

Е. В. КИСЕЕВА

*Ростовская государственная консерватория**им. С. В. Рахманинова*

УДК 78.1.5:782.91

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.3.047-054

О НЕКОТОРЫХ ПРИНЦИПАХ МУЗЫКАЛЬНОГО ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В ПОСТАНОВКАХ ТАНЦА ПОСТМОДЕРН¹

В музыкально-хореографическом искусстве второй половины XX века сформировались новые направления, среди которых танец постмодерн заявил о себе как явление яркое, масштабное, играющее важную роль в развитии магистральных течений музыкальной и хореографической культуры.

Его основатели – американские хореографы М. Каннингем, С. Форти, И. Райнер, Т. Браун, Л. Чайлдс, С. Пакстон, Д. Гордон, Б. Ллойд, Д. Хей совместно с композиторами нью-йоркской школы – Дж. Кейджем, М. Фелдманом, Э. Брауном, К. Вульфом, а также Л. Монт Янгом, Д. Тюдором сформировали благоприятную для развития нового искусства художественную среду и определили мейнстрим в музыкально-хореографическом искусстве. Находясь под влиянием экспериментов Дж. Кейджа по исследованию звукового материала и метода случайных действий в музыке, творческих опытов группы «Флюксус», хореографы внедрили элементы эксперимента в танец.

С середины XX столетия – времени формирования новых композиционных принципов и радикальной перестройки системы формообразования, и на протяжении всей его второй половины многие крупные композиторы (Дж. Кейдж, П. Булез, Э. Браун, Э. Денисов, К. Штокхаузен) развивали принципы, основанные на ведущей роли случайности, что обусловило появление новых структур музыкальных произведений. В сочинении один или несколько параме-

тров композиции, например, время звучания, звуковысотность, тембр, длительность, динамика остаются неопределёнными. Автор при этом порой не предвидит окончательного художественного результата. В процессе реализации замысла исполнитель становится соавтором и выбирает, либо досочиняет некоторые параметры. Случайность, неопределённость, мобильность текста способствуют поиску новой выразительности, дают возможность исполнителю представить оригинальную, каждый раз новую версию произведения, руководствуясь художественным вкусом и личным опытом.

В результате научного осмысления обозначенных творческих экспериментов музыковедение пополнилось понятиями «неопределённая», «открытая», «мобильная», «неограниченная», «множественная», «вариативная» формы произведения. В отечественном и зарубежном музыковедении последних десятилетий выработалась устойчивая исследовательская традиция их изучения, методы анализа алеаторических форм. На рубеже XX–XXI столетий теоретические проблемы, связанные с применением алеаторики в композиторской практике второй половины XX века изучали М. С. Высоцкая и Г. В. Григорьева [1], Т. С. Кюрегян [2], М. В. Переверзева [3–5], В. С. Ценова [7]. Отметим также, что в отечественном музыковедении сложилась устойчивая типология алеаторических форм, обозначившихся в композиторской практике второй половины XX века: её составляющие – мобильная,

¹ Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта №13-04-00378.

вариабельная и модульная формы – различаются по степени стабильности структуры, определённости диспозиции материала.

Применение композиторами принципа индетерминизма, воплощённого в алеаторических формах, было связано с поиском удобных для новой хореографии структурных решений. В конце 1950-х годов М. Каннингем в творческом сотрудничестве с Дж. Кейджем разработал хореографическую алеаторику, обусловившую мобильную форму танцевальной постановки. Танцовщика и композитора объединила идея «случайности» как способа создания художественного целого. Случайностью М. Каннингем пользовался на всех уровнях создания танца, определяя ею и лексику, и композицию, и взаимоотношения с другими соавторами – композитором, художником.

Следует отметить, что новаторский язык движений отличал постановки М. Каннингема разных периодов. На протяжении почти пятидесятилетней творческой жизни хореограф применял метод случайных действий и процедуру «выкидывания жребия» наряду со всевозможными планами, чертежами, таблицами для отбора и соединения элементов танца. Всё это способствовало созданию новых, порой противоречащих законам гравитации, движений и их соединений, помогало уйти от пресловутой «сюжетности», избавиться от предсказуемых решений. Смысл танца великий новатор видел в экспериментировании с возможностями движения человеческого тела во времени и пространстве.

Метод случайных действий распространялся в целом на создание композиции, где активную созидательную функцию выполняли исполнители. Танцорам предлагалась возможность свободного выбора элементов движений при создании партии. Например, Каннингем рассказывал, что в спектакле «Secondhand» («Вторые руки», 1970) на музыку Кейджа он «предложил каждому танцовщику целую гамму различных мелких движений кистей рук и просил исполнять их в любом порядке, либо на протя-

жении всего 15-ти минутного танца, либо время от времени. Каждый мог выбрать из предложенной гаммы то, что хотел. “Я сказал им, что они могут делать, как хотят, но желательно, чтобы каждый вечер они делали одно и то же”» (цит. по: [6, с. 173]). В процессе работы над танцем «The Garland» («Гирлянда») хореограф подготовил разрозненные танцевальные фразы, состоящие из некоторого количества движений (от одного до шестидесяти четырёх). Согласно замыслу сцена была разделена на шестьдесят четыре квадрата. С помощью метода случайных действий автор определял последовательность движений и местоположения танцоров на сцене. Каннингем уподоблял танец воде, а композицию – текучей, меняющейся, подвижной, нестабильной стихии, создавая многомерную, полилинейную, гибкую и мобильную композицию хореографического спектакля.

Индетерминизм и случайность способствовали открытию в танце неизведанных путей к освобождению от академических клише, выявлению новых хореографических возможностей, позволили обновить хореографическую лексику путём создания необычных движений, невиданных ранее их комбинаций. По мнению Каннингема, случай помогал войти в мир, стоящий за пределами воображения: менялось ощущение пространства и времени действия, расширялись границы сцены, форма танца становилась мобильной.

С начала 1960-х годов и до настоящего времени волна увлечения индетерминизмом и методом случайных действий захлестнула американских хореографов – представителей танца постмодерн. Его ключевые фигуры И. Райнер, С. Пэкстон, Т. Браун, Л. Чайлдс, Р. Эмерсон, Э. Саммерс и многие другие в разное время внедряли обозначенные принципы в свои работы.

Творческие искания хореографов соединились с новыми музыкальными веяниями. В сочинениях Дж. Кейджа и Д. Тюдора, Э. Брауна, К. Вулфа, Г. Маммы для танце-

важных перформансов сложились новые законы формообразования.

В творчестве композиторов яркое воплощение получили открытые, модульные формы. Они не имели явно очерченной исходной структуры и допускали возможность привнесения бесконечного числа комбинаций. Общая конструкция представляла в разобранном виде и состояла из разрозненных, не связанных между собой элементов. Музыкальная, а нередко и хореографическая композиция выстраивались в процессе исполнения и не фиксировались в нотном или ином тексте.

Можно утверждать, что вышеназванные принципы построения музыкальной композиции наметились и впервые воплотились в хореографических постановках. У истоков формотворчества находились музыкальные сочинения Г. Кауэлла, написанные для танцевальных постановок М. Грехем. Композитор вплотную подошёл к идее создания «открытой формы», разрабатывая так называемую «гибкую» или «эластичную» музыку. Её специфика была определена решением прикладных задач. Как отмечал сам автор, «любой, кто работал в танцевальной студии знает, что танцевальная постановка постоянно подвергается изменениям (от репетиции к репетиции в ней могут добавляться или сокращаться те или иные фрагменты, что в некотором роде создаёт эффект импровизационности)» [8, с. 229].

Для решения этой проблемы Кауэлл предложил использовать модульную композицию, в которой можно регулировать продолжительность звучания частей (модулей) и менять их последовательность. Композитор считал, что в его время метод создания эластичной формы находился в зачаточном состоянии, но имел потенциал к развитию в различных областях музыкального искусства. Со слов Кауэлла приведём описание процесса создания эластичной композиции: «В целом работа по составлению такой формы может быть достаточно простой – минимальный модуль (внутри формы) может соответствовать одной хореографической фразе, разделу и по необ-

ходимости может расширяться... Модули могут быть исполнены на ударных, фортепиано, оркестровыми инструментами, или любыми их комбинациями. Таким образом, отдельно взятые ритм, фраза, предложения, модуль, либо целое произведение... могут быть эластичными. Произведение в целом, как бы оно ни было представлено, будет иметь форму; но она может легко адаптироваться к изменениям необходимым для творчества хореографа» [там же].

Идея конструирования гибкой формы настолько увлекла композитора, что в дальнейшем он стал применять её в инструментальной музыке, не связанной с танцем. Последовательность пяти частей в «Mosaic Quartet» (String Quartet No. 3) («Мозаичный квартет», 1935) произвольна, важно, чтобы все они прозвучали однократно. Независимость частей подчёркивалась их оригинальной фактурой, артикуляцией, гармонией, ритмомелодическими фигурами, соотношением партий. «Simultaneous Mosaics» («Одновременные мозаики», 1963) включает 26 модулей, которые могут исполняться в случайном порядке.

Наиболее последовательно концепцию модульной, открытой формы с подвижной структурой и свободным порядком исполнения материала воплотил Э. Браун в своих инструментальных произведениях начала 1960-х годов «Avaible Forms I» («Доступные формы I») для 18-ти инструментов (1961) и «Avaible Forms II» («Доступные формы II») для двух независимых оркестров, состоящих из 98-ми исполнителей (1964). Обе партитуры содержат мобильные элементы и при каждом исполнении обретают новые очертания. От выбора исполнителя здесь зависят последовательность музыкальных фрагментов (обозначенные цифрами они могут произвольно комбинироваться, при необходимости повторяться либо пропускаться).

Однако впервые идеи мобильности и модульности были опробованы Э. Брауном в музыкально-хореографических перформансах 1950-х, основанных на спонтанности

исполнительских решений. Композиции «Music for 'Trio for Five Dancers'» («Музыки к "Трио для пяти исполнителей"», 1953) и «1953» ограничены лишь временем продолжительности танца. В процессе исполнения, которое, по словам Брауна, является «совместным приключением», произведения каждый раз обретают новую форму.

Общая композиция «Музыки к "Трио для пяти исполнителей"» Брауна содержит ряд разрозненных композиционных элементов, исполнение которых зависит от случайности. В основе перформанса лежит как бы удвоенный метод случайных действий. Хореограф К. Браун выстроила танцевальную партитуру по принципу, воплощённому Дж. Кейджем в серии перформансов «Music for Piano» («Музыка для фортепиано»), где определяющими элементами стали дефекты нотного листа. В музыкальной партитуре «Музыки к "Трио"» используются два типа различных, напоминающих ноты, символа. Первому, продолжительному по длительности, соответствуют чётные группы танцевальных движений, второму, более краткому – нечётные. Произведение монофонично (за исключением квази-полифонических элементов, возникающих в момент наложения долгих звуков на короткие), и напоминает графические пьесы М. Фелдмана, только ограниченные по времени и лишённые динамических контрастов.

Модульные структуры составили основу композиции для магнитофонной ленты «Field Dances» («Танцы в поле», 1963) Дж. Кейджа, «Story» («История») Т. Ичиянаги для Merce Cunningham Dance Company. Структуры перформансов варьировались от одного выступления к другому. Каждый раз танцоры независимо выбирали хореографические, музыканты – записанные звуковые последовательности. Проблемы новой организации сочинения находились в русле общей художественной тенденции, охватившей разные виды искусства и характеризующейся видением произведения искусства как процесса в противовес его традиционно-

му пониманию как объекта. Вслед за знаменитыми экспериментаторами к модульной форме в музыкально-хореографических постановках обратились Т. Косуги, П. Заммо, Дж. Ровен и другие композиторы.

Не менее удобными для танцевальных постановок оказались мобильные композиции, различаемые по количеству, степени подвижности разделов и подразумевающие изменимость нескольких элементов. Общие очертания конструкции в них оставались неизменными.

В 1960–1990 годы мобильность языка и формы стали основополагающими композиционными принципами в музыкально-хореографических перформансах и самостоятельных музыкальных композициях Дж. Кейджа, М. Фелдмана, К. Вулфа, Э. Брауна. Адептов экспериментального направления сближали художественные принципы, связанные с мобильностью музыкального материала, подвижностью формы в целом или отдельных частей сочинения и, как следствие, – возможностью многозначных исполнительских решений.

Ярким примером внедрения мобильной формы в танцевальный перформанс является партитура Дж. Кейджа «108 and One» («108 и One», 1991) для танца «Interscape» («Внутренний пейзаж») М. Каннингема. Музыкальный ряд постановки состоит из двух самостоятельных пьес – «108», написанной для большого оркестра из 108 музыкантов и «One» для виолончели соло, которые композитор предложил исполнять вместе. При одновременном исполнении создаётся эффект звучания полноценного концерта для виолончели соло с оркестром (Кейдж также создал альтернативные версии концерта соло для шо, или шо и раковин). Оба музыкальных сочинения, так же как и хореографический ряд, содержат лишь указания их временной продолжительности – точное время начала и окончания звучания отдельных нот и разделов. Принцип этот был широко использован композитором в поздних работах. В партитурах также предпо-

делены общая последовательность эпизодов и отчасти их звуковое наполнение. Принципу случайности подчинены взаимодействие солиста и оркестра, музыки и сценографии, внутреннее наполнение разделов. На усмотрение исполнителей оставлен и выбор инструментов ударной группы.

Следует отметить, что большую часть работ для танца составляли музыкальные композиции с мобильной формой, не имеющие фиксированной нотной записи. Такими являются «Rainforest» («Тропический лес») Д. Тюдора, «In Memoriam Nikola Tesla» («Памяти Николы Теслы») П. Оливерос, «Indeterminacy stories» («Неопределённые сюжеты»), «Variations V» («Вариации V»), «Place» («Место»), «Channels/Inserts» («Каналы/Вставки») и «Five Stone Wind» («Ветер пяти камней», 1988) Кейджа и многие другие партитуры, созданные для перформансов Каннингема.

Следующая разновидность формообразования – форма, рождающаяся в процессе исполнения, – также зародилась в композициях для Cunningham Dance Company, и затем стала ведущей в танцевальных перформансах конца 1990-х – начала 2000-х. Так, в серии перформансов Каннингема–Кейджа «Variations VI – VII» («Вариации VI – VII») были заложены основы новой формы исполнения – живого перформанса (Live Performance) и направления живой электронной музыки (Live Electronics).

Живой перформанс предполагает сочинение и исполнение музыкально-хореографической композиции в режиме реального времени, без предварительной записи музыкальных фрагментов. Композитор создаёт сочинение во время выступления, когда исходные электронные тембры и звуки музыкальных инструментов подвергаются преобразованиям и трансформациям с помощью различных устройств (усилителей, фильтров, кольцевых модуляторов, секвенсоров). Для управления обработкой и генерацией звука в живом перформансе используется принцип интерактивного взаимодействия.

Тенденция создания живых перформансов оказалась настолько жизнеспособной, что просуществовала в постановках Каннингема вплоть до 1990-х годов и является ведущей в танце постмодерн настоящего времени. Назовём некоторые яркие постановки. Для перформанса «Place Mesa» («Местечко Меса», 1966) Г. Маммы звуки бандонеона изменялись в процессе постановки с помощью системы электронных звуковых модуляторов. В «Rainforest» («Тропический лес», 1968) Д. Тюдора использовался ансамбль уникальных электроакустических инструментов, разработанных самим композитором. При создании «TV ReRun» («ТВ Перезапуск», 1972) Маммы танцоры носили акселерометрические (измеряющие ускорение) ремни, интегрированные с системой радиотелеметрии (устройства радиопередачи данных с датчиков). Музыка рождалась в результате изменения скорости движения танцоров.

П. Заммо, будучи джазовым тромбонистом-виртуозом, долгое время практиковался в направлении фри джаз, ядром которого является свободная импровизация. Идеи эти он воплотил во многих произведениях, в том числе и в знаменитых совместных с Т. Браун музыкально-хореографических перформансах. Его композиции для танца «Lateral Pass: Sci Fi» («Боковая передача: Сай-Фай»), «Lateral Pass: Song VI» («Боковая передача: Песня VI»), «Lateral Pass: Song IV» («Боковая передача: Песня IV») основаны на вариативности и импровизационности. Произведения представляют собой ансамблевую импровизацию без намёка на правила и инструкции, случаен и выбор инструментов. Связующим звеном здесь являются схожие элементы музыкального материала, которые базируются вокруг определённых композитором основных звуков. Мобильность текста в его музыке даёт исполнителю значительную долю свободы, предоставляет ему возможность создавать в процессе перформанса неповторимый звуковой и структурный облик произведения. Неопределённость очер-

таний целого, либо его отдельных частей способствует поиску новых средств.

Типичные примеры формообразования, основанного на импровизации, можно обнаружить и в танцевальных перформансах Palindrome Dance Company, где композиции рождаются в процессе исполнения. Перформанс «Seine holhe Form» («Её пустая форма») является совместной работой Р. Векслера, Ф. Вайса, Е. Цвайер (танцевальная компания «Palindrome») и Дж. Б. Ровена (Центр экспериментальной музыки и Интермедия при Университете Северного Техаса). Звук и движение проекта были задуманы в интерактивном режиме: Ровен контролировал музыкальный ряд и обеспечивал работу интерактивной системы, Векслер и Цвайер ставили танец. В процессе исполнения перформанса на хореографию оказывала влияние живая генерация звука, а движения, в свою очередь, образовывались в результате получаемой музыки.

Повсеместное использование цифровых интерактивных технологий в танце постмодерн было связано с появлением доступных сенсорных технологий и программ, предназначенных для отслеживания движения (Eycon, EyesWeb, BigEye). Проблема создания импровизационной формы, рождающейся в процессе исполнения, связана с вопросами взаимодействия звука и движения в реальном времени. Благодаря особой связности звука и жеста возникает ощущение целостности спектакля, несмотря на кажущуюся хаотичность составления звукового ряда.

Одним из наиболее простых и часто используемых в интерактивных системах методов является контролируемый запуск звука. В качестве примера можно привести измеренные при помощи акселерометра удароподобные жесты танцора, благодаря которым запускаются звучания различных инструментов. Интенсивность жеста может влиять на силу и высоту звука, выбор тембра, общий динамический план. Танцор может контролировать темп и ритм звукового сопровождения. Применение этого принци-

па в цифровом перформансе связано с последовательным воспроизведением предварительно записанных звуковых событий. На стадии подготовки хореограф совместно с композитором отбирает предварительно записанные звуки. Затем готовый материал компилируется и исполняется при помощи определённых движений, закреплённых за теми или иными звуковыми событиями.

Непрерывный контроль над звуковыми событиями в перформансе является естественным продолжением контроля над жестами. Изменение параметров движений, например, угла наклона, скорости и интенсивности, может быть сопоставлено со звуковыми трансформациями. Обозначенные принципы базируются на технике гранулярного синтеза, широко используемой в музыкально-танцевальных системах. Гранулярный синтез предполагает сегментацию записанного звука на небольшие звуковые «гранулы». Их последующее воспроизведение создаёт определённые фактурные пласты, в которых оригинальные звуковые характеристики могут быть либо сохранены, либо радикально изменены.

Более сложные отношения между жестом и звуковым откликом связаны с выработкой особой модели сценического поведения. В частности, сложные вычисления могут симулировать звуки различных материалов (воды, камней, абстрактных текстур). Танцоры, удерживая предмет со встроенным датчиком угла наклона, могут контролировать параметры гранулярного синтеза, создавая различные звуковые эффекты.

В интерактивных системах могут быть задействованы любые измерения физиологических параметров: физиологические процессы (работа мышц, биение сердца, дыхание, мозговая активность) можно переводить в форму электрических сигналов и при помощи технологий биологической обратной связи генерировать в звуки.

Временной принцип также может быть положен в основу взаимодействия звука и движения, что обусловлено временными со-

бытиями и их синхронизацией с закреплёнными механизмами согласования аудио- и видеоряда. Как правило, данный принцип опирается на программное обеспечение, предназначенное для анализа временных данных, то есть, последовательности событий в процессе исполнения. Например, конструктивные элементы хореографической композиции – фразы, переходы от одних последовательностей к другим влияют на построение звуковых событий.

Таким образом, в танце постмодерн сложились специфические методы создания/исполнения музыкальной композиции и принципы формообразования. Важнейшие из них, творческий принцип индетерминизма и метод случайных действий стали основой для музыкально-хореографических перфо-

мансов и произведений чистой инструментальной музыки второй половины XX века. С точки зрения структурной характеристики музыкальные партитуры танцевальных перфомансов отличаются свободой формообразования. Для композиторов, работавших в танце постмодерн, возможность применения алеаторных форм с их безграничным потенциалом к метаморфозам в ходе воспроизведения сочинения имела важнейшее, едва ли не доминирующее значение в связи с поиском новых структурных решений для органичного соединения со свободной от академических клише хореографической композицией. Своей главной художественной задачей композиторы и хореографы считали переход от произведения искусства как объекта к производству искусства как процессу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Высоцкая М. С. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: учеб. пособие. М.: Московская консерватория, 2011. 440 с.
2. Кюрегян Т. С. Алеаторика (Глава XII) // Теория современной композиции / отв. ред. В. С. Ценова. М., 2005. С. 412–430.
3. Переверзева М. В. Алеамания композиторов нью-йоркской школы // Израиль XXI: музыкальный журнал. URL: <http://www.21israel-music.com/Aleamania.htm> (дата обращения 27 ноября 2014).
4. Переверзева М. В. Модульная форма в музыке и метод её анализа // Журнал Общества теории музыки. 2013. № 1. С. 152–178.
5. Переверзева М. В. Свободная алеаторика и строгая форма – две вещи несовместные? // Израиль XXI: музыкальный журнал. URL: http://www.21israel-music.com/Svobodnaya_aleatorika.htm (дата обращения 14 октября 2014).
6. Суриц Е. Я. Балет и танец в Америке: очерки истории. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2004. 392 с.
7. Ценова В. С. О современной систематике музыкальных форм // *Laudamus*. К 60-летию Ю. Н. Холопова. М., 1992. С. 107–113.
8. Essential Cowell: Selected Writings on Music. Edited by Dick Higgins. Kingston: McPherson, 2002. 347 p.

REFERENCES

1. Vysotskaya M. S. *Muzyka XX veka: ot avangarda k postmodernu: ucheb. posobie* [Music of the 20th Century: From the Avant-garde to the Postmodern]. Moscow: Moscow Conservatory, 2011. 440 p.
2. Kyuregyan T. S. Aleatorika (Glava XII) [The Aleatory Technique (Chapter 12)]. *Teoriya sovremennoy kompozitsii* [The Theory of Contemporary Compositions]. Ed. V. S. Tsenova. Moscow: Muzyka Press, 2005, pp. 412–430.
3. Pereverzeva M. V. Aleamaniya kompozitorov n'yu-yorkskoy shkoly [The Mania for Aleatory Writing among Composers of the New York School]. *Izrail' XXI: muzykal'nyy zhurnal* [Israel XXI: Music Journal]. URL: <http://www.21israel-music.com/Aleamania.htm> (27.11.2014).
4. Pereverzeva M. V. Modul'naya forma v muzyke i metod ee analiza [Modular Form in Music and its Method of Analysis]. *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki* [Journal of the Society for Music Theory]. 2013. № 1, pp. 152–178.
5. Pereverzeva M. V. Svobodnaya aleatorika i strogaya forma – dve veshchi nesovmestnye? [Free Aleatory Technique and Strict Form – Two Incompatible Elements?] *Izrail' XXI: muzykal'nyy zhurnal* [Israel XXI: Music Journal]. URL: http://www.21israel-music.com/Svobodnaya_aleatorika.htm (14.10.2014).
6. Surits E. Y. *Balet i tanets v Amerike: ocherki istorii* [Ballet and Dance in America: Historical Essays]. Ekaterinburg: Ural University, 2004. 392 p.

7. Tsenova V. S. O sovremennoy sistematike muzykal'nykh form [About Contemporary Classification of Musical Forms]. *Laudamus*. К 60-letiyu Yu. N. Kholopova [Laudamus. Towards the 60th Anniversary of

Y. N. Kholopov]. Moscow, 1992, pp.107–113.

8. *Essential Cowell: Selected Writings on Music*. Edited by Dick Higgins. Kingston: McPherson, 2002. 347 p.

О некоторых принципах музыкального формообразования в постановках танца постмодерн

Статья посвящена проблемам формообразования в музыкально-хореографических постановках танца постмодерн. Автор обозначает причины обращения композиторов Дж. Кейджа, М. Фелдмана, Э. Брауна, К. Вульфа, а также Л. Монт Янга, Д. Тюдора к алеаторическим формам в музыке для танцевальных перформансов М. Каннингема, С. Форти, И. Райнер, Т. Браун, Л. Чайлдс и других. Автор статьи выдвигает и обосновывает предположение о том, что применение композиторами принципа индетерминизма и поиск новых законов формообразования в музыке для танца были связаны со спецификой хореографии, требующей новых структурных решений. В статье рассматриваются особенности воплощения в перформансах определённых разновидностей алеаторных форм: мобильной – формы, предполагающей включение импровизационных фрагментов и, соответственно, варьирование общего времени звучания, но неизменной по диспозиции материала; модульной – формы, рассчитанной на произвольную последовательность частей и незакреплённой в тексте. Исследуются также принципы формообразования, основанные на импровизации исполнителя: музыкальная композиция рождается в результате коллективной импровизации, произведение не имеет чётко оформленных границ и структур, в нём отсутствуют привычные функциональные отношения. Вместо законченного опуса музыкально-хореографическое событие становится скорее длящимся процессом, действие в нём оказывается важнее результата.

Ключевые слова: танец постмодерн, музыкально-хореографический перформанс, алеаторические формы

Concerning Some Principles of Musical Form-Generation in Postmodern Dance Productions

The article is devoted to the issues of form-generation in the musical choreographic productions of postmodern dance. The author designates the reasons of the interest of composers John Cage, Morton Feldman, Earl Brown, Christian Wolff, as well as La Monte Young and David Tudor to aleatory forms in their music for dance performances of Merce Cunningham, Simone Forti, Yvonne Reiner, Trisha Brown, Lucinda Childs and others. The author of the article puts forward and substantiates the hypothesis that the application by composers of the principle of indeterminism and the search for new laws of form-generation in music for dance were connected with the specificity of choreography, which calls for new structural solutions. The article examines the peculiarities of manifestation in performances of certain varieties of aleatory forms, such as: the mobile form, which presumes the incorporation of improvisational fragments and, correspondingly, variation of the overall duration of sound, but immutable according to the disposition of the musical material, and the modular form, designed for random succession of sections of the music and not fixed in the musical text. Also studied are the principles of form-generation based on improvisation of the performer: the musical composition is generated as the result of collective improvisation, the music does not have precisely structured boundaries or structures, and the customary functional relationships are absent in it. Instead of becoming a completed opus, the musical choreographic event rather turns into a lengthy process, the action of which ends up being more important than the result.

Keywords: postmodern dance, musical choreographic performance, aleatory forms

Кисеева Елена Васильевна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры истории музыки

E-mail: e.v.kiseeva@mail.ru

Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова

Ростов-на-Дону 344002, Российская Федерация

Elena V. Kiseyeva

PhD (Arts), Associate Professor
at the Music History Department

E-mail: e.v.kiseeva@mail.ru

Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya
im. S. V. Rakhmaninova

Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory
Rostov-on-Don 344002, Russian Federation

