

Е. Ю. СЕРОВА

*Национальная академия руководящих кадров  
культуры и искусств (Киев)*

УДК 781.61

## СПЕЦИФИКА ПРЕЗЕНТАЦИИ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫХ ФОРМ МИНИМАЛИЗМА В МУЗЫКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ

**М**инимализм (Minimal Art) как наиболее типичное проявление постмодернизма создал принципиально новое направление концептуально структурного мышления в различных видах искусства. Музыкальный минимализм (Minimal Music), зародившийся в 1950-е в США в лоне экспериментальной школы Джона Кейджа (1912–1992), своими идеями противостоял европейской традиции музыкального авангардизма 1950–1960-х годов. Классиками Minimal Music принято считать выдающихся американских композиторов Ла Монт Янга (р. 1935), Терри Райли (р. 1935), Стива Райха (р. 1936) и Филиппа Гласса (р. 1937).

Проблематика музыкального минимализма вызывает живой интерес исследователей различных стран, продуцируя всё новые аспекты исследования. Среди них: Д. Андросова, И. Двужильная, Е. Дубинец, М. Кагунян, И. Крапивина, А. Кром, В. Мертенс, П. Поспелов, С. Савенко, Е. Стрикленд, Е. Токун, Т. Чередниченко, Р. Шварц, П. Епстейн и др.

Избранный автором статьи ракурс в рассмотрении феномена минимализма касается, прежде всего, тех изменений, которые претерпевают пространственно-временные параметры Minimal Music.

Как известно, структура художественного времени-пространства формируется во взаимодействии трёх основных компонентов: *реального* времени-пространства как материальной основы возникновения творческого замысла и его реализации; *концептуального* времени-пространства образного мира, отражающего реальные формы существования мира, и *перцептуального* времени-пространства восприятия и переживания зрителя-слушателя [4; 5; 8]. В музыкальном творчестве, в триаде «реальное – концептуальное – перцептуальное время-пространство» прослеживается органичная связь составляющих, как особого художественного мира. Этот мир, по выражению Е. Назайкинского, «отражает в себе практически все компоненты и стороны реального мира, в котором развёртывался процесс творчества, исполнения и восприятия» [9, с. 28].

В основе же формирования новых пространственно-временных способов организации музыкального материала в Minimal Music находится

философская и творческая концепция *эмансипации звука* как такового. На вооружение взята идея «экспериментальной школы» Дж. Кейджа относительно переориентации восприятия времени из художественного результата на процесс исполнения – бесконечного медитативного растворения в однородном, абсолютно статичном звуковом пространстве (часто – даже в одном единственном звуке). «Онтологическое и психологическое время в минимализме равняются друг другу», – утверждает П. Поспелов [14, с. 75]. По мнению Е. Дубинец, у минималистов «время начинает жить не психологически спрессовано, как в музыке динамически-финального типа развития материала, а естественно распределено в соответствии с ходом человеческой жизни» [3, с. 110].

Творцы Minimal Music решительно отбросили концепцию построения логично завершённого произведения, которое, по их мнению, исчерпало себя. *Открытое временное пространство* – вот новое ощущение формообразования, существования музыкальных процессов во времени-пространстве в открытых формах, предполагающих возможность случайного выбора компонентов и их последовательности. Переосмысливаются многовековые традиции причинно-следственных связей в развитии материала, часто исключая такие понятия, как драматургическое развитие и контраст. Они заменяются «событием», «акцией», тенденцией к ликвидации барьеров между искусством и эмпирически воспринятым «поток жизни». Это приводит к рождению *открытой формы*. То есть, на смену целостной, замкнутой в себе структуры приходит «форма-процесс» [10]. Именно термин «процесс» часто употребляется композиторами-минималистами (Т. Райли – «процессы, которые накапливаются», С. Райх – «музыка как процесс, который постепенно развивается») [17, р. 89–90]. Идеальный вариант – непрерывная программа, в которую слушатель может «войти», как в картинную галерею, и по собственному усмотрению её «покинуть» [16]. Адекватно воспринятая временная структура даёт нам ощущение основополагающего эстетичного качества, идеала минимализма, – того, что Дж. Кейдж называл «НИЧТО» [7, с. 102].



Одной из распространённых пространственно-временных концепций минимализма является изменение однолинейной направленности времени от прошлого к будущему или отклонение (в разные стороны) от некоего среднего объёма, находящегося в поле человеческого восприятия. Яркий пример – *статическое время-пространство*. Выражением такой концепции стало достаточно простое, хотя и не лишённое изобретательности моделирование звукового пространства путём остигатного повторения коротких звуковых структурных ячеек – паттернов. Повторность (репетитивность) – один из универсальных принципов музыкального языка, который с древности свойствен всем культурным традициям мира, – в «классическом минимализме» становится *основой мышления*.

Статическое время-пространство поддерживается и беспрецедентным увлечением минималистов «незападной музыкой» (non-western music), обуславливающим существенные аспекты минималистского стиля: всепоглощающую процессуальность, отсутствие образных контрастов, неизменность средств выразительности от начала до конца произведения, растворение индивидуальной основы в бесконечном потоке временного пространства, и самое главное – замену традиционного драматургического построения (развитие – кульминация – развязка) абсолютной статикой.

В творчестве последователей Minimal Music часто используется и такая серьёзная модификация, как *расширение временного пространства* до пределов, превышающих среднюю протяжённость, доступную обычному человеческому восприятию. Классическим примером может служить произведение Т. Райли «In C» (1964), которое на протяжении 90 минут вводит слушателя в гипнотический транс. В композиции используется оригинальная техника *репетитивных канонов на ряд паттернов в сочетании с алеаторикой* («overlapping pattern work» – техника «частично совпадающих» паттернов), основанная на одновременном звучании нескольких самостоятельных паттернов, разнообразных по временной продолжительности, однако контролируемых единым ритмическим пульсом.

Экспериментам с изменениями *однонаправленности временного пространства* помогало также и активное применение разнообразных акустических манипуляций с магнитофонной лентой, которые минималисты позаимствовали у «экспериментальной школы» Дж. Кейджа («tape-loop», «tape-music» и др.). Одними из первых жизнеспособных последствий этого эксперимента стали композиции Т. Райли «The Five Legged Stool» (1961), «Music for the Gift» (1963) и др. Главным техническим приёмом в них стала система задержки времени: при помощи нехитрых манипуляций с плёнкой звуковые циклы многократно комбинировались и накладывались

один на другой. Этот приём, похожий на современное семплирование, давал эффект пространственно-звуковой ошутимости.

В плане переосмысливания одновекторной направленности временного пространства заслуживают внимания и такие типичные для минимализма приёмы, как аддиция и аугментация.

В технике *аддитивного ритмического превращения* («additive process») систему фазовых сдвигов с возвращением к первичному состоянию паттерна можно рассматривать как один из эпизодов в бесконечной цепи временно-пространственных смещений. Такая техника основывается на расширении паттерна изнутри путём добавления новых звуков, голосов и подголосков во время его непрерывных повторений. В связи с этим, происходит изменение масштабов паттерна, его метроритмической регулярности. Данный композиторский приём был изобретён Ф. Гласом в 1965 году (во время работы в Париже над музыкой к фильму Конрада «Chappaqua») в результате исследования ритмической основы классической индийской раги и её роли в структуризации музыки. К технике аддиции обращались С. Райх («Music for a Large Ensemble», 1979; «Octet», 1979; «Tehillim», 1981; «The Desert Music», 1984), Т. Райли («In C»), М. Корндорф («Ярило», 1981) и другие приверженцы Minimal Music, нередко соединяя её с другими минималистскими приёмами.

*Приём аугментации* («augmentation process») был изобретён и широко использовался С. Райхом в произведениях 1970-х годов: «Four Organs» (1970), «Drumming» (1970–1971), «Six Pianos» (1973) и др. Речь идёт о временном и фактурном варьировании аккорда. Аккорд, сначала звучащий строго вертикально, путём неодновременного и неравномерного изменения длительности каждого его звука в отдельности, «вытягивается в горизонталь». При этом происходит постепенное изменение плотности структуры путём «включения» и «выключения» разных голосов.

Настоящую революцию в процессе модификации однолинейной направленности временного пространства сделал приём «*фазового сдвига*» («gradual phase shifting process»), случайно найденный С. Райхом в 1965 году. Оказалось, что две одинаковые записи, настроенные на одновременный запуск, постепенно, без постороннего вмешательства, начинают процесс расхождения во времени относительно друг друга. Возможно, это было результатом дефектов несовершенного оборудования того времени, но в то же время он привёл к довольно эффектному результату: временной сдвиг, который постоянно увеличивается от едва заметного в начале расхождения, превращается в своеобразный механический канон.

Эталонным образцом применения подобной техники стала репетитивная композиция «Piano phase» (1967) для двух фортепиано. В пьесе, которая может длиться от 5 до 40 минут, использован паттерн, основанный на модуле из пяти звуков. Оба исполнителя беспрестанно повторяют паттерн в унисон, впоследствии же второй начинает плавно и постепенно ускорять темп, в то время, как первый продолжает придерживаться исходного. Возникает недолгий «разнобой», напряжение, а затем оба опять играют синхронно, однако первый опережает второго на 1/16. Теперь они звучат уже не в унисон – при постоянной подаче материала изменились его вертикальные соотношения. После определённого количества повторений второй исполнитель опять ускоряет темп и «обгоняет» первого ещё на 1/16, и так до тех пор, пока, проведя по кругу все возможные комбинации, они опять не совпадают в унисоне. Потом паттерн видоизменяется и урезается до 8/16. Весь круг проходится ещё раз (соответственно, он уже короче). Наконец, паттерн сокращается до 4/16, воспроизводится третий, кратчайший круг, после чего оба пианиста внезапно одновременно останавливаются («выключаются»).

Сторонники Minimal Music с помощью электроники разработали и активно использовали специальную технику расширения и замедления временного пространства («tape-delay technique»). Это – процедура, при которой на одном магнитофоне прокручивалась музыкальная композиция, представленная коротким многократно повторяющимся сегментом. При этом на другом магнитофоне (или на нескольких) аналогичный материал звучал в замедленном темпе или воспроизводился с короткой задержкой или опозданием. На эти структуры музыкант-исполнитель, который играет «живую», накладывает разнообразные импровизации (подготовленные или нет). Предварительно записанная на магнитофон-

ную пленку в исполнении ансамбля (или солиста) музыка может быть воспроизведена звукооператором не только в замедленном или сдвинутом во времени звучании, но и в обратном движении (от конца к началу). Техника была найдена Т. Райли в 1963 году во время работы над музыкой к кинофильму К. Девиса «Grant».

Изменениям в пространственно-временном построении музыкального произведения, безусловно, способствуют и новые формы его ритмической организации: симметричные (или же асимметричные) ритмы и метры, периодическая (или же аperiodическая) повторность, всевозможные «полихроны» (разнообразные временные полиструктуры, то есть полиритм, полиметр, политемп) как формы проявления тенденции к регулярности или же нерегулярности. В минимализме, в этом плане, известна так называемая техника ритмического конструирования («rhythmic construction»), то есть применение системной последовательности ритмических единиц. Впервые она была использована С. Райхом в произведении «Drumming» (1970–71).

Непосредственным атрибутом пространственно-временной организации произведений Minimal Music является метод бинарных оппозиций двоичных циклов («binary oppositions») – упорядочивание материала на основе симметрии взаимодействующих сторон в ритмике и в пространственных параметрах. Бинарные оппозиции, например, используются в произведении для органа «Trivium» (1976) А. Пярта.

Как видим, минималистские техники позволяют достичь самых разнообразных эффектов в презентации пространственно-временных параметров организации музыкального материала. Основная эстетическая цель восприятия композиций Minimal Music – научиться чувствовать объективность времени, его текучесть, целостность и непрерывность.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. М.; Л.: Музыка, 1971. 376 с.
2. Двужильная И. Ф. Американский музыкальный минимализм. Минск: Изд-во А.Н. Вараксин, 2010. 284 с.
3. Дубинец Е. А. Made in USA: Музыка – это все, что звучит вокруг. М.: Композитор, 2006. 416 с.
4. Зобов Р. А., Мостепаненко А. М. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, 1974. С. 11–25.
5. Каган М.С. Пространство и время в искусстве как проблема эстетической науки // Там же. С. 26–39.
6. Катунян М. И. Минимализм и репетитивная техника. «Новая простота» // Теория современной композиции: учеб. пособие / отв. ред. В.С. Ценова; редкол.: А. С. Соколов, Ю. Н. Холопов, Т. С. Кюрегян и др. – М.: Музыка, 2007. С. 465–487.
7. Кейдж Дж. Лекция о Ничто / пер. А. Лаугина] // Супонева Г. И. Проблемы нотации в музыке XX века; Дроздецкая Н. К. Джон Кейдж: творческий процесс как экология жизни. М.: РАМ им. Гнесиных, 1993. 113 с.
8. Кирчик И. М. Проблемы анализа музыкального времени-пространства // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа: сб. ст. / сост. И. А. Котляревский, Д. Г. Терентьев. Киев: Музична Украина, 1988. С. 85–95.
9. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
10. Крапивина И. В. Проблемы формообразования в музыкальном минимализме: дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2003. 192 с.



11. Кром А. Е. Классическая фаза американского музыкального минимализма: дис. ... д-ра искусствоведения. Нижний Новгород, 2011. 456 с.

12. Кром А. Е. Музыкальный минимализм в контексте американского искусства XX века: исследование. Н. Новгород: Изд.-во О. В. Гладкова, 2010. 343 с.

13. Кром А. Е. Философия и практика американского музыкального минимализма: Стив Райх: монография. – Н. Новгород: Изд.-во О. В. Гладкова, 2004. 223 с.

14. Поспелов П. Г. Минимализм и репетитивная техника: сравнение опыта американской и советской музыки // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 74–82.

15. Токун Е. А. Арво Пярт. *Tintinnabuli*: техника и стиль: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2010. 26 с.

16. Савенко С. И. Проблема индивидуального стиля в музыке поставангарда // Кризис буржуазной культуры и музыка: сб. ст. / сост. А. Фарбштейн. Л.: Музыка, 1983. Вып. 5. С. 96–113.

17. Mertens W. *American Minimal Music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass* / translated by J. Hautekiet; preface by Michael Nyman. – London: Kahn & Averill; NY.: Alexander Broude, 1983. 128 p.

18. Potter K. *Four musical minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. N. Y.: Cambridge University Press, 2000. 390 p.

19. Schwarz R. *20th-century composers. Minimalists*. London: Phaidon Press Limited, 1996. 238 p.

## REFERENCES

1. Asaf'ev B.V. *Musykalnaya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. Moscow; Leningrad: Muzyka Press, 1971. 376 p.

2. Dvuzhilnaya I. F. *Amerikanskiy muzykalniy minimalizm* [American Minimalist Music]. Minsk: A. N. Varaksin Press, 2010. 284 p.

3. Dubinets E. A. *Made in USA: Muzyka – eto vse, chto zvuchit vokrug* [Made in USA: Music is Everything That Sounds Around Us]. Moscow: Kompozitor Press, 2006. 416 p.

4. Zobov R. A., Mostepanenko A. M. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства [About the Typology of Existential Relations in the Sphere of Art]. *Ritm, prostranstvo i vremya v literature i iskusstve* [Rhythm, Space and Time in Literature and Art]. Leningrad: Nauka Press, 1974, pp. 11–25.

5. Kagan M. S. Prostranstvo i vremya v iskusstve kak problema esteticheskoy nauki [Space and Time in Art as a Problem of Aesthetical Science]. *Ritm, prostranstvo i vremya v literature i iskusstve* [Rhythm, Space and Time in Literature and Art]. Leningrad: Nauka Press, 1974, pp. 26–39.

6. Katunyan M. I. Minimalizm i repetitivnaya tekhnika. “Novaya prostota” [Minimalism and the Repetitive Technique. “New Simplicity”]. *Teoriya sovremennoy kompozitsii. Ucheb. posob.* [The Theory of Modern Composition: Tutorial Manual]. Moscow: Muzyka Press, 2007, pp. 465–487.

7. Keydzh Dzh. Lektsiya o Nichto [Cage J. Lecture on Nothing]. G. I. Suponeva *Problemy notatsii v muzyke XX veka* [Problems of Notation in the Music of the 20<sup>th</sup> Century]. N. K. Drozdetskaya. *Dzhon Keydzh: tvorcheskii protsess kak ekologiya zhizni* [John Cage: Creative Process as the Ecology of Life]. Moscow: RAM im. Gnesinykh, 1993. 113 p.

8. Kirchik I. M. Problemy analiza muzykalnogo vremeni-prostranstva [Problems of Analysis of the Musical Time-Space]. *Muzykalnoe proizvedeniye: sushchnost', aspekty analiza: Sbornik statey* [Music Composition: Essence, Aspects of Analysis: Collected Articles]. Kiev: Muzychna Ukraina Press, 1988, pp. 85–95.

9. Nazaykinskiy E. V. *Logika muzykalnoy kompozitsii* [The Logic of Musical Composition]. Moscow: Muzyka Press, 1982. 319 p.

10. Krapivina I. V. *Problemy formoobrazovaniya v muzykalnom minimalizme: dis. ... kand. iskusstvovedeniya*

[Problems of the Formation in Minimalist Music: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Novosibirsk, 2003. 192 p.

11. Krom A. E. *Klassicheskaya faza amerikanskogo muzykalnogo minimalizma: dis. ... dokt. iskusstvovedeniya* [The Classic Phase of American Minimalism in Music: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Nizhny Novgorod, 2011. 456 p.

12. Krom A.E. *Muzykalniy minimalizm v kontekste amerikanskogo iskusstva XX veka* [Minimalism in Music in the Context of the American Art of the 20<sup>th</sup> Century]. Nizhny Novgorod: O. V. Gladkova Press, 2010. 343 p.

13. Krom A. E. *Filosofiya i praktika amerikanskogo muzykalnogo minimalizma: Stiv Raykh: monografiya* [The Philosophy and the Practice of American Minimalist Music: Steve Reich: Monograph]. Nizhny Novgorod: O.V. Gladkova Press, 2004. 223 p.

14. Pospelov P. G. Minimalizm i repetitivnaya tekhnika: Sravnenie opyta amerikanskoy i sovetskoy muzyki [Minimalism and the Repetitive Technique: A Comparison of the Experiences of American and Soviet Music]. *Muzykalnaya akademiya* [Musical Academy], 1992, no. 4, pp. 74–82.

15. Tokun E. A. *Arvo Pyart. Tintinnabuli: tekhnika i stil: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Arvo Pärt. *Tintinnabuli*: Technique and Style: Synopsis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2010. 26 p.

16. Savenko S. I. Problema individualnogo stilya v muzyke postavangarda [The Problem of the Individual Style in the Post-Avant-garde Music]. *Krizis burzhuzskoy kultury i muzyka: Sbornik statey* [The Crisis of Bourgeois Culture and Music: Compilation of Articles]. Leningrad: Muzyka Press, 1983, pp. 96–113.

17. Mertens W. *American Minimal Music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. London: Kahn & Averill; NY.: Alexander Broude Press, 1983. 128 p.

18. Potter K. *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. N.Y.: Cambridge University Press, 2000. 390 p.

19. Schwarz R. *20th-Century Composers. Minimalists*. London: Phaidon Press Limited, 1996. 238 p.



---

### Специфика презентации пространственно-временных форм минимализма в музыкальном творчестве

---

В статье автор выявляет специфику презентации пространственно-временных параметров минимализма в музыкальном творчестве композиторов: Джона Кейджа, Терри Райли, Стива Райха, Филиппа Гласса. Выделяются такие типологические приёмы минималистов, как репетитивность, техника репетитивных канонов на ряд паттернов в сочетании с алеаторикой, приём «фазового сдвига», техника плёнки-петли, аддиция, аугментация, ритмическое конструирование, метод бинарных оппозиций, потенциал тишины и др. Они позволяют достичь самых разнообразных эффектов в презентации

пространственно-временных форм организации музыкального материала. Для минималистских композиций характерно новое ощущение формообразования, существование музыкальных процессов во времени-пространстве в открытых формах; активное использование статического времени-пространства, расширение и сжатие временного пространства, изменение его одновекторной направленности.

**Ключевые слова:** музыкальный минимализм, паттерн, репетитивная техника

---

### The Specific Features of the Presentation of the Spatial-Temporal Forms of Minimalism in Music

---

In the article the author demonstrates the specificity of the presentation of the spatial-temporal parameters of minimalism in the music of composers John Cage, Terry Riley, Steve Reich and Philip Glass. Such typical techniques of the minimalists are marked out as repetition, the technique of repetitive canons on a set of patterns combined with the aleatory technique, the technique of “phased shifts,” the loop tape technique, addition, augmentation, rhythmic structuring, the method of binary oppositions, the potential of silence, etc. they make it possible to

achieve the most diverse effects in the presentation of the spatial-temporal forms of organization of musical material. Minimalist musical compositions are characterized by a new perception of form-generation, the presence of musical processes in time and space in open forms, active usage of static time and space, expansion and contraction of temporal space, as well as the change of its single-vector directedness.

**Keywords:** musical minimalism, pattern, repetitive technique

#### **Серова Елена Юрьевна**

доцент кафедры эстрадного исполнительства,  
аспирантка кафедры теории, истории культуры  
и музыковедения

*E-mail: serova.yelena@gmail.com*

Национальная академия

руководящих кадров культуры и искусств

*Украина, 01015 Киев*

#### **Elena Y. Serova**

Assistant Professor at the Department of Popular Music  
Performance, post-graduate student of the Department  
of Music Theory, History, Culture and Musicology

*E-mail: serova.yelena@gmail.com*

National Academy of Managers of Personnel of Culture  
and the Arts

*Ukraine, 01015 Kyiv*

