

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

PROBLEMS OF MUSICAL THEATRE



Е. В. КИСЕЕВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ ПРИНЦИПОВ МУЗЫКАЛЬНОГО ЭКСПЕРИМЕНТАЛИЗМА В ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ПЕРФОРМАНСАХ



Формирование и развитие танца постмодерн – мощного направления в современной музыкально-хореографической культуре, зародившегося в Северной Америке и распространившегося по всему миру, – протекало в художественной атмосфере 1950–1970-х годов – времени радикальных перемен, связанных со становлением новых стилей, направлений, форм подачи искусства. Художественная культура Нью-Йорка и, позднее, всего Восточного побережья, в контексте которой складывалась хореография постмодерна, характеризуется своеобразной полифонией «измов»: абстрактный экспрессионизм, абстракционизм, концептуализм, минимализм стали ярчайшими явлениями современного искусства и оказали влияние на становление новых музыкальных идей.

Среди важнейших творческих принципов, характеризующих музыкальные и хореографические новации периода 1950–1960-х, назовём расширение границ художественного творчества и внедрение элементов готовой реальности в произведение, утверждение главенства художественной идеи над объектом искусства и процесса создания сочинения над законченным опусом, интерес к «живому» искусству и включение зрителей в процесс сочинения. Универсальной формой для воплощения креативных замыслов в музыкально-хореографическом искусстве стал перформанс. Совместные работы композиторов Дж. Кейджа, Г. Маммы, Э. Брауна, Д. Тюдора и хореографов М. Каннингема, Л. Чайлдс, Т. Браун, К. Браун стали вместилищами новейших идей и яркими образцами синтетического искусства.

Становление танца постмодерн совпало с периодом расцвета музыкального экспериментализма и активной творческой деятельностью

его крупнейших представителей Г. Кауэлла, Дж. Кейджа, Л. Харрисона, Г. Парча. Известно, что в 1950-е годы Г. Кауэлл был признан ведущим специалистом в области восточной музыкальной культуры и этномузыкознания. К 1950-м и 1960-м относятся важнейшие музыкальные открытия Дж. Кейджа (индетерминизм, алеаторика, графическая нотация), привлёкшие внимание мировой общественности к его творчеству. Изобретения новых инструментов и тембров Л. Харрисона и Г. Парча, охватывающие длительный период, к началу 1970-х годов стали достоянием американской культуры.

Подчёркивая значимость музыкального экспериментализма, приведём мнение М. Перверзевоу, известного исследователя музыкальной культуры США XX века: «Экспериментальная направленность характеризовала творчество разных композиторов США, работавших в первой и второй половине столетия, но в 1950-е годы поиск и открытие совершенно нового в музыке для ряда композиторов стали главной целью творчества и привели к качественно иному по сравнению с музыкой первой половины века новациям <...>» [4, с. 23]. Для настоящего исследования важно и то, что открытия музыкального экспериментализма в области звукообразования, методов сочинения оказали влияние на хореографическую партитуру танца постмодерн.

Период этот отмечен и экспериментами американских композиторов в области электронной музыки. Будучи сложными, синтетическими феноменами, органично соединяющими искусство и технологии, музыкально-хореографические перформансы создавались в контексте экспериментальных поисков композиторов и хореографов-новаторов, талантливых инженеров и звукооператоров. Начало 1950-х и 1960-е

годы для музыкального искусства в целом и для музыкально-хореографических работ в частности были ознаменованы первыми опытами Дж. Кейджа, Э. Брауна, Д. Тюдора, М. Суботника, записанными на магнитную ленту. С конца 1960-х и на протяжении всей второй половины XX столетия творческая деятельность Г. Маммы, Д. Тюдора, Д. Бермана, Р. Эшли и многих других привела к расцвету электронной музыки в США. Электронные композиции появились в работах М. Каннингема в 1952 году, а с 1970-х они стали преобладающими как в спектаклях его группы, так и в сочинениях его последователей.

Можно утверждать, что зачинателями нового движения в хореографическом искусстве были М. Каннингем и Дж. Кейдж. Эстетика, композиционные приемы, музыкальный и хореографический язык перформансов зарождались в контексте экспериментального искусства. Творческий диалог двух великих художников продолжался почти полвека. Согласно многочисленным высказываниям М. Каннингема, «...влияние Кейджа было очень значительным <...> На протяжении многих лет его (Кейджа. – Е. К.) музыка была очень близка мне. Он изменил мой способ восприятия музыки... Метод Кейджа коренным образом меняет реакцию слушателя на музыку, делает ее индивидуальнее. Слушателю уже не навязывается какой-то один-единственный, абсолютный смысл» [1].

Примечательно, что первый в истории хэппенинг «Untitled Event» Дж. Кейджа – сочинение, основанное на спонтанных событиях, ставшее манифестом концепции театра реальных событий, – включал в себя, помимо прочего, хореографические последовательности М. Каннингема. Заложенные в работе идеи отрицания традиционных канонов искусства, в частности, разделение функций автора, исполнителя и реципиента, наличие эффекта театральной рампы, соотношение искусства и реальной действительности взяли на вооружение хореографы поколения 1960-х. Исторически важные для музыкальной культуры произведения Дж. Кейджа «4'33"», «Music of Changes», «Imaginary Landscape» заложили основу и для развития новаций хореографических.

Важно, что и другие композиторы – соавторы М. Каннингема – при всей разнонаправленности художественных интересов, в той или иной степени были связаны с творческими поисками Дж. Кейджа и в разное время сотрудничали с великим мастером. Так, представители старшего поколения Д. Тюдор, М. Фелдман, К. Вулф, Э. Браун в течение 1950-х совместно с

Дж. Кейджем разрабатывали новую для своего времени область электронной музыки, некоторые из них принимали участие в известном кейджевском «Проекте для магнитной ленты». Музыканты прослушивали и обрабатывали магнитофонные записи, резали, склеивали, накладывали ленты, исследовали возможности генераторов шумов и создавали новые технические приспособления для обработки звука.

Композиторы следующих поколений в разной степени разрабатывали характерные для Дж. Кейджа музыкальные техники: Т. Ичи-янаги был его учеником и последователем, Ла Монт Янг увлекался внеевропейскими культурами, использовал технику простейших повторов и создавал статические композиции с длительно тянущимися созвучиями в нетемперированном строе. Главной областью творчества представителей третьего поколения Д. Бермана, Г. Маммы также стали эксперименты с магнитной лентой и электронными средствами, развитие алеаторики и интерес к «живому» перформансу (Live Performance).

Возвращаясь к принципам музыкального экспериментализма и, в частности, эстетическим взглядам его крупнейших представителей Дж. Кейджа и Г. Кауэлла, отметим роль иррационально-интуитивного подхода, особым образом соединявшегося в их творчестве с объективным началом. Идеи эти найдут воплощение и в хореографических композициях М. Каннингема, Л. Чайлдс, Т. Браун, К. Браун.

В процессе экспериментирования, культивируемом композиторами и хореографами, сознание автора должно было освободиться как от навязанных культурой «художественности» и вкуса, так и от психологических интенций. «Какова природа экспериментального действия? Это просто действие, результат которого нельзя предвидеть. <...> Среди тех действий, результат которых нельзя предвидеть, полезны действия, происходящие из случайных операций», – размышлял Дж. Кейдж в известном эссе об истории экспериментальной музыки [3, с. 206]. То есть, избирая путь отмежевания от традиционных решений, автор мог лишь представлять некую звуковую идею, её дальнейшая разработка выходила за пределы композиторского творчества и отдавалась на откуп исполнителей.

Подобно тому, как опыты со звуком творчеством и изобретением новых тембров становились важнейшей частью концепций композиторов, М. Каннингем видел смысл танца в экспериментировании с различными возможностями движения человека во времени и пространстве. Согласно позиции хореографа,

изложенной в эссе «Пространство, Время и Танец», если «...основной структурой сделать пространство времени, в котором всё что угодно может произойти в любой последовательности... и любое количество времени движение может отсутствовать, то счёт в такой структуре становится ключом к свободе» [2].

Похожий композиционный метод продемонстрировала и А. Халприн. Процесс создания одного из своих сочинений она описывала следующим образом: «В "Parades and Changes" я была инициатором различных действий и эпизодов... Например, я могла сказать: "Мне было бы интересно использовать падения и создать такой образ, который будет иметь отношение ко всем видам вооруженного насилия. Но я не знаю, как решит падать каждый из вас". И мы посвящали своё время исследованиям, в результате которых каждый находил свой способ падения» [5]. Подчеркивая роль экспериментирования в процессе сочинения/исполнения, автор отказывалась от традиционного понятия «хореографическая партитура», заменив его на более удобный для выражения сути её исканий термин «скоринг». Как отмечала А. Халприн, «хореография представляет собой более неизменный, выстроенный способ работы, в то время как скоринг характеризует последовательность действий в пространстве и времени... Это всегда будет процесс, в котором участвуют и с которым связано множество людей...» (цит. по: [6]).

Приведём некоторые параллели, характеризующие работу со звуком в музыкальных партитурах и движением в хореографических. С конца 1950-х годов композиторы, создающие музыку для танцевальных постановок, были увлечены идеями изобретения звука и тембра, исследования глубин тембровой структуры, проектирования звукового пространства, выявления возможностей, скрытых в неизведанной области электронной генерации звука.

Так, одной из ведущих тенденций работы со звуком в перформансах был поиск новых неакустических источников звука. Искусственно генерируемые звучания (при помощи электронного усиления и выравнивания звукового спектра преобразователями, предусилителями, смесителями) использовались в музыкальных композициях «Atlas Eclipticalis», «Concert for Piano and Orchestra» Дж. Кейджа, «Bewegungen, Quantitatimi Magfiguren» Б. Нильсона, предназначенных, соответственно, для постановок «Aeon», «Antic Meet» и «Night Wandering» М. Каннингема. Последний, в свою очередь, активно применял электронно-изменённые движения либо целиком генерируемые ком-

пьютером неестественные для человека последовательности действий. Основу постановки «Trackers» составляли разрозненные движения и их комбинации, осуществлённые хореографом при помощи компьютерной программы «Life Form». Новая, неудобная для танцоров, нарушающая законы гравитации хореография (каждый жест отличался своеобразием и независимостью, соединение движений рождало причудливые калейдоскопичные узоры), тем не менее, обладала мощной силой воздействия.

Другой характерный для электронных композиций принцип работы, связанный с использованием различных наложений предварительно записанного материала, стал излюбленным в творчестве Д. Тюдора (музыкальный ряд перформансов «Exchange», «Channels/Inserts», «Phrases», «Shards», «Enter»). Метод наложений вслед за композитором применил и хореограф. В работах «Merce by Merce by Paik», «Locale», созданных в сотрудничестве с видеохудожниками Н. Дж. Пайком, С. Куботой и режиссёром Ч. Атласом, танцевальные образы претерпевали всевозможные трансформации, в том числе, выполненные с помощью наложений.

Процессы изобретения новой лексики, исследования структуры отдельно взятого жеста, проектирование особого сценического пространства наиболее последовательно воплотились в постановках «Beach Birds», «Loosestrife», «Enter», «CRWDSPCR», «Ocean». Экспериментальный подход к хореографическому движению, стремление осмыслить жест как самостоятельную и самоценную субстанцию, поиск оригинального перехода от одного движения к другому, их неординарные сочетания стали отличительным знаком постановок Л. Чайлдс, С. Форти, Т. Браун.

Источником красоты для композиторов-эксперименталистов и хореографов было объективное начало, связанное с движением к природе и противопоставлением субъективного мира личности окружающей среде. Хореография М. Каннингема, А. Халприн, Т. Браун, Л. Чайлдс охватывала непосредственный жизненный процесс, вбирала явления и события окружающей реальности, тем самым превращаясь в «искусство окружающей среды». Если источниками музыкальных композиций Дж. Кейджа, Л. Харрисона, М. Суботника, Г. Маммы могли быть звуки урбанистического города, электронно-генерированные звучания, всевозможные шумы, то в постановки М. Каннингема («Hands Birds», «Beach Birds», «How to Pass, Kick, Fall and Run», «Two Step», «Travelogue»), Т. Браун («Roof Piece», «Glacial Decoy», «Set and Reset»), А. Халприн («Parades and Changes»,

«Bank Placard Dance») проникали жесты, подражающие природным явлениям и повседневности, неестественные механические движения.

В экспериментализме воплотился один из ключевых принципов эстетики авангарда – так называемый демонтаж смысловых оппозиций. Создатели перформансов, опираясь на художественный опыт внеевропейских цивилизаций, развивали идею свободного перехода, текучести разных смыслов. Дж. Кейдж и М. Каннингем, П. Замо и Т. Браун, М. Суботник и А. Халприн подвергали воздействию случайности некоторые этапы творческого процесса, что приводило к своеобразному «рассеиванию» заложенных в танце образов.

На музыкальных закономерностях могли основываться принципы построения хореографической композиции. М. Каннингем, С. Форти, Т. Браун, опираясь на идеи Дж. Кейджа, активно применяли метод случайных действий, а также принцип наложения листов хореографических партитур. При помощи бросаемого жребия либо гадания по «Книге Перемен» М. Каннингем определял характер и количество движений, их местоположение. Мысля музыкальными категориями, хореограф менял фрагменты местами по принципу серийной ротации. В результате таких манипуляций складывался своеобразный коллаж, состоявший из танцевальных фраз, которые трансформировались в абстрактные «полунамёки». Выявляя новые возможности работы с телом танцовщика, хореографы расширяли круг хореографических движений, видя их главную художественную ценность в дискретности и алогичности.

Интерес представляет и процесс взаимодействия творческими идеями между хореографами и композиторами. Некоторые новые принципы музыкального формообразования наметились и впервые воплотились именно в хореографических постановках. У истоков формотворчества находились музыкальные сочинения Г. Кауэлла, написанные для постановок М. Грэхем. Здесь композитор вплотную подошёл к созданию «открытой формы», разрабатывая так называемую «гибкую» (или «эластичную») музыку. Её специфика была определена решением прикладных задач. Как отмечал 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 создает эффект импровизационности)» [7, р. 22]. Для решения этой проблемы Г. Кауэлл предложил использовать модульную

композицию, в которой можно регулировать продолжительность звучания частей (модулей) и менять их последовательность.

В 1960–1990-е годы мобильность языка и формы стала основополагающим композиционным принципом в музыкально-хореографических перформансах и самостоятельных музыкальных композициях Дж. Кейджа, М. Фелдмана, К. Вулфа, Э. Брауна. Адептов экспериментального направления сближали художественные идеи, связанные с подвижностью формы в целом или отдельных частей сочинения и, как следствие, возможностью многозначных исполнительских решений. Своей главной художественной задачей композиторы и хореографы видели переход от понимания произведения искусства как объекта к его осмыслению как процесса.

Идея мобильности была опробована Э. Брауном в музыкально-хореографических перформансах 1950-х, основанных на спонтанности исполнительских решений. Например, «Music For “Trio For Five Dancers”» и композиция «1953» были ограничены лишь временем продолжительности танца. В процессе исполнения названные сочинения каждый раз обретали новую форму.

Партитура «Music For “Trio For Five Dancers”» содержала ряд разрозненных композиционных элементов, исполнение которых зависело от случайности. В основе перформанса лежал «удвоенный» метод случайных действий: хореограф К. Браун выстраивала танцевальную партитуру по принципу, воплощенному Дж. Кейджем в серии перформансов «Music for Piano», где определяющими элементами были дефекты нотного листа. В музыкальной партитуре «Music For “Trio...”» использовались два типа символов, напоминающих ноты. Первому, продолжительному по длительности, соответствовали чётные группы танцевальных движений, второму, более краткому, – нечётные.

Ярким примером внедрения мобильной формы в танцевальный перформанс стали партитуры Дж. Кейджа «108 and One⁸» для постановки «Interscape» М. Каннингема. Музыкальный ряд перформанса состоял из двух самостоятельных пьес: «108», написанной для большого оркестра из 108 музыкантов, и «One⁸» для виолончели соло. Оба сочинения композитор предложил исполнять одновременно. Музыкальная и хореографическая составляющие постановки содержали лишь указания их временной продолжительности – точное время начала и окончания звучания отдельных разделов композиции.

В дальнейшем модульные структуры составили основу композиций для магнитофонной лен-

Проблемы музыкального театра

ты «Field Dances» Дж. Кейджа, «Story» Т. Ичиянаги для постановок М. Каннингема. Структуры перформансов варьировались от одного выступления к другому. Каждый раз танцоры независимо выбирали хореографические, музыканты – записанные звуковые последовательности.

Таким образом, экспериментальные идеи хореографов, воспринимаемые, на первый взгляд, как разрозненные и порой художественно неполноценные опыты, при более близком рассмотрении предстают как художественная система, в которой, под влиянием принципов музыкального экспериментализма, сложились хореографическая эстетика, представления о природе и трактовке движения, выработались технические каноны. Самоценность творческого

эксперимента, отрицание традиционного понимания художественного образа, драматургии, композиционных приёмов, унаследованные композиторами и хореографами от искусства авангарда, способствовали формированию оригинального художественного мира сочинений, выработке оригинальной лексики. В хореографических перформансах воплотилось новое ощущение движения. С одной стороны, эта новизна была связана с абсолютизацией движения, выразившейся во внимании к «внутреннему миру» отдельно взятого жеста, к нюансировке связей между движениями, с другой, – с размыванием границ между сценическими танцевальными движениями и жестами, воспринятыми из повседневности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Каннингем М. Быть или казаться универсальным (интервью для «Радио Свобода»). URL: <http://www.svoboda.org/content/article/1787442.html>.
2. Каннингем М. Пространство, Время и Танец. URL: <http://roomfor.ru/merce-cunningham>.
3. Кейдж Дж. История экспериментальной музыки в США // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 205–210.
4. Музыкальная культура США XX века: учеб. пособие / отв. ред. М. В. Переверзева. М.: МГК им. П. И. Чайковского. 2007. 480 с.
5. Мэлони П. Интервью с Анной Халприн. URL: <http://woldance.com/ru/texts/interview-with-anna-halprin>.
6. Davis S. Anna Halprin. URL: <http://artforum.com/words/id=31459>.
7. Essential Cowell: Selected Writings on Music / edited by D. Higgins. Kingston: McPherson, 2002. 347 p.

REFERENCES

1. Kanningem M. Byt' ili kazat'sya universal'nym (interv'y u dlya «Radio Svoboda») [To Be or Seem Universal (interview for the «Radio Svoboda»)]. URL: <http://www.svoboda.org/content/article/1787442.html>.
2. Kanningem M. Prostranstvo, Vremya i Tanets [Space, Time and Dance]. URL: <http://roomfor.ru/merce-cunningham>.
3. Keydzh Dzh. Istoriya eksperimental'noy muzyki v SShA [A History of Experimental Music in the USA]. Muzykal'naya akademiya [Musical Academy]. 1997. No. 2. P. 205–210.
4. Muzykal'naya kul'tura SShA XX veka [The XXth Century Musical Culture of USA]: educational supply. Editor-in-chief M. Pereverzeva. Moscow: Moscow State P. Tchaikovsky Conservatoire, 2007. 480 p.
5. Meloni P. Interv'y u s Annoy Halprin [Interview with Ann Halprin]. URL: <http://woldance.com/ru/texts/interview-with-anna-halprin>.
6. Davis S. Anna Halprin. URL: <http://artforum.com/words/id=31459>.
7. Essential Cowell: Selected Writings on Music. Edited by D. Higgins. Kingston: McPherson, 2002. 348 p.

ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ ПРИНЦИПОВ МУЗЫКАЛЬНОГО ЭКСПЕРИМЕНТАЛИЗМА В ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ПЕРФОРМАНСАХ

В статье рассматриваются вопросы взаимодействия музыки и танца в постановках крупнейших американских хореографов – основоположников хореографического постмодерна М. Каннингема, А. Халприн и их последовате-

лей Л. Чайлдс, Т. Браун, К. Браун и других. Весомую часть указанного репертуара, насчитывающего десятки постановок, которые вошли в историю музыкально-хореографического театра, составляют композиции на музыку Дж. Кей-

джа и его соратников Д. Тюдора, Э. Брауна, К. Вулфа, Г. Маммы, Б. Нильсона и других. Перформансы хореографов-новаторов, отрицающих традиционные средства выразительности, рождались и развивались в контексте экспериментального и концептуального искусства 1950–1970-х годов. В постановках упомянутых мастеров воплотились характерные для названного периода эстетические идеи, связанные с расширением границ искусства и охватом широчайшего круга жизненных реалий, сложилось понимание произведения как художественного процесса, обнаружилось способы

акцентирования роли исполнителя и реципиента в создании сценического целого. Автор статьи обозначает причины обращения перечисленных хореографов к экспериментальному направлению, рассматривает специфику преломления в танце эстетических и художественных принципов, композиционных приёмов и методов формообразования, свойственных музыкальному экспериментализму.

Ключевые слова: музыкальный экспериментализм, хореография постмодерна, взаимодействия музыки и танца, М. Каннингем, Дж. Кейдж, А. Халприн.

THE FEATURES OF REALIZATION OF MUSICAL
EXPERIMENTALISM PRINCIPLES
IN CHOREOGRAPHIC PERFORMANCES

The article considers the issues of interaction between music and dance in the productions by the major American choreographers, the founders of postmodern dance: M. Cunningham, A. Halprin and their followers L. Childs, T. Brown, C. Brown and others. A significant part of their repertoire, with dozens productions having become the history of musical choreographic theatre, involved music compositions by J. Cage and his associates D. Tudor, E. Brown, K. Wolf, G. Mamma, B. Nilsson, and others. Performances by choreographers-innovators, who deny traditional means of expression, were born and developed in the context of experimental and conceptual art of the 1950–1970s. The performances embodied the ideas reflected the

features of the era and associated with the attempt to expand the boundaries of art through its connection with the realities of life. Also there has been formed the understanding of the artwork to be a creative process; the ways of emphasizing of performer's and recipient's roles in the stage process of the whole were found. The author of the article indicates the reasons for choreographers' referring to the experimental direction, considers the specifics of aesthetic and art principles, compositional techniques and methods of formation, typical of musical experimentalism being reflected in dance.

Key words: musical experimentalism, postmodern choreography, interactions between music and dance, M. Cunningham, J. Cage, A. Halprin.

Nota bene: данная статья публикуется в редакции А. В. Крыловой

Публикация подготовлена в рамках поддерживаемого РГНФ
научного проекта № 13-04-00378

Кисеева Елена Васильевна

кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: e.v.kiseeva@mail.ru

Kiseyeva Elena V.

PhD in Art Studies, Associate Professor at the Department of Music History
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: e.v.kiseeva@mail.ru

