

Вера Владимировна Жеслин-Потапова

verageslin@gmail.com

Аспирант научно-исследовательской лаборатории *Passages XX–XXI*, отдел музыковедения университета Люмьер Лион 2

35 Rue Raulin
Lyon 69007
France

Vera V. Geslin Potapova

verageslin@gmail.com

Ph. D. candidate at Research Laboratory *Passages XX–XXI*, musicology department, Université Lumière Lyon 2

35 Rue Raulin
Lyon 69007
France

АННОТАЦИЯ

DOI: 10.26176/MSC.2020.40.1.008

Телесность, жест и новые технологии в современной музыкальной композиции (на примере творчества Тьерри Де Мея)

Роль жеста и движения очевидна в работе художника, танцора или музыканта, передающего свои навыки в устной традиции. В западной академической музыке выразительность тела постепенно приобретает важную роль. Статья затрагивает опосредованные связи музыки и жеста, музыки и телесности, которые пока еще недостаточно разработаны в российском музыковедении. Между тем эти проблемы находятся в центре художественных поисков целого ряда современных крупных авторов, что, возможно, порождает новые эстетические направления, создающиеся на стыке дисциплин и требующие пересмотра методов их анализа.

Первая часть работы посвящена предыстории вопроса: как на протяжении последнего столетия менялось отношение композиторов к телесному присутствию человека в музыкальном произведении? Возможно выделить несколько стадий подобного процесса интеграции двух, казалось бы, столь различных стихий: от идеи «человека механического» в композициях начала XX века до полной диссоциации и даже оппозиции человека и созданного им технического инструмента к концу указанного периода. Далее предлагается обзор данного вопроса в рамках сегодняшней ситуации.

Во второй части на примере творчества известного бельгийского артиста Тьерри Де Мея рассмотрено взаимодействие музыки и жеста в процессе написания пьесы, а также интеграция инструментов новейших технологий, с помощью которых композиторы пересматривают работу с телом в звуковом пространстве и расширяют палитру выразительных средств, выходя за рамки области музыкального искусства. В статье предложены размышления на тему зарождения новых теоретических дисциплин на стыке наук (антропология, музыкальная информатика, музыкальная когнитивистика, исследования музыкального жеста) и вводятся новые термины современного музыковедения, такие как мультимодальность, интермедийность.

Ключевые слова: Тьерри Де Мей, жест, движение, трансдисциплинарность, *Homo mechanicus*, *Light Wall System*, музыкальная информатика, композиция XXI века

ABSTRACT

DOI: 10.26176/MSC.2020.40.1.008

Corporality, Gesture and New Technologies in Contemporary Musical Composition (Example of Thierry De Mey)

The role of gesture and movement is evident in the work of an artist, dancer or musician, who transmits his skills in oral tradition. In western academic music, the expressiveness of the body gradually acquires an important role in the works of modern composers. The subject of this article touches the indirect connections of music and gesture, music and corporality, which are not yet sufficiently developed in Russian musicology. Meanwhile, these problems are situated in the center of artistic search for a number of major contemporary authors, which may give rise to new aesthetics that are created at the intersection of disciplines and require a review of methods for their analysis. The first part of the work is devoted to the background of this issue: how has the attitude of composers to the bodily presence of a person in a musical work changed over the past century? It is possible to distinguish several stages of a such process of integration of these two different elements: from the idea of «mechanical man» in compositions of the early twentieth century to the complete dissociation and even opposition of man and the technical tool created by himself at the end of this period. An overview of this issue in the context of today's situation is described afterwards.

In the second part, there is example of the work of the famous Belgian artist Thierry De Mey, which helps to examine the interaction of music and gesture in the process of writing a play, as well as the integration of modern technology tools, by which composers review the place of the body in sound space, expanding the palette of expressive means and leaving beyond the field of musical art. The article also suggests reflections on the topic of the emergence of new theoretical disciplines at the intersection of sciences (anthropology, musical informatics, musical cognitive science, gesture studies) and introduces new terms of modern musicology, such as multimodality, intermediality.

Keywords: Thierry De Mey, gesture, movement, transdisciplinarity, *Homo mechanicus*, *Light Wall System*, musical informatics, composition of the 21st century

Вера Жеслин-Потапова

ТЕЛЕСНОСТЬ, ЖЕСТ И НОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ТЬЕРРИ ДЕ МЕЯ)

«МУЗЫКАЛЬНОЕ — ТЕЛЕСНОЕ» В XX ВЕКЕ. ГЕНЕЗИС

Начало прошлого столетия потрясает молниеносным техническим прогрессом, ставшим одним из источников вдохновения для целого ряда композиторов. Достаточно назвать «Завод» А. Мосолова (1928), «Пасифик 231» А. Онеггера (1923), «Телескопы» Л. Половинкина (1926–35), «Конвенцию автомобилей и самолетов» Л. Руссола (1914), «Рельсы» В. Дешева (1926), «Механический балет» Дж. Антейла (1924), «Симфонию гудков» А. Аврамова (1922), чтобы высветить пласт художественных явлений, инспирированных новейшими достижениями промышленности и науки своего времени. Все перечисленные сочинения были написаны в течение довольно небольшого периода, примерно пятнадцати лет: от середины десятых до начала тридцатых годов XX века.

На тот момент, пожалуй, самым важным направлением зарождающейся индустрии являлось внедрение тотально-механического принципа производства. Одним из главных символов этого процесса стал конвейер, который Генри Форд начал использовать на своих заводах с 1913 года. Соответственно новому типу организации рабочего процесса существенным образом изменилось и телесное участие человека в нём. На смену свободному «художественному» труду ремесленника приходит механическая привязка движения рабочего к движению конвейера. В свою очередь, новый образ «человека механического», *Homo mechanicus*, с его новой

«машиноподобной» телесностью, становится объектом искусства. Это относится не только к вышеперечисленным эмблематическим произведениям и их авторам, но затрагивает очень широкий круг композиторов первой половины XX века, для которых темы технического прогресса отнюдь не были центральными идеями творчества. К их числу можно отнести, например, Сергея Прокофьева и Белу Бартока, Дмитрия Шостаковича и Игоря Стравинского. Вдохновленность движением механизмов, его трансформацией в механику человеческого тела выразилась в расширении ресурсов самого музыкального языка, и прежде всего в резком возрастании роли *ostinato*. Идея *Homo mechanicus* расцветает не только в музыке, но и в драматическом театре («Биомеханика» В. Мейерхольда), в балете («Стальной скак» С. Прокофьева), в живописи (созданное Ф. Леже направление «динамический механизм»).

Начиная с тридцатых годов технологический прогресс все более совершенствует средства звукозаписи, что одновременно стирает уникальность музыкального воспроизведения и делает возможным новый тип слухового анализа. Это кардинально изменило как подход к музыкальной композиции, так и роль исполнителя: *звуковые объекты* Пьера Шеффера, электроника и новый жанр *инсталляции* («Роème Electronique» Эдгара Вареза, помещенная в павильоне Филлипс Шарля Эдуарда Ле Корбюзье на Всемирной выставке 1958 года), акустическая музыка (*Acousmonium* Франсуа Бейля) вовсе не требуют участия человека.

В конце пятидесятых годов в композиции начинает применяться компьютер; Янис Ксенакис одним из первых использовал его для написания своей «стохастической» музыки. Так возникла новая ветвь органологии: музыкальная информатика. Зарождается также особый род деятельности, как в науке, так и в искусстве, связанный с поиском новых инструментов и с процессами программирования для создания музыкальной композиции.

Вплоть до семидесятых годов достаточно большая часть композиторских поисков основывалась на идеях отчуждения музыки от «живой телесности», которой противопоставлялись лишённые субъективности научные знания о процессах, происходящих во внешнем мире. Однако при этом постепенно накапливалось и нечто совершенно противоположное — ощущение необходимости восстановления утерянной связи искусства с не всегда предсказуемым «человеческим фактором», в том числе связи человеческого тела и музыки. Поиски этой новой музыкальной выразительности возвращают композиторов к работе с по-новому понимаемой телесностью, которая теперь как раз противопоставляется чисто механическим процессам. Целый ряд сочинений этого периода строится на взаимодействии музыкального и театрального начал, звука и жеста, инструментального и телесного. Достаточно вспомнить такие сочинения, как «Арлекин» для кларнета соло Карлхайнца Штокхаузена (1975), где движения исполнителя четко обозначены в партитуре в соответствии с состоянием персонажа и вариантом музыкальной формулы (вращение по спирали, имитация

пассажей жестах в пространстве, танцевальные элементы, пантомима), или пьесы Брайана Фёрнихоу, в которых запредельно сложная нотация, по существу, фиксирует прихотливую двигательную активность исполнителя, или отдельные номера из цикла «Времена года» (1975–79) для камерного хора Хайнца Холлигера, где сам темп каждой партии задается пульсом ее исполнителя.

Желание вернуть исполнителя в центр внимания становится одним из важнейших векторов создания произведений. Маурисио Кагель в своем музыкальном театре выводит на первый план телесную артикуляцию музыкантов во время игры в пьесе «Tactil» (1970), а в «Passagio» (1962) Лучано Берико происходит сближение публики и главного исполнителя благодаря хору, размещенному в зале и передающему реплики зала солисту, — таким образом каждый из зрителей эмпатически «проживает» пьесу в своем собственном теле, которое является отчасти ее источником.

В наше время всё еще продолжается переходный период — рождаются новые цифровые инструменты, заимствующие теперь и сенсорный интеллект человеческого тела. В восьмидесятые годы начинаются эксперименты с датчиками движения (например, сотрудничество Мерса Каннингема и Джона Кейджа в Америке, разработки Пьера-Алана Жаффрену в Национальном Центре Электроакустики *Grame* во Франции), а с 2000-х создаются диспозитивы, с помощью которых артисты ищут новые возможности интеракции со звуком без тактильного контакта с инструментом. Эти средства становятся еще одной призмой, сквозь которую композиторы как бы художественно исследуют человека и стремятся интегрировать в произведение тело и его движение в новой манере. Подобная реинтеграция тела в процесс создания пьесы увеличивает роль исполнителя и инспирирует поиски нового типа виртуозности его жестов. В музыкальной органологии инструменты начинают категорироваться не по особенностям строения или тембру звука, но по способу его извлечения. «Изобретая синтезатор, мы не изобрели ничего нового, — говорит Ян Орларей¹, научный директор центра *Grame* во Франции, — этот инструмент так и остался клавишным, а все его тембры к тому же были записаны». Сегодня многие поиски в области музыкальной информатики направлены на интеракцию с человеческим жестом (например, разработанный учеными центра *Grame* язык программирования *SmartFaust*, применяемый для электронных объектов, способных изменять характер звука в зависимости от положения рук исполнителя в различных плоскостях пространства, и напоминающий о знаменитом *терменвоксе* начала прошлого столетия, или диспозитив *Light Wall System*, речь о котором пойдет во второй части статьи).

Изобилие подобных инструментов в современной музыке также отражает важную антропологическую проблему экстернализации памяти и развития новых способов передачи знаний, все меньше связанных с обучением

¹ Интервью Яна Орларея с автором статьи, Национальный Центр Электроакустики *Grame*, Франция, Лион, аудиозапись, май 2016 года.

навыкам манипуляции объектом и все больше — с конфигурацией определенного массива опыта в цифровом пространстве. Размышления вокруг этого вопроса были начаты еще Андре Леруа-Гураном [14] и Жоржем Батаем [4] и продолжены сегодня Бернардом Стиглером [21] и другими.

Помимо музыкальной информатики, развиваются и другие области на стыке существующих дисциплин. В так называемых *исследованиях жеста* (англ. *gesture studies*) музыковеды (Стивен МакАдамс [16], Ирен Дельеж [7], Барбара Тилманн [23]) опираются на психокогнитивную науку. Например, интересно описание Даниелем Стерном [20] жеста младенца и его пре-лингвистического аспекта, а также особой эмоциональной распознаваемости новорожденным значений движения тела еще до овладения языком. Французский музыковед Мишель Имберти [12] сравнивает этот феномен с мечтой некоторых артистов передать суть своего произведения наиболее естественным способом, избегая рамок какой-либо специально созданной системы.

Музыковеды Майя Гратье [12], Жан-Франсуа Трубер [24] применяют также результаты других подобных исследований (как недавнее открытие зеркальных нейронов или исследования кинестезии нейрофизиологом Аленом Бертозом [5]) для расширенного анализа современных музыкальных пьес. Предлагаются новые понятия: например, выдвинутое канадским композитором Мюррей Рэймонд Шейфером [18] явление *шизофонии*, которая происходит при отделении звука от его источника; слушатель при этом не может ощутить роль исполнителя, а значит и дать оценку произведению, так как механические и электронные инструменты без прямого воздействия человеческого тела лишены жестовых намерений, дыхания, фразировки, нюансов, то есть важнейших составляющих музыки как таковой.

Еще одна ветвь, разработанная современными музыковедами и связанная с изучением человеческого тела, — *антропология*. Начатая антропологами (Ричард Шешнер, Джон МакАлун, Ален Мерриам) и продолженная этномузыковедами (Джерард Беаг, Николас Кук, Моник Дерош [8]), антропология рассматривает строение человеческого тела не только как средство воспроизведения сочинения, но также как источник знаний о музыкальном искусстве (изучение позиции, движений исполнителя как составная часть анализа музыкального произведения).

ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ПРОЦЕССА МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ:

Музыка жестов Тьерри Де Мея

Произведения современных авторов свидетельствуют не только о расширении техники, но также и о смещении акцентов в процессе сочинительства. Эволюция творчества одного из ведущих современных авторов мультидисциплинарных² произведений, композитора и режиссера,

² В западном музыкознании слово «дисциплина» употребляется в том числе и по отношению к видам искусства. Мультидисциплинарным называется произведение, сочетающие разные виды искусства, степень самостоятельности которых внутри него

профессора Института исследования и координации акустики и музыки IRCAM в Париже Тьерри Де Мея наглядно демонстрирует постепенное переосмысление процесса создания пьес, выразившегося в интеграции аспекта движения человеческого тела и в использовании новейших технологий.

Начав свое обучение с кинематографии, Тьерри Де Мей попадает в сферу музыкальной композиции благодаря интересу к миру современного танца и Фернанду Ширрену, педагогу по ритму школы *Mudra* Мориса Бежара в Бельгии. Именно сотрудничество с хореографами — его младшей сестрой Мишель Анной Де Мей, Анной Терезой Де Кеерсмакер, Вимом Вандекейбусом — помогает Тьерри Де Мею развить свой особый подход к музыкальной композиции, основанной на движении тела. Благодаря этому сотрудничеству он создает фильмы («Rosas danst Rosas», «Fase», «Counter Phrases»), аудиовизуальные инсталляции («Blue Beards», «Remanences», «Solid Traces»), сценические музыкальные произведения, которые он часто называет *музыкаль жестов* («Musique de Tables», «Piece de gestes», «Silence must be!», «Light Music», «Simplexity. La beauté du geste»).

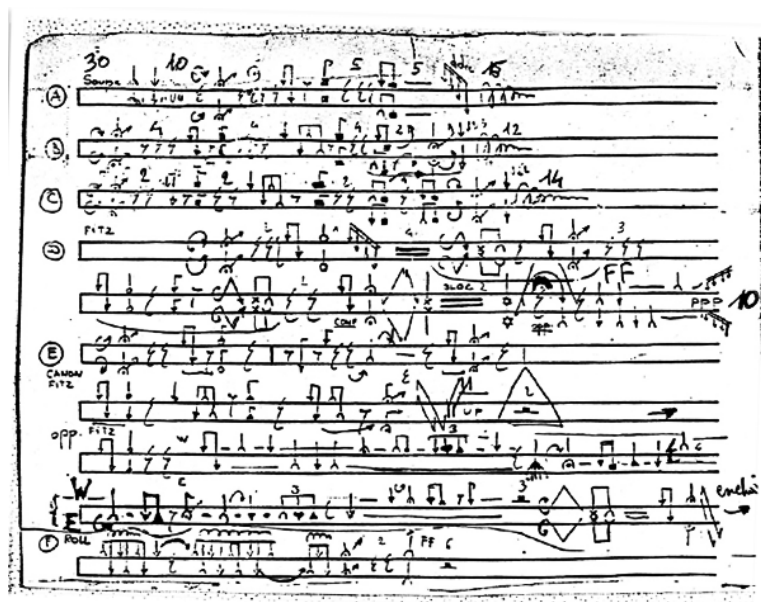
Объясняя свое творчество, Тьерри Де Мей вспоминает мысль австрийского философа Людвиг Витгенштейна: «Когда мы говорим о красоте фразы Брамса, наша рука будет продолжать его музыку жестом, показывая то, что наши слова больше не могут сказать. Это немного похоже на обратный путь, — говорит композитор, — я не знаю, придем ли мы к Брамсу, но я беру движение, жест и прихожу к музыке — это моя первоначальная интуиция, посыл. Затем происходит поиск и выявление определенных жестов, движений для использования их в моих произведениях»³.

Тьерри Де Мей начинает разрабатывать многомерную систему обозначений движения в музыкальной партитуре в восьмидесятых годах, во время работы с хореографом Вимом Вандекейбусом. Основываясь на том, что танцоры запоминают произведение своим телом, он делает первые наброски пьесы «Hands» (1983) (в которой жесты рук музыканта соответствуют движению двух танцоров), что далее приводит к «Music de Tables» (1987), так называемому «балету для рук», принесшему ему мировую славу. Отсутствие инструмента (только три стола) при соблюдении классической формы сюиты, особая система одновременной нотации звукового элемента и хореографического движения — вот основные компоненты этой пьесы. Артисты ансамбля *Intercontemporain* рассказывают, что во время работы над пьесой они уже не знали, в какой момент являлись музыкантами, а в какой — становились танцорами⁴. Так оба способа художественного выражения слились уже во время написания пьесы в едином творческом замысле композитора.

может быть различной (см. описанное далее в статье употребление этого термина Тьерри Де Мей).

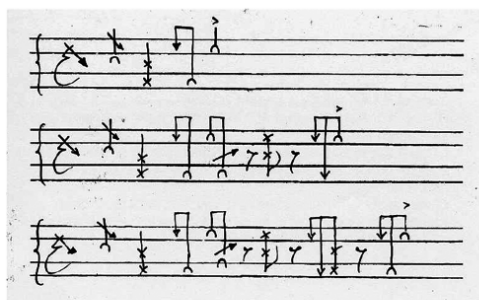
³ Интервью композитора с автором статьи, Институт исследования и координации акустики и музыки IRCAM Франция, Париж, аудиозапись, июнь 2016 года.

⁴ Видеозапись интервью артистов ансамбля *Intercontemporain* доступна по ссылке: <https://www.youtube.com/watch?v=dGfU1RkRNfA>




Ил. 1. Тьерри Де Мей. Отрывок партитуры «Hands», 1983





"MUSIQUE DE TABLES" POUR TROIS PERCUSSIONNISTES DISPOSANT CHACUN D'UNE PETITE TABLE COMME SEUL INSTRUMENT. LA VARIÉTÉ DES SONORITÉS EST ASSURÉE PAR LES DIFFÉRENTS MODES DE FRAPPE. À CHAQUE FIGURE SONT ATTRIBUÉS UN NOM ET UN SYMBOLE RÉPÉTITIFS CI-DESSOUS. LES TROIS INSTRUMENTISTES SE PLACENT SUR UNE LIGNE, À DISTANCE ÉGALE, ASSIS FACE AU PUBLIC. SUR LA PARTITION, ILS SERONT DÉNOMMÉS SELON LEUR EMPLACEMENT: JARDIN, MILIEU, COUR.



"MUSIQUE DE TABLES" SERA INTERPRÉTÉE AVEC NUANCE ET EXPRESSION EN SOIGNANT PARTICULIÈREMENT L'ASPECT CHORÉGRAPHIQUE ET VISUEL. ÉVITER DE MASQUER LES MOUVEMENTS DES MAINS PAR LES FACILITATIONS. TOURNER LES INGES AUX ENDROITS INDICUÉS.

LES PARTITIONS SE LISENT COMME POUR LE PIANO; EN PORTÉES DOUBLES. PORTÉE SUPÉRIEURE POUR LA MAIN DROITE, PORTÉE INTÉRIEURE POUR LA MAIN GAUCHE. SOUVENT, LORSQU'ILS LES MAINS ACCISENT EN SYNCHRONISME DANS UN MÊME MOUVEMENT, UNE SEULE PORTÉE EST INDICUÉE.

L'INDICATION  SIGNIFIE: PLACER LES MAINS SOUS LA TABLE. UNE LIGNE DISCONTINUE (-----) INDIQUE L'IMMOBILISATION D(ES) (LA)

	départ de la main droite vers la gauche		paume vers le bas, la main droite passe au dessus de la main gauche immobile paume vers le bas et « frappe » la surface imaginaire
	clapement des mains à gauche (la main gauche s'est retournée)		paume vers le bas, la main gauche se déplace vers la droite pour clapper sur la paume de la main droite restée en position retournée.

Ил. 2. Тьерри Де Мей. Отрывок партитуры «Musique de Tables», 1987

В 2002 году, в процессе наблюдения за работой Анны Терезы Де Кеерс-макер над ее хореографической пьесой «April me!» на музыку «Свадебки» Стравинского, у Тьерри Де Мея возникла идея попросить дирижера в середине спектакля обернуться к публике лицом и продирижировать в тишине. Любопытно, что именно этот момент был высоко оценен публикой позже: «Люди восприняли это как волшебство, они слышали звуки в тишине, — говорит композитор, — поэтому я сказал себе: здесь я коснулся существенного момента, надо идти дальше»⁵.

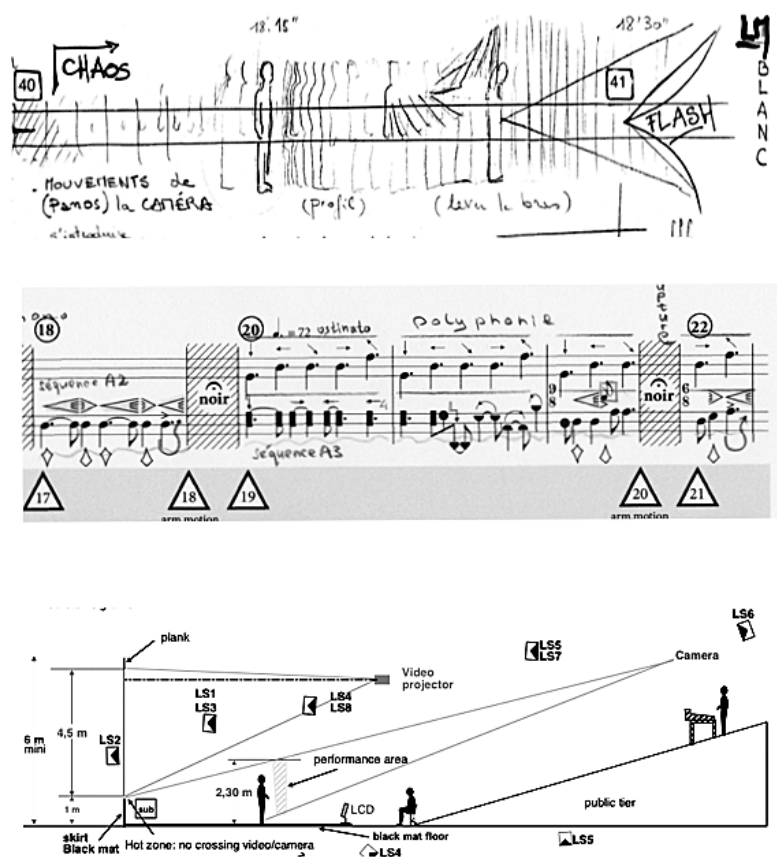
Вдохновленный этим, Тьерри Де Мей пишет новую пьесу «Silence Must Be!», где жест перкуссиониста теряет непосредственную связь с прикосновением к поверхности инструмента и начинает самостоятельную жизнь в трехмерном пространстве. В отличие от «4'33» Джона Кейджа, где основной смысловой акцент направлен на то, чтобы опровергнуть понимание тишины как отсутствия звука, в «Silence Must Be!» Тьерри Де Мей задает вопрос, возможно ли услышать музыку внутри себя благодаря акустическим ассоциациям, вызываемым движениями рук музыканта. Начинаясь с того, что исполнитель нащупывает свой собственный пульс, пьеса содержит целую систему жестов, особая синхронизация которых передает такие звуковые эффекты, как доплеровское приближение-удаление, шум, а также создает параллели с некоторыми музыкальными явлениями — унисоном, полиритмией, различными нюансами звука, например атакой или плавным *decrescendo*.

Данная работа наводит нас на мысль об исследованиях французского нейрофизиолога Алена Бертоза, который показал, как благодаря кинестетике связываются воедино и начинают работать одновременно процессы восприятия всеми органами чувств. В «Silence Must Be!» Тьерри Де Мей интуитивно воплощает научную гипотезу через творческий процесс.

В 2004 году у композитора начинается новый этап поисков: стилистика его сочинений становится более разнообразной за счет привлечения новых технологий. Эти творческие исследования приводят композитора к долгому сотрудничеству (вплоть до 2010 года) с перкуссионистом Жаном Жоффруа и инженером Кристофом Лебретоном в проекте «Light Music». В своем сочинении композитор обыгрывает два различных значения его названия «Light Music» — это и «музыка света», поскольку для извлечения звука исполнитель должен произвести свой жест сквозь стену света, и «легкая музыка», потому что музыкант на сцене находится один на один со своим телом, без инструмента.

Исходя из замыслов артиста Кристоф Лебретон разработал устройство *Light Wall System*, позволяющее связывать жест и звук в реальном времени и как бы рисовать звуком и светом в пространстве без тактильного контакта с инструментом. Однако система не могла реагировать на быстрые, ритмичные движения, так как между записью камеры, анализом движения

⁵ Интервью композитора с автором статьи, Институт исследования и координации акустики и музыки IRCAM, Франция, Париж, аудиозапись, июнь 2016 года.



Ил. 3. Тьерри Де Мей, Жан Жоффруа, Кристоф Лебретон.

Проект *Light Music*, 2004. Часть эскиза, партитуры, схема диспозитива *Light Wall System*

и реализацией звука была задержка (напомним, это был еще 2004 год), что в итоге повлияло на исходную концепцию виртуозного произведения.

Риск использования цифрового инструмента для творческого процесса состоит не только в технологических ограничениях, но также в том, что он предлагает бесконечное количество звукового материала. В работе с такой машиной очень легко потеряться, если нет определенного композиторского замысла, приоритетов. К счастью, до «*Light Music*» Тьерри Де Мей уже имел 20-летний опыт работы над проектами на стыке музыки и хореографии.

Композитор говорит также об опасности образования в произведениях «демо-эффекта» новых технологий, которые к тому же быстро устаревают и уже через год не могут называться новаторскими. «В случае с “*Light Music*” я хотел создать некий сценарий»⁶, — отмечает автор пьесы. Однажды случайно в поезде он увидел цитату Ницше («Так говорил Заратустра»)

⁶ Интервью композитора с автором статьи, Институт исследования и координации акустики и музыки IRCAM, Франция, Париж, аудиозапись, июнь 2016 года.

в газете пассажира, сидящего перед ним: «Нужно иметь внутри себя хаос, чтобы родить танцующую звезду». Так философская идея вдохновила композитора на создание нарративной структуры опуса.

Форма «Light Music» основана на числовом феномене *золотого сечения*, известного еще с античных времен, а в XX веке широко использовавшегося многими авторами — от Бартока до Ксенакиса, Лигети и Губайдулиной. Но, в отличие, например, от «Музыки для струнных, ударных и челесты» (1936) Б. Бартока, где *золотое сечение* точно соблюдается в первой части, в «Light Music» этот феномен служит, скорее, общей идеей организации, которая постепенно исчезает по мере развития, подчиняясь движению тела исполнителя и вверенной ему свободе.

Именно интуитивность движения сыграла большую роль в создании пьесы и отчасти «продиктовала» некоторые художественные элементы, а также конфигурацию *Light Wall System*, являющуюся *гибридом* инструмента и произведения. Создатели этой системы, Жан Жоффруа и Кристоф Лебретон, не раз выступали с мастер-классами в России и по всему миру. Сама пьеса «Light Music» была представлена в 2013 году на фестивале *reMusik* в Санкт-Петербурге.

В 2016 году на открытии фестиваля *Manifeste* в IRCAM Тьерри Де Мей представил пьесу «*Simplexity. La beauté du geste*». Название отсылает нас к книге уже упомянутого нейрофизиолога Алена Бертоза «*La Simplexité*», в которой он не только описывает кинестетические процессы, но также говорит и об удовольствии движения, подробно объясняя, как человек мыслит с помощью тела. Важным этапом становления пьесы для композитора стал выбор танцоров и музыкантов. Здесь можно провести сравнение с принципами работы в музыкальном театре Жоржа Апергиса, который говорит о том, что считает произведение в значительной степени уже созданным в тот момент, когда он определяется с исполнителями.



Ил. 4. Тьерри Де Мей. Фото спектакля «*Simplexity. La beauté du geste*», 2016

По словам Тьерри Де Мея, в процессе написания «*Simplexity. La beauté du geste*» можно выделить три стадии, соответствующие трем типам взаимоотношений между различными дисциплинами⁷. Начальная фаза — создание композитором партитуры в одиночестве — похожа на работу с мультидисциплинарным проектом, где разные виды искусства собраны вместе, но практически не влияют друг на друга (самым ярким примером здесь могут послужить эксперименты Джона Кейджа и Мерса Каннингема, когда музыканты и танцоры работали над пьесой, ни разу не пересекаясь, и встречались впервые только на сцене во время премьеры спектакля). Далее, во время репетиций «*Simplexity. La beauté du geste*» музыканты, следуя за движениями танцоров, начинали импровизировать и даже оставляли свои инструменты, чтобы двигаться вместе с ними. Здесь уже существовала некая *интердисциплинарная* зона, в которой два вида искусства коммуницировали между собой (подобные процессы могут рождаться, например, во время создания музыки для театрального спектакля: связь необходима, но художественные подходы остаются разделенными). Наконец, Тьерри Де Мей говорит о *трансдисциплинарности*, когда две дисциплины настолько переплетаются между собой, что это приводит к смещению границ между различными системами художественного выражения и создается нечто новое (так, по словам композитора, был рожден кинематограф). Однако для возникновения некой новой трансдисциплинарной формы необходимо время: прибегая к поискам, например с диспозитивом *Light Wall System*, танцоры, привыкшие следовать за звуком, а не создавать его, концентрируются поначалу лишь на поиске положения тела в пространстве; музыканты же, напротив, часто поглощены интеракцией «жест-звук» и думают о музыкальной составляющей, оставаясь сдержанными и техничными в своих движениях.

Так все три типа междисциплинарных отношений присутствуют в одном произведении Тьерри Де Мея, что отличает его сочинение от вагнеровского *Gesamtkunstwerk*, где в основе концепции лежит слияние всех видов искусства под эгидой музыки.

В сентябре 2019 года в рамках фестиваля *Musica* в Страсбурге прошла еще одна премьера Тьерри Де Мея под названием «*Timelessness*», включенная в программу спектакля, во время которого восемь музыкантов знаменитого ансамбля *Percussion de Strasbourg* оставляют свои инструменты и изучают пространство через движения собственных тел. Творчеству Тьерри Де Мея на фестивале был отведен специальный день; также была организована трехдневная конференция, полностью посвященная вопросам взаимодействия музыки и телесности в новейшем искусстве.

⁷ Как уже пояснялось выше, в западном музыкознании слово «дисциплины» используется и по отношению к видам искусства. Тьерри Де Мей употребляет термины *мультидисциплинарность*, *интердисциплинарность* и *трансдисциплинарность* — см. далее (источник: интервью композитора с автором статьи, Институт исследования и координации акустики и музыки IRCAM, Франция, Париж, аудиозапись, июнь 2016 года).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ: РАЗНОНАПРАВЛЕННЫЙ АСПЕКТ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ТЕЛА И ТРАНСДИСЦИПЛИНАРНОСТЬ В ИСКУССТВЕ

Последние программы таких фестивалей, как *Manifeste* центра IRCAM в Париже, Биеннале *Musiques en Scène* в Лионе, *Archipel* в Швейцарии, *Darmstadt festival* в Германии, показывают, что все больше современных композиторов входят в область, которая не принадлежала музыке ранее, создавая мультидисциплинарные произведения и используя многомерный аспект человеческого тела.

Желание работать с новыми материями, поиск межсемиотических отношений между звучащим, визуальным элементом и движением — одна из тем, занимающих композиторов с начала XX века. Такой интерес спровоцировал рождение новых средств художественного выражения и их сплетение. Размышления о гибридизации артистических систем, начатые еще Теодором Адорно [2], продолжают сегодня вокруг таких терминов, как, например, интермедиальность [17], синестезия [3], [6], [12], звуковая сценография [11], [19].

Интермедиальность — слово, широко используемое сегодня при описании произведений, состоящих из разных «слоев» (звук, изображение, хореографический жест). Каждый из них может нести свою информацию, и их сопоставление приводит к сближению разных семантических полей. Это можно отнести ко многим мультидисциплинарным сценическим пьесам XX века начиная с «Желтого звука» (1909) Василия Кандинского и заканчивая «Luna Park» (2011) Жоржа Апергиса.

Другой термин, часто встречающийся в аналитических работах, посвященных современным произведениям, — *мультимодальность* — пришел из лингвистики (и не относится к понятию модальности из традиционного музыковедения, связанному с ладовой системой); он означает использование различных средств для передачи одной и той же информации. Все эти средства («модусы», *modes*) сливаются в целостном восприятии: так, например, единый концепт уже упоминавшейся пьесы Тьерри Де Мея «Musique de Tables» (1987) был изначально задуман в двух дисциплинарных измерениях и выражен в многомерной партитуре, отражающей различные элементы в одном и том же знаке (хореографическое движение и звуковой жест).

Акцентируя свое внимание на телесной составляющей в музыкальных произведениях, их авторы невольно касаются процесса слияния артистических дисциплин, ведь жест музыканта мультинаправлен по своей природе: он существует во времени и пространстве одновременно; он не только производит звук, но и имеет визуальный, хореографический и семантический характер. Подобное смещение акцентов — феномен зарождающейся эстетики, создающейся композиторами XXI века. Это порождает особую проблематику, связанную со сложностью классификации художественного произведения по его принадлежности к используемому материалу (визуальное искусство, звуковое искусство и так далее) — а расширение палитры за счет использования новейших технологий добавляет дополнительные

элементы в описания данных работ. Таким образом, пересмотр традиционных методик музыковедческого труда, часто основанных на сегментном восприятии и лишь затем на сопоставлении элементов в едином поле анализа, кажется всё более необходимым.

Использованная литература

1. *Цареградская Т. В.* Музыкальный жест в пространстве современной композиции. Москва: Композитор, 2018. 362 с.
2. *Adorno T. W.* Vers une musique informelle // Quasi una fantasia: Ecrits musicaux. Vol. II / trad. de l'allemand, present. et notes de Jean-Louis Leleu avec la collab. de Ole Hansen-Løve et Philippe Joubert. Paris: Gallimard, 1982.
3. *Barbe M., Guiomar M., Journeau V. A.* Musique et arts plastiques, la traduction d'un art par l'autre: principes théoriques et démarches créatrices. Paris: Harmattan, 2011. 432 p.
4. *Bataille G.* La critique des fondements de la dialectique hégélienne (co-écrit avec Raymond Queneau) // Bataille G. Œuvres Complètes. T. I. Paris: Gallimard, 1970.
5. *Berthoz A.* Le Sens du mouvement. Paris: Odile Jacob Sciences, 1997. 345 p.
6. *Bosseur J. Y.* Musique et Arts Plastiques: Interactions aux XX^e et XXI^e siècles. Paris: Minerve, 2015. 321 p.
7. *Deliège I., Ladinig O., Vitouch O.* Musique et évolution. Wavre: Mardaga, 2010. 416 p.
8. *Desroches M., Stévanse S., Lacasse S.* Quand la musique prend corps. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 2014. 390 p.
9. *Donin N., Feneyrou L.* Théories de la composition musicale au XX^e siècle. Lyon: Symétrie, 2013. 1840 p.
10. *Ferrari G.* La musique et la scène: l'écriture musicale et son expression scénique au XX^e siècle: actes de colloque, Paris, le 23 et 24 novembre 2006. Paris: L'Harmattan, 2007. 206 p.
11. *Genevois H., Orlarey Y.* Le son et l'espace: 1ères Rencontres musicales pluridisciplinaires. Lyon: Grame, 1995. 194 p.
12. *Imberty M., Gratier M.* Temps, geste et musicalité. Paris: L'Harmattan, 2007. 282 p.
13. *Kogler S., Olive J. P.* Expression et geste musical. Paris: L'Harmattan, 2013. 244 p.
14. *Leroi-Gourhan A.* Le Geste et la Parole. Vol. II: La mémoire et les rythmes. Paris: Albin Michel, 1964. 285 p.
15. *Langlois P.* Les cloches d'Atlantis: musique électroacoustique et cinéma : archéologie et histoire d'un art sonore. Paris, MF, 2012. 512 p.
16. *McAdams S.* Perception et cognition de la musique: les Conférences Alphonse Dupront. Paris: J. Vrin, 2015. 248 p.
17. *Méchoulan É.* Intermédialités: le temps des illusions perdues // Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques. No. 1. Printemps 2003. P. 9–27.
18. *Murray Schafer R.* *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World.* New York: Knopf, Toronto, McClelland and Stewart Ltd., 1977. 90 p.
19. *Solomos M.* De la musique au son: l'émergence du son dans la musique des XX^e–XXI^e siècles. Rennes: Presse Universitaires de Rennes, 2013. 545 p.
20. Stern D. La constellation maternelle, trad. française, Paris Calmann-Lévy, 1997. 296 p.
21. *Stiegler B.* La technique et le temps. Vol. I: La faute d'Epiméthée. Paris: Galilée, 1994. 278 p.
22. *Stránská L., Zénouda H.* Son, image, geste: une interaction illusoire? Paris: L'Harmattan, 2015. 266 p.

23. Tillmann B., Pineau M. *Percevoir la musique: une activité cognitive*. Paris: L'Harmattan, 2001. 190 p.
24. Trubert J.-F. Approches heuristiques pour l'analyse du théâtre instrumental de Mauricio Kagel, dans: *L'Analyse musicale aujourd'hui* dir. J.-M. Bardez, M. Ayari, X. Hascher, Sampzon: Delatour, 2015. P. 405–426.

References

1. Tsaregradskaya, T. V. (2018). *Muzykal'nyy zhest v prostranstve sovremennoy kompozitsii* [Musical Gesture in the Space of Contemporary Composition]. Moscow, Kompozitor.
2. Adorno, T. W. (1982). Vers une musique informelle. In *Quasi una fantasia : Ecrits musicaux*, Vol. 2, trad. de l'allemand, present. et notes de Jean-Louis Leleu avec la collab. de Ole Hansen-Løve et Philippe Joubert. Paris, Gallimard.
3. Barbe, M., Guiomar, M., Journeau, V. A. (2011). *Musique et arts plastiques, la traduction d'un art par l'autre : principes théoriques et démarches créatrices*. Paris, L'Harmattan.
4. Bataille, G., Queneau, R. (1970). La critique des fondements de la dialectique hégélienne. Bataille, G. *Œuvres Complètes*, Tome I. Paris, Gallimard.
5. Berthoz, A. (1997). *Le Sens du mouvement*. Paris, Odile Jacob.
6. Bosseur, J. Y. (2015). *Musique et Arts Plastiques : Interactions aux XX^e et XXI^e siècles*. Paris, Minerve.
7. Deliège, I., Ladinig, O., Vitouch, O. (2010). *Musique et évolution*. Wavre, Mardaga.
8. Desroches, M., Stévance, S., Lacasse, S. (2014). *Quand la musique prend corps*. Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
9. Donin, N., Feneyrou, L. (2013). *Théories de la composition musicale au XX^e siècle*. Lyon, Symétrie.
10. Ferrari, G. (2007). *La musique et la scène : l'écriture musicale et son expression scénique au XX^e siècle : actes de colloque*, Paris, le 23 et 24 novembre 2006. Paris, L'Harmattan.
11. Genevois, H., Orlarey, Y. (1995). *Le son et l'espace : Ières Rencontres musicales pluridisciplinaires*. Lyon, Grame.
12. Imberty, M., Gratier, M. (2007). *Temps, geste et musicalité*. Paris, L'Harmattan.
13. Kogler, S., Olive, J. P. (2013). *Expression et geste musical*. Paris, L'Harmattan.
14. Leroi-Gourhan, A. (1964). *Le Geste et la Parole*. Vol. II, *La mémoire et les rythmes*. Paris, Albin Michel.
15. Langlois, P. (2012). *Les cloches d'Atlantis: musique électroacoustique et cinéma : archéologie et histoire d'un art sonore*. Paris, MF.
16. McAdams, S. (2015). *Perception et cognition de la musique : les Conférences Alphonse Dupront*. Paris, J. Vrin.
17. Méchoulan, É. (2003). Intermédialités: le temps des illusions perdues. *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, No. 1, Printemps 2003, 9–27.
18. Murray Schafer, R. (1977). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. New York, Alfred A. Knopf, Inc.; Toronto, McClelland and Stewart Ltd.

19. Solomos, M. (2013). *De la musique au son : l'émergence du son dans la musique des XXe–XXIe siècles*. Rennes, Presse Universitaires de Rennes.
20. Stern, D. (1997). *La constellation maternelle*. Paris, Calmann-Lévy.
21. Stiegler, B. (1994). *La technique et le temps*. Vol. I : *La faute d'Epiméthée*. Paris, Galilée.
22. Stránská, L., Zénouda, H. (2015). *Son, image, geste : une interaction illusoire ?* Paris, L'Harmattan.
23. Tillmann, B., Pineau, M. (2001). *Percevoir la musique : une activité cognitive*. Paris, L'Harmattan.
24. Trubert, J.-F. (2015). Approches heuristiques pour l'analyse du théâtre instrumental de Mauricio Kagel. In *L'Analyse musicale aujourd'hui*, dir. J.-M. Bardez, M. Ayari, X. Hascher. Sampzon, Delatour, 405–426.