

На правах рукописи



Козловская Светлана Александровна

**КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО ЭРЛА БРАУНА:
КОНЦЕПЦИЯ МОБИЛЬНОЙ ФОРМЫ И ГРАФИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ**

Специальность 17.00.02 - Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Новосибирск 2022

Работа выполнена на кафедре теории музыки ФГБОУ ВО
«Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки»

Научный руководитель: **Молчанов Андрей Сергеевич**
кандидат искусствоведения, доцент,
ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная
консерватория имени М.И. Глинки»,
заведующий кафедрой теории музыки

Официальные оппоненты: **Полозов Сергей Павлович,**
доктор искусствоведения, доцент,
ФГБОУ ВО «Саратовская государственная
консерватория имени Л. В. Собинова»,
профессор кафедры теории музыки
и композиции

Петров Владислав Олегович,
доктор искусствоведения, доцент,
ФГБОУ ВО «Астраханская государственная
консерватория», профессор кафедры теории
и истории музыки

Ведущая организация: ФГБОУ ВО «Петрозаводская
государственная консерватория
имени А.К. Глазунова», кафедра
теории музыки и композиции

Защита состоится «30» сентября в 17.00 на заседании совета Д 210.011.01 по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук при ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки» по адресу: 630099, Новосибирск, ул. Советская, 31, e-mail: ngk_dissovet@mail.ru.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки». Полный текст диссертации и автореферата размещен на сайте ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки» <https://www.nsglinka.ru>.

Автореферат разослан «__» _____ 2022 г.

Учёный секретарь
диссертационного совета,
кандидат искусствоведения, доцент



Новикова
Ольга Владимировна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Американский композитор Эрл Браун (1926–2002) является одним из ярких представителей музыкального авангарда второй волны. Его творческая деятельность связана с актуальными направлениями современного искусства: алеаторикой, электронной и интуитивной музыкой, другими техниками композиции, а также видами современной нотации, получившими заметное распространение в музыкальном искусстве второй половины XX столетия. Долгое время в силу разных объективных и субъективных причин имя Брауна находилось в тени влиятельных деятелей новейшей музыки. В Европе, в конце 1950-х годов Браун быстро получил признание, но позднее его творчество было оттеснено развернувшейся интенсивной деятельностью таких авторитетов как П. Булез, К. Штокхаузен, Л. Ноно, Л. Берио и др. А в его родной Северной Америке фигура Джона Кейджа, казалось, затмила многих предшествующих и последующих экспериментаторов. Однако сегодня, в связи с усиливающимся интересом к изучению и обобщению многоликих тенденций музыкального искусства прошлого столетия, личность Брауна стала открываться заново. Вопросы, касающиеся специфики его деятельности, оказались актуальными для многих зарубежных и отечественных исследователей.

Интерес к личности Брауна возник не случайно, поскольку его творчество связано не только с отдельными идеями музыкального авангарда, но и затрагивает глубокие проблемы современного искусства, такие как: открытость/замкнутость музыкальной формы; детерминизм/индетерминизм нотного письма; особенности исполнения музыки; соотношение ролей автора и исполнителя при создании музыкальных произведений. Раскрытие данной проблематики происходит у Брауна через два важнейших явления музыкального авангарда XX века – *мобильную* (или «*открытую*») *форму*, а также *временную и графическую нотацию*. Эксперименты и открытия в этих областях прочно связаны сегодня с именем композитора. Анализ эволюции принципов организации музыкальной формы и нотации Брауна, сквозь призму имеющейся временной дистанции, позволяет глубже проникнуть в замыслы композитора, а также, показать характерные черты творческого процесса: расшифровку графики, обоснованность выбора того или иного сегмента партитуры, характер музыкального материала и исполнительского процесса.

Отметим, что нотация для композитора оказалась не только сферой создания новых знаков и символов, но и основой формирования особого эстетического качества звучания, соотносимого со смежными видами искусства. В то же время, интерес к различным спонтанным явлениям в звуковой среде стал основой для развития принципов композиции открытого типа, которая сквозной линией проходит через всё его творчество и в рамках сформированного стиля находит успешную интеграцию как с детерминированными, так и с недетерминированными нотационными явлениями. Таким образом, **актуальность темы исследования** обусловлена очерченной проблематикой музыки Брауна и заключается в поиске закономерной связи между феноменом

мобильной (открытой) формы, как его понимал Браун, и художественной жизнью самой этой формы, одновременно и в звуковом, и в графическом воплощении.

Степень научной разработанности темы. Первые опыты в изучении композиторского наследия Эрла Брауна принадлежат зарубежным ученым. На протяжении последних 60-ти лет в западной литературе регулярно появляются статьи и диссертационные работы, посвященные мобильной форме в музыке, импровизационному началу и освобождению звука, затрагивающие творчество композитора. Среди наиболее значимых трудов укажем на диссертационное исследование Guy De Bièvre “Open, mobile and indeterminate forms” (2011), где изучаются многие аспекты современного формообразования композиторов XX века, в том числе и Брауна. В статье John P. Welsh. “Open Form and Earle Brown's Modules I and II” (1994) в центре оказывается модульный принцип организации формы, специфика компоновки материала и его презентации слушателю. Ряд статей разных авторов (Д. Дентон, Д. Олден, Н. Честернино) описывают графическую нотацию на примере самого известного сочинения Брауна «December 1952».

Большого внимания заслуживает изданная в 2017 году книга “Beyond Notation: The Music of Earle Brown” (редактор Ребекка Y. Kim). Это собрание материалов разных исследователей, современников и коллег композитора (в том числе и самого Брауна) как научного, так и научно-популярного характера, связанных с биографическими сведениями и творческими методами, охватывающими разные периоды его деятельности. Картину дополняют переведенные на русский язык отдельные письма и воспоминания Брауна, а также его авторские материалы, содержащиеся в хрестоматии «Композиторы о современной композиции» (2009) и др. Количество появляющихся оригинальных и переводных материалов, постоянно растет, но большинство из них по-прежнему остаются малодоступными для российского читателя.

Среди отечественных авторов, исследующих творчество Брауна, следует в первую очередь отметить труды М.В. Переверзевой. В ее докторской диссертации «Алеаторика как принцип композиции» (2015) особое внимание акцентируется на аспектах мобильности и вариантности музыкальных форм. Портреты американских композиторов, в том числе и Брауна, содержатся в ее новой монографии «Композиторы нью-йоркской школы, или экспериментальное направление в музыке США XX века» (2020).

В работах Е.А. Дубинец имя Брауна возникает в связи с проблемой соотношения современной нотации и методов композиции, показанных в контексте развития недетерминированных методов письма. Исследователь затрагивает эстетические аспекты творчества композитора, подчеркивая его роль зачинателя многих новаций музыкального авангарда второй волны. Более локальные вопросы, связанные с воздействием на Брауна школы И. Шиллингера освещает Е.М. Иванова в статье «Применение техники композиции И. Шиллингера в ранних произведениях Э. Брауна» (2012). Описание творчества Шиллингера и оригинальной техники композиции, которой

обучался Браун, представлено в издании «Две жизни Иосифа Шиллингера» под общей редакцией О.А. Бобрик (2015).

Теоретические работы дополняют труды исторического плана (В.Дж. Конен, О.Б. Манулкиной, В.И. Мартынова, коллективный труд «История современной музыки: музыкальная культура США XX века» под редакцией М.В. Переверзевой (2019)), где личность и творчество композитора раскрываются в контексте деятельности других авторов, составивших экспериментальное направление американской музыки прошлого столетия.

Однако, представленные работы акцентируют лишь отдельные аспекты творческого метода композитора и обращены в основном только к раннему периоду его деятельности 1950-х начала 1960-х годов. Многие вопросы, относящиеся к среднему и позднему периодам творчества Брауна (синтезирующие лучшие его достижения) еще ждут своего уточнения. Также, далеко не все теоретические аспекты, связанные с проблемой открытой формы, современной нотации и методов их описания, нашли освещение в отечественной и зарубежной музыкальной науке.

Объектом исследования является композиторское творчество Эрла Брауна в целостном охвате эволюции его методов. **Предметом исследования** стали апробированные им принципы мобильной (открытой) музыкальной формы и виды временной и графической нотации.

Цель исследования – раскрыть специфику творческого метода Эрла Брауна в связи с принципами мобильности музыкальной формы и недетерминированными видами нотации.

В соответствии с поставленной целью в диссертации определяется ряд **задач**:

- изучить художественный контекст и музыкально стилевые истоки, повлиявшие на формирование стиля Брауна;
- выявить характерные эстетические установки его творчества;
- показать деятельность композитора во взаимосвязи с нью-йоркскими творческими школами;
- сформулировать основные положения, раскрывающие концепцию мобильной формы в композиторском стиле Брауна;
- охарактеризовать применяемые Брауном виды современной нотации, направленные на формирование индивидуальных художественных проектов композитора.

Материалом исследования послужили произведения Эрла Брауна, а также статьи, комментарии, высказывания, в наибольшей степени отражающие композиционные, нотографические, эстетические принципы авангардных музыкальных подходов. В работе также нашли освещение сочинения его старших и более молодых современников: К. Бергстрёма-Нильсена, П. Булеза, Дж. Кейджа, К. Кардью, М. Копелента, Дж. Крама, А. Логотетиса, К. Нэнкэрроу, К. Пендерецкого, Р. Хаубенштока-Рамати, К. Штокхаузена, В. Екимовского, Е. Савельянова, В. Тарнопольского, С. Тосина, А. Шнитке, и др., подчеркивающие общий контекст и сходные стилевые проявления в сфе-

ре музыкального творчества. Дополнительным материалом в работе стали произведения представителей абстрактной американской живописи и скульптуры А. Колдера, Дж. Поллока, Р. Раушенберга, связанные со способами построения музыкальных сочинений Брауна.

Методология исследования использует комплексный подход, опирающийся на общие принципы теоретического музыкознания, на основе которых вырабатывается методика описания и анализа музыкальной формы в авангардном искусстве XX века. В аналитических разделах работы применяется метод сравнительно-типологического сопоставления различных вариантов исполнительских интерпретаций сочинений Брауна, что позволяет сформировать объективную картину возможного художественного воплощения алеаторических форм в музыке.

Теоретическую и методологическую основу диссертации составили труды отечественных и зарубежных исследователей, затрагивающие вопросы «открытой формы» в искусствоведении (Г. Вельфлин, Ф. Клоц), в философско-эстетических концепциях (Т. Адорно, С.С. Ступин, У. Эко), в общих и специальных теоретических работах, связанных с техниками современной композиции и классификацией музыкального формообразования, психологическими аспектами восприятия «открытой формы» (И.А. Барсова, С.С. Гончаренко, Э.Н. Горюхина, Л.Г. Запевалова, Ю.Г. Кон, М.В. Переверзева, Е.А. Ручьевская, В.С. Ценова и др.). Отдельно следует отметить материалы композиторского музыкознания, раскрывающие индивидуальные трактовки в понимании авторами проблематики современного искусства, техник композиции, способов взаимодействия с исполнителями (К. Бёмер, Э. Браун, П. Булез, Дж. Кейдж, Р. Хаубеншток-Рамати, К. Штокхаузен, Э.В. Денисов, В.А. Екимовский, С. Тосин).

Важными с точки зрения заявленной темы стали работы музыковедов и композиторов, освещающие проблематику современной нотации и различных теоретических подходов в ее осмыслении. Это труды Е.И. Ароновой, Ю.П. Гонцова, А.А. Гундориной, Э.В. Денисова, Е.А. Дубинец, В.А. Екимовского, Э. Каркошки, М.И. Катунян, Ц. Когоутека, В.И. Мартынова, С.П. Полозова, А.С. Соколова.

Существенными для исследования оказались работы, касающиеся вопросов организации музыкальной композиции, затрагивающие как общие моменты в построении и реализации музыкальных произведений, так и частные аспекты топологии музыкального пространства, формирования невербальных музыкальных смыслов в искусстве XX века, персонального творчества отдельных авторов. Это исследования: Л.О. Акопяна, С.С. Гончаренко, Г.В. Григорьевой, М.А. Кокжаева, Н.П. Коляденко, Ц. Когоутека, Т.С. Кюрегян, А.С. Мешковой, Е.Г. Окуневой, М.В. Переверзевой, В.О. Петрова, Е.А. Ручьевской, Т.С. Сорокиной, А.С. Соколова, В.Н. Холоповой, Ю.Н. Холопова, Т.В. Цареградской, В.А. Ценовой.

Научная новизна исследования определяется комплексным взглядом на деятельность Эрла Брауна, с учетом различных хронологических этапов

его творчества, включая *теоретический, исторический, методологический и эстетический аспекты* в контексте развития авангардного музыкального искусства XX века. Ключевой особенностью данных аспектов является обнаружение характерной взаимосвязи между мобильной (открытой) формой и различными видами нотации, существующими в рамках единого композиторского стиля.

В диссертации впервые в отечественном музыковедении исследован корпус сочинений Брауна 1970-х–1990-х годов, который обычно оставался в стороне от аналитических интересов музыковедов.

В научный обиход впервые введена новая зарубежная литература о творчестве композитора, уточняющая характерные детали его авторского метода, биографические сведения, содержание переписки с родными, друзьями и коллегами.

В Приложении диссертации помещен перевод двух писем Э. Брауна Рэю Грисмеру и доклада Ричарда Тупа на научном симпозиуме 2013 года «Их человек в Европе, наш человек в Америке. Эрл Браун и Европейский авангард», раскрывающие индивидуальное понимание композитором основных подходов к музыкальному творчеству, принципов взаимодействия со смежными видами искусства и отношения с его современниками.

В диссертации выявлены новые аспекты в осмыслении явления мобильности музыкальной формы, свойств открытой музыкальной композиции, пропорциональной и графической нотации в соотнесении с творчеством Брауна, его современников и последователей, включая сочинения молодых композиторов, созданные совсем недавно, но получившие уже заметное публичное представление и критическую оценку со стороны общественности, в рамках проектов Союза композиторов России.

Положения, выносимые на защиту:

1. Формирование идейно-эстетических взглядов композитора происходило в процессе контактов с ведущими представителями американского авангардного искусства 1950-х–1960-х годов. Среди музыкальных влияний определяющим оказалось раннее увлечение джазом, изучение системы И. Шиллингера, личное знакомство с Дж. Кейджем, послужившее импульсом в разработке ключевых творческих идей.
2. В концепции создания своих произведений Браун предполагал свободу интерпретации музыкального текста исполнителями, а свое «видение» звука выражал в форме графических обозначений, отражающих соотношение времени и пространства в музыке.
3. Мобильная форма выступает как центральный, хорошо продуманный концепт творчества Брауна, рожденный в тесном взаимодействии с принципами абстрактной живописи и скульптуры, что прослеживается на протяжении всей его композиторской деятельности (с 1950-х по 1990-е гг.).
4. Браун создал свой узнаваемый нотографический стиль письма, отвечающий ситуации мобильности музыкальной формы, предопределив тем самым пути развития музыкального искусства второй половины XX столетия.

5. Творчество Эрла Брауна преодолевает узкие рамки вводимых им новаций. Оно экспериментально по сути, но в то же время обращено к широкому слушателю и доступно восприятию.

Теоретическая и практическая значимость работы заключается в возможности применения ее результатов в дальнейших исследованиях творчества Эрла Брауна и других композиторов авангардной ветви музыкального искусства, а также в продолжении разработки теоретических основ открытой (мобильной) формы и новых видов нотации. Материал диссертации может быть использован в таких вузовских курсах, как: «Теория современной композиции», «Современная нотация», «Музыкальная форма», «История зарубежной музыки XX века».

Степень достоверности и апробация результатов исследования обеспечиваются опорой на детальный анализ нотного материала и других источников (произведений живописи и скульптуры), музыкально-критических, теоретических, философско-эстетических текстов изучаемых авторов. Работа прошла апробацию на заседаниях кафедры теории музыки Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки в форме рецензирования и обсуждения содержания отдельных разделов, глав и диссертации в целом. Основные положения и результаты проведенного исследования представлены в докладах на шести международных и всероссийских научных конференциях в Новосибирске и Москве в период с 2017 по 2021 гг. Материалы диссертации нашли отражение в шести публикациях, три из которых в изданиях, включенных в перечень ВАК РФ.

Соответствие паспорту научной специальности. Диссертация Козловской С.А. «Композиторское творчество Эрла Брауна: концепция мобильной формы и графической музыки» соответствует п. 1. Эстетика музыки как дисциплина, изучающая ее специфику, п. 2. История западноевропейской музыки, п. 5. История музыки Северной и Южной Америки, п. 7. Общая теория музыкального искусства, п. 8. Специальная теория музыки в совокупности составляющих ее дисциплин: мелодика, ритмика, гармония, полифония (контрапункт), теория и анализ музыкальных форм, техники композиции, инструментоведение: оркестровка и теория оркестровых стилей, история теоретических учений паспорта научной специальности 17.00.02 – Музыкальное искусство.

Структура работы включает Введение, три главы, Заключение, Список литературы и три Приложения. В Приложении I размещены нотные примеры и рисунки. В Приложении II представлена таблица сочинения «Cross Section and Color Fields». В Приложении III приведены переводы писем Эрла Брауна 1951–1957 гг. и доклада Р. Тула. Диссертация содержит в себе черты монографии и теоретического исследования, сочетая разделы, относящиеся к эволюции стиля американского композитора-авангардиста, с разделами общетеоретической проблематики, имеющими прямое отношение к творчеству Брауна.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы диссертационного исследования; осуществлен обзор литературы зарубежных и отечественных авторов, отражающий степень разработанности темы; сформулированы объект, предмет, цель и задачи исследования; определена научная новизна, теоретическая и практическая значимость работы; установлена методологическая основа; сформулированы положения, выносимые на защиту; приведены сведения об апробации результатов исследования и дано представление о его структуре.

Глава 1 «На пике второй волны авангарда: становление композиторского метода» включает пять разделов и содержит описание основных этапов формирования композиторского стиля Эрла Брауна с 1940-х по 1950-е годы.

Раздел 1.1 «Истоки творчества Эрла Брауна. Ранние годы» носит вводно-информационный характер и отражает первый этап становления Брауна-музыканта.

Отмечаются следующие аспекты биографии композитора, заложившие основы его композиторского стиля: раннее увлечение джазом; обучение игре на трубе; отдельные концертные выступления с музыкальными группами и оркестрами; изучение инженерного дела и математики в Северо-Восточном университете; обучение технике композиции И. Шиллингера в колледже Беркли; интерес к другим видам искусства и личное знакомство с представителями американской абстрактной живописи и скульптуры, поэзии и танца; тяга к разным аспектам деятельности; самообразование; исследование музыки и научных работ других композиторов. В итоге, соединив в себе парадоксальным образом рациональное и иррациональное начала, Браун постоянно искал их точки соприкосновения как в своем и чужом творчестве, так и в разных жизненных ситуациях и параллельных сферах деятельности.

Раздел 1.2 «Система И. Шиллингера и ее преломление в творчестве Эрла Брауна» связан с обучением в музыкальном колледже Беркли (Бостон) с 1946 по 1950 гг. Основная идея Шиллингера основана на рационально-логическом подходе к музыкальной организации и сочинению с применением математических расчетов. Его труды были изданы в 1946 году под названием «The Schillinger System of Musical Composition» и изложены в двенадцати книгах, которые рассматривают разные аспекты музыкальной композиции: от теории мелодии, звукорядов и ритма до музыкального варьирования с помощью геометрической проекции и теории оркестровки.

Пользуясь популярностью среди профессиональных музыкантов и любителей, эта техника оказала заметное влияние и на Брауна, что отражается в ранних произведениях 1950-х годов: «Three Pieces» и «Perspectives» для фортепиано, «Music for Violin, Cello and Piano». Техника Шиллингера – «композиция плоскости» – представляющая собой графическое отображение насыщенности партитуры, от соло до N-го количества партий, нашла отражение в

процессе создания сочинения электронной музыки «Octet I». Из этой техники у Брауна также рождается идея графической нотации, поскольку *плоскость* формируется как график для одноголосия по параметрам времени и высоты.

Методы Шиллингера сопровождали Брауна всю его жизнь, он никогда полностью не оказывался от рационального начала в композиции, однако понимал, что эта система ограничена в своих возможностях. Поэтому, еще в начале 1950-х годов он начал искать пути к ослаблению контроля, внедряя в структуру сочинений импровизационное начало. В конечном итоге, в противовес шиллингеровскому тотальному детерминизму, Браун предпочел концепцию мобильной формы. Переломным моментом стала встреча с Дж. Кейджем и М. Каннингемом весной 1951 года.

В разделе 1.3 «Нью-йоркские творческие школы. Новые принципы искусства» рассматриваются идеи художников (Дж. Поллока, Р. Раушенберга), скульпторов (А. Колдера), поэтов (Ф. О'Хары) и хореографов (М. Каннингема). Их объединяла стилевая независимость, стремление к оригинальности. Художники-абстракционисты использовали непривычные для живописи материалы и техники рисования: распыление и размазывание красок по холсту, шелкографию, коллаж. Скульпторы увлекались сочетанием различных материалов (металл, стекло, дерево), создавая пространственные объекты с применением геометрических форм и движущихся скульптур-mobile. Поэты черпали вдохновение из модернистской поэзии Европы и современных авангардных художественных направлений. Их стиль письма отличала спонтанная манера, напоминающая поток сознания. В современной хореографии танец творился без какой-либо логической подготовки. Хореографом намечались лишь отдельные движения, которые могли чередоваться в любой последовательности по типу алеаторики. Таким образом, на первый план выдвинулись принципы внутренней свободы, сочетающей разные материалы, техники, пластики. Поиск шел и в самом материале, и в форме представления зрителю. Эти же тенденции стали актуальными и для музыкального искусства.

Раздел 1.4 «Эрл Браун и нью-йоркская композиторская школа» посвящен рассмотрению творческого объединения музыкантов-экспериментаторов 1950-х годов в Нью-Йорке, в составе: Дж. Кейдж, М. Фелдман, К. Вулф, Д. Тюдор и Э. Браун.

Стремительное развитие музыкантов, создание подчас скандальных проектов, постепенно закрепило за ними статус композиторской «нью-йоркской школы». Каждый из них стремился изобрести нетрадиционные методы письма, а важным принципом в формообразовании являлись спонтанность, интерес к импровизационному началу, а также возможность воплотить идеи свободного, открытого процесса в музыке. Браун органично вписался в контекст экспериментальных устремлений Нью-йоркской группы. Однако в его творческой манере проявились и некоторые индивидуальные особенности, отличающие его от остальных.

Во-первых, Браун был единственный из всей группы, кто хорошо знал и любил джаз. Импровизация была частью его творческой натуры и органично вошла в круг его академических сочинений, насытив их спонтанностью и свободой.

Во-вторых, Браун в равной степени стремился сочетать спонтанно-импровизационный подход с рационально-логическим, но делал это таким образом, что базовое рациональное начало маскировалось в звуковом контексте его сочинений и приближалось по манере высказывания к работам его коллег художников-абстракционистов.

В-третьих, композитор большее внимание уделял связи между звучанием и формой его графической фиксации, разрабатывая новые виды нотации – *временную* и *графическую*.

В-четвертых, Браун не впадал в крайнее экспериментаторство, сохранял свой внутренний эталон, более активно заботился об эмоциональной насыщенности своей музыки.

Заметным творческим итогом Брауна этого десятилетия стало появление цикла миниатюр «Folio» (1952–1953), который композитор охарактеризовал как «эксперименты в нотации и исполнительских процессах», где определились основные идеи мобильной формы и графической музыки.

В разделе 1.5 «Теоретические основы концепции мобильной формы Э. Брауна (по работам композитора)» приводится анализ главных художественных принципов Брауна, составленных на основе его писем, комментариев к произведениям, высказываний и лекций.

Одним из ключевых является вопрос о методе сочинения музыкальной формы. Браун выделяет два вида композиции: 1) «мобильная партитура», где содержатся компоненты, свободно реализуемые в процессе игры; 2) «концептуально мобильный подход к изначально фиксированным графическим элементам», означающий возможность импровизации на основе графической нотации. Строгой границы между ними у Брауна нет. Основным становится возможность принимать различные спонтанные решения, стремление к созданию композиций с подвижностью материала, что приводит к вариативности эффекта «обратной связи», являющегося следствием освобождения формы от жесткой детерминированности ее элементов. В результате такого свободного понимания композиционной схемы, форма творится в *совместном композиторско-исполнительском* процессе, а через совместное действие дискретных сил возникает синергетический эффект.

Также Браун поднимал вопрос о роли художника в современном творчестве. Опираясь на работу Карла Герстнера «Проектирование программ», где особое внимание сосредотачивается на разработках вычислительного проектирования, Браун предпочитал называть себя «разработчиком программ». Он видел в этом процесс расширения понятия “произведение искусства”, где можно спрограммировать жизнь для него и постичь смысл.

Таким образом, личность Брауна аккумулирует в себе довольно редкий синтез рационального и эмоционального, логически конкретного и интуи-

тивно свободного начал, что также отражается во многих его сочинениях. Партитура, приготовленная для импровизации, может иметь заранее продуманный и просчитанный вариант в организации ее структуры, а точно зафиксированные высотные элементы могут предполагать свободный порядок их презентации слушателю. Это отражено в его концепции мобильной формы, которая развивалась постепенно, в связи с чем, творчество композитора можно условно разделить на три периода: *ранний* (1950-е гг.), *средний* (1960–1970-е гг.) и *поздний* (1980–1990-е гг.). Данные этапы будут показаны далее в разделе 2.2. второй главы.

Глава 2 «Мобильная форма (open form) Эрла Брауна – на пределе свободы» обращена к претворению принципов мобильности музыкальной формы в творчестве композитора.

В разделе 2.1 «Вопросы изучения феномена открытости в музыке и в других видах искусства» излагаются основные методологические подходы к изучению открытой формы искусствоведами, эстетиками, философами, музыковедами и композиторами.

На основе анализа искусствоведческих работ Г. Вёльфлина, философско-эстетических воззрений Т. Адорно, поэтики открытого произведения У. Эко, «произведения в движении» С.С. Ступина, музыковедческих исследований, связанных с вопросами организации музыкальной формы (И.А. Барсова, Ю.Г. Кон, Е.А. Ручьевская и др.), техниками современной композиции (М.В. Переверзева и В.С. Ценова), содержательно-эстетическими категориями (Э.Н. Горюхина), стилевым аспектом (Л.Г. Запелалова) и аспектом восприятия (С.С. Гончаренко), а также осмысления явления открытой формы в композиторском музыкознании (К. Бёмер, П. Булез, Э. Денисов, Р. Хаубеншток-Рамати, К. Штокхаузен), прослеживается множественное понимание данного феномена у разных авторов.

Тем не менее, можно выделить три ведущих значения открытости: 1) наличие свободной группировки сегментов (частей, страниц) партитуры; 2) функциональная разомкнутость композиции (переосмысление функции завершения или ее отсутствие в форме), потенциальная возможность продолжать ее до бесконечности; 3) возросшая непредсказуемость дальнейшего развития в форме, многовариантность ее продолжения. Но ни один из них самостоятельно не может претендовать на полноту и всеохватность. В итоге, множественность представленных точек зрения позволяет очертить определенную проблематику, генерируемую в связи с феноменом открытости.

Одна из них – проблема художественной целостности произведения в условиях открытой композиции. В таких формах целостность выстраивается из отдельных элементов, но они находятся в постоянном обновлении в своем содержании и функциях, наделенных свободой выбора. То есть, внутренняя организация элементов является основным конструктивным инструментом, где случайность и необходимость не вступают в прямое взаимодействие, а наделяются ассоциативными связями. В результате, структура целого подчиняется случайности выбора.

Еще одна проблема связана с неразрешенностью конфликта. Если в «закрытой форме» разрешение основного конфликта находит свое место в ряде музыкальных событий, воздействует на слушателя или зрителя с последующим переживанием и катарсисом в конце композиции (по Аристотелю), то в произведениях «открытой формы» цепь отдельных событий не имеет такой концентрированной точки разрешения. Это в свою очередь поднимает проблематику специфики организации музыкального процесса, в котором возрастает роль дезорганизующего начала, оно становится все более заметным, влияя и на функциональный профиль композиции, и на его содержательный план.

Другой вектор проблематики возникает в плоскости *композитор-исполнитель-музыкальный материал*. Он обозначает сразу целый комплекс вопросов, относящихся и к самому процессу исполнения, и к его результату. На одну из проблем этого типа как *сохранения идентичности сочинения при последующих воспроизведениях* обращает внимание А.С. Мешкова. Исследователь отмечает, что в алеаторике, «по причине использования декомпозиционных структур и неконвенциональных способов фиксации, наблюдается как менее жесткая зависимость музыканта-исполнителя от записанного, так и определенная невозможность идентифицировать звучащее с нотным текстом при восприятии»¹. Поэтому алеаторическое произведение скорее оказывается не идентичным, а «альтернативным себе». Однако качество идентичности все же есть. «Оно реализуется на “посткомпозиционном” уровне – как соответствие звучащего идее сочинения»².

Нельзя обойти вниманием и проблему психологии восприятия композиций открытого типа. Авторское стремление внести элемент неопределенности, обмануть «инстинкты» слушателя и т.п., приводят к когнитивному диссонансу, намеренному нарушению всех ожиданий, где происходящие события кажутся случайными, но при этом, таковыми не являются. Разрушить привычные связи, испытать музыкальное искусство в новых аспектах требует также определенного культурного сдвига – «феноменологического» состояния души, которого, зачастую, нет у современного слушателя. Точно также, нет уверенности в том, что в данный момент исполнитель или ансамбль выступают с удачной комбинацией произведения в «открытой форме».

Обращение к творчеству Эрла Брауна – закономерный шаг на пути понимания и раскрытия специфики композиций открытого типа, поскольку именно у Брауна мы встречаем наиболее последовательное и развернутое их применение.

В разделе 2.2 «Мобильная форма Эрла Брауна 1950–1990-х гг.» содержатся параграфы, демонстрирующие последовательное обращение к принципам мобильной (открытой) формы в творчестве Брауна по десятилетиям.

¹ Мешкова, А.С. О судьбе «опуса» в музыкальном авангарде второй половины XX века // Музыкаведение. М.: Композитор, 2008. № 1. С. 18.

² Там же, С. 19.

В § 2.2.1 «Мобильная форма в произведениях 1950-х годов» отмечается стремление композитора двигаться в сторону концептуальной свободы. Знаковая работа этого десятилетия – инструментальный цикл «Folio», в котором Браун вводит в музыкальную среду пропорциональные (временные) отношения, продолжительность которых регулируется исполнителем интуитивно и может колебаться в установленных автором границах. Мобильность носит многоуровневый характер: между сегментами отдельных страниц сочинения, и между порядком самих страниц на уровне всей формы. Предельная открытость достигается в графической пьесе «December 1952» для любых инструментов, запись которой по замыслу автора должна побуждать исполнителей к действию. Сходные принципы также воплощены в произведениях «Twenty-Five Pages» и «Four System».

В произведении «Indices» (1954) Браун использовал метод выборки из таблиц случайных чисел, а также применил принципы плотности Шиллингера для того, чтобы избежать статичности. В партитуре «Pentathis» (1958) композитор сосредоточил свое внимание на коэффициентах плотности (ощущение энергии в звуке и темпе), «акустических» структурах (от использования «чистых» звуков до «шумов») и случайных факторах, которые являются основным композиционным элементом. Однако в этих сочинениях намечается постепенный отход композитора от тотальной свободы.

В § 2.2.2 «Мобильные партитуры и алеаторика 1960-х годов» прослеживается развитие творческих принципов предыдущего десятилетия. При активном использовании нелинейной последовательности музыкального материала и общей подвижности структуры, новым становится разработка понятия музыкального «события» как фрагмента звучания, объединяющего группу музыкантов на основе каких-либо родственных элементов, которые могут отграничиваться в партитуре криволинейными формами. Эти фрагменты и страницы можно комбинировать в любом порядке и в любом темпе, повторяя или пропуская разделы, в результате чего, каждый раз выстраивается новый вариант презентации формы. Показательными сочинениями становятся «Available Forms I, II», «Novara», «From Here» и др.

В этот период также развивается композиция модульного типа (сочинения «Module I, II, III»), где независимость и отграниченность сегментов внутри партитурных страниц становится еще более явной, а сами сегменты унифицируются до отдельных звуковых вертикальных комплексов. Другая ситуация мобильности возникает, когда Браун предлагает одновременное исполнение разных частей «Module», отличающихся оркестровыми составами из одного общего совмещенного звукового пространства под управлением нескольких дирижеров. В «Calder piece», созданной в союзе со скульптором Александром Колдером, идея мобиля представлена в духе перформанса. Скульптура, вращаясь с разной скоростью, становится своеобразным дирижером и определяет действия музыкантов по отношению к инструментам.

В результате художественных поисков Браун приходит к формулировке: «“открытая форма” означает, что все звуковые события в произведении

записаны и контролируются в партитуре, но их последовательность, сопоставление, темп и повторение оставлены на усмотрение спонтанных решений дирижера. Таким образом, форма уникальна при каждом исполнении»³.

Новый вариант мобильной формы Брауна представлен в § 2.2.3 «Синтезирование принципов открытой и замкнутой композиции в 1970-е годы».

Развивая свой творческий метод в сочинениях «Syntagm III», «Centering», «Sounder Rounds», «Wikiup» и др., Браун начинает использовать технику коллажа. Выделяются три ее типа. Первый связан с включением в новую композицию музыкальных фрагментов из собственных, более ранних, но стилистически близких работ. Второй предстает как метод комбинирования партитурных сегментов с помощью ножниц, разрезая отдельные части партий и составляя из них новые, более крупные образования. Третий тип относится к работе с аудиофрагментами в жанре электронной музыки с использованием самоцитат. Специфика применения коллажа у Брауна непосредственно связана с открытой формой, со звуковой интеграцией разных сочинений в рамках единого композиторского стиля, а также со стремлением приблизить время сочинения композиции ко времени выступления. При этом тип коллажа мог меняться, от соединения и перекрещивания отдельных простых элементов, реализуемых дирижером внутри композиции, до уровня перформанса – смены ракурса подачи материала в открытом пространстве.

Параллельно Браун продолжает работать с мобильной композицией, упрощая материал, прибегая к более однородным структурам. В результате он приходит к новому, синтезированному варианту открытой формы, фактически сужая его до определенного числа фрагментов, которые уже занимают не все произведение, а только отдельные его эпизоды.

Анализ партитуры «Cross Sections and Color Fields» для оркестра позволяет утверждать, что Браун находит гармоничный баланс между стабильными и мобильными элементами композиции. Основной идеей сочинения является «звукоцвет» (темброкolorит). Гармонические комплексы, представленные в начале, постоянно варьируются и накладываются друг на друга. Динамика дается в контрастном сопоставлении или перекрестном наложении взаимодействующих пластов и является одной из главных составляющих эмоционального напряжения. Красочность партитуры подчеркивается инструментальным составом, в разделении на тембровые группы и их смешении. Форма в целом сохраняет здесь признаки алеаторики, но становится «замкнутой», внутри которой создаются островки «открытости», означающие лишь возможность свободного порядка сегментов в указанных пределах. Сравнительный анализ двух разных исполнительских версий этого сочинения показывает, как на тождественной основе одного текста оказывается возможным воплотить различные эмоционально-смысловые акценты, комбинируя материал внутри секций. С другой стороны, очевидно, что процесс

³ Цит. по Bièvre De Guy. Open, mobile and indeterminate forms. Ph. D., diss. School of Arts Brunel University, 2011. P. 64.

звукового развертывания автор держал под контролем.

В § 2.2.4 «Ремейк «Folio II» и тенденции 1980-90-х годов» освещается период синтезирования творческих идей, соотносимых с принципами открытой формы («Folio II»), взаимодействием музыки с другими видами искусства («Tracer» по картине Р. Раушенберга), сочетанием рациональных/иррациональных техник письма (традиционной, временной и графической нотаций). Идейно-художественной аркой, завершающей жизненный путь композитора, становится возвращение к методам композиции И. Шиллингера в сочинении «Tracking pierrot». В последнем произведении «Special events» для виолончели и фортепиано (1999) традиция обозначать музыкальные события крупными цифрами уходит, фактор случайности относится только к отдельным фрагментам партитуры. На протяжении всего произведения происходит некий звуко-тембровый диалог. Интонационные элементы передаются в разные партии таким образом, что один из участников ансамбля выходит в более рельефную зону, а второй уходит в фон. В результате этих метаморфоз, музыкальные элементы обретают статус свободно модифицированных сегментов и в точке золотого сечения могут быть представлены слушателю в разных вариантах: либо по отдельности у каждого участника ансамбля, либо одновременно.

Таким образом, изучение произведений разных периодов творчества Брауна показывает, что концепция открытой формы претерпела определенную эволюцию: от необычайно широкого её понимания как импровизационной структуры, до частного толкования в виде отдельных сегментов внутри крупной замкнутой формы. Конкретное понимание открытой формы у Брауна связано с возможностью случайного выбора фрагментов сочинения и незакрепленной последовательности их реализации, отданной исполнителю, которое может охватывать как все сочинение, так и его отдельный фрагмент. В 1970-е годы Браун приходит к более гибкому сочетанию мобильных и стабильных компонентов, что с одной стороны, позволило четче осуществлять общий контроль над звуковой структурой целого, а с другой сохранить внутреннюю свободу, спонтанность в сочетании звуковых красок.

В то же время линия сочинений 1950-х до 1990-х Брауна показывает, что он не мыслил только спонтанно. В каждом произведении лежит продуманный композиционный метод, когда дирижер или другие музыканты управляют, формируют и собирают произведение именно во время исполнения. Такой подход Брауна стоит признать вполне оригинальным. Ключевым в нем является наличие «контекстуальной свободы», тонкое балансирование между «контролем» и «неконтролем», особое внимание к качеству звучания.

Глава 3 «Нотационный стиль Эрла Брауна и проблемы музыкального воплощения недетерминированных видов нотации» посвящена рассмотрению двух ведущих видов нотации, представленных в творчестве композитора (графической и пропорциональной, или в терминологии Э. Брауна временной).

В разделе 3.1 «О новых подходах к нотации в музыке XX века» обозначается проблема соотношения нотации и методов композиции. Отмечается, что целостность партитуры в новой реальности разрушается одновременно в двух направлениях: «во-первых, происходит распад принципа вертикальной координации, сводящего отдельные партии в единое целое; во-вторых, принцип последовательного и изначально заданного изложения музыкального материала перестает существовать»⁴.

В результате, партитуры стали представлять собой некое изобразительное поле, где все многообразие звуковысотных и метроритмических связей, тембровых и динамических компонентов сводится к ограниченному количеству графических объектов, что привело к формированию «графической музыки». Переход нотных знаков в сферу абстрактно-изобразительных символов, не нуждающихся в музыкальной интерпретации, обозначил переворот авангардистской и постмодернистской культуры, указал на возможные перспективы развития современной нотации, а через нее на сближение музыки с другими видами искусства.

В разделе 3.2 «Недетерминированные виды нотации в творчестве Эрла Брауна» рассматриваются экспериментальные поиски Брауна в области временной и графической нотации.

В § 3.2.1 «Пропорциональная нотация: свобода растягивающегося и сжимающегося времени» изучаются особенности временной нотации Брауна. В этом типе нотного письма традиционная запись частично сохраняется, однако знаковые изображения длительностей теперь становятся неопределенными и носят весьма условный характер. Браун полностью отказывается здесь от метрической системы. Он предполагает, что исполнитель будет приблизительно соблюдать указанные высотные соотношения звуков, опираясь на их пространственное взаимоположение в партитуре и собственное ощущение времени. Такой тип нотации способствует проявлению мобильности, импровизационности, открытости, часто группируясь с другими недетерминированными видами записи. На это указывает обзор таких сочинений как «Музыка для виолончели и фортепиано» (1954–1955), «Four more» (1956), «Available Forms I, II» (1961, 1962), «String Quartet» (1965), «Calder piece» (1963–1966) и др.

Яркий пример синтеза пропорциональной и графической нотации дает пьеса «Hodograph I» (1959). Весь звуковой материал сочинения делится на «определенные системы» (Explicit system) и «неопределенные системы» (Implicit system). Композиция состоит из трех разделов, организованных в пропорциональной нотации. Но в конце каждого из них есть условно каденционный участок в графической нотации, предполагающий импровизацию. Запись пропорциональной нотации дается с указанием высоты, динамики и тембра. Длительности и точное время звучания каждого звука организованы приблизительно. А графические эпизоды оформлены в виде прямоугольни-

⁴ Мартынов, В.И. Конец времени композиторов. М.: Русский путь, 2002. С. 242.

ков, в пределах которых помещены различные произвольные линии, начерченные от руки, составляющие отдельный, самостоятельный рисунок.

Временная нотация в творчестве Брауна охватывает практически весь период его жизни, но интенсивность ее применения с середины 1960-х годов ослабевает. Композитор находит некий синтез между детерминированными и недетерминированными видами письма. Характерными элементами нотационного стиля Брауна становятся: сегментация партитуры на отдельные звуковые события, которые представлены в виде очерченных криволинейных форм с выписанной крупной нумерацией этих сегментов; хронометрированная сетка в секундах; свободное расположение нотационных элементов (ключей, групп нот, вертикальных созвучий и т.п.); протянутые ноты-линии, заменяющие привычные длительности. При этом высотный параметр стабилизируется, форма становится замкнутой с наличием открытых фрагментов внутри построения, возрастают фонические свойства созвучий.

В § 3.2.2 «Графическая нотация – путь к импровизационной и рисованной музыке» отмечается эволюция стиля: от свободного расположения отдельных нотных знаков до новых недетерминированных графических нотационных форм. На примере анализа пьес из цикла «Folio» демонстрируется заметный переход к графической музыке. Особое внимание уделяется пьесе «December 1952», которая сочетает в себе два совершенно противоположных подхода. Один иллюстрирует графический рисунок, предлагающий импровизацию и спонтанность, а другой – строго детерминированное по записи и замыслу сочинение, где длина, ширина и плотность линий были выверены при работе со статистическими таблицами М.Г. Кендалла и Б. Бабингтон-Смита.

Графическая партитура сочинения предполагает совершенно разные подходы к ее воплощению. Как отмечает Э. Денисов, – это проблема способа интерпретирования и перевода пространственного объекта во временную плоскость, которая может приводить к разным результатам. Это подтверждает сравнительный анализ разных исполнений «December 1952», где отмечаются несколько идей прочтения такой партитуры: от более традиционного академического понимания материала (Паскаль Мёхтлен) к сонористическому (Дэвид Тюдор), к электронным версиям и к инструментальному театру. Но при этом есть и общая закономерность. Во всех представленных вариантах музыка не достигает драматических контрастов, а находится в каком-то одном, избранном фоническом пространстве в соответствии со вкусом музыкантов, их фантазией и возможностями.

Таким образом, в сочинении, с одной стороны – реализована главная идея синергетического совместного воплощения графической музыкальной композиции. С другой – обозначается свобода в прочтении знаков партитуры, дающая возможность для импровизации. Неслучайно, «December 1952» стал культовым сочинением Брауна и символом графической музыки. Для самого композитора это был очевидный успех и стимул к дальнейшему творчеству. Однако, с течением времени, Браун больше не создавал отдельные

графические партитуры, предпочитая интегрировать различные виды нотации друг с другом в рамках одного произведения в мобильной форме.

В разделе 3.3 «Современники и последователи Эрла Брауна» даны примеры развития принципов временной и графической нотации у разных композиторов.

В использовании пропорциональной нотации отмечается взаимосвязь нотационных решений с различными творческими установками авторов: стремление развивать необычные возможности исполнительства, имея в виду неординарные способности конкретных музыкантов у Л. Берлио; ориентация на экстенсивный способ изложения музыкальной мысли в связи со специально избранным инструментом (механическим пианино) у К. Нэнкэрроу; активное внимание к физическим параметрам звука и разработка сонористической техники у К. Пендерецкого; использование выразительных возможностей динамики и крещендирующей драматургии у А. Шнитке и др.

В применении графической нотации обозначены две тенденции: партитуры с музыкальной реализацией и без нее. В качестве примеров первой оказываются сочинения А. Логотетиса с реализованной в них концепцией полиморфизма, 193-х страницная партитура «Treatise», К. Кардью, произведение Карла Бергстрёма-Нильсена «A carpet is created» (1992), известная графическая партитура В.А. Екимовского «Balletto» (1974), связанная в широком смысле с идеей «инструментального театра». Представителями другой стороны графической нотации, предполагающей «беззвучную» музыку, которая существует лишь в виде визуального объекта и не требует обязательной музыкальной реализации, являются композиции С. Буссотти, Т. Джонсона и др. В своих работах они более наглядно обозначают путь к абсолютизации визуального аспекта музыки, который становится самостоятельным, немзыкальным явлением.

Таким образом, можно утверждать, что графическая нотация отражает системный характер нового вида музыкального мышления, несущего эстетическую информацию с преобладанием новых (нелинейных, переменных) форм. Существующие графические партитуры демонстрируют разную смысловую направленность, исходящую как от замысла ее авторов, так и от художественного результата, движущегося в сторону музыки, или же, наоборот, от нее. Соответственно, возникает комплекс вопросов относительно музыкальной графики, от понимания авторского замысла, до исполнительской ее реализации и особенностей восприятия, что освещается в следующем разделе.

Раздел 3.4 «Проблематика нотационных решений» определяется следующими ключевыми аспектами: недетерминированность музыкального текста; информационная доступность материала исполнителями при визуальном восприятии; топология музыкального пространства.

Недетерминированность музыкального текста стала одним из смысловых планов прочтения произведения. Крайние полюса этого процесса очерчивает афористичная фраза «музыка без нот – ноты без музыки», в которой

показываются различие смысловых детерминант, определяющих границы и качественное положение музыкального произведения. В современном звуковом контексте наблюдается взаимоинтеграция живописи и музыки. С одной стороны – живопись стремится проникнуть в акустическое пространство искусства звуков, с другой – музыка покидает традиционную линейную взаимообусловленность нотного письма и «шагает» в сторону живописи. «Ноты без музыки» – партитуры, которые в своем перформансе не предполагают музыкальной игры. Это своего рода загадка, парадокс, решенная околмузыкальными средствами. Подобного рода новации, согласно В.И. Мартынову, стали знаком перерождения письменной композиторской традиции в фазу *посткомпозиторской* музыки.

Проблема детерминизма музыкального материала является актуальной с позиции взаимодействия композиторов и исполнителей. Она обостряется с точки зрения несоответствия композиторского замысла при реализации сочинения, поскольку требования авторов не всегда соответствуют возможностям исполнителей. Наличие комментирующей функции и четко прописанных правил игры со стороны композитора является весьма желательным. В противном случае, исполнитель должен выстраивать свою логику, примеряя на себе роль композитора в прямом смысле.

Это также обозначает проблему авторского начала, которая остро стоит при прочтении визуальной музыки. В графических партитурах, как отмечает Н.П. Коляденко, «адресат получает не готовый продукт, а требующую воссоздания *семантическую матрицу*. Автором считается и тот, кто создал повод для интерпретации, и тот, кто интерпретацию осуществил»⁵. Автор предстает и как создатель, представитель идеи, и как «манипулятор». Через различные визуальные объекты, жесты или даже тишину, он направляет психическую активность индивида в определенное русло, удерживает фантазию слушателя в тех или иных семантических рамках.

Другая сторона проблемы очерчивает несовершенство условных форм фиксации звукового материала. Нотация, эволюционирующая в разновидность художественной графики, намечает ряд проблем в области онтологии музыки, пределов музыкального пространства. А есть ли границы этого пространства?

Творчество авангардистов вступает в конфликт с границами открытого произведения как художественной формы. В таком искусстве теряется важный момент коммуникации между объектом восприятия и воспринимающим субъектом, отсутствие зрительного векторного направления вытесняет объект за рамки художественного пространства⁶. Алеаторным опусам авангардистов, на самом деле, характерна многозначность, которая делает их музыку практически безграничной. Стремление авторов «размыть» эти границы обо-

⁵ Коляденко, Н.П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). Новосибирск, 2005. С. 217.

⁶ Ступин, С.С. Феномен открытой формы в искусстве XX века. Автореф. дисс. ... канд. филос. наук. М., 2008. С. 23.

значают проблематику реальности этих границ. Поэтому, «представления – чем же именно является сама проблема границ – нет. Существенно, что членение пространства на области, выделение / полагание отдельностей куда менее проблематично, нежели положение и статус границ в этом членении»⁷.

В связи с расширением композиционных технологий теория музыки также движется вслед за композиторскими экспериментами. Одной из новых сфер изучения становится *топология музыкального пространства*. М.А. Кокжаев, один из исследователей этого вопроса, определяет две формы существования музыкальной композиции: нотно-графическую и реально-звуковую. Музыкальную графику автор относит к одной из форм пространственности, находящейся в пропорциональной звуковысотной и временной зависимости друг от друга. В настоящее время, по мнению автора, нотная графика стала одной из ветвей «идеопластического изобразительного искусства». Исследователь находит подтверждение этому как в наличие специализированных графических формах распределения и записи музыкального материала, так и в типичных фактурных элементах, характерных для той или иной эпохи или стиля. Их реализацию демонстрируют партитуры портретного письма через музыкальную стилизацию или конкретные изображения-символы (М. Кокжаев «Гримасы фортуны»), а также «хронотектонические» партитуры (Дж. Крам «Макрокосмос» I и II).

Таким образом, пространственность формы и ее многомерность определяется прежде всего авторской задачей, при которой, нотно-графические возможности безграничны. При этом, музыкальное пространство существует только вместе с реальным музыкальным материалом. Вне музыкальной композиции его нет.

В Заключении дается обобщение основных результатов исследования. Отмечается, что мобильная форма и графическая музыка существуют в контексте единого композиторского стиля Брауна. В этом смысле, они концептуально переплетены и рождены в одном творческом поле.

Графическая музыка стала мощным инструментом для создания звукового образа пространства и импровизационной основы творчества. Мобильная форма характеризовалась совмещением принципов малой и большой алеаторики, приближая понимание всей конструкции музыкальной композиции к пределу открытости. Однако, все же Браун предпочел контролировать процесс и учитывать временные параметры в своих сочинениях, предлагая исполнителям сопоставлять модули-фрагменты и опираться на собственное ощущение времени, а также подбирать сочетания созвучий, предполагая те или иные комбинации тембровых красок.

В итоге, открытая форма обрела у Брауна узконаправленное значение как форма с незакрепленной последовательностью музыкального материала. Она обозначена внутри мобильных партитур как “open form” в локальном варианте ее отдельных сегментов. И в этом смысле организация формообразу-

⁷ Арутюнян, С.М. Семиотические границы в искусстве (культурологический анализ). Автореф. дисс. ... док. филос. наук. М., 2008. С. 7.

ющего процесса оказывается у Брауна ближе именно к понятию мобильной формы, а также ее варианта модульной формы, а современная нотация выступает логическим ее отражением. С помощью нотации Браун не только изменил внешний вид представления музыкальных событий, но и модифицировал их внутренние пространственно-временные отношения. В фиксации материала у Брауна сложился свой узнаваемый нотографический стиль письма. В целом, появление всех недетерминированных форм записи обуславливалось поиском новых критериев звуковой выразительности, философскими идеями художественного содержания произведения, для которых необходимы новые формы их зрительно-графического запечатления.

Сегодня творчество Брауна начинает находить вполне заслуженное признание. Его фигура обнаруживает в себе еще довольно большой творческий запас, способный стать источником вдохновения и профессионального роста для многих современных музыкантов. А факт того, что композиторское наследие Брауна изучено еще не в полном объеме, открывает перспективы для более детального монографического освещения его творчества.

В согласованном соединении стабильного и мобильного, пространственного и временного, логически-продуманного и спонтанного (интуитивного) и состояла самобытность творческого метода Брауна. Масштаб и степень соотношения между разными параметрами музыкального высказывания могли меняться от предельно импровизационных по своей сути, до вполне конкретных и четких. Но главное, что эти сочетания никогда не были строго умозрительными, они позволяли исполнителям творить с полным ощущением сопричастности к таинству рождения музыки, здесь и сейчас, непосредственно во время игры. Все это несомненно говорит в пользу художественной ценности творческих поисков Брауна, реализованных посредством развития концепции мобильной формы в музыке XX столетия.

Публикации по теме диссертации в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК:

1. Козловская, С.А. О преломлении принципов абстрактной живописи и скульптуры в творчестве Эрла Брауна // Вестник музыкальной науки. – 2019. – № 4 (26). – С. 55–64.
2. Козловская, С.А. Нью-Йоркские творческие школы XX в. и деятельность композитора Эрла Брауна // Вестник музыкальной науки. – 2021. – Т. 9. – № 4. – С. 60–69.
3. Козловская, С.А. К вопросу изучения феномена открытой формы в музыкальном искусстве XX века // Вестник музыкальной науки. – 2022. – Т. 10. – № 2. – С. 129–139.

Другие публикации:

4. Козловская, С.А. Об особенностях открытой формы в творчестве Эрла Брауна (на примере сочинения «Cross sections and color fields») // Музыказнание: история и современность глазами молодых ученых: сб. материалов III Всерос. науч.-практ. конф. (25-26 окт. 2017 г.). – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2018. – С. 34–43.
5. Козловская, С.А., Молчанов А.С. О проблеме открытой формы в музыке XX века на примере творчества Эрла Брауна // Интеллектуальный потенциал Сибири: 26-я Региональная научная студенческая конференция (г. Новосибирск, 22-24 мая 2018 г.): сборник статей. – Новосибирск: НГТУ, 2018. – С. 106–113.
6. Козловская, С.А. Композиторское творчество Эрла Брауна в отечественных и зарубежных исследованиях // Научные школы в музыковедении XXI века: к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных. Материалы международной научной онлайн-конференции 24-27 ноября 2020 года. Рос. акад. музыки. – М.: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2020. – С. 300–307.