

А. Г. Коробова

Минимализм в контексте музыкального постмодернизма: техника vs эстетика?

Аннотация

Минимализм — одно из самых заметных направлений в современной музыке. Статья посвящена его комплексному рассмотрению в ретроспективе (прототипы и «предтечи») и перспективе (стадия постмодернизма) музыкальной истории. Впервые проводится параллель между музыкальным минимализмом и современной стадией его формирования движением хиппи — как феноменами, в своё время отразившими важные интенции культуры. Особое внимание уделено проблеме восприятия минималистской музыки. Отмечены происходящие со временем трансформации минимализма.

Ключевые слова: минимализм, постмодернизм, техники современной композиции, Стив Райх, Терри Райли, Филип Гласс, Ла Монте Янг, движение хиппи, музыкальное восприятие.

А. Г. Korobova

Minimalism in the context of musical postmodernism: techniques vs aesthetics?

Summary

Minimalism is one of the most notable trends in music of the last third of the 20th — beginning of the 21st century, which arose in the United States on the basis of the general cultural concept of *Minimal Art* (fine art, literature and poetry, cinema, etc.) and dynamically developed in the “no man’s land”: between academic and mass music. It is not by chance that musical minimalism is seen as a vivid manifestation of the “postmodernism era”, causing total disappearing of the boundaries between styles, genres, European and non-European art, as well as transformation of ideas about artistic creativity itself and the forms of its functioning. Minimalism is still marked by a high degree of interest among researchers, who often happened to be composers themselves. The issues of terminology, origins and “technologies” of minimalist music, its periodization are discussed, the stylistic and artistic-aesthetic aspects of this phenomenon are studied in the context of modern music. Along with these issues, this article pays special attention to the problem of perception of minimalist music, as well as its consideration in retrospect (prototypes and “forerunners”) and perspective (the stage of postmodernism) of musical history. For the first time, a parallel is drawn between the direction of musical minimalism and the hippie movement as phenomena that at one time reflected (in various forms — artistic and non-artistic) important intentions of modern culture and similarly marked their place in the context of this culture. This ideological and aesthetic aspect of minimalism has largely lost its relevance along with the change of cultural paradigms. The article notes the transformation and blurring of minimalism: at the stage of “post-post-modernism”, it is being dissolved in the musical mainstream of modernity and musical design.

Keywords: minimalism, postmodernism, techniques of contemporary composition, Steve Reich, Terry Riley, Philip Glass, La Monte Young, hippie movement, musical perception.

Музыкальная культура второй половины XX — начала XXI веков — необычайно пёстрый конгломерат направлений и течений. Это время, когда стиль эпохи сменяется «эпохой стилей», по меткому выражению Г. В. Григорьевой [2. С. 8]. Сталкиваются тенденции традиционализма и экспериментаторства, интеграции и дифференциации, набирает силу «“разгерметизация” концертной эстрады» (понятие В. Н. Холоповой [15. С. 446]). Данный период музыкальной истории сегодня привычно маркируется понятием *постмодернизм* (а затем и «пост-постмодернизм»), который воспринимается как пролонгированное кадансирование в зоне остановки движения этой самой истории.

В контексте стилового плюрализма и предельной индивидуализации композиторского письма происходит сближение техники и эстетики, когда техника концептуализируется, ибо к ней относятся уже не столько как к приёму, сколько как к *идее*. Поэтому для изучения и типологизации разнообразных явлений современной музыки категория техники письма приобретает значение морфологической. Выстраивая панораму композиторских техник в современной музыке, можно видеть, как во второй половине XX века, после 1950 года, который К. Штокхаузен провозгласил «часом *x* новой музыки» (началась вторая волна европейского авангарда, «договаривающая» идеи первой), нарастают процессы энтропии.

Взаимодействуют различные *оппозиционные тенденции* — наподобие маятника, когда он, дойдя до предела движения в одну сторону, неизбежно качнётся в другую. Среди этих оппозиционных тенденций: стремление к жёсткой детерминированности всех сторон композиции (серийность и сериализм) — и противоположное движение к индетерминированности (алеаторика); с одной стороны, достигается буквально «звукографическая» концентрированность звукового материала (пуантилизм), с другой — абсолютизируется

звукочасочность (сонористика или «музыка тембров»). В этом «качании маятника» наряду с движением «новой сложности» проявилось и движение к «новой простоте» (*New Simplicity*).

По отношению к современной музыке термин «новая простота» ввёл немецкий композитор Ариберт Райман (нем. *die neue Einfachheit*), обозначив тем самым движение конца 1970-х — начала 1980-х годов, возникшее в противовес европейскому авангарду 1950–1960-х, возглавляемому дармштадтской школой, а более широко — против тенденции к объективизму и рационализму. В качестве синонимов иногда используют также понятия «инклюзивная композиция», «новая субъективность» и другие. Райман понятием «новой простоты» объединил творчество семи композиторов, среди которых более известны Вольфганг Рим и Ханс-Юрген фон Бозе. Всех сближало, по мнению Раймана, стремление к прямой реализации творческого импульса в представлении музыки (в отличие от продуманного предкомпозиционного планирования, характерного для авангарда), а также желание более непосредственного общения с публикой.

Термин «новая простота» иногда применяют и к композиторам Кёльнской школы, среди которых — Вальтер Циммерман. В Дании ещё раньше возникла менее известная группа “Den Ny Enkelhed [Новая простота]”, в чём видят «датский ответ» на сложность музыки дармштадтской школы.

Нарубеже 1970–80-х годов понятие «новой простоты» распространяли также на новую американскую музыку, явления мультимедиа и «экологической музыки». Для разъяснения, что такое «новая простота», был даже созван музыкально-теоретический симпозиум в Граце (октябрь 1979 г.). После обсуждения все единодушно отказались от определения «новая простота» и объединения в одно направление разнородных явлений. Но общее всё же было: отрицание присущих авангарду идей рационального конструирования, его

«интеллектуального высокомерия», «герметичности» опытов. Ханс-Юрген фон Бозе писал: «Эксперименты с материалом ушли в прошлое, главное сейчас — воля к выражению, которая положит конец фетишизму материала» [Цит. по: 11. С. 107]. С этим Бозе связывал изживание также композиторского стиля: «личный стиль, надеюсь, скоро будет преодолен как пережиток XIX века»¹.

В России, заметим, давно было своё понятие «новой простоты»: в 1934 году о ней писал С. Прокофьев, раскрывая перспективы музыки: «Простота должна быть не старой простотой, а новой простотой» [Цит. по: 9. С. 56].

За океаном, в США, в критических классификациях, музыкальной и околomuзыкальной журналистике уже к концу 1960-х годов возник и закрепился, как оказалось, надолго, термин *минимализм*. Авторство приписывают искусствоведу Ричарду Уолхейму (1968). “Minimal Art” — общекультурная концепция, которая родилась в США и в 1960-е годы оказала влияние на многие течения некоммерческого искусства, в том числе и на музыку. П. Г. Поспелов назвал минимализм одним из первых выражений в искусстве постиндустриального мироощущения, подчеркнув, что вполне закономерным было её рождение в США — стране, где тогда «непротиворечиво существовали развитая техническая культура и природно-крестьянская традиция»: в этой музыке «ощущение гармонии цивилизации и природы, „экологический строй“ чувствуется так же ясно, как и её техническая основа» [10. С. 5].

Показательно, что премьера ставшего знаковым произведения Стива Райха *Piano Phase* (1967) состоялась не в концертном, а в выставочном зале — ведущем зале минималистской живописи и скульптуры “Park Place Gallery”, где демонстрировали свои работы художники-минималисты Сол Левитт и Роберт Моррис. Эта акция была призвана подчеркнуть союз в рамках “Minimal Art” визуальных и звуковых искусств.

Музыкальный истеблишмент довольно долго игнорировал минимализм, слышались и

весьма негативные высказывания. Так, П. Булез скептически оценивал его как «интеллектуальную разновидность поп-музыки», сравнивал с фаст-фудом: «удобно, но совершенно неинтересно» [Цит. по: 1. С. 356]. Э. Денисов считал минимализм профанацией и называл «коррозией музыки»².

Но минимализм сразу привлёк внимание андеграунда, джаз-, рок- и поп-музыкантов. У Стива Райха и Филипа Гласса к этому времени были свои ансамбли, близкие тогдашним рок-группам, Райли и Янг сами играли в джазовых группах. Динамично развиваясь на «ничейной» территории между академической и массовой музыкой, минимализм вскоре превратился в одно из самых заметных направлений в культуре последней трети XX века. Стив Райх называл главным достижением минимализма то, что он вывел современного композитора из социальной изоляции, куда загнал его музыкальный авангард, что он радикально расширил аудиторию в социальном и возрастном отношении. Кроме того, Райх назвал минимализм первой разновидностью всемирной музыки, поскольку он соединил в себе выразительные средства западной классической музыки, элементы восточных и африканских культур и американское музыкальное наследие [8].

О минимализме много пишут и высказываются — критики, исследователи, сами композиторы. Сегодня достаточно открыть интернет и вы наткнётесь на множество постов, разного рода статей, интервью, ссылок на солидные издания и т. д. Это позволяет в данной статье ряд традиционных аспектов затронуть лишь в тезисной форме, уделив больше внимания новым, как представляется, ракурсам. Итак, к традиционным пунктам можно отнести вопросы терминологии, композиторских «технологий» и истоков минимализма.

Терминология

Основной термин сегодня — *минимализм*. В отношении музыки его впервые использовал, как считается, британский композитор и

музыковед Майкл Найман в рецензии на премьеру «Великого дайджеста» Корнелиуса Кардью (по “Dà Xué” Конфуция). Если быть более точными, то в октябре 1968 году 24-летний критик разместил на страницах еженедельного лондонского журнала “The Spectator” эссе “Minimal Music” по поводу “Fugs’ concert” в Round House³. Позднее Найман развил данное понятие в книге “Experimental Music: Cage and Beyond” (1974). Вместе с тем на первенство в отношении термина претендовал и композитор-минималист Том Джонсон, выступивший как критик (по поводу концерта Элвина Лусье) для американского еженедельника “The Village Voice”, что, однако, произошло лишь в 1972 году [23. Р. 2–3].

Сейчас «минимализм» — общепринятый термин, но раньше наблюдалось его неприятие, в том числе самими композиторами. Действительно, к чему приложимо слово *minimal*? Однако есть слово и есть термин. И если раньше, как представляется, на первый план выступало прямое словесное значение понятия и тем провоцировались споры, то сейчас термин приобрёл устойчивость и определённую смысловую нагрузку. Имеется в виду крупное направление современного искусства, в том числе музыки. Со временем изменилось и отношение к термину, в восприятии которого снижающие коннотации уступили место положительным, а сам он получил буквально вокативное значение и плакатную выразительность, оттеснив многочисленные варианты ранних названий: *pulse music*, *pattern music*, *repetitive music*, *trance music*, *hypnotic music*, *process music*, *modular music*, *systemic music* [20. Р. 295]⁴.

Тимоти А. Джонсон, задавшись вопросом, как точнее определять минимализм — как эстетику, стиль или технику, — приходит к выводу, что «минимализм наиболее плодотворно определять как технику» [21. Р. 742]. Думается, первые два аспекта также весьма значимы, к чему мы ещё вернёмся. Но и «техника» минимализма не является чем-то единообразным, поэтому здесь точнее употреблять множественное число.

«Технологии»

Указанное музыкальное направление объединяет разных композиторов и подразумевает разные композиторские стратегии (некоторые из них и получали отражение в приведённой выше терминологии). Среди основных методов сочинения:

- репититивизм и аддитивность (Филип Гласс также называет это «музыка прибавления и вычитания»),
- постепенный процесс и постепенный фазовый сдвиг (Стив Райх),
- накопление или напластование (Терри Райли).

Само слово *minimal* отражает, прежде всего, сам принцип ограничения начального материала и способов работы с ним. *Начальный материал* — это простые звуковые и / или ритмические ячейки, *паттерны*. Собственно, начальным материалом всё может и ограничиться: например, Ла Монте Янг в своей “Composition 1960 № 7” написал только квинту *h—fis*¹ и предписал держать её как можно дольше (см. илл. 1)⁵. Главный приём *работы с материалом* — точная или слегка изменённая многократная повторность, *репититивизм*. При этом композитор закладывает лишь определённый алгоритм развёртывания паттерна — инициирует процесс, — а далее звуковые комбинации по ходу длительного звучания создаются и множатся как бы сами по себе, напоподобие фракталов. В силу этого временной процесс теряет динамику направленного движения («из точки А в точку В», или от начала к концу) и превращается в процесс статический. Джона-тан Д. Крамер (американский композитор и теоретик) назвал это «вертикальным временем»⁶.

Статичность обусловлена также «бессобытийностью» звучания, его информационной «пустотностью». Как сказал московский композитор Сергей Загний: «Минимализм — это желание выйти за пределы поступления новостей⁷. Такое естественно структурированное время (то есть приравненное к бытию) и является основным смыслом подобной музыки. «Пустотность» минимализма сродни онто-

логической тишине. Визуальный образ такой тишины как метафоры загадочной Зоны нашёл Андрей Тарковский в «Сталкере» (1979): ровная зелёная поляна и ветер, проходящий волнами по поверхности травы. Для этого кадра вся труппа по указанию режиссёра выщипывала на поляне отвлекающие от «моноцветности» травы цветочки и выступающие над общим уровнем стебельки.

«Накапливание» Терри Райли продемонстрировал уже в самом известном своём опусе — *In C* (1964). Партитура состоит из 53 отдельных паттернов. Она — для любого числа инструменталистов (могут быть и певцы), которые, следуя друг за другом наподобие канона, проигрывают все паттерны, повторяя каждый из них произвольное число раз и делая паузы между ними. Поскольку количество общих повторов и длина пауз непредсказуемы, то и каждое исполнение совершенно индивидуально по времени звучания и по качеству многоголосия.

Пример постепенного процесса и фазового сдвига — в упомянутом опусе Стива Райха “Piano Phase” (1967), написанном для двух фортепиано (гибридный вариант — для фортепиано и магнитофонной записи). Ранее Райх использовал принцип фазового сдвига в экспериментальной магнитофонной пьесе “It’s Gonna Rain” (1965), где одна фраза закольцована и проигрывается на двух магнитофонах с чуть разной скоростью⁸. В “Piano Phase” тот же эффект создаётся в живом исполнении. По сути, это бесконечный канон, который можно назвать также пропорциональным, что и даёт сдвиг. Залогом гармоничности звучания является внутренняя симметрия, заложенная в паттерне (см. илл. 2).

Техника «прибавления и вычитания» (англ. *addition and subtraction*) — основа композиционного метода Ф. Гласса. Ранние примеры — перкуссионная пьеса «1+1» для одного исполнителя и столешницы с усилителем (1967), а также “Music in Similar Motion” (1969) — открытая партитура для произвольного числа исполнителей, где репититивность сочетается с аддитивностью.

Обратим внимание на то, что приведённые примеры роднит наличие выдержанной ритмической пульсации и практически неизменный динамический уровень звучания (сродни «моноцветности»).

Истоки

Исследователи всегда подчёркивают множественность истоков минимализма⁹. А. Кром, характеризуя в своей докторской диссертации «классическую фазу» американского музыкального минимализма, объединяет множество истоков и влияний в несколько групп [См.: 6, глава 1]:

1) американское музыкальное искусство XX века (в том числе массовые жанры — джаз и рок);

2) неевропейская философия и музыка (как её называет С. Райх, “non-Western Music”: индийская, индонезийская, африканская и др.);

3) европейская профессиональная традиция от Средневековья до поставангарда.

Исследовательница останавливается также на значении контекста интеллектуальной художественной среды Нью-Йорка тех лет и атмосферы его экспериментального искусства — живописи, театра, хореографии¹⁰. А также на влиянии этнической музыки, с одной стороны, и поисков в области магнитофонной музыки, — с другой.

Действительно, в минимализме есть параллели с такими явлениями, как *riff* (характерное остинато в афроамериканской народной музыке, джазе, роке), *beat* (от африканской перекрёстной ритмики), остинатность «шагающего» баса в ударно-фортепианном стиле *бу-ги-вуги* (повальное увлечение 1940-х), *loop*¹¹ (в аудио- и видеозаписи замкнутый в кольцо-петлю фрагмент записывающей ленты, что даёт при воспроизведении возможность многократного повторения). Последний приём получил большое распространение в экспериментальной магнитофонной музыке, но также в техно-музыке и в диджеинге (масскультура).

Что касается музыки европейской профессиональной традиции, то многие исследова-

тели отмечают, что для минималистов в «зоне отчуждения» оказался период классицизма и романтизма. Но и здесь не всё так однозначно.

Дитер Шнебель, один из лидеров музыкального авангарда 1960-х годов, называет ряд примеров из музыки прошлого в качестве прообразов минимализма: начало вступления к «Золоту Рейна», где Вагнер сверхдлительно обыгрывает ми-бемоль мажорное трезвучие, «лейтмотив судьбы» из V Симфонии Бетховена. Шнебель даже пишет, что идеальным минималистским опусом стала бы композиция, основанная на многократном повторении только этого мотива [16. С. 18–19]. Многие минималисты указывают на Канон D-dur Пахельбеля как предтечу репититивизма.

Стив Райх писал, что его вдохновляло средневековое искусство: органумы Перотина, изоритмический мотет с его остинатной техникой, бесконечный канон раунда, — всё это помогло ему, наряду с экспериментами в области магнитофонной музыки, выйти на идеи фазовой композиции. Райх указывал также на ритмические новации в «Весне священной» Стравинского и на барабанную музыку Африки и Индонезии [24].

Из старинной музыки можно было бы вспомнить ещё формы на остинатный бас, когда он представлен в предельно кратком виде — как, например, в «The Bells [Колокола]» У. Бёрда, где в басу всего два звука (*do* и *re*), которые повторяются около 150 раз. Г. Пёрселл в своё время претворил некую творческую идею в «Фантазии на одну ноту» — ноту, которая на протяжении многочастной полифонической контрастно-составной формы выдерживается в теноре. В XX веке эта идея обрела немало последователей. Так, итальянский композитор-авангардист Джачинто Шелси создал опус «4 пьесы на одну ноту» (1959). Несколькоми годами раньше пьесу на одну ноту написал Дьёрдь Лигети — это № 1 в его фортепианном цикле *Musica ricercata* (1951–53). В те же годы Джон Кейдж впервые представил своё знаменитое «4'33"» в трёх частях¹² в сопровождении «белых холстов» Роберта Раушенберга, которы-

ми он вдохновлялся. Это стало «самой тихой музыкальной пьесой» по номинации в Книге рекордов Гиннеса 1998 года. Заметим, что общее количество секунд тишины = 273, а это значение абсолютного нуля по шкале Кельвина. Пьеса реализовала идеи Кейджа, заложенные ещё в его вербальной «Лекции о *Ничто*», прочитанной в 1949 году и отразившей увлечение учением дзен-буддизма.

Но и «4'33"», музыкально-беззвучное «Ничто», имело, как оказывается, предшественника. Это опус писателя-фумиста Альфонса Алле (от *фр.* «дым», в смысле «пускать дым в глаза», течение сродни дадаизму). Этот завязтый возмутитель спокойствия на Третьем «Салоне отвязных» (1884) продемонстрировал свой «Траурный марш для похорон Великого Глухого», в котором не было ни одной ноты. А. Алле на 30 лет предвосхитил также пионера концептуального искусства — «Чёрный супрематический квадрат» Казимира Малевича, первоначальная версия которого была создана для кубофутуристической оперы «Победа над солнцем» Михаила Матюшина и Алексея Кручёных (1913). Эпатажная работа фумиста имела программное название «Битва негров в глубокой пещере тёмной ночью»¹³. Эта картина, видимо, была известна Малевичу, хотя бы как факт: новейшие рентгеновские исследования обнаружили на его холсте фрагмент полустёртой надписи «Битва негров ночью»¹⁴.

Сам Джон Кейдж в качестве непосредственного предтечи минимализма называл эксцентричного французского композитора Эрика Сати (этого «Альфонса Алле в музыке»), который в 1910-е годы придумал «меблировочную музыку». Она предназначалась, по словам Сати, «не для того, чтобы её слушали, а для того, чтобы на неё не обращали ни малейшего внимания». Она строилась на бесконечном повторении одних и тех же коротеньких мотивчиков. Как сказал Кейдж о Сати: «Он открыл дорогу для нас». Кейдж возродил один из забытых опусов французского композитора и в 1963 году впервые полностью исполнил его «Vexations» (*фр.* досады, неприятности), напи-

санные в 1893 году: короткую пьесу (2 минуты), которую автор предписывал повторить без перерыва 840 раз, что, как оказалось, занимает около 24 часов. Вслед за Кейджем по всему миру было организовано несколько фортепианных марафонов со сменяющимися друг друга исполнителями.

Таким образом, как определил московский композитор Павел Карманов, «Минимализм — очень широкое понятие. Его можно рассматривать с разных сторон. Есть такая теория — что он был, есть и всегда будет. Его можно услышать и в музыке древних аборигенов, в музыке эпохи барокко, Баха, классиков, романтиков, наших современников и народных непрофессиональных фольклорных исполнителей»¹⁵.

Минимализм быстро занял значительное место в субкультуре, а затем в концертной музыке, выйдя впоследствии и на оперную сцену. В чём причина этого массового успеха?

Без сомнения, «классический минимализм» 1960-х — начала 1970-х годов с его декларативным отказом от композиционных усложнений авангарда и жёстко детерминированной формы (этого «кошмара современной цивилизации», по словам Дж. Кейджа [Цит. по: 12. С. 59]), с его возвращением к «просто звуку», мыслимому в онтологической первозданности, озвучивал в музыке некие важные интенции современного мира, энергия которых реализовалась в различных формах — художественных и внехудожественных. Здесь хотелось бы обратить внимание на параллель, которая до сих пор как будто оставалась незамеченной. В частности, ощутимый параллелизм видится между музыкальным минимализмом и современным этапу его становления движением хиппи как направлением молодёжной субкультуры¹⁶.

Возникновение и распространение движения хиппи в США происходит в те же годы: 1960-е — начало 1970-х. Оно тоже формировалось на почве богемной контркультуры. Основной принцип: ненасилие (= санскр. Ахймса, невредение — древний индийский принцип поведения и образа действий). Хиппи слушали рок-н-ролл и психоделический рок, путеше-

ствовали автостопом и увлекались восточными практиками (дзен-буддизм, индуизм, даосизм).

Минимализм и движение хиппи многое роднит. Во-первых, география: они формировались, прежде всего, в США и Великобритании (ведущими композиторами-минималистами тогда стали американцы Ла Монте Янг, Терри Райх, Стив Райх, Филип Гласс, англичане Корнелиус Кардью и Майкл Найман). Во-вторых, это высокий образовательно-культурный ценз: хиппи в большей своей части были студентами-гуманитариями и людьми мира искусства (художниками, поэтами, музыкантами и т. д.); из минималистов почти все названные композиторы получили серьёзное профессиональное образование (Джюльярдская школа в Нью-Йорке, Королевская академия музыки в Лондоне и т. п.). Третье — это сильное влияние Востока: отразилась необычайная популярность в то время учения и практики дзэн; для становления минимализма значима была также связанная с той культурой инструментальная музыка внеевропейских традиций (Индии, Индонезии, Африки и др.)¹⁷. Четвёртое — отказ от общепринятых поведенческих моделей и норм: «дети цветов» создали и ревностно сохраняли свой стиль и образ жизни, альтернативную официальной систему ценностей, свой язык общения и даже своеобразную мифологию; минимализм также стал тогда совершенно особой художественной субкультурой, внеположенной доминировавшим формам музыкальной «цивилизации».

Общим является даже практика галлюциногенных наркотиков (среди минималистов это касается, прежде всего, Янга и Райли). Как говорил об этом 84-летний Райли в своём интервью: «60-е были временем ренессанса, и — я не устаю это повторять — это было напрямую связано с психоделической революцией: люди начали экспериментировать с ЛСД, и в основном это были особые люди — художники и музыканты. В моём случае это в корне поменяло взгляд на музыку, открыло измерения звука, о которых невозможно узнать иначе. Так было со многими. В 60-е было распахнуто какое-то окно; больше это не повторилось» [14].

Вполне очевидно, на наш взгляд, что отмеченный эскапизм, который в движении хиппи выливался прежде всего в социальные формы, а в минимализме — в художественно-эстетические¹⁸, связан с явным обострением проблемы «человек и природа» на кризисной стадии развития цивилизации. Декларативная устремлённость хиппи от подавляющей естественное в человеке технократической модели общества — «назад к природе», от городской среды — к идеалу сельской общины («деревни» хиппи), от дегуманизированной идеологии борьбы и военного противостояния — к некому первозданному бытию в любви и мире, — в основании всего этого просматривается давно разрабатываемый европейской культурой пасторальный идеал. Что касается здесь «роли Востока», то она была сродни роли гуру, носителя истинного, идущего из глубины веков, знания, незамутнённого позднейшими наслоениями культуры Старого и Нового Света.

В минимализме тоже улавливают «природный строй», его называют «экологически чистой музыкой». Показательна характеристика, данная критиком Дженет Роттер опусу «In C» Т. Райли: «The global village's first ritual symphonic piece [первое ритуальное симфоническое произведение глобальной деревни]» (из аннотации к пластинке Райли «A Rainbow in Curved Air», 1970). И минимализм тоже стал в своё время уходом — от форм современной музыки (как академической, так и авангардной). Именно уходом, а не борьбой. В первую очередь минимализм уходил от повышенной технократичности современного авангарда, вписываясь в общехудожественную концепцию *New Simplicity*, *ABC-art*, *Minimal art*. Но одновременно минимализм занял место «за скобками» всех главных устоев того, что называется «профессиональным искусством европейской традиции», отрицая в звучащем опусе всякие культивируемые академической школой надмузыкальные конструкции (драматургия, идея, интонационное развитие и т. д.), традиционные формообразующие категории (тема, контраст, завершённая композиция и т. п.). Он игнори-

рует привычные жанрово-стилевые идиомы, отказываясь даже собственно от феномена «произведения» с его подчинением телеологической идее выстраивания завершённых композиционных рамок соответственно стадиям «начало — середина — конец» (закон *initio — mediatio — terminatio*, репродуцируемый от средневековой теории грегорианского хора до асафьевского учения о «форме как процессе»).

Минимализм освобождается от стремления держать под контролем каждый элемент некоего запланированного целого, — главное «запустить процесс», а его результат не обязательно должен быть предсказуем, даже для самого автора. Композиционное время в опусе «классического» минимализма не конструируется заранее и не подчиняется причинно-следственной логике. Оно предельно приближается ко времени онтологическому, природному: течение его не начинается и не заканчивается, просто слушатель в какой-то момент входит в эту реку и выходит из неё. Отсюда характерная «открытость» форм в минималистской музыке, поскольку здесь нет ни точки отсчёта композиционного пространства-времени, ни меры для этого отсчёта. Ничего словно и не происходит, так как время не измеряется «событиями»; и всё же какие-то изменения присутствуют. В этом — особая динамика статики, поэтому такую музыку невозможно воспринимать в привычной для традиционной музыкальной психологии системе ожиданий и связей: нет ладовых тяготений и логики тонального плана либо заменяющей его другой звуковысотной конструкции, нет взаимодействия и развития тем, нет движения к кульминации и знаков финальности, функциональных связей частей целого, моделирования эмоций, логики музыкального высказывания и т. д.

Как будто *ничего нет*, именно в этом — особая «пустотность» минимализма: он стремится освободиться от абстракций, на протяжении всей истории европейской музыкальной цивилизации надстраиваемых *над* звуком, когда он значим не сам по себе, но лишь как «кир-

пичик» — лада, темы, контрапункта, фразы, интонации и т. д. Минимализм принципиально возвращается *просто к звуку и тишине* в их первичности, опираясь на простейшие (“abc”) структуры, культивируя наиболее органичный также для природных процессов принцип повторяемости, цикличности, почти незаметной постепенности изменений. Здесь мы выходим на следующий вопрос — восприятия этой музыки.

Восприятие

Такую музыку невозможно воспринимать с привитой европейской композиторской школой художественно-психологической установкой («что дальше?»), за ней невозможно наблюдать (как мы наблюдаем за музыкальным развитием в симфонии Бетховена или миниатюре Веберна) — в ней надо пребывать, погрузиться в неё, как в созерцание пламени свечи или в звуки дождя, журчание ручья: когда нет целенаправленного движения, когда всё время одно и то же и всё время не то же самое...

Стив Райх в статье «Музыка как постепенный процесс» (1968) для настройки исполнителя и слушателя апеллирует к нескольким примерам жизненных процессов: «оттяните качели назад, отпустите их и наблюдайте, как они постепенно приходят в состояние покоя; переверните песочные часы и наблюдайте, как песок медленно стекает на дно; поставьте ноги на песок у кромки океана и наблюдайте, чувствуйте и слушайте, как волны постепенно подмывают их», а также это «сродни наблюдению за минутной стрелкой на часах — вы сможете ощутить её движение лишь после того, как сосредоточитесь на ней какое-то время» [24. Р. 34–35]. Исполнение и слушание подобной музыки Райх сравнивает с участием в ритуале — «раскрепощающем и имперсональном», когда «фокусирование на музыкальном процессе делает возможным смещение внимания с он и она, ты, я — вовне, в направлении этого процесса» [24. Р. 36]¹⁹.

Возвращение к внеперсональному ритуалу? Многократная повторность завораживает и по-

тому роднит с ритуалом, чтением мантры, магическим заклинанием, шаманским камланием и т. п. В этом свете новый смысл приобретает афоризм А. В. Михайлова, который он высказал в одной из лекций: «Под занавес XX века Культура проваливается в собственные недра» [Цит. по: 13. С. 20]. В данном случае культура «проваливается» в породивший её ритуал.

Но, возможно, это не единственная стратегия восприятия минималистской музыки. Е. В. Назайкинский в своё время называл три основных способа²⁰:

- 1) привыкание с последующим отключением, когда музыку уже не замечаешь;
- 2) вхождение в резонанс с ритмом, повторами;
- 3) отслеживание изменений на более крупном уровне, который накладывается на ряд повторов, появляется как бы поверх них.

Первая стратегия восприятия — видимо, то, что проповедовал Сати в отношении своей «меблировочной музыки». Вторая — именно об этом приведённые выше слова Райха и Карманова. Что подразумевает третья стратегия?

Можно предположить, что с ней связано такое явление, которое С. Райх определил как «итоговые (или результирующие) паттерны [*resulting patterns*]» [24. Р. 216], позаимствовав идею, как выясняется, у Артура Морриса Джонса, исследователя африканской музыки. «Результирующие паттерны» появляются как психоакустический эффект, некий феномен «последствия»²¹. Они проступают во время исполнения в результате наложения в одновременности и последовательности многократно повторяющихся малых фрагментов. Особенно, если исполнение не вокальное, а инструментальное, ансамблевое, когда возникает биение струн у струнных, колебание столба воздуха у духовых, дающие свои вибрации и призвуки. Райх, заметив это явления, начал даже записывать «результирующие паттерны», услышанные им самим и ансамблистами.

Здесь представляется уместной следующая параллель из визуальной сферы. В связи с распространением компьютерных технологий сей-

час широкое распространение получили стереограммы (раньше это называлось «живопись 3D» или «третьего измерения»). На первом плане в такой картинке — множество повторяющихся мелких деталей, которые покрывают поверхность более или менее привлекательным для глаза орнаментом. Но если изменить фокусировку глаз, то у изображения появляется «третье измерение», в котором пространство занимает некая общая фигура (см. илл. 3).

Восприятие минималистской музыки, конечно, существенно преобразуется при наличии зрительного ряда в синтезе с ней. Так, в 1979 году Ф. Гласс по заказу написал музыку к небольшому познавательному фильму «Геометрия кругов», снятому для телепередачи «Улица Сезам». Этот фильм изобретательно показывает детям цепочку неких операций с геометрическими фигурами, цветом, и музыка Гласса вписывается в этот ряд очень органично. Серьёзным событием стала трилогия неигровых фильмов «Каци», выпущенных в течение 20 лет режиссёром Годфри Реджио, оператором Ронном Фрике и Ф. Глассом: «Койянискаци» (1982)²², «Поваккаци» (1988), «Накойкаци» (2002). Здесь зрительный ряд опирается на музыкальное оформление, которое имеет базовое значение для создания атмосферы киноленты и её общей композиции: эти фильмы основаны на принципе ритмически организованного длинного кадра, который можно уподобить растянутому во времени клипу, размеренному сеткой ритмических музыкальных циклов.

Весьма востребована минималистская музыка в кинематографии. Она как нельзя лучше помогает, например, там, где необходимо дать протяжённое действие без диалогов. Последовательным сотрудничеством с композиторами-минималистами отмечено творчество британского режиссёра Питера Гринуэя — с Филипом Глассом и Майклом Найманом. Кино необыкновенно способствовало распространению и популярности музыки данного направления²³.

Минималистскую музыку любят современные хореографы. В какой-то степени истоки

этого синтеза восходят к сотрудничеству Джона Кейджа с Мерсом Каннингемом в начале 1950-х годов. Большой вклад в этом направлении внесла Люсинда Чайлдс, ученица Каннингема, увлечённая идеями минимализма в танце и разработавшая хореографию к постановке первой оперы Ф. Гласса «Эйнштейн на берегу» (1976). Бельгийский хореограф современного танца Анн Тереза Де Кеерсмакер воплотила в своём танце принципы фазирования и фазового сдвига Стива Райха (примером — балеты *Fase, Drumming, Rain, Dance Patterns*). Во многом при опоре на музыкальный минимализм сформировалось само направление хореографического минимализма. И, как подчёркивает в своей статье Е. В. Кисеева, «хореографический минимализм, ярко заявивший о себе на протяжении 1960–1980-х, вскоре приобрёл значение одной из ключевых тенденций мировой хореографии второй половины XX — начала XXI века» [4. С. 62].

Периодизация

Ещё один вопрос, который необходимо затронуть, — о периодизации в истории минимализма. Обычно говорят о трёх периодах:

1. *Экспериментальный* (с конца 1950-х). Это деятельность композиторов круга Джона Кейджа, Джачинто Шелси, Мортон Фелдмана, Ла Монте Янга. Последний проявил свою склонность к «длительному выдерживанию» звуков уже в ранних композициях, выше упоминалась его «Композиция 1960 № 7». Тот же принцип — в Струнном трио (1958), состоящем почти полностью только из выдержанных тонов и пауз, звучание которого варьируется самим автором от часа до трёх. Созвучие из четырёх нот (*g-c-cis-d*), найденное в этой пьесе, стало известно как «аккорд мечты» и впоследствии широко использовалось автором²⁴.

2. *Классический* (1960-е — середина 1970-х). На первый план выходят фигуры Ф. Гласса, Т. Райли, С. Райха. Данный период завершился с появлением первой минималистской оперы — «Эйнштейн на берегу» Гласса (1976). После этого, как с иронией пишет К. Ганн, «с 1977 до

настоящего времени каждый год авторитетно провозглашается смерть минимализма» [19. Р. 187].

3. *Постминималистский* этап, наступивший вслед за «классическим», характеризуется индивидуализацией и разнообразными тенденциями: как приверженности основам минимализма, так и отдаления от них. Минимализм выходит в пространство такого респектабельного жанра, как опера (многочисленные постановки опер Гласса, Джона Адамса, Луи Андриссена и др.²⁵). Этот этап отмечен значительным влиянием классико-романтической европейской традиции. Параллельно выделяют также «тотализм» (термин К. Ганна [19, см. главу 13]), «новую консонантную музыку», «макроминимализм» (термин И. Кефалиди и В. Екимовского). В своей статье Роберт Финк пишет о данном этапе как времени «после последнего нового стиля», ещё идентифицируемого в истории музыки, образно называя это “*finis Terrae musicologicae* [конец музыковедческой территории]” [18. Р. 539]. В качестве эпиграфа Финк предваряет свою статью цитатой К. Ганна, в которой говорится, что стиль минимализма сменила «ускоряющаяся серия новых стилей, многие из которых опираются на минималистские корни» [18. Р. 539].


В общей сложности к минималистам причисляют десятки композиторов. В отдельную группу выносят имена тех, которые приближаются к технике минимализма, но сочетают её с явно религиозной направленностью творчества. Среди них Алан Хованесс, Арво Пярт, Джон Тавенер, Хенрик Гурецкий и другие. Для этой линии сейчас принято своё обозначение: «сакральный (или духовный) минимализм [*holu minimalism*]». Как писал В. В. Медушевский: «Минимализм двулик. Его корни — в традиции и в антитрадиции: в молитве и заклинании» [7. С. 109].

Думается, сейчас можно было бы выделить новейший — *четвёртый период*. Минимализм начального этапа — это творческая позиция, эксперимент, открытие, художественный (а зачастую и личностный) нонконформизм. Как

«Чёрный квадрат» Малевича — мощный жест художника, наполненный значимыми культурными смыслами (в отличие от шутки А. Алле). И просто повторять этот жест было бы бессмысленно. Минимализм при своём появлении нёс свою философию звука (столь декларативно выраженную Кейджем). Преобразованием музыкальной онтологии стали приравнение динамики движения к статике бесконечности, преодоление «вещности» произведения как *opus perfectum et absolutum* (по Николаю Листению, 1537), позиция самоустранения авторского «я». «Классический» минимализм, несомненно, содержал в себе определённую философско-эстетическую концепцию. Вне всего этого остаются лишь тиражируемые «технологии»²⁶.

Минимализм, ставший со временем в определённом смысле «трендом» рубежа XX–XXI веков, модой (во многом коммерческой), поветрием, когда может возникнуть иллюзия «минимальности» также и композиторской работы, оказался весьма привлекательным для эпигонов. В их числе — практически не имеющие музыкального образования любители, которым помогают новые компьютерные технологии: сегодня можно записать композицию или даже альбом в домашних условиях, непосредственно на компьютере и сразу выложить в интернет. Саунды в духе минимализма востребованы на широком рынке рекламы, в теле- и киноиндустрии, это также всем знакомое музыкальное сопровождение гаджетов. Идеино-эстетический аспект минимализма, во многом конституировавший данное направление на начальной стадии, потерял свою актуальность вместе со сменой культурных парадигм. На наших глазах происходит трансформация и размывание минимализма: на стадии «пост-постмодернизма» он растворяется в музыкальном мейнстриме современности и музыкальном дизайне.

Composition 1960 #7



to be held for a long time

W. Mont Young
July 1960

Илл. 1

Steve Reich *Piano Phase* (1967)

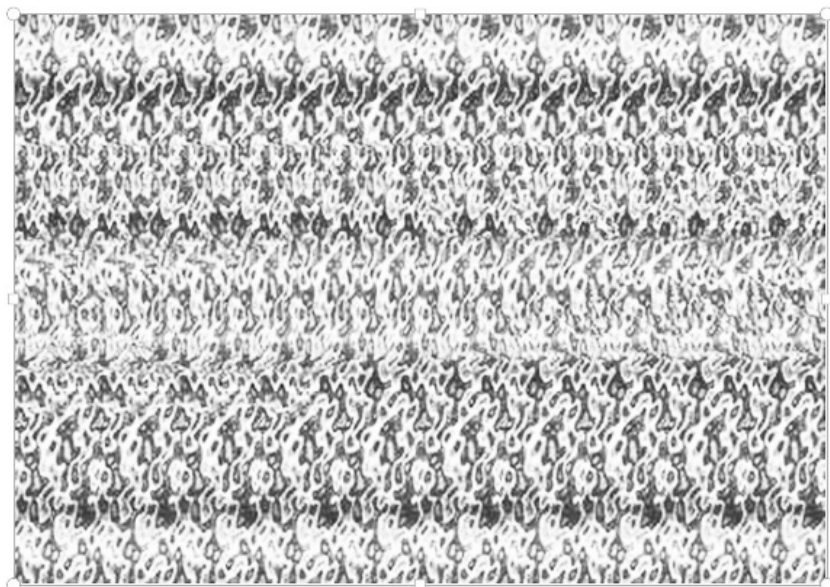
$\text{♩} = \text{ca. } 72$
Repeat each bar approximately number of times written.



Схема мелодического движения



Илл. 2



Илл. 3

Примечания

- ¹ См.: Hans-Jürgen von Bose. — URL: https://de.xcv.wiki/wiki/Hans-J%C3%BCrgen_von_Bose.
- ² Творческая встреча с композитором в Уральской консерватории 12.03.1986.
- ³ См. на сайте журнала недавнюю перепечатку этого эссе под знаменательным заголовком “The birth of minimalism” (URL: <https://www.spectator.co.uk/article/the-birth-of-minimalism>).
- ⁴ Большинство из этих терминов перечисляет в своей книге также американский музыковед и композитор Кайл Юджин Ганн, добавляя, что встречались и более уничижительные обозначения: wallpaper music, going-nowhere music [19. P. 186].
- ⁵ Часто цитируют слова Арво Пярта: «Я обнаружил, что бывает достаточно, когда красиво сыгран один-единственный тон» (цит. по: Международный музыкальный фестиваль «Зеркало в зеркале». — URL: <https://frti.su/projects/zerkalo-v-zerkale>).
- ⁶ «Вертикальное время — когда не существует различия между прошлым, настоящим и будущим. Отдельных событий может и не быть» (цит. по: *Phillip Henderson Concerning Temporality in Music (Review and writing)*. — URL: <http://verticaltemporality.blogspot.com/2008/12/review-time-of-music-new-meanings-new.html>).
- ⁷ Лекция в Московской консерватории 29.04.2003.
- ⁸ На сходном принципе основана «Симфоническая поэма для 100 метрономов» Дьёрдя Лигети (1962). В этой пьесе метрономы начинают работать одновременно и, настроенные по-разному, создают некий полиритмический шум. У каждого из метрономов запрограммировано своё время работы, поэтому они постепенно один за другим останавливаются. В конце произведения звучит лишь один метроном из сотни. «Поэма» была впервые представлена публике в 1963 году в Хилверсюме (Нидерланды) и вызвала скандал в музыкальных кругах. 26.06.2006 она была исполнена в Вене на поминальном концерте в день похорон Лигети.
- ⁹ Истокам минимализма посвящён объёмный труд Эдварда Стрикленда [25].
- ¹⁰ Как подчёркивает Эллиот Джонс, минималистская музыка «зародилась в центре Нью-Йорка в 1960-х годах и первоначально рассматривалась как форма экспериментальной музыки под названием „Нью-Йоркская гипнотическая школа“» [22].
- ¹¹ Одно из известнейших сочинений Джона Адамса называется “Shaker Loops” (первоначальная версия для струнного септета, 1978).
- ¹² Части (33”, 1’40” и 1’20”) озаглавлены “Tacet” (*лат.* молчит) — это слово использовалось в старых партитурах для указания на длительное паузирование инструмента или голоса.
- ¹³ Справедливости ради надо упомянуть ещё более ранний прецедент: гравюру «Великая тьма» (1617) из трактата философа-мистика Роберта Фладда, иллюстрирующую его идеи о первозданной темноте Вселенной (См.: Квадраты и живопись. — URL: <http://gutman38.narod.ru/>).
- ¹⁴ Благодаря этой надписи выяснилось, что всё это время картина Малевича висела в Третьяковке вверх ногами.
- ¹⁵ Цит. по: Музыкальный минимализм: Внутри этой музыки вам станет комфортно. Интервью с П. Кармановым 10.2016. — URL: <https://newokrug.ru/kompozitor-pavel-karmanov-vnutri-etoy-muzyiki-vam-stanet-komfortno/>
- ¹⁶ Эта параллель впервые была затронута автором в статье 2011 года [5].
- ¹⁷ Так, Стив Райх говорил: «Мне хотелось сделать ударные основой своей музыки. Однако я не находил для этого „аргументов“ в западной музыке и нашёл их в музыке Африки и Индонезии» [8].
- ¹⁸ Прежде всего, но не исключительно. Важной составляющей движения хиппи было создаваемое в русле его идеологии искусство. В свою очередь, среди минималистов тоже нередко были примеры нонконформизма. Например, молодой Ф. Гласс предпочитал зарабатывать работой грузчика и сантехника, но не брать выгодные заказы на ту музыку, которая противоречила его эстетическим принципам. Ла Монте Янг десятилетия потратил на свой проект «Дома грёз» как пристанища «театра вечной музыки», — эта попытка встроить в реальную жизнь красивую утопию вполне соотносима с идеалом “деревни” хиппи. Центральным произведением Янга становится “The Well Tuned Piano [Хорошо настроенное фортепиано]” — вещь, с трудом уместяющаяся на 4 компакт-дисках.

- Здесь уходом от всей современной музыки стал уже сам выбор натурального строя — словно возвращение к истокам: к лире Орфея и арфе Давида, к самой природе.
- ¹⁹ Павел Карманов считает, что если человек во время прослушивания концерта минималистской музыки не вошёл в некое медитативное состояние, он может не понять смысла происходящего и даже заскучать (Павел Карманов: Введение в музыкальный минимализм. К 80-летию Стива Райха: Интервью 29.09.2016. — URL: <https://snob.ru/selected/entry/114239/>).
- ²⁰ Лекция в Московской консерватории 11.10.2000.
- ²¹ Ещё в 1974 году композитор и критик Брайан Деннис писал о «психоакустической природе многократного повторения как звукового эквивалента оп-арта, когда энергичные ритмы продуцируют множество вибрирующих очертаний, различных для каждого зрителя и его личной точки зрения. Такие эффекты как нигде более потрясающи в репетитивной музыке». Однако это явление Деннис обосновывал несколько иначе: в условиях, когда «текстура едва ли изменяется вообще, а паттерны настойчиво повторяются», «происходит своего рода „вынужденное отклонение“, поскольку наш слух загипнотизирован потоком звучания» [17. Р. 1036].
- ²² «Койяанискаци» можно было бы назвать первым инвайронментом в кинематографе.
- ²³ Например, в списке кинофильмов с музыкой Ф. Гласса на сегодняшний день уже более 130 наименований.
- ²⁴ Позднее принцип выдерживания звуков и пауз претворил Дж. Кейдж в своём фортепианном опусе “As SLOW as Possible / ASLSP” («Так медленно, как только возможно», 1985, версия для органа — 1987; аббревиатура *ASLSP* является отсылкой к культовому в то время роману Дж. Джойса «Поминки по Финнегану»). Через пять лет после кончины композитора участниками органного симпозиума в Троссингене была выдвинута идея исполнять это произведение на органе Хальберштадтского кафедрального собора в течение 639 лет (столько лет исполнялось самому органу к 2000 году, когда планировалось запустить проект, который “The John Cage Project” анонсировал как «самый длинный музыкальный сольный концерт в мире»). Исполнение началось 5 сентября 2001 года (в день рождения композитора) с музыкальной паузы, которая длилась 17 месяцев. Разработан график каждого изменения звучания, которое должно приходиться на 5-е число какого-либо месяца. Окончание действия, оцениваемого организаторами как «противоядие от стремительно меняющегося мира», запланировано соответственно на 2640 год (см.: http://www.bbc.co.uk/worldservice/arts/highlights/010911_cage.shtml).
- ²⁵ 29.05.2021 на телеканале «Культура» прошла TV-преьера сочинения В. Мартынова «Упражнения и танцы Гвидо. Опера на григорианский кантус» (1997), созданная в минималистском духе.
- ²⁶ Как политкорректно сказал по этому поводу Т. Райли: «Через некоторое время сложилась ситуация, когда технология стала главной движущей силой музыки; инструментом композитора оказалась программа, а не руки и не воображение. По-моему, настоящими композиторами сейчас являются разработчики софта — те, кто придумывает алгоритмы и звуковые палитры, которыми потом пользуются музыканты. Я рассматриваю это как полноценную революцию, и это в корне отличает сам процесс от того, как это было в 60-е» [14].

Список литературы

References

1. *Акопян Л. О.* Музыка XX века. Энциклопедический словарь. — М.: Практика, 2010. — 855 с. [*Akopjan L.O.* Muzyka 20 veka. Jenciklopedičeskij slovar'. — M.: Praktika, 2010. — 855 s.].
2. *Григорьева Г. В.* Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. — М.: Сов. композитор, 1989. — 208 с. [*Grigor'eva G. V.* Stilevyje problemy russkoj sovetskoj muzyki vtoroj poloviny XX veka. — M.: Sov. kompozitor, 1989. — 208 s.].
3. *Девятова О. Л.* Сергей Прокофьев в советской России: конформист или свободный художник? // Человек в мире культуры. — 2013. — № 2. — С. 39–59 [*Devjatova O. L.* Sergej Prokof'ev v sovetskoj Rossii: konformist ili svobodnyj hudozhnik? // Chelovek v mire kul'tury. — 2013. — № 2. — S. 39–59].
4. *Кисеева Е. В.* Становление художественных принципов минимализма в творчестве композиторов и хореографов второй половины XX века // Южно-Российский музыкальный альманах: науч. журнал. — 2016. — № 2. — С. 62–68 [*Kiseeva E. V.* Stanovlenie hudozhestvennyh principov minimalizma v tvorchestve kompozitorov i horeografov vtoroj poloviny XX veka // Juzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah: nauch. zhurnal. — 2016. — № 2. — S. 62–68].
5. *Коробова А. Г.* «Современный человек»: что ему пастораль? что он пасторали? (О парадигме жанра в музыкальной культуре нашего времени) // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты: Ежегодник / РАН ИНИОН. Центр гуманит. науч.-информ. исслед. — 2011. — № 11. — С. 201–225 [*Korobova A. G.* «Sovremennyj chelovek»: chto emu pastoral'? chto on pastorali? (O paradigme zhanra v muzykal'noj kul'ture nashego vremeni) // Chelovek: Obraz i sushhnost'. Gumanitarnye aspekty: Ezhegodnik / RAN INION. Centr gumanit. nauch.-inform. issled. — 2011. — № 11. — S. 201–225].
6. *Кром А. Е.* «Классическая фаза» американского музыкального минимализма: дис. ... д-ра иск.: 17.00.02. — Н. Новгород, 2011. — 457 с. [*Krom A. E.* «Klassičeskaja faza» amerikanskogo muzykal'nogo minimalizma: dis. ... d-ra isk.: 17.00.02. — N. Novgorod, 2011. — 457 s.].
7. *Медушевский В. В.* Новое сакральное пространство или вечная юность традиции? Минимализм в его отношении к традиции // Новое сакральное пространство. Духовные традиции и современный культурный контекст: материалы науч. конф. / ред. М. И. Катунян. — М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2004. — Сб. 47. — С. 101–110 [*Medushevskij V. V.* Novoe sakral'noe prostranstvo ili vechnaja junost' tradicii? Minimalizm v ego otnošenii k tradicii // Novoe sakral'noe prostranstvo. Duhovnyje tradicii i sovremennyj kul'turnyj kontekst: materialy nauch. konf. / red. M. I. Katunjan. — M.: MGK im. P. I. Chajkovskogo, 2004. — Sb. 47. — S. 101–110].
8. Музыкальный минимализм как противоядие авангарду: Интервью со Стивом Райхом 14.09.2006 [электронный ресурс]. — URL: <https://www.svoboda.org/a/264011.html> (дата обращения 5.06.2021) [*Muzykal'nyj minimalizm kak protivojadie avangardu: Interv'ju so Stivom Rajhom 14.09.2006* [jelektronnyj resurs]. — URL: <https://www.svoboda.org/a/264011.html> (data obrashhenija: 5.06.2021)].
9. Павел Карманов: Введение в музыкальный минимализм. К 80-летию Стива Райха: Интервью 29.09.2016 [электронный ресурс]. — URL: <https://snob.ru/selected/entry/114239/> (дата обращения: 23.05.2021) [*Pavel Karmanov: Vvedenie v muzykal'nyj minimalizm. K 80-le-tiju Stiva Rajha: Interv'ju 29.09.2016* [jelektronnyj resurs]. — URL: <https://snob.ru/selected/entry/114239/> (data obrashhenija: 23.05.2021)].
10. *Поспелов П. Г.* Эпоха минимализма // «Альтернатива-90»: Грани минимализма / Музыка: Экспресс-информация. — М., 1991. — Вып. 2. — С. 2–6 [*Pospelov P. G.* Jeroha minimalizma // «Al'ternativa-90»: Grani minimalizma / Muzyka: Jekspress-informacija. — M., 1991. — Vyp. 2. — S. 2–6].
11. *Самойлова Н. О.* Апокалипсис на оперной сцене // Муз. академия. — 1992. — № 3(640). — С. 106–110 [*Samojlova N. O.* Apokalipsis na opernoj scene // Muz. akademija. — 1992. — № 3(640). — S. 106–110].
12. *Супонева Г. И.* Проблемы нотации в музыке XX века. — М.: РАМ имени Гнеси-

- ных, 1993. — 72 с. [*Suponeva G. I. Problemy notacii v muzyke HH veka.* — М.: RAM imeni Gnesinyh, 1993. — 72 s.].
13. Теория современной композиции: учеб. пособие. — М.: Музыка, 2007. — 624 с. [Теорija sovremennoj kompozicii: ucheb. posobie. — М.: Muzyka, 2007. — 624 s.].
 14. Терри Райли: «Композиторами сейчас являются разработчики софта». Интервью с Т. Райли 2.12.2019 [электронный ресурс]. — URL: https://www.colta.ru/articles/music_modern/23095-izobretatel-minimalizma-terri-rayli-o-tom-pochemu-onne-sovsem-kompozitor (дата обращения: 25.05.2021) [Terri Rajli: «Kompozitorami sejchas javljajutsja razrabotchiki softa». Interv'ju s T. Rajli 2.12.2019 [jelektronnyj resurs]. — URL: https://www.colta.ru/articles/music_modern/23095-izobretatel-minimalizma-terri-rayli-o-tom-pochemu-onne-sovsem-kompozitor (data obrashhenija: 25.05.2021)].
 15. *Холопова В. Н.* Формы музыкальных произведений: учеб. пособие. — Спб.: Изд-во «Лань», 1999. — 496 с. [*Holopova V. N. Formy muzykal'nyh proizvedenij: ucheb. posobie.* — Spb.: Izd-vo «Lan'», 1999. — 496 s.].
 16. *Чинаев В. П.* Предвестники минимализма // «Альтернатива-90»: Грани минимализма / Музыка: Экспресс-информация. — М., 1991. — Вып. 2. — С. 17–20 [*Chinaev V. P. Predvestniki minimalizma // «Al'ternativa-90»: Grani minimalizma / Muzyka: Jekspress-informacija.* — М., 1991. — Вып. 2. — С. 17–20].
 17. *Dennis, Brian* Repetitive and Systemic music // *The Musical Times*, 1974. — № 1582. — P. 1036–1038.
 18. *Fink, Robert* (Post-)minimalisms 1970–2000: The Search for a New Mainstream // *The Cambridge History of Twentieth-Century Music* / edited by N. Cook & A. Pople. — Cambridge: Cambridge University Press, 2004. — P. 539–556.
 19. *Gann, Kyle* American Music in the 20th Century. — New York, London: Schirmer Books, 1997. — 400 p.
 20. *Grünzweig, Werner* Minimal music // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*: in 26 Bd. — 2-e, neubearb. Ausgabe / hrsg. von L. Finscher. — Sachteil 6 (Meis — Mus). — Kassel, Basel: Bärenreiter, 1997. — Sp. 294–301.
 21. *Johnson, Timothy A.* Minimalism: Aesthetic, Style, or Technique? // *The Musical Quarterly*. — Vol. 78, No. 4 (Winter, 1994), published By: Oxford University Press. — P. 742–773.
 22. *Jones, Elliott* Minimalist Music [electronic resource / электронный ресурс]. — URL: <https://courses.lumenlearning.com/suny-musicapp-medieval-modern/chapter/minimalist-music/> (дата обращения: 15.06.2021).
 23. *Potter, Keith* Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass (Music in the Twentieth Century, Series Number 11). — New York: Cambridge University Press, 2002. — 408 p.
 24. *Reich, Steve* Writings on Music, 1965–2000 / Ed. Paul Hillier. — New York: Oxford University Press, 2002. — 254 p.
 25. *Strickland, Edward* Minimalism: Origins. — Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2000. — 312 p.