanza”) использовали методы совместной импровизации в композиции. Схожим образом развивались и другие коллективы, объединявшие композиторов-исполнителей: “Sonic Arts Union” в США, “New Phonic Art” в Париже, “АММ” в Лондоне, “Quax” в Праге.

Новыми были не столько художественные ресурсы, сколько задачи MEV. По меткому замечанию музыковед Д. Вежбицки, в долгосрочной перспективе значение “Musica Elettronica Viva” не в том, что группа сделала, а в том, почему она это сделала [15, р. 165]. Не случайно Ржевски просил не причислять творчество MEV к категории «современная музыка». Союз молодых композиторов призван был разрушить культ одинокого гения, предложив в качестве альтернативы «магическим рунам

2 Ф. Ржевски причислял к организаторам MEV еще и А. Брайданта, Дж. Левина, К. Плантамуру, Дж. Феттлейса и И. Вандора [12, р. 266]. История MEV подробно изложена в работах исследователей экспериментальной музыки Э. Бил [13] и Д. Бернстайна [14].

ментального идолопоклонства» принципиально новую художественную форму [12, р. 270]. Ее поиски выходили за пределы серьезного искусства с «доминирующим на сцене декадентским дармштадтским мусором», равно как и поп-музыки, чей материал был «стар, как Вагнер» [16, р. 332, р. 334].

Ржевски считал, что музыкальная традиция одномерна. Она может пробуждать воспоминания и смутные, неосознанные желания, но не способна менять траекторию — ее направление четко задано. В голове композитора существует внутренний синтезатор. С помощью готового набора «клавиш» (Бах, Бетховен, Шопен, Штокхаузен, Кейдж и т. д.) можно извлекать определенные комбинации звуков, продолжая непрестанно расширять игровые возможности псевдооригинального музыкального инструмента — «паять кабели и делать новые склейки, возиться с нейронными резисторами и конденсаторами». Однако на поверку результат будет лишь органичным воспроизведением информации, добытой в недрах хранилища исторического опыта [16, р. 334–335].

Кроме того, за последние столетия музыка, по оценке Ржевски, перешла в частную собственность. Ее образы оторваны от реальной жизни. Они принадлежат лишь автору, который может играть с ними, как ему заблагорассудится, не испытывая ни малейшего чувства ответственности перед обществом [16, р. 337]. Важно освободить музыку от интеллектуальных и социальных оков и использовать для достижения всеобщего согласия. Заметим, что речь идет о первых шагах в направлении «активно революционной музыки», которая будет не орудием господствующей классовой культуры для устрашения человечества, а силой в руках народа, особым языком, принадлежащим каждому [10, р. 95].

Подобные высказывания, безусловно, отражают дух мятежной эпохи, заставляя вспомнить о бурных событиях 1968 года — движении «новых левых», студенческих протестах и выступлениях против войны во Вьетнаме. Однако в идеологическом аспекте деятельность MEV не поддается однозначной интерпретации. Исследователи отмечают в ней признаки утопического мышления либертарианства и натурализации социальных процессов [17, р. 198], антиправительственные настроения [18, р. 280] и презрение к традиционной политической иерархии [19, р. 65].

Нужно также подчеркнуть основополагающее для MEV значение *феномена диалога* (в равной мере эстетического и политического). Напомним, что деятельность группы началась с поиска новой художественной модели, которая бы не являлась ни композицией, ни импровизацией, ни даже музицированием в общепринятом смысле этого слова [16, р. 338]. Уже в «Пармском манифесте» — программном документе, подготовленном для Международного фестиваля университетского театра в Парме³, — Ф. Ржевски интерпретировал новую модель как максимально эффективную форму общения. По его словам, искусство, которое стремится быть актуальным, строится исключительно на диалоге, поскольку

³ Концерт *Musica Elettronica Viva* в рамках фестиваля состоялся 23 марта 1968 года.

вариант беспристрастного наблюдателя, присутствующего, но не вовлеченного в процесс общения, противоречит самой идее коммуникации. Ржевски указал и причину грядущей трансформации традиционного искусства в партиципаторное: «Чтобы вообще выжить, я должен сделать больше, чем просто выжить. Я должен создать» [20, р. 156].

Задав вектор развития модели участия, в дальнейшем Ржевски все глубже исследовал природу музыкальной партиципации. Самые важные его идеи, по оценке автора этих слов, могут быть сгруппированы вокруг двух знаковых проектов “Musica Elettronica Viva”: «Космический корабль» (“Spacecraft”, 1967) и «Суп» (“Soup”, 1968).

«КОСМИЧЕСКИЙ КОРАБЛЬ»

В «Пармском манифесте» Ржевски приходит к выводу, что творить «из ничего» можно лишь с помощью импровизации. Однако прежде чем вернуть к жизни эту забытую форму искусства, надо заново изобрести ее правила [20, р. 156].

Даже свободная импровизация (free improvisation) — без партитуры, намеченной структуры, заранее заданных тем или любого согласованного плана — бывает неосознанным «механическим повторением маневров» [21, р. 48]. С другой стороны, академический музыкант, в сотый раз исполняющий всем известное произведение, порой добивается такой степени свободы, что аудитория, затаив дыхание, ловит каждый его звук. Предположение, будто музыкальная запись исключает спонтанность, также лишено основания. Есть записи, которые можно слушать бесконечно, неизменно открывая для себя что-то новое.

Идея «Космического корабля» строится на обретении *абсолютной внутренней свободы*. Название отражает идейный пафос концепции: «безвоздушное музыкальное пространство» дает возможность совершить «осмысленный ритуал» (полет) и полностью очиститься от стереотипов. Центральным образом становится лабиринт, заполненный знакомыми приемами и вычурными формулами. Выбраться из него можно только в процессе творческого самопознания. Секрет лабиринта заключается в том, что в поисках выхода нужно двигаться по запутанным коридорам не вперед или назад, влево или вправо, а только вверх [10, р. 94].

Чтобы ощутить «невесомость», важно преобразовать материальное пространство, занимаемое исполнителем и ограниченное пределами его собственного тела. Для этого помимо образной медитации [22, р. 284–286] используется электроника. Звук, рождаемый исполнителем, соединяется с преобразованным сигналом, однако местонахождение двойного «я» не всегда удается определить в общей звуковой массе. Звук, созданный партнером, воспринимается как свой, а собственный звук — как чужой. Этот экстатический опыт должен быть исследован и усилен на всех уровнях и передан слушателю, который в свою очередь может испытать что-то вроде «частичной путаницы идентичности», к которой активно стремятся исполнители [23, р. 276].

Импровизация трансформирует не только пространство, но и время. Точнее, она отражает в сознании правильный ход событий. Часто композиция следует форме силлогизма. Импровизация, напротив, описывает настоящий мир, в котором все происходит достаточно хаотично, без видимой цели. Она создает иллюзию обращения времени вспять: сначала идет событие, потом его причина [21, р. 62].

Поскольку импровизация напоминает обычную жизнь — ненадежную и непредсказуемую, она содержит необходимый элемент реализма, с которым многие люди могут идентифицировать себя, даже если музыкальный язык им незнаком. Таким образом, утверждает Ржевски, свободу этой музыки следует понимать как высшую форму порядка, в которой ошибка не исключается, а, напротив, рассматривается как существенный элемент системы [24, р. 256].

Чем смелее проявляется в импровизации творческая индивидуальность, тем больший вклад вносит участник в жизнерадостную силу коллектива. Ломаются и категориальные различия, прославляющие авторитарное отношение формы к материалу, композитора к исполнителю, музыканта к слушателю. В результате возникает возможность, которую западная музыка с ее упрямым пури- танством так долго игнорировала, — возможность новой устной традиции, основанной на самоопределении свободных индивидуумов в рамках свободного коллектива.

Ржевски расценивал «Космический корабль» одновременно как коллективную импровизацию с минимальной композиционной организацией⁴ и «упражнение в чистом общении» [24, р. 260]. Исполнители — участники MEV — прекрасно знали друг друга. Замысел произведения был им понятен, то есть творческий результат в некоторой степени был предопределен. Последующие эксперименты должны были снять любые ограничения, утвердив идеал музыки как универсального языка. «Если композитор стал единым с исполнителем, то и исполнитель должен стать единым со слушателем. Мы все музыканты. Мы все творцы. Музыка — это процесс, участвовать в котором могут все без исключения [10, р. 94].

«СУП»

Ржевски был убежден, что музыка основана на дружбе и доверии, и называл “Musica Elettronica Viva” просто группой любителей или меломанов [12, р. 270]. Хотя состав MEV постоянно менялся и некоторое время в разных частях мира даже параллельно существовали отдельные коллективы, участники группы никогда не теряли связи друг с другом⁵. Ржевски сравнивал многолетнее

4 «Космический корабль» был публично исполнен около 80 раз.

5 Осенью 2018 года в Культурном центре ДОМ в рамках международного фестиваля новой музыки «Длинные руки» планировалось собрать основателей “Musica Elettronica Viva” Э. Каррена, Р. Тейтельбаума и Ф. Ржевски. Однако последний не смог приехать в Москву, и концерты прошли без его участия. Единственный визит Ржевски в Россию состоялся в ноябре 1997 года благодаря приглашению на международную конференцию «Страсти по поставангарду». Тогда в Московском доме композиторов прозвучали три его сочинения — «Панургово стадо», «Маяковский» и «Музицирование, прерывистое и бесцельное». Кроме того, по свидетельству организатора конференции, председателя Ассоциации Современной Музыки Виктора Екимовского, на творческой встрече Ржевски сыграл большие фрагменты своего фортепианного цикла «Дорога» (электронное письмо В. Екимовского Т. Цветковской, 31.03.2023).

партнерство внутри MEV с *pot-au-feu*⁶, своего рода коллективным рагу, которое время от времени частично съедается и обновляется, но никогда не перестает бурлить [25, р. 302]. «Кулинарная» ассоциация возникла из названия одного из самых известных проектов MEV — «Суп».

В интерпретации MEV «Суп» должен был стать доступным каждому, ведь в него можно было добавить все что угодно, не боясь испортить «блюдо» [25, р. 304]. Инструментальный состав проекта по сравнению с «Космическим кораблем» был значительно расширен. Шутливый рецепт «Супа», приготовленного MEV осенью 1968 года в ее римской студии, помимо электроники включал оркестровые (струнные и духовые), игрушечные и экзотические инструменты, а также «всякую всячину»: кастрюли, сковородки, банки, пружины, молотки, скребки, бутылки и теннисные шарики. К участникам группы следовало добавить несколько приглашенных музыкантов и до тридцати слушателей, перемешать ингредиенты до «гармоничной смеси», довести до кипения и варить на медленном огне два-три часа [26, р. 54].

В то время как в концепции «Космического корабля» акцент был сделан на личных качествах каждого участника, «Суп» выявлял закономерности коллективного опыта. При отсутствии партитуры и фиксированных правил формой обратной связи служили непосредственные отношения «прислушивающегося исполнителя» и его двойника, «играющего слушателя».

Привлекая публику к участию в импровизации, Ржевски понимал, что создать иллюзию мгновенной общности не составит труда: двигаться гораздо проще, чем спокойно сидеть и размышлять. Позднее он вспоминал, что слушатели часто проявляли нетерпение и начинали играть раньше музыкантов. При этом «оборонительная» позиция участников MEV была четко обозначена. «Больше внимания уделялось вопросу, как этого избежать, как защитить целостность музыки, если это произойдет, а не возможности воспринять это как часть музыкального процесса или средство достижения какой-то положительной цели» [25, р. 306].

Если «Космический корабль» был неоднократно записан и издавался⁷, то «Суп» сохранился только в воспоминаниях его участников. Однако, как отмечал Ржевски, искусство не в результате, а в его подготовке [25, р. 320], и в этом отношении «Суп» полностью выполнил свою задачу. Именно он послужил моделью для созданной в том же 1968 году пьесы Ф. Ржевски «Панургово стадо», которую без преувеличения можно назвать самым популярным партиципаторным музыкальным произведением XX века [9, с. 115–116].

Премьера сочинения, написанного по заказу дирижера и флейтиста Франса Брюггена, состоялась в марте 1969 года в камерном зале Концертгебау. Автор торжествовал: «Многие из наших голландских друзей-музыкантов были активными участниками в зрительном зале, играя на конгах, тарелках и других ударных инструментах, предоставленных для такого случая. Я помню, что в то же

6 *Потофё*, букв. «котелок на огне» — традиционное блюдо французской кухни.

7 *Запись*, сделанная в 1967 году в Кельне, была выпущена лейблом “Alga Marghen”. *Запись*, сделанная в том же году в Берлине, вышла к 40-летию MEV на “New World Records”.



■ Рис. 1. Ф. Ржевски. «Панургово стадо»/ F. Rzewski. *Les Moutons de Panurge*

время в большом зале шел симфонический концерт, во время которого, я уверен, мы заставили Бетховена перевернуться» [27, р. 442].

В «Панурговом стаде» композитор выстроил органичный баланс между композицией и коллективной импровизацией, предложив в качестве инструкций четкие и одновременно невыполнимые в сценической ситуации математические правила.

Весь нотный текст состоит всего лишь из одной строчки (рис. 1).

По словам автора, было забавно воображать, будто рассматриваешь мелодическую модуляцию под микроскопом, сначала складывая пронумерованные ноты в заданную последовательность (1, 1–2, 1–2–3, 1–2–3–4 и т. д.), а затем вычитая их по одной (2 – ... – 65, 3 – ... – 65, 4 – ... – 65, ..., 62–63–64–65, 63–64–65, 64–65, 65). Примерно к двадцать пятой ноте ансамбль неизбежно должен был рассыпаться. В этот момент слушатели вступали с импровизацией на тему «левая рука не знает, что делает правая», напевая, крича или играя на простых ударных инструментах в манере музыки хиппи [27, р. 442].

Обратим внимание еще на одну ремарку в нотном тексте «Панургова стада». Музыкантам предписано играть громко (*sempre ff*), используя усиление (*amplification*). Речь о динамическом нарастании, однако для Ржевски процесс амплификации не сводится к одному выразительному параметру. Так, анализируя развитие музыкального коллектива в ходе создания «Супа», композитор использует естественно-научную аналогию. «Большая группа имеет тенденцию формироваться вокруг меньшей практически так же, как кристалл растет вокруг первичного ядра, воспроизводя его характеристики в большем масштабе: это амплификация⁸» [25, р. 308]. Тот же принцип был спроецирован Ржевски на глобальный уровень. Если коллективная импровизация меняла ощущение пространства и времени, активизация аудитории была направлена на преобразование мироустройства и прежде всего совершенствование человеческих отношений.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате проведенного анализа мы приходим к выводу о партиципаторном характере ранних экспериментов “Musica Elettronica Viva”. С момента своего рождения и до конца 1960-х годов группа целенаправленно работала

⁸ В молекулярной биологии амплификация предполагает увеличение числа копий генов (количества ДНК).

над вовлечением публики в творческий процесс. Художественные поиски были подкреплены теоретическим обоснованием.

Стараясь охватить максимально широкую аудиторию, участники коллектива учитывали не только сугубо профессиональные, но и общественные приоритеты. Их позиция оказалась во многом созвучна концепции К. Смолла “Musicking”, основной посыл которой строится на желании устранить дистанцию между исполнителями и публикой. Заметим также, что к участникам “Musicking” Смолл причисляет не только музыкантов, но всех, кто имеет прямое или косвенное отношение к музыкальному событию на разных этапах его подготовки и проведения [28, с. 532]. Ржевски также раздвигает представление о природе музыкального искусства, когда всерьез замечает, что в момент, когда импровизация завершилась, кто-нибудь обязательно поймет, что пора подмести пол, и это действие будет полноценной частью музыки [25, р. 316].

Отголоски новаторства “Musica Elettronica Viva” можно проследить в целом ряде партиципаторных сочинений. Это относится к характеру взаимодействия музыкантов и аудитории («Бунт весны» Дм. Курляндского), обогащению тембровой палитры («Великая звуковая стена» Х. Руо), социально-психологическим («Ты — Земля» О. Арналдса) и межкультурным аспектам («Балтийская музыка» А. Радвилевича). Участники MEV, пройдя длинный творческий путь, сохранили веру в преобразующую силу музыки. И хотя многое в их взглядах кажется сегодня наивным, желание разделить с публикой радость творчества и энтузиазм, с которым авангардная группа претворяла свои смелые идеи в жизнь, вызывает искреннее восхищение.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Participatory art // *The Honest Art Dictionary: A Jovial Trip through Art Jargon*/Ed. by N. de la Torre et al. (The Art History Babes). London: White Lion, 2020. P. 165–166.
2. Гройс Б. Генеалогия партиципаторного искусства // Гройс Б. Политика поэтики. М.: Ад Маргинем Пресс, 2012. С. 229–244.
3. Participatory Art // *Encyclopedia of Aesthetics* (2 ed.)/Ed. by M. Kelly. New York: Oxford University Press, 2014. URL: <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780199747108.001.0001/acref-9780199747108-e-552?rsk=QSaiZC&result=554> [дата обращения: 1.04.2023].
4. Буррио Н. Реляционная эстетика. Постпродукция/пер. с фр. А. М. Шестаков. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. — 216 с.
5. Mollona M. *Art/Commons: Anthropology beyond Capitalism*. London: Bloomsbury, 2021. — 200 p.
6. Peters P., van de Werff T., Eve I. *The People’s Salon: A Pragmatist Approach to Audience Participation in Symphonic Music* // *Participatory Practices in Art and Cultural Heritage Learning Through and from Collaboration*/Ed. by Ch. Rausch et al. Cham: Springer, 2022. P. 49–61.
7. *Participation (Documents of Contemporary Art)*/Ed. by C. Bishop. Cambridge: MIT Press, 2006. — 207 p.
8. Stierli M., Widrich M. *Whose Participation? Introductory Remarks* // *Participation in Art and Architecture: Spaces of Interaction and Occupation*/Ed. by M. Stierli, M. Widrich. London, New York: Bloomsbury Academic, 2015. P. 1–12.
9. Цветковская Т. А. Концерт для слушателя с оркестром: пути развития партиципаторного музыкального искусства // *Ars Inter Culturas*. 2020. №9. С. 111–124.
10. Rzewski F., Verken M. *Musica Elettronica Viva* // *The Drama Review*. 1969. Vol. 14. № 1. P. 92–97.

11. Акоюн Л. О. Жевски // Акоюн Л. О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь/науч. ред. Е. М. Двоскина. М.: Практика, 2010. С. 208.
12. Rzewski F. A Short History of MEV // Rzewski F. *Nonsequiturs: Writings & Lectures on Improvisation, Composition and Interpretation*. Köln: MusikTexte, 2007. P. 266–270.
13. Beal Amy C. "Music Is a Universal Human Right": *Musica Elettronica Viva* // *Sound Commitments: Avant-garde Music and the Sixties*/Ed. by Robert Adlington. New York: Oxford University Press, 2009. P. 99–120.
14. Bernstein David W. "Listening to the Sounds of the People": Frederic Rzewski and *Musica Elettronica Viva* (1966–1972) // *Contemporary Music Review*. 2010. Vol. 29. № 6. P. 535–550.
15. Wierzbicki J. *When Music Mattered: American Music in the Sixties*. Cham: Palgrave Macmillan, 2022. — 265 p.
16. Rzewski F. On the road: Letters dated 1967–1968 // Rzewski F. *Nonsequiturs: Writings & Lectures on Improvisation, Composition and Interpretation*. Köln: MusikTexte, 2007. P. 328–362.
17. Haffter Ch. *Improvisation as Aesthetic Appearance* // *The Routledge Handbook of Philosophy and Improvisation in the Arts*/Ed. by A. Bertinetto, M. Ruta. New York and London: Routledge, 2022. P. 187–200.
18. Zatra L. *Audiogrammi of a Collective Intelligence. The Composer-Researchers of S2FM, SMET, NPS, and Other Mavericks* // *The Bloomsbury Handbook of Sound Art*/Ed. by Sanne K. Groth, H. Schulze. New York and London: Bloomsbury, 2020. P. 273–294.
19. Gluck B. *The Miles Davis Lost Quintet and Other Revolutionary Ensembles*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2016. — 263 p.
20. Rzewski F. *Creating out of Nothing: Parma Manifesto* // Rzewski F. *Nonsequiturs: Writings & Lectures on Improvisation, Composition and Interpretation*. Köln: MusikTexte, 2007. P. 154–156.
21. Rzewski F. *Little Bangs: Towards a Nihilist Theory of Improvisation* // Rzewski F. *Nonsequiturs: Writings & Lectures on Improvisation, Composition and Interpretation*. Köln: MusikTexte, 2007. P. 48–66.
22. Rzewski F. *Work songs: Prose texts (1967–1968)* // Rzewski F. *Nonsequiturs: Writings & Lectures on Improvisation, Composition and Interpretation*. Köln: MusikTexte, 2007. P. 284–286.
23. Rzewski F. *The Secret of the Labyrinth* // Rzewski F. *Nonsequiturs: Writings & Lectures on Improvisation, Composition and Interpretation*. Köln: MusikTexte, 2007. P. 272–280.
24. Rzewski F. *Collective Music* // Rzewski F. *Nonsequiturs: Writings & Lectures on Improvisation, Composition and Interpretation*. Köln: MusikTexte, 2007. P. 258–262.
25. Rzewski F. *Friendship and Trust* // Rzewski F. *Nonsequiturs: Writings & Lectures on Improvisation, Composition and Interpretation*. Köln: MusikTexte, 2007. P. 302–380.
26. Curran A. *Addendum: Last Thoughts on Soup — a Recipe* // *The New Generation of Mystery: Künstler des XXI. Jahrhunderts*/Ed. by M. de Alvear. Köln: World Edition, 2000. P. 54.
27. Rzewski F. *Les Moutons de Panurge* // Rzewski F. *Nonsequiturs: Writings & Lectures on Improvisation, Composition and Interpretation*. Köln: MusikTexte, 2007. P. 440–442.
28. Цветковская Т. А. *Musicking: смыслы исполнения и слушания* // *Художественная культура*. 2020. № 4. С. 526–541.

REFERENCES

1. Participatory art. In: *The Honest Art Dictionary: A Jovial Trip through Art Jargon*, ed. by N. de la Torre et al. (The Art History Babes). London: White Lion, 2020, pp. 165–166.
2. Groys B. *Genealogija partitsipativnogo iskustva* [A Genealogy of Participatory Art]. In: Groys B. *Politika poehtiki* [The Politics of Poetics]. Moscow: Ad Marginem, 2012, pp. 229–244.
3. Participatory Art. In: *Encyclopedia of Aesthetics* (2 ed.), ed. by M. Kelly. New York: Oxford University Press, 2014. Available from: <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780199747108.001.0001/acref-9780199747108-e-552?rskey=QSaiZC&result=554> [Accessed 1st April 2023].

4. Bourriaud N. *Relyatsionnaya estetika. Postproduksiya* [Relational Aesthetics. Postproduction], trans. by A. M. Shestakov. Moscow: Ad Marginem Press. 2016. 216 p.
5. Mollona M. *Art/Commons: Anthropology beyond Capitalism*. London: Bloomsbury, 2021. 200 p.
6. Peters P., van de Werff T., Eve I. The People's Salon: A Pragmatist Approach to Audience Participation in Symphonic Music. In: *Participatory Practices in Art and Cultural Heritage Learning Through and from Collaboration*, ed. by Ch. Rausch et al. Cham: Springer, 2022, pp. 49–61.
7. *Participation (Documents of Contemporary Art)*, ed. by C. Bishop. Cambridge: MIT Press, 2006. 207 p.
8. Stierli M., Widrich M. Whose Participation? Introductory Remarks. In: *Participation in Art and Architecture: Spaces of Interaction and Occupation*, ed. by M. Stierli, M. Widrich. London, New York: Bloomsbury Academic, 2015, pp. 1–12.
9. Tsvetkovskaya T. A. *Kontsert dl'a slushatel'a s orkestrom: puti razvitiya partitsipatornogo muzykalnogo iskusstva* [Concert for the Listener with an Orchestra: The Ways of Development of Participatory Musical Art]. *Ars Inter Culturas*. 2020, no. 9, pp. 111–124.
10. Rzewski F., Verken M. *Musica Elettronica Viva*. *The Drama Review*. 1969, vol. 14, no. 1, pp. 92–97.
11. Akopyan L. O. Rzewski. In: Akopyan L. O. *Muzyka XX veka. Ehntsiklopedicheskii slovar'* [Music of the 20th Century. The Encyclopedic Dictionary]. Moscow: Praktika, 2010. 208 p.
12. Rzewski F. A Short History of MEV. In: Rzewski F. *Nonsequiturs: Writings & Lectures on Improvisation, Composition and Interpretation*. Köln: MusikTexte, 2007, pp. 266–270.
13. Beal Amy C. "Music Is a Universal Human Right": *Musica Elettronica Viva*. In: *Sound Commitments: Avant-garde Music and the Sixties*, ed. by R. Adlington. New York: Oxford University Press, 2009, pp. 99–120.
14. Bernstein David W. "Listening to the Sounds of the People": Frederic Rzewski and *Musica Elettronica Viva* (1966–1972). In: *Contemporary Music Review*. 2010. Vol. 29, no. 6, pp. 535–550.
15. Wierzbicki J. *When Music Mattered: American Music in the Sixties*. Cham: Palgrave Macmillan, 2022. 265 p.
16. Rzewski F. On the road: Letters dated 1967–1968. In: Rzewski F. *Nonsequiturs: Writings & Lectures on Improvisation, Composition and Interpretation*. Köln: MusikTexte, 2007, pp. 328–362.
17. Haffter Ch. Improvisation as Aesthetic Appearance. In: *The Routledge Handbook of Philosophy and Improvisation in the Arts*, ed. by A. Bertinetto, M. Ruta. New York and London: Routledge, 2022, pp. 187–200.
18. Zattra L. *Audiogrammi of a Collective Intelligence. The Composer-Researchers of S2FM, SMET, NPS, and Other Mavericks*. In: *The Bloomsbury Handbook of Sound Art*, ed. by Sanne K. Groth, H. Schulze. New York and London: Bloomsbury, 2020, pp. 273–294.
19. Gluck B. *The Miles Davis Lost Quintet and Other Revolutionary Ensembles*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2016. 263 p.
20. Rzewski F. *Creating out of Nothing: Parma Manifesto*. In: Rzewski F. *Nonsequiturs: Writings & Lectures on Improvisation, Composition and Interpretation*. Köln: MusikTexte, 2007, pp. 154–156.
21. Rzewski F. *Little Bangs: Towards a Nihilist Theory of Improvisation*. In: Rzewski F. *Nonsequiturs: Writings & Lectures on Improvisation, Composition and Interpretation*. Köln: MusikTexte, 2007, pp. 48–66.
22. Rzewski F. *Work songs: Prose texts (1967–1968)*. In: Rzewski F. *Nonsequiturs: Writings & Lectures on Improvisation, Composition and Interpretation*. Köln: MusikTexte, 2007, pp. 284–286.
23. Rzewski F. *The Secret of the Labyrinth*. In: Rzewski F. *Nonsequiturs: Writings & Lectures on Improvisation, Composition and Interpretation*. Köln: MusikTexte, 2007, pp. 272–280.
24. Rzewski F. *Collective Music*. In: Rzewski F. *Nonsequiturs: Writings & Lectures on Improvisation, Composition and Interpretation*. Köln: MusikTexte, 2007, pp. 258–262.
25. Rzewski F. *Friendship and Trust*. In: Rzewski F. *Nonsequiturs: Writings & Lectures on Improvisation, Composition and Interpretation*. Köln: MusikTexte, 2007, pp. 302–380.
26. Curran A. *Addendum: Last Thoughts on Soup — a Recipe*. In: *The New Generation of Mystery: Künstler des XXI. Jahrhunderts*, ed. by M. de Alvear. Köln: World Edition, 2000, p. 54.
27. Rzewski F. *Les Moutons de Panurge*. In: Rzewski F. *Nonsequiturs: Writings & Lectures on Improvisation, Composition and Interpretation*. Köln: MusikTexte, 2007, pp. 440–442.
28. Tsvetkovskaya T. A. *Musicking: smysly ispolneniya i slushaniya* [Musicking: the meanings of performing and listening]. *Hudozhestvennaja kultura* [Art & Culture Studies]. 2020, no. 4, pp. 526–541.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Татьяна Анатольевна Цветковская — руководитель специальных проектов радио «Орфей», Российский государственный музыкальный телерадиоцентр, Москва, Россия.

E-mail: tskoblik@mail.ru

ORCID: 0000-0001-8395-9820

ABOUT THE AUTHOR

Tatiana A. Tsvetkovskaya — Head of Special Projects the Radio Orpheus, The Russian State TV and Radio Music Centre, Moscow, Russia.

E-mail: tskoblik@mail.ru

ORCID: 0000-0001-8395-9820

Статья поступила в редакцию: 03.05.2023

Отредактировано: 04.08.2023

Принята к публикации: 14.08.2023

Received: 03.05.2023

Revised: 04.08.2023

Accepted: 14.08.2023

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Цветковская Т. А. "Musica Elettronica Viva". Музыкальная партиципация в экспериментах 1960-х годов // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. №3. С. 173–185.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-173-185

EDN KXBYZE

FOR CITATION

Tsvetkovskaya T. A. *Musica Elettronica Viva*. Musical Participation in the Experiments of 1960s. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 3, pp. 173–185.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-173-185

EDN KXBYZE