

И.Ф. Двужильная

***Американский музыкальный
минимализм***

Минск
Издатель А. Н. Вараксин
2010

УДК 78.036(73)(043.3)

ББК

Д

*Памяти Нины Самуиловны Степанской
посвящается*

*Рекомендовано к изданию Советом факультета искусств
УО «Гродненский государственный университет
имени Янки Купалы»*

От автора

Предлагаемая монография является научным исследованием, посвященным американскому музыкальному минимализму. В ней рассматривается динамика развития, мировоззренческие основы американского минимализма, его связь с разнообразными традициями, сущностные черты этого феномена в его типологическом и авторско-индивидуальном виде в творчестве наиболее ярких его представителей – Л.-М. Янга, Т. Райли, С. Райха и Ф. Гласса. Основой монографии стали материалы диссертационного исследования (на соискание звания кандидата искусствоведения), выполненного на кафедре истории музыки Белорусской государственной академии музыки. Научным руководителем диссертации была кандидат искусствоведения, доцент БГАМ Н. С. Степанская, в расцвете лет ушедшая из жизни, памяти которой монография и посвящается. Автор выражает слова искренней благодарности в адрес рецензентов – докторов искусствоведения Т. Г. Мдивани и Р. И. Сергиенко, и также коллегам, преподавателям кафедры истории музыки – кандидатам искусствоведения, доцентам Карпиловой А. А., Волковой Л. А., Гороховик Е. М., доктору искусствоведения, профессору Щербаковой Т. А., принимавшим активное участие в обсуждении работы на ее разных этапах.

Рецензенты: ведущий научный сотрудник ГНУ «ИИЭФ им. К.Крапивы НАН Беларуси», доктор искусствоведения **Т.Г. Мдивани**; профессор УО «Белорусская государственная академия музыки», доктор искусствоведения **Р.И. Сергиенко**

Двужильная, И. Ф.

Американский музыкальный минимализм / И.Ф. Двужильная. – Минск : А.Н. Вараксин, 2010. – 284 с.

ISBN 978-985-6.

Монография посвящена одному из оригинальных стилевых направлений второй половины XX века, нашедшему преломление, прежде всего, в творчестве Л. Янга, Т. Райли, С. Райха и Ф. Гласса. Адресуется музыкантам и широкому читателю, интересующемуся музыкой XX века.

УДК 378.036(73)(043.3)
ББК

ISBN 978-985-6

© Двужильная И.Ф., 2010

© Оформление.

Издатель А.Н. Вараксин, 20010

Благодарим за помощь в подготовке монографии к изданию ООО «Биоком» (директор Павловский А.П.), ООО «Элко» (зам. директора Щепук Э.И.).

ВВЕДЕНИЕ

Музыкальная культура США второй половины XX века развивалась сложно и противоречиво, в ее движении отразились важнейшие тенденции духовной и эстетической жизни общества. В 1950-е годы в американской музыке четко обозначилось два лагеря: с одной стороны, композиторы, хранящие традиции, в том числе и открытия первой волны европейского авангарда (С. Барбер, Дж. К. Менотти, В. Персикетти, Л. Бернстайн и др.), с другой, – композиторы-экспериментаторы, проповедовавшие необходимость решительных изменений, уничтожавшие "барьеры" между жизнью и искусством (среди них – Дж. Кейдж и его последователи Э. Браун, Р. Эшли; М. Бэббит – композитор и математик, создавший собственную музыкальную теорию на основе математической теории множеств и додекафонного метода А. Шенберга, которую апробировал в инструментальных жанрах на протяжении 1947 – 57 гг.). Начало 1960-х гг. стало кульминационной фазой экспериментаторства и обозначило кризисную ситуацию в американском музыкальном искусстве. Именно в этот период зарождается музыкальный минимализм, который в определенной мере сумел предложить свой выход из кризиса. Данное направление, пройдя путь эксперимента и сформировавшись в своем типологическом виде в 1970-е годы, в творчестве Т. Райли, С. Райха и Ф. Гласса достигло своей вершины. Их сочинения стали звучать не только в США, но и в разных странах мира. В последние десятилетия минимализм привлек внимание ряда композиторов европейского континента, чьи произведения активно исполняются на фестивалях и конкурсах. Он становится эстетико-философской концепцией, композиционным методом в музыке А. Пярта (Эстония–Германия), Л. Андриссена (Голландия), Л. Шари, З. Йенеи, Л. Видовского (Венгрия), Х. М. Гурецкого, В. Килара, З. Краузе (Польша)¹, Н. Корндорфа, В. Мартынова, В. Екимовского,

¹ Минимализму в польской музыке посвящена монография Дж. Миклашевской [162].

А. Айги, С. Загния (Россия)², А. Хильборга (Швеция)³, А. Литвиновского (Беларусь) и др.

Как объект научного исследования, американский минимализм в отечественном музыковедении до сих пор не получил целостного освещения и на протяжении последних лет вызывал противоречивые оценки со стороны критиков и исследователей. Остановимся на краткой характеристике источников.

Американскому минимализму посвящен ряд научных статей, написанных в 1990-е годы и вошедших в сборники, журналы *Советская музыка* (впоследствии *Музыкальная академия*) и *Киноведческие записки*, или ставших разделами трудов, посвященных музыке XX века. Среди них статьи К. Байера [4], П. Поспелова [93], Д. Ухова [121], Е. Дубинец [36, с. 112–120]. Обозначим круг вопросов, находящихся в центре внимания исследователей:

- западноевропейские и неевропейские традиции в формировании минимализма [Дубинец, Поспелов, Ухов];
- связь минимализма и популярной культуры [Ухов];
- проявление минимализма в разных видах искусства [Ухов, Дубинец];
- традиции американского минимализма в творчестве российских композиторов, постминимализм [Ухов, Поспелов];
- феномен статичной композиции, связанный с переосмыслением временного процесса [Дубинец];
- характеристика репетитивного метода и отдельных репетитивных техник [Поспелов, Байер].

Центральным методом исследования в выше названных работах выступает компаративный анализ, предполагающий определение типологических черт минимализма. Однако круг

² О преломлении минимализма в русской музыке см. статьи В. Грачева [18], М. Катунян [45, 46, 47], С. Савенко [103], П. Поспелова [92, 93].

³ Подробнее о минимализме в творчестве А. Хильборга см.: [84].

аналитического материала подобных работ весьма узок и не способен составить цельное представление о феномене.

Назовем ряд работ, посвященных отдельным проблемам минимализма. Так, в очерке *Медитативная музыка*, ставшем частью монографии Д. Житомирского, О. Леонтьевой, К. Мяло *Западный музыкальный авангард после второй мировой войны* [39], прослеживаются традиции неевропейских культур, оказавших воздействие на возникновение минимализма, предлагается краткая характеристика отдельных произведений, приводятся любопытные факты из биографий композиторов. В целом минимализм рассматривается как кризисное явление, ему дается негативная оценка, во многом не соответствующая реальному положению дел. Приведем одно из высказываний: «Минимальная музыка» как бы смотрится в "лупу времени", которая это время "увеличивает". Не требуется ни запоминать то, что уже услышано, ни предвосхищать то, что нужно услышать. Не нужно и чувство формы, музыка должна восприниматься как чисто звуковая данность» [39, с. 269]. Думается, что подобный оценочный ракурс не может распространяться на все произведения минимализма. В данном стилевом направлении, как и в любом ином, есть высоко художественные произведения, а есть сочинения "второго" порядка, в которых нередко лабораторно кристаллизуются принципы композиции, способные в иных контекстных условиях выйти на более высокий художественный уровень. На это обращает внимание С. Савенко в статье *Проблема индивидуального стиля в музыке поставангарда* [102], в которой обозначена проблема слушательского восприятия минималистских композиций. Автор еще в 1980-е предсказал жизнеспособность сочинений минимализма, указав, что такая музыка «своеобразным способом расчистила почву, вновь ввела в концертный обиход феномен сосредоточенного медитативного слушания» [там же, с. 102].

Вопросам структурирования формы в сочинениях минималистов посвящена работа С. Крапивиной *Форма-процесс в «минимальной» музыке*, в которой рассматриваются произведения

композиторов разных национальных культур [56]. В одном из очерков монографии В.Ерохина *De musica instrumentalis. Германия 1960 – 1990* [38] раскрывается сущность "параминималистических" явлений, возникших на стыке американского минимализма и популярной европейской культуры. Данному исследованию оказались близки наблюдения Д. Ухова [122].

Начало XXI века ознаменовалось выходом в свет первой в русскоязычном музыковедении монографии А. Кром, посвященной творчеству одного из ярких представителей данного направления Стиву Райху [58]. В центре внимания исследователя – произведения композитора, написанные в разные периоды творчества: через их анализ рассматриваются композиционные закономерности и способы организации звуковой материи, выявляются индивидуально-авторские черты преломления минимализма. Биографический принцип, ставший основой второй главы книги, позволил исследователю показать творчество Райха в разнообразных ракурсах. Предшествующая ей глава раскрывает круг проблем, характеризующих американский минимализм как целостное стилевое направление второй половины XX века; среди них – мировоззренческие, философско-эстетические аспекты минимализма⁴, его претворение в изобразительном искусстве, музыкальные корни и традиции. Однако, рассматриваемый в данной главе материал сфокусирован вокруг творчества Райха, в то время как каждый из представителей американского минимализма предложил свое видение, свою авторскую интерпретацию данного стиля. В связи с этим монография А. Кром при всей научности, аргументации фактологического материала не претендует на

⁴ Приведенные в монографии А. Кром аргументы во многом подтвердили и наши размышления по вопросам философско-эстетических корней американского минимализма, получившие отражение в I главе монографии, а несколько ранее в статье *Мировоззренческие проблемы минимализма в американской музыке второй половины XX века* [26].

характеристику американского минимализма как целостного феномена.

Англоязычная литература, посвященная проблемам минимализма гораздо шире. Она представлена монографическими исследованиями К. Поттера [163], К. Шварца [175], многочисленными статьями, в которых рассматриваются как общие проблемы минимализма, например, его эстетика [168] или определенные композиторские техники [149; 176], так и творчество отдельных представителей американского минимализма – Л.-М. Янга, Т. Райли, С. Райха, Ф. Гласса [151; 156; 157; 160; 168; 172; 174; 177; 178; 179]. Изученные нами англоязычные источники позволили получить информацию о возникновении данного направления и реакции на него со стороны критиков, а также об истории создания и исполнении сочинений, о принципах работы композиторов с тематическим материалом, сведения биографического плана. Однако, как правило, исследования английских и американских музыковедов, богатые фактологическим материалом, не претендуют на обобщение.

Большую значимость для исследования минимализма представляют статьи композиторов минималистов, посвященные собственному творчеству, интервью в прессе, их высказывания [53; 61; 142; 156; 158; 160; 166; 167; 169; 170]. Зачастую именно в них обнаруживается информация, дающая ценный материал при изучении творчества композиторов, их мировоззрения, приверженностей той либо иной традиции, контекста написания произведений.

Таким образом, в настоящее время назрела потребность в создании целостного научного исследования о феномене музыкального минимализма как влиятельного направления в музыке XX века, о его художественной концепции и специфике его произрастания на американской культурной почве.

ГЛАВА I

МИНИМАЛИЗМ В АМЕРИКАНСКОМ ИСКУССТВЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА И ЕГО МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ

1.1. Американский музыкальный минимализм как проявление "новой простоты" в художественной культуре второй половины XX века

В музыкальном искусстве XX века острота и дерзость новизны не раз приводили к взрывам гиперусложненности и эзотерической замкнутости смыслового и языкового пространства, что нередко становилось причиной потери слушателя и выхода музыки за пределы эстетических норм, идентичности ее как искусства. Наиболее радикальные новации предполагали и мощное противопоставление в последующих "периодах ремиссии", как это произошло в конце 1960-х годах в Европе и США: большой авангард сменился поставангардом, породившим различные подходы и синтезы старого и нового. Альтернативой авангарду стал поиск "новой простоты" как отражение стремления музыкантов вернуться к коммуникативности своей творческой деятельности и найти баланс между традиционным и новым. Одним из преломлений данной тенденции явился американский минимализм, зародившийся в лоне экспериментальной школы Дж. Кейджа в конце 1950-х, в период, когда резко обозначился социальный барьер между музыкой элитарной и массовой. Именно эту нишу суждено было заполнить минимализму, появившемуся на западном побережье США с его пестрым этническим составом населения и в Нью-Йорке с характерным для его культурной жизни изобилием авангардных течений. Музыку минималистов долгое время не принимали ни консерваторы, ни авангардисты; она звучала не на большой концертной эстраде, а в частных домах, музеях (среди них знаменитые *Музеи Гуггенхайма, Современного искусства*), в художественных галереях (*Park Place Gallery, Green Gallery*). Здесь исполнялись композиции Ф. Гласса, Т. Райли, С. Райха, слушателями которых была художественная богема и прогрессивная

молодежь, полюбившие эту музыку за энергичность, красочность, гедонистичность, парадоксальное сочетание ясности и загадочности.

Оставаясь в США в течение длительного времени явлением непризнанным, в Европе минимализм получил популярность благодаря концертным турам «Театра вечной музыки» под управлением Л.-М. Янга, выступлениям ансамблей С.Райха и Ф.Гласса, записям радиопередач с участием Т.Райли. Особый интерес к нему проявился в Швеции, Франции, Германии, Голландии. На фоне многочисленных быстротечных тенденций, которыми так изобилует XX век, именно минимализм оказался жизнеспособным на протяжении долгого времени. Это было обусловлено рядом факторов, среди которых – антитетичность авангарду, проявившаяся в неудовлетворенности чрезмерной ролью рационального начала, в отказе от элитарности ради более демократичного выражения, и, как следствие, отзывчивость на запросы времени, выработка целостной стилевой концепции с присущими ей эстетическими основами и внутренней логикой. К началу XIX столетия американский минимализм приобрел очерченную траекторию развития. Пройдя период экспериментов, в своем классическом варианте, в 1970-е, он сложился как антиавангардное явление.

Американский минимализм стал неординарным явлением переходной эпохи в музыкальной культуре XX века, предложившим один из вариантов выхода из глубокого кризиса. Как отмечает Н. Хренов, «чем более разрушительными являются перемены, тем активнее возрождается архаика, т. е. чем сильнее желание изменить жизнь и существовать по-новому, тем активнее воспроизводится повторяющаяся модель возвращения в прошлое» [90, с. 31–32]. Не случайно композиторы минималисты в качестве тематического зерна, многократно повторяющегося в произведении, выбрали типовые интонации, являющиеся носителями образных праэлементов окружающей среды, отражением стабильных, повторяющихся жизненных процессов. В разные эпохи существования музыки в композиторском творчестве наблюдалось

периодическое возвращение к ее праистокам. Т. Манн вложил в уста учителя Кречмара, одного из героев своего романа *Доктор Фаустус*, следующие рассуждения по данному вопросу: «В самом существе этого странного искусства заложена способность в любую минуту все начать сначала, на пустом месте, ничего не зная о многовековой истории того, что им достигнуто, способность заново открывать и порождать себя. И тогда музыка снова проходит через все простейшие стадии развития, через раннюю пору своего существования и умеет кратким путем, в стороне от столбовой дороги своей истории, в полном одиночестве, не подслушанная миром, достичь неслыханных высот красоты» [71, с. 61]. Размышляя над судьбой искусства XX века, Т. Манн тонко ощутил кризис коммуникации между композиторами, создававшими авангардную музыку, и слушателями, которым эта музыка становилась все менее и менее доступной.

В переходные эпохи, на гребне поисков, экспериментов, усложнения музыкального языка всегда появляется его антитеза – простота. Параллельно с полифоническими сочинениями И. С. Баха, многозначными в своей философской концепции, раскрывающейся в сложных изгибах метафорической и богатой нюансами речи, рождаются инструментальные опусы А. Вивальди, привлекающие слушателя ясным и доступным языком, простой формой изложения мысли, броской, в какой-то мере демократической манерой письма. Рядом с глубокомысленными произведениями поздних романтиков развивается блестящее искусство мастеров оперетты, пленяют своими доступными мелодиями, любимыми широким слушателем, звуки венского вальса. Многочисленные проявления "новой простоты" характерны для всего XX века. Экстравагантные сочинения Э. Сати становятся антитезой импрессионизму, неопрimitивистские сочинения К. Орфа – противопоставлением субъективному, эмоционально заостренному мироощущению экспрессионистов. В 1930-е годы о возвращении к простоте в композиторском стиле как реакции на крайнее проявление модернизма многократно говорил в своих выступлениях в прессе С. Прокофьев: «Поворачиваясь к новой простоте, мы будем

обращаться к более простым сочетаниям инструментов, к малым оркестровым составам, но, сохраняя при этом лучшие качества современной гармонии – ее силу, остроту и выразительность. <...> Я эволюционирую в сторону простоты формы, к менее сложному контрапункту и к большей мелодичности стиля; все это я и называю "новой простотой"» [95, с. 90–91].

Однако всякий раз простота являла собой оборотный лик новизны, не повторяя старого буквально и не допуская банальности, обнаруживая при этом тонкие нити преемственности с многогранной традицией. Об этом, в частности, в свое время писал Ж. Кокто: «Не следует принимать "простоту" за синоним "бедности" или за возвращение вспять. Простота прогрессирует на тех же правах, что и утонченность, и простота наших современных композиторов совсем не та, что у клавесинистов. Простота, возникающая как реакция на утонченность, сама заимствует у этой утонченности; она конденсирует унаследованное ею богатство» [цит. по: 126, с. 96].

Подобные тенденции стали характерными и для Европы второй половины XX века. Так, в 1977 году на Кельнском радио появился цикл музыкальных передач под названием *Новая простота (Новая искренность)*, в котором исполнялись сочинения неоромантического направления, минималистские композиции американцев, традиционная корейская музыка. Этот же термин все более настойчиво стали применять по отношению к группе немецких композиторов, объединившихся вокруг В. Рима¹.

¹ В группу также вошли Х. Бозе, Х. Дадельзен, Д. Мюллер-Сиенс, М. Троян, В. Швейниц и П. М. Хамель. Композиторы выдвинули целый ряд лозунгов, среди которых призыв к «неделимой простоте архетипа» (В. Рим), к «матриархату тональности» (Х. Дадельзен), к «разрушенному в 60-х годах «законченному произведению» (М. Троян) [138, с. 55]. Они выступили с критикой американского минимализма и предложили свое видение этого стиля. Оппонентом, и в тоже время последователем идей минималистов стал П. М. Хамель, идеолог музыкального спиритуализма. Свою главную задачу он видел в восстановлении контакта со слушательской аудиторией, в слиянии элитарно-авангардной музыки и эстрадно-развлекательной. Для осуществления своих целей композитор организовал группу *Between*, название которой

В результате "новая простота" в период второй половины XX века стала явлением широкого многостилевого свойства, органично войдя в контекст поставангарда, а чуть позже – и постмодернизма. Охватывая разные школы и этнические традиции, этот феномен породил особую эстетику, синтезирующую ранее не соприкасавшиеся художественные явления. Одним из ее проявлений стал американский минимализм – направление, охватившее широкие реалии искусства, нашедшее свое выражение в различных его видах и отыскивавшее свою аргументацию в интеллектуально-эстетических концепциях его создателей.

1.2. Американский минимализм как предмет исследования

1.2.1. Вопросы терминологии.

В последние годы понятие "минимализм" часто встречается в публикациях, посвященных современному искусству; в начале XXI столетия оно стало отражением определенной концепции, проявляющейся через преломление таких категорий, как простота, ясность, наглядность, аскетизм, сознательное самоограничение материалов и ресурсов, к которым обращаются в своих работах деятели разных сфер художественного творчества. Не обретая строгой смысловой очерченности, термин "минимализм" наделяется многообразными нюансами значений и ценностных подходов с разной степенью широты и конкретности. Рассмотрим некоторые понятия, употребляемые в музыковедческой литературе при анализе этого художественного феномена.

Первые публикации о музыкальном минимализме появились на страницах американской прессы в 1960-е годы. В центре внимания критиков оказались медитативные композиции Ла Монте

толковалось как музыка, соединяющая разные миры. Композиции группы представляли собой коллективные импровизации в традициях джаза и индийской классической музыки. Подобно американским минималистам, П. М. Хамель неоднократно совершал длительные поездки в Индию, изучал пение в северо- и южно-индийской манере, знакомился с тибетским ритуальным песнопением [см.: 39, с. 264–293].

Янга, Терри Райли, Стива Райха, Филипа Гласса, которые называли по-разному – "музыкой транс", "процессуальной музыкой", "музыкой по образцу", "музыкой с повторными структурами", "пульсирующей музыкой", "фазовой музыкой"¹. Однако самым жизнеспособным стал термин "минимализм", появившийся в середине 1970-х годов параллельно в публикациях американского критика и композитора Томаса Джонсона и его английского коллеги, композитора Майкла Наймана [161].

Продолжительные по звучанию сочинения композиторов минималистов своим медитативным характером оказывали значительное воздействие на слушателя, что позволило говорить о них, как о *музыке транс, медитативной*, призванной, по словам К. Штокхаузена, «магически преобразить психику слушателя, увести его в сферу некоего "высшего сознания"» [цит. по: 64, с. 34]. На это указывали и сами американцы, например, Райли полагал, что термин "минимализм" не отражает сущность этой музыки, основывающейся на медитативном восприятии.

Большую роль композиторы стали придавать стереофоническим психо-акустическим эффектам, возникающим во время исполнения продолжительного по звучанию сочинения и зависящим от местоположения слушателя в аудитории. Они утверждали, что важным критерием во время звучания их музыки выступает «непосредственное физиологическое влияние на слушателя» [цит. по: 57, с. 211]. В связи с этим западные исследователи, среди них Герман Саббе, называли минимализм *акустическим искусством* (Ac'art)².

Основу минималистской музыки составили паттерны – короткие звуковысотные ячейки, повторяющиеся в точном либо слегка измененном виде. Их многократное повторение погружало слушателя в медленно развивающийся процесс, парадоксально

¹ Данный ряд терминов приводится в статье исследователя из США Дж. Фрай; см.: [127, с. 176].

² На это указывает А. Кром и проводит параллели между американским музыкальным минимализмом и живописью оп-арта, в частности, с работами В. Вазарели и Б. Райли [см.: 57, с. 211].

сочетающий статику и динамику. Т. Чередниченко отмечала, что «уже на 10-й минуте такой процесс кажется непостижимо огромным, как глубинное океаническое течение. Тело слуха утрачивает чувствительность, не замечает мгновений. И – расширяется, равенствуя Космосу» [136, с. 450]. Не случайно среди синонимов термина "минимализм" фигурировало понятие *процессуальная музыка* [127].

Минималистская музыка американцев не была однородным явлением, а параллельно развивалась в двух ветвях¹. Одну из них определим как *концептуальный минимализм*; в исследовательской литературе он фигурирует под названиями "минимализм периода экспериментальной музыки" [93], "минимализм стадии концептуализма" [124]. Он зародился в лоне экспериментальной школы Дж. Кейджа; композиции этой ветви были близки хэппенингу², в них всегда давались указания на действия участников на сцене (перемещении их по сцене), которые сводились до минимума, а смысловой доминантой выступала игра, игровая логика, эпатаж. Лаконичные комбинации из звуков, извлекаемых разными способами, составляли сущность таких акций. Подобные комбинации звуков, шумов, повторяющиеся многократно, не вписывались в традиционные для западноевропейской музыки ладовые системы, не были ритмически организованы.

Другой ракурс американского минимализма в музыке представлен *репетитивной ветвью (репетитивизм)*. Сочинения этой ветви не выходили за рамки музыкального искусства, были ладово и ритмически организованы. Они представляли собой взаимодействие жесткой логики в выстраивании композиции (вплоть до математической схематизации) и подчеркнутой процессуальности исполнительской импровизации по заданной модели. Форма в них организовывалась посредством нарочитой повторяемости функционально равноправных коротких сегментов

¹ Так минимализм рассматривает Д. Ухов [124].

² Термин "хэппенинг" в контексте монографии выступает синонимом таких явлений, как "инструментальный театр", перформанс, акция.

(паттернов), причудливо переплетающихся в звуковом пространстве.

Ряд определений, появляющихся в публикациях, раскрывал сущностные черты именно репетитивной ветви. Как отмечал Д. Ухов, «"классический" вариант репетитивизма – это как можно более постепенная (gradual) трансформация исходной модели при помощи как можно менее заметного, минимального изменения повторяемой формулы» [124, с. 139]. В связи с этим Гласс предпочитал термину *минимализм* определение *музыка с повторными структурами* [123, с. 192].

Одним из видов репетитивного метода, в котором смена циклов и видоизменение исходных построений управлялась заранее выбранной логической системой, стал систематический или системный. Приверженность С. Райха к четким структурам с заранее установленными принципами развития материала позволила музыковедам Б. Денису и К. Хобсому назвать такую музыку *системной*. В таких композициях «случай и индивидуальный выбор исполнителей заменяются точным ... конструированием сегментов с помощью ясно выраженной системы» [цит. по: 57, с. 215].

Отличительной чертой репетитивной музыки американских композиторов стала равномерная ритмическая пульсация, которая в условиях быстрого темпа создавала эффект завораживающей магии, приводила к автоматическому восприятию, освобождая подсознание от контроля разума. Вероятно, это и определило одно из ее названий – *пульсирующая музыка* [124; 127].

Суммируя эти понятия, отражающие лишь одну сторону рассматриваемого явления, определим минимализм как направление в музыке США, на звукообразном уровне характеризующееся преобладанием созерцательно-медитативной сферы, в которой сосуществуют внешняя статика с внутренней динамикой состояния; на языковом уровне символом в нем выступают паттерны, нарочито повторяемые в точном, либо несколько измененном виде. Показателем минимализма в музыке США выступает ясность, наглядность разворачивающегося процесса, жесткая логика в выстраивании композиции, равномерная пульсация в условиях

быстрого темпа. Таким образом, в данном исследовании термин "минимализм" принимает обобщающий вид и трактуется широко.

Выясним правомерность использования в аналитической практике этого феномена понятий, традиционных для теоретического европейского музыкознания, таких, как тема (тематизм), произведение, композиция, формы в их классификации. Очевидно, что в процессе восприятия музыки, понимаемом как акт мышления, ведущая роль принадлежит тематизму. Именно он, по мнению В. Вальковой «выступает как управляющий механизм во всех осознанных и неосознанных процессах слушательского постижения музыки, формирует слушательское представление об индивидуальной организации произведения, то есть неповторимого смысла» [9, с. 31]. В американском минимализме, прежде всего в репетитивном, также есть структурно оформленные элементы, которые играют роль темы – это паттерны. Они воспринимаются как "мысль", "объект", "персонаж", "ситуация". Подобно классическим темам, в интонационном наполнении паттерна звуки объединяются в целостный образ, не разделяются большими временными промежутками и сверхширокими высотными интервалами. Синонимами этого термина в контексте минимализма становятся такие понятия, как элементарная звуковая фигура, мелодико-ритмическая конфигурация, мелодико-ритмический сегмент, звуковая ячейка, мелодико-гармоническая модель, мелодический сегмент, простейший мелодический оборот, мелодико-гармонический оборот, тема. Паттерны объединяют сходные элементы в единой тембровой тесситуре, общем характере фактурного склада. Как и классические темы, звуковые ячейки в произведениях минималистов структурно оформлены, ритмически и фактурно организованы. В результате паттерны становятся репрезентантами музыкального произведения. Следовательно, совершенно уместно в анализе сочинений минималистов использовать такие категории как "тема", "тематизм".

Обратимся к рассмотрению трактовки понятий "произведение" и "композиция" применительно к музыке американских минималистов. Такие сочинения предполагают автора-композитора,

его целенаправленную творческую деятельность, они представляют собой индивидуальную целостность, вследствие чего могут рассматриваться как музыкальные произведения в широком смысле слова. В узком смысле понятие "музыкальное произведение" мыслится как внутренне завершенное и мотивированное целое. Музыка минималистов же мыслится как "открытое" высказывание. На смену произведению в виде целостной, замкнутой в себе структуры приходит "процесс"; именно этот термин часто используется композиторами (Т. Райли – "накапливающиеся процессы", С. Райх – "музыка как постепенно развивающийся процесс", Ф. Гласс – "аддитивный процесс"). Бесконечно длящийся процесс непосредственным образом связан с феноменом открытой формы. Композиторы минималисты решительно отвергли по их мнению исчерпавшую себя концепцию создания логически завершенного произведения. Для концептуального минимализма, как и для второго европейского авангарда в целом, характерен разрыв с традицией произведения; оно заменяется "событием", "акцией". Тенденция ликвидировать барьер между искусством и эмпирически воспринимаемым "потокм жизни" приводит к рождению открытой формы. Параллельно она проявилась в экспериментальной школе Кейджа и европейском авангарде, прежде всего, в творчестве Штокхаузена, в его работе с "момент-формой" (в его терминологии). По мнению немецкого автора, «подобные композиции должны восприниматься совершенно в иных условиях. Идеальный вариант – непрерывная программа, в которую слушатель может "войти", как в картинную галерею, и по собственному усмотрению покинуть» [цит. по: 102, с. 106]. Открытая форма, недосказанность, резкий обрыв музыки при ее окончании становятся характерными и для репетитивной ветви американского минимализма.

Термин "композиция" во второй половине XX века трактуется многогранно. С одной стороны, он используется в традиционном для западноевропейской музыки толковании как одна из сторон музыкального целого, важнейший организующий элемент художественной формы, который придает сочинению единство и

соподчиняющий его компоненты друг другу. С другой стороны, этот термин рассматривается как синонимом понятию "сочинение", "опус", "произведение". В ракурсе композиции попадают и произведения, рождающиеся на глазах у слушателя и предполагающие исполнительскую импровизацию (например, интуитивная музыка К. Штокхаузена). В связи с этим, и по отношению к американскому минимализму термин "композиция" можно применять как в узком, так и в широком смысле слова.

Перед исследователями, занимающимися американским минимализмом, стоит еще одна проблема: насколько уместно произведения этого стиля рассматривать с позиции традиционных западноевропейских форм. Речь, прежде всего, должна идти о репетитивной ветви, ибо концептуальная ветвь была представлена хэппенингами, акциями, всегда алеаторичными по своей природе. Репетитивная ветвь характеризуется продолжительными по звучанию композициями, построенными по законам монодраматургии, в которых важным предстает процесс звучания, а не результат. Вместе с тем, в работах Райха и Гласса обнаруживаются структурные разделы, не контрастные друг другу, однако различные по типу повторяемых паттернов, по фактуре, темпу, что позволяет говорить об определенной форме, иногда близкой вариационной либо трехчастной. В период постминимализма американские композиторы еще более широко используют традиционные западноевропейские формы¹.

1.2.2. Этапы развития американского музыкального минимализма.

Как и любое стилевое направление, американский минимализм прошел определенные этапы становления и развития. В исследовательской литературе сложились разные варианты периодизации. По мнению П. Поспелова, «в строгом смысле музыкальным минимализмом являются лишь некоторые сочинения

¹ Ряд терминов и понятий, используемых в монографии, прокомментирован в Глоссарии (*Приложение 1*).

Кейджа, Фелдмана и других авторов "экспериментальной музыки", и конечно, творчество Райли, Райха, Гласса и еще нескольких композиторов, но лишь в 60-е – начале 70-х годов. Позже и они поставили под сомнения собственные открытия, допустив в музыку такие немыслимые ранее категории, как разнообразие, развитие, контрасты, хотя и в пределах некоторых приличий» [4, с. 74]. У. Хичкок, Е. Дубинец считают, что "радикальный минимализм" 60-х – 70-х годов сменился постминимализмом. Композиторы стали усложнять свои сочинения и расширять сферы выразительности [36, с. 112]. А. Кром предложила следующую периодизацию:

- в 1950-х – начале 60-х годов минимализм формируется в лоне американского авангарда;

- в 1960-е – начале 70-х годов происходит становление "классического минимализма";

- со второй половины 1970-х появляется постминималистское стилистическое пространство, представляющее синтез репетитивной техники, сэмплирования, длительного погружения в одно эмоциональное состояние и новых приемов. Проявляются черты традиционной драматургии (членение на разделы, основанные на принципах образного контраста) [57].

Д. Ухов указывает на иное время появления постминимализма: «К середине 80-х годов начинают говорить о постминимализме, о композиторах, группировавшихся вокруг калифорнийской компании "Новый Альбион". Происходит синтез классической сонатной стратегии и минималистской тактики, <...>, Гласс сочиняет традиционный скрипичный концерт и почти что веристскую оперу "Счастливое плавание"» [124, с. 141].

Изученные нами произведения композиторов минималистов позволили обозначить несколько иные временные рамки. Главным критерием в предлагаемой периодизации выступило их творчество, вписавшееся в контекст того либо иного явления второй половины XX века – авангарда, поставангарда, постмодернизма, а также художественно-ценностные факторы: эстетическая оценка произведений композиторов минималистов, популярность их

музыки в США и за пределами страны, влияние минимализма на творчество композиторов других национальных культур.

Предлагаемая периодизация выглядит следующим образом:

Первый этап охватил вторую половину 1950-х–начало 70-х годов, став экспериментальным в формировании двух ветвей минимализма: концептуальной и репетитивной. Американский минимализм строил свою специфику на отрицании традиций; это позволило ряду исследователей утверждать, что он зародился в русле авангарда. Данной точки зрения придерживался немецкий музыковед Х. Данузер, который указывал на то, что «в Европе следует говорить о модерне, а авангард – явление американское, в частности творчество Дж. Кейджа и минималистов» [см.: 150]. Этой позиции близко высказывание П. Поспелова: «Минимализм строил, как любая авангардная концепция, первоначально свою специфику, помогая себе отрицанием. В поставангардный период произошла компенсация отверженного» [93, с. 76]. Авангардными называют ранние сочинения Ф. Гласса и Д. Ухов: «Творчество Гласса в конце 60-х – первой половине 70-х годов развивается, прежде всего, под знаком академического авангарда – театр абсурда, хэппенинг, перформанс, где участие публики – если не обязательный, то важный составной элемент целого» [123, с. 192]. Т. Чередниченко называет минимализм «последним открытием (и вместе с тем окончательным, как кажется "закрытием") авангарда» [см.: 136, с. 531].

На наш взгляд, концептуальная ветвь американского минимализма развивалась сугубо в лоне авангарда. Она была представлена отдельными сочинениями Дж. Кейджа, Л.-М. Янга, где происходило психоакустическое осмысление отдельного звука (Янг, *Compositions 1960*)¹. При раскрытии концепции произведения, зачастую эпатажной, главным постулатом выступала установка на использование минимума средств. Композиторы стремились к

¹ В монографии названия сочинений даны в оригинальном варианте на английском языке. Их адаптированный перевод приводится в *Приложении (Прил. 2.5–2.8)*.

радикальному изменению исторически сложившихся норм искусства, традиционных ценностей культуры. Презентация таких произведений чаще носила декларативно-манифестный характер.

Репетитивный минимализм, представленный творчеством Райли, Райха, Гласса, возник на пять лет позже концептуального. Именно он стал проявлением "новой простоты" и явил собой поставангардную эстетику. Еще сильны были традиции авангарда. Они проявились, прежде всего, в обращении композиторов к последним техническим достижениям в области электроники – микрофонам, усилителям, магнитофонам, специальным электрическим аппаратам. Композиторы стремились к изобретению новых методов организации музыкального материала, результатом чего стало появление разнообразных репетитивных техник. Для Райха и Гласса в качестве приоритетного определилось рациональное начало, математически просчитанные формы. Композиторы подчеркнуто самоустранились и выдвинули на первый план объективное высказывание, обусловленное особым ощущением художественного времени и пространства, связанного с переосмыслением временного процесса ("погружение" вместо "проживания"). В результате утвердился феномен статичной композиции.

Однако в творчестве минималистов была предпринята попытка возвращения музыке ясного и понятного слушателю звукового контекста; во многом это было обусловлено воздействием азиатских культур, в частности, индийской, индонезийской. В качестве тематического зерна выступили элементарные звуковысотные модели, принципами работы с которыми стали многослойные остинато и полиостинато, свободно воспринимающиеся даже неискушенным слушателем. Тем не менее, в этот период американский минимализм был представлен лишь немногочисленными яркими композициями, такими, как ранние работы Райли (*In C*, техника напластования), Райха (*Come out*, техника фазового сдвига); большинство же сочинений носили экспериментальный характер, оставаясь своеобразными упражнениями в отработке тех либо иных техник.

Второй, классический этап в развитии американского минимализма начался в 1970-е годы. Концептуальная ветвь в данный период была представлена единичными образцами в творчестве Янга. Расцвет переживал репетитивный минимализм: бестселлерами стали пластинки с сочинениями Гласса, Райха приглашали на международные фестивали современной музыки, Райли совершал концертные поездки по странам Европы. Именно в этот период появился целый ряд произведений высокого художественного уровня, получивших широкий резонанс в США и за рубежом; среди них – опера Гласса *Einstein on the Beach*, *Music for 18 Musicians* Райха.

В классический период сложились типологические особенности музыкального минимализма. С одной стороны, он остался верным концепции экспериментального этапа, заключающейся в переориентации восприятия с художественного результата на процесс исполнения. С другой стороны, звуковая аура произведений минималистов по сравнению с предшествующим периодом значительно прояснилась, что способствовало привлечению к ним внимания широкой слушательской аудитории.

Репетитивный минимализм вышел за пределы США и получил преломление в творчестве отдельных европейских композиторов: М. Наймана, А. Пярта, З. Краузе, М. Гурецкого, В. Мартынова, венгерских композиторов, объединившихся вокруг *Студии новой музыки*. Так, бесконфликтный склад мышления, картины безмятежных просторов, принцип самоограничения, абсолютизация отдельного элемента, текучесть формы, разворачивающейся в абсолютной статике, привлекли А. Пярта, который после изучения музыки американских минималистов испытал в своем творчестве ее непосредственное влияние. В 1970-е годы композитор создал ряд произведений в стиле *tintinnabuli* ("колокольчики", по названию одного из сочинений), показателем которого стали подчеркнута медленный темп, строгая диатоника, «фигурированное трезвучие, звончато переливающееся неисчерпаемой простотой» [136, с. 528], а также использование одной из репетитивных техник – аддитивного процесса. В полной мере это проявилось в сюите для фортепиано и

скрипки *Alina*, в камерно-инструментальном сочинении *Fratres*, концерте для двух скрипок с камерным оркестром *Tabula rasa*, *Триви* для органа¹.

Под знаком минимализма развивается с середины 1970-х годов и творчество В. Мартынова, которого принято считать наиболее последовательным представителем этого направления в России. Почти одновременно им были написаны *Партита* для скрипки соло, *Листок из альбома*, *Рождественская музыка* – произведения, различные по характеру звучания, по тематизму (от микроэлементов в *Листке из альбома* до развернутых песенных построений в *Партите*) и типам драматургии (динамической, хотя и неторопливо разворачивающейся в *Листке* и статической – в *Рождественской музыке*). В этих произведениях Мартынов расширяет рамки минимализма как стиля, испытывая его возможности на разной стилистической основе.

Венгерских композиторов – Ласло Шари, Золтана Йенеи, Ласло Видовского, сгруппировавшихся в 1970-е годы вокруг *Студии новой музыки*, в минимализме привлекал принцип самоограничения, предельное упрощение элементов музыкального языка, выстраивание статичного однопланового образа. В работе над электронной композицией они обращались только к одному из аспектов звуковой материи – временному, звуковысотному, тембровому или динамическому. Их внимание сосредоточилось на микромире звука, его физико-акустических свойствах [см.: 14].

Близость минималистскому мышлению в своих произведениях 1970-х годов подчеркивал и Д. Лигети. Так, в средней части *Автопортрет с Райхом и Райли (и Шопен тоже здесь)*, триптиха для двух роялей *Монумент. Автопортрет. Движение* (1976) он обратился к репетитивным техникам, разработанным Райхом и Райли. Связи с американским минимализмом здесь подчеркиваются не только методом развития тематизма, но и звучанием, напоминающим причудливые арабески. Однако начало пьесы расцвечено красками романтической музыки.

¹ Об этом периоде творчества А.Пярта см.: [16].

Таким образом, американский минимализм классического периода характеризуется формированием типологических черт, появлением высокохудожественных произведений репетитивной ветви, ростом ее популярности на родине и за рубежом. Минимализм в данный период развития оказался в оппозиции к авангардным тенденциям недалекого прошлого и вписался в контекст поставангарда.

Третий этап американского минимализма обозначился с наступлением постминимализма – в конце 1970-х – 80-е годы. Временные границы этого периода конкретизировать проблематично, т.к. каждый из представителей американского минимализма пришел к нему индивидуально: в творчестве Райли и Райха постминимализм обнаружился к концу 1970-х, Гласса – в середине 1980-х. Ведущим принципом преобразования материала оставалась репетитивная техника, однако паттерны, ранее строившиеся на элементарных интонационных оборотах, нередко усложнялись. Зачастую они теряли облик лаконичных построений, становясь мелодиями широкого дыхания. Произведения обычно были представлены одночастными или циклическими композициями, в которых части, контрастные по темпу, сменяли друг друга; структурирование при этом приближалось к классико-романтическим принципам формообразования.

В этот период, продолжающийся и в настоящее время, сочинения Райха, Гласса, Райли, в меньшей мере Янга исполняются на родине и за рубежом, став школой для профессионального роста целого поколения американских композиторов. Если ранее минимализм существовал на достаточно узкой территории США (Нью-Йорк, Калифорния, Сан-Франциско), то в этот период он разделился на изолированные ветви и нашел свое преломление в творчестве композиторов разных штатов Америки. К 1980-му году обозначилась целая группа композиторов постминималистов: среди них – У. Дакворт (Пенсильвания), Д. Гитэк (Сиэтл), Д. Ленц (Лос-Анджелес), Дж. Крамер (Колумбия). По словам К. Гэнна, «коллективный стиль родился в сочинениях композиторов, не знавших друг друга. Дакворт, Гитэк, Ленц, Крамер, Маршалл,

Латен, Джен, Энштайн, Гарланд, Дрешер, Мэри Джейн Лич, Стэфен Скотт, Мэри Эллен Чайлдс, Дэвид Бордэн, Гай Альберт, Саша Мэтсон, Вес Йорк – все эти композиторы развивали персональные стили, узнаваемые, индивидуальные, и вместе с тем с характерными общими чертами»¹.

В последние десятилетия XX века традиции минимализма все более рельефно проявлялись и в восточноевропейских культурах. Как философия и лишь отчасти как стиль и техника письма, он и в 1980 – 90-х годах остается основополагающим в творчестве В. Мартынова. Из-под пера композитора появляются *Opus post I* для фортепиано, ударных и дисканта (1984), *Opus post II* для двух фортепиано и дисканта (1993), *Танцы Кали-Юги эзотерические* для фортепиано и *Танцы Кали-Юги экзотерические* для инструментального ансамбля (оба 1995), *Осенняя песня* для камерного ансамбля и дисканта (1984), *Коан* для флейты соло (1996). Эти опусы роднят многие изначально присущие стилю черты: статичный характер музыки, оперирование краткими структурами, использование репетитивности как принципа организации материи, ясность гармонического языка.

К репетитивным техникам обращается в своих работах В. Екимовский; например, в *Успении* (1989), написанном для ансамбля ударных М. Пекарского, применяется техника напластований, образующая многоликое сонорное поле. Все чаще подобные техники используют белорусские композиторы (А. Литвиновский. *Затерявшиеся в цветущих садах, Зачарованные дождем* для камерного оркестра, *Фортепианный концерт*).

Все сказанное свидетельствует о том, что минимализм на протяжении последних десятилетий занял свое стабильное место в музыкальной культуре США и Европы. Он получил развитие параллельно процессу преобразований в музыкальном творчестве, выработал свою систему эстетических и технологических принципов, которые в свою очередь оказались способны вступать в

¹ Комментарии приводятся по статье К. Гэнна [155], написанной по следам фестиваля минималистской музыки в Германии в 1998 году.

синтетические отношения с другими приемами письма и породить своеобразный художественный мир, приобретающий у каждого композитора свои особые очертания.

1.3. Мировоззренческие проблемы американского музыкального минимализма

Американский минимализм имеет глубокие философско-эстетические корни. Мировоззрение американских композиторов минималистов, получивших университетское образование, сложилось под влиянием европейских философских учений конца XIX – XX веков. Близкими им стали идеи, отражающие возрастающий интерес к глубинным слоям психики и нашедшие свою аргументацию в исследованиях З. Фрейда, Г. Юнга и их последователей, в которых акцентируются проблемы бессознательного опыта человека, подчеркивается актуальность первооснов человеческого бытия. Созвучными для минималистов оказались позиции М. Фуко, создателя т.н. безсубъективной культурологии, который отмечал, что любая культура имеет свои основополагающие коды, «управляющие ее схемами восприятия, ее обмены, ее формами выражения и воспроизведения, ее ценностями, иерархий ее практик» [128, с. 37]. Такие скрытые универсальные модели (М. Фуко именует их эпистемами или дискурсами) причинно обусловлены отношением между словом и вещью. Он полагал, что в XX столетии все проблемы культуры вращаются вокруг вопроса, что есть язык, а ее будущее связано с принципом антиисторизма, асоциальности. Подобно многим западноевропейским композиторам XX века, творчество минималистов индифферентно по отношению к важнейшим социально-политическим течениям своего времени¹ и ищет духовной опоры в неординарных религиозных и философских

¹ Исключение из этого ряда составляют сочинения Райха. Среди них *It's Gonna Rain* (1965) и *Come Out* (1966), постминималистские произведения – *Different Trains* (1988) как эмоциональный отклик на Холокост, видео проект *Three Tales* (1998 – 2002), посвященный теме научно-технического прогресса и его разрушительных последствий для человечества.

учениях. Определяющую роль в формировании мировоззрения американских минималистов сыграли два явления – дзэн-буддизм, получивший широкое распространение в Европе и США в XX веке, и семиотические искания австрийского философа Л. Витгенштейна. Если первое оказало существенное влияние на творчество Янга, Райли, отчасти Гласса, то исследования Витгенштейна были созвучны Райху. Перейдем к более подробному освещению данных явлений и их связей с минимализмом.

В начале XX века об иррациональном и парадоксальном учении дзэн (*Прил. 1.7*) знали немногие (среди них Т. Манн, Г. Малер, А. Матисс, Р. Роллан, В. Хлебников и др.). В 1927 году в Англии вышло *Эссе о дзэн-буддизме*. В середине XX века дзэн, утративший связь с китайскими корнями и ставший неотъемлемой частью японской культуры, наряду с другими азиатскими культурами и учениями получает расцвет в США. Пропагандистами дзэн-буддизма в Америке выступили Дайсэцу Тайтаро Судзуки (1870 – 1966) – японский профессор, знаменитый переводчик и толкователь литературы дзэн, А. Уотс (1915 – 1973) – лектор Академии азианистики в Сан-Франциско, автор книг *Путь дзэн и Дух дзэн*. В середине столетия в американских университетах, в частности в Калифорнии, открылись факультеты по его изучению.

Дзэн характерен для определенного ментального типа людей, испытывающих потребность в простоте, смирении, молчании и отказывающихся принимать всерьез агрессивность, амбициозность. Дзэн – это духовный поиск, стратегия которого состоит в подражании Будде, достигшего просветления; это не концентрация мыслей на каком-либо определенном предмете, а освобождение ума от всяких препятствий и ограничений, позволяющее воспринимать вещи такими, какие они есть [подробнее см.: 10; 114; 115].

Причины воздействия дзэн-буддизма на творчество композиторов минималистов следует искать, вероятно, в противопоставлении европейским рационалистическим ценностям, в проведении последовательного нонконформизма, не допускающего расхождения между словом и делом, в утверждении равенства людей, в отрицании не только социальной иерархии, но и

различий между талантом и бездарностью, серьезными делами и мелочами.

Одной из составляющих эстетики дзэн стала идея молчания как внутренней дисциплины, которая разрушает барьер "эго", порождаящий в человеке ощущение себя как центра мироздания. Не случайно одной из первых пьес экспериментального минимализма стала безмолвная композиция Дж. Кейджа *4'33"*. Композитор испытал глубокое воздействие на свое мировоззрение дзэн-буддизма, о чем свидетельствуют его высказывания: «В мире много времени тратится на изучение музыки, но для проживания этой музыки вряд ли найдется время вообще»; «цель музыки состоит в том, чтобы успокаивать и ненавязчиво воздействовать на человека, таким образом делать его восприимчивым к божественным влияниям» [цит. по: 176, с. 55. *Перевод наш, И.Д.*]. Дзэн открыл Кейджу принципиально иное слышание звукового мира. Для нехристианских религий и учений важен не результат, а постепенно разворачивающийся процесс. В продолжительных по звучанию минималистских композициях постоянное повторение паттернов с едва заметными изменениями привносит в музыку медитативную окраску. Музыкальный образ формируется в них изначально и остается почти неизменным, напоминая космическое откровение.

Сущностью дзэн-буддизма является сатори – духовное переживание, просветление, которое можно определить как интуитивное проникновение в природу в противоположность аналитическому или логическому пониманию этой природы. Практически это означает открытие нового мира, ранее неизвестного человеческому уму, привыкшему к двойственности; все противоположности и противоречия гармонично объединяются в последовательное органическое целое, что позволяет человеку создать мир вечной гармонии и красоты. В отличие от других японских школ буддизма дзэн настаивает на том, что достижение просветления (сатори) достигается не постепенно, а с помощью мгновенного озарения, оно находится вне физического времени. И музыкальный минимализм способен передавать время в его

онтологической сущности, поставить знак равенства между моментом и бесконечностью; категория времени трактуется как явление статичное, «остановившееся», вечное. По мнению Е. Дубинец, «время начинает жить не психологически спрессовано, как во всей музыке динамически-финального типа развития материала, а естественно, соразмерено течению человеческой жизни» [36, с. 116]. Слушатель, погружаясь в звуки музыки, в одно состояние, отключается от жизненных процессов и абсолютно не замечает движение стрелки часов. Длющиеся более часа произведения Райли или Янга нередко воспринимаются как минутные композиции; человек "уходит" в мир иллюзии и мечты. Не случайно американский критик Т. Джонсон, учитывая эстетические аспекты восприятия таких сочинений, предлагает называть минималистскую музыку "гипнотической"¹.

В учении дзэн структура мира запечатлена в поэтическом варианте и представляет собой Космос. По мнению Е. Завадской, «оно не состоит из частей и не есть целое, поскольку оно не имеет частей; <...> единое не имеет ни начала, ни конца, так как они были бы его частями; единое неограниченно и беспредельно, но никак не оформлено, оно нигде не пребывает: ни во времени, ни в пространстве; единое не отличается от себя и не тождественно с другими» [40, с. 20]. Мир, таким образом, подобен лабиринту, в котором нет начала и конца, входа и выхода. Произведения композиторов минималистов также являются своеобразным лабиринтом, форма в них всегда открытая, разомкнутая, в ней отсутствуют такие категории, как контрастное противопоставление, кульминация, спад. Ценностью в долго длящейся композиции, построенной на отрицании функциональных связей, наделяются равноправные первичные элементы, простейшие фактурные ячейки.

Как отмечалось выше, в иррациональном учении дзэн утверждается принцип, ставший основным в американском минимализме: принцип равенства творческой активности создающего и творческой активности воспринимающего искусство.

¹ На это в исследовании *Знаки звуков* указывает Е. Дубинец [36, с. 116].

Об этом неоднократно говорили и сами композиторы, например, Райли говорил, что «музыку нужно слушать, находясь в аскетическом состоянии: слушание музыки так же высоко, как пение или ее исполнение» [153, с. 55]. Согласно теории дзэн, в творческом процессе самое важное – увидеть (услышать), создать образ в своей душе. В связи с этим, искусство должно обладать доступностью, но не быть примитивным и вульгарным. В произведениях дзэн утверждается изысканная простота, а непременным свойством исполнительской техники выступает безыскусность. Однако, любое из сочинений дзэн, поэтическое или художественное, содержит в себе намек, недосказанность, и предполагает осмысленное продолжение. Великий смысл сокрыт в трех-, пятистрочных японских хокку, танка: слова самые простые, основную же эмоциональную и ритмическую нагрузку несут паузы:

*Лед растаял в пруду.
И снова зажили дружно
Вода с водою...*

Тэйсицу (XVII век)

Приведенные выше аргументы свидетельствуют о том, что учение дзэн оказало значительное влияние на формирование эстетики минимализма, проявившейся в сосредоточенном вслушивании в музыку, в постижении ее вращающегося микрокосмоса, в приглашении к встрече с Абсолютным Бытием, Абсолютной Любовью, Абсолютным Милосердием или Абсолютной Пустотой.

В некоторых аспектах близкими эстетике дзэн-буддизма были и взгляды австрийского философа, математика Людвига Витгенштейна¹, который оказал значительное влияние на англо-

¹ Людвиг Витгенштейн (Вена, 1889 – Кембридж, 1951) писал очень много, однако при жизни были опубликованы только *Трактат* (1922) и короткая статья в *Трудах Аристотелевского общества*. Остальные философские произведения печатались после смерти; среди них:

1. *Витгенштейн Л.* Голубая книга / Перев. с англ. Руднева В.П. – М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. – 128 с.

2. *Витгенштейн Людвиг.* Дневники 1914 – 1916 [12].

американскую философию XX века. Записи его лекций, прозвучавших с кафедры Кембриджского университета в 1930-е годы, распространялись его учениками. В 1950-м году по приглашению своего ученика и друга Н. Малкогма ученый совершил поездку в США и вступил в дискуссию с американскими коллегами.

Райх не однажды соприкасался с работами Витгенштейна. Еще в 1957 году, заканчивая юридический факультет Корнельского университета, свой диплом он посвятил трактату *Философские исследования* австрийского мыслителя. Тридцатью годами позже, в 1986, при создании сочинения для вокального секстета, двух вибратонов и двух электроорганов *Proverb* он использовал два афоризма Витгенштейна – «Достаточно несколько слов, чтобы объяснить всю жизнь» и «Если хочешь упасть низко, тебе не надо далеко ходить» [перевод наш, И. Д.]. Выбор первоисточника был не случаен. Витгенштейн при исследовании философских проблем использовал метод анализа языка как средства общения. В одной из лекций он разъяснил его сущность, состоящую из разработки морфологии употребления выражения, имеющего множественность интерпретаций. Мысль, по его мнению, раскрепощается от оков, и слушатель свободен в осмыслении всего спектра употребления словосочетаний. Он был убежден, что философия коренится в сложных лабиринтах языка и представляет собой "вслушивание", "всматривание" в его работу, наблюдение за поведением понятий. Целью, побудительным мотивом его исканий стало стремление к ясности, отчетливому донесению мысли до слушателя и читателя. Философия, по мнению ученого, признана делать туманные и расплывчатые изречения ясными и четкими.

Глубина мысли предполагала процесс "распознавания подтекста", скрытой объемности и многозначности сообщений.

3. Витгенштейн Л. Коричневая книга / Перев. с англ. Руднева В.П. – М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. – 160 с.

4. Людвиг Витгенштейн. Философские исследования [13].

Творчеству Витгенштейна посвящен ряд работ отечественных исследователей, среди них см.: [23; 68].

Стиль ее изложения в работах Л. Витгенштейна отличался тезисностью, емкой концентрацией смысла в коротких предложениях, четкой ритмической организацией текста. Философ часто обращался к диалогу в вопросно-ответной форме, любимой формой высказываний стали афоризмы, например:

- Простота – признак истинности [13, с. 509].

- И в мышлении есть время пахоты и время жатвы [там же, с. 437].

- Мелодия есть вид тавтологии, она замкнута в себе; она довольствуется собой [12, с. 58].

Ясность и афористичность мысли Витгенштейна, ее кажущаяся простота изложения и внутреннее богатство смыслов не могли не привлечь внимание минималистов разных сфер искусства. Параллели в средствах художественной выразительности словесного и музыкального ряда проявились в творчестве американских композиторов. Так, для них характерно обращение к паттернам в виде разнообразных кратких интонационных форм. Вне зависимости от звуковысотного и ритмического наполнения, эти мелодико-гармонические модели афористичны, что позволяет исследователям отмечать аскетический тематизм в произведениях американских минималистов.

Параллели философских высказываний Витгенштейна и творчества композиторов минималистов проявляются и в использовании категории "праэлемент". Так, системой коммуникаций между людьми австрийский ученый считал языковые игры, о которых размышлял на страницах *Дневников, Философских исследований*. Подчеркивалось, что общение является важным компонентом деятельности человека, формой его жизни, которая наполнена многообразными языковыми играми¹. Самой примитивной языковой системой выступают *отдельные слова*, называющие предмет, дающие ему имя. Второй ступенью этой

¹ Своеобразными играми выступают, например, выполнение приказов, просьб, описание внешнего вида объекта, его размеров, информирование о событиях, представление результатов некоторого эксперимента в таблицах и диаграммах, перевод с одного языка на другой т. д.

системы являются эллиптические предложения, представляющие собой сокращенные выражения (например, «Принеси мне цветок»). Третья ступень – введение собственного имени. Четвертая ступень – появление жеста, ставшего частью практики коммуникации. Пятая ступень – возникновение диалога в форме вопросов и ответов. В этом случае предложение становится все более развернутым. Имя не поддается никаким объяснениям, разъяснениям, ибо все, что существует в себе и для себя, можно обозначить только им. Сущность речи заключается в сочетании имен.

Аналогичные идеи заложены и в структурировании формы сочинений композиторов минималистов, представленной бесконечной чередой повторяющихся паттернов. Форма-процесс отличается парадоксальным сочетанием статики в виде однородного звукового пространства и динамики, проявляющейся на уровне линейного развития исходных паттернов; динамическое развитие образа заменяется внутренним погружением в одно состояние. В музыке возникают любопытные психо-акустические эффекты. В результате разных приемов преобразования исходной модели паттерн распадается на составляющие сегменты, которые одновременно звучат у разных инструментов. Итогом становится образование новых моделей. Каждый из слушателей фиксирует их индивидуально, а произведения превращаются в "игру паттернов" (по аналогии с "языковой игрой"). Равноправными участниками такой "игры" являются композитор, в некоторой мере контролирующий процесс, исполнитель и слушатель, активно воспринимающий психо-акустические эффекты, выстраивающий свои слуховые впечатления в индивидуальный звуковысотный ряд. Все участники этого процесса выступают сотворцами, что прямо соотносится с идеями Витгенштейна, т.к. многое в текстах его работ требует доосмысления, и функция читателя состоит в поиске сокрытой идеи. Активная роль творящего и воспринимающего, аскетизм как ведущий принцип мировоззрения позволяют сделать вывод, что Витгенштейну были близки философские и религиозные концепции азиатской цивилизации.

Об этом свидетельствует и его высказывание: «Типичный западный ученый ... все равно не постигнет духа, в котором я пишу... Для меня...ясность, понятность – самоценны. Меня интересует не возведение здания, а уяснение для себя оснований возможного здания. Следовательно моя цель иная, чем цель ученого, и движения моей и его мысли различны» [13, с. VIII].

В результате, казалось бы, различные явления – учение дзэн-буддизм и семиотические искания Л. Витгенштейна, оказали сущностное воздействие на творчество американских минималистов, что проявилось:

- в ясности и афористичности мысли, всегда предполагающей скрытый подтекст, прозрачности языка;
- в важности протекающего процесса, а не результата;
- в форме высказываний, всегда открытой, разомкнутой;
- в принципе равенства творческой активности творящего и творческой активности воспринимающего искусство.

1.4. Минимализм в других видах художественного творчества

Исследователи отмечают, что плодотворным подходом в постижении минималистской музыки является сопоставление ее с художественным минимализмом. Во второй половине XX века в США проживало около 400 художников, одновременно существовало несколько стилей: абстрактный экспрессионизм, популярное искусство, минимальное искусство (Minimal Art), образное искусство, фотореализм, структурализм и неоэкспрессионизм. Широко представленным было "образное искусство" (126 художников), вторую позицию занял минимализм (80 авторов). Среди последних наиболее известны Д. Джадд и Р. Серра, К. Андрэ и М. Бочнер, У. де Мариа и Д. Флэвин, С. Левитт и Р. Мэнголд; первая выставка их работ была организована в 1964 году нью-йоркским музеем *Гудзон-Ривер*¹.

¹ Подробнее о художественном минимализме см.: [2; 33; 59; 145; 146; 147; 149; 156; 174].

Композиторы и художники минималисты достаточно тесно сотрудничали друг с другом. Так, в 1960–70-е годы в южной части Манхэттена (Нью-Йорк) появилось ателье, в котором звучали композиции Янга, Райли, Гласса, а сценическим оформлением занимался Серра; во время представлений большую роль играло освещение как способ создания оригинальных пространственных решений. В то же время, давним другом Гласса был художник Левитт, выступивший в роли оформителя некоторых из изданных альбомов композитора (*Прил. 3.12*). Если большие концертные залы отдавали предпочтение классической и авангардной музыке, игнорируя новое направление, то художественные галереи и музеи (среди них *Whitney u Guggenheim*) приветствовали его.

Художественный минимализм в своем типологическом виде сложился, прежде всего, в скульптуре. Зачастую в качестве исходных модулей для создания своих работ скульпторы избирали серийно произведенные объемные предметы, обязательным свойством которых выступала их семантическая не-нагруженность – коробки, ящики, кубы, решетки нейтральных цветов (черного, серого), что позволило называть это искусство *серийным* [82, с. 7]. Сырьем становились самые разнообразные материалы. Так, скульптуры Джадда, Левитта, Морриса были выполнены из полированного индустриального металла, обеспечивающего прямоту и ясность конструкций. Флэвин стал одним из первых, кто сумел создать "статическое окружение" с помощью флуоресцентного электрического освещения и неоновых светов (*Прил. 3.3*); в его работах минимализм соприкасается с кинетическим искусством. В 1960-е годы скульптор выставил серию *Световых икон*, которые представляли собой кубы, высеченные из камня. Их монохромная фронтальная поверхность окрашивалась в однотонный цвет и обрамлялась электрическими лампами. Тщательно продуманная компоновка осветительного оборудования "обыгрывала" пространство помещений, в которых экспонировались его работы. К. Андрэ свои скульптуры сооружал из обожженных кирпичей, обшивных планок, цементных блоков, керамических кубов, металлических решеток. Р. Стелла для композиций

использовал ленты из серого фетра, натянутые на прямоугольные каркасы (*Прил. 3.7*). Аналогичные явления можно наблюдать и в музыкальном минимализме: тематическим зерном произведения выступает формульный элемент, лишенный яркой интонационной характеристики, однако оригинальный в ритмическом, фактурном, тембровом решении.

Параллели между художественным и музыкальным минимализмом прослеживаются и в методах соединения простейших элементов; ведущим в них выступает принцип ритмичной повторяемости элементарных модулей. Так, в художественном минимализме выбранные объекты играют роль своеобразных букв алфавита, из которых могут быть составлены различные слова, в силу чего данная традиция и получила название *ABC-ART*, т.е. "алфавит-искусство" [82, с. 7]. Главное заключается в конфигурации их пространственного соотношения друг с другом; структура же должна быть принципиально не-иерархичной и подвижной. Принцип импровизационного соединения одинаковых элементов отстаивали Моррис, Андрэ, Левитт, которые находили в элементарном первоисточнике исходную идею в организации всей скульптуры: единое целое создавали соединяющиеся в определенной последовательности однотипные объекты (*Прил. 3.1; 3.2*). Несколько иное решение в структурировании представляли работы Джадда – это диалектическая взаимосвязь сложности и простоты, не являющихся, по мнению художника, антитезой. Поляризация рождалась из взаимодействия двух различных материалов или цветов, из игры между богатством материала, насыщенности цветовой гаммы и пуританской скромностью элементарных геометрических форм (*Прил. 3.9; 3.10*). Таким образом, композиции художников минималистов представляли собой своеобразные вариации с элементарными однотипными модулями. Многократное повторение паттернов стал основополагающим и в музыкальном минимализме.

Точкой пересечения художественного и музыкального минимализма выступил и принцип самоограничения. Обращение скульпторов минималистов к простым модулям, зачастую по форме

напоминающим традиционные геометрические фигуры, не было случайным. В определенной мере это стало реакцией на культ субъективного по содержанию абстрактного экспрессионизма, отчасти – противопоставлением академическому искусству, в котором родственные между собой компоненты объединялись в замкнутое целое. В противовес им художественный минимализм предполагал минимальное вмешательство художника в окружающую среду и зависимость от техники, экономию художественных средств. Очевидна параллель между подобной аскетической установкой творчества художников и музыкантов минималистов: на протяжении всего сочинения композиторы обращаются зачастую к одному принципу работы с паттернами, выбирая его из многочисленных композиторских техник.

Приведем еще один аргумент, указывающий на параллели между двумя видами минимализма. Художественный минимализм, при элементарно простых и зафиксированных формах скульптур, картин, ориентировал зрителя на незаконченный в пространстве образ, предлагая зрителю заполнить это пространство, создать что-то новое, стать соавтором. Композиторами минималистами также достаточно открыто показывался музыкальный материал и принципы работы с ним. Наглядность структуры обращала слушателя в сотворца, который принимал активное участие в конструировании произведения и постепенно проходил через все этапы его развития.

Образцы минимализма находим в литературе и кинематографе XX века. Так, один из методов минимализма – репетитивизм – явился основой рекуррентной литературы (*Прил. 1.28*), первым сочинением которой исследователи назвали стихотворение американской писательницы Гертруды Стайн *Роза это роза это роза*, авторский текст которого содержит тематическое зерно и варианты работы с ним. Данная техника стала характерной для детского стиха, т. к. основная идея запоминается лишь в случае многократного ее повторения. Примером может служить стихотворения В. Лившица *Первоклассник*, Д. Хармса *Игра* (*Прил. 3.13; 3.14*).

В репетитивной технике написаны стихи русских поэтов – Ф. Мона, Л. Рубинштейна, проза Д. Хармса (*Прил. 3.15*). Долгий ряд подобий с едва заметными изменениями, происходящими на глазах у читателя, позволяет авторам добиться поражающей модификации первоначального образа, как, например, в стихотворении Л. Рубинштейна *События без наименования* (*Прил. 3.16*).

Характерной чертой минимализма, как указывалось выше, стала континуальная форма, основанная на едва заметных преобразованиях начальной идеи. Она подобна лабиринту, образ которого сыграл значительную роль в литературе XX века. Одним из первых его освоил Хорхе Луис Борхес (1899–1986), аргентинский мыслитель и писатель, классик жанра эссе-новелл, для которого лабиринт – это модель вселенского устройства (см. эссе *Сад расходящихся троп*, 1942; *Дом Астерия*, 1949; *Абенкахан эль Бохари, погибший в своем лабиринте*, 1949). История культуры в сочинениях Борхеса разворачивается в гиперпространстве всемирной Библиотеки ("бесконечной книги") и должна, по мнению автора, «восприниматься, оцениваться и переживаться столь же осязаемо и реально, сколь и мир, населенный вещами и людьми» [цит. по: 21, с. 86]. Образ лабиринта становится центральным и в сочинениях У. Эко¹ (см.: *Имя розы*, 1980; *Заметки на полях*, 1983; *Путешествия в гиперреальности*, 1987; *Остров прежнего дня*, 1995 и др.), однако несколько в иной трактовке. Лабиринт по Эко – это схема мироздания, «в котором каждая дорожка имеет возможность пересечься с другой. Нет центра, нет периферии, нет выхода. Потенциально такая структура безгранична» [цит. по: 22, с. 404]. Мир такого лабиринта не достроен до конца, не подвластен

¹ Умберто Эко (р. 1932) – итальянский семиотик, специалист по теории массовой коммуникации, известный писатель, профессор Болонского университета. Эко исследователя интересуют проблемы поэтики «открытого произведения», роль читателя и различные типы читательской (зрительской) аудитории, проблемы массмедиа и массовой культуры, контекст постмодернизма [см.: 140; 141].

рациональному пониманию, он представляет собой, по словам А. Грицанова, «сеть переплетающихся подобий и космических симпатий» [там же]. Вероятно, посредством познания подобных, многократно повторяющихся (репетитивных) явлений мы постигаем окружающий нас мир.

Рассматриваемая стилевая традиция имеет своих представителей и в кинематографе. Одним из первых режиссеров, создавших в 1960-е годы серию многочасовых статичных картин, стал Э. Уорхол. Так, в начале 1960-х он снял фильмы *Сон*, в котором в течение 6 часов зритель видит лишь спящего человека, *Эмпайр*, где камера восемь часов подряд "исследует" в одном ракурсе небоскреб Нью-Йорка *Эмпайр Стейт Билдинг*. Как отмечает критик Ф. Боноски, «намеренное стремление к скуке в искусстве, призванном развлекать, создание статичных образов в искусстве, требующем движения, казалось, является глубоким отрицанием общепринятого, традиционного голливудского кино» [8, с. 203]. Однако Уорхол пошел на это не случайно, ибо его изобретения соответствовали духу времени, когда бросить вызов казалось модным. А форме этих фильмов вполне соответствовало содержание: мир, охваченный скукой, мир, который можно наблюдать, но трудно прочувствовать. И для воплощения подобного содержания необходим минимум чувств героев и зрителей, минимум технических средств. Воспоминания об этих фильмам запечатлены лишь на страницах исследований, а жизнь их в кинопрокате оказалась весьма краткотечной, указав им место в архивах американского экспериментального искусства.

Несколько позже в американском кинематографе появилась еще одна картина, примыкающая по своей концепции к минимализму, – *Короткие истории* Р. Олтмана по рассказам Р. Карвера. Перед зрителем разворачивался ряд похожих друг на друга историй, в центре которых – любовная драма или кризис семейных отношений. Настойчивое и несколько монотонное повторение таких жизненных ситуаций или историй (своеобразный принцип репетитивизма) создавало образ современной Америки.

По-иному минимализм проявил себя в фильмах российских режиссеров 1970-х годов. Уникален мир, воссозданный А. Сокуровым в картине *Одиноким голос человека* (по мотивам произведения А. Платонова). Скупые и сдержанные эмоциональные реакции персонажей фильма не прерывают движения мысли. Как и в фильме Сокурова, речь героев киноленты *Дети чуждых богов* (режиссер Т. Тот), живущих на стыке бытия и мифа, лишена чувственных переживаний [см.: 73]. Она представлена мифологизированными прообразами, высокопарностью несколько устаревших речевых оборотов, зарифмованными пословицами и поговорками в духе "народной мудрости" [подробнее об этом см.: 142, с. 145].

В 1980–90-е мировой кинематограф пополнился еще двумя минималистскими по концепции документальными фильмами Г. Реджио, музыку к которым написал Гласс: *Koyaanisqatsi* (*Койянискацци*, 1982) и *Powaqqatsi* (*Пауакацци*, 1987)¹. В фильме *Koyaanisqatsi* ставятся важнейшие проблемы человеческого бытия: почему жизнь людей потеряла равновесие; как человек, движимый стремлением к созиданию и познанию окружающего мира, смог нанести этому миру неизлечимые раны; почему достигнув необыкновенных высот технологического процесса и выйдя в Космос, человек безвозвратно утратил понятие о смысле своего существования и превратился в безликую, хаотично движущуюся точку? Основой музыки к фильму стали три гимна племени Гопи, содержательный аспект которых в полной мере отражает видеоряд картины: 1) «Кто выкопает драгоценности из земли – накличет светопреставление»; 2) «В канун дня очищения небеса будут затянуты паутиной вдоль и поперек»; 3) «Однажды с небес может упасть сосуд пепла, и запылает земля, и вскипят океаны». Звучащие

¹ Как свидетельствуют титры фильма, в переводе с языка племени Гопи «койянискацци» обозначает: 1. Безумная жизнь. 2. Суетная жизнь. 3. Жизнь, лишенная равновесия. 4. Исчезающая жизнь. 5. Жизненный уклад, который требует изменить образ жизни. Название второго фильма представляет сложение двух корней: "powa" – колдовство, "qatsi" – жизнь.

в медленном темпе в очень низком регистре и по характеру напоминающие пение тибетских монахов, своими многократными повторениями они действуют на зрителя как магические заклинания. По этому поводу режиссер в беседе после премьеры фильма *Powaqqatsi* говорил: «Мои фильмы, как всякое хорошее кино, резонируют с сердечной чакрой. Это нормально. Главное, изначально не нацеливать на эти чакры. Я не имею на это права» [цит. по: 53]. Нормальной скорости киносъемки 24 кадра в секунду Г. Реджио в *Powaqqatsi* предпочел съемку со скоростью 130 кадров. При проецировании ускоренная киносъемка дала обратный эффект: на экране все замедляется, время просачивается сквозь зрителя струйкой песка, клубится дымом кальяна, все замирает... Документальные картины Реджио и сегодня находят своих почитателей в разных уголках мира, в том числе и в Беларуси.

При различии содержательного аспекта, фильмы сближает внеэмоциональность речи, скупость эмоциональной реакции, минимум чувств у главных действующих героев или неубывающий минимум энергии, оставшейся после серии духовных катастроф.

Таким образом, минимализм проявился в различных видах искусства и сформировал следующие типологические черты:

- в центре произведения находится один объект, модуль, тип конструкции, который отличается простотой своего решения, многократно повторяется, утверждая определенную идею;
- произведение становится не только результатом авторского творчества; оно представляет собой определенный процесс, доступный для восприятия неискушенным зрителем, слушателем, включающимся в раскрытие замысла;
- данный процесс становится отражением объективного мира, который не переживается, а наблюдается.

1.5. Синтез традиций в американском музыкальном минимализме

Американский музыкальный минимализм формировался как стиль, объединивший разнообразные исторические, национальные традиции. Композиторы с особой чуткостью изучали и претворяли в

своем творчестве культурное прошлое стран Азии и Африки: индийскую классическую музыку, южноафриканский инструментальный фольклор, индонезийский гамелан. Отдельным представителям американского минимализма (Янгу, Райху) оказались созвучны средневековая западноевропейская полифония в виде ранних органумов школы Нотр-Дам и утонченной техники канонического письма мотетов нидерландских полифонистов. В зону отчуждения американских авторов попал как венский классицизм, так и романтизм, с его открытой эмоциональностью и обращением к мелодиям широкого дыхания. Близким им стал ряд явлений в музыкальной культуре XX века. Так, противопоставив свое творчество второму европейскому авангарду, они многое позаимствовали у европейских коллег в области технологии, в обращении к электронике. Это стилевое направление логически вписалось в канву музыкальной культуры США второй половины XX века, испытав влияния, с одной стороны, экспериментальной школы Кейджа, с другой стороны, массовой культуры (джаза, рок-музыки). Остановимся на рассмотрении обозначенных традиций и параллелей.

С начала XX века на американскую музыку начинает влиять культурное наследие стран Азии и Африки, что было связано с массовой эмиграцией населения из разных уголков мира и распространением их культурных ценностей. Как известно, любая этническая культура представляет собой единство двух сторон: внутренней, отражающей сферы разума, ценности, смысла, и внешней, включающей предметы, события, процессы, в которые воплощается, организуется, реализуется или облекается внутренний опыт. Концепция культуры заложена во внутренней сфере, постигаемой только в непосредственном общении с ее представителями. Американские музыканты имели возможность изучать подобную музыку "из первых рук" и слышать в ней многоликие интонационные миры. Так, Х. Кауэлл в своих сочинениях, наряду с ирландским, кельтским музыкальным фольклором, использовал элементы индийской и японской музыки (13-я симфония Мадрас; два концерта для кота с оркестром, 1962–

65). Его дело продолжили: Кейдж, обратившийся к философскому аспекту индийской музыки, звуковой ауре балинезийского гамелана; Лоу Харрисон, проявлявший интерес к культурам Японии, Кореи, Китая; Гэрри Парч, изучавший инструментальную музыку Китая, американских индейцев, гамелан. Не остались в стороне и композиторы минималисты. Если Янг, Райли и Гласс стали приверженцами традиций классической индийской музыки, изучали и пропагандировали ее, то Райх оказался под воздействием искусства игры на барабанах Южной Африки¹.

Традиции классической индийской музыки в американском минимализме проявляются на разных уровнях: в гипнотической интенсивности одного состояния, в медитативной ауре, в созерцании абстрактных смысловых образов, в особом типе неконфликтной процессуальности, в концепции объективности времени, в открытой форме высказывания [см.: 17; 77]. Однако сочинения композиторов минималистов не напоминают стилизацию раги; она стала лишь структурной моделью для поисков собственных композиторских решений. Так, внимание Гласса привлекли ритмические структуры раги. Как известно, системой временной организации музыкального текста раги является тала, в

¹ Факты из биографий американских композиторов минималистов свидетельствуют о профессиональном подходе к постижению ими индийской классической музыки. Так, Л.-М. Янг, в начале 1970-х становится учеником Пандита Прана Натха, постигая искусство раги, пение в северо-индийской манере. После обучения он стал первым западным последователем Пандита Прана Натха, учил петь в индийском классическом стиле Кирана.

Многочисленные поездки в Индию совершил и Райли, также ученик Прана Натха. До 1996 года, времени смерти учителя, он часто аккомпанировал на табла, тамбуре легендарному певцу. Параллельно Райли, на организованных им семинарах, выступал и в роли вокалиста. В 1999 году он исполнял раги на специальном концерте в университете Дели, а также на дельском фестивале Ширватри.

В 1960-е годы Гласс, занимаясь в Парижской консерватории, сотрудничал со знаменитым индийским музыкантом, исполнителем на ситаре Рави Шанкармом. Под его руководством он изучал ритмические структуры индийской музыки (подробнее об этом см.: *Прил. 2.1–2.4*).

основе которого лежит идея метроритмического цикла – аварта. Минимальной временной единицей выступает матра, продолжительность которой относительна и связана с индивидуальным ощущением музыканта (наиболее естественной считается метрическая пульсация матра, совпадающая с пульсом человека). Важнейшим аспектом временной организации индийской классической музыки является ее визуализация через систему определенных жестов и слогов (бол или соллу). Последовательность таких слогов носит название тхека. Тхека любого тала известна и исполнителям, и слушателям. В начале композиции исполнитель на ударном инструменте (табла) "произносит" тхеку тала, а затем идет ряд ритмических вариаций. Гласса заинтересовала именно тхека, которую он назвал модульным ритмическим блоком, состоящим из двух и трех элементов. Ритмические вариации на заданную тхеку открыли для Гласса аддитивную технику в работе с паттернами.

Для Райли оказалась близка идея импровизации по определенной модели, которое в индийской классической музыкальной традиции предполагает озвучивание в значительной степени заранее продуманного музыкального текста. Райли никогда не записывал свои композиции нотами от начала до конца, фиксируя на бумаге лишь темы-импульсы. В программе одного из фестивалей содержится его комментарий: «В определенном смысле моя музыка тесно связана с техникой классической индийской музыки, исполнители которой могут развивать бесконечные произведения из одной и той же темы, из фиксированного модуса или ритмического периода» [цит. по: 64, с. 58]. Райли изначально продумывает логический остов своего сочинения, предписывая порядок исполнения паттернов и способы их напластования, ограничивая фактурный микст тремя паттернами в одновременности. Значительную роль в исполнении произведений Райли играют музыканты; никто из них не может чувствовать себя солистом, осознавая первичность коллектива. Их индивидуальное музицирование должно хорошо вписываться в заданную форму сочинения, ведь каждый из музыкантов самостоятельно контролирует образующееся звуковое поле. В композициях Райли

отсутствуют динамические оттенки, темповые изменения, штриховая палитра и т. д. При этом ритм и темп взаимообусловлены, исполнители должны четко чувствовать пульс, выраженный краткой длительностью. Этим сочинения Райли отличаются от музыки Янга, Райха и Гласса, которые всегда четко фиксировали нотный текст.

Интерес для композиторов минималистов представил и звуковой мир Южной Африки, привлекая прежде всего Райха гипнотической регулярностью барабанной техники. Как известно, для африканца музыка полна социального смысла; с ее помощью он выражает свое отношение к семье, обществу, окружающему его. Большей частью африканская музыка неразрывно связана с движениями человеческого тела: хлопками в ладоши, притопыванием. Для европейца возникающие по ходу исполнения полиритмические рисунки кажутся сложными и неисполнимыми, а африканец делает это с необычайной легкостью. Перекрестная ритмика является основой африканской музыки. Неизменным во время исполнения остается граунд-бит (ритм, который в момент исполнения музыки может отбиваться ногой). Он может задаваться барабаном, ногами танцора или хлопками присутствующих. Иногда он отсутствует в реальном звучании, но подразумевается как музыкантами, так и слушателями. На граунд-бит накладывается один или несколько ритмических голосов, поручаемых барабанам или другим инструментам, танцорам или певцам. Не случайно С. Райх, завороченный перекрестной ритмикой африканской музыки, в своих сочинениях отдает предпочтение ритмической стороне. По его словам, «ритмическая структура сообщает пьесе ее реальный характер. При восприятии ритм превалирует над звуковысотностью и тембром» [цит. по: 57, с. 218].

Влияния африканской культуры очевидны в широком обращении Райха к ударным инструментам. В своих сочинениях он использует и экзотические инструменты: например, в *Drumming* в I части звучат четыре пары барабанов бонго, во II – три маримбы, которые станут любимым инструментом композитора. И фортепиано Райх зачастую трактует как ударный инструмент: в

произведениях для него паттерны нередко представлены быстрым чередованием рук, как и при исполнении на барабанах (см. *Piano Phase; Phase Patterns*).

В минимализме также обнаруживаются традиции индонезийского гамелана (*Прил. 1.6*). Покинув свою историческую родину, он нашел своих приверженцев в США и Европе. Композиторы минималисты сами были активными участниками таких оркестров. Музыка гамелана отличается развертыванием красочных тембровых пластов, многократно повторяющихся на разных уровнях в процессе коллективного музицирования. Медитативная аура произведений, открытость высказывания, ясность образующихся созвучий, модальный принцип организации оказались близки Янгу, Райли, Райху.

При всем разнообразии традиций, воспринятых композиторами минималистами от этих культур, их творчество, по словам А. Кром, отличается «экстатическое растворение индивидуальности в обобщенном сверхличном процессе» [57, с. 218], становясь своеобразным ритуальным действием. Сочинения Райли, Райха, Гласса звучат в быстром и объективно ровном темпе, находящемся «за порогом скорости душевных движений <...>, и музыка уподобляется ритуальному танцу» [159, с. 106]. Любовь к магии, высоко развитые ритуалы, серьезность искусства, активность сновидений становятся характерными чертами смысловой деятельности человека XX века. По мнению С. Лангер, «человеческая жизнь является метанием от одного ритуала к другому. <...> Это сложное переплетение рассудка и обряда, знания и религии, прозы и поэзии, фактов и грез. <...> Подобно искусству ритуал является, в сущности, активным завершением символического преобразования опыта» [62, с. 44] ¹.

¹ Ритуалом примитивных рас впервые заинтересовались этнологи, поразившиеся той огромной серьезностью действий, которые европейскому наблюдателю казались клоунскими, шутовскими; с такими же трудностями столкнулись и христианские миссионеры, убеждавшие аборигенов в правдоподобии Евангелия [121]. Позже ученые осознали значительность иррациональных обычаев и ритуалов, являвшихся "ошибками" не практики, а

Наряду с южноафриканскими и азиатскими корнями в американском минимализме обнаруживаются и культурные традиции США.

Американская культура – явление специфическое. Эта специфичность во многом обусловлена отсутствием толщи традиций, которые бы удерживали ее устремленность к новизне. Вероятно, в связи с этим в США на много лет ранее, чем в Европе, появлялись авангардные явления: открытия в области гармонического языка и формообразования Ч. Айвза, электроакустические сочинения Э. Вареза, экспериментальная школа Дж. Кейджа.

Центром американского музыкального искусства на восточном побережье США стала Новая Англия, в западном регионе – Калифорния. Композиторы восточного побережья во многом были привержены академизму европейского толка (многие из них получили образование в Европе); исключением из правил стало авангардное творчество Ч. Айвза и К. Рагглза, родившихся здесь. Западное побережье, имеющее более пестрый этнический состав населения и в большой степени ориентировавшееся на музыкальный мир азиатского тихоокеанского региона, изначально "кипело" экспериментами. Именно с Калифорнией связана творческая жизнь Г. Кауэлла, Дж. Кейджа, Т. Райли.

Оригинальность американской культуры заключается и в том, что она в значительной степени была уделом эксцентрических одиночек. Одни из них вели активную жизнь в крупнейших городах,

проявлением своеобразной социальной солидарности этих людей. Магия, лежащая в основе ритуала, не имеет своим источником обман, это оригинальная концепция мира. Ее корни – намного глубже, чем любая сознательная цель, любое трюкачество или практическая разработка. По мысли С. Лангер, они «находятся в субстрате ума, царстве фундаментальных идей и приносят свои странные, если не ядовитые, плоды благодаря человеческой потребности в выражении таких идей» [62, с. 47]. Следовательно, магия – это не метод, а язык, на котором "говорит" ритуал – символическое преобразование переживаний, адекватно не выражающееся никаким иным способом. Проистекая из человеческих потребностей, ритуал является спонтанной деятельностью, возникает без намерения, не ставя перед собой никаких целей, не планируя никаких форм.

а затем стремились к локализации; другие, первоначально существовавшие изолированно, впоследствии группировались вокруг крупных центров, одним из которых стал Нью-Йорк¹.

1950-е годы в истории США называют периодом тотального экспериментаторства: в определенной мере угасает интерес к додекафонным сочинениям Шенберга и его последователей, в творчестве группы композиторов проявляется повышенное внимание к случайному эксперименту, зависящему от результатов игры в кости, в карты. Генератором многих идей стал Кейдж, творчество которого дало импульс для поисков целой плеяде американских и европейских композиторов, обратившихся к алеаторике, электронике, конкретной музыке. Однако оно обозначило и кризисную ситуацию, складывающуюся в западноевропейской и американской музыке: Кейдж нетрадиционно подходил к любым звукам, окружающим его, трактуя их как самодостаточные явления, уничтожал барьеры между музыкой и реальной жизнью, вовлекая в спектакль, в котором идея получала свое адекватное, зачастую абсурдное выражение. Все это вызывало бурю негодования со стороны критиков и слушателей. Параллельно с экспериментальными сочинениями Кейджа появляются

¹ Большой интерес представляла деятельность *Американской пятерки* – группы композиторов, возникшей в 1920-е годы. Название группы возникло по аналогии с русской *Могучей кучкой* и появившейся в 1919 году во Франции *Шестеркой*. В нее вошли Ч. Айвз, К. Рагглс, У. Риггер, Дж. Беккер и Х. Кауэлл. Центральной фигурой был Айвз, а "крестным отцом" первой волны экспериментализма стал самый младший из композитов содружества – Кауэлл (1897–1965). В этот период в США возникает целый ряд организаций, пропагандирующих и осуществляющих поддержку композиторов. Если *Лига композиторов* и *Pro Music* ориентировались на тех, кто создавал музыку в европейских традициях (многие из них испытывали влияние И. Стравинского, были выпускниками Н. Буланже), то *Международная гильдия композиторов*, *Новые музыкальные ресурсы* и издательство Кауэлла поддерживали занимающихся экспериментированием, давали возможность молодым композиторам получать большие кредиты для создания музыки в разных направлениях: от тональной до кластерной и алеаторической. В конце 1930-х годов в Америке первая волна экспериментализма была отвергнута серийной техникой, пришедшей из Европы [информацию о содружестве см.: 108].

композиции М. Фелдмана, погружающие слушателя в бесконечные статические звуковые миры, музыкальная сатира и социальные комментарии С. Мартирано, сонористические сочинения Дж. Крама, хаотические компьютерные работы Л. Хиллера, коллаж и импровизация Л. Джосса.

В этой атмосфере проходили период творческого становления и основоположники минимализма. При зарождении направления, в конце 1950-х годов, определился ряд тенденций, пришедших из музыки Кейджа.

Во-первых, в творчестве композиторов минималистов появляются произведения, в которых важна была идея, а не результат. Так возникают композиции Янга, пьеса для крышки стола с микрофоном *I + I*, *Strung Out* для скрипки solo, озвученной микрофоном, *Piece in the Shape of a Square* Гласса, *Pendulum Music* Райха, сочинения тех, кто в конце 1950-х – начале 60-х вступил в экспериментальный период творчества.

Во-вторых, традиции авангардной американской музыки в творчестве минималистов проявляются в возрастающей роли эксперимента, в частности, с магнитофонной лентой. В начале 1960-х годов с магнитофонной лентой экспериментирует и Райли, пришедший к открытию техники "ленты-петли". В 1965 году Райх в работе с двумя магнитофонами случайно обнаруживает "фазовый сдвиг"; его первым экспериментальным сочинением стала пьеса для магнитофонной ленты *It's Gonna Rain*.

Точки пересечения творческих методов Кейджа и композиторов минималистов обнаруживаются и в психоакустическом осмыслении отдельно взятого звука. Одним из композиционных приемов в такой музыке выступают долго длящиеся статические звуковые образования, например, интервал h – fis в *Composition 1960 № 7* Янга. Подобные статичные композиции встречаются у Райли, Райха.

Укажем еще на одну тенденцию, характерную для американской экспериментальной школы и нашедшую преломление в музыкальном минимализме: усиление роли визуального искусства, использование в сочинениях элементов хэппенинга и мультимедиа

(*Прил. 1.19; 1.39*). Неразличимость музыкальных событий влечет переключение внимания со слушательских на зрительные впечатления, музыка незаметно отходит на второй план, становясь чем-то вроде иллюстрации в духе киномузыки. Данные тенденции нашли преломление в сочинениях Гласса 1960-х–начала 70-х годов, стали характерными для творчества Янга. Таким образом, традиции американского экспериментализма, и в частности Кейджа, нашли свое проявление, прежде всего, в концептуальном минимализме.

Ряд музыковедов характерной чертой американской культуры называют отсутствие в ней резкого противостояния массового и элитарного как антагонистических друг другу явлений; следы массовой культуры можно найти во многих жанрах и стилях американской музыки. Вероятно поэтому минимализм, представляющий собой симбиоз разнообразных традиций, сложился именно на американской почве. 1960-е годы, время его зарождения, были отмечены широким распространением в США, наряду с джазом, рок-музыки, на ритмах и философском осмыслении которой (цинизм, отчаяние, протест против вьетнамской войны) воспитывалась молодежь. Композиторы минималисты, обучаясь в престижных академических заведениях, были джазовыми или рок-музыкантами, имели свои группы, о чем свидетельствуют многочисленные факты из их биографий, отзывы прессы. Так, в 1950-х годах в Лос-Анджелесе Янг играл на саксофоне, лидировал в группе, выступая совместно с Б. Хигинсом, Д. Будимиром и Д. Черри, сотрудничал с известными джазовыми исполнителями Э. Долфи, О. Колеманом, Т. Дженингсом, Д. Фридманом и Т. Эчолсом. В 1962 году Янг создал свою группу *Театр вечной музыки*. В 1990 году возникает еще один коллектив – рок-группа *Всегда плохой блюз бэнд* в составе самого Янга (клавиши), Дж. Катлера (соло гитара), Б. Катлера (бас гитара), Дж. Кана (ударные) и М. Зазилы (дизайн света), которая успешно выступала в Германии, Австрии, Голландии, Италии и США.

Блистательным джазовым исполнителем, саксофонистом и пианистом, был Райли, прославившийся в 1960-е годы ночными концертами-марафонами, длившимися по восемь часов. Он

постоянно сотрудничал с рок-музыкантами. Так, в 70-е годы вышла знаменитая пластинка *Церковь в Антраксе*, записанная вместе с гитаристом Дж. Кейлом. В меньшей мере с массовой культурой был связан Райх, но и он в 1960-е годы подрабатывал в рок-группах исполнителем на ударных инструментах.

Признанным рок-музыкантом был Ф. Гласс, откровенно признавшийся, что в период учебы, в начале 1960-х, слушал исключительно поп-музыку, в частности Э. Пресли. Несколько позже, для исполнения собственных сочинений, им был создан *Ансамбль Филипа Гласса*. Авторитет Гласса в рок-музыке вырос настолько, что позволил открыть *Гласс-клуб*, который увеличивал и его доходы, и доходы Ансамбля одновременно.

На разных уровнях в сочинениях американских минималистов проявляются традиции джаза. Вероятно, оттуда пришел термин "паттерн", связанный в джазе «с областью модальной техники и употребляемый для обозначения оstinatно повторяемых формул-моделей (ритмических, мелодических, фактурных, акцентных, гармонических и др.), допускающих разнообразное варьирование, растягивание или сжатие во времени, секвенцирование, транспонирование и т. п.» [105, с. 244].

Важным фактором формообразования в джазе выступает техника оstinато, получившая название "стомпинг" (англ. stomping – топтание на месте), однако здесь, в отличие от минимализма, она служит средством динамического нагнетания и усиления внутренней метроритмической конфликтности. В организации формы джазовых композиций находятся истоки одного из принципов работы с тематическим материалом композиторов минималистов – аддитивности, предполагающей расширение джазовых формул изнутри, путем добавления к ним новых звуков, голосов. Однако метроритмическая регулярность непременно сохраняется. Такая техника в работе с паттернами станет характерной для композиций Гласса, Райли.

Джаз, по словам В. Ерохина, представляет собой «гибрид свободы и самодисциплины, коллективизма и личной творческой инициативы, <...>, целостности художественной формы – и

непредсказуемости конечного результата, <...>, атмосферы раскованности, возникающей во время музицирования, – и повышенной эмоционально-психологической напряженности творческого процесса» [38, с. 20]. Все эти явления джаза в полной мере находят свое преломление и в сочинениях Райли 1960–70-х годов, в которых ведущая роль принадлежит исполнительской импровизации по заданным моделям.

Для джаза характерен принцип полиритмии, представленный наложением на базисный ритм паттернов метрически однородных, но различных по своей протяженности. С этим явлением мы встречаемся и в творчестве Райли, однако паттернам постоянно сопутствует ровная пульсация восьмыми, выступающая в качестве своеобразного базисного ритма. Частным вариантом в джазе является полиметрическое сочетание двух паттернов в соотношении 3/4 к 4/4, которое иногда имеет место в произведениях Гласса (например, тема поезда из оперы *Einstein on the Beach*).

И, наконец, традиции джаза в американском минимализме проявляются в трактовке фортепиано. В джазе, как известно, фортепиано относится к инструментам ритм-группы, на него возлагается функция поддержания постоянной пульсации, являющейся "фундаментом" композиции. В сочинениях Райха и Райли фортепиано выступает в такой же роли, чаще его партия представлена неугасающей пульсацией заданной ритмической группы.

Произведения американских минималистов отличаются энергичным моторным характером, зажигающей ритмической пульсацией, характерной для рок-музыки. Не случайно среди слушательской аудитории 1960-х преобладала молодежь, в частности, представляющая движение хиппи. Точки пересечения американского минимализма и рок-музыки проявляются и в широком обращении к синтезатору, электрогитаре, бас гитаре, саксофону (например, *Glassworks* Гласса, композиции Райли *In C*, *A Rainbow in Curved Air*, *Persian Surgery Dervishes*, записанные на органе Ямаха; *Electric Counterpoint* для электрогитары Райха). Нередко сочинения минималистов рассчитаны на усиление звучания

при помощи микрофонов, позволяющее малым составом исполнять крупные циклические произведения, например, симфонии. Так происходит синтез утонченной камерной музыки с фактурным объемом симфонического оркестра.

Испытав заметное влияние массовой культуры, появившись как пограничное явление между серьезной музыкой и популярной, американский минимализм сам оказал воздействие на дальнейшее развитие рок-музыки. Так, увеличилось количество рок-групп не только в США (например, *Talking Heads*, *Moon in June*, *Curved Air*, *Velvet Underground*), но и в Европе (западногерманские группы *Agitation Free*, *Between u Craftwork*, английская *Third Ear Band*, венгерский коллектив *Грунна 180*). С привлечением минималистских техник была создана первая рок-симфония М. Олдфилда *Оркестровые колокола*, появились джазовые импровизации К. Джэррета.

Американский минимализм, несмотря на кажущуюся простоту, стал результатом тончайшей проработки исторического наследия. Свои традиции он черпал и в западноевропейской музыке. В поле зрения минималистов попала музыка, предшествовавшая классицизму, и искусство XX века. Созвучными минимализму по духу оказались величественные и торжественные средневековые органумы Перотина, двухголосное изложение которых отличалось гармонической "слаженностью" звучания параллельных октав, кварт, квинт. В подобном ракурсе воспринимаются отдельные сочинения Янга, Райха (*Music for 18 Musicians*, *Four Organs*), отражающие мистическую вечность. Традиции Возрождения, ведущие к мотетам Обрехта, Жоскена Дебре, проявляются в творчестве отдельных представителей американского минимализма (С. Райха) в широком использовании техники канона. Канон в эпоху средневековья, Возрождения имел прямые музыкальные ассоциации с четко очерченной внемузыкальной сферой образности; он был формой многократного произнесения сокровенных слов, утверждающих истину. По мнению А. Соколова, «в музыке Высокого барокко канон теряет свою "иллюстративность" и мыслится достаточно абстрактно, хотя моменты скрытой символики

в нем присутствуют. В музыке эпохи классицизма и романтизма канон используется скорее не как прием экспонирования материала, а как прием развития» [112, с. 197]. Интерес к канону возрос в XX веке, прежде всего в творчестве А. Веберна и Д. Лигети. В сочинениях европейских композиторов он стал универсальным принципом изложения музыкальной ткани, но перестал восприниматься на слух как форма имитационной полифонии. В музыке Райха, ясной и прозрачной по фактуре, каноническая имитация постоянно фиксируется слушателем, при помощи ее воссоздается эффект акустического расслоения унисонного звучания.

Стилевым показателем американского минимализма является систематическая повторяемость (репетитивность) паттернов на протяжении всей композиции, однако повторяемость, как указывает Е. Дубинец, это «не что иное, как итог мирового развития этого технического приема, который успел побывать секвенцией у полифонистов, мотивным дроблением у венских классиков, принципом оstinato у многих композиторов» [36, с. 114]. Так, вариациями на неизменно повторяемую тему в басовом или другом голосе являются пассакалия и чакона. К принципу оstinato, создающему статичность, обращаются и композиторы романтики, например, Ф. Шопен (*Колыбельная*), Р. Вагнер (вступление к опере *Золото Рейна*; первый аккорд держится 350 тактов). Особую популярность приобрело *Болеро* М. Равеля, гипнотически завораживающее слушателя многочисленными повторами основной темы. Оstinato широко использовал и Э. Сати. Его композиция *Неприятности* состоит из одной страницы нотного текста, однако пьеса, по указанию автора, может звучать 18 часов, так как одну фразу рекомендуется повторять до 840 раз. Принцип оstinato является ведущим и в творчестве К. Орфа, отказавшегося от погружения слушателя в сложную звуковую среду и предложившего музыку, основанную на консонантных созвучиях, однообразии ритмического рисунка, многократном повторении простейших мелодических попевок.

Американский минимализм, несмотря на откровенные выступления против интеллектуализма европейского авангарда 1950–начала 60-х, оказался во многом подготовлен его достижениями. Стремление к новизне, играющей роль своеобразного знака авангардной культуры, характеризует все раннее творчество американских композиторов. Это проявляется в потребности обращаться к самым последним техническим достижениям в музыкальной сфере (микрофонам, усилителям, магнитофонам, электрическим приборам), в стремлении изобретения новых методов организации музыкального материала (чем стала репетитивность), в приоритете рационального начала, математической просчитанности, например, в музыке Райха, всех закономерностей репетитивного процесса. Композиторы минималисты проявляют неизменный интерес к электронному звучанию, закономерным итогом которого явилось активное использование в их музыке компьютерных сэмплов (*Прил. 1.33; 1.34*). Каждый из американских минималистов предложил свой подход в применении электроники: Ф. Гласс и Т. Райли постоянно обращались к синтезатору, использовали многопараметровые возможности его памяти, С. Райх с помощью магнитофона, несколько позже компьютера смог найти и запечатлеть новые соотношения музыки и слова – языка звуков и языка знаков, связь вербального и музыкального. Отдельные обороты речи становятся тематическим материалом для райховских композиций с магнитофонной лентой не только экспериментального периода, но и постминималистского.

Облик музыкального минимализма – это звучание элементарных фактурных ячеек, из которых сотканы долго длящиеся композиции, погружающие слушателя в одно состояние, исключая интеллектуальное восприятие. Тем не менее, принцип построения этих сочинений схож с алеаторикой. Так, минималистская музыка Т. Райли, как и алеаторика, базируется на неопределенном числе повторений паттернов, может быть озвучена любым исполнительским составом. Не случайно его композиция *In*

C в биографическом словаре Е. Андерсон названа "алеаторической пьесой" [36, с. 114].

В минимализме есть точки соприкосновения с сонорикой. Как отмечает С. Савенко, «классический американский минимализм оперирует тональными и даже диатоническими ячейками-паттернами, принципиально чуждыми тональной либо модальной функциональности. Основной эффект заключен в сонорности мажора, равно как у А. Пярта 70-х годов – в сонорности минора» [100, с. 74]. Пожалуй, единственный из минималистов, Ф. Гласс, обращается к тональной функциональности, в его сочинениях важную роль играют классические аккордовые последовательности, модуляция выступает средством организации формы (например, в *Music in Twelve Parts* смена каждого раздела происходит посредством модуляции в иную тональность). В сочинениях Райха и Райли интерес представляет фоническая сторона, во многом взаимосвязанная с полифоническим наложением разных паттернов, образующих суммарное сонорное поле. Мобильность общего фонического эффекта в музыке Райли обусловлена в большой степени незакрепленностью исполнительских составов, в то время как другие композиторы широко используют экзотические и электронные тембры, достигая тем самым свежего и оригинального колорита звучания.

* * *

Таким образом, этико-мировоззренческие и композиционные идеи минимализма нашли свое проявление в различных видах искусства – живописи, скульптуре, кино, а также в литературе. Его типологическими чертами выступили асектизм, статика, сведение к минимуму субъективного, личностного, эмоционального начала, бесконфликтный склад мышления. На композиционном уровне характерными для минимализма стали важность процесса, протекающего непосредственно перед слушателем, зрителем, а не результата творческой деятельности, "открытая", разомкнутая форма высказывания, абсолютизация отдельного элемента, отрицание функциональных связей в организации целого, отсутствие системы взаимоподчинения.

ГЛАВА II

АМЕРИКАНСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ МИНИМАЛИЗМ КОНЦА 1950 – 70-х ГОДОВ В ТИПОЛОГИЧЕСКОМ ВИДЕ

Рассматриваемый период в развитии западноевропейской и американской музыки был сложным и противоречивым. Большой европейский авангард к середине 1960-х вступал в полосу кризиса, вызванного невозможностью сквозь призму гипертрофированного техницизма и рационализма отразить целостное мировидение, духовное богатство человека. В данном контексте и американский минимализм не был единым явлением. Ему, как отмечает А. Кром, «приходилось постоянно балансировать на грани двух типов мышления: авангардного, проявившегося в бескомпромиссном радикализме и стилистической чистоте, и поставангардного, возродившего культ простоты» [58, с. 8]. На наш взгляд, первый тип мышления нашел свое отражение в экспериментальный период развития минимализма и в большей мере был характерен для его концептуальной ветви. Второй тип был связан с возрождением "новой простоты", преломился в репетитивных сочинениях Райли, Райха, Гласса как экспериментального, так и классического периодов.

Каждый из композиторов минималистов представляет индивидуальный тип творца, по-своему раскрывший особенности этого направления. Аналитический взгляд на их творчество предполагает два ракурса исследования: с одной стороны, необходимо определить общие принципы минимализма как единого направления в его кульминационной фазе; с другой – рассмотреть способы организации музыкальной ткани в сочинениях американских минималистов с учетом их индивидуальных стилистических версий. В центре нашего внимания будут находиться произведения Янга, Райли, Райха, Гласса, представляющие экспериментальный и классический периоды минимализма.

Подробнее рассмотрим две ветви американского минимализма – концептуальную и репетитивную.

2.1. Концептуальный минимализм

Эксперименты в области концептуального минимализма начались в 1950-е годы и были связаны, прежде всего, с творчеством Дж. Кейджа, развивавшегося в лоне философских идей дзэн-буддизма. Наиболее радикальные произведения были написаны им в ранний период творчества: в 1930–40-е годы появились сочинения для ударных инструментов и подготовленного рояля. В начале 1950-х Кейдж искал свободу выражения в алеаторических композициях, первой из которых стала *Музыка перемен для рояля* (1951). Сочинение названо по аналогии с китайской классической *Книгой перемен (И-цзин)* – сборником древних гаданий, представленном 64 гексаграммами, которым соответствуют описание предполагаемых знамений. В традициях этой книги для *Музыки перемен* Кейджем были составлены таблицы, отражающие отдельные параметры музыкального языка – высоту, динамику, темп, метроритм, использование правой и левой педалей фортепиано. Каждая из таблиц содержала 64 элемента, комбинацию которых определяло подбрасывание монет. Образующиеся мелодико-гармонические структуры фиксировались в нотном тексте. Так рождалась композиторская техника, названная «алеаторикой творческого процесса» [определение Ц. Когоутека; см.: 50] ¹.

По данному методу Кейджем были созданы и другие композиции: *Пейзаж № 4* для 12 радиоприемников (1951), *Музыка воды* (1952), пьеса *Вильямс Микс*, построенная на причудливом и случайном смешении звуков города и порывов ветра. В центре внимания композитора находился звук, способный извлекаться всеми существующими способами; наряду с акустическими инструментами им использовался подготовленный рояль, звуки и шумы окружающего мира. Именно в этот период появилась

¹ Американский композитор М. Фелдман при знакомстве с партитурой *Музыки перемен* удивился тому, что педализация, благодаря книге *И-цзин*, пришлась на разделы, где были выставлены паузы. Во время концерта в данном месте произведения исполнитель нажимал на педаль, которая в тишине поскрипывала сама по себе.

композиция 4'33", предназначенная для любого инструмента и названная исследователями "самой минимальной пьесой" [127, с. 176]¹. По мнению критиков, это сочинение Кейджа явилось эквивалентом "чистого ничто". Оно выступило в качестве парадоксального способа обнажения "новой простоты", доведенной до абсурдной точки. Погрузившись в тишину, Кейдж вышел за пределы музыки; именно тишина, все же относительная, заполненная шумом зала, стала для композитора отражением Вечного, безграничной Вселенной.

Несколько в ином ракурсе тишина трактовалась в сочинениях европейских авторов. Еще в начале XX века она привлекла внимание символистов, с ней ассоциировалось священное безмолвие, благодать, истина души, как способность «жить в себе самом» (Тютчев)². Проводниками тишины в музыке становились длительно выдерживаемые приглушенная динамика и паузы. Символическим эффектом недосказанности, полетом в

¹ Чаще оно "звучало" в фортепианной версии. Исполнитель выходил на сцену и, ничего не играя, сидел перед инструментом, таким образом приглашая присутствующих вслушаться в разнообразие окружающей тишины. На обдумывание этого сочинения, по свидетельству Кейджа, ушло несколько лет; необходимо было найти такую концепцию, чтобы молчаливая пьеса не воспринималась шуткой, розыгрышем. В одной из лекций 1948 года Кейдж говорил: «У меня есть несколько задумок. Во-первых, сочинить пьесу непрерывного молчания. Она будет длиться четыре с половиной минуты – существуют стандартные временные точки, где надо остановиться, – и будет озаглавлена «Молчаливая молитва». Единственная идея, которую я попытаюсь осуществить, – она как соблазн, как цвет, тень и аромат цветка. Окончание будет незаметным» [цит. по: 34, с. 79]. Премьера этого произведения состоялась в Гарварде в 1952 году. Для исполнения пьесы, состоящей из трех частей (I – 1'33", II – 2'40" и III – 1'20"), понадобилась комната со звуконепроницаемыми стенами. Музыкант, исполнявший 4'33", начал с того, что закрыл клавиатуру рояля и открыл ее только после окончания произведения.

² Для Тютчева тишина, в отличие от Кейджа, духовно насыщена:

*Есть целый мир в душе твоей
Таинственно-волшебных дум*

бесконечность, неприятием конца и отрицанием абсолютного безмолвия стали паузы и для Скрябина. Они завершали собой произведения или их разделы¹.

Во второй половине XX века, не без воздействия Кейджа, образ тишины уже в другом обличии переместился в центр внимания европейских композиторов. Европейцев волновала проблема акустической природы человеческого слуха, его психологические аспекты. Так появилась опера Л. Берио *Il Re in ascolto* (*Король вслушивается*, 1979, 1984), в которой главный герой пытается слышать неслышимое и распознавать сокровенные значения звуков. В эти же годы проблемой слуха и памяти, звука и тишины заинтересовался Л. Ноно. Акустические эксперименты в Миланской фонологической студии при работе над пьесой для фортепиано и магнитофонной ленты *Sofferte onde serene*, предназначенной для выдающегося исполнителя М. Поллини, привели композитора к размышлениям о том, «что есть слышимое? Где – неслышимость? Что такое звук? Что такое качество звука? Что такое пространство? Эти вопросы неизбежно вели к изгнанию метрически связанного, детерминированного времени,... в котором закреплена целая концепция картины мира – единство пространства и времени. Звук или единичный тон не ограничен своими обертонами. Он может начинаться где-то в пространстве, произвольно перемещаться в пространстве, прекращаться постепенно или внезапно» [49, с. 47]. Попыткой решения этих вопросов стали опера *Прометей*, имеющая подзаголовок "трагедия слуха" и созданная в содружестве с философом М. Каччари, квартет *Fragmente – Stile, an Diotima* (*Фрагменты. Тишина – к Диотиме*, 1979–1980), в котором огромную роль играют паузы и ферматы, тщательно выписанные композитором.

¹ Любопытные наблюдения в этой связи приводит Т. Левая, отмечая, что «в творчестве Скрябина есть попытки воссоздать "абсолютную тишину", тишину как пустоту. Таков хорал в среднем разделе траурного марша *Первой сонаты*, сопровождаемый ремаркой "как бы ничто" [см.: 63, с. 31]. Здесь речь идет о финале *Сонаты* фа минор, ор. 6 (1892).

Как показали данные экспериментальные работы, звук является столь содержательным сам по себе, что исключается необходимость в многозвучии; при помощи современной техники звучанием одного голоса или инструмента можно заполнить огромный зал. А тишина столь же музыкальна, сколь и звук, и порою между ними нет пограничной черты: звук может возникнуть из таинственного ниоткуда и уйти в никуда. В таком случае размывается грань между музыкой и окружающим миром.

В конце 1950-х годов прямым последователем Кейджа начал свой творческий путь Ла Монте Янг. В вербальном цикле *Compositions 1960* субъективная ценность внемузыкальных идей доводится им до абсурда, заключающегося в отсутствии в ряде пьес, вошедших в цикл, каких-либо музыкальных звуков вообще. Цикл представлен несколькими композициями, партитуры которых записаны короткими прозаическими текстами. Им предпосланы комментарии автора: «Если захотите, просто прочитайте произведение и, не услышав ни одного музыкального звука, найдите в нем свой смысл». Данный цикл, благодаря своему содержательному аспекту, долгое время служил обильной пищей для критиков. Вызвано это было рекомендуемыми автором манипуляциями исполнителей:

- «перед слушательской аудиторией зажигайте факелы»;
- «композиция представляет собой небольшие водовороты в центре океана»;
- «играйте квинту си – фа-диез на чем угодно и сколько угодно»;
- «принесите в зал банку с бабочками и выпустите их»;
- «кормите фортепиано сеном и поите водой, пьеса считается законченной, когда фортепиано почувствует себя сытым»;
- «играйте что-нибудь любимое вами»;
- «проведи прямую линию и следуй за ней».

Попытаемся "озвучить" одну из мини-партитур цикла, которую композитор комментирует следующим образом: «играйте квинту си – фа-диез на чем угодно и сколько угодно». Этот интервал предлагается в различных звуковых вариантах: звуки воспроизводятся одновременно; один звук выделяется ярче, а другой как бы резонирует; звуки чередуются в тремоло; интервал

воспринимается как длительное раскачивание между двумя звуками. В результате напластования обертонов возникают новые аккордовые образования.

С традиционной точки зрения все кажется парадоксальным, однако К. Кардью, один из исследователей, достаточно высоко оценил эксперименты Янга: «Их ценность составляло погружение в одномоментное схватываемое звучание, из-за которого традиционное синтаксическое членение на «начало-середину-конец» переставало действовать» [цит. по: 67, с. 52]. Критик увидел в данных действиях перспективу идей. Но являются ли эти проекты музыкой, оказывающей эстетическое воздействие на слушателя? Думается, что данный эксперимент был экстравагантным проявлением авторской фантазии, отражением абсурдности явлений окружающей действительности и протестом против них.

Следующим шагом Янга-концептуалиста стала работа с долго длящимися музыкальными звуками. Квазистатическая музыка основывалась на простоте гармонического языка и технике репетитивизма. Паттерн, исполняемый на фортепиано, настроенном в пифагорейском строе, записывался на магнитофонную пленку и вводился в систему электронной обработки в строго отобранных числовых комбинациях. Данные комбинации в композициях многократно повторялись. Так, в электронном сочинении *The Second Dream of The High-Tension Line Stepdown Transformer* (1962) продолжительное время вибрировал аккорд, включающий звуки G – C – Cis – D. Глубинный стереозвук, доносящийся из динамиков, расположенных в разных точках помещения, обволакивал, окружал слушателя, создавая разноплановое восприятие, в котором пространственный фактор использовался сознательно и целенаправленно.

Начиная с 1964 года Янг включает в свои композиции элементы свето-дизайна, осуществляемые под руководством его жены М. Заилы. Несколько дней исполнялось сочинение *The Tortoise, His Dreams and Journeys* (1964). Долго выдерживаемые, пульсирующие с определенной частотой созвучия, по громкости приближенные к болезненному для нормального восприятия

состоянию, исполнялись музыкантами-инструменталистами и вокалистами, а также озвучивались специальными генераторами. В это же время под руководством Заилы комната освещалась световыми прожекторами.

Шаг за шагом семья Янгов шла к своему детищу – *Театру вечной музыки*, разместившемуся в одной из картинных галерей Нью-Йорка, получившей оригинальное название, соответствующее, вероятно, философской концепции авторов – *Дом сна*. Первые многочасовые композиции Театра были представлены в 1974 году. Этому предшествовали занятия семейной четы у известного индийского исполнителя Пандита Прана Натха, во многом повлиявшие на дальнейшее творчество Янга. Через звучащую в *Доме Сна* музыку, направленную на медитацию, композитор стремился отразить неподвижность, "остановившееся" мгновение. Генераторы гармонического колебания, акустические музыкальные инструменты озвучивали долго длящиеся пульсирующие тоны, в то время как Янг и его жена пели в северо-индийском стиле, скользя между тремя – четырьмя звуками без артикуляции слов. Таким образом, статичные многочасовые композиции Янга представляли один из вариантов "музыки транс". Подобный "мультимедиа-театр" в 1970-е устраивал и американец Майкл Ранга. Многочисленные электронные приборы издавали долгие звуки, а сам исполнитель играл на метровой бамбуковой флейте. Все помещение было увешено японскими циновками, слушатели же сидели на специальных подушках. Во время звучания музыки демонстрировались диапозитивы – скалы, вода, растительный мир [см.: 64, с. 59].

Европа также не оставалась в стороне от аналогичных экспериментов. В конце 1960-х годов здесь родилась интуитивная музыка Штокхаузена, представляющая собой, по словам А. Соколова, «синтез противоположностей: фантазии и интеллекта, европоцентристского квадрата и азиатской иррациональности» [112, с. 215]. Так, в композиции *Stimmung* (1968) вокруг зажженной свечи в затемненном помещении на протяжении 70 минут медитировали шесть вокалистов, совершенно произвольно формируя звучащую

материю. Проблема "растяжения времени", остановившегося мгновения занимала и Б. А. Циммермана. Первоначально она нашла свое воплощение в его электронной композиции *Отрезок времени* (1966), основой которой стало противодвижение двух разных во временном отношении потоков синусоидных тонов. Далее Циммерман отработывал заинтересовавшую его идею и в оркестровой пьесе *Тишина и возвращение* (1970). Композиторы США и Европы в поисках обновления музыкального времени шли параллельно, но пришли к разным результатам: в первом случае разворачивающийся процесс был ясным и осознаваемым слушателями, во втором – образующиеся сонорные звучания представляли сложное, нерасчленимое на единичные звуки его составляющие, поле.

В творчестве Янга проблема онтологического времени осталась центральной и в последующие годы. Медитативные многочасовые композиции, являющие синтез музыки и света, Янг и Заила представили в США, Франции, Германии. Среди них пресса отметила проекты *Harrison Street Dream House* – цикл из шести произведений, длящийся шесть лет (1979–85), и годовое турне *22nd Street* (1989–90), в котором особое место занимает композиция *The Lower Map of The Eleven's Division in The Romantic Symmetry*, включающая более шестидесяти оstinatно повторяющихся моделей. Последний проект был исполнен совместно с биг-бэндом *Театра вечной музыки*.

Через стадию концептуального минимализма прошли и два других представителя американского минимализма – Гласс и Райх, в творчестве которых подобные сочинения явили собой единичные случаи. Так, в 1968 году появились два произведения Гласса – *Strung Out* для скрипки solo, усиленной микрофоном, и *Music in the Form of a Square*, исполненные в небольшом зале киностудии *Film-Makers Cinemalheque*¹. Весь концерт был задуман как визуально-музыкальное представление, в котором важную роль играли и зрительные впечатления. Так, названия пьес были начертаны на

¹ Далее сведения приводятся из книги Ф. Гласса [см.: 162, с. 20].

растянутом мехе аккордеона, а во время исполнения *Strung Out* ноты скрипичной партии крепились на стену так, что их внешний вид напоминал форму буквы L. Таким образом, название композиции можно было трактовать многопланово. Ф. Гласс в монографии [162] предложил следующие пояснения: 1) озвучивание нотного текста совершается за пределами инструмента, на (воображаемых) струнах, "натянутых" вдоль стены; 2) полученная фигура чем-то напоминает силуэт; 3) к моменту окончания исполнения композиции скрипач должен иметь "измученный" вид.

На концерте было представлено и другое произведение Гласса, название которого вызывает ассоциации с произведением Э. Сати *Музыка в форме гриши*, – *Music in the Form of a Square* для двух флейт, усиленных микрофонами. Флейтисты во время исполнения музыки должны были двигаться в противоположном друг другу направлении по определенной траектории, представляющей собой большой квадрат; длина каждой стороны фигуры составляла около десяти футов. Внутри квадрата находился один флейтист, снаружи – другой. Партию первой флейты исполнял друг Гласса Джон Гибсон, партию второй флейты сам композитор, прекрасно владеющий игрой на многих инструментах. Завершалось произведение в том месте на сцене, где каждый из музыкантов начинал свой путь.

Strung Out и *Music in the Form of a Square* стали одними из первых проектов «инструментального театра», выходящими за пределы музыкального искусства. Движения исполнителей, их жесты были направлены на зрительное восприятие; произведения включали и шум зала – звуки, издаваемые публикой, реагирующей на исполнение. Безусловно, композиции Гласса, первичными в которых оставалась все же музыка, невозможно сравнить с хэппенингами Кейджа или Кагеля. В какой-то мере они оказались близки инструментальным сочинениям Л. Берио, отличительной чертой которых выступило концертно-театральное начало. Таковы популярные *Секвенции* – виртуозные пьесы для различных инструментов: флейты (II, 1958), арфы (III, 1963), женского голоса (III, 1966), фортепиано (IV, 1966), тромбона (V, 1966), альты (VI, 1967), гобоя (VII, 1969), виолончели (VIII, 1975), кларнета (IX,

1980). Путь Берио заключался в исследовании технических возможностей инструмента с привлечением разнообразных исполнительских приемов. Так, *Секвенция* для тромбона посвящена памяти известного клоуна Грока и насыщена всевозможными эксцентрическими эффектами. Помимо изощренных способов звукоизвлечения тромбонист в отдельных эпизодах должен играть и петь одновременно. По словам Л. Кириллиной, «возникает своеобразный "человекоинструмент", полный гротеска, вызывающий мучительную жалость» [49, с. 101].

В творчестве Райха также есть несколько сочинений концептуального характера. Например, для исполнения одного из них – *Pendulum Music* (1968)¹ – по предписанию автора было необходимо три и более микрофона, усилитель и колонки. Микрофоны подвешивались к потолку напротив колонок и свободно раскачивались, а в начале исполнения музыканты брали микрофоны и направляли их на слушателей, а затем выпускали из рук. В результате совпадения частот микрофонов и колонок микрофоны начинали резонировать, издавая резкий звук: производилась серия импульсов. При затухании резонанса действия исполнителей возобновлялись, композиция продолжалась. Эту идею развил канадский композитор Гордон Монахан: во время исполнения сочинения в темном зале раскачивались светящиеся динамики, причем светились они ровно столько, сколько слышен был звук.

Pendulum Music – чистая иллюстрация известных слов Райха: «Однажды процесс начался, и он непрерывно работает» [цит. по: 166, с. 54]. Таким образом, композитор предложил оригинальное воплощение идеи, связанной с акустическим искусством, с периодом интенсивного развития электроники. В этой связи приведем наблюдения Г. Орлова, который отмечает, что в данном контексте «в роли носителя сообщения выступает не звук, а

¹ Сведения приводятся по аннотации к исполнению произведения, в тезисном варианте они излагаются в кн.: [159, с. 54].

пространство, "овеществленное" звуком.<...> Теперь это не фиксированное звуковое "полотно", мало зависящее от положения слушателя, а "облако" звуковых элементов, заполняющее зал, рассеянное по всему его объему» [цит. по: 87, с. 250].

Подытоживая свои наблюдения, отметим, что концептуальный минимализм вышел за пределы музыкального искусства, более существенным в произведении стали "надмузыкальные" идеи, зачастую направленные на зрительное восприятие. Идея синтеза искусств, нашедшая преломление в творчестве композиторов романтиков, переходит в идею синтеза искусства и неискусства. Вследствие этого функция музыкального звучания перерастает возможности его нотной фиксации. Возрастает необходимость в словесном описании, визуальном действии, которые в совокупности позволяют получить представления о том либо ином произведении концептуального минимализма.

Подобные действия вряд ли имели широкую слушательскую аудиторию, полностью принимающую их. Как и любое явление авангардного искусства, данные проекты и не стремились к этому, а были рассчитаны только на особый круг "посвященных", которые полностью могли принять их концепцию, отрешившись от традиционных взглядов на произведения искусства. В рассматриваемом ракурсе концептуальный минимализм, представляющий хэппенинг с экстравагантными экспериментами, был явлением временным. Он во многом отвечал запросам жаждущей новизны молодежной аудитории (как правило, хиппи (*Прил. 1.38*)). Ла Монте Янгом выход из сложившейся ситуации был найден в медитативных светомузыкальных действиях, ставших непосредственным продолжением экспериментов. Для остальных же представителей американского минимализма данный этап в их творческой биографии стал преходящим.

2.2. Репетитивный минимализм в творчестве Райли, Райха, Гласса

Репетитивный минимализм в американской музыкальной культуре представляет собой вторую линию данного стиливого

направления. Именно он впоследствии привлек к себе внимание композиторов разных национальных школ – Нидерландов и Германии, Польши и Венгрии, России и Беларуси. В отличие от концептуального минимализма, этот вид ориентировался на специфику ясной музыкальной формы. Его языковая среда сосредоточена в интонационной сфере и концентрирует в себе максимум индивидуального в минимуме средств. В своем типологическом виде репетитивный минимализм сложился в творчестве трех американских композиторов – Райли, Райха и Гласса; каждый из них оказался оригинальным в своем композиторском почерке, предложил разные типы паттернов и репетитивных техник¹.

Роль Т. Райли в формировании американского минимализма значительна: он был одним из первых композиторов, кто в 1960-е годы стал экспериментировать с повторными структурами. Его творческий путь начался в конце 1950-х годов и уже тогда отличался разносторонностью. Параллельно Райли написал Струнный квартет в классических западноевропейских традициях и авангардную пьесу в различных темпах для шести инструментов *Spectrum*, удостоенную премии Никола де Лоренцо. Он вел активную исполнительскую деятельность в качестве блистательного джазового музыканта; на концертах-марафонах, продолжавшихся иногда до восьми часов, играл на клавишных инструментах и саксофоне сопрано. В Европе и США, не без влияния Кейджа, участвовал в хэппенингах. Значительная роль в них отводилась импровизациям на синтезаторе, звучащим в исполнении его самого

¹ В монографии названия репетитивных техник заимствуются из англоязычных источников, им дается адекватный перевод, встречающийся в русскоязычной исследовательской литературе. Однако в музыковедческой литературе, например, в монографии «Теория современной композиции» [119], ряд репетитивных техник именуется иными терминами, иногда эквивалентными английскому произношению, на что мы будем указывать по ходу описания [см.: *Прил. 1, 27*].

и Янга. Подобные импровизации давали возможность экспериментов и являлись своеобразным аккомпанементом к танцам американской танцовщицы Энн Халприн. Именно в этот период, являющийся в творчестве Райли экспериментальным, в работе с магнитофонной лентой происходит открытие минималистских техник *tape-loop* и *tape-delay*, которые мы осветим ниже, появляется первое сочинение репетитивного минимализма *In C*.

Исполнительский опыт Райли во многом обусловил, на наш взгляд, характерные особенности будущих произведений, появившихся как в период классического минимализма, так и в сочинениях 1980–90-х годов. Проявилось это, прежде всего, в значительной роли исполнительской импровизации, которая не фиксировалась композитором в нотном тексте, а также в широком обращении к синтезатору.

В конце 1960-х–70-е годы творчество Райли развивалось разнопланово. В ряде сочинений обнаружилось заметное влияние джаза, например, в композициях *A Rainbow in Curved Air* и *Poppy Nogood and the Phantom Band*. Постигание композитором индийской классической музыки вызвало появление в сочинениях ритмических циклов, аналогичных *tala*. На это указывал и сам Райли: «В определенном смысле моя музыка тесно связана с техникой классической индийской музыки, исполнители которой могут развивать бесконечные производные из одной и той же темы, из фиксированного модуса или ритмического периода. <...> При этих условиях можно свободно медитировать, охватывая постепенно музыкальный универсум» [цит. по: 64, с. 117].

Яркими показателями стиля Райли в этот период выступили следующие параметры:

- наличие в произведении кратких элементарных мелодических ячеек (их количество может достигать до 14-ти), многократно повторяющихся в самых разнообразных комбинациях, однако, в определенной последовательности, запрограммированной композитором;

- при наложении нескольких линий значимость приобретала не возникающая аккордовая вертикаль, а горизонталь: мелодическая

канва и ритмическая организация, во многом обусловленная тала-образными ритмами индийской классической музыки;

- модальная основа музыки, связанная с обращением к пифагорейскому строю;

- значительная роль процесса музицирования, во многом влияющего на индивидуальную структуру произведения, представленную нестабильной формой с элементами импровизационности;

- интерес к синтезу инструментов: а) симфонического оркестра и синтезатора; б) европейских инструментов и индийских, например, в композиции *The Medicine Wheel*, написанной для струнного квартета, ситара и таблы.

Ф. Гласс стал на путь репетитивного минимализма в середине 1960-х, что произошло после знакомства с ритмической организацией индийской классической музыки. Свою оригинальную авторскую концепцию он предложил в 1970-х, в произведении для инструментального ансамбля *Music in twelve parts* (1974). В годы, предшествующие этому периоду, в стенах Джульярдской школы музыки им было написано более семидесяти работ; среди них – три струнных квартета, концерты, хоровые сочинения, многие из которых были опубликованы. Однако впоследствии Гласс отказался от первоначальных творческих принципов и начал экспериментировать с театральными жанрами. Классикой американского минимализма стала опера *Einstein on the Beach* (1976)¹. Вслед

¹ *Einstein on the Beach* – первая опера композитора, получившая широкую популярность после премьеры в Европе; продолжительность ее звучания составляет 4 часа 40 минут, для грамзаписи она сокращена в два раза.

Основная идея произведения – раскрытие сущности человека и его роли в мироздании. Символом в опере становится «поезд времени» А. Эйнштейна, который на сцене проходит через разные градации, приобретая вид паровоза, современного автобуса, космического корабля.

Оригинальность сочинения проявляется на разных уровнях: – в исполнительском составе; опера написана для соло сопрано, скрипки, актеров-декламаторов, камерного хора (16 человек), инструментального ансамбля (в исполнении участвует Ансамбль Филипа Гласса);

– в отсутствии сюжета. Теория относительности А. Эйнштейна приобретает символическое значение и проецируется сквозь тексты 14-летнего американского

за ней появились еще две – *Satyagraha* (1979–1980) и *Akhnaten* (1981), главными героями которых выступили великие исторические личности¹. Параллельно он создавал рок-композиции для своего коллектива – *Ансамбля Филипа Гласса*, музыку к оригинальным кинолентам режиссеров Г. Реджио (*Koyaanisqatsi*, 1982), П. Шредера (*Mishima*, 1984).

В 2003 году Гласс впервые посетил Россию, и в одном из интервью поделился своим отношением к минимализму, который считал стилем определенного исторического периода, начавшегося в середине 1960-х и закончившегося в его творчестве в середине 1970-х. Композитор называл минимализм очень важным, поскольку он смог изменить направление развития музыки. Размышляя о

мальчика Кристофера Ноулза. Его стихи – это цитаты из современных популярных песен, тексты из радиопередач, перечисление имен популярных певцов, актеров. Отдельные строки данного текста, которые декламируются на английском языке, вызывают в памяти великие открытия А.Эйнштейна (поиски безопасных источников энергии, движение Земли под ногами); – в нетрадиционном подходе к текстам вокальных партий (звучат у хора); они представлены числами (от 1 до 10) и названиями нот; – в музыкальной драматургии оперы, построенной на контрасте замедленного сценического действия и скорости его музыкального воплощения.

¹ *Satyagraha* – опера-оратория на санскрите, воссоздает страницы далекой истории, борьбу переселенцев из Индии в Южной Африке. Здесь действуют реальные исторические лица (молодой Махатма Ганди, его жена, соратники) и мифологические персонажи (Арджуна, Кришна). Опера решена в традициях жанра: есть сольные номера, ансамблевые сцены, хоры. Оркестровый состав представлен струнными смычковыми инструментами, деревянными духовыми, электроорганом.

Опера *Akhnaten* названа именем несовершеннолетнего правителя Древнего Египта, который, поклоняясь Богу солнца Атому, попытался в своем государстве ввести единую религию. В основе либретто лежит произведение Эммануила Великовского «Эдип и Эхнатон», написанное на древнеегипетском и древнееврейском языках; действие на сцене комментируется на английском языке. Опера решена в традициях *Аиды*, *Коронации Поппеи* и содержит много монументальных хоровых сцен. Вокальная партия Эхнатона (исполняет контр-тенор) приближена к стилю *belcanto*. В исполнении оперы участвуют шесть солистов, два вокальных ансамбля, смешанный хор, двойной состав оркестра (без скрипок), синтезатор, большая группа ударных инструментов.

начале XXI столетия, Гласс высказал следующую точку зрения: «Сейчас настоящих минималистов не так уж и много, потому что некоторые композиторы просто прилепились к этой концепции и продолжают ее разрабатывать. Но мне это кажется странным. Если вы сравните мою версию музыки к фильму *Красавица и чудовище* с оперой *Эйништейн на пляже*, то поймете, что это совершенно разные вещи. Если бы я продолжал писать музыку, похожую на *Эйништейна на пляже*, вы, наверное, сейчас бы со мной не разговаривали» [цит. по: 61]. Музыка к фильму-сказке *Красавица и чудовище* была написана в 1994 году, и к этому времени Гласс вступил, по наблюдениям Д. Ухова, в "неоклассический", "нео-академический" период творчества [см.: 123], начавшийся в середине 1980-х. Сочинения этих лет, наряду с оперной трилогией, имеются в аудиозаписи и свидетельствуют о том, что минимализм в специфическом авторском преломлении остался все же для композитора актуальным. Он проявился в следующих стилевых особенностях:

- паттерны представлены неяркими в интонационном облике мелодико-гармоническими оборотами;
- ладогармонический язык преимущественно диатоничен и опирается на классическую тональность;
- быстрые темпы базируются на простых ритмических рисунках с постоянной сменой метра;
- одним из основных принципов организации произведения становится полиритмия;
- значительная роль отводится электронике: озвучивание акустических инструментов при помощи микрофонов, широкое использование синтезатора, студийной аппаратуры.

Вследствие вышеизложенного при характеристике американского минимализма в экспериментальный и классический периоды развития будут анализироваться сочинения Райли, Райха конца 1950–первой половины 70-х годов, Гласса 1970–80-х.

Творчество С. Райха (р.1936), в котором минимализм получил свое классическое воплощение, претерпело более сложную эволюцию; оно характеризуется синтезом разновременных и

разнонациональных истоков и влияний. Экспериментальный период (конец 1950-х–1970-й) отмечен увлечением западноевропейской музыкой доклассического периода и искусством XX века (особенно сочинениями Стравинского и большим авангардом). В это время начались эксперименты с магнитофонной лентой, со специально сконструированным инженером Ларри Оуэном фазовым метрономом (*Прил. 1.37*), примененным Райхом в двух электронных сочинениях 1969 года – *Pulse Music* и *Four Log Drums*. Так произошло открытие минималистской техники *процесс постепенного фазового сдвига [фазовые сдвиги]*.

Второй период творчества Райха (1970-е годы) стал временем изучения разных этнических культур – острова Бали, Южной Африки, поисков новых композиторских техник (*ритмических конструкций и процесса увеличения длительности звуков [аугментация]*). Композитор усердно постигал искусство барабанной игры африканцев, балинезийский гамелан. После экспериментов с магнитофонной лентой и создания ряда сочинений, терпких по звучанию, для разнообразных исполнительских составов, Райх под воздействием африканской и балинезийской культур пришел к консонансной по своей природе музыке. В этот период появились первые крупномасштабные композиции, ставшие классикой минимализма – *Music for 18 Musicians* (1976), *Music for a Large Ensemble* (1978), *Octet* (1978), выросла популярность Райха в академических кругах.

2.3. Характеристика паттернов репетитивного минимализма

Роль тематической функции в репетитивном минимализме, как отмечалось ранее, выполняют паттерны. Они имеют точки соприкосновения с классическими темами, которые фиксируют на себе сознательную реакцию слушателя. Масштаб паттерна, отличающийся лаконизмом, позволяет слушателю легко и естественно "охватить" тематическую мысль как единство, целостный организм. Какой облик в репетитивном минимализме имеют паттерны? По мнению Т. Чередниченко, они «элементарны

до абстрактности и не вызывают стиливых (и вообще каких бы то ни было) ассоциаций» [136, с. 342]. В результате приводимых ниже наблюдений подискутируем с этим утверждением.

Предпримем попытку систематизировать паттерны по интонационному, ритмическому, фактурному, ладовому, тембровому, структурному принципам.

Интонационное наполнение паттернов в сочинениях американских композиторов отличается аскетическим самоограничением. Их звуковысотная канва часто представлена нейтральным мелодическим материалом, близким по характеру общим формам движения¹. Это происходило не случайно и полностью соответствовало эстетике минимализма, заключающейся в сведении к минимуму субъективного, личностного, эмоционального начала. В связи с этим постулировалась ценность первичных элементов (отдельно взятого звука, паузы, простейших акустических сочетаний, небольших мелодических или мелодико-гармонических оборотов). Нередко сами композиторы называли их формальными. Об этом свидетельствует одно из высказываний Райли: «В последние 10 лет я отказывался от традиционной роли композитора в пользу самоинтерпретирующей импровизации. Поскольку мои идеи не связаны прямо ни с восточной, ни с западной традициями, я употребил много сил на сочинение формальных элементов, на которых базируется импровизация» [цит. по: 64, с. 58]. Выбор нейтральных в интонационном отношении паттернов компенсировался Райли посредством их неординарной и подвижной микроартикуляции на акустических инструментах или голосом.

¹ Общими формами мелодического движения в узком смысле принято считать материал, основанный на быстрой смене звуков (фигурации, пассажи), являющийся внеконтекстным по отношению к конкретному произведению. Термин "общие формы движения" Е. Ручьевская считает возможным заменить термином "общие формы звучания" (ОФЗ), «имея в виду, что под звучанием подразумевается не статический момент, а развертывание во времени» [99, с. 59]. По мнению исследователя, «к ОФЗ относится всякое инертное движение, которое вне контекста (будучи изъято из текста), не несет информации о данном произведении и репрезентирует систему и стиль, но не художественный текст» [там же].

Широкий спектр паттернов дает композиция Райли *In C*; в звуковысотном отношении они представлены репетицией на одном звуке, гаммообразным движением, вариантом "альбертиевых басов" (Прил. 4.1). Все 53 паттерна представляют собой нейтральный в интонационном отношении материал. Элементарные паттерны Райли будут использовать и в сочинениях постминималистского периода, например в VII части *Cadenza on the Night Plain* для струнного квартета. Многократно повторяющийся у солирующей виолончели гаммообразный оборот привносит оттенок чистоты, ясности в сложной канве происходящих преобразований (Прил. 4.2).

Элементарные паттерны свойственны и сочинениям Гласса, где они часто представляют собой отрезок гаммы или арпеджированное движение по звукам трезвучия, как, например, в вокальной партии *Вечерней песни* из оперы *Satyagraha* (Прил. 4.3), во флейтовой теме из музыки к фильму *Powaqqatsi* (Прил. 4.4) или в теме из Эпилога музыки к фильму *Mishima* (Прил. 4.5). Паттерны в произведениях Райха также не имеют яркого интонационного облика – они нарочито просты.

Рассмотрим ритмическую организацию паттернов в сочинениях американских композиторов. С нашей точки зрения именно этот аспект представляет наибольший интерес. Каждый из композиторов предлагает оригинальное решение. Например, Райли не фиксирует в нотном тексте метр; пульсом всегда выступает короткая длительность, чаще соответствующая восьмой. По временной продолжительности паттерны одного произведения разные, в связи с этим их параллельное звучание всегда образует сложное полиостинато.

Гласс в ритмической организации текста обращается к переменному метру, создающему игру акцентов. Пульсом выступают мелкие длительности: восьмые, шестнадцатые. В качестве примера приведем *Вечернюю песнь* (Прил. 4.3). Смена метра во многом обусловлена "расширением" паттерна изнутри путем добавления длительности, что характерно для ритмической организации индийской классической музыки. Вместе с тем

отметим, что при записи композиции Гласс прибегает к традиционной для западноевропейской музыки группировке длительностей, однако оформление фразы путем объединения ритмической группы приводит к весьма необычному эффекту: реальные акценты не совпадают с метрической долей (Прил. 4.14; 4.16).

К принципу "расширения" или "сжатия" паттерна широко обращаются и другие композиторы минималисты, например, Райли, Райх (Прил. 4.6; 4.18). Такое ритмическое решение нетрадиционно для восприятия европейским слушателем, привыкшим членить музыку на разделы, предугадывать внутри произведения цезуры. В данном же контексте происходит непредсказуемое развертывание сочинения, в котором ясно прослушиваются все фактурные элементы; однако, в их ритмическом воплощении всегда сокрыта загадка.

Приоритет ритмического фактора над мелодическим стал характерной особенностью композиторского почерка Райха: в нотном тексте строго фиксируется метр, однако зачастую происходит смещение сильной доли из-за расширения паттерна путем добавления дополнительных длительностей. Нередко мелодико-гармонические обороты в его фортепианных сочинениях (например, в *Phases Patterns*) предполагают чередование рук пианиста, во многом напоминающее игру на ударных инструментах – смену одинарных и двойных ударов. Здесь прослеживаются традиции южноафриканской культуры, где виртуозы-барабанщики, извлекаящие всего два разных по высоте звука, сплетают из них уникальный ритмический узор. Игрой акцентов отличается и паттерн произведения *Six Pianos*. Пьесу открывают четыре пианиста (1-й, 2-й, 3-й, 6-й), исполняющие одну и ту же ритмическую модель – ровное движение восьмыми в размере 4/4, но разную в звуковысотном оформлении (Прил. 4.7). Как и в композиции *Phases*

Patterns, в этой пьесе модель представлена аккордовой фактурой, строго ритмически организованной¹.

Композиторы минималисты предлагали разные ритмические структуры паттернов, однако характерной чертой их музыки является ритмическая динамичность и моторность. Как отмечает Е. Дубинец, «влияние непрерывной моторности вызывает физиологическое воздействие на слушателя, сходное с фольклорной музыкой, с ее повторением и чередованием метроритмических моделей» [36, с. 113]. Именно ритмическая организация вызывает в произведениях Райха, Райли значительные сложности для исполнителей. Концертным выступлениям предшествует длительный период репетиций.

Обратим внимание на ладовые особенности паттернов американских минималистов. Если музыка Гласса основана на функциональной гармонии (*Прил. 4.5; 4.9; 4.10; 4.11; 4.12*), то произведения Райха отличает модальная система мышления, лишенная яркого тяготения к тональному устою. Композиции Райли также ориентированы на модальную основу, в которой значительное место отводится горизонтальной линии, а не вертикали, прогнозируемой композитором. Произведения, предназначенные для игры на клавишных инструментах, должны исполняться, по рекомендации Райли, в пифагорейском, а не темперированном строе. Обращение к такому строю не было случайным и полностью соответствовало установке на медитацию. Подтверждение этому находим в размышлениях А. Шнитке, экспериментировавшего в 1960-е годы в электронной студии. Известно, что чистый строй в своей основе представлен шкалой обертонов одного звука. «Я

¹ Музыкальная культура народов Африки и Карибского бассейна оказала существенное влияние на возросший интерес композиторов европейского континента, в частности Д. Лигети, к метроритмической стороне. Его отдельные композиции по звучанию напоминают райховские. Так, в *Монументе* для двух фортепиано развивается идея иллюзорной ритмики: оба пианиста играют аналогичные музыкальные фрагменты, однако, в разном метре – двухдольном и трехдольном, образуя полиритмию.

убедился, – писал Шнитке, – что, погружаясь в глубины обертонового спектра, вплоть до 32-го обертона и далее, слух проникает в бесконечный, но замкнутый мир, из магнетического поля которого нет выхода. Становится невозможной не только модуляция в другую тональность, но и невозможно взять второй основной тон, потому что, уловив первый и вслушиваясь в его обертоны, слух уже не может себе представить никакого другого тона» [цит. по: 67, с. 33]. Очевидно, в этом причина характера звучания ранних работ Райли, которые, переливаясь красками мажора, напоминают звучание гамелана.

Рассмотрим паттерны с позиции фактурного решения. Отметим, что в композициях Райли они представлены только в варианте мелодической канвы. К такому же типу относятся остинатно повторяющиеся модели *Piano phase* Райха, ряда композиций Гласса (*Прил. 4.8; 4.3; 4.5*).

В произведениях Гласса паттерны чаще принимают вид гармонических оборотов в традициях барочной музыки. Они излагаются в аккордовой пульсирующей фактуре либо в варианте арпеджио. В качестве примера приведем паттерн из оперы *Einstein on the Beach*, который звучит у хора, скандирующего арифметические числа (*Прил. 4.9*); он являет собой последовательность из трех аккордов в тональности C-dur: VI53 – D53 – T53.

Паттерном в аккордовом изложении представлена и лейт-гармония музыки к фильму *Mishima*¹, на материале которой Гласс в

¹ Фильм *Mishima* (1985) создан в сотрудничестве с Паулем Шредэром. Прототипом главного героя стал японский писатель XX века Йоко Мишима. При работе над музыкой к фильму Ф. Гласс сначала пытался представить для себя Мишима как человека, познакомился с его произведениями, которые стали основным источником его музыкального воображения. Как только сценарий был завершен, режиссер с композитором тщательно прочитали его вместе и определили место, где в фильме будет звучать музыка, составляющая значительный по времени объем (более часа). Таким образом, музыка была написана к сценарию, а не видеоряду, вследствие чего итоговый вариант музыкального материала отличался от первоначального.

1985 году создал Третий струнный квартет (*Прил. 4.10; 4.11*). Данный аккордовый комплекс многократно появляется на протяжении всего фильма (в Квартете он проходит через все пять частей). Паттерн в музыке к фильму *Dracula (Композиция 1)* становится образцом полиостинато, сочетающего в одновременном звучании наложение ячеек в двух- и трехдольном метре (*Прил. 4.12*).

Изложение паттерна в виде арпеджио или пульсирующих "альбертиевых басов" стало знаковым символом музыки Гласса, созданной в разные периоды творчества. Из многочисленных образцов приведем следующие: паттерны из оперы *Satyagraha (Прил. 4.3; 4.13; 4.14)*, "тема сна" из музыки к фильму *Powaqqatsi (Прил. 4.4)*, паттерны из музыки к монодраме *1000 Airplanes on the Roof (Прил. 4.15; 4.16)*.

Задуманные и записанные изначально как одноголосные модели или аккордовая последовательность, паттерны попадают при реальном звучании в живую многопластовую фактурную ткань, эффект которой нередко обусловлен случайностью, что прежде всего характерно для Райли. Поскольку музыка Райха и Гласса точно зафиксирована письменно, то ее фактурные принципы предсказуемы. Так, для сочинений Гласса типичной становится гомофонная фактура. Ведущим принципом изложения материала у Райха выступает каноническая имитация; в результате паттерн перестает фиксироваться как одноголосная линия, а принимает звуковую форму причудливой многоголосной арабески. В этой связи обратимся к одному из ярких сочинений классического периода – к Октету (1979), написанному Райхом по заказу радио Франкфурта. Оригинален исполнительский состав произведения, представленный струнным квартетом, двумя фортепиано, двумя кларнетами, партии которых эпизодически замещаются бас-кларнетом, флейтой или флейтой пикколо. Тематическую основу Октета составляют три паттерна. Каждый из них имеет свой индивидуальный интонационный, фактурный, тембровый облик. В связи с поставленной выше проблемой рассмотрим паттерн, который открывает сочинение. Он отличается широким диапазоном,

оригинальным смещением ритмических акцентов, опорой на квинтовую интонацию. Впервые паттерн появляется в партии фортепиано, образуя политональное сочетание двух устоев – *cis-gis (Прил. 4.17)*. В произведении он излагается в виде канонической октавной имитации с разнообразными изменениями шага вступления голосов. По звучанию этот паттерн можно сравнить с балинезийским гамеланом, что обусловлено и тембровым решением, и принципом звукоизвлечения; на протяжении всего сочинения его неустанно исполняют два пианиста, нарочито громко штрихом *non legato*. На разнообразных участках композиции он дублируется то в дуэте альты и виолончели или двух кларнетов, то в партии бас кларнета и флейты пикколо, приносящих каждый раз новое акустическое звучание.

Между паттернами, количество которых в минималистских композициях колеблется от двух до пятидесяти трех, проявляются разные типы взаимодействия: вариантность, сопоставление. Однако, по отношению к таким сочинениям (в большей мере к музыке Райха и Райли, в меньшей мере к композициям Гласса) "не работает" дифференцирующая способность слушательского мышления фиксировать рельефный материал и фон, т. к. характерной чертой американского минимализма является равноправие разнообразных первичных элементов, отсутствие системы иерархии, взаимоподчинения, что исключает такие смысловые градации как "более важное" или "менее важное". Во время воспроизведения сочинения в сознании слушателя звучащий материал как бы непрерывно "фильтруется": из всех голосов выделяются знакомые слушателю типичные ладово-мелодические и фактурно-гармонические формулы. Многоголосие кажется мозаичным, но "узнаваемые" интонации служат опорой, рабочей "фигурой".

Рассмотрим паттерны в композициях минималистов с точки зрения их тембрового решения. Они чаще представлены в виде звуковысотной модели, исполняемой различными акустическими и электронными инструментами, голосом. Отметим особую роль в сочинениях Райха экзотических ударных инструментов – барабанов бонго, гlockenspielей, маримб, маракас. Интерес к ним проявлялся

на протяжении всего творческого пути, но, несомненно, возрос в 1970-е годы, после изучения и постижения им искусства игры на барабанах непосредственно из первых рук – у африканского барабанщика в Гане. Первым сочинением, в которых эти экзотические инструменты зазвучали, стала композиция *Drumming* (1970–71). Чуть позже появилось произведение для двух исполнителей *Clapping Music* (1972) – единичный случай в творчестве Райха, когда паттерном выступает "обнаженная" ритмическая структура, представленная в виде ритмически организованного нотного текста, который исполнители должны озвучить хлопками в ладоши (*Прил. 4.22*). По остроумному замечанию Райха, это произведение «одинаково хорошо будет звучать как в пещере, так и в концертном зале» [цит. по: 57, с. 215].

Особое пристрастие композиторы минималисты питали к электрическому органу (синтезатору), возможности которого каждый из них использовал по-своему. Так, для Янга и Райха его долго длящийся электронный звук, входящий в состав интервала, аккорда, бурдона, становится основой в создании статичных композиций, часто необычайно долгих по времени, как, например, в сочинении С. Райха *Four Organs*. Ф. Гласс достаточно часто обращается к этому инструменту при написании музыки к кинофильмам, произведений для своего базового коллектива, представляющего рок-ансамбль. Именно ему поручаются пульсирующие паттерн-гармонии. Важную роль играет электрический орган в музыке Т. Райли, который комментировал свою приверженность к этому инструменту так: «Я играю на органе, потому что он предлагает много возможностей в готовом виде. Он полифоничен, разрешает симультанное развитие и смену главных и побочных голосов. Это род интеграции, которую я считаю источником моих музыкальных мыслей» [цит. по: 64, с. 59]. Вероятно, из импровизаций на этом инструменте вырастали ранние работы композитора – *Keyboad Studies №2* (1964), *Keyboad Studies №7* (1967), *A Rainbow in Curved Air* (1967).

Паттерны в сочинениях американских минималистов нередко предназначаются для озвучивания голосом. Так, в ранних

экспериментальных работах С. Райха они принимают вид речевого фрагмента, зафиксированного на магнитофонной ленте. Проповедь молодого чернокожего миссионера, записанная Райхом воскресным утром в центре Сан-Франциско, стала основой экспрессивного сочинения для магнитофонной пленки *It's Gonna Rain* (1965). Композиция представлена двумя разделами. В первом разделе из текста проповедника, повествующего о всемирном потопе, вычленяется короткая фраза, давшая название произведению *It's Gonna Rain* (*Будет дождь*). Данная речевая фраза, обладающая определенной звуковысотностью (представляет собой опевание звука D), становится паттерном, который композитор записывает на разные пленки и подвергает в студийных условиях обработке. Основой второго раздела композиции выступает более продолжительный по звучанию паттерн со следующими словами проповедника: «But, shorenuf; Haleluya; Der cry; Noah couldn't open a door. It had been sealed by the hand of God!» (Но, конечно; Аллилуйя; Плачем; Ной не мог открыть дверь. Она была закрыта рукой Господа!). Магнитофонные пленки, наслаиваясь друг на друга, производят эффект плотного сонористического поля.

Заемствованный из речи и записанный на магнитофонную пленку фрагмент в качестве паттерна выступил и в других произведениях Райха, как в ранних (например, в композиции для магнитофонной пленки *Come Out*, 1966), так и зрелого периода творчества (в частности, в циклическом сочинении для струнного квартета и магнитофонной ленты *Different Trains*, 1988). При этом принцип работы с речевыми паттернами значительно изменился: в *Different Trains* записанные на пленку голоса людей дублируются акустическими инструментами, которые в ранних композициях отсутствовали.

Райх не явился первооткрывателем в области фонографического монтажа. Большую роль в подобных экспериментах сыграли семинары Берио по электронной и конкретной музыке, прослушанные Райхом в Миллз Колледже. Под его чутким руководством проходило знакомство с экспериментальными работами европейских авангардистов – Булеза, Штокхаузена, Ноно, на

практике осваивались различные варианты электронной обработки речевых фрагментов¹. Если сочинения европейских композиторов представляют собой многослойные разноязыковые тексты, экспрессивные по характеру, сложные для слушательского восприятия, то в композициях Райха используется текст только на английском языке. Он четко и многократно произносится, чтобы в прямом смысле слова смог "зафиксироваться" в памяти слушателя.

В сочинениях Гласса, Райха встречаем и иную трактовку человеческого голоса. Композиторы последовательно

¹ Европейские композиторы интенсивно экспериментировали с электронной обработкой человеческой речи. В этой связи напомним электронную композицию 1950-х годов Штокхаузена *Пение отроков*, основу которой составила магнитофонная запись голоса мальчика, получившая студийную обработку. При этом электронное «пение» освободилось от физических ограничений, какие ставит перед человеком дыхание. В ряде мест из выпадаемых звуков образуются слоги, а то и слова. Они заимствованы из *Песни отроков в пещи огненной (Книга пророка Даниила)*: «Благословите все дела Господни, Господа пойте и превозносите его вовеки. Благословите, Ангелы Господни, Господа...». В других случаях гласные звуки остаются просто чистыми тонами, символами, из которых возникает слово... Четыре группы громкоговорителей, из которых по очереди исходят звуки, создают стереофонический эффект: движение звука и ответное эхо. Берио в период работы в США создает экспериментальные сочинения с участием магнитофонной ленты, как, например, в *Лабиринтус II* для чтеца, голосов, инструментов и магнитофонной ленты. В конце 60-х годов ряд работ с использованием фонографического монтажа появляется в творческом наследии Л. Ноно. Среди них *Диалектические контрапункты наобум* (1967–1968), *Музыка – Манифест № 1* (1969), *И тогда он понял* (1969–1970), *Подобно волне, полной силы и света* (1971–1972). Экспериментирует с магнитофонной лентой и А. Б. Циммерман. В *Реквиеме памяти молодого поэта* (1969) текст, записанный на пленку, представляет собой неслыханный коллаж. Кроме стихов поэтов, убиравших себя – Маяковского, Есенина, К. Байера (немецкого поэта, покончившего с собой в 1964 году), большую роль в нем играют тексты политического характера, представляющие собой монтаж выступлений Черчилля, Гитлера, Сталина, Геббельса, Папандреу. Параллельно звучат музыкальные цитаты из *Сотворения мира* Д. Мийо, звуки морского прилива, массовых демонстраций. Такой коллаж стал, по мнению музыковеда Г. Пантиелева, «символическим отражением в сознании человека XX века судьбы индивидуума, обреченного погибнуть в столкновении миллионов» [цит. по: 89, с. 65].

разрабатывают идею имитации акустических инструментов человеческими голосами, которые включаются в общую политембровую партитуру. Нередко женские голоса, исполняя вокализ на гласные звуки "и", "у", подражают звучанию электрического органа, как это происходит в произведениях *Drumming, Music for Mallet Instruments, Voices and Organ* С. Райха, *1000 Airplanes on the Roof* Ф. Гласса.

Характерным показателем американского минимализма выступает лаконизм повторяющихся моделей. Во многом это обусловлено психологией восприятия музыки. Как известно, степень отчетливого слышания музыкального текста напрямую связана с порогом насыщения, на что указывает, в частности, Е. Ручьевская. «Порог насыщения, – пишет исследователь, – это порог, за пределами которого музыка переходит в пассивно воспринимаемый фон, шум и далее в помеху или... выпадает за пределы осознанного восприятия» [99, с. 68]. Ритмическая и звуковысотная повторность приводит к порогу насыщения тем скорее, чем короче повторяемая модель. Вероятно, именно к этому стремились композиторы минималисты, представляя музыку как ритуальное действие, погружая слушателя в одно эмоциональное состояние. И даже в тех случаях, когда основу пьес составляют развернутые паттерны (к примеру, в музыке Райха), обнаруживается вариантность микроструктур, выступающих его слагаемыми. Это явление было характерно для серийных рядов А. Веберна. В лаконичных композициях австрийского композитора, стремившегося к совершенству, чистоте, прозрачности звучания, строгости и логической уравновешенности мысли, внутри серийного ряда очевидна большая экономия использовавшейся интервалики, вариантность микроячеек. Серийная логика Веберна выводится из логики микроструктур, он мастер тончайшей ювелирной работы, и в этом Райх выступает несомненным последователем его школы. В качестве примера приведем паттерн из *Piano phase*, в структуре которого заложена идея репетитивности двух оstinатно повторяющихся фигур: квинты в партии правой руки и арпеджированного изложения септаккорда без терцового

тона – в левой (*Прил. 4.8*). Ритмическое и интонационное содержание паттерна сведено к минимуму, но именно в таких условиях происходит в данном произведении уникальная игра акцентов в момент смещения звена при повторе в партии второго исполнителя.

По интонационному облику паттерн *Violin phase* сложнее, чем в *Piano phase*, однако его внутренняя структура вновь обнаруживает сознательное самоограничение и логику в чередовании микроячеек: внутритактовая синкопа делит паттерн на два абсолютно одинаковых в интонационном и ритмическом отношении сегмента (*Прил. 4.18*). Подобный ряд примеров из музыки Райха может продолжить модель *Phases Patterns*, ритмическая организация которого представляет тип кругового канона. Она составлена из двух равных сегментов – $4/8 + 4/8$ (*Прил. 4.19*).

Паттерны, представленные развернутыми построениями, стали характерными и для сочинений Райха постминималистского периода, как, например, в Октете (третий паттерн). В отличие от первых двух остинатных моделей, он только трижды появляется в произведении в партии флейты и надолго запоминается слушателю. Паттерн представлен логически организованной структурой из 10-ти тактов, в которой прослеживаются и черты секвенцирования (четырёхтактовое звено повторяется с незначительным изменением интонации), и репризности (такты 5, 6 идентичны тактам 9, 10) (*Прил. 4.20*).

Лаконизм паттерна не является обязательным и в сочинениях Т. Райли. В композиции для клавишных инструментов *Tread on the Trail* (1965) нотный текст записан на пяти строках (*Прил. 4.21*). Первая нотная строка фиксирует 13 паттернов, во многом напоминающих формальные сегменты из сочинения *In C*. В каждом условном такте композитором предписано количество повторений. Однако совершенно иное решение паттернов предлагает Райли далее. Вторая – пятая строки партитуры представлены четырьмя паттернами, разными и в интонационном, и в ритмическом оформлении, но абсолютно одинаково структурируемыми. Каждый из паттернов – это тринадцатитактовое построение; 13-й такт утверждает звук *C*, а в последнем паттерне – паузу, своеобразное

послесловие. Оставшиеся 12 тактов представляют собой зеркальную структуру (6+6): такты 7–12 являются ракоходным вариантом первых шести. Интонационное наполнение паттернов, включающих в канву хроматические звуки, скачки на широкие интервалы, их ритм, представленный сложными рисунками с внутритактовыми и междутактовыми синкопами, вряд ли могут быть названы элементарными.

Как доказывает практика, для американского минимализма лаконизм мелодико-ритмических сегментов не становится обязательным, однако в выстраивании развернутых паттернов всегда присутствует логическое начало: микроструктуры становятся теми клетками, из которых конструируется вся ткань.

Суммируя наблюдения, отметим, что несмотря на элементарность звукового абриса, первичные интонационные фигуры в сочинениях американских минималистов помещены в такой целостный контекст звучания, который призван компенсировать их простоту и создать специфический художественный образ, порождающий ассоциации со звучанием музыки разных этнических культур (в частности африканской, азиатской), иногда возвращающий к моделям Ренессанса, Барокко, а подчас и архаических стилей. В связи с этим позволим не согласиться с мнением Т.Чередниченко о безассоциативности музыки минималистов. Сочинения американских композиторов лишь на первый взгляд кажутся простыми. Исполняют их маститые музыканты. Не случайно Райх и Гласс создают собственные исполнительские коллективы (*Стив Райх и его музыканты* и *Ансамбль Филипа Гласса*), музыка минималистов находится в репертуаре выдающихся исполнителей: *Кронос квартета*, ансамбля *Нью-йоркские певцы-виртуозы*, голландской пианистки Т. Мукаймы. В России их композиции играют М. Пекарский, А. Любимов, А. Батагов, контрабасист В. Волков, скрипач А. Айга и др.

4. Композиторские техники репетитивного минимализма

Наибольший интерес для исследователя американского минимализма представляют разнообразные композиторские техники, сформировавшиеся в репетитивной ветви в конце 1950–начале 70-х годов и получившие в период постминимализма широкое распространение в музыке композиторов разных национальных школ. В этих техниках центральным становится метод многократного повторения (репетитивность) паттернов с микроизменениями ткани. Они отличаются конкретно избранными конструктивными идеями, фактурными решениями, принципами развития материала – полифоническим, вариационным. Общепризнанным остается тот факт, что каждый из композиторов минималистов предложил свои оригинальные техники, к которым впоследствии обращались и другие. Так, для Райли авторскими явились *tape-loop* ("техника ленты-петли"), *tape-delay* ("техника расширения времени, замедления"), *overlapping pattern work* ("система напластований, совмещений"). Глассом была предложена одна из самых распространенных минималистских техник – *additive process* ("аддитивный процесс"). Райх также стал родоначальником ряда техник, таких, как *gradual phase shifting process* ("процесс постепенного фазового сдвига"), *rhythmic construction* ("система ритмических конструкций"), *augmentation process* ("процесс увеличения длительности звука").

Композиторские техники минимализма, репрезентирующие определенный тип мышления своих создателей, играют существенную роль в процессе формообразования. Рассмотрим наиболее показательные минималистские техники и способы структурирования музыкальной ткани, возникающие на их основе.

А). *Техника ленты-петли (tape-loop)* была найдена Райли в ходе экспериментов с магнитофонной лентой в конце 1950-х и использована им в ранних сочинениях. Так ее появление комментирует в интервью сам композитор: «Это было в конце 50-х–начале 60-х годов. На магнитофонную ленту я записывал танцевальную музыку. У меня было очень смешное примитивное оборудование, кстати, технологии еще находились на низжайшем

уровне, не зависимо от того, сколько денежных средств вы имели. Стереозвук еще не было. Используя эти магнитофоны, я прокручивал записанную на пленку музыку в моем дворе, затем, сидя в своей комнате за бутылкой вина, я делал из пленки длинные петли и отрезал куски пленки с разных сторон. Склеенную из этих кусков ленту я прокручивал на магнитофоне, накладывая звучания друг на друга» [144]. Таким образом, выбранные и записанные на магнитофонной ленте фрагменты из танцевальных композиций многократно повторялись в различных комбинациях. Так появилось сочинение для магнитофонной ленты *The five Legged Stool* (1961), исходным материалом которого послужили записанные на пленку импровизации на саксофоне.

Б). *Техника расширения времени, замедления (tape-delay)* являет собой технический прием, реализуемый только при помощи электроники. На одном магнитофоне прокручивалась музыкальная композиция, представленная многократно повторяющимся коротким сегментом. На втором магнитофоне этот материал звучал в замедленном темпе. На эти структуры исполнитель, играющий "в живом" звучании, "накладывал" разнообразные импровизации. Данная репетитивная техника была найдена в 1963 году, во время работы над музыкой к кинофильму Кэна Дэвиса *Grant (Дар)*. В это время Райли сотрудничал с трубачом Четом Бэккером и джазовым квинтетом. Предварительно записанная в исполнении коллектива на магнитофонную ленту музыка была воспроизведена звукорежиссером в замедленном звучании и в обратном движении (от конца к началу). В результате образовалось расслоение акустического поля, во многом напоминающее звуковую ауру электронных композиций, однако, здесь звучали духовые инструменты, создающие богатую тембровую палитру. Впервые техника замедления как основополагающая была применена Райли в произведении *Dorian Reeds (Читающая Дориан, 1963)*. Базисная модель, представленная не имеющей ритмического очертания звуковысотной серией *C-G-Fis-G-Fis-C-A*, начинала звучать у музыкального инструмента, а через короткий промежуток времени, необходимый для включения магнитофона, в замедленном варианте

ее воспроизводил аппарат. Магнитофон помещался в нескольких шагах от исполнителя, так, чтобы играемая им музыка была хорошо слышна. Произведение *Dorian Reeds* может иметь и иное название: *Ветры Дориан*, *Голоса Дориан*, в зависимости от того, какие инструменты его исполняют [см.: 166, с. 37].

Во второй половине 1960-х для озвучивания композиций, написанных в технике *tape-delay*, был изобретен специальный аккумулятор с замедленным временем (*Прил.1.3*), который был применен в 1967 году на фестивалях в Пенсильвании и Нью-Йорке, где Райли представлял композицию для саксофона-сопрано и аккумулятора *Porru Nogood*.

Приведенные выше минималистские техники, безусловно, использовались Райли в виде очередной "игры" с доступной в 1960-е звуковоспроизводящей аппаратурой. В настоящее время, применяя новые цифровые технологии, к технике "tape-loop" обращается Дж. Фрид [155]. А в компьютерной программе *Sakewalk Pro Audio 9*, предназначенной для работы с музыкой и осуществляющей запись мелодии и аккомпанемента, создание в заданных стилях аранжировок, обработку музыкальных композиций MIDI- и аудиоэффектами, имеется панель инструментов "Loop". Она специализирована для заикливания, многократного повторения (сэмплирования) фрагментов музыки при их воспроизведении [см.: 91, с. 71]. Данный технический прием широко используется в компьютерных композициях как эффект реверберации.

В). Система напластований, совмещений (*overlapping pattern work*)¹ – метод работы, основанный на одновременном звучании нескольких самостоятельных паттернов разных по временной продолжительности, но контролируемых единым ритмическим пульсом. Этот прием широко применяется всеми композиторами минималистами, а его открытие принадлежит Райли. Однако он часто используется и в джазе, к которому самое непосредственное отношение имел Райли-исполнитель. Впервые этот технический

прием Райли применил в 1964 году в композиции для электрооргана *Keyboard Studies № 2*. На нотной бумаге были зафиксированы только звуковысотная модель (ритм – алеаторичный), порядок появления паттернов и количество рекомендуемых дублей. Один паттерн, неизменно повторяющийся на протяжении всего произведения, – базовый, 14 остальных – производных от него – идентичные количеством нот, способом атаки (*Прил. 4.23*). Продолжительность звучания пьесы не определена, она зависит от исполнителей. Данное сочинение Райли рассматривал как своеобразный этюд и рекомендовал проигрывать его ежедневно, как подготовительный этап к концертному выступлению.

Классикой репетитивного минимализма стало другое сочинение – *In C* (1964), написанное также в этой технике. При своем появлении оно вызвало широкий резонанс среди композиторов, музыкальных критиков, слушателей. Калифорнийский музыковед А. Франкенштейн в одной из статей назвал *In C* шедевром XX века: «Это сочинение является, вероятно, наиболее значительным, вместе с *Молотком без Мастера* Булеза, одним из самых сакральных» [цит. по: 175, с. 173]. Премьера состоялась в США при участии композитора (исполнителя на клавишных) и Райха, играющего на ударных инструментах. В 1969 году оно прозвучало в России в Москве в исполнении инструментального ансамбля под управлением А. Любимова. В 2000 году в рамках фестиваля *Альтернатива* композиция исполнялась вновь. Коллектив музыкантов был представлен следующим составом: скрипка, два альта, виолончель, кларнет, синтезатор, рояль, ударные инструменты, гитара, вокальный дуэт; за роялем – сам композитор.

In C – пьеса для ансамбля с произвольным количеством инструментов. Партитура произведения представлена записью 53-х одnogолосных паттернов, различных по ритму и интонационному наполнению (*Прил. 4.1*). Принцип поочередного вступления голосов напоминает канон: каждый музыкант играет один и тот же паттерн, но начинает исполнять его чуть позже по отношению к первому. Количество повторений паттерна, прекращения игры,

¹ В монографии «Теория современной композиции» она именуется как «репетитивные каноны и алеаторика» [119, с. 473].

пропуски паттернов каждый из исполнителей решает индивидуально. Переход от одного паттерна к другому должен быть едва заметным.

Пятьдесят три паттерна в заданном пульсе исполняются в произведении в строгом порядке – от 1-го до 53-го. В данной последовательности вступления паттернов в какой-то мере заложен гармонический план композиции. Первоначально господствует строгая диатоника C-dur, а начиная с 14 паттерна терпко звучит сочетание звуков *f* и *fis*. Вскоре вновь проявляется диатоника: пройдя через ауру G-dur, музыка возвращается к основному устою – C. Одновременное звучание нескольких контрапунктов (Райли рекомендует не более трех) образует каждый раз новое сонористическое звучание, напоминая многоцветную мозаику. Все исполнительские партии композиции равнозначны (здесь нет аккомпанемента и мелодии, нет фактурного переднего или фонового плана) и подчиняются пульсу, который постоянно повторяется у фортепиано на звуке C в высоком регистре.

Записанные паттерны повторяются большое количество раз, высвечивая в композиции своеобразные зоны. Границы этих зон регулируются как динамической шкалой (на смену ярким, мощным звучаниям приходят «тихие» откровения), так и фактурной (плотная фактура, образуемая не только одновременным исполнением 2–3-х паттернов в дублировке каждого из них разными инструментами, но и каноническим, сменяется "разряженной", когда эти паттерны звучат в сольных изложениях). "Тихими" зонами в композиции выступают чаще те, в которых паттерны излагаются крупными длительностями (см. паттерны 8, 14, 29, 42, 48). Самая яркая точка приходится на заключительные паттерны, в исполнении которых принимают участие все музыканты. На последних минутах звучание "истаивает", многократно повторяется лишь одиноко пульсирующий звук C.

Звуковая аура композиции, продолжающейся в разных исполнительских интерпретациях от 40 минут до полутора часов, напоминает индонезийский гамелан. Каждый раз исполнение

рождает новое произведение, оригинальное в творческой интерпретации музыкантов, становящихся его творцами.

Приведем еще одну пьесу Райли, *A Rainbow Curved Air* (1967), в которой техника напластований используется композитором в несколько ином ракурсе. Сочинение, как и многие другие работы Райли, предназначено для исполнения на любых клавишных инструментах (например, на синтезаторе, клавикорде, роксикорде, тамбурине), настроенных в чистом строе, а не в темперированном. Как отмечает американский исследователь К. Поттер, на них технично играл сам Т. Райли, пользуясь определенной методикой [166, с. 42]. В нижнем голосе произведения постоянно звучат два паттерна, представленные 14 звуками (**Прил. 4.6**). Первый включает два элемента по три звука, второй является вариантом первого, расширяясь до 8 звуков (4+4). Мелодическое однообразие материала позволяет окончанию одной фразы быть началом новой. На протяжении всего сочинения первый паттерн может выступать в роли репетитивной (пульсирующей) модели, а второй – импульсом для импровизации и наоборот. Статичность во многом создается и благодаря ладовым краскам выбранного модуса минорного наклонения, который сохраняется на протяжении всего сочинения. Звучание близко по характеру этническим южно-азиатским ансамблям.

Таким образом, Райли в своих сочинениях обратился к нестабильной форме с элементами импровизационности (термин А. Юсфина). Основной принцип данной формы заключается, по словам исследователя, «в удивительно мудром и органичном сочетании устойчивых и изменяющихся компонентов целостной структуры, что порождено равновесием между стабильным – центральной идеей – и мобильным – ее конкретным воплощением исполнителями, являющимися, как правило, сотворцами произведения» [143, с. 151]. В импровизации таятся чудесные архитектурные возможности для сложной, причудливой конструкции, просчитанной при этом Райли до малейших деталей, измеренной и заранее продуманной.

Способен ли подобный замысел лишить музыкальное произведение очарования свободы, ощущения игры? Любая игра строится по правилам, и чем строже правила, тем интереснее игра. Новая практика ансамблевого музицирования в условиях отсутствия записи стала характерной для интуитивной музыки Штокхаузена и была осуществлена им в исполнении цикла *Из семи дней* (1968). Коллектив Штокхаузена, давно освоивший атмосферу его музыки, даже без репетиций был способен совместно музицировать. Правда, ориентиром для них служили вербальные, а не нотные тексты¹. К принципу сочинения во время исполнения обратился и П. Булез; он был положен в основу метода, получившего название *work in progress*. Однако сочинения Райли, в отличие от музыки европейских авангардистов, были полностью "запрограммированы" композитором в коротких мелодических паттернах и подчинены технике напластований.

¹ Каждая из 15 пьес цикла имеет свой текст и объяснения для исполнителей. Тексты написаны Штокхаузенем и являются оригинальными художественными произведениями.

1. «Правильные длительности» для примерно 4-х исполнителей.
2. «Безграничность» для ансамбля.
3. «Связь» для ансамбля.
4. «Слияние» для ансамбля.
5. «Ночная музыка» для ансамбля.
6. «Вверх» для ансамбля.
7. «Вниз» для ансамбля.
8. «Вверх и внизу» – театральная пьеса для мужчины, женщины, ребенка, 4-х инструментов.
9. «Интенсивность» для ансамбля.
10. «Направь паруса к солнцу» для ансамбля.
11. «Приобщение» для ансамбля.
12. «Литании» для чтеца и хора.
13. «Так» для ансамбля.
14. «Золотая пыль» для ансамбля.
15. «Прибытие» для чтеца и разговорного хора.

Более подробный анализ отдельных пьес из интуитивного цикла *Из семи дней* см.: [134, с. 47].

Г). Аддитивный процесс (additive process) – техника репетитивного минимализма, которая основывается на расширении паттерна изнутри путем добавления новых звуков, голосов при его очередных повторениях; в связи с этим происходит изменение масштаба паттерна, метроритмической регулярности.

Данная репетитивная техника была открыта Глассом в 1965 году во время работы в Париже над музыкой к фильму Конрада *Chappaqua*. В результате изучения ритмической основы индийской классической музыки, ее роли в структурировании музыки композитор пришел к таким выводам: «Я объяснил бы разность между использованием ритма в западной и индийской музыке следующим образом: в западной музыке мы делим время, как будто нарезаем его, словно куски хлеба. В индийской музыке (и всей неевропейской, с которой я знаком), мы берем малые части (или "биения") и вяжем их вместе, чтобы составить большие величины» [166, с. 65]. Благодаря изучению индийской классической музыки в сочинениях Гласса появились короткие периодически повторяющиеся структуры, "расширяющиеся" изнутри за счет введения дополнительных длительностей, с устойчиво пульсирующими восьмыми нотами и статической динамикой.

Долгие годы продолжались эксперименты в поисках этой оригинальной минималистской техники. На строго аддитивных принципах базировались пьесы Гласса 1960-х годов, созданные для авангардной американской театральной труппы *Mabou Mines*. Они состояли из одиночных линий и звуков, равных по длительности, которые исполнялись на фортепиано (клавишных инструментах) или скрипке. Как отмечают исследователи, в частности, Дж. Роквэлл, описать эффектно эти пьесы невозможно; «они понравились тем слушателям, которые были увлечены гипнотической мистикой и энергией ритма; люди слушали эти пьесы, представленные рядом повторяющихся в быстром темпе однообразных моделей, и были восхищены их прозрачной кинетической чистотой» [177, с. 113]. В 1969 году, во время работы над музыкой к спектаклю *Red Horse*, был изобретен усиленный контактными микрофонами "модульный стиль" (*Прил. 1.17*).

Образующиеся вибрирующие звуки были организованы в логическую арифметическую систему, которую позже композитор и назвал аддитивным процессом, ставшим краеугольным камнем в его последующем творчестве.

В качестве примера рассмотрим композицию № 9 *Three Truths* (*Три истины*) из музыки к мелодраме Дэвида Генри Хуана *1000 Airplanes on the Roof*. Научно-фантастическая музыкальная драма, созданная в 1988 году, стала результатом творческого сотрудничества с китайско-американским драматургом Д. Г. Хуаном и сценографом Дж. Сирлиным; была показана в сезоне 1988–1989 годов в Северной Америке, Европе, Австралии. Текст мелодрамы представляет собой монолог в четырех частях некоего М., мелкого служащего Нью-Йорка, вступившего в контакт с инопланетянами. Пришельцы из иных миров открыли М. его одиночество, неприкаянность, чуждость миру, в котором он живет. Монолог М. являет пример пространного потока сознания. В итоге размышлений американский житель осознает и принимает горькую мудрость: все мы пришельцы и вечные странники.

Музыка к мелодраме была записана *Ансамблем Филипа Гласса* в студии с использованием звука, прошедшего электронную обработку; в виде 13-ти композиций, представляющих своего рода сюиту, она получила свою вторую жизнь в дискографии. *Композиция № 9*, звучащая в быстром темпе, продолжается четыре минуты¹. По конструкции она представлена четырьмя разделами, наступление которых происходит при смене темпа, тональности, фактуры. Паттерн-мелодия появляется только в крайних разделах в виде кратких построений. Так, в первом разделе паттерн-мелодия – это повторяющаяся дважды трехтактовая фраза, которая мерцает красками мажора-минора (f-moll, Des-dur, a-moll, A-dur) (*Прил. 4.16*). Паттерн-гармония образуется линией нижнего голоса,

¹ Музыкальный текст этой композиции был нами расшифрован и записан в виде трехстрочной партитуры. На верхней строке помещен паттерн-мелодия, который озвучивает флейта или вокалистка (сопрано) на гласный звук "у". Средняя и нижняя строки представляют паттерн-гармонию (синтезатор) (*Прил. 4.16*).

выдержанной крупными длительностями, и пульсирующим в первой октаве средним голосом, излагающимся в фактурном варианте "альбертиевых басов".

Второй раздел композиции начинается в более медленном темпе, его облик определяют два фактурных пласта: арпеджированное изложение аккордов в среднем голосе и мелодизированная линия нижнего голоса (*Прил. 4.16а*). Этот раздел организован посредством аддитивной техники: шестнадцатые длительности группируются по восемь и по шесть звуков, последовательность повторяется многократно¹. Обратим внимание на запись ритмической группы, состоящей из 6-ти звуков. Нотация традиционна для западноевропейской музыки, однако, на слух данные ритмические группы не воспринимаются в заданном размере $\frac{3}{4}$. Вероятно, эту особенность и заметил Гласс во время работы в Париже с индийским ситаристом. Такая нотная запись удобна для европейского исполнителя, а слушатель воспринимает этот фрагмент совершенно в ином метре. Главная особенность ритмического рисунка заключается в том, что все шестнадцатые ноты должны звучать одинаково ровно. Изредка в данном разделе сочинения, словно мерцание звезд, появляются короткие попевки на звуке *E* в партии флейты.

Третий раздел композиции *Three Truths* – наиболее яркий в гармоническом плане (*Прил. 4.16в*). После длительного пребывания в ля миноре он открывается трезвучием VI ступени f moll; паттерн-гармония утверждает следующую гармоническую последовательность: VI53 – t64 – VII7→(D53). Ритмическая формула внутри арпеджио вновь представляет аддитивный процесс: комбинацией шестнадцатых образует следующие группы: 4+3, 4+3; 3+3, 3+3. Паттерн звучит в октавной дублировке в партии синтезатора и флейты. Такое явление, представляющее собой фактурное расширение за счет дублировки, позволяет некоторым

¹ Аддитивный процесс используется в № 2 *Evening Song* (группировка шестнадцатых по 4 и по 6 звуков) и № 6 *Kuru Field of Justice* (группировка внутри арпеджио по 5 и по 6 звуков) из оперы *Satyagraha*.

исследователям, в частности, С. Крапивиной, говорить о «фактурном аддитивном процессе» [см: 56, с. 145]. Отметим, что данный принцип расширения фактуры был достаточно распространенным в западноевропейской музыке, например, в творчестве К. Орфа¹, и связан, прежде всего, с акустическими звучаниями октавы, дающими широкий спектр обертоновых призвуков. В анализируемом разделе композиции опорные звуки гармонического каркаса звучат в трех октавах – малой, первой и второй. В момент перехода к четвертому разделу в партии трубы (здесь используется не акустический инструмент, а тембр синтезатора) появляется вторая фраза паттерн-мелодии первого раздела сочинения, образуя тематическую арку.

В четвертом разделе композиции возвращается темп первого раздела, расширяется фактурное и регистровое пространство, вновь звучит вокализ сопрано. Человеческое бытие становится песчинкой в масштабах Вселенной...

Таким образом, *Three Truths* представляет собой открытую форму, построенную по принципу "нанизывания" разных в темповом и фактурном отношениях разделов; каждый из них начинается на последних тактах предшествующего. В данной композиции в условиях гомофонно-гармонического склада Гласс использует две репетитивные техники – аддитивную и систему напластований.

К аддитивному процессу обращались и другие композиторы минималисты, применяя его с иными технологическими приемами. В качестве образцов назовем *Music for a Large Ensemble* (1978), *Octet* (1978), *Tehillim* (1981), *The Desert Music* (1983) Райха.

Д). Процесс постепенного фазового сдвига (*gradual phase shifting process*) – используемая в минимализме композиторская

¹ Наглядным примером может служить *О, Фортуна!* (№ 1 из Пролога сценической кантаты *Кармина Бурана*). Ее форма представлена тремя строфами. Две строфы звучат несколько приглушенно у всего хора в унисон, третья строфа – в октавной дублировке на форте, что рождает у слушателя ассоциации расширяющегося пространства.

техника, эффект акустического расслоения унисонного звучания. Синонимы: фазовый сдвиг, смещение фаз.

Этот прием найден Райхом в 1965 году во время работы с двумя студийными магнитофонами, на которых был записан идентичный материал. Повторяющийся на втором магнитофоне фрагмент, вступающий в унисон с первым, через некоторое время начинает звучать с незначительным запозданием или опережением, т.к. двух одинаковых по скорости воспроизведения магнитофонов не существует. Между двумя циклами происходит расхождение во времени, увеличивающееся от едва заметного несовпадения до своеобразного канона, ибо фрагмент, воспроизводимый на втором магнитофоне, является ни чем иным, как контрапунктом к материалу, звучащему на первом магнитофоне. Такой эффект акустического расслоения унисонного звучания и получил название "фазовый сдвиг". Экспериментальными сочинениями стали композиции *It's Gonna Rain* (1965), *Come Out* (1966), *Melodica* (1966), а моделями для фазового сдвига послужил "речевой" материал.

В качестве примера постепенного процесса фазового сдвига рассмотрим вторую композицию Райха, созданную в 1966 году – *Come Out*. Текст, используемый Райхом, принадлежит молодому темнокожему человеку, Даниэлу Хамму, одному из участников Гарлемской Шестерки, выступавшей в США против расизма. В 1964 году участники группы были арестованы и осуждены за убийство белого человека, владельца магазина. Трумэн Нельсон, один из активистов движения в защиту прав человека, передал композитору интервью с этими молодыми людьми и предложил использовать данный текст в одном из произведений. Райх, прослушав запись, выбрал тот фрагмент из речи Д. Хамма, в котором молодой человек, указывая на свою рану, убеждал власти перевести его в госпиталь: «I had to, like, open the bruise up, and let some of bruise blood come out to show them» («У меня, вероятно, открылась рана, посмотрите, из нее идет /выходит/ кровь»). Избранный текст воздействует на тип формы – монотематической крупномасштабной композиции непрерывного развертывания.

Райх предлагает стройную и оригинальную композицию, воплощающую в вербальном произведении психологическое состояние юноши. Первоначально слышен голос, произносящий данное предложение целиком, оно повторяется трижды на всех каналах магнитофонов в унисон. Затем из предложения вычленяется последний фразеологический оборот – "come out to show them", имеющий точную звуковысотную позицию, которую возможно зафиксировать при помощи нотного текста (*Прил. 4.24*).

После 135-ти повторений данной фразы, на третьей минуте произведения вступает в действие фазовый сдвиг: возникает первое каноническое сочетание голосов, каждый из которых выводится на свой канал магнитофона. Слушателем данный процесс четко фиксируется и воспринимается как эхо, настойчиво повторяющееся:

*Come out, come out / show them, show them,
come out, come out / show them, show them u m.ö.*

Следующий этап в выстраивании драматургии формы связан с тем, что образовавшийся дуэт фиксируется на одном канале студийного магнитофона, а на втором начинает звучать его каноническая имитация, возникшая также в результате постепенного процесса фазового сдвига.

Концентрация звукового поля возрастает на третьем этапе композиции, на девятой минуте звучания: в результате очередного фазового сдвига каноническое четырехголосие вырастает до восьмиголосия, ощутимо учащается пульс, действующий на слушателя на физиологическом уровне. Образовавшееся сонористическое звучание аналогично действию наркоза, когда человеческое сознание еще реагирует на определенные слова, но каждое из них повторяется, многократно вибрируя. В слушательском восприятии отчетливо фиксируется первый оборот – "Come out", второй же превращается в своеобразный ритмический пульс, напоминающий звучание ударного инструмента. В реплике show them неожиданно обнаруживаются ее скрытые фонические свойства. Звук "sh" через определенное время становится похож по звучанию на удар маракаса, а его многократное повторение создает эффект непрерывного пульса. Окончание произведения подобно

медленному вращению ручки громкости в приемнике: сила звука истаивает, уходя в самые тихие звучания.

Произведение *Come Out*, безусловно, интересно во многих аспектах. Психологическое воздействие произведения оказывается значительно сильнее, чем первого экспериментального сочинения для магнитофонной ленты Райха *It's Gonna Rain*. Хрипло кричащий голос проповедника, ставший основой "речевого" паттерна этого опуса, вряд ли доставит приятные слуховые ощущения при прослушивании и вызовет, скорее, раздражение, чем эстетические переживания (сам композитор при премьере этого произведения в Сан-Франциско, во избежания невротизации у публики, ограничился лишь исполнением первой части композиции). А "речевой" паттерн *Come Out* довольно мелодичный, он позволяет слушателю погрузиться в мир Космоса, несмотря на совершенно противоположное содержание текста. И, наконец, в данном произведении уникально выстроена драматургия: постепенное, едва заметное крещендо формируется не только путем расширения фактуры, уплотнения звукового поля, но и в слушательском восприятии (на третьей фазе развития, в момент восьмиголосия, у слушателя учащается сердцебиение). Все сочинение, гомогенное по тематизму, воспринимается "на одном дыхании".

Несколько позже процесс фазового сдвига стал применяться Райхом в инструментальной музыке; он строго фиксировался в нотном тексте. Остановимся на одном из таких сочинений – *Piano phase* (1966). Первоначально оно было задумано для фортепиано и магнитофона, техника фазового сдвига применялась бы поочередно то в партии фортепиано, то в записи на ленте. На первых этапах работы Райх записал на магнитофон короткий ритмически однородный паттерн, звучащий на фортепиано, и смещал его так, как делал это с речевыми. Несколько позже 20-минутная пьеса была переведена в традиционную нотацию. В партитуре выписаны две однострочные партии для исполнителей, в нотном тексте, представленном 24 тактами, указано количество рекомендуемых повторений каждого из них (от 8 до 60 раз) (*Прил. 4.8*).

Эффект, получаемый во время прослушивания этого произведения, во многом близок тому, который возникает от композиции *Come Out*. При внешней статике постоянно вращающегося паттерна происходит едва уловимое движение, приводящее к учащению ритмического пульса, адекватного физиологическому биению человеческого сердца. Во многом этот феномен восприятия обусловлен структурированием монотематической формы, представленной тремя разделами (раундами), каждый из которых открывается новым вариантом базового паттерна, постоянно сокращающегося по своей продолжительности звучания: 1-й раздел – паттерн из 12 звуков, 2-й – из 8 звуков и 3-й – из 4-х. За счет сокращения размеров паттерна и происходит своеобразное ускорение ритмического пульса. Как и композиция *Come Out*, произведение начинается одноголосным паттерном, восемь раз повторяющимся в партии первого пианиста, а затем в унисонном звучании со вторым. За это время в восприятии фиксируется интонационный облик ритмически однообразного паттерна. Как указывалось выше, в однотактовом паттерне уже заложен репетитивный принцип: в партии левой руки дважды повторяется в арпеджированном виде септаккорд (без терцового тона), правой – трижды звучит восходящая квинта. Однако слушатель фиксирует привычную для европейской музыки интонацию вопроса (*Прил. 4.8а*). На протяжении 15 тактов (каждый из которых многократно повторяется) данный паттерн неизменно будет исполняться первым пианистом. В партии второго исполнителя звучит все тот же паттерн, но он развивается методом смещения фаз за счет незначительного темпового ускорения к сильной доле; представлены 11-ю различными позициями. Райхом не выписываются ключевые знаки, хотя знак диэз постоянно появляется при звуках *C* и *F*, а звукоряд данного паттерна включает пять первых ступеней гаммы *h-moll*. Фазовый сдвиг происходит настолько медленно, что звуковысотные и ритмические изменения абсолютно незаметны – таким образом, одна модель плавно перетекает в другую. На протяжении первого раунда композиции слушатель, наряду с интонацией вопроса, постоянно ощущает смену

консонансных и диссонансных звучаний. Завершая раздел в 15-м такте, возвращается начальный вариант паттерна, который исполняет первый пианист. Однако он становится отправной точкой последующего развития: в 16 такте отмечается сокращение паттерна с 12 до 8 звуков. В связи с изменением количества звуков изменяется и интонационный облик модели (*Прил. 4.8в*).

Второй раунд формы-процесса представлен семью фазовыми сдвигами, в каждом из которых терпко звучит гармоническая секунда. Паттерн третьего раунда, появляющийся в 27 такте в партии второго исполнителя, представлен краткой 4-звучной фигурой, воспринимающейся как безостановочный бег времени. Лишь три позиции возможны в комбинации данного паттерна и его варианта. Каждую из них композитор предлагает повторить до 60 раз, словно утверждая истину. Оригинальна вторая позиция, создающая при звучании двух параллельных кварт красочное "акустическое поле". Завершается пьеса внезапно, на полуслове.

Думается, что эта экспериментальная композиция вряд ли принесет слушателю эстетическое наслаждение. Своими настойчивыми повторениями она во многом напоминает упражнения для фортепиано Ганона. Пьеса скорее играет роль отработки определенных технических приемов в освоении репетитивной техники "фазового сдвига", нежели художественного произведения. В дальнейшем, используя этот метод с иным тематическим материалом, рельефным в интонационном облике, Райх неоднократно на практике доказывал высокий художественный результат. Почти все сочинения, созданные им до 1970-го года, написаны в этой технике: *Violin Phase* (1967), *Pulse Music* (1969), *For Log Drums* (1969), *Drumming* (1970–71), *Phase Patterns* (1970). Впоследствии, в зрелый период творчества, он возвратится к нему только в отдельных композициях.

Е). Процесс увеличения длительности звука (*augmentation process*) – композиторская техника, в которой за основу берется созвучие (интервал, аккорд) и многократно повторяется. При каждом новом повторении один звук аккорда продлевается на одну длительность; при очередной репетиции предшествующий

продленный звук по времени звучания увеличивается еще в полтора, два раза, и т.д. Синоним: постепенное и неравномерное продление отдельных звуков, аугментация.

Данная репетитивная техника была открыта Райхом и широко применялась им в произведениях 70-х годов, например, в композициях *Four Organs*, *Drumming*, *Music for Mallet* (1973), Октете (1978). В качестве примера обратимся к сочинению *Four Organs*, написанном для четырех электрических органов и двух маракасов. Неизменным символом американского минимализма выступает моторика, достаточно быстрый темп звучания, присутствие неустанного ритмического пульса, выраженного краткой длительностью. В этом произведении Райха представлен линейный процесс, напоминающий о медленном крещендо: едва изменяющиеся консонансные звучания непрерывно расширяются. А начинается все с пульсирующего 11-голосного аккорда в партии четырех электроорганов, который сформируется к 24 такту и продолжает звучать 156 тактов (*Прил. 4.25*). Постепенно, едва заметно, происходит ритмическое увеличение, "разрастание во времени" отдельных звуков аккорда. Совершается это по-разному, и вряд ли путем алгоритмических вычислений, выраженных увеличением продолжительности звучания при помощи залигования нот или прибавления к ноте точки (*Прил. 4.26*). Основным критерий данного процесса, на наш взгляд, подчиняется акустическому аспекту. В момент вступления оставшихся пульсирующих звуков образуется любопытная интонационная линия, которую каждый из слушателей воспринимает по-своему. На протяжении всей композиции в полутонах едва изменяющихся аккордов (уплотняющихся или разряжающихся по звучанию) отчетливо вибрируют три звука – *E* (появляющийся в низком и среднем регистре), *H* (чаще в первой октаве) и *A* (во второй октаве). Своеобразным "дирижером" в произведении выступают маракасы, на протяжении всей пьесы повторяющие восьмыми длительностями ритмический пульс.

Как и многие минималистские произведения, по своей природе данное сочинение диатонично. После 20 минут музыки образуется и

горизонтальный консонанс, длящийся еще продолжительное время. Общее звучание произведения напоминает вязкую звуковую магму, длительное погружение в состояние полной отрешенности (*Прил. 4.27*). А концепция этого произведения, как отмечает американский исследователь К. Поттер, выросла из вербального сочинения 1967 года *Slow Motion Sound*, которому Райх предпослал следующую инструкцию: «Постепенно затухающий звук продолжает звучать долгое время, а затем изменяется его регистр или тембр» [159, с. 55]. По техническим причинам этот замедляющийся процесс Райх не мог выполнить в пьесе для магнитофонной ленты, но смог воплотить в *Four Organs*.

Ж). «Система ритмических конструкций» («rhythmic construction») – композиторская техника, в которой паузы в сочинении систематически заменяются звуковыми блоками, а звуковые блоки – паузами. Синоним: выстраивание последовательности импульсов, ритмическая конструкция.

Эта композиторская техника широко применялась Райхом в сочинениях 1970-х годов, среди них – *Six Pianos*, *Music for Mallet*, *Music for Mallet Instruments*, *Voices and Organ* (1973). Обратимся к 90-минутной композиции *Drumming*, первому крупномасштабному произведению, организованному различными минималистскими техниками. Премьера *Drumming* состоялась в декабре 1971 года в *Музее современных искусств* Нью-Йорка и имела огромный успех.

Сочинение представляет собой четырехчастный цикл с необычным исполнительским составом в каждой части¹. В свете интересующей проблемы рассмотрим начало первой части и окончание четвертой. В основе композиции лежит только один паттерн, который выстраивается на протяжении восьми тактов, начинаясь с одного короткого звука, окруженного многочисленными паузами. Постепенно место этих пауз занимают все новые и новые звуки, образуя незатейливую мелодию в

¹ I часть – четыре пары барабанов бонго и мужской голос; II часть – три маримбы и женские голоса; III часть – три гlockenspiel, свист человека и флейта piccolo; IV часть – tutti.

квартовом диапазоне в партии двух пар барабанов бонго. На протяжении продолжительного времени звучание расцветается тембром маримб и женских голосов во II части, гlockenшпилей и флейты пикколо в III части. Последняя часть являет собой кульминацию, где в многоголосном хоре сливаются голоса всех инструментов. Постепенно от такта к такту звучание становится все более прозрачным благодаря "выключению" из партитуры инструментов; музыкальные звуки замещаются паузами. Завершается произведение тихим звучанием гlockenшпилей: едва слышны отдельные звуки паттерна (*Прил. 4.28*)¹.

Рассмотренные выше репетитивные техники оригинальны в своем авторском решении, однако во многом приводят к схожим результатам в выстраивании композиции. Определяющими факторами в формировании минималистских произведений выступают равноправие первичных элементов, сглаживание функциональных связей в организации музыкального целого. Сочинения минималистов являются открытыми формами непрерывного развертывания, в которых репетитивность становится основой бесконтрастной драматургии, представляющей постепенно разворачивающийся процесс.

* * *

Суммируя вышесказанное, сделаем выводы. В экспериментальный и классический периоды развития американского минимализма выявляются типологические сущностные стороны данного феномена, развивающегося в двух ракурсах – концептуальном и репетитивном. Концептуальный тип минимализма получил наиболее яркое проявление в сочинениях Кейджа, Янга, Гласса, Райха экспериментального периода. Он отражал реальности той среды, в которой развивался. Формой презентации такого типа композиций выступили хэппенинги, акции. Композиторы широко использовали электронику.

¹ Сравнительная запись первых и последних тактов партитуры заимствована нами из исследования А. Кром [57].

Репетитивный тип минимализма на стадии эксперимента вырабатывал свои характерные особенности, в классический период привел к появлению художественно значимых произведений.

Типологическими чертами этой ветви минимализма выступили:

1. На языковом уровне:

- ценность первичных элементов (отдельно взятого звука, паузы, простейших акустических сочетаний, небольших мелодических или мелодико-гармонических оборотов);

- нарочитая повторяемость паттернов, нейтральных в интонационном отношении. Ритмический фактор становится приоритетным в их организации, разноплановым в творческих решениях Райли, Райха, Гласса;

- значительная роль ясной звуковой ауры, во многом обусловленной ладовыми, фактурными, тембровыми решениями композиторов минималистов.

2. На уровне музыкального структурирования:

- создание разнообразных репетитивных техник. Одни техники, появившиеся в экспериментальный период развития минимализма, связаны с электронными преобразованиями исходного паттерна (*техника ленты-петли, техника расширения времени, замедления, процесс увеличения длительности звука*). Другие техники – *система напластований, совмещений, процесс постепенного фазового сдвига, аддитивный процесс, система ритмических конструкций* – представляют собой известные традиционной композиции методы: варьирование, каноническую имитацию, расширение или сужение паттерна во времени. Стиливым атрибутом репетитивного минимализма выступает повторение, основанное на едва заметных преобразованиях паттернов в процессе развития;

- взаимодействие жесткости логически выстроенной композиции (вплоть до математической схематизации) с подчеркнутой процессуальностью и частичной импровизационностью (в пьесах Райли);

- обращение к открытой форме непрерывного развертывания.

3. На звукообразном уровне:

- формирование статического образа при помощи эффекта едва заметных преобразований, который создает иллюзию объективного, континуального времени, адекватного протеканию его в природе и космосе. Постепенная реорганизация паттернов не предполагает целенаправленного изменения, не приводит к качественно новому результату. Музыка минималистов погружает в красоту момента, вибрирует внутри одного длительно выдерживаемого образа;

- преобладание монообразной музыкальной драматургии, особого типа неконфликтной процессуальности, разворачивающейся непосредственно во время восприятия музыки слушателем¹;

- привнесение в музыку, благодаря использованию в большинстве композиций умеренно-быстрых темпов и безостановочной пульсации мелкими длительностями, эффекта бесконечного вращения, вечного движения.

¹ Оригинальное сравнение такого процесса с работой художника содержится в высказывании Т. Чередниченко: «Минималисты повторяют созвучия или мелодические ходы так же, как художник, который наносит на полотно слой за слоем мазки одного и того же локального цвета. В какой-то момент подмешивает новый оттенок, потом еще и еще, но важна все же не колористическая дифференцировка, а монохромная толща времени. Она может казаться более плотной или прозрачной (это зависит от количества слоев с "подмешенным" цветом), но она прежде всего должна казаться гомогенной, сплошной. О чем и говорят сами минималисты: «Лучшая музыка существует целостно и интегрально», «Восприятие музыки должно уподобляться наблюдению за часовой стрелкой» [134, с. 532].

ГЛАВА III **АМЕРИКАНСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ МИНИМАЛИЗМ** **В ПОСТМИНИМАЛИСТСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ**

В 1970-е годы американская культура, чуть позже – европейская, вступает на путь постмодернизма: период экспериментов уходит в прошлое, закономерным становится этап возвращения к традиции. Методом мышления постмодернизма стало свободное сочетание стилистических принципов разных школ. Явления не противостояли друг другу, а взаимно дополняли. «Мы все еще пишем новую музыку в старых формах, – говорил в то время К. Пендерецкий. – Моей целью <...> является не движение вперед, во что бы то ни стало и, возможно, – как следствие этого – разрушение музыки вообще, но открытие новых источников вдохновения в прошлом» [цит. по: 67, с. 40]. Эти годы в европейской и американской музыке действительно стали временем вновь приобретенной свободы в выборе идеалов, стилей, техник, реставрации отвергнутых пластов, расцвета различных стилевых направлений с приставкой «нео» – неоромантизма, неофольклоризма, неоакадемизма, неоэкспрессионизма и т.д. Основоположники американского минимализма, вступившие в полосу творческой зрелости (каждый из них приближался к 50-летнему возрасту), также отходят от эксперимента и ищут свои пути в синтезе разных традиций. В их творчестве прослеживается другой подход к тематизму, ведутся поиски иных принципов организации материала: наряду с минималистскими техниками, организующими статическую форму, проявляются черты традиционной драматургии (членение на разделы, основанные на принципах образного сопоставления, контраста). Американский минимализм вступает в постминималистскую стадию, представляющую синтез принципов минимализма и не характерных для него средств музыкальной выразительности.

Термин "постминимализм" начинает фигурировать в исследовательской литературе только в конце 1980-х годов, часто в связи с творчеством Д. Адамса. По отношению же к сочинениям корифеев

минимализма очень сложно определить четкую границу между периодами творчества. Рубежной символической датой перехода классического минимализма в стадию постминимализма исследователи, в частности, А. Кром, называют 1976 год. Однако процесс перехода был настолько постепенным и индивидуальным в творчестве каждого из композиторов минималистов, что данные границы становятся иллюзорными.

Этот раздел монографии будет представлен в виде трех портретов композиторов, стоявших у истоков репетитивного минимализма: Райли, Райха и Гласса в постминималистский период творчества; центром трех параграфов станет музыкально-теоретический анализ одного из произведений. Такой подход, на наш взгляд, позволит представить каждого из основоположников минимализма в своем особом ракурсе творчества. Композиторы минималисты живут и продолжают творить, поэтому приводимые факты, охватывающие период конца 1970-х годов до настоящего времени, не претендуют на исчерпанность.

3.1. Терри Райли. *G Song* (1978)

Постминималистский период в творчестве Райли обозначился на рубеже 1970 – 80-х годов. Композитор работает в разных жанрах: им написаны пьеса для синтезатора в микротоновом строе *Dream*, композиция для инструментального ансамбля *Живые звуки Жизни XXI века*, *Саксофонный квартет*. В 1992 году он закончил работу над оперой *Святой Адольф Ринг*, основу либретто которой составили рисунки, стихи, письма и математические формулы Адольфа Вёльфли. В 2002 году Райли создано оригинальное сочинение в 10 частях *Solar cola*, в котором наряду с музыкальными звуками используется запись космических звуков из коллекции *Гернетт-университета* штата Айова; композиция сопровождается видеорядом.

В этот период начинается плодотворное сотрудничество композитора с *Кронос квартетом*, для которого написаны сюиты *Cadenza on the Night Plain* (1985) и *Salome Dances for Peace* (1987),

12 струнных квартетов¹, одночастная композиция с простым и оригинальным названием *G Song* (1978). На последнем произведении мы и остановим свое внимание.

На данном этапе творчества, как и ранее, сочинения Райли не функционируют в традиционном нотном тексте, записаны только паттерны. Так произошло и с рассматриваемым произведением, которое было заказано Райли *Кронос квартетом*. В связи с такой особенностью музыкального текста его создание и исполнение предполагало тесное сотворчество автора и музыкантов квартета. Совместная работа исполнителей коллектива и Райли продолжалась полгода на ранчо близ Лос-Анджелеса². В процессе репетиции музыканты играли паттерны в разных комбинациях, а образуемые в результате многократной апробации построения фиксировались. Во время озвучивания композиции Райли рекомендовал отказаться от вибрато; уникальный звук был найден музыкантами в результате длительных репетиций – экспрессивный тон сочинения во многом передан через движение тела, покачивание корпуса исполнителей. По окончании работы сочинение было записано на диск.

Предпримем анализ данного произведения на основе аудиозаписи и частично расшифрованного нами текста. Открывается композиция сочной мелодией альты, во многом напоминающей ранние работы Райли. Она трижды стремительно движется вверх по звукам гаммы соль минор, заполняя диапазон сексты, и заканчивается устойчивым кадансовым оборотом. Четко организованный в размере 3/4 паттерн звучит настойчиво, многократно повторяясь с едва заметными изменениями в окончании (*Прил. 4.29*). Почему именно такой тип мелодии неоднократно привлекал Райли в разные периоды творчества? Как доказывает композиторская практика, гаммообразная мелодическая линия всегда вносит в структуру музыкальной ткани

¹ Третий квартет – Квартет для Адама – стал свидетельством 20-летнего содружества Т. Райли и этого коллектива.

² Сведения приводятся по: [160].

дополнительное скрепляющее начало, производит слияние мелких синтаксических построений, налагаемых на нее, в одно более крупное и целостное построение. Становясь в музыкальном контексте интонационным явлением, гамма, по мнению С. Григорьева, «предстает одновременно как нечто простое – и сложное, как более или менее нейтральная "звуковая черта" – и активный структурно-логический фактор музыкальной ткани, как звукосочетание давно известное и, казалось бы, до конца ясное – и каждый раз "гипнотически" воздействующее на восприятие и самим движением, и связью со многими яркими, сильными или изысканными выразительными и красочными эффектами» [19, с. 423]. Именно так воспринимается начальный паттерн композиции *G Song* Райли. Восходящее движение придает музыке нарастающее напряжение, эффект расширения звуковой перспективы. По принципу производного контраста вводится в композицию второй паттерн: поступенное ниспадание по звукам гармонического минора с терцовым обыгрыванием каждого тона "тормозит" движение (**Прил. 4.30**). Оба паттерна звучат под аккомпанемент виолончели, поддерживающий активную метрическую пульсацию по принципу остинато. Третий паттерн в композиции представлен кратким кадансовым оборотом; он появляется на гранях разделов (**Прил. 4.30, т.3–4**). Близок по характеру напеву четвертый паттерн, вокальный по природе, интонационно выразительный, размеренно звучащий в партии скрипок (**Прил. 4.31**).

Основным методом организации музыкального материала в произведении *G Song*, продолжительность звучания которого в значительной мере сократилась по сравнению с ранними работами (около 10 минут), выступили все тот же принцип репетитивности и импульсивный темп, который держит слушателя в постоянном напряжении. Однако точное повторение паттернов в композиции отсутствует. Происходит чуть заметное их преобразование: вычленяются отдельные мотивы, которые многократно повторяются, изменяясь в темпе, метроритме, паттерн расширяется изнутри, предлагается вариантность кадансовых оборотов.

На смену мажорной сонорности, характерной для прежних работ Райли, пришла диатоника минора со значительной ролью вертикали, с устойчивым ощущением тоникальности. Широко в произведении используются канонические имитации, одновременное звучание двух-трех паттернов, создающих стереофоничность целого, многослойные, подобные эху акустические эффекты.

Непрерывный процесс развертывания материала сменяется блоками экспозиционного, разработочного плана, введением варьированной репризы; таким образом, форма близка к трехчастной. Каждый из разделов открывается первым паттерном, возвращающим слушателей к началу композиции. В крайних частях значительную роль выполняют построения кадансового типа, играющие двойную роль: завершение одного блока и импульс для нового прорастания. Наличие глубоких цезур, приостанавливающих движение, отличает эту композицию от сочинений классического минимализма. Форма композиции *G Song*, как и в прежних работах Райли, остается открытой, музыкальная мысль обрывается на полуслове.

Данное сочинение, рожденное в коллективном музицировании, демонстрирует открытость высказывания, эмоциональную насыщенность, что указывает на романтическую образность. Этим оно противоположно абстрактной мозаике предшествующих композиций.

Анализ *G Song*, а также иные прослушанные нами сочинения постминималистского периода Райли, озвученные *Кронос кваттетом*, позволяют сделать некоторые выводы. Творчество Райли в это время отражает верность композитора своим принципам и художественным идеалам, сложившимся в конце 1950–начале 60-х. Так, в основе эстетики остается аскетизм, самоограничение в отборе материала и принципов работы с ним. Как и ранее, в результате значительной роли импровизации исполнителей, работы Райли представляют собой плод коллективного сотворчества, родившийся «в связи с кризисом письменной культуры и возникновением (возрождением на новой основе) различных форм бесписьменной культуры» [112, с. 212].

Вместе с тем, проявляется ряд особенностей музыкального языка, не присущих работам Райли предшествующих периодов. Паттерны стали ярче и индивидуальнее в интонационном и ритмическом отношении. Наряду с элементарными мелодическими структурами, пришли выразительные интонационные обороты со значительной ролью пауз. Иным стал ладогармонический язык: в одних сочинениях, как в *G Song*, он прояснился, на смену модальному мышлению пришло классико-романтическое ладотональное развитие, значительную роль в этом сыграла метрическая оформленность тематизма, в других сочинениях, таких, как микротоновая пьеса *Мечта* или перфоманс *Солнечные кольца*, напротив, он усложнился до сонорных комплексов. Сочинения перестали быть непрерывным статическим явлением, наличие глубоких цезур "членит" их на ряд разделов, построенных по принципу сопоставления. На смену продолжительным по звучанию одночастным композициям пришли более лаконичные произведения, нередко сюитного типа.

3.2. Стив Райх. *Tehillim* (1981), *Different Trains* (1987)

1981 год открывает зрелый период творчества композитора. Сочинения Райха получают мировое признание. Самыми яркими из них стали вокально-инструментальное произведение *Tehillim* (1981), кантата *The Desert Music* (1983), *Different Trains* (1987) для струнного квартета и магнитофонной ленты.

В 90-е годы Райх все чаще выступает в роли публициста, размышляя о творчестве тех, кто оказал на него существенное влияние – А. Копленда (*Aaron Copland*, 1990) и Дж. Кейджа (*John Cage*, 1992), А.Шенберга (*Schoenberg*, 1995), М. Фелдмана (*Morton Feldman*, 1997) и Л. Берлио (*Berio*, 1997). Его интересуют вопросы будущего развития музыкального искусства (*The Future of Music*, 1994), синтеза литературы и музыки (*Music and Language*, 1996), состояние оперного жанра на современном этапе (*Two Questions about Opera*, 1999). Он охотно делится своими творческими планами и дает интервью, рассказывая о созданных произведениях (Jonathan

Cott interview – *The Cave*, 1993; *Answers to Questions about Different Trains*, 1994).

В эти годы композитор создает сочинения в разных жанрах, среди них: музыкальный видео театр *The Cave* (1994) по ветхозаветной истории об Аврааме, *Nagoya Marimbas* для ударных инструментов (1994), *Proverb* (1996) – вокально-инструментальное сочинение на афоризмы Л. Витгенштейна, видео проект *Three Tales* (1998 – 2002), посвященный теме научно-технического прогресса и его пагубных последствий для мировой экологии.

Вступив в 1881 году в постминималистский период, композитор остался верен избранным ранее позициям, проявившимся:

- в сознательном ограничении музыкального материала (буквальная трактовка слова *minimalism*);
- в главенстве ритмического начала, которое превалирует над интонационным решением;
- в модальной системе мышления, отрицающей тоникальность и основанной на плавных переходах одного раздела в другой;
- в восприятии собственного творчества как ритуального действия; важнейшим качеством его музыки становится экстатическое растворение индивидуальности в общественном сверхличном процессе.

Вместе с тем, расширяется жанровая панорама творчества, появляются крупные циклические произведения для разных исполнительских составов, в структурировании формы которых происходит синтез репетитивных техник и драматургических особенностей сонатно-симфонического цикла: длительное погружение в одно эмоциональное состояние сочетается с ясным членением произведения на разделы, основанным на принципах тембрового, темпового контраста.

3.2.1. *Tehillim* (1981)

Этапным сочинением композитора, открывшим зрелый период творчества, стал *Tehillim* (*Псалмы*) – вокально-инструментальное

сочинение на библейские тексты¹. В нем не только проявился комплекс средств, характерный для американского минимализма, но и нашли претворение особенности еврейской кантилляции, изученной Райхом во время занятий в семинарии. В драматургии произведения прослеживаются традиции сонатно-симфонического

¹ Напомним литературный первоисточник произведения. Как известно, сводным памятником древнееврейской культуры стал ТаНаХ – канонизированное Священное Писание иудаизма. ТаНаХ составили три больших цикла: *Тора (Закон)* или *Пятикнижие*, *Невиим (Пророки)* и *Ктувим (Писания)*. Одной из книг, вошедшей в третий раздел, стала *Книга Хвалений (Псалтирь, Тэхилим)* – сборник религиозной и философской лирики. Благодаря александрийскому филологу, осуществившему ее перевод на греческий язык, в литературе за этой книгой закрепилось название *Псалмы*. В них не столько описываются события из жизни царя Давида, при котором в X в. до н.э. Иудейское государство достигло наибольшего могущества, сколько показывается преломление этих событий через осмысление царя. В книге Хвалений наряду с гимнами встречаются жалобы и излияния сердца, мольбы о помощи, просьбы укрепить дух.

Псалмы обладают большой эмоциональной силой и воспринимаются как вечный, нескончаемый диалог человеческой души с Богом. В Хвалениях, как справедливо заметил Аверинцев, «Бог из космической силы становится, прежде всего, поверенным человеческих страданий и надежд» [цит. по: 109, с. 303]. Не случайно уже при своем появлении Псалмы пелись не только в храмах, но и в быту, не только в Палестине, но и в других регионах, где были синагоги. Они получили распространение как в виде самостоятельных произведений, так и в качестве интермедий между другими разделами службы. Несколько позже к этим текстам обратились разные религиозные конфессии. В эпоху раннего средневековья они становятся частью христианского богослужения, а тексты и их мелодическая структура, во многом близкие иудейским, канонизируются. В конце XV века появились многоголосные псалмы, авторами которых выступили видные композиторы Италии, Германии, среди которых К. Монтеверди, Палестрина, Г. Шютц, И. С. Бах, Г. Гендель. Псалом привлек внимание и композиторов романтиков – Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Ф. Листа, Й. Брамса и др. XX век подарил новое толкование Псалма, соотносимое с поисками музыкального языка, адекватного времени (см.: Псалмы Ч. Айвза, М. Регера, ораторию *Царь Давид* А. Онеггера, *Симфонию псалмов* И. Стравинского, *Псалмы Давида* Кш. Пендерецкого).

цикла, характерные для профессиональной западноевропейской музыки методы работы с материалом.

Обращение американского композитора к текстам Псалмов не было случайным, что связано, прежде всего, с интересом к своим этническим корням. Стив Райх – выходец из семьи еврейского иммигранта. Его отец родился в Кракове, затем жил в Будапеште. Мать, семья которой много лет назад переехала из Австрии, уже в третьем поколении была американкой. Ребенок не воспитывался в традициях иудаизма, рос, не зная иврита, Торы и ее законов, тайны их подтекста. Много лет спустя профессиональное изучение музыкальной культуры Южной Африки и острова Бали пробудило его интерес и к еврейской музыкальной традиции. В 1975 году Райх начинает посещать курсы по изучению иврита и Торы, занимается с регентом Эдвардом Берманом в Еврейской Теологической Семинарии, где постигает библейскую кантилляцию (te'amim)¹.

Летом 1977 Райх впервые едет в Израиль для исследовательской работы в Иерусалиме в национальном архиве. Он встречается со старейшинами еврейской общины, выходцами из Багдада, Йемена, Курдистана и Индии. В 1978 году появляется его статья *Еврейская кантилляция и ее влияние на композицию*².

¹ Эдвард Берман в свою очередь узнал Литовскую традицию кантилляции от Соломона Розовского, который последние годы жил в Нью-Йорке (умер в 1962). Здесь он преподавал в Еврейской Теологической Семинарии, обучал будущих канторов искусству te'amim, показывал принципы его музыкального и синтаксического анализа. Методика Розовского помогла сделать своеобразные транскрипции: перевести речитатив из устной формы в письменную, соответствующую западной метрической и тональной системе [сведения приводятся по: 167].

² В статье С. Райх указывает на то, что в еврейском библейском тексте te'amim (знаки кантилляции) имеют три функции:

1) указывают слог, на который падает знак ударения (в еврейском языке он в большинстве слов приходится на последний слог, иногда на первый или предпоследний);

2) действуют как система пунктуации, отмечая синтаксическую структуру текста, окончание законченного стиха и его частей, и распределение пауз для устного

В 1981 году, после возвращения в США, Райх создает *Tehillim*, ставший авторским осмыслением *te'amim*. Главная проблема при работе над произведением заключалась в соотношении между литературным текстом и музыкой, в сохранении смысла слов, значение которых было неприкосновенно. Первая идея, по словам Райха, состояла в следующем: ритм вокальной партии должен полностью соответствовать структуре слов. Текст библейских Псалмов построен в стихи, которые отделены друг от друга знаком кантилляции, состоящим из двух вертикальных точек (:) и называемым "соф пасук" (*Sof Pasuq*); он указывает на конец стиха. Каждый стих в свою очередь разделен цезурой на две или иногда три части; длина их, как и размещение цезуры, изменяется¹. В чтении текста Псалмов на иврите Райх обнаружил метрическую последовательность модулей двух и трех ударов, которая станет принципом организации ритмичной структуры произведения. Его основу составит переменный метр с долевого пульсацией, выраженной восьмой длительностью. В вокальной партии *Tehillim* появление пауз или более крупных длительностей соответствует

чтения;

3) представляют музыкальную нотацию для пения на распев (каждый из них – своеобразное музыкальное построение с характерным интонационным и ритмическим рисунком). Безусловно, С. Райх был знаком с классической работой Абрахама Идельсона *Еврейская музыка в ее историческом развитии*, (Нью-Йорк, 1956), в которой исследователь сосредоточил свое внимание на структуре кантилляции и на ее интерпретации в различных традициях. А. Идельсона подчеркивает, что структура кантилляции в литературных источниках различных сообществ остается одинаковой, а в музыкальном исполнении *te'amim* изменяется.

¹ В *Псалмах* такая цезура обозначена одним из двух знаков: *Silluq* – силлук (—), *Atnach* – этнахта (—), успокоение. *Silluq* – самый сильный знак, обозначающий остановку. Он обычно предшествует соф пасуку (:) в конце стиха, но также может помещаться внутри стиха, чтобы подчеркнуть индивидуальное слово или отметить главный внутренний раздел дольше (трехстопные стихи). *Этнахта* чаще встречается для объединения внутри стиха мелких элементов, зачастую подчеркивает наиболее значимые слова.

расположению знаков кантилляции в библейском тексте (Райх опирается на мосаретскую систему знаков, в которой 2-х, 3-х стопные стихи излагаются краткими предложениями). Ими полностью обусловлена и расстановка тактовых черт. В результате такого отношения к литературному тексту паттерны представлены развернутыми построениями. Они сконструированы из мелких структур, индивидуализируются в интонационном наполнении, уходя от общих форм движения. В связи с этим, их возможно называть паттерн-мелодиями.

Tehillim представляет собой циклическое произведение, построенное по принципу сопоставления различных по темпам, фактурному и тембровому решению четырех частей. Оригинален исполнительский состав, который по функциональному фактору можно условно разделить на три группы. Первая группа – вокал, инструменты, исполняющие паттерн-мелодию. Райх обращается к квартету женских голосов (высокое сопрано, два лирических сопрано и альт), каждый из них усиливается микрофоном. В крайних частях *Tehillim* голоса дублируют два электрических органа. Такая же функция возложена и на деревянные духовые инструменты, представленные двумя гобоями, четырьмя кларнетами (*in B*), английским рожком, фаготом. В последней части добавляются три флейты и флейта-пикколо.

Вторую группу составляют инструменты, исполняющие краткие ритмические фигуры, повторяющиеся в точном либо чуть измененном виде (паттерн-ритмы). В *Tehillim* они задают неугасающий пульс. Эту функцию выполняют ударные инструменты: четыре тамбурина, настроенные на разные тоны, маракасы, звучащие в I, II и IV частях, маримбы и вибрафоны, воссоздающие в III части статику. В произведение введена партия двух исполнителей, которые озвучивают определенные ритмические фигуры хлопками в ладоши.

И, наконец, третья исполнительская группа представлена квинтетом струнных смычковых инструментов, роль которых Райх трактует нетрадиционно, им чаще поручено изложение многократно повторяющихся "вязких" аккордовых комплексов.

Рассмотрим драматургию произведения, содержательный аспект каждой из частей *Tehillim*. В I части произведения С. Райх обращается к четырем стихам из 19 Псалма (стихи 2 – 5), восхваляющим дела Господа:

1.	2 стих	19	Небеса рассказывают о славе Бога, о творениях рук Его вещает небосвод.
	Псалма		
2.	3 стих	19	День дню передает речь, ночь ночи открывает знание.
	Псалма		
3.	4 стих	19	Нет речи, нет слов, не слышен голос их.
	Псалма		
4.	5 стих	19	[Но] по всей земле проходит черта их, до окраин вселенной – слова их [118, с. 24].
	Псалма		

Эта часть структурируется в трехчастную композицию, разделы которой соответствуют экспозиции материала, его каноническому развитию и своеобразной варьированной репризе. Ее функция в цикле соответствует драматургической роли первой части сонатно-симфонического цикла и представляет собой в крупном плане экспозицию основного образа.

Без перерыва начинается вторая часть *Tehillim*; аура энергетики ритма, перелива тембровых красок, подвижный темп сохраняются и здесь. В ней С. Райх использует три стиха из Псалма № 34 (стихи 13–15):

1	13 стих	34 Псалма	Кто тот человек, что жизни желает, что любит долгоденствие, чтобы видеть благо?
2	14 стих	34 Псалма	Береги язык свой от зла, уста свои от обмана.
3	15 стих	34 Псалма	Уклоняйся от зла и делай добро, желай мира и стремись к нему

[там же, с. 41]¹.

Для данной части Райх избирает трехчастную композицию, в каждом разделе которой три стиха, повторяющиеся дважды, произносятся все более убедительно.

III часть *Tehillim* являет лирический центр цикла, в ней Райх обращается к 18-му Псалму (стихи 26–27). Это еще одна благодарственная песнь Давида Всевышнему, избавившему его от руки всех врагов. Через призму души Давида Господь предстает как грозный создатель, призывающий к любви и миру, духовной и нравственной чистоте:

1	26 стих	18 Псалма	С <u>милостивым</u> Ты поступаешь <u>милостиво</u> , с мужем <u>искренним</u> – <u>искренно</u> ,
2	27 стих	18 Псалма	с <u>чистым</u> – <u>чисто</u> , а с <u>лукавым</u> – по <u>лукавству</u> его [там же, с. 23].

Однако эта приветственная песнь Давида получает в музыке Райха совершенно иное решение, чем предыдущая (во второй части). Она вступает после генеральной паузы, отделяющей вторую и третью части произведения. Прилагательные, превращающиеся в наречия, создают игру слов. Семь раз будут повторяться два стиха 18-го Псалма, образуя две волны (1–4 проведения, 5–7). На смену

¹ Появление этой хвалебной песни, в которой Давид благословляет Бога, имеет краткую предысторию, позволяющую верно растолковать смысл текста. Эту песнь Давид сложил в честь чудесного спасения из плена филистимлян. Как гласит Библия, Давид, спасаясь от преследования Шауля, бежал в город Гат. В тот момент, когда филистимляне узнали в нем человека, сражавшегося против них, они хотели его убить. В эти тяжелые минуты Давид вопрошал к Богу, и Он избавил его от страха. Давид притворился безумцем, и правитель филистимлян Авимелех прогнал его... Обращайте свои слова к Всевышнему, и он услышит Вас, поддержит ищущих, страждущих, несущих добро.

громкой динамике, яркости тембровых и ладовых красок придет успокоение, неторопливое изложение мысли.

Четвертая часть являет собой кульминацию цикла, к которой шло все развитие. Для нее Райх избрал текст последнего, 150-го Псалма, в котором прославление Всевышнего и его дел достигает апогея:

4 стих 150 Псалма	Славьте Его с тимпаном и маходем, славьте Его на струнах и органе!
5 стих 150 Псалма	Славьте Его на звучных кимвалах, славьте Его на кимвалах громогласных,
6 стих 150 Псалма.	Каждая душа да славит Бога! Аллилуйя [там же, с. 219].

Песнь Давида, согласно тексту Псалма, сопровождается звучанием тимпана, кимвала и махоля, струнных смычковых и органа. Картина Вселенского праздника разворачивается во всем своем величии. Все Хваления Давида, к которым обратился Райх в предыдущих частях произведения, появляются в финале, диктуя законы драматургии. В его трех разделах сфокусированы знаковые символы предыдущих частей, выступающие на уровне тематизма, принципов работы с ним. Так, в 1-м разделе финала проявляется взаимосвязь с первой частью *Tehillim*, во 2-м разделе отражаются "музыкальные события" второй, отчасти третьей частей произведения, а 3-й раздел выполняет роль коды всего сочинения.

В результате *Tehillim* представлен стройной драматургией: крайние части – "узловые моменты" цикла, воспринимаются как славление Всевышнего и его дел, вторая и третья части – две песни Давида наставительного характера, контрастные по отношению друг к другу.

Рассмотрим тематизм произведения, проявляющийся как сумма трех его составляющих: паттерн-мелодии, паттерн-ритма и паттерн-гармонии.

Паттерн-мелодия I части, который озвучивают два лирических сопрано, представлен развернутым 28-тактовым построением (*Прил. 4.32*), включающим 8 строк (4 стиха). За каждой строкой

закрепляется музыкальная фраза. Начальная фраза разворачивается в квинтовом диапазоне соль минора, начинаясь плавным скольжением, проходя через движение по трезвучию, переходящему в активный квартовый клич. Во второй фразе («О творениях рук Его вещает небосвод») диапазон расширяется до септимы, преобладает движение по квартам и квинтам. Первый стих завершается выразительным секундовым восходящим мотивом *D–E*, которым будет заканчиваться каждый стих этой части. Второй стих решен в форме диалога и представлен контрастными по характеру фразами, отражающими противоположный смысл текста. Так, третьей фразе – «День дню передает речь», полной энергии, вторит четвертая («ночь ночи открывает знание»), в *d-moll*, повествовательного тона с преобладанием поступенного движения. Третий стих Псалма в структурном отношении краток и лаконичен. Бескрайняя Вселенная и небеса, в которых «нет речи, нет слов, не слышен голос их», нашли отражение в столь же пространственных и акустически безбрежных квинтах. Четвертый стих данной части *Tehillim* (соответственно седьмая и восьмая фразы), повторенный Райхом дважды, является вариантом предшествующего. Интонационная канва мелодии устанавливается на четырех тонах – *G, A, D, E*, определяя в зависимости от их метро-ритмического оформления и гармонизации переменность лада: *d-moll, C-dur, G-dur, D-dur*. «Эти четыре звука, – по словам Райха, – составляют суггестивку текста» [цит. по: 164, с. 546]. В IV части *Tehillim* именно это мелодическое построение возвратится на словах «Аллилуйя».

Ритмическая организация представленного паттерн-мелодии сложна и полностью подчинена ритму текста – то чередование тактов в двух- и трехдольном метре. Для облегчения исполнения композитор приводит в партитуре знаки, соответствующие счету на "2" (I) и на "3" (▲)¹.

Аналогично выстраивается паттерн-мелодия в финале произведения: в 17-тактовом построении озвучиваются три стиха

¹ Такую систему записи использовал О. Мессиян, в частности, в сочинении *Три маленькие божественные литургии* для хора и оркестра.

Псалма (1-й стих – 9 тактов, 2-й стих – 9 тактов, 3-й стих – 7 тактов, 3-й стих в повторе – 7 тактов: *Прил. 4.38*). Первый стих, исполняющийся дуэтом (лирическое сопрано и альт), в интонационном облике близок начальному стиху I части; вокальные голоса дублируются двумя гобоями, английским рожком и фаготом, придающими сладостный колорит. Второй стих представляет собой вариант первого, а кульминационным выступает третий стих – «Каждая душа да славит Бога! Славьте Бога!». Мелодия этих строк возвращает к заключительным фразам I части, звучащим на четырех тонах. В ярком виде они повторяются на словах «Аллилуйя» в параллельном звучании квинт, искрящихся в d-moll. При очередном проведении стиха музыка устремляется к белому свечению C-dur.

Паттерн-мелодия II части (*Прил. 4.33*) вписывается в общий ясный контекст сочинения и также является развернутым построением. Открывается часть ля-бемоль мажорной мелодией ликующего характера в параллельном движении секстами и терциями у лирического сопрано и альта. Нежный и сочный колорит приносят два гобоя, дублирующих сопрано, и английский рожок с фаготом, звучащие в унисон с вокальной партией альта. Второй стих Псалма – «Береги язык свой от зла, уста свои от обмана», несмотря на совершенно иной смысл, вложенный в текст, по своему интонационному облику представляет вариант первого. Главную идею избранного Псалма Райх видит в третьем стихе, по характеру контрастному двум предыдущим; в gis-moll он повторяется дважды. Интересна его интонационная канва, во многом "иллюстрирующая" текст. Так, фразу «уклоняйся от зла» озвучивают два сопрано; вокальные голоса идут навстречу друг другу. Вторая фраза («и делай добро») словно показывает истинный путь: восходящая мелодическая линия в дублировке квинт представлена четырьмя звуками, заполняющими октавный диапазон. Во второй строке стиха – «Желай мира и стремись к нему», являющейся своеобразным итогом, непродолжительные остановки выразительно подчеркивают два слова.

Третья часть *Tehillim* – лирический центр произведения, в своей звуковой ауре во многом напоминает вторую из *Маленьких*

божественных литургий для хора и оркестра О. Мессиана. Музыка подобна ангельскому пению, доносящемуся свысока. В этой части Райх обращается к антифонному принципу изложения материала. Каждый стих делится на две строки; в диалог попарно вступают сопрано (дублируемое двумя кларнетами) и альт (дублируемый английским рожком и фаготом). Пожалуй, это единственный паттерн-мелодия, отличающийся лаконичными размерами (*Прил. 4.36*). Оригинальна в интонационном отношении фраза, соответствующая тексту «с лукавым – по лукавству его»: ее ядро в партии сопрано составляет нисходящая попевка, заканчивающаяся на V низкой ступени, а в партии альта мелодическая линия приводит ко II ступени. Такое окончание на уменьшенной кварте будет характерно для всех разделов данного Псалма.

Отметим, что значимость словесного текста в *Tehillim* подчеркивается экономией его фактурного воплощения: ничто не должно помешать раскрытию истинного смысла. В связи с этим экспозиционные разделы каждой части представлены контрапунктическим сочетанием двух пластов: паттерн-мелодий, о которых речь шла выше, и паттерн-ритма, задающего музыке динамику и энергию. Искристость и переливы красок *Tehillim* во многом обусловлены наличием в произведении именно этого пласта, пульсирующего в потоке восьмых длительностей, прерываемым паузами. Принцип повтора, характерный для репетитивного минимализма, проявляется лишь на уровне микроструктур, однако именно паттерн-ритм вносит статическое созерцание, а не динамическое развитие.

Третий фактурный пласт – паттерн-гармония, появляется в *Tehillim* в партии струнных смычковых инструментов не столь часто. В I части произведения он звучит в четвертом проведении стиха, в разработочном разделе и по своему облику напоминает ранее сочинение Райха *Four Organs*, отражающее идею мистической вечности. Последовательность аккордов в широком расположении повторяется дважды. Фактура прозрачна, так как диапазон трех октав (от D большой октавы – до C второй октавы) заполняется не более шестью разными по высоте звуками.

Благодаря такому расположению смягчается диссонанс секундовых звучаний; все аккорды вписываются в диатонику d-moll со смещением устоев, вследствие чего происходит игра красок мажор-минора. Во II части паттерн-гармония возникает при повторном проведении, звучит терпко и насыщенно, образуя сонорные гроздьи, плотно заполняющие акустическое пространство. В дальнейшем этот фактурный пласт появляется лишь в финале, по-разному освещая краски мелодии, меняя ее устои.

Данный фактурный пласт отсутствует в III части, а в финале возвращается, играет значимую роль в ладо-гармоническом освещении паттерн-мелодии.

Таким образом, тематизм *Tehillim* разнообразен в интонационном решении; наблюдается наличие тематических связей между частями, что указывает на традиции циклических форм западноевропейской музыки. И лишь паттерн-ритм, создающий поразительный эффект сосуществования статики и динамики, напоминает о символах минимализма.

Рассмотрим принципы работы с тематизмом. В данном аспекте *Tehillim* представляет собой синтез традиций минимализма и западноевропейской музыки. Полиостинато, знаковый атрибут американского минимализма, остается ведущим и здесь. Однако при повторном проведении паттернов (особенно паттерн-мелодий) Райхом широко применяет тембровое "перекрашивание", что не было характерным для его минималистских композиций, зато широко использовалось Т. Райли. В этих разделах зачастую подключаются дополнительные фактурные пласты.

Полифонические приемы развития, получившие широкое распространение в минималистский период творчества Райха в виде обращения к канонической имитации, становятся характерными и для данного произведения. Особо наглядны они в разработке I части, один из разделов которой являет четырехголосную каноническую имитацию. Вследствие этого литературный текст уходит на второй план, и слушатель воспринимает его звуковой эквивалент, представленный итоговыми паттернами, формирующимися в индивидуальных решениях. Отчетливо

слышатся пульсирующая во второй октаве лейтинтонация D–E, широкие, акустически заполненные обертонами квинты. Происходит любопытное физиологическое явление: *perpetum mobile* превращается, подобно хамелеону, в пульсирующее, но все же статическое образование, слушатель погружается в процесс и перестает фиксировать время. Эта одна из характерных тенденций минимализма свойственна и данному произведению.

При существенной роли традиций минималистского письма в *Tehillim* значительное место уделяется и иным методам работы с материалом. Так, в I, IV частях произведения Райх вычленяет из паттерн-мелодии отдельные элементы (мотивы, фразы) и в разработочных разделах их многократно повторяет, что напоминает о мотивных разработках в сонатно-симфонических циклах европейских композиторов. Принципом развития материала выступает и вариантный метод преобразования исходного паттерна, характерный для одной из репетитивных техник – аддитивного процесса. Однако в данном произведении он указывает на иные традиции, в частности, на сочинения Ф. Шуберта. К такому типу развития Райх обращается во II и III частях *Tehillim*. Более ярко он проявляется во II части. Каждый из ее трех разделов является новой ступенью в постижении смысла Славлений. Во втором разделе (цифра D) каждый звук паттерн-мелодии, излагающейся в трехголосной фактуре, увеличивается по длительности, что в условиях подвижного темпа позволяет акцентировать поэтический текст (*Прил. 4.34*). Третий раздел этой части по структуре и тембровому решению близок предыдущему, однако здесь Райх обращается к мелизматике паттерн-мелодии, окружая основные тоны близлежащими звуками, движущимися в мерной поступи восьмыми (*Прил. 4.35*).

В данном сочинении обнаруживаются интонационные арки между частями. Наглядным примером тому может служить финал произведения.

В его первом разделе (буквы A, B, C) очевидны связи с I частью *Tehillim*. Это проявляется в близости интонационного облика паттерн-мелодии, в звуковой ауре аккомпанирующего пласта в

партии струнных смычковых инструментов, играющего красками ре минора, в методах преобразования тем. Основным принципом развития материала в I части выступала техника фазового сдвига, представленная канонической имитацией, и в финале она становится ведущей.

Второй раздел финала станет отражением "музыкальных событий" II, отчасти III частей *Tehillim*, он организован в трехчастную структуру с инструментальной интерлюдией (ABA1). В нем паттерн-мелодия представлен в увеличении, а в повторном проведении Райх вновь, как и во II части, обращается к его мелизматике. Кульминация приходится на третий стих Псалма: в партии струнных смычковых инструментов аккордовые комплексы сменяются скандированными созвучиями, подчеркивающими переливчатость диатонических гармоний. Этот раздел образует арку с III частью *Tehillim*. Таким образом, Райх подчеркивает взаимообусловленность и тесную взаимосвязь музыкального материала II части произведения, характеризующейся энергией движения, и III – лирического центра.

Переход к заключительному разделу финала, написанному в D-dur, происходит через сопоставление минорных тональностей (d-moll, e-moll, h-moll; буква S); значительно расширяется исполнительский состав. Тема «Аллилуйя» звучит или в четырехголосном изложении вокальных партий по принципу диалога (подобно как в III части), или в аккордовой фактуре; она дублируется двумя электроорганами, всей группой духовых инструментов (впервые вводятся три флейты и флейта пикколо). Паттерн-ритм озвучивают маракасы, два вибратона, два тамбурина. Активную роль играют струнные смычковые инструменты, в фактурном решении продолжая линию второго раздела финала. Как эхо гор звучат античные тарелочки. Интересен ладогармонический язык данного раздела, высвечивающий краски D-dur, d-moll, F-dur. Этот раздел становится итогом не только финала, но и всего цикла.

3.2.2 *Different Trains (Разные поезда)* как музыкальный документ памяти жертв Холокоста (1988)

Different Trains С. Райха в полной мере можно назвать музыкальным документом одного из страшнейших явлений Второй мировой войны – Холокоста¹. Подобные произведения не раз возникали в мировой музыкальной литературе, среди них – *Уцелевший из Варшавы* А. Шенберга, оратория *Dies Irae* Кш. Пендерецкого, *Реквием* Д. Лигети, *13 симфония (Бабий Яр)* Д. Шостаковича и мн. др..

В творческой биографии Стива Райха это сочинение возникло неслучайно; оно отразило личное отношение к событиям прошлого, к воспоминаниям детства сквозь призму выработанных стилевых принципов. В 1937 году родители Райха развелись, мать переехала в Лос-Анджелес, а мальчик остался с отцом в Нью-Йорке. Путешествуя между этими двумя городами вместе с гувернанткой, он часто слушал гудки паровозов. Эти поездки продолжались и в годы Второй мировой войны. Уже по прошествии многих лет композитор неоднократно размышлял о том, на каких поездах он, еврейский ребенок, путешествовал бы в эти годы, находясь в Европе. Так возник замысел сочинения, основанного на подлинных фактах, начались поиски необходимого материала. Для воссоздания документальной действительности композитором были использованы записанные на магнитофонную пленку воспоминания гувернантки Вирджинии, сопровождающей его в этих поездках, и бывшего носильщика Лоренса Дэвиса, который работал в те годы в США на железнодорожной линии между Лос-Анджелесом и Нью-Йорком. На момент записи этим людям было за 70 лет, что

¹ Холокост (американизм от древнегреческого Голокаустис – «всесожжение»; уничтожение огнем; жертвоприношение) – политика нацистской Германии, ее союзников и пособников по преследованию и массовому уничтожению евреев в 1933–45 гг. в результате которой было физически уничтожено около 6 миллионов европейского еврейства (более половины еврейского населения Европы, треть всего народа), в том числе 90% еврейских детей до 15 лет.

отразилось на тембре голоса. Также в архивах музеев композитором были найдены зафиксированные на кассете воспоминания бывших узников концлагерей – Рачеллы, Пола и Рэчила, ровесников Райха. Во время Второй мировой войны они жили в Европе, а после войны переехали в США¹. Райх использовал и записи европейских и американских паровозов 1930–40-х гг. из музеев железной дороги.

Затем началась работа с материалом. Композитор тщательно отбирал из речи героев отдельные слова или фразы, имеющие интонационный контур, ритмический рисунок, темп, которые фиксировались в нотном тексте. Они многократно повторялись, а образуемые блоки следовали в определенной последовательности, выстраивая сюжетную канву. Краткие речевые ячейки, как и звуки поездов, сирен, были обработаны при помощи студийной аппаратуры и сэмплированы.

Райхом велась тщательная работа не только по отбору словесного текста, но и его "озвучиванию" музыкальными инструментами. Не случайно выбор пришелся на струнный квартет. Нотный текст фиксировался в трех фактурных пластах, которые в дальнейшем должны были звучать параллельно. Первый пласт – паттерн-мелодии в партиях отдельных струнных смычковых инструментов (альта, виолончели, реже – второй скрипки), дублирующие или имитирующие краткие речевые фразы. Второй пласт фактуры – выдержанные долгие звуки, чаще в верхнем регистре, подражающие сигналам паровозных гудков, сирен. И, наконец, третий пласт представленный паттернами с нейтральным интонационным обликом (кварто-квинтовым) в безостановочном движении восьмыми длительностями. Именно этот пласт фактуры имитирует движение, бег времени. Таким образом, возникает рельеф (паттерн-

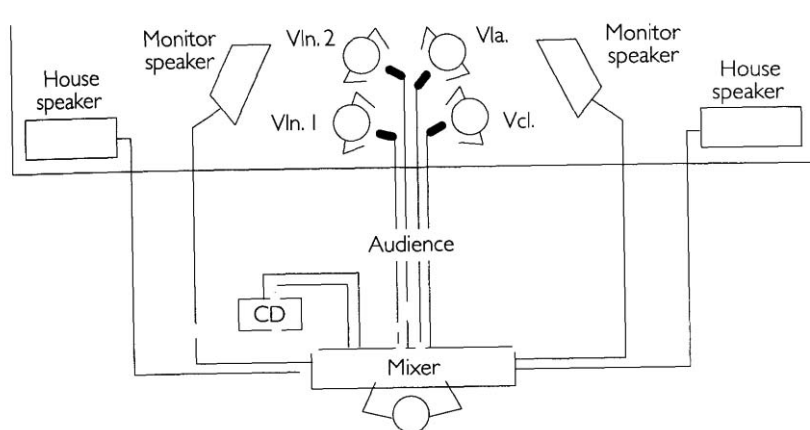
¹ Их воспоминания были записаны в 1960–70-е годы на непрофессиональном оборудовании. В связи с этим при исполнении сочинения более значимой становилась роль звукорежиссера, который должен не только усилить, но и выровнять громкость голосов на каналах мониторов для лучшего восприятия слушателями.

мелодия) и фон (паттерн-гармония), образующийся терпким звучанием вертикали, на которые изредка напластовываются сигналы паровозов и сирен.

Многомерность тематического материала определила неординарность решений в его озвучивании. Исполнил *Different Trains* уникальный коллектив – *Кронос квартет*. Предварительно в студийных условиях на магнитофонную пленку были записаны не только речевые паттерны, сигналы паровозов, но и три версии струнного квартета, исполняющего паттерн-гармонию, создающую неугасающее движение. Квартет, играющий непосредственно в концертном зале, поддерживает все три фактурные линии, однако основная функция связана с дублированием сигналов паровозных гудков и вербальной речи (мужской голос – виолончель, женский голос – альт или вторая скрипка). Каждый из инструментов квартета усилен микрофоном без реверберации, так как его звучание должно быть ярче записанного на пленку материала. За исполнителями располагаются колонки, на которые магнитофонная запись распределяется следующим образом: справа – голоса и звуки поездов, слева – звучание трех квартетов. Звукорежиссер является координатором, на которого возложена функция дирижера и контролера за частотой звучания¹:

¹ Тембр скрипок должен быть мягким, поэтому высокие частоты используются в ограниченном виде, а у альтов и виолончелей необходимо усилить низкие частоты.

СХЕМА РАСПОЛОЖЕНИЯ МУЗЫКАНТОВ, КОЛОНОК, ЗВУКОРЕЖИССЕРА:



Different Trains в определенной мере можно назвать документальным фильмом. Время действия – 1939–1942 годы, место действия – США и Европа. Главные действующие герои – евреи: проживавшие в США гувернантка Вирджиния и носильщик Дэвис, проживавшие в Европе и ставшие узниками концлагеря Рачелла, Пол и Рэчил.

Сочинение представлено тремя частями, звучащими без перерыва: *Америка перед Войной; Европа во время войны; После Войны*. Каждая часть состоит из кратких разделов (всего их сорок четыре), соответствующих вербальным предложениям или фразам. Введение новой фразы сопровождается изменением темпа, тонально-гармонического профиля.

I часть. *America – Befor the war (Америка перед войной)*. Символ времени – паровоз. Сдержанное, скупое звучание струнного квартета, задающего безостановочный пульс, с блеском компенсируют короткие «оптимистические» сигналы паровозных гудков. Безоблачное детство, объявления о направлении поездов железнодорожных вокзалов. Бывшие гувернантка Вирджиния и носильщик Лоренс Дэвис произносят сменяющие друг друга фразы:

"from Chicago to New York" (Virginia)	«из Чикаго в Нью-Йорк»
"one of the fastest trains"	«один из самых быстрых поездов»
"The crack train from New York" (Mr. Davis)	«скорый поезд из Нью-Йорка»
"from New York to Los Angeles"	«из Нью-Йорка в Лос-Анджелес»
"different trains every time" (Virginia)	«все время разные поезда»
"from Chicago to New York"	«из Чикаго в Нью-Йорк»
"in 1939"	«в 1939»
"1939" (Mr. Davis)	«1939»
"1940"	«1940»
"1941"	«1941»
"1941 I guess it must've been" (Virginia)	«Я думаю, это должен быть, 1941»

Весь материал выстраивается в трехчастную композицию; 11 фраз-сообщений соответствуют 11-ти кратким эпизодам: в первой части (7 эпизодов) речь о поездах, во второй части (3 эпизода) констатируется время действия, единственный эпизод третьей части представлен следующей фразой, подчеркивающей начало событий, связанных с активным наступлением гитлеровцев: «Я думаю, что это должен быть 1941».

Одиннадцать кратких речевых паттернов, разных, однако, по продолжительности звучания, количеству повторений, произносятся мужским или женским голосом в дублировке альта (женский голос) или виолончели: чем более развернут паттерн, тем меньшее количество раз он повторяется (*Прил. 4.47–49*). Обратим внимание на интонационно-ритмическое оформление паттерн-мелодии, стремление максимально приблизить его к пластике речи главных действующих героев, зафиксированной на магнитофонной пленке. Именно этот пласт многослойной фактуры является рельефом, и выстраивает композицию данной части. Ее основой становится монтажный принцип смены кадров-эпизодов, четко фиксируемых слухом. За каждым из разделов закрепляется один темп, одна

тональность, знаки которой выписаны композитором при ключе¹; переход в другую тональность осуществляется не путем модуляции, а путем плавного голосоведения. Объединяющим фактором выступает два других фактурных пласта: многократно повторяющийся в разных комбинациях струнных квартетов паттерн-гармония и записанные на пленку гудки паровозов, дублируемые долго выдержанными звуками в высоком регистре. В среднем разделе I части ускоряется темп, образуется полифоническая фактура: голоса многократно повторяют даты: «1939», «1940», «1941» (Прил. 4.48). К концу третьего раздела напряжение нагнетается (Прил. 4.49).

В целом структуру I части произведения можно отразить следующим образом:

Разделы	I часть, I раздел (до 47 ц.)						
Эпизоды	1	2	3	4	5	6	7
Цифры	0–6	6–14	14–22	22–29	29–35	35–41	41–47
Действующий герой		Вирджиния		Дэвис		Вирджиния	
Реплики (паттерн-мелодия)		"from Chicago to New York"	"one of the fastest trains"	"The crack train from New York"	"from New York to Los Angeles"	"different trains every time"	"from Chicago to New York"
Тональность	g микс олийский	Des	As	d дорийский	Des	Ges	Des
Темп	=94,2	=108	=97	=84	=69	=76	=108
Размер	2/4	2/4, 3/8	2/4	2/4	2/4	2/4	2/4, 3/8

¹ В этой части Райхом используются диатонические звукоряды – ионийский, фригийский, дорийский, эолийский.

Разделы	I часть, 2 раздел (ц.47–63)			I часть, 3 раздел
Эпизоды	8	9	10	11
Цифры	47–53	53–59	59–63	63–66
Действующий герой	Вирджиния	Дэвис		Вирджиния
Реплики (паттерн-мелодия)	"in 1939" ("in nineteen thirty nine")	2 паттерна "1939" ("nineteen thirty nine") "1940" ("nineteen forty")	"1941" ("nineteen forty one")	"1941 I guess it must've been"
Тональность	As лид.; с (с ц.51)	A лид.; E (ц.55); cis (ц. 56)	As	f / Es (паттерн)
Темп	=126	=130	=130	=99
Размер	3/4	5/4	3/4, 2/4	3/4

Без перерыва следует II часть *Europe – During the war* (Европа во время войны). Радостные паровозные гудки сменяет вой воздушных сирен. Разговор продолжают Рэчел, Паул и Рачелла, пережившие Холокост: словесный портрет учителя, воспоминания о школе – некая обрывочная информация из довоенного времени, сообщение о вторжении немцев в Голландию, Венгрию, о переезде детей в концлагерь ДРУГИМИ поездами, в которых ранее возили скот, о страшных газовых печах:

"1940"(Rachella)
"on my birthday"
"The Germans walked in"
"walked into Holland"
"Germans invaded Hungary" (Paul)

1940
«в день моего рождения»
«немцы вторглись»
«вторглись в Голландию»
«немцы захватили Венгрию»

"I was in second grade"
"I had a teacher"

«Я был во втором классе»
«У меня был учитель»

"a very tall man, his hair was concretely plastered smooth"	«очень высокий человек»
"He said, 'Black Crows invaded our country many years ago'"	«его волосы были гладко приглажены»
"and he pointed right at me"	«он сказал: черные вороны захватили нашу страну много лет назад»
"No more school" (Rachel)	«показывая прямо на меня»
"You must go away"	«больше нет школы»
"and she said 'Quick, go!'" (Rachella)	«вы должны идти»
"and he said, 'Don't breathe!'"	«и она сказала: Быстро, иди!»
"into those cattle wagons" (Rachella)	«и он сказал: Не дышать!»
"for 4 days and 4 nights"	«в эти грузовые вагоны»
"and then we went through these strange sounding names"	«четыре дня и четыре ночи»
"Polish names"	«и мы ехали через места с такими странными названиями»
"Lots of cattle wagons there"	«польскими названиями»
"They were loaded with people"	«много грузовых вагонов»
"They shaved us"	«они были полны людей»
"They tattooed a number on our arm"	«они побрили нас»
	«они вытатуировали номера на наших руках»
"Flames going up to the sky - it was smoking"	«дым поднимался к небу, оно было закопчено»

Фразы рассказчиков становятся более продолжительными, а повествование – драматичным. В отличие от I части, паттерн-мелодии имеют сложный интонационный облик, который не дублируется, а имитируется музыкальными инструментами. Второй пласт фактуры, паттерн-гармония, также претерпевает изменение: на смену прозрачным септаккордовым вертикалям приходят терпкие созвучия при сохранении ритмической организации: равномерная пульсация восьмыми, застывающая лишь в последних тактах части. Третий пласт фактуры, дублирующий миролюбивые гудки довоенных паровозов, исчезает, им на смену приходит зафиксированный на пленке вой сирен концлагерей.

Драматургии II части свойственно крещендирующая линия движения. Вместе с тем, текст повествования выстраивается в четыре раздела (волны), в которых кадры прошлого мелькают перед слушателем: эпизоды становятся более короткими, а темп

повествования отражает воспоминания рассказчиков, то внезапно замедляясь, то ускоряясь.

Первый раздел – повествовательного характера: Паул вспоминает свое довоенное детство и первые дни войны. Его основу составили четыре паттерн-мелодии, первый из которых близок паттерну 9 эпизода ("*в 1940*") предшествующей части (*Прил. 4.50*). Усложняется гармонический язык, представляющий политональные наложения, в которых паттерн-гармонии противостоит в тональном отношении паттерн-мелодия. В целом композицию первого раздела можно представить следующим образом:

Разделы	II часть, I раздел (ц.66–69)			
Эпизоды	1	2	3	4
Цифры	66	67	68	69
Действующий герой	<i>Рачелла</i>	<i>Паул</i>		
Реплики (паттерн-мелодия)	<i>"1940"</i> (<i>"nineteen forty"</i>)	<i>"on my birthday"</i>	2 паттерна: - <i>"The Germans walked in"</i> - <i>"Walked into Holland"</i>	<i>"Germans invaded Hungary"</i>
Тональность	b	H	gis / d (паттерн-мелодия)	gis/ e (паттерн-мелодия)
Темп	=104	=74	=71	=122
Размер	2/4	2/4	2/4	2/4

Второй раздел включает семь коротких эпизодов (ц. 70–76), в которых Рачелла и подключившийся к разговору Рэчел делятся страшными воспоминаниями о вторжении фашистов; темп повествования постепенно ускоряется (*Прил. 4.51*):

Разделы	II часть, 2 раздел (ц.70–76)						
Эпизоды	5	6	7	8	9	10	11
Цифры	70	71	72	73	74	75	76
Действ. герой	<i>Рэчел</i>						<i>Рачел ла</i>
Реплики (паттерн - мелодия)	"I was in second grade"	"I had a teacher"	"a very tall man, his hair was concretely plastered smooth"	"He said, 'Black Crows invaded our country many years ago'"	"he pointed right at me"	"No more school"	"You must go away"
Тональность	gis	d фригийский	f дорийский	cis	c	a	c
Темп	=129	=136	=97	=98	=86	=81	=100
Размер	2/4	2/4	2/4	2/4	2/4	2/4	2/4

Шесть следующих эпизодов (ц. 77–83), составляющих третий раздел, обрывочно информируют нас о перемещении узников евреев в грузовых вагонах в концлагерь Польши (*Прил. 4.52*). 17-й эпизод является кульминацией раздела: в ткани паттерн-гармонии появляется повторяющаяся интонация нисходящей секунды, динамическая шкала вырастает до *ff*, пронзительно звучат сирены, поддерживаемые долгими звуками в высоком регистре; в мелодической линии, представленной только двумя короткими фразами («польскими», «польскими названиями»), отсутствует репетитивность:

Разделы	II часть, 3 раздел (ц.77–87)							
Эпизоды	12	13	14	15	16	17	18	19
Цифры	77	78	79	80	81–82	83	84–85	86–87
Действующий герой	<i>Рачелла</i>							
Реплики (паттерн - мелодия)	"and she said 'Quick, go!'"	"and he said, 'Don't breathe!'"	"into those cattle wagons"	"for 4 days and 4 nights"	"and then we went through these strange sounding names"	"Polish names"	"Lots of cattle wagons there"	"They were loaded with people"
Тональность	h фриг.	d	h фриг.	e фриг.	Ges / f (паттерн)	gis	a фриг.	h
Темп	=102	=158	=98	=95	=99	=102	=86	=98
Размер	2/4	2/4	2/4	2/4	2/4	2/4	2/4	2/4

Четвертый раздел второй части отражает страшные страницы пребывания в концлагере (*Прил. 4.53*): постепенно замедляется движение, а в 21 разделе совершенно исчезает ритмическая пульсация: все замирает в звуках долго длящегося аккорда, на фоне которого звучат страшные слова: «дым поднимался к небу, оно было закончено»...

Разделы	II часть, 4 раздел (ц.88–94)		
Эпизоды	20	21	22
Цифры	88	89	90–94
Действующий герой	<i>Рачелла</i>		
Реплики (паттерн-мелодия)	"They shaved us"	"They tattooed a number on our arm"	"Flames going up to the sky - it was smoking"
Тональность	b	b фригийский	g
Темп	=86	=70	130
Размер	2/4	2/4	6/8

Динамике развития соответствует и музыкальный темп: лишь в последнем разделе, повествующем о прибытии в лагерь, он замедляется, исчезает непрерывная пульсация; длительно выдержанный аккорд струнных, завывающие сирены и речевая фраза «Дым поднимался к небу, оно было закопчено» звучит, раздаваясь эхом...Минимумом средств С. Райх достигает потрясающего эффекта.

III часть – *After the war (После войны)* – переносит в послевоенное время: суэта железнодорожных вокзалов, движение поездов, дорога, путешествие, вера и надежда. Пережившие Холокост Паул и Рачелла беседуют друг с другом: «и война закончилась», «едем в Америку»:

"and the war was over" (Paul)	«и война закончилась»
"Are you sure?" (Rachella)	«вы уверены?»
"The war is over"	«Война закончилась»
"going to America"	«едем в Америку»
"to Los Angeles"	«в Лос-Анджелес»
"to New York"	«в Нью-Йорк»
"from New York to Los Angeles" (Mr. Davis)	«из Нью-Йорка в Лос-Анджелес»
"one of the fastest trains" (Virginia)	«один из самых быстрых поездов»
"but today, they're all gone" (Mr. Davis)	«но сегодня, они все уходят»
"There was one girl, who had a beautiful voice" (Rachella)	«Там была одна девочка с красивым голосом»
"and they loved to listen to the singing, the Germans"	«и они любили слушать ее пение, немцы»
"and when she stopped singing they said, 'More, more' and they applauded"	«и когда она переставала петь, они говорили: "Еще, еще!" – и аплодировали»

В одном из поездов, следующих из Нью-Йорка в Лос-Анджелес, герои встречаются с Вирджиной и Дэвисом. Как напоминание о I части возвращается ее тематический материал с повторяющимися фразами «из Нью-Йорка в Лос-Анджелес», «самые быстрые поезда».

Жизнь вливается в привычное русло, но воспоминания Рачеллы больно ранят душу: «Там была одна девушка с прекрасным голосом», «немцы любили слушать ее пение». Темп постепенно замедляется, звучание затихает, произведение обрывается на полуслове...

В драматургии произведения III часть играет роль репризы; она, как и I часть, представлена тремя разделами, включающими 10 эпизодов. Однако изменяется фактура изложения: на протяжении первого раздела (5 эпизодов) она представлена только паттерн-мелодиями – развернутыми построениями, которые имитируются в партиях музыкальных инструментов как целиком, так и частично, постепенно образуется плотное звуковое поле.

Для 1-го эпизода характерны канонические имитации паттерн-мелодии, во втором эпизоде в диалог вступают два паттерн-мелодии (беседа Паула и Рачеллы), в третьем – наряду с каноническим изложением новой темы, подключается второй пласт фактуры: долго выдержанные звуки, имитирующие паровозные гудки. Такой тип фактуры сохраняется до конца 1-го раздела (*Прил. 4. 54*):

Разделы	III часть, 1 раздел (ц. 95–116)				
Эпизоды	1	2	3	4	5
Цифры	95–103	103–107	107–113	113–114	114–116
Действующий герой	Паул	Рачелла и Дэвис	Дэвис		
Реплики (паттерн-мелодия)	"and the war was over"	два паттерна: "Are you sure?" "The war is over"	"going to America"	"to Los Angeles"	"to New York"
Тональность	В лидийский	D	H	d миксолидийский	h/e (паттерн)
Темп	=110	=124	=111	=90	=136
Размер	2/4	2/4	2/4	2/4	2/4

Средний раздел III части выявляет тематические связи цикла: в двух эпизодах (6–7) возвращается не только текст, фактура, но и тематизм I части (ее 5-й и 3-й эпизоды)¹. Таким образом, в данном разделе произведения Райх использует кинематографический прием возвращения кадров (*Прил. 4. 55*):

Разделы	<i>III часть, 2 раздел (ц.116–137)</i>	
Эпизоды	6	7
Цифры	116–124	124–137
Действующий герой	<i>Дэвис</i>	<i>Вирджиния</i>
Реплики (паттерн-мелодия)	<i>"from New York to Los Angeles"</i>	<i>"one of the fastest trains"</i>
Тональность	Des лид.; f; As	As
Темп	=138	=194
Размер	2/4	2/4

Третий раздел этой части (8–11 эпизоды) также является реминисценцией, правда, не тематической, а образной: благодаря воспоминаниям пассажиров поезда, слушатель возвращается к страшным событиям Второй мировой войны:

Разделы	<i>III часть, 3 раздел (ц.137–168)</i>			
Эпизоды	8	9	10	11
Цифры	137–148	148–153	153–158	158–168
Действующий герой	<i>Дэвис</i>	<i>Рачелла</i>		
Реплики (паттерн-мелодия)	<i>"but today, they're all gone"</i>	<i>"There was one girl, who had a beautiful voice"</i>	<i>"and they loved to listen to the singing, the Germans"</i>	<i>"and when she stopped singing they said, 'More, more' and they applauded"</i>
Тональность	f	d	d	c фригийский
Темп	=174	=131	=100	=92
Размер	2/4	2/4	2/4	5/8/

К сожалению, память еще долгие годы не могла вернуть выживших узников концлагерей к нормальному психическому состоянию. Правда, вспоминать о трагедии не хотелось, но образ маленькой девочки, ее прекрасное пение запомнится надолго...

В музыкальном отношении данная часть решена мастерски. От раздела к разделу паттерн-мелодии становятся все более развернутыми, а их интонационный контур изысканнее (*Прил. 4. 56*). Паттерн-гармония, играющий в I части произведения роль фона и передающий безостановочное движение поездов, исчезает, его заменяет каноническая имитация паттерн-мелодий. Долгие звуки, имитирующие гудки паровозов, погружаются в низкий регистр, образуя протяженные органые пункты. Темп постепенно замедляется, а звучание угасает. Отсутствие каденционного оборота делает музыкальную форму *Different Trains* открытой.

Tehillim и *Different Trains* стали этапными сочинениями Райха. В них проявляется комплекс средств, характерный для его минималистских работ 1960–70-х годов, что обозначилось в:

- значительной роли остинато; основным методом развития становится принцип репетитивности, выступающий на уровне повторений паттерн-мелодии и паттерн-ритма (*Tehillim*), паттерн-

¹ Паттерн не всегда повторяется целиком, иногда его отдельные мотивы.

гармонии (*Different Trains*) во всех частях произведения;

- обращении к минималистской технике "постепенный процесс фазового сдвига". Применяя данную технику, композитор воссоздает эффект акустического расслоения унисонного звучания;

- энергетике ритма, постоянном присутствии мерной пульсации;

- "открытой", разомкнутой форме композиции, ставящей своеобразное многоточие и приглашающей слушателя к сотворчеству;

- общей медитативной природе звукового образа.

Вместе с тем данные произведения в определенной мере уходят от норм "классического минимализма". Так, в *Tehillim* получили претворения особенности еврейской кантилляции: структурирование библейского текста повлияло на ритмическую организацию паттерн-мелодии. В *Different Trains* ритмическая организация и интонационное наполнение паттер-мелодии подчинено речевым фразам главных героев, записанных на магнитофонной пленке.

В произведениях преломляются черты западноевропейской музыки, о чем свидетельствуют обращение к циклической композиции, построенной по принципу контрастного сопоставления частей; тематизм произведений, к которому возможно применить понятие "мелодия", методы работы с ним (например, мотивная разработка); интонационные связи в цикле, арочные построения. Анализируемые сочинения предсказали дальнейший путь композитора, появление проектов, разрабатывающих идею синтеза искусств с привлечением документального фильма. Ими в творчестве Райха в последующие годы стали опера с видеорядом, проецируемом на экран документальные кадры, *Пещера* (*The Cave*, 1993), музыкальный видео проект, отражающий хронику второй половины XX века *Три истории* (*Three Tales*, 2003).

3.3. Филип Гласс. Струнный квартет № 4 *Buczak* (1989)

Во второй половине 1980-х годов Гласс вступает в постминималистский (неоакадемический) период творчества. Композитор продолжает писать музыку для театра. В 1988 году он завершил работу над оперой *The Making of the Representative for Planet 8*, ставшую совместным проектом с писательницей Д.Лессинг. Открытиями 90-х явились оперы *Civil War's* (1994), основой либретто которой послужили поэмы Сенеки и письма, написанные американцами в годы Гражданской Войны 1861 – 1865 гг., *The Voyage* (1992) – произведение, созданное по заказу *Metropolitan Opera* к 500-летию со дня открытия Америки.

В 1980-е годы появляются самые яркие работы Гласса в жанре киномузыки, которые приносят композитору мировое признание. Среди последних проектов отметим музыку к документальным фильмам Г. Реджио *Powaqqatsi* (1987), *Anima Mundi* (1987), *Naqoyqatsi* (2002), к кинолентам режиссера Э. Морриса *The Thin Blue Line* (1989), *A Bbrief History of Time* (1992), *The Fog of War* (2003). Особую популярность в мировом прокате приобрели фильмы *Kundun* (1997, реж. М. Скорсэзе), *The Secret Agent* (1996, реж. К. Хэмптон), *Dracula* (1999, реж. Т. Браун). Киномузыка во многом формировала стиль композитора, играя столь же существенную роль, как в творчестве Д. Шостаковича, А. Шнитке, Н. Каретникова, А. Б. Циммермана.

В рассматриваемый период проявляется интерес композитора к произведениям для симфонического оркестра. За эти годы им написано шесть симфоний, ряд концертов: Скрипичный (1987), для квартета саксофонов (1995), *Тирольский* фортепианный (2000). Творческой лабораторией для композитора стал жанр струнного квартета, более подробно остановимся на нем.

К началу XXI столетия Глассом написано восемь квартетов. Первые три были студенческими работами, от которых он впоследствии отказался. Первый струнный квартет создан в Париже, в 1966, во время учебы у Нади Буланже и знакомства с Рави Шанкаром. Он стал кульминационным произведением раннего периода творчества. Основу каждой части циклической композиции

составили многократно повторяющихся лаконичные паттерны. Именно это сочинение стало предтечей открытия аддитивного процесса.

На протяжении семнадцати лет композитор не обращался к жанру квартета, отдавая предпочтение музыке к танцевальным программам, операм, киномузыке, рок-композициям для своего коллектива. От произведения к произведению в процессе работы совершенствовался гармонический язык, ритмические и мелодические структуры. Начиная с 1983 года, один за другим появляются четыре квартета; каждый из них отличается оригинальной трактовкой жанра. Струнный квартет №2 назван *Companu* (1983), так как его основу составила ранее написанная Глассом музыка к одноименной драматической пьесе в стихах Самуэля Беккета. Характерной особенностью Второго квартета становится краткость высказывания: четыре части исполняются на одном дыхании и звучат чуть более семи минут. Музыка подобна монологу, в котором человек, возможно, в конце своей жизни, слышит голос прошлого; ему приходится смириться с глубоким одиночеством. Третий квартет *Mishima* (1985), представляющий пятичастный цикл, основан на отдельных эпизодах из музыки к одноименному фильму. Лаконизм Квартета № 2 нашел свое претворение и в этом сочинении. Вновь избираются темы, появляющиеся в узловых моментах фильма; каждая его часть имеет название, помогающее слушателю ориентироваться¹. Этапными сочинениями Гласса стали Четвертый и Пятый квартеты, созданные на оригинальном тематическом материале. Свое внимание остановим на Квартете № 4.

¹ Ф. Гласс. Струнный квартет № 3 *Mishima* (1985): I часть – 1957. *Award Montage* (1957 – *Монтаж награды*), 3:27; II часть – *November 25-Ichigaya* (25 ноября. *Ичигайя*), 1:19; III часть – 1934. *Grandmother and Kimitake* (1934 – *Бабушка и Кимитэйк*), 2:41; IV часть – 1962-*Body Building* (1962. *Строение тела*), 1:40; V часть – *Blood Oath* (*Клятва кровью*), 3:11; VI часть – *Mishima/Closing* (*Мишима закрывается*), 2:56.

Четвертый струнный квартет *Buczak* (1989) посвящен памяти художника Брайна Букзака, умершего в 1988 году. Его премьера состоялась 4 июля 1989 года в *Emily Harvey Gallery* Нью-Йорка. Символичным оказался день премьеры – день Независимости США, не случайно выбрано и место исполнения: именно в картинных галереях в 60-е звучали первые минималистские сочинения Гласса, созданные как музыкальное оформление выставок художников минималистов, в частности, Р.Серра. Почему жанр квартета был избран Глассом в качестве мемориальной композиции? С одной стороны, именно в тембре струнных смычковых инструментов, трактуемом как теплый человеческий голос, композитор посчитал возможным выразить свое отношение к происшедшему. Отметим, что струнные смычковые инструменты практически не появлялись в его композициях минималистского периода. С другой стороны, наличие такого уникального коллектива, как *Кронос квартет*, давало возможность не только творческим поискам, но и их реализации на практике. И, наконец, в постминималистский период творчества обозначился интерес Гласса к созданию музыки в классических жанрах: оперы, симфонии, квартета.

Квартет № 4 представляет собой трехчастный цикл с контрастной серединой, построен по принципу умеренно – медленно – умеренно¹.

Первая часть произведения представлена вариациями на гармоническую последовательность с повторением на расстоянии четырех типов фактуры: хоральный склад, арпеджированное изложение, форма "альбертиевых" фигураций, гомофонно-гармонический. Композиция "разворачивается" перед слушателем со сменой взаимодополняющих разделов, с кульминационной зоной, с арочными связями между вариациями, постоянно

¹ I часть – четверть = 132 (7'58"), II часть – половинная = 69 (6'22"), III часть – четверть = 120 (8'47").

возвращающими слушателя к ранее звучащему материалу¹:

Тема	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10
п. 1–2	3–6	7–10	11–16	17–22	23–26	28–34	35–37	38–39	40–43	44–49
a	b	c	d	d	c	a	b	b	c	a

Характер звучания задает 10-тактовая тема. Она излагается квартетом струнных крупными длительностями в строгой хоральной фактуре. В основе темы – лейтгармония этой части, выраженная следующей аккордовой последовательностью: T64 – nVI53 – T64 – S6 – T64 – VII6 – D65 → (VI53) – D43 – D7 – D43. С dur расцвечивается красками As-dur, F-dur, B-dur, E-dur, G-dur, образуя строгую аскетическую последовательность, заканчивающуюся неустойчиво на D43 (*Прил. 4.39*). Общий характер темы напоминает торжественное звучание органа под сводами храма. В таком фактурном решении тема появится еще дважды – в 6-й вариации, являющейся кульминацией композиции и располагающейся в ее центре, и в 10-й вариации, выполняющей роль тихой коды. В результате три точки станут скрепляющим зерном в драматургии I части.

Лейтгармония этой части выдерживается в вариациях в строгом, либо чуть измененном виде. Как отмечалось выше, она получает разное фактурное освещение, меняющее облик темы. Так, арпеджированный тип станет знаковым для первой вариации (A1), образ которой ассоциируется со светотенью, когда рельеф уходит на второй план, оставляя лишь свои едва уловимые контуры. Общие формы звучания воспринимаются как индифферентный в интонационном отношении материал. Основным принципом развертывания выступает аддитивность, которая обуславливает появление переменного размера, непредсказуемость сильной доли (*Прил. 4.39*). Предложенные принципы организации материала

¹ Латинскими буквами в схеме указаны типы фактур: «a» – хоральный склад, «b» – арпеджированный тип фактуры, «c» – гомофонно-гармонический склад, «d» – "альбертиевые" фигуры.

(фактурные, метроритмические, гармонические), как указано в схеме, станут характерными для седьмой и восьмой вариаций.

Вторая вариация (A2) представляет третий фактурный тип изложения темы – гомофонно-гармонический: хоральное звучание у двух скрипок, образующее рельеф, и арпеджированный канонический аккомпанемент в приглушенном звучании на пиццикато в партии альт и виолончели (*Прил. 4.40*). Музыкальный образ подобен ярким лучам солнца, преломляющимся сквозь разноцветное стекло витражей. Происходит более широкий охват регистров, с выходом в зону высокого. Для вариации характерным становится полиметрический принцип изложения: в верхнем пласте фактуры пульсируют крупные длительности в размере 6/8, а нижний держит метрическую канву основного размера 3/4. Тема вариации гармонируется полиаккордами, каждый из них обыгрывается в двух фактурных пластах (1-й пласт – в партии двух скрипок, 2-й пласт – в партии альт и виолончели):

Инструменты	цифры	7				8			
	такты	1	2	3	4	5	6	7	8
скрипки 1-е, 2-е	функции	T53	–	D6	–	T53	–	D6	–
	тон-сть	C	–	G	–	C	–	G	–
альт, виолонч.	тон-сть	As	–	D	–	As	–	D	–
	функции	VI6	–	DD53	–	VI6	–	DD53	–

Инструменты	цифры	9				10			
	такты	9	10	11	12	13	14	15	16
скрипки 1-е, 2-е	функции	T53	–	S6	–	III64	–	D2	D6 → (III53)
	тон-сть	C	–	f	–	e	–	C	H

альт, виолонч.	тон- сть	<i>As</i>	–	<i>G</i>	–	<i>C</i>	–	<i>B</i>	–
	функ- ции	VI6	–	D64	–	T53	–	VII7 → hVII5 3	–

Образующиеся терцовые, квартовые, секундовые политональные сопряжения звучат мягко благодаря акустическим особенностям малых и полууменьшенных септаккордов. По характеру звучания, принципам организации фактуры, ладогармоническим особенностям данной вариации близки пятая и девятая, которые выводят на первый план рельефный интонационный материал, предвосхищающий тематизм II части произведения.

Третья вариация (A3) экспонирует четвертый тип фактуры – "альбертиевые фигурации", являющийся характерным для минималистских сочинений Гласа и встречающийся практически в каждой его работе (*Прил. 4.41*). Подобное изложение материала вызывает разные образные ассоциации, во многом оно подобно "мигающим огням": в среднем и низком регистре на протяжении 24-х тактов пульсируют аккорды лейтгармонии.

Для опусов композиторов минималистов не были характерными такие явления, как контраст, кульминация, однако в I части квартета явно присутствует кульминационная зона, которая попадает на шестую вариацию. Предшествующие ей вариации сменяли друг по принципу сопоставления, здесь сфокусированы все разные типы фактурного воплощения темы. Вариация открывается изложением темы в аккордовой фактуре, что напоминает слушателю начальные такты квартета. Во втором построении (ц. 31–33), неустойчивом в гармоническом отношении, возвращается принцип фактурной организации третьей вариации. Непродолжительный третий раздел переменностью метра и арпеджированным изложением материала перекликается с первой вариацией.

Композиция данной части, таким образом, представляет собой цельную логическую структуру, построенную по принципу

взаимодополнения по-разному организованных в фактурном отношении разделов. Укажем на существенное отличие классического вариационного цикла от того, каким он выступает в данной части. В результате развертывания материала не происходит преобразование исходной темы; она высвечивается разными светотенями, создавая статический образ, неизменный в своей сущности. Вся первая часть квартета решена в неброских строгих тонах, в достаточно тихой динамике, как размышление наедине с собой, с оглядкой в прошлое.

Истинным откровением стала вторая часть квартета – лирический центр цикла¹. Тихая динамика, неторопливый тон повествования роднит музыку с предшествующей частью, однако облик ее иной. Статическое пульсирующее звучание альтов и виолончелей замирает на длинном звуке (*Прил. 4.42*). Скольжение происходит едва заметно, благодаря принципу остинато, действующему на трех уровнях. Первый уровень формирует секвенцию из пяти звеньев (*схема: Прил. 4.43*). Каждое звено включает четырехтактовое построение, повторяющееся в партии низких струнных дважды. Его основу составляют пульсирующие интервалы, входящие в состав двух септаккордов, каждый из них также повторяется, образуя остинато на микроуровне. И, наконец, 1-й раздел данной части в партии альты и виолончели неизменно проводится дважды (см. ц. 1 – 10; ц. 10–20). Остинатные комплексы создают прозрачный аккомпанемент, выдержанный в жанре колыбельной. Образующаяся вертикаль соткана из "покачивающихся" кварт, квинт, иногда напряженных тритонов. На этом фоне в высоком регистре в партии двух скрипок звучит нежный напев – вдохновенное романтическое высказывание. Он представлен восьмитактовым построением с мерцанием красок переменных устоев минорного лада (устои *G* и *D*). Тема рельефного плана разворачивается из начального трехзвучного интонационного зерна, вопрошающего характера: именно оно в дальнейшем станет основой

¹ Данную часть квартета исполняют струнные смычковые инструменты с сурдиной.

мелодической канвы и будет многократно повторяться. Интерес представляет ритмическая организация мелодии, непредсказуемые вступления фраз, организующих ее, которые слушатель не может предугадать. Если аккомпанемент строго удерживает ритмический пульс, то напев постоянно пытается его разрушить. При повторном изложении тематического материала унисонное звучание в октавной дублировке двух скрипок сменится их дуэтом (см. ц. 11–20). Голоса взаимно дополняют друг друга.

Если крайние разделы трехчастной композиции являют собой статическое образование, то в средней части его сменяет действенное начало: страстный монолог виолончели разворачивается на фоне безостановочного, пульсирующего восьмыми аккомпанемента скрипки и альты. Каждая фраза виолончели начинается волевым арпеджио, охватывающим широкий диапазон (*Прил. 4.44*). Однако вскоре монолог становится все более аскетичным, разрушая ощущение сильной доли, опоры. Фразы все чаще заканчиваются неустойчиво, подчеркивая интонацию вопроса. Арпеджио по звукам уменьшенного трезвучия в партии виолончели переводит в заключительный раздел второй части квартета – в варьированную и сокращенную репризу (ц. 31–40). Чуть замедляется движение к последним тактам, но кадансового оборота так и нет. Над заключительной тактовой чертой выписана фермата, играющая роль многоточия. При явных традициях классико-романтических европейских форм, форма данной части, как и во многих произведениях минималистов, остается открытой.

Третья часть завершает квартет, выполняет функцию резюме. Как и предшествующие части, она четко структурирована, написана в сонатной форме со вступлением и кодой. Первый такт этой части символичен, он заполнен паузами, возможно, для того, чтобы услышать четыре звука гаммы ре минор, а затем их же, но уже в буквально "школьной" гармонизации воспроизвести (*Прил. 4.45; 4.46*). Данную часть открывает хоральная тема в d-moll. Трехзвучные диатонические аккорды перетекают друг в друга. В партии альты, как отголосок первой части (3 вариации), "мерцает" восходящая кварта, нарушая статику, мерную поступь хорала.

Трижды повторится это тематическое образование. Впоследствии данная тема откроет разработку и коду данной части, вызывая параллели с *Патетической сонатой* Л. Бетховена.

Главная партия, представленная двумя темами, начинается очередным проведением хорала. Ее первая тема предстает в облике мерно спускающейся с вершины гаммы ре минор (*Прил. 4.46*). Паттерн в виде гаммы был показателем американского минимализма, он часто встречался в сочинениях Райли, самого Гласса. Не успев себя репрезентировать (в этом и нет необходимости, ведь данный тематический комплекс хорошо знаком любому слушателю), четырехтактовая тема переводит наше внимание на вторую тему, по характеру близкой к построениям фонового плана. На протяжении 40 тактов в полиметрическом сочетании двух пластов (две скрипки – 6/8, альт и виолончель – 3/4) пульсирует тоника d-moll. Побочная партия звучит насыщенно на форте в C-dur (ц. 9–11); она не контрастна второй теме главной партии, а лишь оттеняет ее ладовый колорит. Весь материал экспозиции повторяется дважды.

После глубокой цезуры проведением хоральной темы вступления начинается разработка, развитие получает первая тема главной партии, которая излагается в разных вариантах. В ней изменяется направленность движения (превалирует восходящее, создающее напряжение), фактурное решение (звучит в унисон, в дуэтом варианте в дублировке терциями и квинтами). Впоследствии из темы вычленяются и получают развитие короткие 4-тактовые построения, что во многом напоминает мотивную разработку в классико-романтических произведениях. Тональное развитие определяет зону g moll, в котором и начинается реприза III части. Поскольку в разработочном разделе значительная роль была отведена первой теме главной партии, то репризу откроет вторая тема главной партии в сокращенном варианте. Побочная партия, написанная в C-dur, возвратит слушателя к экспозиционному проведению.

Завершается III часть квартета кодой на материале темы вступления и первой темы главной партии, которая приведет к

длительно выдерживаемому тоническому трезвучию F-dur. Последний такт заполняется паузами, ассоциирующимися с многоточием. Таким образом, структура этой части может быть представлена так:

<i>Вступление</i>	<i>Экспозиция</i>		<i>Разработка</i>		<i>Реприза</i>		<i>Кода</i>	
Тема хорала	Г.п. 2 темы	П.п.	1 р. хорал	2 р. Г.п. 1 тема	Г.п. 2 тема	П.п.	Тема хорала	Гл.п. 1тема
d – F	d	C–d	d – F	g	g	C– d	d	F

Следует указать, что контрастный тип тематизма, характерный для сонатной формы, в III части квартета не проявляется. Показательными здесь выступают характерные для минимализма монодраматургия, неконфликтное начало. В целом же традиции минимализма в рассматриваемом сочинении проявляются и на других уровнях: в отборе тематического материала, в способах работы с ним. Напомним, что яркий рельефный материал появляется только во второй части. Первая и третья части построены на тематизме нейтрального типа: используются движение по звукам арпеджио или интервальная пульсация, гаммообразные обороты, темы-гармонии с индифферентным интонационным профилем. Среди ведущих методов работы с тематизмом преобладает полиметрическое и мелодическое оstinato, аддитивный процесс. Однако в Четвертом квартете есть ряд показателей, не характерных для минималистских композиций Гласса. Речь, прежде всего, идет о принципах формообразования. Композитор обращается к традиционным классическим формам, но трактует их оригинально: вариационную форму в первой части, сонатную – в третьей. Открытием в области тематизма и ладогармонического языка стала вторая часть квартета с явными ориентирами на традиции романтизма. Вместе с тем, Гласс и здесь органично продолжил самого себя, так как склонность к ладогармоническому языку европейской тональной системы и сопутствующим ей идиомам ему была свойственна всегда.

* * *

Таким образом, в период постминимализма Райли, Райх, Гласс вступили в новую фазу своего творческого развития. Минималисты, прошедшие суровую школу аскетического самоограничения, и на данном этапе отрицают эклектику и постмодернистскую всеядность: тематический материал, как и принципы работы с ним, ограничиваются. Существенно обогащается тематизм: он становится эмоционально насыщенным, индивидуализированным. Рельефность тематизма приводит к разрушению одного из составляющих минималистского стиля – равноправия разнообразных первичных элементов. Наряду с широким применением репетитивных техник используются принципы работы с тематизмом, уходящие к традициям западноевропейской музыки. Форма сочинений по-прежнему остается открытой, но на смену континуальным процессам с едва заметными преобразованиями исходного материала приходит иной принцип драматургии: произведение "составляется" из ряда разделов, построенных по принципу взаимодополнения, очень редко – контраста. В них присутствуют кульминационные зоны, разработочные разделы, завуалированные репризы. Однако характерной особенностью большинства произведений является отсутствие качественного преобразования исходного материала. Во многом это объясняется значительной ролью репетитивности, выступающей универсальным свойством структурного мышления.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Американский музыкальный минимализм, возникший в переломный период развития культуры США в 1960-е годы, сформировался как явление диалектическое, явившее собой синтез передовых авангардных исканий и разнонациональных традиций прошлого, принципов серьезной музыки и массовой культуры. С одной стороны, он выступил как искусство элементарных структур, абсолютизирующее простоту компонентов музыкальной ткани, с другой стороны, – в практическом воплощении в жизнь замысла предстал как явление сложное, рассчитанное на высокий уровень исполнительского мастерства. На протяжении нескольких десятилетий своего существования минимализм эволюционировал, попадая в иной культурный контекст, утрачивал свой первоначальный облик и приобретал новые черты.

Зародившийся в период авангарда, американский минимализм сложился как поставангардное явление, т. е. эстетически и технологически он оказался противостоящим ему. Поэтому закономерно, что классический период минимализма приходится на 1970-е гг., когда второй авангард переживал кризис. Как известно, любое новое явление в искусстве зарождается в недрах старого, первоначально воспринимается как преемственное с ним, но постепенно становится его антиподом. Минимализм зародился в недрах американского экспериментализма, оказался хронологически созвучным большому авангарду в Европе и к своему классическому периоду развился как направление, противостоящее по многим своим параметрам второму авангарду:

- элитарность, рафинированность, эстетическая замкнутость в музыке авангардистов с одной стороны, – и коммуникативность, открытость, направленность на массовую аудиторию с другой;

- принцип декларирования особой ценности новизны как в области техники, так и в индивидуализации композиционных решений, с одной стороны, – и опора на архитектурные элементы в музыкальном языке и типологичность на уровне композиции у минималистов с другой;

- нервность, возбужденность, эзотеричность эмоционального мира авангарда при жесткой рациональности логики композиции, с одной стороны, – и медитативность, просветленность, однородность состояния музыки минималистов;

- концентрированность «музыкальных событий» во времени, результатом чего становится особая трактовка временного процесса в музыке авангардистов с одной стороны, – и «бесконечное» время, малособытийность, минимальность развития – с другой;

- доведение принципа диссонансности до высшей точки в музыке авангардистов, с одной стороны, – и ясность, консонансность, сонорная мажорность минималистских композиций – с другой.

Это противопоставление можно продолжить, детализируя каждый уровень музыкального мышления, но и приведенные параметры являются ярким свидетельством антитетичности авангардного и минималистского направлений в музыкальном искусстве XX века.

Американский минимализм стал одним из мощных стимулов постмодернизма в музыкальном творчестве последних десятилетий. Об этом, в частности, пишет С. Савенко: «Стилистическая нейтральность минимализма ... может рассматриваться в свете постмодернизма – музыка, построенная на "ничейном", от века существующем материале и отрицающая всякий исторический стиль, на глубинном уровне вполне резонирует представлениям о дискретности истории» [103, с. 15]. Вместе с тем, для классического минимализма 1970-х гг. была не характерна основная идея постмодернизма – стилистический плюрализм, поэтому он стоит особняком от него и вступает в с ним в диалог. Впоследствии этот диалог разрешился компромиссом, начиная с 1980-х гг., когда композиторы минималисты допускают стилистические миксты в своих произведениях.

По прошествии четырех десятилетий можно с уверенностью сказать, что в культурных реалиях второй половины XX века американский минимализм стал одним из показательных стилевых направлений, обогативших музыку США и Европы новым ракурсом музыкального творчества, проявляющегося в аскетизме творческого,

самоограничении средств музыкальной выразительности, умении несколькими штрихами раскрыть широкий содержательный аспект. Его лозунгом могла бы стать фраза: «Ощутить бесконечное в малом»...

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Американский характер. Импульс реформаторства: Очерки культуры США / Сост. О. Э. Туганова. – М.: Наука, 1995. – 319 с.
2. Аполлон. Изобразительное искусство. Архитектура: Терминологический словарь / Сост.: В. Г. Арсланов и др. – М.: Эллис Лак, 1997. – 735 с.
3. *Аркадьев М. А.* Временные структуры новоевропейской музыки: Сборник феноменологических исследований. – М.: Библос, 1993. – 167 с.
4. *Байер К.* Репетитивная музыка // Совет. музыка. – 1991. – № 1. – С. 106–111.
5. *Батагов А.* Естественное ощущение мира // Музык. акад. – 1994. – № 1. – С. 77–78.
6. *Бедерова Ю.* "Альтернатива – 93": продленная бесконечность // Музык. акад. – 1994. – № 1. – С. 75–76.
7. *Богемская К.* Историческое прошлое и сегодняшний день примитива // Примитив в искусстве: Грани проблемы / Рос. ин-т искусствознания. – М., 1992. – С. 88–110.
8. *Боноски Ф.* Две культуры. – М.: Прогресс, 1978. – 434 с.
9. *Валькова В. Б.* Музыкальный тематизм – мышление – культура. – Н. Новгород: Изд-во Нижегород. ун-та, 1992. – 163 с.
10. *Вандерхилл Э.* Мистики XX века: Энцикл. – М.: Локид: Миф, 1997. – 552 с.
11. *Васильченко Е.* Музыкальные культуры мира: Культура звука в традиционных восточных цивилизациях: Ближ. и Сред. Восток, Юж. Азия, Дал. Восток, Юго-Восточ. Азия: Учеб. пособие. – М.: Изд-во Рос. ун-та дружбы народов, 2001. – 406 с.
12. *Витгенштейн Л.* Дневники 1914 – 1916 / Прилож.: Заметки по логике (1913), Заметки, продиктованные Муру (1914). – Томск: Водолей, 1988 – 191 с.
13. *Витгенштейн Л.* Философские работы: В 2 ч. – М.: Гнозис, 1994. – Ч. 1. – 520 с.
14. *Галиева Ю.* Дьердь Лигети и "Новая венгерская школа" // Дьердь Лигети. Личность, творчество. – М., 1993. – С. 113–147.
15. *Генис А.* Вавилонская башня: Искусство настоящего времени // Иностр. лит. – 1996. – № 9. – С. 206–253.

16. *Гецелева Е.* Tintinnabuli Арво Пярта: диалог с прошлым или абстрагирование от времени? (на примере органических сочинений) // Искусство XX века: диалог эпох и поколений: Материалы Междунар. науч. конф., 1 – 5 нояб. 1999 г., Нижний Новгород: В 2 т. / Нижегород. консерватория. – Н. Новгород, 1999. – Т. 1. – С. 145–155.
17. *Гороховик Е. М.* Философия звука: этико-космогонические концепции в индийской музыке // Весці Беларус. дзярж. акад. музыкі. – 2001. – № 1. – С. 60–66.
18. *Грачев В.* О "благочестивом минимализме" в творчестве Вл. Мартынова // Музык. акад. – № 1 – 2004. – С. 12–19.
19. *Григорьев С. С.* Теоретический курс гармонии: Учебник – М.: Музыка, 1981. – 478 с.
20. *Гриненко Г. В.* Хрестоматия по истории мировой культуры: Учеб. пособие для вузов. – М.: Юрайт, 1999. – 670 с.
21. *Грицанов А. А.* Борхес Х. Л. // Постмодернизм: Энцикл. / Сост. А. А. Грицанов, Минск: Интерпрессервис: Кн. Дом, 2001. – С. 86–87.
22. *Грицанов А. А.* Лабиринт // Постмодернизм: Энцикл. / Сост. А. А. Грицанов, Минск: Интерпрессервис: Кн. Дом, 2001. – С. 403–404.
23. *Грязнов А. Ф.* Эволюция философских взглядов Л. Витгенштейна: Крит. анализ. – М.: Изд-во Моск. гос. ун-та, 1985. – 172 с.
24. *Дальхауз К.* "Новая музыка" как историческая категория // Музык. акад. – 1996. – № 3 – 4. – С. 253–258.
25. *Двужильная И.* В лучах экспериментальной американской музыки второй половины XX века: концептуальный минимализм // Историко-теоретические вопросы современной музыкальной науки: поиски и перспективы. Сб. ст. / Бел. гос. акад. музыки; Сост. Е. Н. Дулова. – Минск, 2005.
26. *Двужильная И. Ф.* Мировоззренческие проблемы минимализма в американской музыке второй половины XX века // Весці Беларус. дзярж. акад. музыкі. – 2003. – № 4. – С. 58–65.
27. *Двужильная И. Ф.* "Новая простота" как феномен музыкального искусства второй половины XX века // Актуальные проблемы мировой художественной культуры: Материалы междунар. науч. конф., 25 – 26 апр. 2002 г., Гродно / Гродн. гос. ун-т; Под ред. У. Д. Розенфельда. – Гродно, 2002. – Ч. 1. – С. 235–239.
28. *Двужильная И. Ф.* Очерки о зарубежной музыке XX века: Учеб. пособие. – Минск: Белорус. гос. ин-т проблем культуры, 2000. – 213 с.
29. *Двужильная И. Ф.* Преломление принципов "новой простоты" в творчестве Терри Райли (к проблеме американского минимализма) // Беларускаяе музыказнаўства: Новыя далягляды: Матэрыялы XIII навук. чытаньняў памяці Л. С. Мухарынскай, 10 – 11 крас. 2004 г., Мінск / Белар. дзярж. акад. музыкі; Склад. В. А. Антаневіч. – Мінск, 2004. – С. 28–31.
30. *Двужильная И. Ф.* Стив Райх. "Tehillim" (к проблеме постминимализма в творчестве композитора): Науч.-исслед. очерк. – Минск, 2004. – 29 с. – Деп. в БелИСА 30.06.2004, № Д200470 // Реферат. сб. неопублик. работ. БГАМ, 2004. – Вып. 31.
31. *Двужильная И.* Филип Гласс. Струнный квартет № 4 (к проблеме постминимализма в музыке США) // Веснік Беларус. дзярж. ін-та праблем культуры. – 2005. – № 1 (3 – 4) – С. 64–79.
32. *Дмитриева М.* Природа природствующая и природа оприроденная: к истории термина "примитив" // Примитив в искусстве: Грани проблемы: Сб. ст./ Рос. ин-т искусствознания; Сост. К. Богемская. – М., 1992. – С. 111–126.
33. *Дональд Джадд:* Скульптор: Кат. выст. / Сост. Б. Хаскел. – М.: Совет. худож., 1990. – 13 с.
34. *Дроздецкая Н. К.* Джон Кейдж: творческий процесс как экология жизни // Г. И. Супонева. Проблемы нотации в музыке XX века. *Дроздецкая Н. К.* Джон Кейдж: творческий процесс как экология жизни. – М.: Рос. акад. музыки, 1993. – С. 75–113.
35. *Дубинец Е.* Американский минимализм. Некоторые проблемы генезиса // Альтернатива – 90. Грани минимализма. – М.: Моск. журналист, 1991. – С. 6–17.
36. *Дубинец Е.* Знаки звуков: О современной музыкальной нотации. – Киев: Гамаюн, 1999. – 314 с.
37. *Дубинец Е.* Многоликий провокатор // Музык. акад. – № 2 – 2003. – С. 28–44.

38. *Ерохин В.* De musica instrumentalis: Германия 1960 – 1990: Аналитич. очерки / Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры Рос. Федерации. Отд-ние искусства стран Центр. Европы. – М.: Музыка, 1997. – 398 с.
39. *Житомирский Д. В., Леонтьева О. Т., Мяло К. Г.* Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. – М.: Музыка, 1989. – 300 с.
40. *Завадская Е. В.* Восток на Западе. – М.: Наука, 1970. – 127 с.
41. *Завадская Е.* Культура Востока в современном западном мире. – М.: Наука, 1977. – 168 с.
42. *Земцовский И.* Апология слуха // Музык. акад. – 2002. – № 1. – С. 1–12.
43. *Ивашкин А.* Чарльз Айвз и музыка XX века. – М.: Совет. композитор, 1991. – 463 с.
44. *Канавин В.* Партитура на экране // Итоги [Электронный ресурс]. – 2005. – № 48. – Режим доступа: <http://www.itogi.ru>.
45. *Катунян М.* Параллельное время Владимира Мартынова // Музыка из бывшего СССР. – М.: Музыка, 1996. – Вып. 2. – С. 41–74.
46. *Катунян М., Екимовский В.* Поставангард глазами композиторов // Музык. акад. – 1998. – № 3 – 4. – С. 119 – 125.
47. *Катунян М.* Статическая тональность // *Laudamus*. – М.: Композитор, 1992. – С. 120–129.
48. *Кейдж Д.* Из книги "Тишина". Пер. с англ. Е. Дубинец и С. Завражновой // Музык. акад. – 1997. – № 2. – С. 205–210.
49. *Кириллина Л.* Луиджи Ноно // XX век. Зарубеж. музыка. – М.: Музыка, 1995. – Вып. 2. – С. 11–57.
50. *Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века. – М.: Музыка, 1976. – 367 с.
51. *Козина Ж.* Музыкальный постмодернизм – химера или реальность? // Совет. музыка. – 1989. – № 9. – С. 117–119.
52. *Козлов А. С.* Рок-музыка: истоки и развитие. – 3-е изд. – М.: Совет. композитор, 1977. – 446 с.

53. Колдовство жизни. Жизнь в трансформации (*Powaqqatsti "Life in Transformation"*) // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://movieshop.ru>.
54. *Конен В.* Значение внеевропейских культур для профессиональных композиторских школ XX века // Совет. музыка. – 1971. – № 10. – С. 50 – 69.
55. *Конен В.* Пути американской музыки: Очерки по истории музыкальной культуры США. – М.: Совет. композитор, 1977. – 446 с.
56. *Крапивина С.* Форма-процесс в "минимальной" музыке // Проблемы музыкознания: Сб. ст. / Новосиб. консерватория. – Новосибирск, 2000. – Вып.1. – С. 145–153.
57. *Кром А.* Стив Райх и "классический минимализм" 1960-х – начала 1970-х годов // Музык. акад. – 2002. – № 3. – С. 209–219.
58. *Кром А. Е.* Философия и практика американского музыкального минимализма: Стив Райх. – Н. Новгород: Изд-во Гладкова, 2004. – 223 с.
59. *Крючкова В.* Поп-арт, оп-арт, кинетическое искусство // Модернизм: Анализ и критика основных направлений. – М.: Искусство, 1987. – С. 234–249.
60. Культурология. XX век: Словарь / Сост. С. Я. Левит. – СПб.: Унив. кн., 1997. – 630 с.
61. *Лазарева Е.* Филип Гласс: Минимализм закончился // Независ. газ. – 2003. – 2 дек. – С. 7.
62. *Лангер С.* Философия в новом ключе: Исслед. символики разума, ритуала и искусства. – М.: Республика, 2000. – 286 с.
63. *Левая Т.* Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. – М.: Музыка, 1991 – 164 с.
64. *Леонтьева О. Т.* Внеевропейское в западной музыке 1970-х – 1980-х годов: "Медитативная музыка" – новая ориентация поставангарда // Западное искусство. XX век: Классическое наследие и современность: Сб. ст. / Отв. ред. Б. И. Зингерман. – М.: Наука, 1992. – С. 31–77.

65. *Лиотар Ж.* Постмодернистское состояние: доклад о знании // *Философия эпохи постмодерна: Сб. переводов и рефератов / Отв. ред. А. Р. Усманова.* – Минск: Красико-принт, 1996. – С. 138–158.
66. *Лиотар Ж.* Постсовременное пространство // *Культурология: Учеб. пособие / Под ред. Г. В. Драча.* – Ростов-на-Дону: Феникс, 1995. – С. 527–537.
67. *Лобанова М.* Музыкальный стиль и жанр: История и современность. – М.: Совет. композитор, 1990. – 221 с.
68. Людвиг Витгенштейн: человек и мыслитель: Сб. ст. / Сост. В. П. Руднев. – М.: Прогресс: Культура, 1993. – 351 с.
69. *Магницкая Е.* Творческая интерпретация космоса. – М.: Рос. акад. музыки, 1996. – 196 с.
70. *Малахов В.* Парадоксы мультикультуризма // *Иностр. лит.* – 1997. – № 11. – С. 171–174.
71. *Манн Т.* Доктор Фаустус. – М.: Республика, 1993. – 431 с.
72. *Маньковская Н.* Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с.
73. *Маслова Л. С.* Звучащая речь в системе киноречи // *Киноведч. записки.* – 1995. – № 26. – С. 147–152.
74. *Матвеев В., Матвеева С.* Эволюция музыкального авангарда и его отношение к публике // *Современное буржуазное искусство: Критика и размышления / Под ред. Н. Г. Шахназаровой.* – М.: Совет. композитор, 1975. – С. 215–272.
75. *Мдивани Т. Г.* Западный рационализм в музыкальном мышлении XX века. – Минск: Бел. наука, 2003. – 327 с.
76. *Медушевский В.* К проблеме существования, эволюции и типологии музыкальных стилей // *Музыкальный современник: Сб. ст. / Редкол.: В. В. Задерацкий, В. И. Зак.* – М.: Совет. композитор, 1984. – Вып. 5. – С. 5 – 17.
77. *Менон Р.* Звуки индийской музыки. Путь к раге. – М.: Музыка, 1982. – 80 с.
78. *Михайлов Дж.* Размышление об американской музыке // *США: экономика, политика, идеология.* – 1978. – № 12. – С. 28–39.
79. *Михайлов Дж.* Размышление об универсальной терминологии в музыке: существует ли она? Если нет, то возможно ли её создание?

- Если возможно, то есть ли в этом необходимость? // *Проблемы терминологии в музыкальных культурах Азии, Африки и Америки: Сб. науч. тр. / Моск. гос. консерватория; Редкол.: Дж. К. Михайлов и др.* – М., 1990. – С. 2–21.
80. *Михайлов Дж. К.* Соединенных Штатов Америки музыка // *Музыкальная энцикл.: В 6 т. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш.* – М.: Совет. энцикл., 1973 – 1982. – Т. 5. – 1981. – С. 145–173.
81. *Михайлов М.* Этюды о стиле в музыке – Л.: Музыка. Ленинград. отд-ние, 1990. – 283 с.
82. *Можейко М. А.* "АВС"-Art // *Постмодернизм. Энциклопедия.* – Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – С. 7–8.
83. *Можейко М. А.* Концептуальное искусство // *Постмодернизм: Энцикл. / Сост.: А. А. Грицанов, М. А. Можейко.* – Минск: Интерпрессервис; Кн. Дом, 2001. – С. 380–383.
84. *Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш.* – М.: Совет. энцикл., 1990. – 671 с.
85. *Николаева Е., Дмитриев С.* Удаление и приближение // *Музык. акад.* – 2004. – № 4 – С. 11–14.
86. *Овчинников Е.* История джаза: В 2 вып. – М.: Музыка, 1994. – Вып. 1. – 240 с.
87. *Орлов Г.* Древо музыки. – Вашингтон; СПб.: Совет. композитор, 1992. – 408 с.
88. *Орлов Г.* Семантика музыки // *Проблемы музыкальной науки: Сб. ст.; Редкол.: Г. А. Орлов и др.* – М.: Совет. композитор, 1973. – Вып. 2. – С. 434 – 479.
89. *Пантичлев Г.* Бернд Алоиз Циммерман // *XX век. Зарубеж. музыка: Очерки, документы.* – М.: Музыка, 1995. – Вып. 1. – С. 58–79.
90. *Переходность как следствие колебательных процессов между культурой чувственного и культурой идеациального типа // Хренов Н.* Переходные процессы в русской художественной культуре: Новое и новейшее время. – М.: Наука, 2003. – С. 19–135.
91. *Петелин Р. Ю., Петелин Ю. В.* Cakewalk Pro Audio 9. Секреты мастерства. – СПб.: Арлит, 2000. – 432 с.
92. *Поспелов П.* "Альтернатива" или широкий выбор возможностей? // *Музык. акад.* – 1991. – № 6. – С. 11–16.

93. *Поспелов П.* Минимализм и репетитивная техника // Музык. акад. – 1992. – № 4. – С. 74–82.
94. *Притыкина О.* О методологических принципах анализа времени в современной западной музыкальной эстетике // Кризис буржуазной культуры и музыка: Сб. ст. / Сост. А. Фарбштейн. – Л.: Музыка, 1983. – Вып. 5. – С. 191–215.
95. *Прокофьев С. С.* Прокофьев о Прокофьеве: Статьи и интервью / Сост. В. Варунц. – М.: Совет. композитор, 1991. – 285 с.
96. *Пярт А.* Правда очень проста // Совет. музыка. – 1990. – № 1. – С. 130–132.
97. *Редепеннинг Д.* Композиторское творчество под знаком постмодерна на примере Джорджа Крама, Вольфганга Рима и Хенрика Гурецкого // Искусство XX века: уходящая эпоха?: Сб. ст.: В 2 т. / Нижегород. консерватория: Отв. ред. В. Б. Валькова. – Н. Новгород, 1997. – Т. 2. – С. 202–231.
98. *Рогожин В.* "Alt 2K": минимализм, микротона, эксперименты и музыка // Полный джаз: еженедел. электрон. журн. / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.jazz.ru>.
99. *Ручьевская Е.* Функции музыкальной темы. – Л.: Музыка, 1977. – 160 с.
100. *Савенко С.* Авангард как традиция музыки XX века // Искусство XX века: диалог эпох и поколений: Материалы Междунар. науч. конф., 1 – 5 нояб. 1999 г., Нижний Новгород: В 2 т. / Нижегород. консерватория. – Н. Новгород, 1999 – Т. 2. – С. 202–231.
101. *Савенко С.* Карлхайнц Штокхаузен // XX век. Зарубеж. музыка: Очерки, документы. – М.: Музыка, 1995. – Вып. 1. – С. 11–35.
102. *Савенко С.* Проблема индивидуального стиля в музыке поставангарда // Кризис буржуазной культуры и музыка: Сб. ст. / Сост. А. Фарбштейн. – Л.: Музыка, 1983. – Вып. 5. – С. 96–112.
103. *Савенко С. И.* Фантом постмодернизма // Русская музыка. Рубежи истории: Материалы междунар. науч. конф. / Ред. С. И. Савенок, И. А. Скворцова, Е. Г. Сорокина, Е. М. Царева. – М.: Моск. Гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2005. – С. 7–16.

104. *Садохин А. П., Грушевицкая Т. Г.* Мировая художественная культура: Учеб. пособие для вузов. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2000. – 558 с.
105. *Сарджент У.* Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика. – М.: Музыка, 1987. – 294 с.
106. *Семенов О.* Искусство ли – искусство нашего столетия? // Новый мир. – 1993. – № 8. – С. 206–220.
107. *Сергиенко Р.* Звуковысотная основа музыкальной композиции XX века. – Минск: Белорус. гос. акад. музыки, 1998 – 237 с.
108. *Сигида С.* Американская пятерка // Музык. акад. – 2002. – № 3. – С. 197–209.
109. *Синило Г. В.* Древние литературы Ближнего Востока и мир ТаНаХа (Ветхого Завета). – Минск.: Экономпресс, 1998. – 471 с.
110. *Скребков С. С.* Художественные принципы музыкальных стилей. – М.: Музыка, 1973. – 448 с.
111. *Соколов А.* Какова же она – "форма" музыкального XX века? // Музык. акад. – 1998. – № 3 – 4. – С. 2–8.
112. *Соколов А. С.* Музыкальная композиция XX века: Диалектика творчества. – М.: Музыка, 1992. – 227 с.
113. *Старчеус М. С.* Системы фигури-фоновых связей в музыке: К проблеме направленности произведения на слушателя: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Гос. консерватория ЛитССР. – Вильнюс, 1982. – 23 с.
114. *Судзуки Д.* Лекции по дзэн-буддизму. – М.: Ассоц. молодых уч., 1990. – 112 с.
115. *Судзуки Д.* Наука дзэн. Ум дзэн. – Киев: Пресса Украины, 1992. – 176 с.
116. *Султанова Ю.* Terry Riley – проводник времени // Music box. – 2003. – № 3 (29). – С. 114–127.
117. *Суровцев В.* Автономия логики в философии раннего Витгенштейна // Витгенштейн. Дневники, 1914 – 1916. – Томск: Водолей, 1998. – С. 183–194.
118. *Тегилим.* Шатер Йосефа-Ицкаха / Пер. Р. Довер-Бер Хаскелевича. – Иерусалим: Шамир, 1999. – 231 с.

119. Теория современной композиции: Учеб. пособ. – М.: Музыка, 2005. – 624 с.
120. Туганова О. Э. Современная культура США. Структура. Мировоззренческий аспект. Художественное творчество. – М.: Наука, 1989. – 269 с.
121. Тэрнер В. Символ и ритуал. – М.: Наука, 1983. – 277 с.
122. Ухов Д. Минимализм: групповой портрет на историческом фоне / [Электронный ресурс] // Салон Audio Video. 1996. № 6. – Режим доступа: <http://www.Gromko.ru>.
123. Ухов Д. Филип Гласс, Альберт Эйнштейн и другие // Музык. акад. – 1992. – № 3. – С. 191–195.
124. Ухов Д. Что надо знать кинематографистам о минимализме? // Киноведч. записки. – 1995. – № 26. – С. 133–143.
125. Филановский Б. Призрачное единство авангарда // Аудио Магазин. – 1998. – № 3. – С. 101–105.
126. Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века: Очерки. – Л.: Музыка, 1983. – 231 с.
127. Фрай Дж. Возрождение тональности в музыке США конца XX века // Искусство XX века: уходящая эпоха?: Сб. ст.: В 2 т. / Нижегород. консерватория: Отв. ред. В. Б. Валькова. – Н. Новгород, 1997. – Т. 2. – С. 159 – 183.
128. Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. – М.: Прогресс, 1977. – 488 с.
129. Халипов В. Постмодернизм в системе мировой культуры // Иностр. лит. – 1994. – № 1. – С. 235–240.
130. Хармс Д. Цирк Шардам: собрание художественных произведений. – СПб.: ООО Из-во Кристам, 2001. – 1120 с.
131. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: Учеб. пособие. – СПб.: Лань, 2000. – 319 с.
132. Холопова В. Музыкальный тематизм. – М.: Музыка, 1983 – 88 с.
133. Цареградская Т. В. Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана. – М.: Классика ХХІ, 2002. – 374 с.
134. Чаплыгина М. А. Музыкально-теоретическая система К. Штокхаузена: Лекция. – М.: Гос. музык.-пед. ин-т, 1990. – 96 с.

135. Чередниченко Т. Новая музыка № 6 // Новый мир. – 1993. – № 1. – С. 218–232.
136. Чередниченко Т. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 584 с.
137. Чередниченко Т. Обнадеживающий анахронизм // Музык. акад. – 1997. – № 1. – С. 1–5.
138. Чередниченко Т. В. Тенденции современной западной музыкальной эстетики. – М.: Музыка, 1989. – 221 с.
139. Чуешов В. И. Введение в современную философию. –2-е изд. – Минск: ТетраСистемс, 1998. – 124 с.
140. Эко У. Заметки на полях "Имени розы" // Эко У. Имя розы. – М.: Кн. палата, 1989. – С. 427–463.
141. Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна // Философия эпохи постмодерна. Сб. пер. и реф. / Отв. ред. А. Р. Усманова. – Минск: Красико-принт, 1996. – С. 48 – 73.
142. Эштай В. А. "Нулевая степень письма", или еще раз о минимализме // Киноведч. записки. – 1995. – № 26. – С. 144–146.
143. Юсфин А. Особенности формообразования в некоторых видах народной музыки // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров: Сб. ст. / Под ред. А. Н. Сохора, Ю. Н. Холопова. – М.: Музыка, 1971. – С. 134–161.
144. Ambient guru: The interview was conducted at Shri Moonshine ranch October 1992 by Gamall and Ammon Haggerty / [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.qaswa.com>.
145. Art Minimal & Conceptual Only / [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.members.aol.com>.
146. Berger M. Morris Robert // Contemporary Artists / Ed. by C. Nayloy. – Chicago and London: James Press, 1980. – P. 653 – 655.
147. Berger M. Serra Richard // Contemporary artists / Ed. by C. Nayloy. – Chicago and London: James Press, 1980. – P. 862 – 863.
148. Boehmer K. Utopische Perspektiven des Serialismus: Plädoyer für eine Moderne nach der Postmoderne // Neue Zeitschrift für Musik, 1989. – № 4. – S. 6 – 13.
149. Brosh Dictionary of Artists. – Oxford: Oxford University Press, 1987. – 980 p.

150. *Danuser H.* Zur Kritik Der Musikalischen Postmoderne // Neue Zeitschrift für Musik, 1988. – № 12. – S. 4 – 9.
151. *Dennis B.* Repetitive and Systematic music // The Mus. Times. – 1974. – Vol. 115. – P. 1024 – 1036.
152. *Dibelius U.* Postmoderne in Der Musik // Neue Ztschr. für Musik. – 1989. – № 2. – S. 4 – 9.
153. *Gann K.* American Music in the Twentieth Century. – New York: Schirmer Books, 1997– 400 p.
154. *Gann K.* La Monte Young's. The Well-Tuned Piano / [Electronic resource]. – Mode of access: [htm: //www.members.aol.com](http://www.members.aol.com).
155. *Gann K.* A Forest from the Seeds of Minimalism: an Essay on Postminimal and Totalist Music: Written for the program of a 1998 Minimalist Festival of the Berliner gesellschaft für Neue Musik / [Electronic resource]. – Mode of access: [htm: //www. Music after Minimalism](http://www.Music after Minimalism).
156. *Goleas J.* Flavin Dan // Contemporary Artists / Ed. by C. Nayloy. – Chicago and London: James Press, 1980. – P. 319 – 320.
157. Ein lufthauch der Musikgeschichte: Ein Gespräch zwischen Maurizio Kagel und Werner Klüppelholz über Komponieren in der Postmoderne // Neue Zeitschrift für Musik, 1989. – № 6. – S. 4 – 7.
158. *Henahan Donal.* Reich? Philharmonic? Paradiddling? // New York Times. – 1971. – 24 October.
159. *Karolyi O.* Gambling Modern American Music: from Charles Ives to the Minimalists. – London: Cygnus Arts, 1996. – 143 p.
160. KQ Web Terry Riley C and C / [Electronic resource]. – Mode of access: [http: //www.kronosquarter.org](http://www.kronosquarter.org).
161. *Mallet F.* Principales Oeuvres // Le Monde la Musique. – 2002. – Avril. – P. 6.
162. *Miklaszewska J.* Minimalizm w muzyce polskiej. – Krakow: Musica Iagellonica, 2003. – 195 s.
163. Music by Philip Glass / Ed. R. T. Jones. – New York: Schirmer Books, 1987 – 209 p.
164. *Nyman M.* Experimental Music, Cage and Beyond. – New York: Schirmer Books, 1974. – 154 p.

165. *Parsons M.* Riley Terry // New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. by S. Sadie. – London: Macmillan Publ., 1980. – Vol. XVI. – P. 24 – 25.
166. *Potter K.* Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass. – Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2002. – 390 p.
167. *Puca A.* Steve Reich and Hebrew Cantillation // The Mus. Quart. – 1997. – Vol. 81, № 4. – P. 537 – 556.
168. *Reich S.* The Function of Art in Culture Today // High Performance. – 1984. – Vol. 11, № 4.
169. *Reich S.* Piano Phase, Octet / аннотация к пластинке. – Hungaroton SLPX 12799. 1985.
170. *Reich S.* Writings about music. – Halifax: Nova Scotia, 1974. – 78 p.
171. *Ronald D.* A History of Life: The Modern Era, 1920 – Present. – Florida: Prentice – Hall, 1981. – 220 p.
172. Steve Reich Schreibt an Clytus Gottwald // Melos. – 1975. – № 3. – S. 198 – 200.
173. Steve Reich un Compositeur Dans le Temps // Le Monde la Musique. – 2002. – Avril. – P. 2.
174. *Swidler A.* The Transformation of the Avant-Garde: The New York Art World, 1940 – 1985 // J. of sociology. – Vol. 94, Is. 5, 1989.
175. *Tawa E.* A Most Wondrous Babble. American Art Composers, Their Music, and the American Scene, 1950 – 1985. – New York: Greenwood Press, 1987. – 284 p.
176. The American Experimental Tradition. Its Godfather. John Cage // Rockwell J. All American Music Composition in the Late Twentieth Century. – New York: Vintage Books, 1985. – P. 47 – 59.
177. The Orient, the Visual Arts, the Evolution of Minimalism. Philip Glass // Rockwell J. All American Music Composition in the Late Twentieth Century. – New York: Vintage Books, 1985. – P. 109 – 122.
178. *Schwarz K. R.* Minimalists. – London: Phaidon, 1996. – 239 p.
179. *Schwarz K. R.* Steve Reich: Music as a Gradual Process // Perspectives of New Music. – London: Phaidon, 1981. – 92 p.

180. *Stenberg M. Reich Steve (Michael)* // New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. by S. Sadie. – London: Macmillan Publ., 1980. – Vol. XV. – P. 695 – 696.
181. *Warfield G. Young La Monte* // New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. by S. Sadie. – London: Macmillan Publ., 1980. – Vol. XX. – P. 579 – 580.
182. *Whittall A. Glass Philip* // New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. by S. Sadie. – London: Macmillan Publ., 1980. – Vol. VII. – P. 427 – 428.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1. ГЛОССАРИЙ

1. Авангардизм (франц. *avant-gardisme* – передовой отряд) – термин, обозначающий совокупность пестрых и многообразных направлений в художественной культуре XX века. Сторонники авангардизма стремились к радикальному изменению исторически сложившихся норм искусства [см.: 50; 74; 75; 107; 123; 135; 148].

Черты авангардизма:

- экспериментальный характер творчества, чаще осознанный; стремление к созданию принципиально нового в формах, приемах, средствах музыкального языка;
- революционно-разрушительный пафос относительно традиционного искусства (особенно новоевропейского) и традиционных ценностей культуры;
- резкий протест против академического, консервативного;
- декларативно-манифестный характер презентации произведений;
- стремление стирания границ между различными видами искусства¹.

2. Аддитивный процесс (англ. *additive process*) – техника репетитивного минимализма, джаза, которая основывается на расширении паттерна изнутри путем добавления новых звуков, голосов при его очередных повторениях; в связи с этим происходит изменение масштаба паттерна, метроритмической регулярности. К данной репетитивной технике обращались Т. Райли и Ф. Гласс. *Синоним*: процесс прибавлений.

¹ На сегодняшний день существует разнообразный подход к двум концепциям – "авангарду" и "модернизму". Так, в зарубежном музыковедении нередко "модерн", "модернизм" понимается просто как "современный", не противоположный авангарду, а понимаемый шире его. На это указывает В. Халипов, отмечая тот факт, что «модернизм в совокупности составляют авангард и декаданс» [129, с. 235]. А. Соколов видит в этих двух явлениях антиномию и предлагает поставить "модерн", "авангард", "постмодерн" (точнее "неомодерн") в следующий ряд: модерн (конец XIX века–1914 годы) – первая волна авангарда (1914–20-е годы) – духовный геноцид 1930–40-х годов – вторая волна авангарда (1950–60-е годы) – постмодерн (конец 1960-х–настоящее время) [111].

3. Аккумулятор с замедленным временем (англ. time-lag accumulator) – специальное устройство, изобретенное в 1966 году для исполнения минималистских работ Т. Райли, написанных в технике *tape-delay*. Он искусственно воспроизводил эхо, продолжительность которого могла изменяться. Аккумулятор впервые был применен в 1967 году на фестивалях в Пенсильвании и Нью-Йорке, где Райли представлял композицию для саксофона-сопрано и аккумулятора *Poppy Nogood*.

4. Андеграунд (англ. underground) – неформальное объединение артистов, музыкантов, литераторов, художников, противопоставивших свои творческие принципы официальным, признанным формам искусства, а также популярной культуре.

5. Визуальное искусство – см. Оптическое искусство (Op Art).

6. Гамелан (яванск. предполож. от gamel – ударять) – 1) традиция оркестрового музицирования в регионах Юго-Восточной Азии (Индонезия, острова Бали, Ява), сформировавшаяся, по мнению исследователей, в VII–VIII веках. Гамелан составляют пять родовых видов инструментов, настроенных преимущественно в пятитоновых ладах. Ими являются одиночные подвесные и горизонтальные гонги, гонговые наборы – бонанги²; металлофоны; ксилофон; барабаны; вокал и "мелодические" инструменты – смычковый ребаб и флейта сулинг. Звучание гамеланов "мерцающее", отличается большим количеством призывков. Развертывание музыкального текста в композициях основывается на повторении заранее выбранной мелодической модели при постоянном его расширении. Существуют различные виды гамелана, определяемые социокультурными функциями, размерами исполнительского состава, выбором доминирующего инструмента; 2) в яванской музыкальной культуре сакральный объект, символ упорядоченного звучания, способствующего единению трех уровней мира – Неба, Земли и Подземного царства [см.: 11].

² Бонанг – металлофон, представляющий две линии горизонтально расположенных на специальной подставке гонгов: нижний ряд – большого размера, верхний ряд – меньшего.

7. Дзэн-буддизм (япон. от санскр. Дхьяна – медитация, сосредоточение, созерцание) – школа японского буддизма, оказавшая огромное влияние на всю японскую культуру. Зародился в Китае; в XIV веке свое наиболее яркое выражение получил в Японии. Особенной популярностью дзэн пользовался среди самураев, поскольку, объявляя все традиционные культурные оппозиции несуществующими, он также снимал противопоставление "жизнь – смерть". После Мэйдзи Исин (1868) дзэн окончательно потерял свое место в системе государственной идеологии, тем не менее продолжил сохранять свое значение в культуре. По окончании Второй мировой войны идеи дзэн получили распространение в Европе, США во многом благодаря деятельности Д. Т. Судзуки (1870–1966).

Дзэн в значительной степени отвергает письменную форму передачи традиции (сутры и комментарии к ним), в связи с чем на первое место выдвигается фигура учителя, выступающего в качестве хранителя и передатчика сакрального знания. Характерной особенностью религиозной практики дзэн является также акцент, сделанный им на медитации в позе лотоса (дзадзэн) и изучении коанов. Коаны представляют собой загадки, решение которых невозможно с помощью рациональной логики. Медитация и коан являются лучшими операциональными средствами достижения сатори – просветления, мгновенного озарения. Сатори можно определить как интуитивное проникновение в природу в противоположность аналитическому или логическому пониманию этой природы. Практически это означает открытие нового мира, ранее неизвестного смущенному уму, привыкшему к двойственности. В связи с этим большое внимание дзэн уделяет занятиям искусствами³, так как уподобляет творческий акт достижению сатори в силу его спонтанного и интуитивного характера.

³ К этим искусствам относятся, прежде всего, монохромная живопись тушью, каллиграфия, садовое искусство (особенной известностью пользуются "сухие сады" камней), поэзия (в основном на китайском языке), воинские искусства (стрельба из лука, фехтование и др.). Все они поощрялись дзэнскими

8. Импровизация (от лат. improvisus – неожиданный) – наиболее древний тип исполнительского музицирования; характеризуется спонтанным, непредсказуемым процессом сочинения музыки.

9. Кинетическое представление – разновидность хэппенинга, в котором пространство чаще бывает замкнутым (например, чисто сценическим), действия исполнителей зафиксированы, время – неограниченное. К кинетическим можно отнести представления *Театра вечной музыки* Л.-М. Янга, *Stimmung* К. Штокхаузена.

10. Композиция (лат. composition – составление, сочинение) – 1) в европейской профессиональной музыке – «предметное воплощение музыки в виде выработанного и завершенного в себе музыкального произведения, "опуса", в отличие от текучей вариантности народного творчества-процесса, от импровизации» [84]; 2) в музыке XX века понятие композиция охватывает множество техник (конкретную и электронную музыку, сонористику, алеаторику).

11. Концептуальный минимализм – одна из ветвей американского музыкального минимализма; сочинения близки хэппенингу, в них звук, способный извлекаться всеми способами, рассматривается как "вещь в себе".

12. Концептуальное искусство – наиболее радикальное направление в рамках второй волны авангарда, связано с творчеством Дж. Кейджа. Своей целью К. И. видело «радикальный переход от ориентации на фиксацию явления – к ориентации на фиксацию сущности. <...> К. И. констатирует метод "документализации", предполагающий ориентацию художника на информационно емкие формы фиксации феноменов, выступающих для них предметом художественного осмысления: технические чертежи, диаграммы, схемы, карты и т. п.». [83, с. 381]. Единственным критерием отбора произведения искусства из общего феноменального ряда может

искусства (стрельба из лука, фехтование и др.). Все они поощрялись дзэнскими храмами и монастырями и рассматривались в качестве необходимой практики дзэнского монаха.

служить, согласно концепции К. И., способность того или иного феномена вызывать у зрителя своеобразный шок новизны⁴.

13. Массовая культура – явление, появившееся во второй половине XX века вследствие индустриализации, научно-технического прогресса, создания системы средств массовой коммуникации. Массовая культура создается профессионалами для широких масс; к ней относятся детективы, вестерны, мелодрамы, фантастика, эротика, мюзикл, мистика, иллюстрированные рекламные и информационные журналы.

14. Медитация (лат. meditatio – размышление) – умственное действие, цель которого – приведение психики человека в состояние углубленности и сосредоточенности; сопровождается телесной расслабленностью, отсутствием эмоциональных проявлений, отрешенностью от внешних объектов. Методы медитации многообразны. Играет важную роль в индийской философии и религии (особенно в йоге), в Древней Греции – в пифагоризме, платонизме и неоплатонизме, в мистике суфизма, отчасти – православия (т.н. "умное делание") и католицизма. Интерес к медитации и ее психотерапевтическим аспектам характерен для некоторых течений психоанализа (К. Г. Юнг).

15. Minimal art – направление второй половины XX века, предполагающее:

- минимальное вмешательство художника в окружающую среду;
- минимальную зависимость от техники (многочасовые фильмы, не предполагающие монтаж; контрастное сопоставление отсутствует);
- экономию художественных средств (например, в скульптуре – использование природных материалов, простых геометрических форм; в живописи – нейтральной цветовой гаммы (черного или серого цвета); в кинематографе – внеэмоциональность речи, скупость эмоциональной реакции, минимум чувств у главных

⁴ Теоретиком концептуального искусства выступил Дж. Кошут, который в своей статье *Искусство после философии* вывел формулу: "искусство есть источник информации".

действующих героев или неубывающий минимум энергии, оставшейся после серии духовных катастроф);

- механичность и имперсональность; исключение (например, в живописи, скульптуре, музыке) любых ассоциаций с явлениями окружающего мира.

Синонимы: ABC-искусство (ABC Art), холодное искусство (Cool Art), первичные структуры, систематическая живопись (Systemic painting), неомеханическая школа (Neomechanist School), серийное искусство.

16. Минимализм музыкальный – направление, сложившееся на западном побережье США в 1960-е годы. На звукообразном уровне в сочинениях преобладает созерцательно-медитативная сфера, в которой сосуществуют внешняя статика с внутренней динамикой состояния, внеличностность и ритуализация эмоционального спектра, вибрация внутри одного длительно выдерживаемого образа, который "мерцает" полутонами. На уровне музыкального структурирования – взаимодействие жесткости логически выстроенной композиции (вплоть до математической схематизации) с подчеркнутой процессуальностью и частичной импровизационностью по заданной модели. На языковом уровне – нарочитая повторяемость коротких паттернов, стремление к тоникальности, остинато и полиостинато как способ ритмической организации. Общим знаменателем минималистской композиции выступает стремление к ясности, направленность на непосредственную коммуникацию со слушательской аудиторией.

Синонимы: музыка по образцу, музыка с повторными структурами.

17. Модульный стиль (англ. modular style) – устройство в форме четырехфутового квадрата, усиленного микрофонами; специально сконструирован в 1960-е годы для исполнения экспериментальных сочинений Ф. Гласса. Он многократно повторял определенные ритмические группы, задаваемые исполнителями, играющими на модуле, как на барабанах. Образующиеся вибрирующие звуки были организованы в логическую арифметическую систему, которую

позже композитор и назвал "аддитивным процессом". Впервые он был использован в музыке к спектаклю *Red Horse* (1969).

18. Музицирование – в азиатской и африканской культурах исполнение музыки, предполагающее не просто следование строгому канону, а озвучивание в значительной степени ранее сочиненного музыкального текста (напр., рага, арабский макам). Конкретная реализация данного процесса казалась европейскому слушателю непредсказуемой и происходящей каждый раз по-новому.

19. Мультимедиа (англ. multimedia, от multi – много и media – средство) – компьютерная технология, которая обеспечивает соединение нескольких видов информации (текст, звук, фото, рисунок, анимация, видео и др.) в единый блок; мультимедиа выступает в роли ее носителя. В музыкальном искусстве данная технология связана с внедрением в музыкальное представление слайдов, видеоряда, скульптуры, движения как части исполнительского действия, компьютерных эффектов. Широко используется пространство сцены и зала, в исполнении или сочинении произведения может принимать участие публика.

20. Оптическое искусство (англ. Op Art) – направление в изобразительном искусстве, основывающееся на зрительных иллюзиях, возникающих при восприятии некоторых конфигураций на плоскости. Оно использует достижения школы гештальтпсихологии. В 1961 году была организована *Группа исследователей визуального искусства*, издан ее манифест. Представители направления: Б. Рили, В. Вазарели, Хесус-Рафаэль Сото [см.: 59].

21. Паттерн (англ. pattern – образец, модель, система, структура) – 1) устойчивые совокупности технологий мышления, поведения, последовательности действий и построения суждений, различные культурные формулы и символы отражающие определенные представления о реальности; 2) в музыке – краткие и достаточно простые фактурные ячейки, являющиеся основой минималистской композиции. Паттерны обычно представлены общими формулами

движения. *Синонимы* (в русскоязычной исследовательской литературе): элементарная звуковая фигура, мелодико-ритмический сегмент, звуковая ячейка, мелодический сегмент, простейший мелодический оборот, мелодико-гармонический оборот, тема.

22. Перформанс (англ. performance – представление) – вид художественного творчества, объединяющий возможности изобразительного искусства и театра. Ему предшествовали "живые картины", но окончательно он сложился в акциях представителей дадаизма и в особенности концептуального искусства. В отличие от хэппенинга, рассчитанного на активное зрительское соучастие, в перформансе всецело доминирует сам художник или специальные статисты, представляющие публике живые композиции с символическими атрибутами, жестами и позами.

23. Перекрестная ритмика – специфически африканский тип импровизационной ритмической полифонии, широко распространенный в практике традиционных ударных ансамблей; возник как результат одновременного сочетания независимых друг от друга голосов, различных по своей метрической и ритмической организации. Данный прием широко используется в латиноамериканской музыке, в джазе. К ней обращались С. Райх, Т. Райли.

24. Постмодернизм – широкое культурное течение, в орбиту которого попадают философия, эстетика, искусство, гуманитарные науки⁵. Постмодернизм – амбивалентный термин, обозначает продолжение и преодоление модернизма. В этой связи различают:

- постмодерн (post-modern) – ревизия философских основ модернизма;
- постмодернизм (postmodernism) – пересмотр искусства модернизма;
- постмодерность (postmodernite) – закат героического начала в современной жизни [см.: 72, с. 144].

⁵ В свою первую фазу постмодернизм вступил в конце 1950-х годов в США, несколько позже – в Европе и продолжается до сегодняшнего дня.

Общим для различных национальных школ постмодернизма является:

- отождествление его с именем эпохи "усталой", отмеченной эстахологическими настроениями, эстетическими мутациями, диффузией больших стилей, эклектическим смешением художественных языков;
- стремление включить в орбиту современного искусства весь опыт мировой художественной культуры.

Искусствоведы, в частности А. Генис, указывают на следующие характерные черты постмодернизма:

- деконструкция эстетического субъекта;
- превращение эстетического объекта в пустую оболочку путем имитации контрастных художественных стилей (стилевого синкретизма), доминирующим среди которых является гиперреализм;
- интертекстуальность, языковая игра, цитатность как метод художественного творчества;
- гедонизм, вытесняющий из культурного текста категорию трагического;
- смешение жанров, высокого и низкого, высокой и массовой культуры;
- театрализация современной культуры;
- репродуктивность, серийность и ретрансляционность на массовую культуру, потребительскую эстетику;
- новейшие средства массовой коммуникации [см.: 15, с. 247]⁶.

⁶ Популярность термин «постмодернизм» обрел благодаря Ч. Дженксу. В книге *Язык архитектуры постмодернизма* он отмечал, что хотя это слово и применялось в американской литературной критике 1960–70-х годов для обозначения ультрамодернистских литературных экспериментов, автор придал ему принципиально иной смысл. Постмодернизм обозначал отход от экстремизма и нигилизма неоавангарда, частичный возврат к традиции, акцент на коммуникативной роли искусства (в частности, архитектуры).

25. Примитив (лат. первый, самый ранний) – особый тип культуры, «памятник искусства, относится к раннему этапу развития общества, не имеет признаков профессионального совершенства» [7, с. 88]. К нему относятся деревянные скульптуры Камеруна, маски дикарей с островов Океании. Значительную роль примитив играет в творческих поисках М. Шагала, В. Кандинского, К. Малевича, П. Гогена, И. Стравинского, К. Орфа, В. Хлебникова, композиторов минималистов.

26. Процесс постепенного фазового сдвига (англ. gradual phase shifting process) – используемая в минимализме композиторская техника, эффект акустического расслоения унисонного звучания. Найден Райхом в 1965 году во время работы с двумя студийными магнитофонами, на которых был записан идентичный материал. Повторяющийся на втором магнитофоне фрагмент, вступающий в унисон с первым, через некоторое время начинал звучать с незначительным запозданием или опережением, т. к. двух Одинаковых по скорости воспроизведения магнитофонов не существует. Между двумя циклами происходило расхождение вовремя, увеличивающееся от едва заметного несовпадения до своеобразного канона. *Синонимы*: фазовый сдвиг, смещение фаз.

27. Процесс увеличения длительности звука (англ. augmentation process) – композиторская техника минимализма, в которой за основу берется созвучие (интервал, аккорд) и многократно повторяется. При каждом новом повторении один из звуков аккорда продлевается на одну длительность; при очередной репетиции предшествующий продленный звук по времени звучания увеличивается еще в полтора, два раза, и т. д. Данная композиторская техника широко применялась С. Райхом в произведениях 1970-х годов. *Синонимы*: постепенное и неравномерное продление отдельных звуков, аугментация.

28. Рекуррентная литература (рекуррентность – вечный возврат, ничем не ограниченная повторяемость) – любой текст, умышленно или неумышленно содержащий правила размножения и приглашающий читателя продолжить производство текста до бесконечности.

29. Репетитивность – метод организации статичной музыкальной формы циклически повторяющимися паттернами на основе метра и тональности. Репетитивность предполагает, по наблюдениям Д. Ухова, «как можно более постепенную (gradual) трансформацию исходной модели при помощи как можно менее заметного, минимального изменения повторяемой формулы» [122, с. 139].

30. Ритуал – исторически сложившаяся модель поведения, в которой способ и порядок исполнения действий строго канонизированы и не поддаются рациональным объяснениям.

31. Система напластований, совмещений (англ. overlapping pattern work) – метод работы в музыкальном минимализме, джазе, основанный на одновременном звучании нескольких самостоятельных паттернов разных по временной продолжительности, но контролируемых единым ритмическим пульсом. Она широко применялась Т. Райли. *Синоним*: репетитивные каноны и алеаторика

32. Система ритмических конструкций (англ. rhythmic construction) – композиторская техника минимализма, в которой паузы в сочинении систематически заменяются звуковыми блоками, а звуковые блоки – паузами. К данной композиторской технике обращался С. Райх в сочинениях 1970-х годов. *Синонимы*: выстраивание последовательности импульсов.

33. Сэмпл – цифрованный звук, воспроизводимый с заданной громкостью и частотой дискретизации. Сэмплы могут быть монофоническими и стереофоническими.

34. Сэмплирование – техника наложения сэмплов, используемая в конкретной музыке и в компьютерных программах. В компьютерных программах выбирается заданная частота сэмплирования (см.: вкладка опций General, список Sampling Rate), которая устанавливается до начала записи сонга и не может быть изменена, пока в сонге имеется хотя бы одно звуковое сообщение [см.: 91].

35. Техника ленты-петли (англ. tape-loop) – технический прием, найденный Т. Райли в ходе экспериментов с магнитофонной лентой в конце 1950-х и использованный им в ранних сочинениях. Магнитофонная пленка с записью музыки совершенно произвольно

разрезалась на куски и склеивалась. Затем вычленялся один из фрагментов полученного сочинения и многократно повторялся в разных «наложениях» друг на друга.

36. Техника расширения времени, замедления (англ. tape-delay) – технический прием минимализма: записанный на звуконоситель (на раннем этапе им был магнитофон) материал с замедлением повторялся от конца к началу и одновременно прокручивался с оригинальным вариантом. Данная техника была найдена Т. Райли в 1963 году.

37. Фазовый метроном (Phase Shifting Pulse Gate; PSPG) – специальный электронный прибор, сконструированный инженером Ларри Оуэном для исполнений сочинений С. Райха в 1969 году. Он представлял восемь генераторов звуковых колебаний, воспроизводящих восемь разных по высоте звуков. Каждый из каналов четко делил повторяющиеся временные периоды на 120 равных частей. Рычаг переключателя мог переставляться в любое положение, вследствие чего происходил фазовый сдвиг через малый или большой промежуток времени.

38. Хиппи (англ. hippie) – молодежное движение Северной Америки и Европы 1960–70-х годов, никак не оформленное организационно, но имевшее много общего в разных странах: демонстративное неприятие общепринятых нравственных норм, принципиальный отказ от постоянной работы, отрицание семьи, снисходительное отношение к употреблению наркотиков и др. В идеологии хиппи причудливо преломились различные восточные религии, прежде всего дзэн, верования примитивных народов, например, индейцев. Хиппи жили коммунами, которых особенно много было в Нидерландах, часть хиппи стремилась к миграции в Индию. Для большинства же движение было лишь непонятной модой на небрежную одежду и длинные волосы у мужчин.

39. Хэппенинг (англ. happening – случай, событие) – направление в постмодернизме, перешедшее от создания эстетических объектов к произведениям-процессам, то есть к "художественным событиям". В

импровизационных театрализованных действиях, осуществляемым либо самим художником, либо помощниками, активна роль зрителей, действующих по его плану. В таких представлениях сценическое пространство является свободным или даже открытым (представление может разыгрываться за городом, на стадионе, в поезде); время – не ограничено; события плавно переходят друг в друга.

40. Элементарный (лат. elementarius – первоначальный, простейший, основной). В контексте минимализма используется в двух значениях: 1) первоначальный (как синоним "праэлемент"); 2) простейший (как синоним "примитивный"). Относится к категории "паттерн": простейшее интонационное "наполнение" паттернов – движение по гамме, по трезвучию, один долго длящийся аккорд.

41. Элитарная культура (франц. отборное, выбранное, лучшее) – субкультура привилегированного слоя общества, характеризующаяся принципиальной закрытостью, духовным аристократизмом и ценностно-смысловой самодостаточностью. Элитарная культура нуждается в постоянном контексте с массовой культурой, ибо противостоит ей и основывается на механизме отталкивания от норм, сложившихся в массовой культуре.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

2.1. ЛА МОНТЕ ЯНГ (1935)



Ла Монте Янг родился в штате Айдахо; обучался в Калифорнии, первоначально в колледже, а затем в университете. Здесь, в 1950-е, он увлекся джазом, выступая в группе в роли саксофониста. Окончив университет, занялся изучением сочинений К. Штокхаузена, в 1959 году посетил Дармштадские летние курсы (Германия), Мекку большого европейского

авангарда.

По возвращении в США, в Лос-Анджелесе он основал студию *ONO*, стал директором целой серии нелегальных рок-концертов. Здесь же написал одно из ранних экспериментальных сочинений – *Poem For Chairs, Tables, Benches, Etc.*, которое исполнялось на любых предметах, издающих звук. В 1962 году, не без влияния Кейджа, Л.-М. Янг создал концептуальный цикл *Compositions 1960* из семи мини-партитур.

В первой половине 1960-х годов исполнительская деятельность Янга была связана с рок-группой *Флюксус* (Нью-Йорк); параллельно он основал свой ансамбль с оригинальным названием *Театр вечной музыки*. Для выступления ансамбля было найдено специальное помещение, именуемое *Домом сна*. Здесь постоянно экспонировались картины, а зрительный ряд воспринимался посетителями в синтезе с музыкой, сопровождающейся световыми эффектами, тщательно продуманными его женой Мариан Заилой, художником и режиссером по свету. В *Доме Сна* часто исполнялись экспериментальные работы композитора, среди них – *The Second Dream of The High-Tension Line, Pre-tortoise Dream Musika* для дуэта саксофонов, *The Tortois, His Dream* для вокально-инструментального ансамбля и синтезатора, *The Tortoise, His Dreams and Journeys*. В этот период было написано одно из

самых репертуарных сочинений композитора – *Day of Gammadeon, The Well-Tuned Piano* для инструмента, настроенного в пифагорейском строе¹.

В 1970-е годы Л.-М. Янг изучает индийскую классическую музыку: становится учеником индийского певца северной школы Пандита Прана Натха, посещает Индию, постигает искусство раги. По окончании курса он был назначен руководителем Центра Индийской Классической Музыки Кирана.

В 1990-м году Янг неожиданно возвратился к увлечениям молодости, к рок-музыке, сформировал группу *Всегда плохой блюз бэнд*, которая успешно выступала с концертами в Германии, Австрии, Голландии, Италии и США². Особой популярностью у публики пользовалось его произведение *Dorian Blues*.

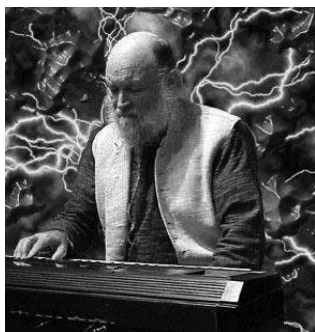
В 2000-м году по приглашению французского правительства Янг и Зазелой для выставки в Джозеф Чарте (Авиньон) был создан двойник *Дома Сна*. Здесь прозвучало *Хорошо настроенное фортепиано в огнях Магейта*, продолжавшееся без перерыва 6 часов 24 минуты.

Музыка Л.-М. Янга, стоявшего у истоков концептуального минимализма, нашла широкий отклик у слушательской аудитории. Американские журналы называли его наиболее влиятельным композитором континента.

¹ Произведение, в которое включено 50 тем, длится более 6 часов. В Европе (в Риме) его премьера состоялась в 1974 году. После концерта Ла Монте Янгу был сделан блистательный подарок – пианино фирмы Bosendorfer, настроенное в пифагорейском строе.

² В группу входили Л.-М. Янг (клавиши), Дж. Катлер (соло гитара), Б. Катлер (бас гитара), Дж. Мариа (ударные) и М. Заила (дизайн света).

2.2. ТЕРРИ РАЙЛИ (1935)



Т. Райли родился в Колфаксе, на севере штата Калифорния. Он вырос вдали от центров музыкальной культуры, в основном воспитываясь на популярной музыке и кантри. Серьезные занятия начались с двадцати лет, когда он стал студентом отделения композиции в Стэйт-колледже (Сан-Франциско). Здесь Райли увлекся музыкой К. Дебюсси, М. Равеля, Ф. Пуленка, Д. Мийо, изучал произведения Б. Бартока. Сильное впечатление произвели додекафонные сочинения А. Шенберга и А. Веберна, в подражание которым он писал свои студенческие опусы.

Образование продолжилось и после окончания колледжа в 1957 году: он брал частные уроки по фортепиано у Д. Хомптона в консерватории им. Адольфа Бали в Сан-Франциско. Зарабатывать на занятия приходилось игрой регтаймов в салоне на Золотой улице. В 1960-м он стал студентом университета Беркли, занимаясь в одном классе с Л.-М. Янгом; совместно с ним работал с танцевальной компанией Энн Халприн. Своеобразным аккомпанементом к танцам стали тонкие импровизации, возникшие не без влияния Дж. Кейджа. Райли испытал значительное воздействие и концептуальных сочинений Янга, хотя выбрал свою позицию, не подражая ему. Год спустя он продолжил обучение, поступив в Калифорнийский университет. В этот период им были написаны пьеса для шести инструментов *Spectra*, удостоенная премии Никола де Лоренцо, и Струнный квартет, выполненный в традициях западноевропейской классической музыки. Параллельно началось постижение примитивной технологии «tape loops», с использованием которой были написаны композиции для магнитофона *The five Legged Stool* и музыка к кинофильму Кэна Дэвиса *Дар*.

С 1962 года в течение двух лет Т. Райли работал в разных странах Европы: участвовал в театральном сезоне во Франции, в хэппенинге – в Скандинавии. После возвращения из Европы в

1964 году состоялась его встреча с Райхом, во время которой обнаружились точки соприкосновения во взглядах на музыку. Тогда и возникла идея совместного исполнения *In C*, пьесы, ставшей классикой минимализма.

В 1967 году Королевская академия музыки в Стокгольме и Шведское радио пригласили Т. Райли для создания музыкальной программы и цикла лекций по современной музыке. В это же время в Филадельфийском колледже искусств он впервые выступил с *Ночным концертом* как солист-саксофонист, играя в течение восьми часов. Звукорежиссером на том концерте был Арло Актон, впоследствии ставший изобретателем специальных микрофонов, при помощи которых достигалось эффектное расслоение музыкального звука.

В конце 1960-х в творчестве Т. Райли появляется ряд минималистских композиций, среди них *A Rainbow in Curved Air* для синтезатора и клавиноды (роксикорда, тамбурина), *Poppy Nogood* для саксофона-сопрано и аккумулятора с замедленным временем, *Persian Surgery Dervishes* (1970–71).

Увлечение Т. Райли индийской классической музыкой, так близкой по духу собственным сочинениям, началось в 1970-м году со слушания многочисленных радиопередач и изучения таблы. Несколько позже, вместе с Л.-М. Янгом и его женой М. Заилой, Райли становится учеником Пандита Прана Натха, совершив многочисленные поездки в Индию. Но, если Янга привлекала в индийской музыке мистическая созерцательность, то Райли подходил к ней прагматично. Он заинтересовался синтезом западных и индийских музыкальных инструментов, написав сочинение *The Medicine Wheel* для струнного квартета, ситара и таблы.

В последующие 26 лет, до 1996 года, Райли часто выступал с Пандитом Праном Натха, аккомпанируя ему на табле, тамбуре. С 1993 года он стал директором компании, устраивающей туры в Индию для изучения музыки этой страны¹, неоднократно сам участвовал в исполнении индийских раг на концертах и фестивалях.

¹ Программа обучения представляла собой ежегодную двухнедельную поездку в Индию, за время которой студенты могли общаться с Праном Натхом.

С конца 1980-х годов сочинения Райли прочно вошли в репертуар *Кронос квартета*, для которого им написаны три Реквиема, 12 струнных квартетов, Концерт, *G Song*, *Cadenza on the Night Plain*, *Salome Dances*.

В 1992 году Т. Райли сформировал маленькую театральную труппу для исполнения оперы *Святой Адольф Ринг*, основу либретто которой составили рисунки, стихи, письма и математические формулы Адольфа Вёльфли – швейцарского художника начала XX века, страдавшего шизофренией и создавшего свои сочинения за 35 лет, проведенных в психиатрической лечебнице. Годом спустя состоялась премьера оперы.

Творчество композитора последних лет поражает количеством сочинений для разнообразных исполнительских составов. Это композиции для гитары, для фортепиано в четыре руки, для фортепиано соло в микротоновом строе (пьеса *Мечта*, создана по заказу фирмы Ямаха), для инструментального ансамбля (композиция *Живые звуки Жизни XXI века*), музыка к пьесе Майкла Маклюрса *Жозефина – певица мышей* (ее постановка осуществилась в Сан-Франциско), Саксафоновый квартет. Т. Райли неоднократно приезжал с концертами в Москву, собирая широкий круг поклонников своей музыки. В начале XXI столетия он продолжает писать музыку по заказу, его композиции звучат в исполнении выдающихся мастеров и коллективов.

2.3. СТИВ РАЙХ (1936)



С. Райх родился в Нью-Йорке, в семье преуспевающего адвоката и поэтессы (через год родители расстались: отец остался в Нью-Йорке, мать переехала в Лос-Анджелес). С юных лет он обнаружил пристрастие к учебе, в том числе и к занятиям музыкой. Первые музыкальные потрясения связаны с сочинениями И. С. Баха, И. Стравинского и джазом. С детства его привлекала магия ритма, и в четырнадцатилетнем возрасте он начал брать частные уроки у исполнителя на литаврах нью-йоркского филармонического оркестра Роланда Колоффа.

В 1957 году С. Райх стал студентом философского факультета Корнелл-университета; по окончании обучения он блестяще защитил диплом, посвященный трактату австрийского мыслителя Л. Витгенштейна *Философские исследования*. Параллельно с занятиями в университете Райх занимался композицией в Джульярдской школе музыки Нью-Йорка под руководством У. Персичетти и У. Бергсма, участвовал в любительских джаз-бандах. В 1961 он уехал в Калифорнию на стажировку в Миллз-колледж в класс Л. Берио и Д. Мийо. Берио неоднократно обращал внимание на то, что его ученик не был реформатором, подобно ему, а двигался к традиции.

В начале 1960-х годов последовал переезд в Сан-Франциско, здесь Райх создает музыку к спектаклям уличной Мим-труппы. В это же время он начинает экспериментировать с магнитофонной лентой; в результате этих экспериментов родилась оригинальная техника «фазовый сдвиг».

В сентябре 1965 Райх возвратился в Нью-Йорк. Не без влияния Т. Райли, с которым Райх работал в Сан-Франциско и участвовал в исполнении его знаменитой композиции *In C*, здесь написал экспериментальные сочинения для магнитофонной ленты *It's Gonna*

Rain и *Come Out*. Дальнейшее сотрудничество с Райли оказалось невозможным из-за расхождения точек зрения. В 1966-м году Райх начал сотрудничество с Ф. Глассом, бывшим сокурсником по Джульярдской школе музыки. Для исполнения произведений двух композиторов сформировался коллектив единомышленников, несколько позже он разделился на две группы – *Стив Райх и его музыканты* и *Ансамбль Филипа Гласса*. В эти годы Райх, как и Гласс, обслуживал выставки художников минималистов, выступая с ансамблем в *Park Place Gallery* – ведущем выставочном центре, постоянном месте встреч людей мира искусства.

В 1970-е годы начался новый период в творческой биографии Райха. После открытия техники «фазового сдвига», работы с магнитофонной лентой он экспериментирует в области метроритма, увлекается культурой острова Бали и Южной Африки. В Институте по изучению африканского искусства, в одном из городов Ганы (в Аккре), Райх ежедневно занимался с барабанщиком Г. Эловори, на практике изучая ритмику африканского фольклора. Первым сочинением, написанным Райхом по возвращении из Ганы, стала 90-минутная пьеса *Drumming*. По возвращении в США, в 1973–74-м годах, он принимал участие в семинарах, проходящих в университетах Калифорнии и Беркли и посвященных балинезийскому гамелану¹, сотрудничал с танцовщицей и балериной Лаурой Дин, гастролировал с ней по городам Европы (Париж, Лондон, Берлин) и Америки. В этот период появляется ряд произведений для ударных инструментов, среди них – *Clapping Music*, *Music for Pieces of Wood*, *Music for Mallet Instruments*, *Voices*, *and Organ*.

На протяжении 1970 – 1980-х годов С. Райх являлся не только признанным композитором минималистом, но и членом жюри нескольких международных композиторских конкурсов. Для одного

¹ Совершенно не случаен тот факт, что музыканты, сгруппировавшиеся вокруг Райха, обучались в Уэстленском университете, в котором на высоком уровне преподавался курс *Этномузыкология и ее влияния на мировую музыку*.

из них – фестиваля в Голландии – написал *Music for a Large Ensemble* и Октет.

Следствием интереса к культурам Южной Африки и острова Бали стало изучение собственных этнических корней, истории, религии своего народа. В сороколетнем возрасте С. Райх посещал курсы в синагоге Нью-Йорка, занимался с Э. Берманом в Еврейской Теологической Семинарии, совершил поездку в Израиль, где работал в Национальном Архиве Иерусалима над исследованием еврейских песнопений. Откликом явились два ярко контрастных по содержанию произведения: светлое вокально-инструментальное сочинение в 4-х частях *Tehillim* и драматический опус для струнного квартета и магнитофонной ленты *Different Trains*, ставший авторской реакцией на Холокост. Последнее из них было мастерски исполнено *Кронос квинтетом* и удостоено премии Грэмми.

Среди иных сочинений 1980-х годов – пьеса для флейты *Vermont Counterpoint*, кантата *Desert Music*, произведения для ансамбля ударных – Секстет и *Шесть маримб*.

В 1990-е годы С. Райх все чаще выступал в роли публициста, охотно давал интервью, совершал гастрольные поездки во Францию, Норвегию. Среди сочинений 1990-х годов – первый проект музыкального видео театра *The Cave* по ветхозаветной истории об Аврааме, вокально-инструментальное сочинение на афоризмы Л. Витгенштейна *Proverb, Nagoya Marimbas*, (1994), где Райх обратился к репетитивным техникам 1960–70-х годов.

В XXI столетии композитор возвратился к ранним экспериментальным работам. Так, в 2001 году в исполнении популярного гитариста Доминка Франка прозвучала *Electric Guitar Phase* – новая версия ранней работы 1967 *Violin Phase*. Директор Школы Музыки в Истмане Алан Пирсон аранжировал сочинение Райха *Music for a Large Ensemble*, значительно расширив группу саксофонов и вокал.

Сегодня Стив Райх – признанный композитор с мировым именем. «Стиль Стива Райха узнаешь безошибочно – независимо от того, слушаешь ли его музыку, беседуешь ли с ним или читаешь его записки о музыке. Энергия, эрудиция, часто остроумный само-

справочник, тексты Райха предлагают тот же стремительный темп идей, который делает его композиции такими захватывающими», – говорил главный редактор журнала *New Sounds* Джон Шеффер¹. Иван Зипорин, профессор музыки Института в Массачусетсе, кларнетист, на встрече, посвященной выходу в свет книги Райха *Размышления о музыке*, верно и метко подытожил: «Каждый музыкант, обращающийся к написанию музыки с изменяющимися процессами, чувствует себя в долгу перед Стивом Райхом. От Арво Пярта до Дэвида Бауэра, от Лигети до рок-группы *U2* – Райх изменил путь, которым мы шли в создании музыки. Нормой его звукового саунда стали формальная ясность и строгость» [там же].

2.4. ФИЛИП ГЛАСС (1937)



Ф. Гласс родился в Балтиморе 31 января в семье крупного радиомеханика, владельца собственной мастерской. С шести лет начались занятия музыкой, сначала с игры на скрипке, а затем на флейте в консерватории Пиабоди. Во время учебы в университете Чикаго Гласс занимался математикой, философией, играл на фортепьяно. В 1957 году поступил в Джульярдскую школу музыки в Нью-Йорке на отделение композиции. За пять лет учебы были написаны

¹ Цит. по: Steve Reich and Musicians will perform Clapping music and Drumming part I / [Electronic resource] – Mode of access: <http://www.nonesuch.com/>

струнные квартеты, концерты, хоровые сочинения – всего более семидесяти работ, многие из которых были опубликованы издательством Теодора Прессера.

В 1964 Ф. Гласс, двадцатисемилетний человек со значительным творческим багажом, уехал в Париж для занятий по композиции с Надей Буланже, под руководством которой изучал музыку И. С. Баха, В. Моцарта, Л. Бетховена, произведения XX века. На концертах *Domaine Musicale*, организованных П. Булезом, он слушал сочинения Р. Вагнера, А. Шенберг, А. Берга, А. Веберна, П. Булеза, американских композиторов – Э. Брауна, Дж. Кейджа, М. Фелдмана.

В 1965 году в Париже, во время работы над фильмом Конрада Рука *Chappaqua*, состоялась знаменательная встреча с индийским ситаристом Рави Шанкаром. Для воспроизведения импровизаций Р. Шанкару необходим был помощник, который смог бы перевести музыку в систему западноевропейской нотации. Так Ф. Гласс получил работу, хотя в то время практически ничего не знал об индийской музыке; месяцы ушли на плодотворные общения с Р. Шанкаром и А. Ракхом, исполнителем на табле. Проблема обозначилась тогда, когда Гласс попытался записать нотами музицирование Алла Ракха, прибегнув к традиционной потактовой сетке. «Все ноты равны», – постоянно повторял ему исполнитель; в отчаянии Филип Гласс убрал тактовые черты вообще: вместо различных группировок восьмью длительностями образовался поток ритмических импульсов. Вследствие найденных технологических решений Гласс отрекся от своих прежних сочинений – начались годы эксперимента.

По возвращении в США началось сотрудничество с Райхом. Для исполнения музыки двух композиторов сформировался коллектив, разделившийся на две группы. Одной из них стал *Ансамбль Филипа Гласса*, совершивший ряд концертных туров по странам Европы – Голландии, Швейцарии и Германии, в которых были представлены ранние работы композитора.

Начало 1970-х в жизни композитора ознаменовались его участием в представлениях, которые проходили в *Park Place*

Gallery. Это был период зарождения искусства перформанса, в котором принимали участие две сотни, а иногда и более художников, музыкантов, танцоров, театралов. Здесь свое мастерство показывал театр *SONO*. В исполнении его труппы осуществились постановки многочисленных спектаклей, музыку к которым писал Гласс. Параллельно создавались произведения для своего коллектива. Если театр стал катализатором музыкальных новаций, то Ансамбль дал композитору возможность разрабатывать идеи, которые на практике требовала театральная музыка. Этапным произведением явилась *Music in Twelve Parts*.

Начиная с 1976 года одна за другой появляются оперы-портреты, посвященные историческим фигурам, которые своей мудростью и силой внутреннего видения меняли ход истории: *Einstein on the Beach*, *Satyagraha*, *Akhnaton*. Однако оперы не принесли композитору ожидаемого материального достатка. В течение многих лет Гласс работал грузчиком мебели, водопроводчиком и таксистом; в 1976 году после премьеры оперы *Einstein on the Beach* в *Mumproliten Opera* он оказался банкротом. Даже в такой ситуации Гласс не стал преподавать в музыкальной академии, а продолжал гастрольные поездки со своим коллективом. Лишь заказы и блистательные постановки опер в Европе помогли обеспечить финансовое равновесие. Ф. Гласс и его Ансамбль, не задействованные в постановках этих опер, все чаще и чаще играли в рок клубах. В конце 1970-х гг. нью-йоркские рок клубы для Гласса были наиболее важной и жизнеспособной новой музыкальной площадкой, по словам композитора, более стимулирующей и новаторской чем-то, что он слышал после окончания учебных учреждений или от людей, подражающих ему [см.: 162, с. 118]. Приблизительно в это же время появилась комфортабельная студия звукозаписи, был выпущен дебютный диск рок-композиций *Glassworks*.

С 1981 года Гласс начал работать в жанре киномузыки, ярким открытием стала музыка к документальным лентам Г. Реджио *Koyaanisqatsi* и *Powaqqatsti* (или Колдовство жизни). Гласс говорил, что на протяжении двадцати лет после создания музыки к фильму

Koyaanisqatsi наблюдал, как менялась реакция аудитории. Сначала лента воспринималась лишь как отражение идей хиппи, а после событий 11 сентября 2001 года она обрела новую жизнь. *Koyaanisqatsi* неизменно вызывает восхищение критиков и самой широкой публики во всем мире, т.к. обращен к глубинным проблемам человеческого существования, способствует смене мировосприятия. Действующими лицами картины становятся движение, пространство, перспектива, форма, тональность. В итоге режиссер и композитор фильма добиваются полного единения фактуры изображения ("картинки") и музыкальной фактуры. Но чтобы получить этот результат, создателям картины понадобились многие годы. Непрерывная работа над фильмом длилась целых семь лет – при теснейшем сотрудничестве режиссера и композитора. Обсуждался каждый кадр, иногда музыка писалась тут же к смонтированному куску или наоборот – уже созданный звуковой фрагмент начинал задавать направление видеоряду. Авторам фильма удалось посредством языка, идей, образов, ассоциаций и тончайших нюансов передать нечто неизмеримо большее, нежели смогли бы донести слова. После работы Гласса над несколькими саундтреками у него возникла мысль о живом исполнении музыки одновременно с показом фильма. Начиная с 1983 года, около 200 раз экранизация фильма *Koyaanisqatsi* осуществлялась в сопровождении "живого" исполнения музыки Филипа Гласса; музыканты размещались непосредственно перед экраном.

В 1990-е годы продолжалась работа Гласса в оперном жанре, из-под пера выходят камерная опера *The Jumper Tree* по сказкам братьев Гримм, *The Making of the Representative for Planet 8* по одноименной книге современной американской писательницы Дорис Лессинг. В это же время происходит знакомство композитора со знаменитым коллективом – *Кронос квартетом*, в исполнении которого были записаны квартеты, симфонии. Параллельно Ф. Гласс создает музыку к ряду фильмов, среди которых – *Тонкая голубая линия* (1989, реж. Е. Моррис), *Anima Mundi* (1993, третий документальный фильм Г. Реджио), *Кундун* (1995, реж. М. Скорсэзе), *Дракула* (1999, реж. Т. Браунин).

Неоднократно Ф. Гласс совершает гастроли в Европу, в том числе и в Москву. Во время последнего приезда состоялось концертное исполнение музыки *Koyaanisqatsi*.

2.5. ЛА МОНТЕ ЯНГ.

Избранные произведения, дискография

1956

Five small pieces for String Quartet: *a Wisp, a Gnarl, a Leaf, a Twig, a Tooth* (Пять маленьких пьес для струнного квартета: *Пучок, Сучок, Лист, Прут, Зуб*).

1958

1. *For Brass I* (Для медных I).
2. *For Brass II* (excerpt) (Для медных II, фрагмент).

1959

1. *For Guitar* (excerpt) (Для гитары, фрагмент).
2. *Vogadelta 23*.

1960

1. *Raga By Ravva* (part 1).
2. *Poem For Chairs, Tables, Benches, Etc.* (Поэмы для Кресел, Стульев, Светильников, и т.д...); исполняется на любых предметах, издающих звук.

1961

1. *Two Sounds* (Два звука).
2. *Piano Study* (Упражнение для фортепиано).
3. *Compositions 1960*, вербальные партитуры, (*Composition 1960 №7* – для любого исполнительского состава).

1962

The Second Dream of The High-Tension Line (Второй сон в шаге от высоковольтной линии).

1963

Рок-композиции:

1. *Bb Dorian Blues* (Блюз Дориан).
2. *The Ozer Day*.

3. *Early Tuesday Morning* (Раннее утро вторника).

4. *Evening: New York City. The Fire is a Mirror* (Вечер: Нью-Йорк. Огонь – это зеркало).

5. *Day of the Antler* (День рога).

1964

1. *Day of Gammedeon, The Well-Tuned Piano* (День гамм, хорошо настроенное пианино), для фортепиано, настроенном в пифагорейском строе.

2. *The Tortois, His Dream* (Робокар, его сны и полеты) для вокально-инструментального ансамбля и синтезатора.

3. *Pre-tortois Dream Musika* (Музыка Сна Пред-робокара) для дуэта саксофонов.

4. *The Tortoise, His Dreams and Journeys* (Черепашка, ее мечты и путешествия) для электрооргана.

1966

Электронные композиции:

1. *Map of 49's Dream For Two Systems Of 11 Sets At Galactic Intervals* (Карта 49-й мечты для двух систем 11-ти комплектов в галактических интервалах).

2. *The Big Band Lower Map of the Eleventh Division* (Большая ленточная нижняя карта одиннадцатого деления).

1979 – 85

Harrison Street Dream House (Дом сна на Харрисон стрит), цикл из шести произведений, длящийся 6 лет; мультимедийный проект.

1991

1. *Young Dorian Blues in A* (Ранний блюз Дориан в тоне Ля); для рок-группы *Всегда плохой блюз бэнд*.

2. *The Lower Map of The Eleven's Division in The Romantic Symmetry* (over a 60 cycle base) (Нижняя карта из 11 частей в Романтической симметрии (более 60 вращающихся моделей); для рок-группы и камерного оркестра.

1993

Альбомы для рок-группы *Всегда плохой блюз бэнд*:

1. *Just Stompin* (Только Стомпин).
2. *Live at the Kitchen* (Жизнь на кухне).

1993-2000

Seven Years of Sound and Light (Семь лет Звука и Света); мультимедийный проект.

Избранная дискография

1. *La Monte Young – Dream House*

The Theatre Of Eternal Music: L.M.Y – voice & sine waves, M. Z. – voice, Jon Hassel – trumpet, Gassett List – 78:17 / LP? / CDR./

2. *Arditti String Quartet – On Remembering a Naiad*

Five small pieces for String Quartet: *a Wisp, a Gnarl, a Leaf, a Twig, a Tooth*. Ensemble Neue Musik Muenchen. 29.11.77.

3. *Concerto al Conservatorio G. Verdi di Torino:*

- *Arabic Numeral* (versione per timpano) (Арабская цифра);

- *Composition 1960 №7* (versione per vibrafono);

- *Composition 1960 №7* (versione per ensemble).

08:17 / ? / CDR / A

ТЕРРИ РАЙЛИ.

Избранные произведения, дискография¹

1950-е

1. *Spectra* (Снектр); для шести инструментов.
2. *String quartette* (Струнный квартет).
3. *Autumn Heavers, Untitled Organ* (Осенние небеса, Орган без титула); импровизации к танцам Энн Хэлприн.

1961

The five Legged Stool (Пять шагающих табуретов), для магнитофонной ленты.

¹ Информация приводится по: Terry Riley / [Electronic resource] – Mode of access: // <http://mailto:batzerarts@aol.com>; Terry Riley / [Electronic resource] – Mode of access: // <http://mailto:ergo@newalbion.com>., а также по источникам, помещенным в библиографии.

1963

1. Музыка к фильму Кена Дэвейса *Дар* (1963).
2. *Dorian Reeds* (Читающая Дориан); для солирующего инструмента и магнитофона.

1964

1. *Keyboard Studies №2* (Изучение клавиатуры №2); для синтезатора.
2. *In C* (В тоне До); для ансамбля (любой исполнительский состав).

1965

Tread on the Trail (Шаги по следам); для двух фортепиано.

1966

Reed Streams (Тростниковые Потoki); рок-композиция для группы *Mass Art*.

1967

1. *Keyboard Studies №7* (Изучение клавиатуры №7); для синтезатора.
2. *A Rainbow in Curved Air* (Радуга в искривленном пространстве); для клавишных инструментов (синтезатора, клавикорда, роксихорда, тамбурина, думбекса).

3. *Poppy Nogood* (Нехороший Поппи); для саксофона-сопрано и аккумулятора с замедленным временем.

1970-е

1. *Persian Surgery Dervishes* (Танцующие персидские дервиши); для инструментального ансамбля.
2. *The Medicine Wheel* (Колесо медицины); для струнного квартета, ситары и табла.

1976

Shri Camel (Верблюды); для электрооргана (Ямаха YC-45D), снабженного компьютерной системой цифрового смещения и настроенного в пифагорейском строе.

1978

G Song (Песнь); для струнного квартета.

1985

1. *The Ethereal Time* (Эфирное время); рок-композиция.

2. *Cadenza on the Night Plain* (Каденция в Ночной равнине); для струнного квартета.

1986

The Harp of New Albion (Арфа нового Альбиона); для фортепиано.

1987

Salome Dances (Танцы Саломеи); два цикла для струнного квартета.

1992

The Saint Adolf Ring (Святой Адольф Ринг); опера, по рисункам, стихам, письмам и математическим формулам Адольфа Вёльфли.

1998 – 1999

1. *Three Requiem quartets* (Три Реквиема); для струнного квартета.

2. *The Book of Abbeyozzud*, 24 пьесы для гитары и ансамбля гитар.

3. *What the River Said* (Что река сказала); для рок-группы UK.

4. *The Dream* (Мечта); для фортепиано соло в микротоновом строе, по заказу фирмы Ямаха.

1980 – 90-е годы

12 струнных квартетов по заказу *Кронос квартета*.

2000

1. *Живые звуки Жизни XXI века*; рок-альбом для группа *Все Звезды*.

2. *Banana Numberto*; концерт для фортепиано.

2001

1. *Y Bolanzero*; для большого ансамбля гитар, струнного квартета и пипы.

2. *Saxophone quartet*, для коллектива *Arte Quartet*.

2002

Solar cola (Солнечные кольца); перфоманс с участием струнного квартета, фортепиано.

Избранная дискография

1. *The Book of Abbeyozzud*

David Tanenbaum, guitar, with Gyan Riley, guitar; Tracy Silverman, violin; William Winant, percussion; 1999 (New Albion, NA106).

2. *G Song, Cadenza on the Night Plain*

Kronos Quartet; 1985 (Gramavision, R22Z 79444 2).

3. *The Church of Anthrax*

T.Riley with John Cale; 1970 (CBS).

4. *Descending Moonshine Dervishes*

T. Riley, electric organ; 1982 (Kuckuck, 11047-4).

5. *The Harp of New Albion*

T. Riley, piano; 1986 (Celestial Harmonies, CEL 018/19).

6. *In C: 25th Anniversary Concert*

T.Riley, Rova, Henry Kaiser, Jaron Lanier, a.o.; 1995 (New Albion, NA071).

7. *The Padova Concert: music from The Harp of New Albion and Salome Dances for Peace*

T. Riley, piano; 1992 (Amiata Records, ARNR 0292).

8. *The Persian Surgery Dervishes* 1972 (Shandar, 83501).

9. *A Rainbow in Curved Air; Poppy Nogood and the Phantom Band*

T. Riley, electric organ and electric harpsichord; 1969 (CBS, MK07315).

10. *Salome Dances for Peace*

Kronos Quartet; 1989 (Elektra/Nonesuch, 79217-2).

11. *Shri Camel*

T. Riley, electric organ; 1978 (CBS, MK35164).

12. *The Ten Voices of the Two Prophets*

T. Riley, vocals and synthesizers; 1983 (Kuckuck, 12047-2).

СТИВ РАЙХ.
Избранные произведения, дискография

1965

It's Gonna Rain (Будет дождь); для магнитофонной ленты.

1966

1. *Come Out* (Выходит); для магнитофонной ленты.

2. *Melodica*; для магнитофонной ленты.

1967

1. *Piano Phase* (Фортепианная фаза); для двух фортепиано (или двух маримб).

2. *Violin Phase* (Скрипичная фаза); для скрипки и магнитофонной ленты или 4-х скрипок.

3. *My Name Is* (Меня зовут); для трех магнитофонов, исполнителей и аудитории (manuscript only).

1968

Pendulum Music (Маятниковая музыка); для 3-х или 4-х микрофонов, усилителей, громкоговорителей.

1970

1. *Four Organs* (Четыре органа); для четырех электрических органов и маракас.

2. *Phase Patterns* (Фазовые паттерны); для четырех электрических органов.

3. *Drumming* (Барабанная дробь); для барабанов бонго, 3-х маримб, 3-х гlockenspiel, 2-х вокалистов и флейты-пикколо.

1972

Clapping Music (Музыка хлопков); для двух исполнителей.

1973

1. *Music for Pieces of Wood* (Музыка для деревянных брусков); для пяти пар клавиес-палочек.

2. *Music for Mallet Instruments, Voices, and Organ* (Музыка для ударных инструментов, голосов и органа); для двух женских голосов, четырех маримб, двух гlockenspiel, металлофона и электрического органа.

3. *Six Pianos* (Шесть роялей); для шести пианистов (при исполнении на маримбах иное название – *Шесть маримб*).

1974–76

Music for 18 Musicians (Музыка для восемнадцати музыкантов); для скрипки, виолончели, двух кларнетов, четырех женских голосов, четырех фортепиано, двух маримб, двух ксилофонов, металлофона и маракасов.

1978

Music for a Large Ensemble (Музыка для большого ансамбля).

1979

1. *Variations for Winds, Strings, and Keyboards* (Вариации для духовых, струнных и клавишных).

2. *Octet, в 1983 – Eight Lines* (Восемь линий); для двух фортепиано, струнного квартета и двух духовых инструментов.

1981

Tehillim (Псалмы); для трех сопрано, альты и инструментального ансамбля.

1982

Vermont Counterpoint (Вермонтский контрапункт); для флейты и магнитофонной ленты.

1984

1. *Desert Music* (Музыка пустыни); кантата для камерного хора и большого симфонического оркестра на стихи американского поэта У.Уильямса.

2. *Sextet*; для ансамбля ударных инструментов и клавишных.

1985

New York Counterpoint (Нью-йоркский контрапункт); для кларнета и магнитофонной ленты.

1986

Three Movements (Три движения); для симфонического оркестра.

1987

1. *Electric Counterpoint* (Электрический контрапункт); для гитары и магнитофонной ленты.

2. *The Four Sections* (Четыре оркестровые группы); концерт для оркестра.

1988

Different Trains (Разные поезда); для струнного квартета и магнитофонной ленты.

1989-1993

The Cave (Пещера); музыкальный видео театр с привлечением документальных видео материалов.

1993

Duet; для двух солирующих скрипок и струнного ансамбля.

1994

Nagoya Marimbas (Маримбы Нагойи); для двух маримб. Транскрипция для двух гитар *Nagoya Guitars* (1996).

1995

1. *City Life* (Городская жизнь); для инструментального ансамбля и магнитофонной ленты.

2. *Proverb* (Притча); для инструментального ансамбля и магнитофонной ленты на текст Л.Витгенштейна.

1998

Triple Quartet (Тройной квартет); для струнных квартетов.

2002

Three Tales (Три истории); музыкальный видео проект (1-я часть трилогии – *Хинденбург*; 2-я – *Бикини*, об испытаниях атомного оружия; 3-я часть – *Долли*, о достижениях генной инженерии и первых опытах клонирования).

Избранная дискография

1. *Three Tales DVD & CD set*

Steve Reich Ensemble & Synergy Vocals conducted by Bradley Lubman (Nonesuch Records 79662 - release date: August 19, 2003).

2. *Drumming*

Steve Reich and Musicians, recorded by Deutsche Grammophon in 1974. Re-released 2004. (Deutsche Grammophon DG 474 323-2).

3. *Music for 18 Musicians*

Ensemble Modern, Lubman (BMG 09026-68672).

4. *City Life, New York Counterpoint, Eight Lines, Violin Phase*

Roland Diry: clarinets (New York Counterpoint); Jagdish Mistry: violin (Violin Phase); Peter Rundel: conductor (City Life); Bradley Lubman: conductor (Eight Lines) (RCA/BMG 74321 66459 2).

5. *City Life. Nagoya Marimbas. Proverb*

Bob Becker and James Preiss, Steve Reich Ensemble / Bradley Lubman Theatre of Voices/Paul Hillier (Nonesuch 79430).

6. *The Desert Music*

Steve Reich and Musicians; Brooklyn Philharmonic Orchestra & Chorus / Michael Tilson Thomas (Nonesuch 79101).

7. *Different Trains. Electric Counterpoint*

Kronos Quartet, Pat Metheny, guitar (Nonesuch 79176).

8. *Early Works: Clapping Music, Come Out, It's Gonna Rain, Piano Phase*

Russ Hartenberger and Steve Reich, perc., Nurit Tilles and Edmund Niemann, pianos (Nonesuch 79169).

9. *Music for a Large Ensemble, Octet, Violin Phase*

Steve Reich and Musicians (ECM New Series 78118-21168).

10. *Tehillim*

Steve Reich and Musicians (ECM New Series 21215).

11. *Phase Patterns, Pendulum Music, Piano Phase, Four Organs*

Ensemble Avantgarde (Wergo 6630).

12. *The Cave*

Steve Reich Ensemble / Paul Hillier (Nonesuch 79327).

ФИЛИП ГЛАСС.

Избранные произведения, дискография¹

1966

1. Струнный квартет.
2. *Chappaqua* (Чанпакуа); музыка к фильму К. Рука.

1967

Head on (Голова на); для скрипки, виолончели и фортепиано.

1968

1. *I + I*; пьеса для одного исполнителя и стола, к крышке которого подключен микрофон.
2. *Strung Out* (За пределами струны); для скрипки, озвученной микрофоном.
3. *Piece in the Shape of a Square* (Музыка в форме квадрата); для двух флейт.
4. *Gradus*, для саксофона сопрано.
5. *In Again out Again* (Снова и снова); для фортепиано.

1969

1. *Red Horse* (Красный конь); музыка к спектаклю М. Минес.
2. *Music in Contrary Motion* (Музыка в обратном движении); для органа.

1972

Music for Voices (Музыка для голосов); музыка для спектакля.

1974

1. *Music in Twelve Parts* (Музыки в двенадцати частях); для инструментального ансамбля.
2. *The Lost Ones* (Первые потери); музыка к спектаклю С. Беккета.

1975

1. *Another Look at Harmony – Part III* (Другой взгляд на гармонию, часть III); для кларнета и фортепиано.
2. *Another Look at Harmony – Part IV* (Другой взгляд на гармонию, часть IV); для хора, органа или электрооргана.

1976

1. *Einstein on the Beach* (Эйнштейн на пляже); опера в 4 актах. Либретто Р. Уильсона и Ф. Гласса.
2. *Songs from Liquid Days* (Песни текучих дней); альбом рок-композиций.

1978

Dance №2 (Танец №2); для органа.

1979

1. *A Madrigal Opera* (Мадригальная опера); опера в 4 сценах.
2. *Dance №4* (Танец №4); для органа.

1980

Satyagraha (Сатьяграха); опера в 3 актах. Либретто (санскрит) Ф. Гласса и де Джона.

1981

1. *Koyaanisqatsi* (Коянисгацци); музыка к фильму Г. Реджио.
2. *Glassworks*; альбом рок-композиций.

1982

The Photographer (Фотограф); опера в 3 актах. Либретто Ф. Гласса и Р. Малаха.

1983

1. *Akhnaten* (Эхнатон); опера в 3 действиях.
2. *Company* (Компания); музыка к пьесе С. Беккета.
3. *String Quartet №2 Company* (Струнный квартет №2 Компания).

1984

1. *Mishima*; музыка к фильму П. Шредера.
2. *Three Songs for Chorus a cappella* (Три песни для хора а cappella).

1985

1. *The Jumper Tree* (Можжевельное дерево); опера в 3-х действиях. Музыка Ф. Гласса и Р. Морана.
2. *String Quartet №3 Mishima* (Струнный квартет №3 Мишима).

¹ Список музыки приводится по: Philip Glass. Official Web Site [Electronic resource] – Mode of access: //http://www.philipglass.com

1986

1. *In the Upper Room (В верхней комнате)*; танцы для симфонического оркестра.
2. *Phaedra (Фэдра)*; для струнного оркестра.
3. *Songs from Liquid Days (Песни из текучих дней)*; рок-альбом.

1987

1. *Powaqqatsti (Пауагаци или Колдовство жизни)*; музыка к фильму Г. Реджио.
2. Concerto for Violin and Orchestra.
3. *The Light (Свет)*; для симфонического оркестра.

1988

1. *The Fall of the House of Usher (Падение дома слуги)*; опера в 2-х актах. Либр. совместно с Йоркинсом.
2. *The Making of the Representative for Planet 8 (Представительство для Планеты 8)*, (1985-1988); опера в 3 актах. Либр. Д. Лессинга.
3. *The Thin Blue Line (Тонкая голубая линия)*; музыка к фильму режиссера Е. Морриса.
4. *Arabesque in Memoriam (Мемориальная арабеска)*; для флейты соло.
5. *Metamorphosis (Метаморфозы)*; для фортепиано.
6. *The Canyon (Каньон)*; драматический эпизод для оркестра.
7. *1000 Airplanes on the Roof (1000 аэропланов над крышами)*; музыка к спектаклю.

1989

String Quartet №4 *Buczak* (Струнный квартет №4 Букзак).

1990

1. *Hydrogen Jukebox (Водоворот)*; музыка для театра (совместно с А. Гибсоном, Дж. Сирлиным).
2. *Passages (Переходы)*; для симфонического оркестра.

1991

1. *White Raven (Белый ворон)*; опера в 5-ти актах. Либр. совместно с У. Уильсомом.
2. String Quartet №5.

1992

1. *The Voyage (Путешествие)*; опера в 3-х актах. Либр. Д. Х. Хьянга.
2. *A Brief History of Time (Краткая история времени)*; музыка к фильму Э. Морриса.
3. Concerto grosso.

1993

1. *Orphee (Орфей)*; опера в 2-х актах. Либр. Ф. Гласса.
2. *Anima Mundi*; музыка к документальному фильму Г. Реджио.

1994

1. *The Civil War's (Гражданские войны)*; опера в 4-х сценах. Либр. Р. Уилсона.
2. *Echoers*, пьеса для двух скрипок и струнного оркестра.

1995

1. *The Beauty and the Beast (Красавица и чудовище)*; опера по сценарию Дж. Коктеуа.
2. Concerto for Saxophone Quartet and Orchestra (Концерт для квартета саксофонов и оркестра).
3. Melodies for Saxophone.
4. Symphony №3, для камерного оркестра.

1996

1. *The Secret Agent (Секретный агент)*; музыка к фильму Х. Хэмптона.
2. Heroes Symphony.

1997

1. *The Marriages Between Zones Three, Four and Five (Браки между зонами три, четыре, пять)*; опера в 2-х актах. Либр. Д. Лессинг.
2. *Monsters of Grace (Чудовище Грация)*; опера Ф. Гласса и Р. Уилсона.
3. *Kundun (Кундун)*; музыка к фильму М.Скорсиса.
4. *Songs of Milarepa (Песни Миларепа)*; для камерного оркестра.

1998

The Joyful Moment, для фортепиано.

1999

1. *Dracula* (*Дракула*); музыка к фильму Т. Браунина.

2. *Symphony №5*, в 12 частях для 5 солистов, большого смешанного хора, детского хора и оркестра. Тексты Ф. Гласса, Дж. Мортон и К. Педерсена.

2000

Tirol Concerto (*Тирольский концерт*); для фортепиано и оркестра.

2002

Naqoyqatsi (*Нагойягаци*); музыка к фильму Г. Реджио.

2003

The Fog of War (*Туман войны*); музыка к фильму Э. Морриса.

6. Philip Glass. Powaqqatsi

Music by Philip Glass. For the Film by Godfrey Reggio. Michael Riesman, Conductor. 1987.

7. Philip Glass. Mishima

Music by Philip Glass. For the Film by Paul Schrader. Michael Riesman, Conductor. Recording available on Nonesuch 79113-2 (1985).

8. Philip Glass. Low Symphony

From the music of David Bowie and Brian Eno. Recording available on Point Music 438-150-2 (1993).

Избранная дискография¹

1. Philip Glass. Songs from the Trilogy (compilation)

Compilation Produced by Kurt Munkacsi. Musical Supervision by Michael Riesman (1989).

2. Philip Glass. 1000 Airplanes on the Roof

Music/theater work in one act, Text by David Henry Hwang. Recording available on Virgin 91065-2 (1989).

3. Philip Glass. Kronos Quartet

Recording Nonesuch 79356-2 (1995).

4. Philip Glass. String Quartet №3 Mishima

Recording available on Nonesuch 79113-2 (1985).

5. Philip Glass. Performed by Alter Ego

Recording available on Stradivarius STR 33602; 2001.

5. Philip Glass. Koyaanisqatsi

Produced by Kurt Munkacsi and Philip Glass. Conducted by Michael Riesman.

¹ Представлены диски, использованные при работе над монографией.

3. 13. В. Лившиц. Первоклассник:

*Кто-то сделал парту
Для кого?
Для меня!
Начертили эту карту
Для кого?
Для меня! (и т.д.)*

*Сторонитесь!
Я теперь уже не Васька,
я почтовый пароход.*

*А за Васькой бегал Мишка
по дороге,
по панели
(и т.д.)*

3. 14. Д. Хармс. Игра¹

*Бегал Петька по дороге,
по дороге,
по панели,
бегал Петька
по панели,
и кричал он:
– Га-ра-ра-р!
Я теперь уже не Петька,
разойдитесь!
Разойдитесь!
Я теперь уже не Петька,
Я теперь автомобиль.*

*А за Петькой бегал Васька
по дороге,
по панели,
бегал Васька
по панели,
и кричал он:
– Ду-ду-ду!
Я теперь уже не Васька,
сторонитесь!*

3. 15. Д. Хармс. Письмо к Никандру Андреевичу [128, с. 507–508]:

*Дорогой Никандр Андреевич,
получил твоё письмо и сразу понял, что оно от тебя. Сначала подумал, что оно вдруг не от тебя, но как только распечатал, сразу понял что от тебя, а то, было, подумал, что оно не от тебя. Я рад, что ты уже давно женился, потому что, когда человек женится на том, на ком он хотел жениться, то значит, он добился того, чего хотел. И вот я очень рад, что ты женился, потому что когда человек женится на том, на ком хотел, то значит, он добился того, чего хотел. Вчера я получил твоё письмо и сразу подумал, что это письмо от тебя, но потом подумал, что кажется, что не от тебя, но распечатал и вижу – точно от тебя. Очень хорошо сделал, что написал мне. Сначала не писал, а потом вдруг написал, хотя ещё раньше, до того как некоторое время не писал, – тоже писал. Я сразу, как получил твоё письмо, сразу решил, что оно от тебя и, потом, я очень рад, что ты уже женился. А то, если человек захотел жениться, то ему надо во что бы то ни стало жениться. Поэтому я очень рад, что ты, наконец, женился именно на том, на ком и хотел жениться. И очень хорошо сделал, что написал мне. Я очень обрадовался, как увидел твоё письмо, и сразу даже подумал, что оно от тебя. Правда, пока распечатывал, то мелькнула такая мысль, что оно не от тебя, но потом всё-таки я решил, что оно от тебя. Спасибо, что написал. Благодарю тебя за это и очень рад за тебя. Ты, может быть, не догадываешься, почему я так рад за тебя, но я тебе сразу скажу, что рад я за тебя потому, потому что ты женился, и именно на том, на ком и хотел жениться. А это,*

¹ Оркестр: сб. стихов. – М.: Детская литература, 1983. – С. 114–119.

знаешь, очень хорошо жениться именно па том, на ком хочешь жениться, потому что тогда именно и добиваешься того, чего хотел. Вот именно поэтому я так рад за тебя. А так же рад и тому, что ты написал мне письмо. Я ещё издали решил, что письмо от тебя, а как взял в руки, так подумал: а вдруг не от тебя? А потом думаю: да нет, конечно от тебя. Сам распечатываю письмо и в то же время думаю: от тебя или не от тебя? От тебя или не от тебя? Ну, а как распечатал, то и вижу, что от тебя. Я очень обрадовался и решил тоже написать тебе письмо. О многом надо сказать, но буквально нет времени. Что успел, написал тебе в этом письме, а остальное потом напишу, а то сейчас совсем нет времени. Хорошо, по крайней мере, что ты написал мне письмо. Теперь я знаю, что ты уже давно женился. Я и из прежних писем знал, что ты женился, а теперь опять вижу: совершенно верно, ты женился. И я очень рад, что ты женился и написал мне письмо. Я сразу, как увидел твоё письмо, так и решил, что ты опять женился. Ну, думаю, это хорошо, что ты опять женился и написал мне об этом письмо. Напиши мне теперь, кто твоя новая жена и как это всё вышло. Передай привет твоей новой жене.

Даниил Хармс. 25 сентября и октября 1933 года

3. 16. Л. Рубинштейн. События без наименования:

1. Абсолютно невозможно
2. Никак невозможно
3. Невозможно
4. Может быть, когда-нибудь
5. Когда-нибудь
6. Потом
7. Ещё нет
8. Не сейчас
9. И не сейчас
10. И не сейчас²
11. Возможно, скоро

12. Пожалуй, скоро
13. Действительно, скоро
14. Возможно, раньше, чем ожидалось
15. Уже скоро
16. Вот-вот
17. Сейчас
18. Вот!
19. Вот и все
20. Все.

Иллюстрации приведены по следующим источникам:

1. 2.1; 2.2; 2.6 / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.tate.org.uk/collection/T/>
2. 2.3; 2.7; 2.8 // Contemporary artists / Ed. by C. Nayloy. – Chicago and London: James Press, 1980. – P. 320, 654, 862.
3. 2.6 // Дональд Джадд: Скульптор: Кат. выст. / Сост. Б. Хаскел. – М.: Совет. худож., 1990. – 13 с.
4. 2.4 / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.centrepompidou.fr/images/oeuvres/XL>
5. 2.5 / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.walkerart.org/resources/res_msg_serro.html
6. 2.11 / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.artlex.com>

² При прочтении двух одинаковых строк предполагается различная интонация (например, побудительная и повествовательная).

ПРИЛОЖЕНИЕ 4. НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ¹

1. Т. Райли. *In C*.
2. Т. Райли. *Cadenza on the Night Plain*.
3. Ф. Гласс. Опера *Satyagraha*, № 2 *Evening Song*.
4. Ф. Гласс. *Powaqqatsi* (Soundtrack from Film), № 9 *Video Dream*.
5. Ф. Гласс. *Mishima* (Soundtrack from Film), № 13 *Epilogue from Sun and Steel*.
6. Т. Райли. *A Rainbow Curved Air*.
7. С. Райх. *Six Pianos*.
8. С. Райх. *Piano phase*.
- 8а. С. Райх. *Piano phase* (1-й раунд).
- 8б. С. Райх. *Piano phase* (3-й раунд).
9. Ф. Гласс. Опера *Einstein on the Beach*, № 9 *Knee 5*.
10. Ф. Гласс. *Mishima* (Soundtrack from Film), лейтгармония.
11. Ф. Гласс. *Mishima* (Soundtrack from Film), № 14 *Mishima Closing*.
12. Ф. Гласс. *Dracula* (Music for Film). № 1.
13. Ф. Гласс. Опера *Satyagraha*. № 1 *Protest*.
14. Ф. Гласс. Опера *Satyagraha*. № 6 *Kuru Field of Justice*.
15. Ф. Гласс. *1000 Airplanes on the Roof*. № 13. *A Normal Man Running*.
16. Ф. Гласс. *1000 Airplanes on the Roof*. № 9 *Three Truths* (1-й раздел).
- 16а. Ф. Гласс. *1000 Airplanes on the Roof*. № 9 *Three Truths* (2-й раздел).
- 16б. Ф. Гласс. *1000 Airplanes on the Roof*. № 9 *Three Truths* (3-й раздел).
17. С. Райх. *Octet* (1-й паттерн).
18. С. Райх. *Violin Phase*.

¹ Используются нотные тексты С. Райха, изданные в *Universal Edition* (London); Четвертый квартет Ф.Гласса – *Dunvagen Music Publishing, Inc.* 2000.

19. С. Райх. *Phases Patterns*.
20. С. Райх. *Octet* (2-й паттерн).
21. Т. Райли. *Tread on the Trail*.
22. С. Райх. *Clapping Music*.
23. Т. Райли. *Keyboard Studies № 2*.
24. С. Райх. *Come Out*.
25. С. Райх. *Four Organs* (цифры 1–8).
26. С. Райх. *Four Organs* (цифры 18–24).
27. С. Райх. *Four Organs* (цифра 43).
28. С. Райх. *Drumming*.
29. Т. Райли. *G Song* (1-й паттерн).
30. Т. Райли. *G Song* (2-й, 3-й паттерны).
31. Т. Райли. *G Song* (паттерн 4).
32. С. Райх. *Tehillim*. Часть I (экспозиция паттерн-мелодии и паттерн-ритма).
33. С. Райх. *Tehillim*. Часть II (1-й раздел).
34. С. Райх. *Tehillim*. Часть II (2-й раздел).
35. С. Райх. *Tehillim*. Часть II (3-й раздел).
36. С. Райх. *Tehillim*. Часть III (1-й раздел).
37. С. Райх. *Tehillim*. Часть III (1-й раздел, четвертое проведение стихов).
38. С. Райх. *Tehillim*. Часть IV (1-й раздел).
39. Ф. Гласс. *String Quartet № 4*. Часть I. Тема и вариация А1.
40. Ф. Гласс. *String Quartet № 4*. Часть I. Вариация А2.
41. Ф. Гласс. *String Quartet № 4*. Часть I. Вариация А3.
42. Ф. Гласс. *String Quartet № 4*. Часть II. Основная тема.
43. Ф. Гласс. *String Quartet № 4*. Часть II. Гармоническая схема I раздела.
44. Ф. Гласс. *String Quartet № 4*. Часть II. Средний раздел.
45. Ф. Гласс. *String Quartet № 4*. Часть III. Гармоническая схема хора.

46. Ф. Гласс. *String Quartet № 4*. Часть III. Тема хорала и основная тема.

47. С. Райх. *Different Trains*. Часть I, 1-й раздел (эпизоды 1–7).

48. С. Райх. *Different Trains*. Часть I, 2-й раздел (эпизоды 8–10).

49. С. Райх. *Different Trains*. Часть I, 3-й раздел (эпизод 11).

50. С. Райх. *Different Trains*. Часть II, 1-й раздел (эпизоды 3–4).

51. С. Райх. *Different Trains*. Часть II, 2-й раздел (эпизоды 5–11).

52. С. Райх. *Different Trains*. Часть II, 3-й раздел (эпизоды 12–19).

53. С. Райх. *Different Trains*. Часть II, 4-й раздел (эпизоды 20–22).

54. С. Райх. *Different Trains*. Часть III, 1-й раздел (эпизоды 1–5).

55. С. Райх. *Different Trains*. Часть III, 2-й раздел (эпизоды 6–7).

56. С. Райх. *Different Trains*. Часть III, 3-й раздел (эпизоды 8–11).

1. Т. Райли. *In C*

In C.

© 1964 Terry F.

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ АВТОРА	3
ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА I. МИНИМАЛИЗМ В АМЕРИКАНСКОМ ИСКУССТВЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА И ЕГО МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ	9
1.1. Американский музыкальный минимализм как проявление "новой простоты" в художественной культуре второй половины XX века	9
1.2. Американский минимализм как предмет исследования	13
1.2.1. Вопросы терминологии	13
1.2.2. Этапы развития американского минимализма	19
1.3. Мировоззренческие проблемы американского музыкального минимализма	27
1.4. Минимализм в других видах художественного творчества	35
1.5. Синтез традиций в американском музыкальном минимализме	42
ГЛАВА II. АМЕРИКАНСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ МИНИМАЛИЗМ КОНЦА 1950–70-х годов В ЕГО ТИПОЛОГИЧЕСКОМ ВИДЕ	58
2.1. Концептуальный минимализм	59
2.2. Репетитивный минимализм в творчестве Райли, Райха, Гласса	68
2.3. Характеристика паттернов репетитивного минимализма	74
2.4. Композиторские техники репетитивного минимализма	88

ГЛАВА III. АМЕРИКАНСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ МИНИМАЛИЗМ В ПОСТМИНИМАЛИСТСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ	109
3.1. Т. Райли. <i>G Song</i> (1978)	110
3.2. С. Райх. <i>Tehillim</i> (1981), <i>Different Trains</i> (1987)	114
3.2.1. <i>Tehillim</i> (1981)	115
3.2.2. <i>Different Trains</i> как музыкальный документ памяти жертв Холокоста	129
3.3. Ф. Гласс. Струнный квартет № 4 <i>Buczak</i> (1989)	145
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	156
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	159
ПРИЛОЖЕНИЯ	
Приложение 1. Глоссарий	173
Приложение 2. Краткие биографии, перечень избранных произведений	186
Приложение 3. Минимализм в скульптуре, литературе	214
Приложение 4. Нотные примеры	224

ДЛЯ ЗАМЕТОК

Научное издание

ДВУЖИЛЬНАЯ Инесса Федоровна

Американский музыкальный минимализм

Ответственный за выпуск А.Н. Вараксин

Подписано в печать 19.01.10. Формат 60×84^{1/16}.

Бумага офсетная. Ризография. Усл. печ. л. 16,5.

Уч.-изд. л. 17,75. Тираж 99 экз. Заказ .

Издатель и полиграфическое исполнение:

издатель А.Н. Вараксин

ЛИ № 02330/0131774 от 06.03.2006.

E-mail: editpol@tut.by