

# КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

---

© Козловская, С.А., 2021

УДК 781.1

DOI: 10.24412/2308-1031-2021-4-60-70

## НЬЮ-ЙОРКСКИЕ ТВОРЧЕСКИЕ ШКОЛЫ XX в. И ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КОМПОЗИТОРА ЭРЛА БРАУНА

С.А. Козловская<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

**Аннотация.** В данной статье рассматривается деятельность одного из ярких представителей авангарда второй волны, композитора Эрла Брауна в контексте нью-йоркской композиторской школы и других творческих объединений, возникших в Нью-Йорке в 1950-х гг. на фоне принципов экспериментального направления разных видов искусства. На основе анализа документальных и научных зарубежных источников автор описывает особенности творческого метода авангардного искусства, выделяя такие принципы, как взаимодействие изобразительных средств с предметами окружающего мира, интеграция скульптуры с природными стихиями, алеаторическое построение танца и идеи абстракционизма в музыке. В работе показан опыт деятельности композиторов в создании электронной музыки, который позволил выделить ряд отличительных особенностей в творчестве Э. Брауна раннего периода. Это его особый интерес к джазу; сочетание в произведениях импровизационного подхода с рационально-логическим; разработка новых видов нотации музыки; отход от крайностей экспериментальных установок и сохранение внутреннего эмоционально насыщенного звукового эталона. В этом контексте отмечается особая роль цикла «Фолио» как яркой экспериментальной работы в разработке принципов мобильной формы и графических методов письма. В завершении дается общая оценка деятельности Брауна и нью-йоркских школ, находившихся в тесных связях идейного содержания, выдвинувших Нью-Йорк в лидеры мирового искусства XX в.

**Ключевые слова:** авангард, нью-йоркская школа, абстрактный экспрессионизм, современное искусство, Эрл Браун, алеаторика, открытая форма, перфоманс

**Конфликт интересов:** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Козловская, С.А. Нью-йоркские творческие школы XX в. и деятельность композитора Эрла Брауна // *Вестник музыкальной науки*. 2021. Т. 9, № 4. С. 60–70. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-4-60-70.

## NEW YORK CREATIVE SCHOOLS OF THE 20th CENTURY AND THE ACTIVITIES OF COMPOSER EARL BROWN

S.A. Kozlovskaya<sup>1</sup>

<sup>1</sup> M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

**Abstract.** This article is devoted to the work of one of the brightest composers of the avant-garde of the second wave, Earl Brown, which is considered in the context of the “New York school of Composition” and other creative associations that arose in New York in the 1950s against the background of the principles of experimental direction of various types of art. Based on the analysis of documentary and scientific foreign sources, the author describes the features of the creative method of avant-garde art, highlighting such principles as the

interaction of visual means with objects of the surrounding world, the integration of sculpture with natural elements, aleatoric dance construction and the ideas of abstractionism in music. The paper shows the general experience of composers in the creation of electronic music, which allowed us to identify a number of distinctive features in the work of E. Brown of the early period. This is his special interest in jazz; the combination of an improvisational approach with a rational-logical approach in his works; the development of new types of music notation; a departure from the extremes of experimental settings and the preservation of his inner emotionally saturated sound standard. In this context, the special role of the Folio cycle is noted as a vivid experimental work in the development of the principles of mobile form and graphic writing methods. In conclusion, a general assessment of the activities of Brown and the "New York schools", which were in close ties of ideological content, which put New York into the leaders of the world art of the twentieth century, is given.

**Keywords:** avant-garde, New York school, abstract expressionism, modern art, Earl Brown, aleatorics, open form, performance

**Conflict of interests.** The author declares the absence of conflict of interests.

**For citation:** Kozlovskaya, S.A. (2021), "New York creative schools of the 20th century and the activities of composer Earl Brown", *Journal of Musical Science*, vol. 9, no. 4, pp. 60–70. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-4-60-70.

К середине XX в. в новых социальных, правовых и общественно-политических условиях, художники стремились к экспериментальным, новаторским идеям, использующим рациональные и интуитивно-импровизационные формы выражения. Одним из таких направлений стал абстрактный экспрессионизм развивавшийся в Северной Америке в 1940–1960-х гг. В искусствоведении этот термин стал наиболее употребительным для группы американских художников, большинство из которых сформировали эстетические принципы на основе сюрреализма и кубизма. Наделяя свои произведения глубокими философскими смыслами и эмоциями, приверженцы абстрактного искусства все больше переходили в концептуальную сферу, поднимая вопросы о сущности и значении художественного произведения. В результате, абстрактный экспрессионизм положил начало влиянию Нью-Йорка как центра западного мирового искусства, а художники этой волны вошли в историю как нью-йоркская школа.

Американский композитор Эрл Браун (1926–2002) представляет в этом смысле особый интерес, поскольку принадлежит к авангардному музыкальному искусству, составившему мировую славу Нью-Йорку и более широко американской музыке второй половины XX в. Композиторское наследие Брауна многочисленно и обширно, включает и академическую, и электронную, и интуитивную музыку. Несмотря на рост общего числа работ по современному искусству и признание Брауна, наряду с Дж. Кейджем, как одного из лидеров второй волны авангарда, его заслуг в становлении принципов мобильной формы и графической нотации, многие моменты его творческого метода и художественных предпочтений остаются до конца не раскрытыми.

Среди отечественных авторов следует в первую очередь отметить работы Е. Дубинец и М. Переверзевой, посвященные некоторым вопросам нотации и формообразования алеаторических композиций раннего и среднего периодов жизни Брауна. Значительный вклад в изучении

и систематизации творческого наследия принадлежит все же зарубежным ученым. Среди работ последнего десятилетия особого внимания заслуживает книга под редакцией Ребекки Ким «Beyond notation: the music of Earle Brown» (Kim R., 2017), содержащая эссе музыковедов, статьи самого Брауна, других авторов и исполнителей, представляющие его как композитора-экспериментатора, дирижера, продюсера и художника.

По-прежнему, одним из привлекательных и интересных для осмысления периодов творчества композитора остается десятилетие 1950-х гг., разнонаправленная деятельность Брауна в контексте нью-йоркской композиторской школы, отличавшаяся наибольшей креативностью. Появление новых документальных, публицистических и научных источников, фиксирующих деятельность композитора в этот период, позволяет по-новому взглянуть на устоявшуюся оценку искусства музыкального авангарда второй волны. А в данном обращении к теме целью ставится раскрытие специфики деятельности Эрла Брауна в контексте нью-йоркской композиторской школы и смежных с ней других творческих школ.

Нью-йоркская школа<sup>1</sup> – это объединение американских художников, поэтов, композиторов и хореографов. Изначально под этим термином понималась только группа художников абстрактного экспрессионизма (В. де Кунинг, Б. Ньюман, Дж. Поллок, М. Ротко, Р. Раушенберг и др.)<sup>2</sup>, зародившаяся в 1940-х гг. Их объединяла стилевая независимость, стремление к оригинальности, но все же они не придержива-

лись канонов какой-нибудь единой платформы и поэтому здесь, как подчеркивает Е. Кисеева, «сложно говорить о единой системе эстетических взглядов» (2018, с. 116). Для создания своих произведений абстракционисты использовали непривычные для живописи материалы и техники рисования, в результате чего картины не были в конкретном смысле изображением чего-то, а процесс работы носил импровизационный характер.

В зарубежном искусствоведении исследователи расходятся во мнении, может ли такое объединение по праву называться школой? Гарольд Розенберг отрицательно относился к подобной формулировке, определив группу как «живопись действия». По его мнению, «нью-йоркским художникам не хватало общего духа, который связывал бы их, несмотря на антагонизм во взглядах», в отличие от художников парижской школы (Эштон Д., 2017, с. 8). Противоположное мнение у критика Роберта Голдуотера, который отмечал, что у нью-йоркской школы «есть история, мифология и агиография», «множественная индивидуальность» художников и утверждал, что «результаты установок ее представителей – их произведения – более однородны, чем полагают критики» (Эштон Д., 2017, с. 8).

Еще один вид изобразительного искусства – скульптура. В ней, как и в живописи, авторы увлекались сочетанием различных материалов – металла, стекла и т.п., создавая объемно-пространственные объекты с применением геометрических форм. Американский скульптор и искусствовед Дональд Джадд на-

зывая такие новые произведения «специфическими объемами», делает вывод, что «граница между живописью и скульптурой стерлась, вследствие чего произошла гибридизация, где рациональная логика сближается с иррациональным алогизмом» (цит. по: (Подольская К., 2017, с. 160)). Художники стремились соотнести свое творчество с внешним миром, активизировать взаимодействия с окружающей средой, таковы, например, «движущиеся» модели Александра Колдера, получившие название «Мобили». Эти скульптуры сами приходят в движение за счет природных стихий (ветра, воды) или физического воздействия человека. В противоположность им, скульптуры «Стабили» – сами оставались неподвижными, но оказывалось возможным движение вокруг них (движение внешней среды), которое также являлось частью композиции.

Со временем идеи абстракционизма овладели и другими видами творчества. Например, искусствоведы также отмечают существование в США нью-йоркской хореографической школы, представителями которой являлись: М. Каннингем, И. Райнер, Т. Браун, С. Пэкстон и др., принимавшие активное участие в концертах театра Джайсона<sup>3</sup>, особенностью которого был перформанс<sup>4</sup>. Главной задачей таких постановок стал эксперимент над человеческим телом и распределением движений во времени.

М. Каннингем (1919–2009) был одним из ярких представителей современной хореографии того времени (Полисадова О., 2013, с. 23–27). Ведущей тенденцией его стилистики являлся поиск ранее не извест-

ных возможностей танца. В 1952 г. Каннингемом был написан манифест «Пространство, Время и Танец», где он излагает суть своей концепции, согласно которой, «структуру композиции ограничивает лишь временное пространство» (Кисеева Е., 2017, с. 92). В этом пространстве танец творится без какой-либо логической подготовки, хореографом намечаются лишь отдельные движения, которые потом могут чередоваться в любой последовательности по принципу алеаторики. Одно из важных свойств танца – фрагментарность, движения танцоров могли быть «странными и неестественными» – от резких и быстрых рывков до внезапного торможения и смены характера, образуя «танец случайного».

В музыкознании понятие «нью-йоркская школа» охватило творческое объединение музыкантов-экспериментаторов: Мортон Фельдмана, Крисчен Вулфа, Дэвида Тюдора, Эрла Брауна и лидера группы Джона Кейджа, известных своей композиторской и исполнительской деятельностью. Увлеченные произведениями художников-абстракционистов, каждый из них разрабатывал индивидуальные нетрадиционные методы письма, где важным средством в формообразовании являлась спонтанность, интерес к импровизационному началу<sup>5</sup>.

Так, Дж. Кейдж ориентировался на принцип неопределенности музыкального материала или формы, который берет свое начало из философских идей Востока, вследствие чего он освоил «метод случайных действий». К. Вулф стремился дать возможность исполнителю самостоятельно принимать решения в про-

цессе игры выписывая в партитуре лишь отдельные параметры музыкального материала (высота, тембр, длительность и т.п.), такой стиль он назвал «метод подсказывания». М. Фельдман особое предпочтение отдавал графическим партитурам, а также для него было важно, чтобы «звуки существовали сами по себе в виде “незафиксированных” элементов» (Переверзева М., 2012, с. 94).

Первоначально группа именовалась «4 музыканта за работой» (“Four Musicians at Work”). Под таким названием в 1952 г. в американской периодике появилась статья<sup>6</sup>, в которой были представлены краткие высказывания М. Фельдмана, К. Вулфа, П. Булеза<sup>7</sup> и Дж. Кейджа касаясь композиционной системы сериализма, принципов случайности и т.д. Сначала такая «совокупная» группа многими не воспринималась всерьез. Американский композитор, учитель Дж. Кейджа Г. Коуэлл высказывал сомнения по поводу этого объединения в своем докладе «Текущая хроника» в 1952 г. Проанализировав деятельность единомышленников, он пришел к выводу, что ему непонятны эстетические взгляды, особенности метода работы и смысл их искусства. Позднее британский музыковед и композитор Дэвид Николлс охарактеризовал целеустремленную «нью-йоркскую школу» как краткое явление с 1952 по 1954 г. Однако последующая деятельность всех членов группы показала, что эти оценки были поспешны. Она стремительно развивалась, создавая все больше громких, подчас скандальных и вошедших в историю проектов, закрепив за собой название композиторской «нью-йоркской

школы» просуществовавшей с 1950 до 1960 гг. (Денисенко Г., 2011, с. 39).

Э. Браун присоединился к группе в ранний период своего творчества в 1952 г. В это время его захватывают недетерминированные идеи Кейджа и авангардные явления в различных сферах искусства, в результате чего он приступает к поискам своих собственных решений в области формообразования и нотации.

Первая совместная работа группы, уже с участием Э. Брауна, началась над авторским проектом электронной музыки («Project for Music on Magnetic Tape») (1952–1954)<sup>8</sup>. В этом проекте участники представляли четыре произведения: «Пересечения» («Intersection») для оркестра М. Фельдмана, «Магнитная лента» («Magnetic tape») К. Вулфа, «Октет» (позже названный как «Октет I» («Oktet»)) Э. Брауна и «Уильямс Микс» («Williams Mix») Дж. Кейджа, последнее названо в честь спонсора их группы – архитектора Пола Уильямса. Работа велась в частной студии звукозаписи Беби и Луи Барронов<sup>9</sup>. Каждое произведение реализовано с использованием восьми монофонических магнитофонных лент, расположенных в разных точках концертного зала. Материалом послужили звуки различного происхождения – от акустических до шумов окружающего мира: городской среды, природных стихий, впоследствии преобразованных в электроакустические. Вся концепция проекта строилась на использовании идеи недетерминированности музыкальной ткани, а также на расширении границ музыкально-звукового пространства.

Нельзя сказать, что в полной мере этот эксперимент был удач-

ным. Высказывались разные оценки. Многие критики отмечали, что в музыке отсутствовала интеллектуальность и художественность, также было много враждебности по отношению к концертной презентации этих сочинений со стороны простых слушателей. «В этот момент все были напуганы до смерти электронной музыкой», – говорил Браун об одном из концертов 1953 г., в рамках проекта на котором прозвучали «Уильямс Микс» и «Октет» – «они (слушатели) заходили в концертный зал, смотрели на сцену и садились в конец зала, но колонки были прямо за ними» (Chadabe J., 1996, p. 58). В результате, неожиданный и непривычный звуковой эффект (возникавший близко к уху) негативно влиял на слуховое впечатление воспринимавших музыку. В то же время были и профессиональные отзывы объективного типа. Как отмечал композитор Г. Коуэлл, в своих произведениях для магнитной ленты Кейдж, Фельдман, Браун и Вулф «избавились от клея» (Переверзева М., 2005, с. 27), т.е., вышли за пределы традиционных систем гармонии и формообразования, разработали новые техники и принципы композиции в условиях электронной и конкретной музыки, в результате чего появились открытые и мобильные формы.

После завершения проекта Браун, Фельдман и Вулф вернулись к экспериментам с акустическими инструментами, в то время как Кейдж и Тюдор продолжали работать с электронной музыкой. Лишь позже Браун последует за прошлым опытом и сочинит «Октет II» (1954), который будет реализован только в 2009 г. Далее у композитора появ-

вится еще четыре произведения подобного рода: «Times Five» (1963), «Music for Galerie Stadler» (1964), «Wikiup» (1979), «Tracer» (1985), которые осуществлены с помощью сформировавшихся идей в области открытой формы.

Как отмечал немецкий дирижер и композитор Ганс Зендер (Johannes Zender), который был хорошо знаком с творчеством американских экспериментаторов и, в частности с Брауном, с начала 1960-х гг. все они разделяли общую мысль – не идти по стопам европейской традиции, в том числе и европейского авангарда (Kim R., 2017, p. 255–266). А творчество А. Шёнберга и Л. Бетховена необходимо было преодолеть, так как для первого важна идея конструктивного, строго рационального подхода к музыкальной композиции, а для второго – концепция, связанная с немецким идеализмом «от мрака к свету», передача героической любви к человеку. Это все те ассоциации, которые члены нью-йоркской школы хотели избежать. Однако среди всей европейской музыки в целом, отдаленной от немецкой, значимым образцом на ранних этапах для американцев стало творчество И. Стравинского, так как его произведения считались космополитичными, ориентированными на разные стили, и поэтому оказались пригодными для поисков новых революционных идей.

В данном отношении, творчество Дж. Кейджа, М. Фельдмана, К. Вулфа, других их современников и последователей, оказывается схожим по многим параметрам (в поисках формы, нотации и качества звучания). В этом смысле фигура Эрла Брауна не является чем-то исключи-

тельным и органично вписывается в контекст авангардных устремлений нью-йоркской группы. Однако при более пристальном взгляде на Брауна становятся заметными и некоторые отличительные особенности его творческой манеры, его натуры, вырисовывающиеся среди общих художественных устремлений, личностный профиль автора.

Во-первых, Эрл Браун был единственный из всей группы американских композиторов, кто хорошо знал и любил джаз. В молодости, он был практикующим джазовым музыкантом, играл на трубе в различных коллективах, был знаком и выступал с известными музыкантами, такими как Боб Брукмайер, Джерри Маллиган, Зут Симс, Орнетт Кулман, Эрик Дольфи и др. Импровизация стала частью его творческой натуры и органично вошла в круг его академических сочинений, насытив их спонтанностью и свободой в изложении музыкального материала, *энергией бибоба*.

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

В-третьих, композитор большое внимание уделял связи между поиском нового звучания и формой его графической фиксации, разрабатывая новые виды нотации. Коллеги также отмечали данное предпочтение Брауна в работе со звуком, ко-

торый очевидно становился для них движущей силой музыки XX в. Об этой идее говорил еще Э. Варез – «звуку необходимо время, чтобы заговорить и “лишь немногие композиторы поняли эту мысль. И никто не понял ее лучше Эрла Брауна”» (книга М. Фельдмана «Привет восьмой улице»). Эмансипация звука и особое философское его понимание, в частности сравнение с красками на холсте, требовало поисков новых способов запечатления, что стало причиной появления временной и графической нотации.

В-четвертых, находясь в контексте общих эстетических взглядов нью-йоркцев, их авангардных экспериментальных устремлений, Браун сумел уберечь себя от крайностей, сохраняя при всем разнообразии некий внутренний звуковой эталон, отнюдь не абстрактный, а эмоционально насыщенный. Не случайно, слушатели давали различные оценки по восприятию его музыки, называя ее то «монументальной», то «чувственной» или в более философском смысле «онтологически обыденной». Как и говорил сам Кейдж, оценивая музыку Брауна, поначалу она казалась обычной, более европейской (ранние его произведения), позднее увлечение абстрактными экспрессионистами и джазом сделали его «Феноменом Нового Света» (Dickinson P., 2007, p. 136).

В 1950-е гг., приняв некоторые философские идеи Кейджа, Браун находит свой путь в воплощении идей индетерминизма. В отличие от Кейджа, предложившего метод так называемой «алеаторики композиторского процесса», где материал сочинения возникает от вариатив-

ной комбинации случайно образующихся сочетаний, Браун исходит именно из материала, предлагая исполнителям самим творить форму во время игры. Эти идеи заложены в ключевом произведении 1950-х гг. – цикле «Фолио» (1952–1953), который он охарактеризовал как «эксперименты в нотации и исполнительских процессах», где очень ярко отражается эволюционный тип мышления композитора в сторону недетерминированных видов письма.

Каждая из семи пьес цикла предстает как небольшая музыкально-графическая миниатюра, в которой охвачены основные композиционные концепции XX в.: сокращенная пунктуация, отсутствие метрической системы, временная и графическая нотация и т.д. Отдельные фрагменты, содержащие разбросанные ноты в диапазоне пяти октав, создают впечатление чего-то продолжающегося, находящегося за пределами «холста», напоминая живописную технику Поллока. Есть здесь и попытка представить перевод плана хореографической композиции Кэролайн Браун (показанной на мастер-классе Дж. Кейджа) в звуковое событие (Пьеса № 6 «Трио для пяти танцоров», или Июнь 1953).

Есть работа с пропорциями музыкального текста, заложенная вариативность в прочтении нот музыкантами-исполнителями, что напрямую влияло на продолжительность сочинения (пьеса № 7 «1953»). И самое важное звено всего «Фолио» – это ощущение визуального пространства, которое ярко проявляется в пьесе «Ноябрь (Синергия)» и заметно усиливается в № 3 «December 1952» («Декабрь 1952») для любых инструментов, где в полной мере

проявляется интерес композитора к множественности выбора направления чтения материала, и собственно происходит рождение графической партитуры.

В итоге, цикл «Фолио» вошел в историю как смелый эксперимент композитора в области нотации и формы, сочинение можно считать главным творческим итогом Брауна, возникшим в контексте деятельности нью-йоркской школы. Результат был направлен на усиление спонтанности музыкального творчества и возникновение синергетического эффекта, на который указывал сам композитор. Также продуктивной оказалась реализация идеи открытости музыкальной композиции, которая приобрела многоуровневый характер выражения. С одной стороны, на уровне отдельных пьес «Фолио» мы прослеживаем четкую тенденцию к мобильности структуры, вариативности чтения предложенного материала, ведущего к интуитивно проявленным вариантам растягивания или сжимания времени. С другой стороны, пьесы цикла, записанные на отдельных страницах, могут быть реализованы в любом порядке – это идея открытости целого (уровень общей формы).

Таким образом, все творческие группы Нью-Йорка конца 1940-х и 1950-х гг. (художники, композиторы, хореографы) находились в тесных связях идейного содержания и личностных взаимоотношений. Их деятельность выдвинула культуру Нью-Йорка на новый уровень, город «стал крупнейшим международным центром послевоенного искусства» (Кисеева Е., 2018, с. 117). И заметную роль в этом процессе сыграл Эрл Браун. Как отме-

чал сам композитор, на его музыку всегда был позитивный отклик, со временем он стал одним из часто исполняемых композиторов и образцом для подражания<sup>10</sup>. Более того, очевидно Браун имел определенное влияние и на европейцев, которое возникло после известного турне

Д. Тюдора по Европе в 1950-х гг., где была представлена и музыка Брауна. В то же время он ощущал себя в постоянной конкуренции с европейцами (П. Булез, К. Штокхаузен), борясь за пальму первенства в области создания мобильных партитур и нотационных новаций.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Термин «нью-йоркская школа» впервые был использован в предисловии к каталогу выставки «Семнадцать современных американских художников» в галерее Ф. Перлса (1951) художником Робертом Мотеруэллом.

<sup>2</sup> Абстрактный экспрессионизм (термин Р. Коутса, 1946) – направление, зародившееся в американской живописи после Второй мировой войны. Оно объединяет в себе экспрессионизм (иррациональность, особого рода максимализм художественного темперамента) и абстракционизм (отрицание фигуративности). Художники использовали «технику автоматического письма» – спонтанного разбрызгивания красок по холсту и главное внимание уделяли живописной поверхности и особенностям взаимодействия цветовых пятен и линий.

<sup>3</sup> «Джэдсон театр» (1962–1964) получил свое название в честь мемориальной церкви Джэдсон (Нью-Йорк, США) которая с 1950-х гг. спонсировала современное искусство и предоставляла репетиционные площадки для танцоров и хореографов, организовывала выставки работ малоизвестных (на тот момент) художников (в том числе Р. Раушенберга) и т.д.

<sup>4</sup> Перформанс – (понятие 1960–1970 гг.) форма представления современного искусства, где ключевой составляющей является зрелищность, ориентированная главным образом на театральные приемы работы со зрителем, с использованием эффектных деталей (Булычёва Д., 2010, с. 194).

<sup>5</sup> При этом композиторы были лично знакомы и общались с художниками, ар-

хитекторами, скульпторами, нередко работая в паре (Дж. Кейдж – М. Каннингем, Дж. Кейдж – Р. Раушенберг, Э. Браун – А. Колдер и т.п.).

<sup>6</sup> «4 Musicians at Work» *Trans/formation: Arts, Communication, Environment* 1, no. 3 (1952). P. 168–172. *Trans/formation* – ежегодный журнал, публикующий научные статьи науковедческой и искусствоведческой направленности.

<sup>7</sup> В декабре 1952 г. П. Булез уехал в Париж, тем самым отделившись от группы. На его смену пришел Д. Тюдор – «исполнитель новой музыки» П. Булеза, К. Штокхаузена, М. Фельдмана, Дж. Кейджа и т.д.

<sup>8</sup> Благодаря этому проекту Эрл Браун приобрел хороший опыт в работе с лентами и техническим оборудованием, впоследствии став инженером на студии звукозаписи Capitol Records (Крупный звукозаписывающий лейбл США, основанный в 1942 г.) с 1955 по 1960 г.

<sup>9</sup> Bebe (1925–2008) and Louis Barron (1920–1989) – американская семья изобретателей и исследователей электронного звука. Первые, кто записали электронный саундтрек для коммерческого художественного фильма «Запретная планета/Forbidden Planet» (1956 г.).

<sup>10</sup> Израильский композитор Шуламит Ран в Чикагском университете обучала своих учеников сочинять в технике «Available Forms I», которая является первым сочинением в открытой форме для оркестра.

### ЛИТЕРАТУРА

Булычёва Д.Ф. Перформанс и хэппенинг: Общее и частное // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. 2010. № 1. С. 194–197.

Денисенко Г.В. Импровизационные основы алеаторики // Вестник Московского

### REFERENCES

Ashton, D. (2017), *N'yu-Jorkskaya shkola i kul'tura ee vremeni* [New York school and the culture of its time], Ad Marginem Press, Moscow, 336 p. (in Russ).

Bulycheva, D.F. (2010), “Performance and happening: general and private”, *Vestnik*

государственного университета культуры и искусств. 2011. № 5. С. 39–43.

Кисеева Е.В. Музыкально-хореографический перформанс как актуальная форма музыкального театра // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. № 4. С. 90–95.

Кисеева Е.В. Роль композиторов нью-йоркской школы в становлении и развитии хореографического перформанса // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2018. № 6. С. 114–129.

Переверзева М. Джон Кейдж: Жизнь, творчество, эстетика: Дис. ... канд. ист. наук. М., 2005. 273 с.

Переверзева М. Музыка, случайность и их взаимоотношения // Философия и культура. 2012. № 2. С. 90–100.

Подольская К.С. Трансформация скульптуры как вида искусства во второй половине XX начале XXI века // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 12: В 5 ч. Ч. 2. С. 159–163.

Полисадова О.Н. Балетмейстеры XX века: Индивидуальный взгляд на развитие хореографического искусства: Учеб. пособие. Владимир: Изд-во ВлГУ, 2013. 202 с.

Эштон Д. Нью-Йоркская школа и культура ее времени. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. 336 с.

Chadabe J. *Electric Sound: The Past and Promise of Electronic Music. The Great Opening up of music to all sounds.* Pearson, 1996. 384 p.

Dickinson P. Earle Brown interview with Peter Dickinson (1987) // *CageTalk: Dialogues with and about John Cage*, 2007. Pp. 136–145.

Kim Rebecca Y. *Beyond notation. The Music of Earle Brown.* University of Michigan Press, 2017. 416 p.

*KGU im. N.A. Nekrasova* [Bulletin of KSU im. N.A. Nekrasova], no. 1, pp. 194–197. (in Russ).

Chadabe, J. (1996), *Electric Sound: The Past and Promise of Electronic Music. The Great Opening up of music to all sounds*, Pearson, 384 p. (in Eng.)

Denisenko, G.V. (2011), “Improvisational foundations of aleatorics”, *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts], no. 5, pp. 39–43. (in Russ).

Dickinson, P. (2007), Earle Brown interview with Peter Dickinson (1987) [CageTalk: Dialogues with and about John Cage], pp. 136–145. (in Eng.)

Kim Rebecca, Y. (2017), *Beyond notation. The Music of Earle Brown.* University of Michigan Press, 416 p. (in Eng.)

Kiseeva E.V. (2017), “Musical and choreographic performance as an actual form of musical theater”, *Iuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh* [South-Russian musical anthology], no. 4, pp. 90–95. (in Russ).

Kiseeva, E.V. (2018), “The role of composers of the New York school in the formation and development of choreographic performance”, *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoi* [Bulletin of the A.Ya. Vaganova Academy of Russian Ballet.], no. 6, pp. 114–129. (in Russ).

Pereverzeva, M. (2005), *Dzhon Kejdzh: Zhizn', tvorchestvo, estetika* [John Cage: life, creativity, aesthetics], Cand. Sc. Thesis, Moscow, 273 p. (in Russ).

Pereverzeva, M. (2012), “Music, chance and their relationship”, *Filosofiya i kul'tura* [Philosophy and Culture], no. 2, pp. 90–100. (in Russ).

Podol'skaya, K.S. (2017), “The transformation of sculpture as an art form in the second half of the 20th and beginning of the 21st century”, *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art history. Questions of theory and practice], no. 12, part 2. pp. 159–163. (in Russ).

Polisadova, O.N. (2013), *Baletmejestery XX veka: Individual'nyh vzglyad na razvitie horeograficheskogo iskusstva* [Choreographers of the twentieth century: an individual view of the development of choreographic art], VIGU, Vladimir, 202 p. (in Russ).

**Сведения об авторе**

Козловская Светлана Александровна, аспирант Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки (научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой теории музыки А.С. Молчанов)

E-mail: s.v6ru@yandex.ru.

**Author information**

Svetlana A. Kozlovskaya, postgraduate of the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire (scientific supervisor – Cand. Sc. (Art Criticism), docent, head of the Department of Music Theory A.S. Molchanov)

E-mail: s.v6ru@yandex.ru

Поступила в редакцию 17.10.2021

После доработки 16.11.2021

Принята к публикации 19.11.2021

Received 17.10.2021

Revised 16.11.2021

Accepted for publication 19.11.2021