

А.С. МЕШКОВА*Уральская государственная консерватория
им. М.П. Мусоргского, г. Екатеринбург, Россия
ORCID: 0000-0003-0113-6949***Феномен произведения в условиях минимализма**

Многие традиционные категории европейской профессиональной композиторской музыки были существенно преобразованы во второй половине XX века в результате последовательных экспериментаторских исканий композиторов авангарда. Одна из них – музыкальное произведение. В статье рассматриваются особенности функционирования произведения в условиях минимализма. Они описываются в соответствии с признаками, характеризующими данную форму существования музыки: наличие индивидуального авторского замысла, завершённость и выстроенность в пространстве и времени в виде композиции, запись в нотном тексте с необходимой и достаточной полнотой, сохранение идентичности при дальнейших воспроизведениях, дифференцированный тип коммуникативной ситуации. Минималистские опусы по-прежнему фиксируются в нотном тексте, которому неукоснительно должен следовать исполнитель, исключают импровизацию и функционируют в рамках «артифициальных» способов коммуникации. Однако при этом отсутствует композиционная организация музыки, а нотный текст редуцируется до «указательного знака». Решающее значение в преобразовании категории «произведение» здесь имеют эстетика и техника композиции. Реализуемые через репетитивизм принципы недействия и пребывания, безимпульсного движения во времени, не имеющем прошлого и будущего, видоизменили эту доминирующую на протяжении нескольких веков форму существования сочинения. По некоторым параметрам (неполное соответствие нотного текста «музыкально-звуковому предмету» сочинения, высокая степень исполнительской инициативы в организации музыкального процесса) минималистский опус обнаруживает сходство с формами существования старинной музыки.

Ключевые слова: минимализм, музыкальное произведение, авангард, техника композиции, форма существования музыки, признаки произведения.

Для цитирования / For citation: Мешкова А.С. Феномен произведения в условиях минимализма // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 3. С. 26–35. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.3.026-035. EDN: HVKJCO.



ANNA S. MESHKOVA

Urals M.P. Mussorgsky State Conservatory, Yekaterinburg, Russia

ORCID: 0000-0003-0113-6949

The Phenomenon «Musical Work» in the Minimalism

Many traditional categories of European professional compositional music were transformed in the second half of the twentieth century as a result of the experimental searches of avant-garde composers. One of them is a musical work. The article discusses the features of the functioning of the work in the minimalism. They are described according to the following characteristics: the presence of an individual author's idea, the presence of a form, written fixation with the necessary and sufficient completeness, preservation of identity during further reproductions, a differentiated type of communicative situation. Minimalist opuses are still fixed in the musical notation, which the performer must follow, exclude improvisation and function in the terms of "artistic" communication methods. However, there is no compositional organization of the music, and the musical text is reduced to an "index sign". Aesthetics and technique of composition play an important role in the transformation of the category of "work". The principles of inactivity, movement in time, which has no past and no future, realized through repetitive method, have modified this dominant form of the existence of the composition for several centuries. According to some parameters (incomplete correspondence of the musical text to the "sound subject" of the composition, a high degree of performing initiative in organizing the musical process), the minimalist opus similarities with the forms of existence of ancient music.

Keywords: minimalism, musical work, avant-garde, composition technique, form of existence of music, signs of the musical work.

Техника композиции в музыке второй волны авангарда – категория, на сегодняшний день достаточно изученная, но до сих пор изучаемая. Масштаб явления – от понимания техники как своего рода технологии, то есть самого способа создания звуковой материи, до техники как идеи, вызывающей смену культурно-исторической парадигмы музыки, – позволяет открывать в нём всё новые исследовательские аспекты. В данной статье речь пойдёт о влиянии техники композиции на форму существования музыки. В качестве одного из репрезентативных направлений для рассмотрения обозначенной проблематики видится минимализм в его «классической фазе» [5]. При этом мы изначально исходим из того,

что минималистские сочинения функционируют по типу произведения, поскольку в них сохраняются все традиционные для данной формы существования музыки признаки: наличие индивидуального авторского замысла, завершённость и выстроенность в пространстве и времени в виде композиции, фиксация в нотном тексте с необходимой и достаточной полнотой, функционирование в условиях дифференцированного типа коммуникативной ситуации. Однако в контексте эстетики и техники минимализма они существенно специфицируются.

И прежде всего это заметно в отношении *авторского замысла*. Одна из идей концепции *Minimal art* – установка на имперсональность художественного объекта,

как бы демонстрирующего свою собственную независимую внутреннюю жизнь. В связи с этим он должен исключать всякое атрибутирование (видимое проявление) с авторской личностью, его породившей. Практически это реализовывалось через демонстрацию минимального вмешательства автора в производимое им. В интервью журналу “Art Forum” С. Райх, размышляя о «самодвижении» пьес с использованием «фазового сдвига», произнесёт следующее: «Моя музыка была скорее безличным процессом» [16, с. 33].

Музыкальный минимализм не исключает творческой инициативы композитора, но переводит её в другое русло. Авторский замысел стремится обойти здесь область вербализируемого содержания и оказывается направленным непосредственно на технику композиции¹. В классическом минимализме 1960–1970-х годов она реализовывалась через репетитивный метод в его различных «авторских» версиях.

В условиях репетитивности наблюдается исключительное господство метода как планомерного производства по заранее определённой системе. Абсолютизированная техника композиции довлеет над авторским «Я», приводя к смещению субъект-объектных отношений: только композитор решает, каким способом будет осуществлён постепенно развивающийся процесс, который, в свою очередь, «навязывает» автору свои законы работы по созданию сочинения. Следствием применения принципа репетитивности является, по словам В.И. Мартынова, «...фактически полный запрет на любое авторское вмешательство, осуществляемое после

того, как оговорены изначальные условия композиции» [8, с. 121].

Такого рода идеи высказывались и самими американскими минималистами. Приведём комментарий С. Райха к пьесам, основанным на «фазовом сдвиге»: «Переживание этого музыкального процесса, прежде всего, безлично; он просто идёт своим чередом. Другим аспектом является его точность; что бы там ни было, ничего не остаётся на волю случая. Как только процесс запущен, он неумолимо работает сам по себе» [17, с. 20].

Каждый момент музыкального движения для композитора в такой ситуации оказывается нарочито предсказуемым, а закономерности музыкального движения оказываются абсолютно слышимыми. Для представления о звучании подобных опусов бывает достаточно лишь подробного описания технологии их исполнения. Отсюда возникают аналогии с концептуальным искусством. Однако, в отличие от проектов концептуалистов – Дж. Кошута, Д. Хюблера и других, минимализм ещё не исключает самого сочинения. Таким образом, минималистский опус – это определённый заранее результат процесса его производства.

Нивелирование композиторского участия происходит и по другой причине. Репетитивный метод даже при точном математическом расчёте не исключает элемента случайности, который лишает возможности спрогнозировать конечный звуковой результат.

Наиболее заметным проявление случайности оказывается при использовании аддитивного варианта репетитивной тех-

¹ Об этом свидетельствуют и сами композиторы. Приведём слова Ф. Гласса в отношении техники композиции своих первых пьес “In Again Out Again”, “How Now”, “Strung Out”: «Работая над этими пьесами, я ставил в центр произведения музыкальный язык. <...> Вместо “сюжета” я стал использовать процесс, а основывался этот процесс на повторении и изменении. Тем самым язык становился понятнее, поскольку у слушателя было время над ним поразмыслить, пока произведение быстро развивалось. Это был способ сосредоточить внимание на музыке, а не на “сюжете”, который она гипотетически излагает. <...> В данном случае, когда процесс занимал место повествования, основой языка становилась техника повторения» [2, с. 256].

ники. В. Мертенс упоминает случай, произошедший на одной из репетиций “Music in Similar Motion”, когда Ф. Гласс остановил процесс исполнения, поскольку услышал «чужую» мелодию, звучащую одновременно с его музыкой, и которая, как оказалось, явилась акустической иллюзией [15, с. 72].

Новые мелодии, не зафиксированные в нотах, возникают и в так называемых «итоговых паттернах»² композиций С. Райха. Он даже выписывал их на специальную строку нотного текста. В своём «манифестном» эссе «Музыка как постепенный процесс», комментируя репетитивный метод, С. Райх отмечал следующее: «Даже когда все карты выложены на стол и каждый слышит всё, что постепенно происходит в музыкальном процессе, всё же остаётся множество тайн... Они являются безличными, непреднамеренными, психоакустическими побочными продуктами намеченного процесса» [18, с. 35].

Таким образом, в минималистских опусах наблюдается парадоксальное сочетание преднамеренности и случайности, заключённое в самой технике композиции. Непреклонная логика музыкального процесса, производящая впечатление его «самодвижения», и появляющиеся в процессе исполнения незапланированные композитором паттерны приводят к одновременной абсолютизации и дискредитации авторского замысла минималистских опусов. Как пишет С. Райх: «...запуская материал через процесс, я полностью контролирую все результаты, но также принимаю все результаты без изменений» [18, с. 35]. Элиминирование композиторской составляющей музыкальной коммуникации становится выражением антипсихоло-

гизма – одной из парадигмальных установок авангарда.

Использование репетитивного метода в организации музыкального процесса приводит к радикальным изменениям *композиционной стороны* произведения. Отличительным качеством его как формы существования музыки является, говоря словами Е.В. Назайкинского, «...направленность на развёртывание музыки как процесса, управляемого композиционной логикой» [10, с. 46]. В новоевропейском произведении авторский замысел реализовывался прежде всего в создании завершённой и выстроенной в пространстве и времени композиции. Минимализм же манифестировал отказ от целого как логической конструкции, организованной внутренними отношениями. По выражению В.Н. Грачёва, «...минималисты отказались от композиционных принципов музыкального произведения (*i–m–t*) – последнего, что связывало музыку XX столетия с традицией. “Минимализировалась” энергетика начального импульса (*i*), уничтожающей “атаке” подвергался статус произведения, связанный с развитием (*m*) избираемого композитором образа-темы» [3, с. 12].

Тем не менее в минималистских сочинениях по-прежнему целое делится на части. В качестве таковых здесь выступают сами паттерны. Однако взаимоотношения между ними лишены какой-либо субординации, и потому отдельный элемент равен по значению другому. Структура в минимализме трактуется в нетрадиционном ключе – как принципиально неиерархичная. Тем самым минималисты отрицают всякие принципы композиции, демонстрируя лишь, говоря словами художника

² «Итоговый паттерн» (англ. *resulting pattern*) – «мелодико-ритмические конфигурации, появляющиеся в результате одновременного соединения различных участков основного, многократно повторяемого паттерна, исполняемого двумя или более инструментами» [6, с. 211].

и скульптора К. Андре, «вещи в их элементах, а не в их отношениях» [цит. по: 11, с. 268]. Если между звуками не возникает взаимоподчинения, то тогда один элемент оказывается тождественным другому, а в итоге – целому.

При отсутствии формы соответственно и музыкальное время не организуется по законам композиции. Минимализм вообще отказывается от моделирования каких-либо временных процессов, поэтому композиционное время здесь не отличается от онтологического. Лишённое вектора, это время освобождается от необходимости продвижения, а значит – утрачивает способность быть измеренным. Тем самым время как бы уничтожает собственные границы. Оно возникает в настоящем и только в нём и существует, не модулируя в прошлое и не программируя будущее. Подобная концентрация на «здесь и сейчас» рождает своеобразную бесконечность минималистских опусов, временная протяжённость которых регулируется количеством повторений паттерна без ощутимого изменения общего результата.

Значительные изменения произошли и в функционировании *нотного текста*. Прежде всего, он не является отражением окончательного результата композиторской деятельности, поскольку записанное не представляет собой точного соответствия реальному звучанию. В минимализме нередко фиксации подлежат только паттерны в линейном последовании без вертикальной координации между собой, сводящей отдельные элементы в единое целое. Так, “In C” Т. Райли графически умещается на одной странице нотного текста, представляющего последовательность пятидесяти трёх коротких паттернов. Ещё меньшего объёма запись “Piano Phase” С. Райха, включающая в себя всего три паттерна. Таким образом, в минимализме

нотный текст являет собой скорее некий указательный знак, определяющий направление, в котором должен протекать предполагаемый музыкальный процесс.

Функционирование нотного текста в минималистских опусах сходно с функционированием его в эпоху «старинной музыки» в жанрах и музыкальных практиках, предполагающих досочинение (импровизирование) музыки во время её исполнения: запись отражает лишь общую канву, не охватывая при этом звучания целиком. Однако при описании характера действия нотного текста в минимализме следует учитывать параметры фиксации, то есть то, что подлежит записыванию. Исторически установившейся для произведения как формы бытия музыки является запись, наиболее полно отражающая как «вертикальный», так и «горизонтальный» аспекты звучания. С позиций подобной фиксации нотный текст минималистского опуса является неполным. Но и среди традиционных произведений встречаются такие, в которых звучание не проецируется на письменную запись. Примером этого являются так называемые «простые» каноны, основанные на непрерывной имитации. По отношению к акустическому тексту их запись оказывается редуцированной, но знание принципа «выведения голосов» полностью компенсирует здесь партитурную нотацию. Именно такой способ нотирования и используется в минимализме. Как и в каноне, своеобразным посредствующим началом между акустическим и нотным текстом становится знание правил озвучивания последнего.

В итоге акустический текст минималистского сочинения не содержит ничего сверх того, что фиксируется в нотах, но в то же время оказывается принципиально нетождественным отображаемому

на письме и окончательно формируется только в процессе исполнения.

Эта особенность минималистского произведения также обусловлена действием избранной техники композиции. Более всего это заметно в отношении опусов С. Райха, основанных на применении метода фазовых сдвигов, в которых достигается высокая степень организованности и просчитанности целого. Знание логики продвижения музыкального процесса и неизбежная предсказуемость последнего замещают необходимость в полной фиксации.

В то же время письменный текст в минималистском опусе включает в себя не только собственно нотную запись. Текстом, выходящим из-под пера композитора, оказываются и словесные комментарии, расшифровывающие способ озвучивания зафиксированного на письме. И в этом вновь можно усмотреть параллели с письменной фиксацией жанров старинной музыки периода от Средневековья до Барокко, предусматривающих импровизацию (таких как, например, гимель, фобурдон, «бестактовая» прелюдия и других) старинной импровизируемой музыки. И в том, и в другом случае само осознание способа разворачивания нотного текста в звуковую ткань составляет промежуточное звено между записанным и исполняемым с той лишь разницей, что в старинном опусе правила озвучивания были узаконены музыкальными жанрами и трактатами, а в минималистском сочинении задаются самим композитором.

Благодаря полной фиксации на письме музыкальное произведение, существуя в историческом времени, способно сохранять *идентичность*. Сложность функционирования нотного текста специфицирует и качество самоидентичности минималистских опусов. К факторам, не способ-

ствующим её проявлению, относятся вариативность исполнительского состава, возникающие «случайные» мелодии, нерегламентированность количества повторений каждого паттерна и как следствие – различное время звучания одного и того же сочинения. И всё же критерий идентичности опуса в минимализме действует, поскольку последовательность паттернов, зафиксированная графически, репрезентирует всё сочинение, в котором количество повторений каждого «блока» не имеет существенного значения для организации целого.

Своеобразным апогеем самоидентичности в минимализме становятся сочинения, в которых используется метод фазовых смещений. Они предполагают единственно возможный вариант исполнения, и потому все их исполнительские версии оказываются на практике более сходными, чем интерпретации произведений, к примеру, классико-романтического периода, разными исполнителями. Качество идентичности сочинения в минимализме проявляется не в совпадении визуального и звучащего (как в традиционном произведении), а в соответствии каждого акустического варианта логике движения музыкального процесса.

Коммуникативная ситуация в минимализме в целом сохраняет дифференцированный характер, поскольку минимализм функционирует в контексте «культуры музыкального произведения» (по Е.В. Назайкинскому). Однако принципиально иными оказываются наполнение каждого вида музыкальной деятельности (*productio, reproductio, perceptio*) и взаимоотношения между главными сторонами художественной коммуникации.

Прежде всего, исполнение минималистских сочинений существенно отличается от исполнения произведения классико-

романтического периода. В противоположность последнему, где музыкант, отталкиваясь от нотного текста, в своей интерпретации должен приблизиться к постижению авторского замысла, в минимализме деятельность “reproductio” не преследует таких целей, поскольку текст изначально семантически не окрашен, а реализующаяся в исполнении логика музыкального процесса очевидна и не требует интерпретативных процедур.

Отличается от коммуникативной ситуации традиционного произведения и перцептивная деятельность. Минималистские сочинения предполагают разные модусы восприятия. С одной стороны, минимализм пытается возратить восприятию непосредственность, очищая звучание от готового смысла и позволяя вкладывать в него любое спонтанное движение слушательского сознания. Адекватное восприятие этой музыки предполагает дерационализацию сознания: «...необходимо войти в режим “некритического слушания”, отдать себя во власть звукового потока, лишённого резких очертаний» [12, с. 91].

При этом композитор-минималист не рассчитывает на то, что слушатель будет следить за перипетиями репетитивного процесса, он просто предлагает ему побыть в определённом звуковом ландшафте, сравнивая его восприятие с наблюдением за качелями или песочными часами (С. Райх). Ф. Гласс говорил, что целью его музыки оказывается стремление «...открыть новый способ слушания – когда ни память, ни предвосхищение (обычные психологические средства программной музыки) не являются частью музыкального сопереживания слушателя» [цит. по: 14, с. 180].

Другой модус восприятия минималистского опуса можно назвать «рефлексивным пребыванием». Перед слушателем находится своеобразная *tabula rasa*, на которой он должен «писать» своим воображением. В этом случае воспринимающий нагружает семантически пустотный звуковой поток собственным смыслом. Нередко он возникает в результате появления ассоциативных связей. По мнению Д.П. Ухова, ассоциациями насыщена вся опера «Эйнштейн на берегу», начиная от названия и сюжета до либретто и музыкального материала [13]. Отвечая на многочисленные вопросы слушателей об интерпретации данной оперы, Ф. Гласс признавался в следующем: «Едва ли мы думали о том, что же должен “означать” “Эйнштейн”... В данном случае повествование заменяется воображением слушателей» [цит. по: 7, с. 46].

Активна позиция слушателя и при восприятии побочных мелодий Ф. Гласса или «итоговых» паттернов С. Райха, которые всегда являются результатом индивидуального слышания³ (их можно обнаруживать где угодно – в звуках верхнего регистра или, наоборот, в звуках нижнего, либо – вообще не слышать таковые⁴). В таком контексте становится возможным то, что слушатель воспринимает не музыку, но под её воздействием начинает анализировать собственное слышание: «...в минимализме текст перестаёт быть предметом слушания, ибо предметом слушания становится само слушание» [8, с. 125].

Минималистский опус демонстрирует одно из самых радикальных преобразований категории «музыкальное произведение». По некоторым параметрам он обна-

³ Элемент субъективности восприятия минималистской музыки вызывает аналогии с рассматриванием полотен оптического искусства (оп-арта), где иллюзия движения, например, может возникнуть от местоположения зрителя, степени его удалённости от холста и др.

⁴ М.И. Катунян сравнивает восприятие итоговых паттернов со слуховой абберацией, которая, «...наподобие зрительного обмана, у разных людей создаёт разные сочетания мелодических и ритмических рисунков» [4, с. 477].

руживает сходство с промежуточной формой бытия музыки, находящейся между произведением и импровизацией и получившей наибольшее распространение в эпоху позднего Средневековья – Возрождения⁵. Эти аналогии имеют не внешние, а глубинные основания. Прежде всего, «зазор» между нотным текстом и звучанием обеспечивает минималистскому опусу реальное существование только во время исполнения (в противоположность произведению, целиком овеществлённому в нотном тексте). Минималистские сочинения абсолютизируют процесс становления музыки или аспект «дела» (как это происходит и в формах существования старинной музыки), в отличие от новоевропейского произведения, которое благодаря полной фиксации в нотном тексте уподобляется «вещи». И потому минималистские сочинения, репрезентируя всё

же «результатирующую музыку» (“music of results”, по выражению Дж. Кейджа), фактически функционируют как «процессуальная музыка» (“music of process”).

Отметим, что всё сказанное выше относительно доминирующей в данном направлении формы существования музыки правомерно прежде всего по отношению к сочинениям «ортодоксального» минимализма⁶. К концу 1970-х годов основатели направления сознательно смягчили свои позиции, что практически выразилось в усложнении фактуры, ослаблении неукоснительности репетитивной техники, возвращении к партитурной нотации⁷ и традиционной трактовке временного фактора. Такие сочинения, как “Tehillim” С. Райха, “Light” Ф. Гласса, “Salome Dances for Peace” Т. Райли и многие другие, уже ничем не отличаются от принципов функционирования традиционных произведений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гласс Ф. «Минимализм закончился» / интервью с Е. Лазаревой // Независимая газета 02.12.2003. URL: https://www.ng.ru/culture/2003-12-02/7_glass.html?ysclid=lm7bqsmv42541150985 (дата обращения: 05.09.2023).
2. Гласс Ф. Слова без музыки: воспоминания / перев. с англ. С. Силаковой. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2021. 472 с.
3. Грачёв В.Н. О благочестивом минимализме в творчестве Владимира Мартынова // Музыкальная академия. 2004, № 1. С. 12–19.
4. Катунян М.И. Минимализм и репетитивная техника // Теория современной композиции: учебное пособие / отв. ред. В.С. Ценова. М.: Музыка, 2005. С. 465–488.
5. Кром А.Е. «Классическая фаза» американского музыкального минимализма: дисс. ... докт. искусствоведения. Нижний Новгород, 2011. 457 с.
6. Кром А. Стив Райх и «классический минимализм» 1960-х – начала 1970-х годов // Музыкальная академия. 2002. № 3. С. 209–219.
7. Кром А.Е. Филип Гласс и Роберт Уилсон: из истории творческого содружества // Проблемы музыкальной науки. 2010, № 2 (7). С. 43–46.
8. Мартынов В.И. Зона opus posth, или рождение новой реальности. М.: Классика-XXI, 2005. 288 с.

⁵ Более подробно см. об этом: [9].

⁶ Во время пребывания в Москве (2003 г.) в интервью «Независимой газете» Ф. Гласс подчеркнул окончание минимализма в 1970-е годы: «Это исторический период. Он начался в середине 60-х и для меня закончился в середине 70-х. Этот момент был очень важным, поскольку помог изменить направление музыки. Но он прошёл очень быстро» [1].

⁷ Весьма показательным фактом здесь становится собственноручный перевод С. Райхом пьесы “Piano Phase” в традиционную нотацию.

9. Мешкова А.С. Между произведением и импровизацией: о форме существования музыки на пересечении культурных традиций // Проблемы музыкальной науки. 2018, № 2. С. 32–39.
10. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
11. Рейнгардт Л.Я. Отречение от искусства // Модернизм. Анализ и критика основных направлений: сб. ст. / под ред. В.В. Ванслова, Ю.Д. Колпинского. 3-е изд., доп. М.: Искусство, 1980. С. 263–294.
12. Соколов А.С. Введение в музыкальную композицию XX века: учебное пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений». М.: Владос, 2004. 231 с.
13. Ухов Д.П. Ф. Гласс, А. Эйнштейн и другие // Музыкальная академия. 1992, № 3. С. 190–195.
14. Фрай Дж. Ренессанс тональности в музыке США XX века // Искусство XX века: уходящая эпоха? В 2 т. Т. 2. Нижний Новгород, 1993. С. 159–182.
15. Mertens W. American minimal music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass. London: Kahn & Averill, 1983. 128 p.
16. Reich S. Excerpts from an interview in Art Forum // Reich S. Writings on Music, 1965–2000. Edited with an Introduction by P. Hillier. New York: Oxford University Press, 2002, p. 33.
17. Reich S. It's Gonna Rain (1965) // Reich S. Writings on Music, 1965–2000. Edited with an Introduction by P. Hillier. New York: Oxford University Press, 2002, pp. 19–21.
18. Reich S. Music as a gradual process // Reich S. Writings on Music, 1965–2000. Edited with an Introduction by P. Hillier. New York: Oxford University Press, 2002, pp. 34–36.

Об авторе:

Мешкова Анна Сергеевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки, Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского (620014, Екатеринбург, Россия), **ORCID: 0000-0003-0113-6949**, anserme@yandex.ru

REFERENCES

1. Glass F. «Minimalizm zakonchilsya» [“Minimalism is Over”]. Interview with E. Lazareva. *Nezavisimaya gazeta* [Independent Newspaper] 02.12.2003. URL: https://www.ng.ru/culture/2003-12-02/7_glass.html?ysclid=lm7bqsmv42541150985 (05.09.2023).
2. Glass F. *Slova bez muzyki: vospominaniya* [Words Without Music: memoirs]. Translated from English by S. Silakova. St. Petersburg: Izdatel'stvo Ivana Limbakha, 2021. 472 p.
3. Grachev V.N. O blagochestivom minimalizme v tvorchestve Vladimira Martynova [About Pious Minimalism in the Work of Vladimir Martynov]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2004, No. 1, pp. 12–19.
4. Katunyan M.I. Minimalizm i repetitivnaya tekhnika [Minimalism and Repetitive Technique]. *Teoriya sovremennoy kompozitsii: uchebnoe posobie* [Theory of Modern Composition: textbook]. Responsible editor V.S. Tsenova. Moscow: Muzyka, 2005, pp. 465–488.
5. Krom A.E. «Klassicheskaya faza» amerikanskogo muzykal'nogo minimalizma: dissertatsiya ... doktora iskusstvovedeniya [The “Classical Phase” of American Musical Minimalism: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Nizhny Novgorod, 2011. 457 p.
6. Krom A. Stiv Raykh i «klassicheskiy minimalizm» 1960-kh – nachala 1970-kh godov [Steve Reich and “Classic Minimalism” of the 1960s – early 1970s]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2002. No. 3, pp. 209–219.
7. Krom A.E. Filip Glass i Robert Uilson: iz istorii tvorcheskogo sodruzhestva [Philip Glass and Robert Wilson: from the history of the creative community]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2010, No. 2 (7), pp. 43–46.



8. Martynov V.I. *Zona opus posth, ili rozhdenie novoy real'nosti* [The Opus Posth Zone, or the Birth of a New Reality]. Moscow: Klassika-XXI, 2005. 288 p.
9. Meshkova A.S. Mezhdunarodnoye proizvedeniye i improvizatsiya: o forme sushchestvovaniya muzyki na pereseyenii kul'turnykh traditsiy [Between Composition and Improvisation: about the Form of Existence of Music at the Intersection of Cultural Traditions]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2018, No. 2, pp. 32–39.
10. Nazaykinskiy E.V. *Logika muzykal'noy kompozitsii* [The Logic of Musical Composition]. Moscow: Muzyka, 1982. 319 p.
11. Reyngardt L.Ya. Otrecheniye ot iskusstva [Renunciation of Art]. *Modernizm. Analiz i kritika osnovnykh napravleniy: sbornik statey* [Modernism. Analysis and Criticism of the Main Trends: a collection of articles]. Edited by V.V. Vanslov, Yu. Vanslov, Y.D. Kolpinsky. 3rd edition, supplemented. Moscow: Iskusstvo, 1980, pp. 263–294.
12. Sokolov A.S. *Vvedeniye v muzykal'nuyu kompozitsiyu XX veka: uchebnoye posobie po kursu «Analiz muzykal'nykh proizvedeniy»* [Introduction to Musical Composition of the XX Century: textbook for the course “Analysis of Musical Works”]. Moscow: Vlado, 2004. 231 p.
13. Ukhov D.P. F. Glass, A. Eynshteyn i drugie [F. Glass, A. Einstein and Others]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1992, No. 3, pp. 90–95.
14. Fray Dzh. Renessans tonal'nosti v muzyke USA XX veka [Renaissance of Tonality in the Music of the USA of the Twentieth Century]. *Iskusstvo XX veka: ukhodyashchaya epokha? V 2 tomakh. Tom 2* [Art of the 20th Century: a passing epoch? In 2 volumes. Vol. 2]. Nizhny Novgorod, 1993, pp. 159–182.
15. Mertens W. *American minimal music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. London: Kahn & Averill, 1983. 128 p.
16. Reich S. Excerpts from an interview in Art Forum // Reich S. *Writings on Music, 1965–2000*. Edited with an Introduction by P. Hillier. New York: Oxford University Press, 2002, p. 33.
17. Reich S. It's Gonna Rain (1965) // Reich S. *Writings on Music, 1965–2000*. Edited with an Introduction by P. Hillier. New York: Oxford University Press, 2002, pp. 19–21.
18. Reich S. Music as a gradual process // Reich S. *Writings on Music, 1965–2000*. Edited with an Introduction by P. Hillier. New York: Oxford University Press, 2002, pp. 34–36.

About the author:

Anna S. Meshkova, PhD (Arts), Associate Professor at the Theory Music Department, Ural State M.P. Mussorgsky Conservatory (620014, Yekaterinburg, Russia), **ORCID: 0000-0003-0113-6949**, anserme@yandex.ru

