

УДК 78.085: 792.8]: 7.038.6

Мова Л. В.

МУЗИЧНЕ ФОРМОУТВОРЕННЯ У ТАНЦЯХ ПОСТМОДЕРН

Стаття присвячена проблемам формоутворення в музично-хореографічних постановках танцю постмодерн. Автор позначає причини звернення композиторів Дж. Кейджа, М. Фелдман, Е. Брауна, К. Вульфа, а також Л. Монт Янга, Д. Тюдора до алеаторичної форми в музиці для танцювальних перформансів М. Каннінгема, С. Форті, І. Райнер, Т. Браун, Л. Чайлдс і інших. Автор статті висуває і обґрунтовує припущення про те, що застосування композиторами принципу індетермінізму і пошук нових законів формоутворення в музиці для танцю були пов'язані зі специфікою хореографії, що вимагає нових структурних рішень. У статті розглядаються особливості втілення в перформансах певних різновидів алеаторних форм: мобільної – форми, модульної – форми. Досліджуються також принципи формоутворення, засновані на імпровізації виконавця.

Ключові слова: танець постмодерн, музично-хореографічний перформанс, алеаторичні форми.

У музично-хореографічному мистецтві другої половини ХХ століття сформувалися нові напрями, серед яких танець постмодерн заявив про себе як явище яскраве, масштабне, що відіграє важливу роль в розвитку магістральних течій музичної та хореографічної культури.

Його засновники – американські хореографи М. Каннінгем, С. Форті, І. Райнер, Т. Браун, Л. Чайлдс, С. Пакстон, Д. Гордон, Б. Ллойд, Д. Хей спільно з композиторами нью-йоркської школи – Дж. Кейджем, М. Фелдманом, Е. Брауном, К. Вульфом, а також Л. Монт Янгом, Д. Тюдором сформували сприятливе художнє середовище для розвитку нового мистецтва і визначили мейнстрім в музично-хореографічному мистецтві. Перебуваючи під впливом експериментів Дж. Кейджа з дослідження звукового матеріалу і методу випадкових дій в музиці, творчих дослідів групи “Флюксус”, хореографи впровадили елементи експерименту в танець.

З середини ХХ століття – часу формування нових композиційних принципів і радикальної перебудови системи формоутворення, і протягом всієї його другої половини багато великих композитори (Дж. Кейдж, П. Булез, Е. Браун, Е. Денисов, К. Штокхаузен) розвивали принципи, засновані на провідній ролі випадковості, що зумовило появу нових структур музичних творів. У творі один або кілька параметрів композиції, наприклад, час звучання, звуковисотність, тембр, тривалість, динаміка залишаються невизначеними. Автор при цьому часом не передбачає остаточного художнього результату. В процесі реалізації задуму виконавець стає співавтором і вибирає, або довігадує деякі параметри. Випадковість, невизначеність, мобільність тексту сприяють пошуку нової

виразності, дають можливість виконавцю представити оригінальну, кожен раз нову версію твору, керуючись художнім смаком і особистим досвідом.

В результаті наукового осмислення позначених творчих експериментів музикознавство поповнилося поняттями “невизначена”, “відкрита”, “мобільна”, “необмежена”, “множинна”, “варіативна” форми твору.

Ступінь наукової розробленості теми. У вітчизняному та зарубіжному музикознавстві останніх десятиліть виробилася стійка дослідницька традиція їх вивчення, методи аналізу алеаторичної форм. На рубежі ХХ–ХХІ століть теоретичні проблеми, пов’язані із застосуванням алеаторики в композиторській практиці другої половини ХХ століття вивчали М. С. Висоцька та Г. В. Григор’єва [1], Т. С. Кюрегян [2], М. В. Переверзєва [3, 4, 5], В. С. Ценова [7]. Відзначимо також, що у вітчизняному музикознавстві склалася стійка типологія алеаторичних форм, окреслених в композиторській практиці другої половини ХХ століття: її складові – мобільна, варіабельна і модульна форми – розрізняються за ступенем стабільності структури, визначеності диспозиції матеріалу.

Застосування композиторами принципу індетермінізму, втіленого в алеаторичних формах, було пов’язано з пошуком зручних для нової хореографії структурних рішень. В кінці 1950-х років М. Каннінгем у творчій співпраці з Дж. Кейджем розробив хореографічну алеаторику, що зумовили мобільну форму танцювальної постановки. Танцівника і композитора об’єднала ідея “випадковості” як способу створення художнього цілого. Випадковістю М. Каннінгем користувався на всіх рівнях створення танцю, визначаючи нею і лексику, і композицію, і взаємини з іншими співавторами – композитором, художником.

Слід зазначити, що новаторська мова рухів відрізняла постановки М. Каннінгема різних періодів. Протягом майже п’ятдесятирічного творчого життя хореограф застосовував метод випадкових дій і процедуру “викидання жереба” поряд зі всілякими планами, кресленнями, таблицями для відбору і з’єднання елементів танцю. Все це сприяло створенню нових, часом суперечливих рухів і їх з’єднань, допомагало уникнути горезвісної “сюжетності”, позбутися від передбачуваних рішень. Сенс танцю великий новатор бачив в експериментуванні з можливостями руху людського тіла в часі і просторі.

Метод випадкових дій поширювався в цілому на створення композиції, де активну творчу функцію виконували виконавці. Танцюристам пропонувалася можливість вільного вибору елементів рухів при створенні партії. Наприклад, Каннінгем розповідав, що в спектаклі “Secondhand” (“Другі руки”, 1970 р.) на музику Кейджа він “запропонував кожному танцюристу цілу гаму різних дрібних рухів кистей рук і просив виконувати їх в будь-якому порядку, або упродовж 15-ти хвилинного танцю, або час від часу. Кожен міг вибрати із запропонованої гами те, що хотів. “Я сказав їм, що вони можуть робити, як хочуть, але бажано, щоб кожен вечір вони

робили одне і те ж” [6, с. 173]. В процесі роботи над танцем “The Garland” (“Гірлянда”) хореограф підготував розрізнені танцювальні фрази, що складаються з певної кількості рухів (від одного до шістдесяти чотирьох). Згідно із задумом сцена була розділена на шістдесят чотири квадрата. За допомогою методу випадкових дій автор визначав послідовність рухів і місцеположення танцюристів на сцені. Каннінгем уподібнював танець воді, а композицію – плинній, мінливій, рухомій, нестабільній стихії, створюючи багатовимірну, полілінійну, гнучку і мобільну композицію хореографічної вистави.

Індетермінізм і випадковість сприяли відкриттю в танці незвіданих шляхів до звільнення від академічних кліше, виявленню нових хореографічних можливостей, дозволили відновити хореографічну лексику шляхом створення незвичайних рухів, небачених раніше їх комбінацій. На думку Каннінгема, випадок допомагав увійти в світ, що стоїть за межами уяви: змінювалося відчуття простору і часу дії, розширювалися межі сцени, форма танцю ставала мобільною.

З початку 1960-х років і до теперішнього часу хвиля захоплення Індетермінізмом і методом випадкових дій захлеснула американських хореографів – представників танцю постмодерн. Його ключові фігури П. Райнер, С. Пекстон, Т. Браун, Л. Чайлдс, Р. Емерсон, Е. Саммерс і багато інших в різний час впроваджували зазначені принципи в свої роботи.

Творчі пошуки хореографів поєдналися з новими музичними віяннями. У творах Дж. Кейджа і Д. Тюдора, Е. Брауна, К. Вулфа, Г. Мамми для танцювальних перфомансів склалися нові закони формоутворення.

У творчості композиторів яскраве втілення отримали відкриті, модульні форми. Вони не мали явно окресленої вихідної структури і допускали можливість привнесення нескінченного числа комбінацій. Загальна конструкція поставала в розібраному вигляді і складалася з розрізнених, не пов'язаних між собою елементів. Музична, а нерідко і хореографічна композиція шикувалися в процесі виконання і не фіксувалися в нотному чи іншому тексті.

Можна стверджувати, що вищеназвані принципи побудови музичної композиції намітилися і вперше втілилися в хореографічних постановках. Біля витоків формотворчості знаходилися музичні твори Г. Кауелл, написані для танцювальних постановок М. Грехем. Композитор впритул підійшов до ідеї створення “відкритої форми”, розробляючи так звану “гнучку” або “еластичну” музику. Її специфіка була визначена вирішенням прикладних задач. Як зазначав сам автор, “будь-хто, хто працював в танцювальній студії знає, що танцювальна постановка постійно піддається змінам (від репетиції до репетиції в ній можуть додаватися або скорочуватися ті чи інші фрагменти, що в деякому роді створює ефект імпровізації” [8, с. 229].

Для вирішення цієї проблеми Кауелл запропонував використовувати модульну композицію, в якій можна регулювати тривалість звучання частин

(модулів) і міняти їх послідовність. Композитор вважав, що в його час метод створення еластичної форми знаходився в зародковому стані, але мав потенції до розвитку в різних областях музичного мистецтва. За словами Кауелла наведемо опис процесу створення еластичною композиції: “В цілому робота зі складання такої форми може бути достатньо простою – мінімальний модуль (всередині форми) може відповідати одній хореографічній фразі, розділу і по необхідності може розширюватися ... Модулі можуть бути виконані на ударних, фортепіано, оркестровими інструментами, або будь-якими їхніми комбінаціями. Таким чином, окремо взяті ритм, фраза, пропозиції, модуль, або цілий твір. можуть бути еластичними. Твір в цілому, як би воно не було представлено, буде мати форму; але вона може легко адаптуватися до змін необхідне для творчості хореографа” [там же].

Ідея конструювання гнучкої форми настільки захопила композитора, що в подальшому він став застосовувати її в інструментальній музиці, не пов'язаній з танцем. Послідовність п'яти частин в “Mosaic Quartet” (String Quartet No. 3) (“Мозаїчна квіртет”, 1935) довільна, важливо, щоб всі вони прозвучали одноразово. Незалежність частин підкреслювалася їх оригінальною фактурою, артикуляцією, гармонією, ритмомелодичними фігурами, співвідношенням партій. “Simultaneous Mosaics” (“Одночасні мозаїки”, 1963) включає 26 модулів, які можуть виконуватися у випадковому порядку.

Найбільш послідовно концепцію модульної, відкритої форми з рухомою структурою і вільним порядком виконання матеріалу втілює Е. Браун в своїх інструментальних творах початку 1960-х років “Available Forms I” (“Доступні форми I”) для 18-ти інструментів (1961) і “Available Forms II” (“Доступні форми II”) для двох незалежних оркестрів, що складаються з 98-ми виконавців (1964). Обидві партитури містять мобільні елементи і при кожному виконанні знаходять нові обриси. Від вибору виконавця тут залежать послідовність музичних фрагментів (позначені цифрами вони можуть довільно комбінуватися, при необхідності повторюватися або пропускатися).

Однак вперше ідеї мобільності і модульності були випробувані Е. Брауном в музично-хореографічних перфомансах 1950-х, заснованих на спонтанності виконавських рішень. Композиції “Music for Trio for Five Dancers” (“Музики для Тріо для п'яти виконавців”, 1953) і “1953” обмежені лише часом тривалості танцю. В процесі виконання, яке, за словами Брауна, є “сумісною пригодою”, твори кожен раз знаходять нову форму.

Загальна композиція “Музики для Тріо для п'яти виконавців” Брауна містить ряд розрізнених композиційних елементів, виконання яких залежить від випадковості. В основі перфомансу лежить як би подвоєний метод випадкових дій. Хореограф К. Браун вибудувала танцювальну партитуру за принципом, втіленим Дж. Кейджем в серії перфомансів “Music for Piano” (“Музика для фортепіано”), де визначальними елементами стали дефекти

нотного листа. У музичній партитурі “Музики до “Тріо”” використовуються два типи різних, схожих на ноти, символів. Першому, тривалого по тривалості, відповідають парні групи танцювальних рухів, другого, більш короткому – непарні. Твір монофонічно (за винятком квазі-поліфонічних елементів, що виникають в момент накладення довгих звуків на короткі), і нагадує графічні п'єси М. Фелдман, тільки обмежені за часом і позбавлені динамічних контрастів.

Модульні структури склали основу композиції для магнітофонної стрічки “Field Dances” (“Танці в полі”, 1963) Дж. Кейджа, “Story” (“Історія”) Т. Ічіянагі для Merce Cunningham Dance Company. Структури перфомансів варіювалася від одного виступу до іншого. Кожен раз танцюристи незалежно вибирали хореографічні, музиканти – записані звукові послідовності. Проблеми нової організації твору перебували в руслі загальної художньої тенденції, що охопила різні види мистецтва і характеризується баченням твору мистецтва як процесу на противагу його традиційного розуміння як об'єкта. Слідом за знаменитими експериментаторами до модульної форми в музично-хореографічних постановках звернулися Т. Косуги, П. Замм, Дж. Ровен і інші композитори.

Не менш зручними для танцювальних постановок виявилися мобільні композиції, що розрізняються за кількістю, мірою рухливості розділів і передбачають змінюваність декількох елементів. Загальні обриси конструкції в них залишалися незмінними.

У 1960–1990 роки мобільність мови і форми стали основними композиційними принципами в музично-хореографічних перфомансах і самостійних музичних композиціях Дж. Кейджа, М. Фелдман, К. Вулфа, Е. Брауна. Адептів експериментального напрямку зближували художні принципи, пов'язані з мобільністю музичного матеріалу, під-рухливість форми в цілому або окремих частин твору й, як наслідок, – виникненню багатозначних виконавських рішень.

Яскравим прикладом впровадження мобільного форми в танцювальний перфоманс є партитури Дж. Кейджа “108 and One8” (“108 і One8”, 1991) для танцю “Interscape” (“Внутрішній пейзаж”) М. Каннінгема. Музикальний ряд постановки складається з двох самостійних п'єс – “108”, написаної для великого оркестру з 108 музикантів і “One8” для віолончелі соло, які композитор запропонував виконувати разом. При одночасному виконанні створюється ефект звучання повноцінного концерту для віолончелі соло з оркестром. Обидва музичних твори, так само як і хореографічний ряд, містять лише вказівки їх тимчасової тривалості – точний час початку і закінчення звучання окремих нот і розділів. Принцип цей був широко використаний композитором в пізніх роботах. У партитурах також зумовлені загальна послідовність епізодів і частково їх звукове наповнення. Принципом випадковості підпорядковані взаємодія соліста і оркестру, музики і сценографії, внутрішнє наповнення розділів. На розсуд виконавців залишений і вибір інструментів ударної групи.

Слід зазначити, що більшу частину робіт для танцю становили музичні композиції з мобільного формою, що не мають фіксованої нотного запису. Такими є “Rainforest” (“Тропічний ліс”) Д. Тюдора, “In Memoriam Nikola Tesla” (“Пам’яті Ніколи Тесли”) П. Оліверос, “In determinacy stories” (“Невизначені сюжети”), “Variations V” (“Варіації V”), “Place” (“Місце”), “Channels / Inserts” (“Ка-нали / Вставки”) і “Five Stone Wind” (“Вітер п’яти каменів”, 1988) Кейджа і багато інших партитури, створені для перфомансів Каннінгема.

Наступний різновид формоутворення – форма, яка народжується в процесі виконання, – також зародилася в композиціях для Cunningham Dance Company, і потім стала провідною в танцювальних перфомансі кінця 1990-х – початку 2000-х. Так, в серії перфомансів Каннінгема-Кейджа “Variations VI-VII” (“Варіації VI-VII”) були закладені основи нової форми виконання – живого перфомансу (Live Performance) і напрямки живої електронної музики (Live Electronics).

Живий перфоманс передбачає творіння і виконання музично-хореографічної композиції в режимі реального часу, без попереднього запису музичних фрагментів. Композитор створює твір під час виступу, коли вихідні електронні тембри і звуки музичних інструментів піддаються перетворенням і трансформаціям за допомогою різних пристроїв (підсилювачів, фільтрів, кільцевих модуляторів, секвенсорів). Для управління обробкою і генерацією звуку в живому перфомансі використовується принцип інтерактивної взаємодії.

Тенденція створення живих перфомансів виявилася настільки життєздатною, що проіснувала в постановках Каннінгема аж до 1990-х років і є провідною в танці постмодерн теперішнього часу. Назвемо деякі яскраві постановки. Для перфомансу “Place Mesa” (“Містечко Меса”, 1966) Г. Мамми звуки бандонеону змінювалися в процесі постановки за допомогою системи електронних звукових модуляторів. У “Rainforest” (“Тропічний ліс”, 1968) Д. Тюдора використовувався ансамбль унікальних електроакустичних інструментів, розроблених самим композитором. При створенні “TV ReRun” (“ТВ Перезапуск”, 1972) Мамми танцюристи носили акселерометричні (вимірюють прискорення) ремені, інтегровані з системою радіотелеметрії (пристрої радіопередачі даних з датчиків). Музика народжувалася в результаті зміни швидкості руху танцюристів.

П. Замм, будучи джазовим тромбоністом-віртуозом, довгий час практикувався в напрямку фрі джаз, ядром якого є вільна імпровізація. Ідеї ці він втілював у багатьох творах, в тому числі і в знаменитих спільних з Т. Браун музично-хореографічних перфомансів. Його композиції для танцю “Lateral Pass: Sci-Fi” (“Бічна передача: Сай-Фай”), “Lateral Pass: Song VI” (“Бічна передача: Пісня VI”), “Lateral Pass: Song IV” (“Бічна передача: Пісня IV”) засновані на варіативності і імпровізації. Твори представляють собою ансамблеву імпровізацію без натяку на правила і інструкції, випадковий і вибір інструментів. Сполучною ланкою тут є схожі елементи музичного матеріалу, які базуються навколо певних композитором основних

звуків. Мобільність тексту в його музиці дає виконавцю значну частку свободи, надає йому можливість створювати в процесі перфомансу неповторний звуковий і структурний вигляд твору. Невизначеність обрисів цілого, або його окремих частин сприяє пошуку нових засобів.

Типові приклади формоутворення, заснованого на імпровізації, можна про-назвати і в танцювальних перфомансах Palindrome Dance Company, де композиції народжуються в процесі виконання. Перфоманс "Seineholhe Form" ("Її порожня форма") є спільною роботою Р. Векслера, Ф. Вайса, Е. Цвайер (танцювальна компанія "Palindrome") і Дж. Б. Ровена (Центр експериментальної музики і Інтермедія при Університеті Північного Техасу). Звук і зображення проекту були задумані в інтерактивному режимі: Ровен контролював музичний ряд і забезпечував роботу інтерактивної системи, Векслер і Цвайер ставили танець. В процесі виконання перфомансу на хореографію впливала жива генерація звуку, а рух, в свою чергу, утворювався в результаті отримання музики.

Повсюдне використання цифрових інтерактивних технологій в танці постмодерн було пов'язано з появою доступних сенсорних технологій і програм, призначених для відстеження руху (Eucop, Eyes Web, Big Eye). Проблема створення імпровізаційної форми, що народжується в процесі виконання, пов'язана з питаннями взаємодії звуку і руху в реальному часі. Завдяки особливій зв'язності звуку і жесту виникає відчуття цілісності спектаклю, незважаючи на гадану хаотичність складання звукового ряду.

Одним з найбільш простих і часто використовуваних в інтерактивних системах методів є контрольований запуск звуку. Як приклад можна привести виміряні за допомогою акселерометра удароподібні жести танцюриста, завдяки яким запускаються звучання різних інструментів. Інтенсивність жесту може впливати на силу і висоту звуку, вибір тембру, загальний динамічний план. Танцюрист може контролювати темп і ритм звукового супроводу. Застосування цього принципу в цифровому перфомансі пов'язано з послідовним відтворенням попередньо записаних звукових подій. На стадії підготовки хореограф спільно з композитором відбирає попередньо записані звуки. Потім готовий матеріал компілюється і виконується за допомогою певних рухів, закріплених за тими чи іншими звуковими подіями.

Безперервний контроль над звуковими подіями в перфомансі є продовженням контролю над жестами. Зміна параметрів рухів, наприклад, кута нахилу, швидкості і інтенсивності, можна порівнювати зі звуковими трансформаціями. Окреслені принципи базуються на техніці гранулярного синтезу, яка широко використовується в музично-танцювальних системах. Гранулярний синтез передбачає сегментацію записаного звуку на невеликі звукові "гранули". Їх подальше відтворення створює певні фактурні пласти, в яких оригінальні звукові характеристики можуть бути або збережені, або радикально змінені.

Більш складні відносини між жестом і звуковим відгуком пов'язані з

виробленням особливої моделі сценічної поведінки. Зокрема, складні обчислення можуть симулювати звуки різних матеріалів (води, каменів, абстрактних текстур). Танцюристи, утримуючи предмет з вбудованим датчиком кута нахилу, можуть контролювати параметри гранулярного синтезу, створюючи різні звукові ефекти.

В інтерактивних системах можуть бути задіяні будь-які вимірювання фізіологічних параметрів: фізіологічні процеси (робота м'язів, биття серця, дихання, мозкова активність) можна переводити в форму електричних сигналів і за допомогою технологій біологічного зворотного зв'язку генерувати в звуки.

Тимчасової принцип також може бути покладено в основу взаємодії звуку і руху, що обумовлено часовими подіями і їх синхронізацією із закріпленими механізмами узгодження аудіо- та відеоряду. Як правило, даний принцип спирається на програмне забезпечення, призначене для аналізу тимчасових даних, тобто, послідовності подій в процесі виконання. Наприклад, конструктивні елементи хореографічної композиції – фрази, переходи від одних послідовностей до інших впливають на побудову звукових подій.

Висновки. Таким чином, в танці постмодерн склались специфічні методи створення/написання музичної композиції і принципи формоутворення. Найважливіші з них, творчий принцип індетермінізму і метод випадкових дій стали основою для музично-хореографічних перфомансів і творів чистої інструментальної музики другої половини ХХ століття. З точки зору структурної характеристики музичні партитури танцювальних перфомансів відрізняються свободою формоутворення. Для композиторів, які працювали в танці постмодерн, можливість застосування алеаторних форм з їх безмежним потенціалом до метаморфоз в ході відтворення твори мала найважливіше, чи не домінуюче значення в зв'язку з пошуком нових структурних рішень для органічного поєднання з вільною від академічних кліше хореографічної композицією. Своїм головним художнім завданням композитори і хореографи вважали перехід від твору мистецтва як об'єкта до твору мистецтва як процесу.

Використана література:

1. *Высоцкая М. С.* Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: учеб. пособие. / М. С. Высоцкая. – Москва: Московская консерватория, 2011. – 440 с.
2. *Кюрегян Т. С.* Алеаторика (Глава XII) // Теория современной композиции / отв. ред. В. С. Ценова. – Москва, 2005. – С. 412-430.
3. *Переверзева М. В.* Алеамания композиторов нью-йоркской школы / М. В. Переверзева // Израиль XXI: музыкальный журнал. URL: <http://www.21israel-music.com/Aleamania.htm>.
4. *Переверзева М. В.* Модульная форма в музыке и метод её анализа / М. В. Переверзева // Журнал Общества теории музыки. – 2013. – № 1. – С. 152-178.
5. *Переверзева М. В.* Свободная алеаторика и строгая форма – две вещи несовместные? / М. В. Переверзева // Израиль XXI: музыкальный журнал. URL: http://www.21israel-music.com/Svobodnaya_aleatorika.htm.

6. Суриц Е. Я. Балет и танец в Америке: очерки истории / Е. Я. Суриц. – Екатеринбург : Изд-во Уральского университета, 2004. – 392 с.
7. Ценова В. С. О современной систематике музыкальных форм / В. С. Ценова // *Laudamus*. К 60-летию Ю. Н. Холопова. – Москва, 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.* / M. S. Vysotskaya. – Moskva: Moskovskaya konservatoriya, 2011. – 440 s.
2. *Kyuregyan T. S. Aleatorika (Glava XII) // Teoriya sovremennoy kompozitsii / otv. red. V. S. Tsenova.* – Moskva, 2005. – S. 412-430.
3. *Pereverzeva M. V. Alemaniya kompozitorov nyu-yorkskoy shkoly / M. V. Pereverzeva // Izrail XXI: muzykalnyy zhurnal.* URL: <http://www.21israel-music.com/Aleamania.htm>.
4. *Pereverzeva M. V. Modulnaya forma v muzyke i metod ee analiza / M. V. Pereverzeva // Zhurnal Obshchestva teorii muzyki.* – 2013. – № 1. – S. 152-178.
5. *Pereverzeva M. V. Svobodnaya aleatorika i strogaya forma – dve veshchi nesovmestnye? / M. V. Pereverzeva // Izrail XXI: muzykalnyy zhurnal.* URL: http://www.21israel-music.com/Svobodnaya_aleatorika.htm.
6. *Surits Ye. Ya. Balet i tanets v Amerike: ocherki istorii / Ye. Ya. Surits.* – Yekaterinburg: Izd-vo Uralskogo universiteta, 2004. – 392 s.
7. *Tsenova V. S. O sovremennoy sistematike muzykalnykh form / V. S. Tsenova // Laudamus.* К 60-летию Ю. Н. Холопова. – Москва, 1992. – С. 107-113.
8. *Essential Cowell: Selected Writings on Music*. Edited by Dick Higgins. Kingston: McPherson, 2002. – 347 p.

МОВА Л. В. Музыкальное формообразование в танцах постмодерн.

Статья посвящена проблемам формообразования в музыкально-хореографических постановках танца постмодерн. Автор выделяет причины обращения композиторов Дж. Кейджа, М. Фелдман, Э. Брауна, К. Вульфа, а также Л. Монт Янга, Д. Тюдора в алеаторичные формы в музыке для танцевальных перформансов М. Каннингема, С. Форте, 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, что требовало новых структурных решений. В статье рассматриваются особенности воплощения в перформансах определенных разновидностей алеаторных форм: мобильной и модульной. Исследуются также принципы формообразования, основанные на импровизации исполнителя.

Ключевые слова: танец постмодерн, музыкально-хореографический перформанс, алеаторичные формы.

MOVA L. V. Musical of form-generation in dances of postmodern.

The article is devoted to the issues of form-generation in the musical choreographic productions of postmodern dance. The author designates there a sons of the interest of composers John Cage, Morton Feldman, Earl Brown, Christian Wolff, as well as La Monte Young and David Tudor to aleatory form in the music for dance performances of Merce Cunningham, Simone Forti, Yvonne Reiner, Trisha Brown, Lucinda Childs and others. The author of the article put 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, such as: the mobile form, and the modular form. Also studied are the principles of form-generation based on improvisation of the performer.

Keywords: postmodern dance, musical choreographic performance, aleatory forms.