

С. В. Лаврова

«VORTEX TEMPORUM» ЖЕРАРА ГРИЗЕ
В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ
АННЫ ТЕРЕЗЫ ДЕ КЕЕРСМАКЕР

Новая музыка и современная хореография имеют множество точек пересечения в перформативном пространстве. История танца постмодерн, насчитывающая уже полвека, тесно связана с новыми музыкальными идеями. Многие сочинения рождались во взаимодействии композитора и хореографа: так возникли некоторые композиции Джона Кейджа, Яниса Ксенакиса, Ла Монте Янга, Стива Райха, Филиппа Гласа. Вместе с тем, необходимо отметить, что хореографические постановки наиболее часто обращаются к музыке американского минимализма, в то время как иные образцы новой музыки, оказываются менее востребованными. Это обстоятельство вполне объяснимо: минималистические композиции имеют в своей основе четкую ритмическую структуру и повторность, которые, тем не менее, образуют сложные метро-ритмические соотношения через технику фазового сдвига паттернов, повторяющихся со смещением. В одном из своих интервью А. Т. де Кеерсмакер говорит о том, что в музыке минималиста С. Райха ее привлекла крайне абстрактная и одновременно логичная структура, которая делает эту музыку очень точной, почти математической. В результате взаимодействия между сложными и простыми элементами возникает непредсказуемый и неожиданный поворот временного потока, где повторяющийся паттерн, через ускорение и замедление образует смещение, действующее до тех пор, пока все не вернется на свои места [1].

В творческом багаже хореографа имеется несколько постановок на музыку С. Райха, в том числе хореографические композиции: «Дождь» (на «Музыку для 18 музыкантов». 1976) и «Фаза. Четыре движения на музыку Стива Райха» (*Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich*. 1982) в составе: «Фаза для фортепиано» (*Piano Phase*. 1967-е), «Выпуск» (*Come Out*. 1966), «Фаза для скрипки» (*Violin Phase*. 1967) и «Музыка Хлопков» (*Clapping Music*. 1972). «Фаза» стала своеобразным творческим манифестом молодого мастера. Базовые принципы ритмики минимализма основываются на том, что ритмическая артикуляция способствует проявлению дансантности музыкального материала. Однако, текучесть, повторяемость звуковых элементов проявляет себя не только в минимализме. Встречаются отдельные случаи хореографических интерпретаций композиций новой музыки, в которых автор не подразумевал взаимодействия с движением и танцем.

Такого рода исключением можно считать обращение хореографа Анны Терезы де Кеерсмакер к творчеству французского композитора Жерара Гризе и его циклу «Воронка времени» (*Vortex Temporum*. 1994–1996).

Ж. Гризе — один из основоположников французского спектрализма — направления, созданного им совместно с молодыми коллегами Т. Мюраем, М. Левинасом и Ю. Дюфуром в середине 1970-х гг. Идея спектральной композиции связана

с таким рассмотрением звука, при котором его составляющие становятся основой целостной музыкальной формы. Звук музыкального инструмента, трактуемый как спектр-модель, проецируется в многократном увеличении на художественное пространство.

Эта идея нашла применение в спектральном анализе одного единственного звука «ми» большой октавы в тембре тромбона в мега-цикле Ж. Гризе «Акустические пространства» (*Espaces Acoustiques*), состоящем из шести пьес (от «Пролога» (*Prologue*. 1976) для альта до «Эпилога» (*Épilogue*. 1985) для четырех валторн и оркестра) составов.

Минимализм и спектрализм в эстетическом плане абсолютно несопоставимы, но демонстрируют некоторую схожесть в их отношении микро- и макро пространства и оптических преобразований. В первом случае речь идет о многократном увеличении микроструктуры — паттерна, повторяемого с минимальными изменениями. Второй случай предполагает перенесение спектрограммы звука в макропространство. Как в спектрализме, так и в минимализме, время статично. Оно подвержено бесконечным репрезентациям одного и того же процесса. Однако если в минимализме повторяется несложная мелодико-гармоническая и/или ритмическая ячейка, то в спектрализме — структура, спектр-модель в макро и микро-формах. Действие оптики на «паттерн» в минимализме подвержено процессам аддиции и аугментации, отчасти аналогично смене масштабных пространственных уровней в спектральной композиции (переход с микро на макроуровень и обратно). Порог времен и акустических масштабов, преодолеваемый звуком в спектрализме, отражает сущность этого направления наряду с особой концепцией тишины как звукового небытия.

Встреча звука и тишины — точка его зарождения. Она характеризует лиминальные (пороговые) состояния во французском спектрализме. Понятию «спектральная» музыка Ж. Гризе предпочитал определение «лиминальная» (от лат. *limen*) или пороговая. В фокусе спектрализма находится пограничная точка человеческой перцепции — оппозиция «слышу — не слышу», вынуждающая слушателя работать над возможностями собственного восприятия. Музыка выступает в роли медиума, посредника между мирами, представленными безмолвной энергией зарождающегося звука и его последующим явлением (эпифанией). Постигание внутреннего пространства звука оказывается реальностью благодаря развитию современных технологий и открытиям электронной музыки, которые, говоря словами Ж. Гризе, позволяют сегодня, «слышать микромир звука макрофонически» [2, с. 311].

Спектрализм принял акустические свойства отдельного звука в качестве гармонического материала для целостной музыкальной композиции. Этот метод получил свое развитие благодаря современным компьютерным системам анализа звука и некоторым математическим открытиям, таким как теорема Жозефа Фурье, в частности, названная впоследствии «быстрым преобразованием Фурье» (БПФ). С развитием тембровой составляющей звука, с появлением электронной музыки, микрохроматики, четвертитоновости и, далее, спектральной композиции, произошел кардинальный перелом в понятии музыкального звука. Музыка

перестала быть сочетанием лишь звуковысот и ритма. В спектрализме первичен звук, его развитие во времени, воссоздающее «внутреннее звуковое пространство», где он (звук) становится отправной точкой, а не конечным результатом [3, с. 342]. Возможности ощущения градаций звука слуховыми рецепторами значительно шире того звукового спектра, который использовался в инструментарии равномерно темперированной шкалы в западноевропейской музыке. Привычные для европейской системы тоновые градации из 96 высот не отражают всей полноты музыкально-звукового мира. Расширение звукового пространства в микро-тоновой и спектральной музыке осуществляется через внедрение в предкомпозиционный процесс компьютерных технологий.

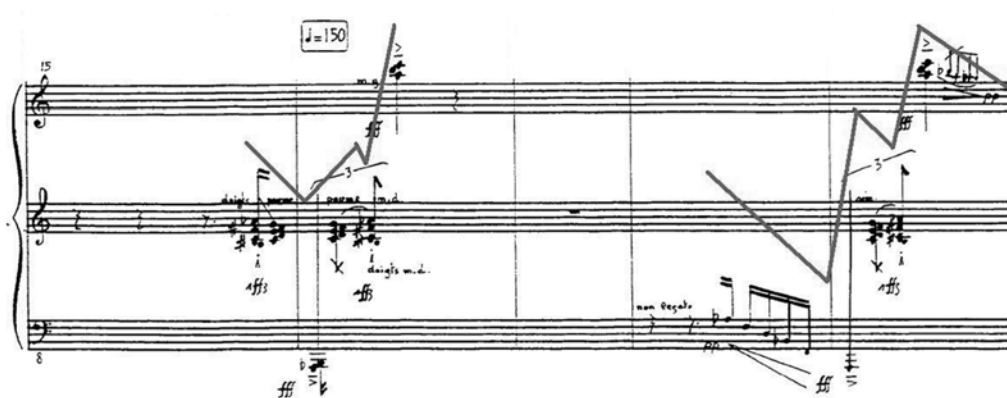
Открыв «внутреннее убранство звука» для слушателя, французский спектрализм представил новые звуковые формы, дающие возможность слышать элементы «звукового интерьера» и переключать планы восприятия от микрофонического к макрофоническому. Создание новых звуковых форм, воспроизводящих шкалу акустических явлений, способствует развитию нового типа письма, использующего нетемперированные частоты и, возможно, различные шумы. Звук (или «спектр-модель») музыкального инструмента становится отправной точкой для поисков производных спектров. Важность переходных процессов, — атаки и затухания, — невозможно игнорировать. Из этого следует, что во французском спектрализме звук подобен живому существу, наделенному своим собственным физическим временем, созидательным и разрушительным одновременно. Все движения (процессы) внутри звука и его «тела» происходят как в едином живом организме: они взаимно дополняют друг друга и складываются в общую картину его «жизненного пути», ограниченного собственным физическим временем. Музыкальная форма превращается в подобие биологической динамики процессов: она образуется из множества внутренних «биений» и «дыханий», атак и затуханий различных частот спектра. «Изменение расположения частичных тонов в спектре, изменение тембра каждой частицы и изменения, касающиеся переходных процессов, — утверждал Ж. Гризе, — все эти движения внутри звука (в его «теле») происходят не независимо, но складываются, взаимно дополняя друг друга» [2, с. 318]. Важен также переход от одного качества звучания к другому. Лиминальное, то есть пороговое, письмо стремится к интеграции всех составляющих спектра и переключению планов восприятия. Лиминальная зона располагается на грани микро- и макромира, на грани частного и целого.

В центре концепции Гризе — постижение времени. По словам композитора, оно дает нам возможность постичь то, что М. Пруст называл «малым временем в чистом виде», подразумевающим одновременное существование и уничтожение всех возможных форм бытия. Первые две формы времени — это: сжатое время микромира (время звуковой волны, время существования малых форм жизни (птиц и насекомых)) и растянутое время макромира (время звезд). И наконец, третья форма времени — то, что лежит между ними. Это — время человеческого мира, время восприятия, физических процессов: дыхания и речи [4, с. 253]. Отклик слушателя на композиторские ощущения формы и ее временных составляющих, также резонировал с физическим воздействием. Так, например, в цикле *Espaces*

Acoustiques формы частей есть ни что иное, как отображение процессов дыхания. Пауза между повторяющимися паттернами — вдох; распад прежнего паттерна и дестабилизация — выдох. Далее снова — постепенное образование нового паттерна, и опять — фрагмент стабильной тишины и т. д. «Звуковое событие — синусоидальная волна. Две основные составляющие — атака звука с резонансом или без него, и сам звук — крещендирующий или стабильный» [5]. Расчет совокупного изменения при работе с ритмом и пульсациями «дыханий» и «биений» Ж. Гризе называет техникой «степени предслышимости» [2, с. 331]. «Внешний» метроритм соотносится со «скрытым ритмом» музыкального дыхания, который не отображается в нотации, но имеет также и определенное психологическое обоснование. Феноменологическое — нехронометрическое время, с точки зрения Ж. Гризе, совершенно естественно для музыкантов, переживающих его интуитивно [2, с. 332].

В *Vortex Temporum* основным импульсом к развитию музыкального материала становится повторяющаяся звуковая фигура. Первоначальный звуковой элемент — аккорд и арпеджио:

Пример 1.



При первом появлении звуковая волна — это аккорд и восходящее арпеджио у фортепиано. Далее она трансформируется в повторяющийся мотив, заимствованный из музыки к балету «Дафнис и Хлоя» Равеля. Эта цитата не используется композитором в ее точном виде: Гризе сегментирует и осуществляет звуковую ротацию:

Гризе → Равель

Vortex Temporum (арпеджио у кларнета) → (повторяющийся мотив у флейты).

Пример 2.



Звуковой вихрь фокусируется вокруг четырех тонов уменьшенного септаккорда, где каждый этих тонов допускает возможность нескольких модуляций.

Пример 3.

Важным свойством музыкального материала *Vortex Temporum* является ритмическая повторность звуковых ячеек и звуковых волн, дрейфующих между тремя измерениями, описанными композитором в его предисловии к изданию сочинения [5].

Пример 4.

Гризе стремился к тому, чтобы застывшее время, присущее и композициям минимализма, стало ощутимым и при его подобном растяжении. Внимание все пристальнее приковывалось к объекту, и напряжение слушателя становилось все интенсивнее. Основная идея *Vortex Temporum* — сметающий все на своем пути вихревой поток. При внешней повторяемости событий, структурирующих время

и определяющих его конечность, этот поток — всепожирающий Хронос. В финале цикла искаженный звуковой спектр расширяется и преодолевает порог время-восприятия. Цикличность разрушается в моментах движения и изменения, в то время как Августин полагал, что в вечном нет ни преходящего, ни будущего: «что проходит, то уже перестает существовать, а что будет, то еще не начало быть» [6, с. 103]. Настоящее имеет силу только в движении от прошедшего к будущему. Преодоление порога времен для Ж. Гризе — это стремление к вечности, в которой возвратное движение потока событий уже не действует и не обладает разрушительной силой.

В *Vortex Temporum* Гризе превращает время в нечто осязаемое и видимое. Звук — физическое явление — возникает и угасает во времени, которое становится для него и разрушительным и созидательным одновременно: он рождается и умирает, так, как это происходит со всеми живыми существами на земле. Цикличность как потенциальная бесконечность — это то, что волнует Ж. Гризе и то, что находит отклик у хореографа Анны Терезы де Кеерсмакер. Воспринимая звук как физическое явление, хореограф исследует его перемещение в пространстве и стремится передать его как энергию в танцевальном движении. Она полагает, что через движение в танце абстрактные идеи материализуются и обретают телесность.

Творческая встреча А. Т. де Кеерсмакер с музыкой Гризе была неизбежна, во-первых, потому, что в течение многих лет хореограф стремилась к хореографическому прочтению новой музыки; во-вторых, в основе ее «языка движений» — повторяющиеся элементы, привлекавшие внимание еще в музыке минимализма. Гипнотическая повторяемость звуковых событий в *Vortex Temporum* стала источником творческой энергии хореографа. Движение визуально воплощает течение времени. Движение (например, при ходьбе) создает собственные автоматические ритмы тела, аналогичные физиологическим ритмам сердцебиения и дыхания, — утверждает А. Т. де Кеерсмакер [7, с. 5].

Не менее привлекательной идеей для А. Т. де Кеерсмакер в композиции Гризе стала возможность визуализации полифонии. Задавая себе вопрос: «Что есть время?», А. Т. де Кеерсмакер пытается найти на него ответ с помощью категории движения. Время имеет как линейный, так и циклический характер. То, что мы именуем «сейчас» — это трещина между настоящим и будущим, балансирование между памятью и ожиданием, призрак прошлого и одновременно стремление к будущему.

В *Vortex Temporum* Гризе превращает время в нечто осязаемое: звук, как физическое явление, подвергается различным временным воздействиям. Не только он (звук) существует во времени, но и время существует в нем, растягивая, сжимая, разрушая и вновь воссоздавая его. В основе идеи хореографа лежит представление о переплетении звука и движения. Каждый танцор связан с одним из шести музыкантов. Метод, применяемый хореографом в этой постановке, определяется как «визуальная транспозиция». Впервые он был использован А. Т. де Кеерсмакер в 1984 г., в хореографической интерпретации Четвертого струнного квартета Бартока. Основу этого метода составляет прием, в котором каждый танцор движется в параллели с музыкантом. Получая импульсы от инструментального жеста определенного музыкального инструмента, исполнитель, «соединенный» с духовым

инструментом, сосредоточен на дыхании; каскады ритмичных движений у фортепиано перевоплощаются в прыжки у соответствующего исполнителя; движения рук имитируют смычковые.

Семь инструментов ансамбля соединены с шестью исполнителями. Их движения тождественны музыкальному рисунку, очерчивающему бесконечное круговое движение, затягивающему все сущее в воронку времени. Чем больше зритель всматривается в движения танцоров, тем очевиднее становится всевозрастающая связь с инструментом, с которым его отождествил хореограф. Начиная со среднего раздела второй части, музыканты также включаются в общий поток движения. При этом, появление танцоров на сцене возникает не сразу. Процесс звукоизвлечения из инструментов (скрипки, рояля, виолончели, кларнета) в музыке Гризе столь театрален, что его надо и слышать, и видеть. В конце первой части пианист буквально выколачивает из рояля звук и резкие истеричные аккорды. В одной из постановок де Керсмакер и музыканты выступали под руководством дирижера Жоржа-Эли Октора, соединяли звук и движение только в третьей части проекта. До этого они существовали врозь. Сначала на сцене были только музыканты, а затем, когда они удалились со сцены, танцовщики в полной тишине воспроизвели конструкцию только что отзвучавшей музыки средствами хореографии.

Телесные колебания словно воспроизводят движения утасованных и уже неошутимых в пространстве тишины звуков. В третьей части круговое движение музыки совмещается с перемещением рояля на сцене, который в буквальном смысле продолжает играть «на ходу».

В финале музыканты уходят вглубь сцены. Внезапно возникают тишина и темнота, дезориентирующие и слушателя, и зрителя. Это решение адекватно замыслу Гризе увидеть обнажившуюся структуру — проводника в иное измерение — путем расширения звукового спектра.

ЛИТЕРАТУРА

1. Room for... Пространство современного танца [Электронный ресурс] // URL: <http://roomfor.ru/2011-dance-day-de-keersmaecker-speech> (дата обращения: 05.05.2016).
2. Гризе Ж. Структурирование тембров в инструментальной музыке / пер. Д. Шутко // Композиторы о современной композиции: хрестоматия / сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. М.: Научно-издательский центр Московская консерватория, 2009. С. 311–345.
3. Лаврова С. Проекция основных концептов постструктуралистской философии в музыке постсериализма: дис. ... докт. искусствоведения. Казань 2016. 535 с.
4. Grisey G. Tempus ex Machina: A Composer's Reflection on Musical Time // Contemporary Music Review. 1987. Vol. 2. Nr 1. S. 237–275.
5. Grisey G. Program notes to Vortex Temporum [Электронный ресурс] // URL: <http://www.mondayeveningconcerts.org/notes/grisey-vortex.html>. (дата обращения: 05.05.2016).
6. Августин (Блаженный) Аврелий. Исповедь / пер. М. Н. Сергеев. М.: Наука. 2013. — 380 с.
7. De Keersmaecker A. T. Vortex temporum // Brochure Opera de Dijon Saison: Dijon 2013–2014. 13 s.