



УДК 781

МИНИМАЛИЗМ В МУЗЫКЕ: ПРОБЛЕМАТИКА ОПРЕДЕЛЕНИЯ

Д.М. ЛУЦЕНКО, Е.А. ИЗOTOVA

Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 125009, Москва, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Данная статья посвящена минимализму как музыкальному стилю и проблемам выявления его отличительных характеристик. В ходе обширной поисковой работы, переводов и изучения многочисленных зарубежных источников (некоторые из которых не введены в российский научный обиход) авторы выясняют, что в творческой практике композиторов XX века существует множество примеров сочинений с использованием техник, подобных музыке минимализма. Однако не все они могут быть даже косвенно отнесены к данному стилевому направлению. В то же время некоторые из таковых опусов стали прямой предтечей появления минимализма в музыке. Важная составляющая стратегии предлагаемого исследования – определение трудностей для обнаружения закономерностей между композиционными параметрами произведения и его принадлежностью к стилю минимализма. Это становится наиболее очевидным при рассмотрении конкретных примеров и их исторического контекста. Подчеркивается, что феноменом минимализма как направления в музыке является его концептуальная составляющая, а именно – работа со временем и движением внутри сочинения.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: минимализм, паттерн, репетитивность, стазис, “sustained sound”, разреженность, музыкальный поток, слушание как процесс.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ: Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

MINIMALISM IN MUSIC: PROBLEMS OF DEFINITION

D.M. LUTSENKO, E.A. IZOTOVA

Moscow State Conservatory named after P.I. Tchaikovsky, 125009, Moscow, Russian Federation

ABSTRACT. This article is devoted to the topic of minimalism as a musical style and the problems of identifying its distinctive characteristics. Finding in history many examples of works using techniques similar to minimalist music, not all of them can be even indirectly attributed to this direction. Despite this, some of them became the forerunners of the emergence of minimalism in music. An important component of the work is the definition of difficulties in identifying patterns between the compositional parameters of a work and its belonging to the minimalist style, which becomes most obvious when considering specific examples and their historical context. The phenomenon of minimalism as a direction in music is its conceptual component, namely, working with time and movement within a musical work.

KEYWORDS: minimalism, pattern, repetitiveness, stasis, “sustained sound”, sparseness, musical flow, listening as a process.

CONFLICT OF INTERESTS: The authors declare the absence of conflict of interests.



Минимализм является одним из важнейших направлений в искусстве США второй половины XX столетия. Как стиль, минимализм распространяется практически на все виды искусства: дизайн, скульптуру, живопись, театр и, конечно же, музыку. Ясность, лаконичность, отказ от лишнего, явные акцентность и контрастность – всё это отражает саму сущность и идею, но в то же время стиль становится ещё и эстетикой, которую не только художники, но и общество утверждают в своём мышлении.

Первое упоминание этого стилевого направления появляется в конце 20-х годов XX века применительно к изобразительному искусству. Так, Давид Бурлюк¹ описал содержание каталога для выставки живописных картин Джона Грэхэма² в Галерее “Dudensing” в Нью-Йорке в 1929 году как «минимализм», исходя из концепции «использования минимума» [6]. Позже термин «минимализм» стали использовать для обозначения художественного произведения без конкретного указания на «аскетичность» в выборе используемых средств при его создании. В 1960-х годах арт-критики в Америке определили этим термином новые тенденции в творчестве молодых скульпторов и художников, в частности это относится к выставке в Еврейском музее Нью-Йорка (1966) под названием «Первичные конструкции: молодые американские и британские скульпторы». К авторам данной выставки стали применять такие определения, как “ABC-art” (также называлась и статья Барбары Роуз 1965 года [16]), «сокращённое искусство», «минимальное искусство» и «минимализм», хотя сами художники от этих названий сразу же отказались. Однако последний термин «минимализм» быстро прижился в прессе. Ещё более широкое распространение получил термин «минимальное искусство» благодаря эссе британского философа Ричарда Воллхейма [19], который использовал его для обозначения работ Марселя

Дюшана, Ада Рейнхардта и Роберта Раушенберга [12].

В музыку минимализм стал активно внедряться в конце 1950-х гг. Главными фигурами минимализма того времени были Ла Монт Янг, Терри Райли, Стив Райх и Филип Гласс – “Fab four” [18] или “vanguard composers of minimalism music”. Несмотря на начало развития музыкального минимализма до рубежа 1950–1960-х гг., как часто происходит, точка исторического «отсчёта» (когда стиль или техника появилась), становится не моментом возникновения её предпосылок, а именно полноценным утверждением. Естественно, что идею «редукции» и «отказа от лишнего» могли утвердить лишь во времена «профицита», возникновения самой возможности для отказа. С появлением новых ресурсов для работы, в частности, со звуком, минималисты обратились к тональности, уходя из атональности к «простоте», от композиционной сложности – к ясности для восприятия слушателем, дистанцируясь от «автономности» произведения искусства. Конечно, это связано в том числе и с отрицанием насаждения и повсеместного распространения серийной и сериальной техник в композиторских кругах. Важно подчеркнуть, что в определении принадлежности музыкального произведения к конкретному течению или направлению учитываются его и композиционные, и концептуальные составляющие.

Как пишет Маргарита Катунян, с композиционной точки зрения само понятие минимализма в музыке может быть трактовано как определение техники написания музыкального материала [3]. Основными являются два параметра – наличие «паттерна» (англ. *pattern* – образец, шаблон) и «репетитивность» (англ. *repeat* – повторять).

Паттерн – первоэлемент, повторяющаяся ячейка музыкального материала. Репетитивность – многократное повторение материала. Однако сама формула написания паттерна и его многократного повторения не определяет конкретный метод работы с материалом или концепцию формообразования. Одни партитуры будут отличаться относительной свободой и возможностью варьирования материала, другие – предельной конкретностью повтора. Сами же композиторы не стали ограничивать появившееся пространство чёткими правилами, в следствие чего музыкальный минимализм стал одним из самых разнообразных стилей.

¹ Давид Давидович Бурлюк (1882–1967) – поэт, художник. Один из основоположников русского футуризма, теоретик и пропагандист нового искусства.

² Джон Д. Грэхэм (англ. John D. Graham, он же Иван Грацианович Домбровский, род. 1886 в г. Киев, Российская империя – ум. 1961 в г. Лондон) – американский художник-модернист украинского происхождения.



С точки зрения концепции, музыковед Джонатан Бернارد выводит три правила минимализма [9]:

- 1/ Минимализация случайности.
- 2/ Акцент на «поверхности» произведения.
- 3/ Концентрация на целом, а не на частях.

Концептуальная составляющая открывает для авторов ещё более широкие горизонты, чем техническая. Важным фактором становится степень детерминированности музыкального текста и обращённость к форме произведения в проекции целостности композиции, а не раздробленности, как в случае обращения к паттернам и количеству их повторений.

Сразу же стоит оговорить условность употребления понятия «минимализм», который также был отвергнут многими композиторами, причисляемыми к этому направлению. Термин «минимализм» закрепился в дискурсе 1960-х годов, что стало определяющим фактором формирования названия этого течения, хотя оно имеет лишь «очертания», а не чёткие границы. Отсутствие конкретики связано и с постоянной борьбой тех, кто «навешивает ярлык», с теми, на кого его «навешивают», и с огромным разнообразием технических и концептуальных параметров. Отдельным обстоятельством является возможность композитора-минималиста писать не минималистичную музыку и наоборот. В случае разграничения и упорядочения перечисленных параметров возникают фундаментальные разногласия среди примеров, казалось бы, явно принадлежащих к одному стилевому направлению. В этой связи очевидной предстаёт проблема определения «очертаний», основополагающих принципов, технических и концептуальных составляющих. Исследование вышеописанного вопроса может стать ещё одним из подходов к выявлению значимых отличий «минимализма» от «неминимализма».

Творческие акты в виде использования минимума средств существовали задолго до возникновения самого термина «минимализм». Идея многократного повторения чего-либо тоже не стала новой, зато открыла путь, по которому пошли многие деятели искусства. Мы можем найти музыкальные произведения с техническими и концептуальными параметрами, соответствующими этому направлению, но не являющимися образцами минимализма. Рассмотрим это на примерах конкретных сочинений.

Несмотря на частые упоминания пьесы «In C» Терри Райли 1964 года как отправной точки для музыкального минимализма, приведём ещё более ранний пример «слома» существующей парадигмы – это Трио

для струнных (Trio for strings) Ла Монт Янга 1958 года, состоящее только лишь из протяжённых аккордов и тишины. Произведение впервые прозвучало в доме учителя Ла Монт – Сеймура Шифрина³, но не получило его одобрения, потому что, по мнению наставника, музыка была «обездвижена», лишена направления и кульминации. Спустя 57 лет (в 2015 году) Янг переработал партитуру Трио для концертного исполнения, к тому же изменив строй на *“just intonation”*. Длительность концертной записи составила 182 минуты, что для слушателя XXI века с укоренившимся стилем *эмбиент*⁴ уже привычно, но вряд ли могло быть понятно в конце 1950-х. Ла Монт Янг, рассказывая о своём становлении и объясняя творческий переход к *стазису* (греч. – застой, состояние неподвижности), как раз отличающегося отсутствием явного развития и кульминации, упоминает свои детские впечатления от гула ветра, шума трансформатора и других протяжённых звуков, которые существуют сами по себе. Интересно, что именно Ла Монт, увлекавшийся джазом и додекафонией, технически перешёл к стазису через *“sustained sound”* – длительное звучание, что не характерно ни для массовой музыки, ни для академических кругов. «Если люди не уносятся в рай, значит я потерпел неудачу», – говорит Ла Монт в интервью с Ричардом Костеланцем [7]. Пожалуй, именно его Трио для струнных 1958 года можно считать отправной точкой не только к слушанию самих продолжительных тонов, но и «пространства» между ними.

Существовали и более ранние работы с выдержанными тонами у других композиторов, но они не стали определяющими для минимализма. Например, «Дует для скрипок» («Duo for violins») Крисчена Вулфа 1950 года. В этом опусе также можно слышать накладывающиеся друг на друга длительные звуки, однако в нём не предусмотрен стазис, «тянущееся» и «растягивающееся» время музыкального пространства. Как писал сам К. Вульф, который учился у Джона Кейджа и очевидно испытал влияние его концептуальных идей, данное произведение было создано в попытке структурной систематизации ограниченного количества тонов для фокусировки и варьирования. Здесь

³ Сеймур Шифрин (Seymour Shifrin) – американский композитор, преподавал у Ла Монт Янга во время обучения в Калифорнийском университете в Беркли.

⁴ Эмбиент (англ. *ambient* «окружающий») – стиль электронной музыки, основанный на модуляциях звукового тембра. Характеризуется протяжёнными композициями.



также присутствует многократное повторение, то есть, использование репетитивной техники, что вновь отсылает к минимализму, но ещё не является использованием его принципов, как это будет сформировано в музыке Ла Монте Янга. В своей статье «О форме» (1960) К. Вулф пишет – форму можно рассматривать как «временную продолжительность программы» [2], то есть он определяет форму как отдельный параметр, не зависящий от материала. В минимализме же форма с материалом имеют неразрывную связь.

Если приводить ещё более ранние примеры *“sustained sound”*, то нельзя обойти стороной такое сочинение, как симфония «Монотонная тишина» (*“Monotone-Silence Symphony”*) Ива Кляйна, датированная 1947–1948 годами. Продолжительное время оркестр с хором исполняют тоническое трезвучие в тональности ре мажор, после которого достаточно долго звучит тишина. В этом опусе Ив Кляйн скорее выступает в привычной для него роли экспериментатора или «изобретателя», ведь он – художник, живописец-новатор – становится автором музыкального произведения⁵. Свобода, которую получает слушатель после непрерывного повторения аккорда, больше сравнима с концептуальной тишиной «4'33”» Дж. Кейджа, нежели с погружением в музыку минималистов.

Также к отличительным чертам сочинений минимализма относят параметр *«разреженности»* материала. В 1950-х композитор Мортон Фелдман создаёт свои знаменитые фортепианные опусы (*“Two intermissions”, “Three pieces for Piano”*). Сосредоточенный на жесте «звучания самого по себе», он пишет тянущиеся и приковывающие к себе внимание гармонии. «Держать каждый звук до того, как он едва будет слышен», – отмечает автор в нотах *“Intermission 6”* 1953 года⁶. Пианист Филип Томас в 50-страничном буклете к диску с записями фортепианной музыки М. Фелдмана указывает: «Когда другие композиторы заставляют вас думать о звучании, Мортон сосредотачивается на том, как ощущаются ноты» [14]. Разреженность или *“low event-density”* [9] произведений М. Фелдмана весьма косвенно соотносится с музыкой «минималистов»⁷. В его ранних сочинениях нет

«процессуальности» слушания, которую минималисты позаимствуют у японского гагаку или малазийского гамелана, у индийских раг или австралийского дрона диджериду. Вместе с тем «Фелдман предвосхитил центральные моменты минимализма: статику, репетитивность. Но в классическом минимализме репетитивность соединяется с подчеркнuto ровным пульсом. Петр Поспелов определяет музыку Фелдмана как “минимализм без репетитивности”» [5], – пишет в своей книге Ольга Манулкина.

Если говорить о разнице между концепцией *«длительного слушания»*, которую композиторы-минималисты в процессе своих увлечений восточной культурой могли перенять из медитаций и неевропейских принципов музицирования⁸, и *“low event-density”*, то протяжённость или разреженность материала второго не является аналогией «слушания как процесса». К примеру Дж. Кейдж, как и композиторы *“Fab four”*, тоже работал со временем, изучал восточную философию и культуру Индии, Китая и других стран, но его интерес имел избирательный характер. Как утверждал сам Дж. Кейдж⁹, он всегда был истинно американским композитором, который вдохновлялся идеями других культур и перерабатывал их.

Однако не всегда подобное увлечение корректно связывать с идеями восточной философии: например, для Э. Сати подобные работы были противопоставлением уже устоявшимся концептам. Тем не менее, у таких разных композиторов находятся объединяющие их черты с минимализмом. В частности, Майкл Найман в своей статье о Дж. Кейдже и Э. Сати находит несколько важных аспектов, указывающих на связь между ними [11]. Во-первых, это появление статичности, «плоского» движения, которое становится следствием чёткого планирования времени. Во-вторых, процесс выстраивания структур через ритм,

процессов в том, что они определяют все нота-к-ноте (звук к звуку), детали и общая форма одновременно», – пишет С. Райх в *“Music as a gradual process”*.

⁸ Например, *raga* (санскр. राग, IAST: *rāga* букв. «окраска», «краснота», «краска»; в переносном смысле «страсть» и т. п.) в широком значении – музыкально-эстетическая и этическая концепция, закон построения крупной музыкальной формы в рамках индийской классической музыки.

⁹ Как Дж. Кейдж подчёркивал заимствование идей восточных культур и работу с ними в русле «американского» композитора, так и С. Райх отмечал интерес и влияние восточных традиций, но не идейное основополагание.

⁵ По просьбе Кляйна партитуру создал Луи Сагер (1909–1991) – французский композитор немецкого происхождения.

⁶ *“...hold each sound until barely audible...”* – примечание композитора партитуре *“Intermission 6”*.

⁷ Ла Монт Янг, как и Стив Райх, рассматривают музыкальный материал, так сказать, под другим углом. «Особенность музыкальных



а не через гармоническое соотношение или мелодию. В-третьих, понятие «скуки», ярко воплощённого в 840 повторениях “Vexations” Э. Сати (в них Дж. Кейдж видел возможность длительного слушания). Стоит отметить, что для Эрика Сати в свою очередь вдохновителем был его друг, знаменитый своими эпатажными выходками Альфонс Алле – французский журналист, писатель и эксцентричный художник¹⁰. Уже в конце XIX века А. Алле, создавая свои работы, применял техники многократной повторяемости, чем предвосхищал подобные проявления в будущем у абстракционистов, сюрреалистов и дадаистов на десятилетия вперёд. С «Белым квадратом» 1883 года Альфонса Алле коррелируют и работы начала XX века Казимира Малевича и Александра Родченко, и «Белые картины» Роберта Раушенберга 1960-х гг.

Связывая «пустые» картины художников-абстракционистов с разреженным музыкальным пространством, отметим, что в своих комментариях к «4'33”» Дж. Кейдж ссылается на «Белые картины» Р. Раушенберга – знаменитый художник относит белый холст в разряд пространства, где смотрящий увидит то, что увидит. «Белые картины были аэропортом для света, теней, пылинок...»¹¹ – говорит Дж. Кейдж об этих работах, и подобным образом тишина у него становится пространством для обнаружения всех шумов вокруг. Явление «*силентизма*» (от англ. *silence* – тишина) выступает вершиной музыкальной «разреженности».

Но и здесь Дж. Кейдж не является первопроходцем. Тишина, которую в 1952 году он заключил в партитуру пьесы длительностью «4'33”», скорее была манифестацией, чем его собственным изобретением, так как есть и более ранние примеры «выписанной тишины» в партитурах. Например, Эрвин Шулхоф, чешский композитор, в частности, написавший музыку для манифестов Карла Маркса, в 1919 году создал произведение “In futurum” «В будущее»). Оно состояло лишь

из пауз и указаний выразительности при их исполнении. Эта беззвучная пьеса – центральная часть сюиты “5 Pittoresken”, окружена джазовыми танцами, которые в то время также воспринимались как эпатаж [1]. Однако ни репетитивная техника, ни использование тишины не становятся залогом того, что произведение будет «минималистичным»¹².

Подтверждая обособленность Дж. Кейджа от «минималистов», важно дополнить, что его интенции разграничения музыки и выразительности близки к увлекательному его Баухаузу и художественной абстракции. Вспомним слова Фрэнка Стеллы: «То, что Вы видите, это то, что Вы видите». Американские художники, которые работали в направлении абстрактного экспрессионизма, утверждали, что картина может являться результатом акта реализации себя автором, что они и демонстрировали в процессе работы над полотном. То же происходило в творчестве Дж. Кейджа – отстранение процесса создания партитуры от самой партитуры и результата её исполнения.

Все эти явления имеют абсолютно разные намерения и лишь частично могут быть отнесены к проявлению эстетики минимализма, как использования минимальных средств в искусстве. В минимализме же музыка направлена именно на процесс, итог, звучание. Воспроизводится не результат реализации и самовыражения автора, а акт, в котором композитор предполагает как одну из важнейших интенций

¹⁰ В 1882 году он пишет картину «Битва негров в пещере глубокой ночью», которую сравнивают с «Чёрным квадратом» К. Малевича, появившимся в 1915-м. Позже, в 1897 году А. Алле создаёт «Траурный марш для похорон великого глухого», не указывая в произведении ни одной ноты. Его сценическая пьеса «Месть Магнума» (фр. “La vengeance de Magnum”) была опубликована в сборнике рассказов «Дважды два – почти пять» (фр. “Deux et deux font cinq” Париж, 1895), став предтечей минимализма и репетитивности и в других сценических видах искусства.

¹¹ В 1978 году мы услышим разреженное пространство в “Music for Airports” Брайана Ино.

¹² «Работы, которые иногда называют предшественниками минимализма, включают “Прелюдию” к “Золоту Рейна”, “Vexations” Сати и даже “Болеро” Равеля. Вступительный аккорд ми-бемоль Вагнера якобы бросает вызов Янгу по длительности, но его злобующая простота в первую очередь вызывает предвкушение последующего сложного гармонического и мультимедийного гобелена. <...> С другой стороны, устойчивые тона и интервалы Янга функционируют не вспомогательно, а целостно, как одновременная музыкальная фигура и фон. Повторение произведений Сати и Равеля имеет радикально разные порядки и, наконец, не имеет ничего общего с минималистским повторением, которое было разработано Райли, Стивом Райхом и Филипом Глассом. В то время как эти композиторы используют повторение особым образом как часть разворачивающегося процесса, Сати в первую очередь работает с неприукрашенным повторением как с концепцией, если не сказать как с пародией, тогда как пышный и довольно безвкусный романтизм произведений Равеля является антитезой минималистской строгости в вульгарной театральности ее динамичной и ритмической направленности». (Из книги Edward Strickland. *Minimalism: origins*. 1993. P. 124).



музыкального материала быть воспринятым и отрефлексированным: слушать, концентрироваться, проследить малейшие изменения, исследовать материал и своё собственное восприятие. Всё это становится общим *временным потоком* и процессом *«длительного слушания»*, который выступает одним из основополагающих принципов в сочинениях Янга, Райли, а также Стива Райха и Филипа Гласса.

Композитор Полин Оливерос даёт своё собственное определение явлению «длительного слушания» и называет это *«глубоким слушанием»* [13]. Процесс осознанного и контролируемого слушания резонирует с идеями Стива Райха о «постепенных процессах», когда движение разделяется на пласты. Внутри состояния и процесса слушания время протекает иначе. Длительность произведения нивелируется иным восприятием музыкального процесса. Составляющими музыкального времени являются музыкальная ткань, направление и после процесс движения, то есть *поток*. Именно тот поток, которого добивался Ла Монт Янг.

Таким образом, при наличии множества примеров сочинений композиторов разных времен, в целом подходящих под технику или эстетику минимализма, очевидно, что не все они полностью удовлетворяют нужным для термина критериям. Ярчайшие образцы – “Trio for strings” Ла Монта Янга и “In C” Терри Райли, которые считаются каноническими для минимализма партитурами и явились одними из первых на пути становления *“minimal music”*, не полностью соответствующих предложенным техническим параметрам. В “Trio for strings” Ла Монта Янга есть *“sustained sound”*, но оно лишено паттерна как основания, а начальные 12 звуков образуют серию¹³. В свою очередь, “In C” Терри Райли, основанное на паттернах, не согласуется с правилом «минимизации случайности», то есть детерминированности. Если уходить от технических критериев паттерна и репетитивности, которые не всегда

соблюдаются в тех или иных композициях, причисляемых к минимализму, то приходится признать, что и попытки точно установить другие параметры, например, принципы формообразования, оказываются не более успешными. Желание дать определение и конкретизировать уводит ровно в противоположную сторону от желаемого результата: те самые «очертания» при близком рассмотрении оказываются только ещё более расплывчатыми, а потому невозможно их конкретизировать и заключить в определённые рамки. При попытке выведения принципа он сразу же разрушается исключениями, которые, к сожалению, не могут его подтвердить. Основополагающим, на наш взгляд, в дефиниции минимализма как концептуального стиля остаётся одно – *музыкальный поток* и особенное состояние *слушания как процесса*.

¹³ Явление использования додекафонии (трио Ла Монта) или серии («Music for 18 musicians» Стива Райха, где включена серия из 11 аккордов) заслуживает отдельного исследования, проблематикой которого стал бы вопрос об эстетическом доминировании техники формирования музыкальной ткани или способа организации континуального пространства и музыкального потока в установлении принадлежности музыкального произведения к определённому направлению/течению.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Векслер Ю.С. Дьёрдь Лигети и дадаизм // Журнал Общества теории музыки. 2023. № 2(42). С. 31–42.
- 2/ Вулф К. О форме // Композиторы о современной композиции. Хрестоматия. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. С. 112–119.
- 3/ Катунян М.И. Минимализм: русская версия // Искусство музыки: теория и история. 2022. № 27. С. 144–176.
- 4/ Кром А.Е. Американский музыкальный минимализм: проблемы рецепции и интерпретации // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2017. № 6 (53). С. 75–84.
- 5/ Манулкина О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2010. 784 с.
- 6/ Недоступов Р.А. Развитие концепции минимализма в творчестве современных зарубежных дизайнеров и архитекторов // Архитектон: известия вузов. Екатеринбург: УралГАХА, 2009. № 22. URL: https://book.uraic.ru/project/conf/txt/005/archvuz26_pril/37/template_article-ar%3DK21-40-k29.htm (дата обращения: 10.04.2025).
- 7/ Christoph Cox, Daniel Warner. Audio Culture, Revised Edition (Antology) // La Monte Young and Marian Zazeela "Conversation with Richard Kostelanetz". Bloomsbury Publishing. 2017. Pp. 183–218.
- 8/ Jonathan W. Bernard. Minimalism, Postminimalism, and the Resurgence of Tonality in Recent American Music Author(s) // American Music. 2003. Vol. 21. No. 1. Pp. 112–133.
- 9/ Jonathan W. Bernard. The Minimalist Aesthetic in the Plastic Arts and in Music. Perspectives of New Music. 1993. Vol. 31. No. 1. Pp. 86–132.
- 10/ Kerry O'Brien and William Robin, eds, On Minimalism: Documenting a Musical Movement, University of California Press, 2023, 470 p.
- 11/ Michael Nyman. Cage and Satie // The Musical Times. 1973. Vol. 114. No. 1570. Pp. 1227–1229.
- 12/ Pace I. The Historiography of Minimal Music and the Challenge of Andriessen to Narratives of American Exceptionalism (1) / Dodd, R. (Ed. // Writing to Louis Andriessen: Commentaries on life in music. Eindhoven, the Netherlands: Lecturis. 2019. Pp. 83–101.
- 13/ Pauline Oliveros. Deep listening. A composer's sound practice. New York, Lincoln, Shanghai. 2005. 128 p.
- 14/ Philip Thomas – Morton Feldman Piano, Recorded by Simon Reynell at St Paul's Hall, The University of Huddersfield, July 2018 to June 2019.
- 15/ Potter Keith, Gann Kyle and ap Sion Pwyll. Introduction: experimental, minimalist, postminimalist? Origins, definitions, communities // The Ashgate Research Companion to Minimalist and Post-minimalist Music. Farnham: Ashgate, 2013. Pp. 1–16.
- 16/ Barbara Rose, "ABC Art" // Art in America. 1965. Vol. 53, No. 5. P. 62.

- 17/ Schwarz K. Robert. "Steve Reich: Music as a Gradual Process: Part I. // Perspectives of New Music. 1980. Vol. 19. No. 1/2. Pp. 373–92.
- 18/ Strickland E. Minimalism: origins. Bloomington: Indiana University Press, 1947. 320 p.
- 19/ Wollheim Richard. Minimal Art // Arts Magazine. 1965. January. Pp. 26–32.

REFERENCES

- 1/ Veksler, Yu.S. (2023), "György Ligeti and Dadaism", Journal of the Society of Music Theory, No. 2 (42), pp. 31–42. (In Russ.)
- 2/ Wolfe, K. (2009), "On Form", Anthology "Composers on Modern Composition", Research Center "Moscow Conservatory", Moscow, pp. 112–119. (In Russ.)
- 3/ Katunyan, M.I. (2022), "Minimalism: Russian Version", The Art of Music: Theory and History, No. 27, Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/minimalizm-russkaya-versiya/> (Accessed 18 April 2025). (In Russ.)
- 4/ Krom, A.E. (2017), "American Musical Minimalism: Problems of Reception and Interpretation", Bulletin of the Vaganova Academy of Russian Ballet, No. 6 (53), pp. 75–84. (In Russ.)
- 5/ Manulkina, O. (2010), Ot Ajvza do Adamsa: amerikanskaya muzyka XX veka [From Ives to Adams: American Music of the 20th Century], Ivan Limbach Publishing House, St.Petersburg, 784 p. (In Russ.)
- 6/ Nedostupov, R.A. (2020), "Development of the Concept of Minimalism in the Works of Contemporary Foreign Designers and Architects", Architecton: News of Universities [Electronic resource], UralGAKhA, Ekaterinburg, No. 1 (69), Available at: https://book.uraic.ru/project/conf/txt/005/archvuz26_pril/37/template_article-ar%3DK21-40-k29.htm (Accessed 18 April 2025). (In Russ.)
- 7/ Christoph, Cox, Daniel, Warner (2017), "Audio Culture, Revised Edition (Antology)", La Monte Young and Marian Zazeela "Conversation with Richard Kostelanetz", Bloomsbury Publishing, pp. 183–218. (In Eng.)
- 8/ Jonathan, W. Bernard (2003), "Minimalism, Postminimalism, and the Resurgence of Tonality in Recent American Music Author(s)", American Music, Vol. 21, No. 1, pp. 112–113. (In Eng.)
- 9/ Jonathan, W. Bernard (1993), "The Minimalist Aesthetic in the Plastic Arts and in Music", Perspectives on New Music, Vol. 31, No. 1, pp. 86–132 (In Eng.)
- 10/ Kerry, O'Brien, William Robin (2023), On Minimalism: Documenting a Musical Movement, University of California Press, 470 p. (In Eng.)
- 11/ Michael, Nyman (1973), "Cage and Satie", The Musical Times, Vol. 114, No. 1570, pp. 1227–1229. (In Eng.)
- 12/ Pace, I. (2019), "The Historiography of Minimal Music and the Challenge of Andriessen to Narratives of American Exceptionalism



(1)", Dodd, R. (Ed.), Writing to Louis Andriessen: Commentaries on life in music, Eindhoven, the Netherlands: Lecturis, pp. 83–101. ISBN 9789462263079. (In Eng.)

13/ Pauline, Oliveros (2005), Deep listening. A composer's sound practice, Lincoln, New York,, Shanghai, 128 p. (In Eng.)

14/ Philip, Thomas (2019), Morton Feldman Piano, Recorded by Simon Reynell at St Paul's Hall, The University of Huddersfield (In Eng.)

15/ Potter, Keith; Gann, Kyle and ap Sion, Pwyll (2013), "Introduction: experimental, minimalist, postminimalist? Origins, definitions, communities", Keith S.Potter; Kyle Gann and Pwyll ap Sion, eds, The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music, Ashgate Farnham, pp. 1–16. (In Eng.)

16/ Rose, Barbara (1965), "ABC Art", Art in America, No. 53(5). (In Eng.)

17/ Schwarz, K.Robert. (1980), "Steve Reich: Music as a Gradual Process: Part I.", Perspectives on New Music, Vol. 19, No. 1/2, pp. 373–292. (In Eng.)

18/ Strickland, E. (1947), Minimalism: origins, Indiana University Press, Bloomington, 320 p. (In Eng.)

19/ Wollheim, Richard (1965), "Minimal Art", Arts Magazine, January, pp. 26–32. (In Eng.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Луценко Дарья Михайловна, ассистент-стажёр кафедры современной музыки, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского

E-mail: bartoldi@vk.com

Изотова Евгения Александровна, доцент, кандидат искусствоведения, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского

E-mail: eugenie.izotova@ccmm.ru

AUTHOR INFORMATION

Darya M. Lutsenko, Assistant-trainee of the Department of Contemporary Music, Moscow State Conservatory named after P.I. Tchaikovsky.

E-mail: bartoldi@vk.com

Evgenia A. Izotova, Cand. Sc. (Art Criticism), Associate Professor, Moscow State Conservatory named after P.I. Tchaikovsky

E-mail: eugenie.izotova@ccmm.ru