

И. Двужильная

В лучах экспериментальной американской музыки 2-й половины XX века: концептуальный минимализм

Неприятие новых идей
более распространено,
чем подтверждение их...

Филип Гласс

1950-е гг. в истории США называют периодом тотального экспериментаторства. Отбрасывая интерес к додекафонным сочинениям А. Шёнберга и его последователей, в творчестве ряда композиторов проявляется повышенное внимание к эксперименту, зависящему от результатов игры «в кости», «в карты». Генератором таких идей был Джон Кейдж (1912–1992), творчество которого дало импульс для поисков целой плеяде американских и европейских композиторов, обратившихся к алеаторике, электронике, конкретной музыке. Дж. Кейдж нетрадиционно подходит к любым звукам, окружающим его, уничтожал барьеры между музыкальным искусством и реальной жизнью. Композитор настойчиво поддерживал в музыке все новое, критикуя публику за то, что она не замечает важности этого момента. По его мнению, только та личность станет «двигателем» истории, которая «воспринимает новизну как необходимость исторического процесса» [11, 128].

Параллельно с экспериментальными сочинениями Дж. Кейджа в этот период появляются произведения М. Фелдмана, погружающие слушателя в бесконечные статические звуковые миры, экспериментальный театр Р. Эшли, музыкальная сатира и социальные комментарии С. Мартирано, сонористические сочинения Дж. Крама, хаотические компьютерные композиции Л. Хиллера, коллаж и импровизации Л. Джосса. В атмосфере тотального экспериментаторства Дж. Кейджа и его последователей получали образование, проходили период творческого становления основоположники минимализма — Ла Монте Янг (р. 1935), Терри Райли (р. 1936), Стив Райх (р. 1936), Филип Гласс (р. 1937).



Музыкальный минимализм возник в конце 1950-х гг. на Западном побережье США в лоне американского авангарда. В Америке он стал одним из проявлений широкой общекультурной концепции, именуемой в изобразительном искусстве Minimal art¹. Мировоззрение Л. М. Янга, Т. Райди, С. Райха, Ф. Гласса, получивших музыкальное образование в самых престижных колледжах и университетах США и Европы, сложилось под влиянием религиозно-философских учений Индии, Японии (в частности, дзен-буддизма), исканий Л. Витгенштейна, теории архетипов К. Г. Юнга, социологического структурализма М. Фуко и др. [Подробнее об этом см. 1]. Каждый из них выстраивал собственную концепцию, которую в общих чертах можно представить следующим образом: сведение к минимуму субъективного, личного, эмоционального начала; сознательное тяготение к предельной простоте, создание созерцательной медитативной сферы, в которой сосуществуют внешняя статика и внутренняя динамика состояния, ритуализация эмоционального спектра, «вибрация» внутри одного длительно выдерживаемого образа. На языковом уровне данная концепция проявилась в экономии средств музыкальной выразительности, в наделении самодостаточностью первичных элементов (отдельно взятого звука, паузы, простейших акустических сочетаний, кратких мелодических или мелодико-гармонических оборотов), в отсутствии в форме произведения контраста, развития, кульминации — традиционных драматургических факторов.

Первоначально минимализм проявил себя в изобразительном искусстве (работы Д. Джадда и Р. Серра, К. Андрэ и М. Бочнера, У. де Мариа и Д. Флэвина, З. Левитта и Р. Мэнголда и др.). Несколько позже он пришел в музыку, кинематограф (Э. Уорхол. «Сон», «Эмпайр» /начало 1960-х/; Г. Реджио. «Коянисгацци» /1981/ и «Пауагацци» /1988/), литературу (стихи Г. Стайн, Ф. Мона, Л. Рубинштейна). Minimal art предполагает минимальное вмешательство художника в окружающую среду, не предполагающие монтаж; отсутствие контрастного сопоставления; экономию художественных средств (например, в скульптуре — использование природных материалов, простых геометрических форм; в живописи — нейтральной цветовой гаммы черного или серого цвета; в кинематографе — создание эффекта внеэмоциональности речи); механистичность и имперсональность образа; исключение любых ассоциаций с явлениями окружающего мира.

Американский минимализм представляется нам сложным и многогранным явлением. Как объект музыковедческого исследования данное стилистическое направление в русскоязычном музыковедении еще не получило достойного освещения¹. Изученные нами произведения американских композиторов-минималистов, англоязычные источники, посвященные данной проблеме (названия отдельных статей даны в используемой литературе), позволили обозначить временные рамки этого направления, подтвердить существование его в двух ветвях — концептуальной и репетитивной.

Конспективно периодизация развития американского минимализма, предлагаемая нами, выглядит следующим образом²:

Первый этап (вторая половина 1950-х — начало 1970-х гг.) представляет собой экспериментальный период формирования минимализма, его двух ветвей. Он включает:

– зарождение минимализма в лоне «экспериментальной школы» Дж. Кейджа.

¹ Среди наиболее ярких работ отметим: *Байер, К.* Репетитивная музыка / К. Байер // Советская музыка. 1991. № 1. С. 106-111; *Дубинец, Е.* Знаки звуков. О современной музыкальной нотации / Е. Дубинец. Киев, 1999; *Крапивина, С.* Форма-процесс в «минимальной» музыке / С. Крапивина // Проблемы музыкознания: статьи молодых музыковедов. Вып. 1. Новосибирск, 2000. С. 145-153; *Кром, А.* Стив Райх и «классический минимализм» 1960-х – начала 1970-х гг. / А. Кром // Музыкальная академия. 2002. № 3. С. 209-214; *Поспелов, П.* Минимализм и репетитивная техника / П. Поспелов // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 74-82; *Ухов, Д.* Что надо знать кинематографистам о минимализме? / Д. Ухов // Киноведческие записки. 1995. № 26. С. 133-143.

² Данная периодизация близка иным, принадлежащим Д. Ухову, П. Поспелову, А. Кром, Е. Дубинец (см. вышеупомянутые работы), однако временные рамки предлагаемой нами периодизации несколько смещены. Главным критерием в ней выступает творчество композиторов-минималистов, вписывающееся в контекст того или иного явления второй половины XX века – авангарда, поставангарда, постмодернизма. Сущностное значение в периодизации играют и художественно-ценностные факторы: эстетическая оценка произведений композиторов-минималистов, популярность этой музыки в США и за их пределами, ее влияние на творчество композиторов других национальных культур.

- психоакустическое осмысление отдельного звука в «Compositions 1960» («Композиции 1960») Л. М. Янга;
- появление первого сочинения репетитивного минимализма (Т. Райли. «In C» /1964/), открытие его разнообразных техник; рост популярности произведений этой ветви в Европе.

Второй этап, классический, начавшийся в 1970-е гг., характеризуется осмыслением и обобщением экспериментов, широким обращением к минималистским техникам. Он включает:

- появление в творчестве Ф. Гласса, С. Райха монументальных сочинений (опера «Эйнштейн на берегу» Ф. Гласса, «Музыка для 18 исполнителей» С. Райха), ставших энциклопедией минимализма;
- начало сотрудничества Т. Райли с Кронос-квartetом;
- расцвет репетитивного минимализма (бестселлерами становятся пластинки с сочинениями Ф. Гласса; С. Райха начинают приглашать на международные фестивали авангардной музыки, например, на «Варшавскую осень»); Т. Райли совершает концертные поездки по странам Европы);
- выход данного направления за пределы США, обращение к его традициям композиторов Европы: эстонца А. Пярта, поляка М. Гурецкого и др.

Третий этап обозначается в конце 1970-х – 1980-е гг. с наступлением постминимализма. Он характеризуется:

- синтезом разнообразных в интонационном наполнении паттернов (нередко романтического характера) и техник репетитивного минимализма, ведущим к иным принципам формообразования, отличным от минималистских;
- истолкованием репетитивного метода минимализма в концепции «новой простоты» в творчестве композиторов разных школ: в России, Польше, Венгрии, Нидерландах, Великобритании¹;
- адаптацией элементов минимализма в неакадемических жанрах.

¹ Ярчайшими представителями минимализма в Великобритании являются М. Найман, С. Мартленд и Г. Фиткин, в Нидерландах — Л. Андрессен. В России к разнообразным техникам репетитивного минимализма обратились В. Мартынов, А. Батагов, С. Загний, в Польше — З. Краузе, М. Гурецкий, в Венгрии — Л. Шари, Б. Фараго, Т. Семцо.

Минималистская музыка американских композиторов по-разному структурировалась. Так, в исследовательской литературе чаще можно найти размышления именно о репетитивной ветви минимализма, произведения которой имеют аудиозаписи, в виде нотного текста. В выстраивании композиции такие сочинения представляют собой взаимодействие жесткой логики (вплоть до математической схематизации) и подчеркнутой процессуальности исполнительского музицирования по заданной модели. Статическая форма организована в них посредством нарочитой повторяемости функционально равноправных коротких паттернов, принудливо переплетающихся в звуковом пространстве. Ведущим принципом изложения материала выступает полиостинато.

Вторая ветвь американского минимализма рассматривается в отдельных работах российских исследователей и именуется как минимализм периода «экспериментальной музыки» (П. Носпелов), «минимализм стадии концептуализма» (Д. Ухов). В англоязычных трудах, посвященных проблемам минимализма, изначально не существует подразделения на разные ветви, однако дается описание хэппенингов, которыми было представлено это направление в стадии своего зарождения и которые невозможно передать ни одним средством звукозаписи. Изучение данных исследований позволило нам сделать вывод о существовании концептуального минимализма, предшествовавшего репетитивному. Через его стадию, начиная с середины 1950-х гг., прошли все вышеназванные композиторы-минималисты, отразив собственные оригинальные идеи, стоявшие зачастую за пределами музыкальной интонации. Действия исполнителей в данных работах фиксировались, сводились к минимуму и многократно повторялись точно либо в слегка измененном виде. Каждое из произведений концептуальной ветви было своего рода эпатажем, попыткой создать что-то, выходящее из общего ряда, феноменом, вызывающим у зрителя своего рода шок новизны.

Обратимся к описанию отдельных произведений, представляющих концептуальную ветвь минимализма.

Эксперименты в этой области начались в 1950-е гг. и были связаны, прежде всего, с творчеством Дж. Кейджа, развивавшегося в лоне философских идей дзэн-буддизма. Каждый элемент его произведений самодостаточен и тождествен целому, границы начала и конца композиции условны, форма адекватна физическому времени, в котором она существует. В центре внимания композитора находится звук, способный быть извлеченным всеми существующими способами; наряду с акустическими инструментами им использовался подготовленный рояль, звуки и шумы окружающего мира.

Эстетика Дж. Кейджа базировалась и на традициях футуристов, что проявилось в культивировании абсурда, нечто, лишённого логики. Главная установка заключалась в использовании «минимума средств», раскрывающих концепцию сочинения. Не случайно первым произведением концептуального минимализма исследователи называют нашумевшее сочинение 1950-х гг. «4'33"», предназначенное для любого инструмента. Наше оно «звучало» в фортепианной версии. Исполнитель выходит на сцену и, ничего не играя, сидит перед инструментом, таким образом, приглашая вслушаться присутствующих в разнообразие окружающей тишины. На обдумывание этого сочинения, по свидетельству Дж. Кейджа, ушло несколько лет; необходимо было найти такую концепцию, чтобы молчаливая пьеса не воспринималась шуткой, розыгрышем. В одной из лекций 1948 г. он говорил: «У меня есть несколько задумок. Первое, 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: 4, 79]. Премьера этого произведения состоялась в Гарварде в 1952 г. Для исполнения пьесы понадобилась комната со звуконепропускаемыми стенами. Музыкант, который «озвучивал» пьесу «4'33"», состоящую из трех частей (I часть — 33", II часть — 2'40", III часть — 1'20"), начал с того, что закрыл клавиатуру рояля и открыл ее только после истекшего времени.

Это сочинение Дж. Кейджа, как считают критики, является музыкальным эквивалентом «чистого ничто». Действительно, на первый взгляд, композиция «4'33''» кажется парадоксальной, однако именно она явилась ярчайшим проявлением простоты. Парадоксальность же заключается в том, что, погрузившись в тишину, Дж. Кейдж и его последователи сделали следующий шаг, вышли за пределы музыки, пригласив к участию в спектакле и публику. В перформансах Дж. Кейджа концептуальное начало являлось более существенным, чем его музыкальное воплощение¹.

Прямым последователем Дж. Кейджа начал свой творческий путь Ла Монте Янг (1935). В одном из сочинений, вербальном цикле «Композиции 1960», субъективная ценность внемзыкальных идей доводится до абсурда, заключающегося в отсутствии 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» [цит. по: 11, 135]. Данный цикл, благодаря своему содержательному аспекту, долгое время служил обильной пищей для критиков. Вызвано это было предлагаемыми автором действиями для 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»;

¹ В хэппенингах Дж. Кейджа широко использовались звуки окружающего мира: чирканье ручкой по бумаге, бульканье воды, звон от разбившейся стеклянной бутылки и т. д. Все звуки усиливались микрофоном.

- «играйте что-нибудь любимое вами»;
- «проведите прямую линию и следуйте за ней»¹.

Попытаемся «озвучить» одну из мини-партитур цикла, которую композитор комментирует следующим образом: «играйте квинту си – фа-диез на чем угодно и сколько угодно». Интервал си – фа-диез 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, если анализировать данные действия, то можно увидеть перспективу идей. Один из исследователей, К. Кардью, достаточно высоко оценил эксперименты Л. М. Янга: «Их ценность составляло погружение в одномерное схватываемое звучание, из-за которого традиционное синтаксическое членение на «начало-середину-конец» переставало действовать» [цит. по 5, 52].

Следующим шагом Янга-концептуалиста стала работа с долго длящимися музыкальными звуками; квазистатическая музыка основывалась на простоте гармонического языка. Паттерн, записанный на фортепиано, которое настроено в пифагорейском строе, вводился в систему электронной обработки в строго отобранных числовых соотношениях. Образующиеся комбинации многократно повторялись. Так, в электронном сочинении «Второй сон в шаге от высоковольтной линии передач» (1962) продолжительное время вибрирует аккорд, включающий звуки $g - c - cis - d^2$. Глубинный стереозвук, доносящийся из динамиков, расположенных в разных точках помещения, обволакивает, окружает слушателя,

¹ К сожалению, мы не владем данными мини-партитурами, однако комментарии к ним появляются в самых различных источниках [среди тех, что указаны в используемой литературе, см. следующие: 3, 5, 7, 10, 11].

² Здесь и далее по тексту, комментирующему сочинения Л. М. Янга 1960–70-х гг., сведения приводятся по изданию: [8, 101–113].

создавая разноплановое восприятие, в котором пространственный фактор используется сознательно и целенаправленно.

Начиная с 1964 г. Л. Янг включает в свои композиции элементы светодизайна, осуществляемые под руководством его жены, М. Зазилы. Несколько дней озвучивалось сочинение «Робкоп, его сны и полеты» (1964). Долго выдерживаемые, пульсирующие с определенной частотой звучания, по громкости приближенные к болезненному для нормального восприятия состоянию, исполнялись музыкантами-инструменталистами, вокалистами и специальными электронными генераторами. В это же время под руководством М. Зазилы комната освещалась световыми проекторами. Намерения Л. М. Янга состояли в том, чтобы найти стационарные звуки, представляющие самоценность и не зависящие от исполнительской интерпретации.

Шаг за шагом семья Янгов шла к своему детищу — «Театру вечной музыки», который разместился 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 г. В музыке все было направлено на отражение неподвижности, статики, на медитацию. Электронные генераторы колебания, вокалисты и инструментальный ансамбль (в его состав входили саксофоны, бас-гитара, ударные инструменты) озвучивали долго длящиеся пульсирующие тоны. Параллельно Л. М. Янг и его жена нели в североиндийском стиле, скользя между 3–4 звуками без артикуляции слов¹. Представление сопровождалось световыми эффектами, помогающими активизировать музыкальные находки Л. М. Янга².

¹ В начале 1970-х гг. Л. М. Янг и М. Зазила были учениками Пандита Прана Натха, известного индийского певца.

² Подобный «мультимедиа-театр» в 1970-х гг. устраивал американец Майкл Рант. Многочисленные электронные приборы издавали «статические» звуки, сам исполнитель играл на метровой бамбуковой флейте. Все помещение было увешано японскими циновками, а слушатели сидели на специальных подушках. Во время звучания музыки демонстрировались диапозитивы — скалы, вода, растительный мир [подробнее об этом см.: 4, 59].

Минимализму Л. М. Янга становится доступным онтологическое время, передающее беспредельную вечность. Не в таком ли ракурсе осмысления бытия следует рассматривать сочинения М. Фелдмана, композиции А. Пярта 1970-х гг., с характерными для них сверхмедленными темпами? Не становятся ли работы Л. М. Янга «музыкай транс», призванной, по словам К. Штокхаузена, «магически преобразить психику слушателя, увести его в сферу некоего «высшего сознания» [цит. по: 4, 34]? Избранный Л. М. Янгом концепция явилась одной из ведущих и в дальнейшем творчестве композитора, совмещавшего вплоть до 2000 г. работу в джазе и индустрии популярной музыки. Медитативные многочасовые композиции, являющие синтез музыки и света, Л. М. Янг и М. Зазила представили не только в США, но и в Европе — во Франции и Германии. Среди проектов — «Harrison Street Dream House», цикл из шести произведений, длившийся 6 лет (1979–1985), годовое турне 22nd Street (1989–1990)¹.

Через стадию концептуального минимализма прошли и два других представителя этого направления — Ф. Гласс и С. Райх, правда, в их творчестве подобные сочинения являли собой единичные случаи. Так, в 1968 г., одно за другим, появились два произведения Ф. Гласса — «Strung Out» («За пределами струны») и «Music in the Form of a Square» («Музыка в форме квадрата»), исполненные на одном из концертов в небольшом зале киностудии Film-Makers Cinematheque². Весь концерт был задуман как визуально-музыкальное представление. Названия пьес были напечатаны на растянутом мехе аккордеона. В монографии Ф. Гласс приводит любопытные факты, указывающие на неординарный подход в организации и представлении названных произведений. Например, когда звучало «Strung Out», композиция для скрипки соло, усиленной микрофоном, ноты скрипичной

¹ В рамках второго проекта был представлен целый ряд произведений Л. М. Янга, среди них — «Нижняя карта» из 11 частей, «Романтическая симметрия» (более 60 вращающихся моделей), исполненная совместно с биг-бэндом «Театра Вечной музыки» (камерный оркестр включал 23 исполнителя).

² Далее приводятся сведения из книги Ф. Гласса [см.: 9, 20].

партии крепились на стену так, что их внешний вид напоминал форму буквы «L». Таким образом, название композиции можно было трактовать многопланово. Сам Ф. Гласс 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 Ф. Гласса — «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 — около десяти футов). Внутри квадрата находился один флейтист, снаружи — другой. Партию первой флейты исполнял друг Ф. 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.

Два сочинения Ф. Гласса в определенной мере становятся первыми проектами «инструментального театра», в котором произведения выходят за пределы музыкальной интонации, дополняются шумом зала, реагирующего на действия исполнителей. Движения же исполнителей, их жесты направлены на зрительское восприятие и вряд ли мотивированы музыкой. Безусловно, сочинения Ф. Гласса не могли соревноваться со скандальными хэппенингами Дж. Кейджа или М. Кагеля, ибо первичной в них все же оставалась музыка.

В творчестве Райха также есть несколько сочинений концептуального характера; одно из них — «Pendulum Music» («Музыка маятника», 1968)¹. Для исполнения этой пьесы по предписанию автора было необходимо три и более микрофона, усилитель и колонки. Микрофоны подвешивались к потолку напротив колонок и свободно раскачивались.

¹ Сведения приводятся по аннотации к исполнению произведения, в тезисном варианте они излагаются в книге К. Поттера [см.: 10, 54].

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 (так называемый «микрофоновый эффект»): производилась серия импульсов. При затухании резонанса действия исполнителей возобновлялись, композиция продолжалась¹.

«Музыка маятника» — точная иллюстрация известных слов С. Райха: «Однажды процесс начался, и он непрерывно работает» [цит. по: 10, 54]. Таким образом, С. Райх предлагает оригинальное воплощение идеи, ведущей к акустическому искусству, идеи, которая смогла воплотиться благодаря интенсивному развитию электроники. Как верно отмечает Г. Орлов, в данном контексте «в роли носителя сообщения выступает не звук, а 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» [6, 250].

Итак, все, что могло быть интерпретировано концептуально, становилось материалом для музыкального произведения независимо от того, была ли эта концепция прочитана, увидена как картина, выражена через тишину, шум, речь или высотные тоны. Находясь в лоне авангардных явлений, концептуальная ветвь американского минимализма стала синтезом музыки и целого ряда немusикальских видов сценического оформления, таких, как привлечение светозвуковых эффектов, живописи; использование физического пространства сцены и зала (разных способов усиления звучания, необычное расположение звуковых источников внутри пространственной зоны); обращение к электронным средствам и компьютерным эффектам. Ее с полным правом можно назвать одним из первых проявлений мультимедиа. Вряд ли такие действия имели большую слушательскую аудиторию, полностью при-


¹ Эту идею блестяще развил канадский композитор Гордон Монахан. Во время исполнения концептуального сочинения в темном зале раскачивались светящиеся динамики, причем светились они ровно столько, сколько продолжался звук [см. об этом: 7].

нимающую их. Как и любое явление авангардного искусства, данные проекты и не стремились к этому. Если у С. Райха и Ф. Гласса сочинения концептуальной ветви минимализма были лишь промежуточным этапом их творческой биографии, то большинство проектов Л. М. Янга и М. Заслы продолжало существовать и в последующие годы, привлекая слушательскую аудиторию, настроенную в неакадемическом духе. Вероятно, эти эксперименты совпали со временем больших открытий в области высоких технологий, позволивших расширить и границы музыки.

Далеко не все доброжелательно относились к минимализму, негативные высказывания не раз появлялись на страницах прессы и в исследованиях. Так, Э. Денисов в одном из интервью называл его конформизмом, отступлением назад [см.: 3, 113]. Примитивным, не стоящим внимания искусством именовал минимализм П. Булез, выступая в Москве в 1990 г. на пресс-конференции в Союзе композиторов. Однако на сегодняшний день мы констатируем тот факт, что минимализм является влиятельным, динамически развивающимся (на данном этапе в рамках постминимализма) стилевым направлением в американском и европейском искусстве постмодернизма. Он представляет интерес для ряда композиторов, он находит свою слушательскую аудиторию.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. *Двуязыльная, И. Ф.* Мировоззренческие проблемы минимализма в американской музыке второй половины XX века / И. Ф. Двуязыльная // *Вестці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі*. 2003. № 4. С. 58-65.
2. *Дроздецкая, Н. К.* Джон Кейдж: творческий процесс как экология жизни / Н. К. Дроздецкая // *Супонева Г. И.* Проблемы нотации в музыке XX века. *Дроздецкая Н. К.* Джон Кейдж: творческий процесс как экология жизни. М., 1993. С. 75-113.
3. *Дубинец, Е.* Знаки звуков: О современной музыкальной нотации / Е. Дубинец. Киев, 1999.
4. *Леонтьева, О.* Внеевропейское в западной музыке 1970–1980-х гг.: «Медитативная музыка» — новая ориентация поставангарда / О. Леонтьева // *Западное искусство. XX век: Классическое наследие и современность*. М., 1992. С. 31-77.

- 
5. *Лобанова, М.* Музыкальный стиль и жанр: История и современность / М. Лобанова. М., 1990.
 6. *Орлов, Г.* Древо музыки / Г. Орлов. Вашингтон; СПб., 1992.
 7. *Ухов, Д.* Минимализм: групповой портрет на историческом фоне [Электронный ресурс] / Д. Ухов // Салон Audio Video. 1996. № 6. Режим доступа: <http://www.Gromko.ru>.
 8. *Karolyi, O.* Modern American Music from Charles Ives to the Minimalists / O. Karolyi. London, 1996.
 9. *Music by Philip Glass* / ed. and with supplementary material by R. T. Jones. New York, 1987.
 10. *Potter, K.* Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass / K. Potter. Cambridge, 2002.
 11. *Tawa, E.* A Most Wondrous Babbie. American Art Composers, Their Music, and the American Scene, 1950-1985 / E. Tawa. New York, 1987. P. 125-128.

Репозиторий
Учреждения образования
"Белорусская государственная
академия музыки"