

© Ванчугов, А.В., 2021

УДК. 78.06

DOI: 10.24412/2308-1031-2021-3-52-62

## «CITY LIFE» С. РАЙХА: К ПРОБЛЕМЕ ГОРОД КАК МЕТАФОРА

А.В. Ванчугов<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 630099, Новосибирск, Российская Федерация

**Аннотация.** Современное академическое композиторское искусство – сложный творческий и интеллектуальный процесс художественной деятельности, состоящий из многоаспектного взаимодействия идей, задач, смыслов. Каждый автор стремится к созданию уникального опуса, зачастую закладывая в него инносказательную составляющую, которая требует концептуального подхода к ее интерпретации. При анализе таких сочинений необходимо сформировать представление о развернутой («движущейся») метафоре – многоступенчатом показе образа, данного не целостно в чувственном опыте, но лишь векторно обозначающего некое смысловое пространство. В итоге становится возможным раскрытие актуальной современности темы, направленной на понимание сути жизни человека, общества, государства, мира в целом. **Актуальность исследования** обусловлена отсутствием аналитического материала по композиции С. Райха «City Life» (1995) и возможностью ее рассмотрения в контексте более обширной темы «Город как метафора в музыкальном искусстве рубежа XX–XXI веков», отражающей, в свою очередь, исследовательские тенденции в различных областях гуманитарных знаний. **Цель исследования** заключается в осмыслении урбанистической метафоры «Города-мегаполиса», являющейся выражением познания и понимания жизненных реалий человечества, проживающего в современных «каменных джунглях». **Методологическая база** основывается на целостном музыковедческом анализе с применением нового метафорического метода (подхода), позволяющего обнаружить скрытые коннотативные значения. В **результате** возможно многослойное и разностороннее представление концепции, в которой Город – воплощение идеи трагического существования человечества. **Ключевые слова:** Город как метафора, Стивен Райх, Людвиг Витгенштейн, постминимализм, «City Life».

**Конфликт интересов.** Автор сообщает об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Ванчугов, А.В. «City Life» С. Райха: К проблеме Город как метафора // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 3. С. 52–62. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-3-52-62.

## «CITY LIFE» BY S. REICH: TO THE PROBLEM CITY AS A METAPHOR

A.V. Vanchugov<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Glinka Novosibirsk State Conservatoire, 630099, Novosibirsk, Russian Federation

**Abstract.** Contemporary academic composer's art is a complex creative and intellectual process of artistic activity, consisting of a multidimensional interaction of ideas, tasks, meanings. Each author strives to create a unique opus, often incorporating an allegorical component into it, which requires a conceptual approach to its interpretation. When analyzing such works, it is necessary to form an idea of an expanded (“moving”) metaphor – a multi-stage display of an image that is not given holistically in sensory experience, but only vector designating a certain semantic space. As a result, it becomes possible to reveal the actual modernity of the topic aimed at understanding the essence of the life of a person, society, state, and the world as

a whole. **The relevance of the study** is due to the lack of analytical material on the composition of S. Reich “City Life” (1995) and the possibility of its consideration in the context of the broader topic “City as a metaphor in musical art at the turn of the XX–XXI centuries”, reflecting, in turn, current research trends in various fields of humanitarian knowledge. **The purpose of the study** is to comprehend the urban metaphor of the “City-metropolis”, which is an expression of knowledge and understanding of the realities of life of mankind living in the modern “stone jungle”. **The methodological base** is based on a holistic musicological analysis using a new metaphorical method (approach) that allows one to discover hidden connotative meanings. As **a result**, a multi-layered and versatile presentation of the concept becomes possible, in which the City is the embodiment of the idea of the tragic existence of mankind.

**Keywords:** City as a metaphor, Stephen Reich, Ludwig Wittgenstein, postminimalism, “City Life”.

**Conflict of interests.** The author declares the absence of conflict of interest.

**For citation:** Vanchugov, A.V. (2021), “«City Life» by S. Reich: to the problem City as a metaphor”, *Journal of Musical Science*, vol. 9, no. 3, pp. 52–62. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-3-52-62.

Современное музыкальное искусство – наиболее способное из других искусств к метафорическим проявлениям, все чаще обращается к иносказательным элементам, что содействует усилению смысловой емкости музыкального текста и создает ситуации смысловых сдвигов, образования новых контекстов. Сочетание буквального и метафорического значения «смысловых ячеек» (с учетом проблемы толкования, связанной с субъективностью интерпретационного опыта слушателя), привлечение рядов аналогий ведет к рождению «метафорических полей», усложняющих содержание музыкального сочинения. «Музыкальный язык, его экспрессивный характер, интертекстуальные свойства оказались важнейшей “кладовой” метафор. Музыкальный текст играет метафорами, его элементы постоянно меняют смысловую окраску, обретая дополнительную эстетическую информацию, что позволяет разнообразить произведение дополнительными ассоциациями. Привычные звучания образуют новое содержание» (курсив. – И.С.) (Стогний И., 2010, с. 98).

Метафора может быть заложена в различных составляющих музыкального сочинения, на разных его уровнях. Речь идет об иносказательности отдельных жанров, мотивов, фактур, исполнительских составов, что обуславливает все большие возможности для раскрытия сложных концепций многих опусов композиторов рубежа XX–XXI вв. Реминисценции, цитаты, стилизации, аллюзии позволяют создавать опусы, в которых «работает» огромное множество культурных кодов. Заимствованные смыслы, объединяясь, формируют новые измерения привычных вещей, многочисленные вариации известных «мотивов» или выстраивают ранее не звучавшие «сюжеты».

Все более обсуждаемым предметом метафоры становится Город как один из универсумов современной цивилизации. «Историей общества накоплен целый ряд метафор, образно отражающих специфику городского поселения и организации жизни людей в нем», – пишет А.А. Бесчасная (2015, с. 47) и перечисляет ряд как реальных, так и вымышленных моделей: «город

Солнца», «небесный город», «град Божий», «город-храм», «город-сад», «город-музей», «город-призрак», «мировой город», «глобальный город», «мегаполис», «город страхов», «город-организм»... Являясь концентрированным выражением познания и осмысления реальности или вымысла-идеала, они позволяют обнаружить в них «...доминирование тех или иных аспектов жизни, которые формируют генеральную линию развития города, или замысла создателей» (Бесчасная А., 2015, с. 47). Эти урбанистические метафоры направлены на отражение специфики поселения и семантизации жизни людей в нем.

Большое число «городских» сочинений, созданных в последние десятилетия («Тобольская симфония» А. Мурова, «Петербург» Г. Свиридова, «Любимый ненавидимый город» П. Карманова), позволяет обозначить типы урбанистических метафор – Город как опыт самосознания, Город как метафора государства, Град Божий (или Святой град).

Масштабно представлена метафора **Города-мегаполиса**, своего рода Вавилона наших дней, представляющего центральным элементом современной цивилизации. Концентрация людей и энергий, торжество индустриального производства и научно-технического прогресса, строительный бум и хаос звуковых потоков порождают ужасающее античеловеческое пространство, существование в котором становится опасным, а мироощущение обитателей полно трагизма. Мегаполис как целостная система заинтересовал ученых-урбанистов с начала XX в. «За неразберихой, шумом, суетой и беспорядком городской жизни

угадывалась определенная органическая целостность. Город видится пространственно связным образованием, воплощавшим в себе особый образ жизни (стремительной, светской, анонимной) с отчетливым пространственным и социальным разделением труда внутри него, со специфическим отношением к деревне, стране в целом и к “внешнему миру”, а также эволюционную линейность (цивилизацию и прогресс)», – отмечают британские исследователи Э. Амин и Н. Трифт (2002).

Определения такой сложноорганизованной зоны обитания, наполненной множеством уровней взаимодействия всего социума в рамках скопления городских образований (города-спутники, поселки, агломерации), различны: «город-спрут», «город-джунгли», «технополис», «город страхов», «город башен», «вместилище», «город-базар» (Трубина Е., 2011). Общим для них становится в целом неблагоприятный (и даже негативный) характер воздействия на человека, что связано с экстремальными скоростями, вынужденной быстротой реакций, поспешностью и импульсивностью действий, скоплением людей, машин и техники, пониманием одиночества и ничтожности личности, постоянным ощущением стресса и давления.

Подобную целостную картину предлагает классик и одновременно неутомимый модернист минималистического и уже постминималистического направления **Стивен Райх**. Философ по натуре и образованию, устремленный к поиску ответов на глобальные проблемы современности, Райх увлекся проблемами эво-

люции языка, изложенными в «Философских исследованиях» (1953) Л. Витгенштейна (см. подробнее: (Витгенштейн Л., 1994)). Сформулированное им понятие «языковая игра» чрезвычайно увлекло Райха, и «его собственная творческая эволюция в какой-то степени стала способом систематизации личного художественного опыта через взгляды философа и его приоритеты – понятия Логоса, знака, символа, образующих горизонты современной информационной культуры» (Бакуменко М., 2010, с. 125). Осмысление проблем множественности интерпретаций («лабиринтов путей»), плюрализма и неоднозначности значений, зависимостей от контекстов (соотношения с ситуацией) имело потенциал расширения границ познания и более неоднозначного постижения действительности.

В каждой пьесе 1960-х гг. («It's gonna rain», «Come out», «Piano phase») «прочитываются» предупреждения человечеству о бесконечных грехах и грядущем потопе (фрагменты речи проповедника Уолтера), звучат призывы к защите невинных (реплики осужденного Д. Хэмма), темы конца мира (посредством применения эффекта так называемого контролируемого хаоса)<sup>1</sup>. Эти и другие серьезные проблемы нашего мира Райх поднимает, прибегая к, казалось бы, простейшим средствам: человеческая речь, короткие мотивы, зацикленные в потенциальной бесконечности (посредством приема loop – петля) и, главное – вербализованная идея в качестве основы замысла произведения (кода, проводника, концепта). Таким образом мы можем говорить об особом моменте озарения

в восприятии произведений Райха слушателем, который включается в «своеобразную семантическую игру, словно разгадывая интеллектуальную загадку концептуально-искусства» (Горбенко А., 2016, с. 57), начиная дискуссии и предлагая осуществить «эстетическую переориентацию» звуковых объектов (Лаврова С., 2016, с. 245).

Здесь же кроется основа проблемы множественности интерпретации, которую Райх оставляет открытой и дает слушателю своеобразную программу через заглавие и ряд первоэлементов-слов. С помощью принципа «фазового сдвига» происходит парадоксальное погружение в минималистическое звучание: восприятие становится процессом разгадки множества конфигураций и возможностей одного повторяющегося элемента.

Следуя за П. Гриффитсом (Griffiths P., 2005) и А.Е. Кром (2004), а также за комментариями самого Райха, назовем истоки его творчества. Стилиевой ориентир для Райха – наследие эпохи *Ars antiqua* (Перотин), его масштабные статические композиции, дление и медленное развертывание мелодической линии, движение и одновременно неподвижность, и особенно плавное вращение. Нельзя не указать на еще один исторический принцип, ставший далеким предвестником классического минимализма<sup>2</sup>, – изоритмический мотет эпохи *Ars nova*: рациональное начало, проявляющееся в остинатности *talea* и *color*, постоянная ритмическая и мелодическая повторность, как главный структурный принцип и структурообразующая функция. «Две или более одинаковых мелодии вступают

друг за другом как в традиционном раунде<sup>3</sup>; но в фазовом смещающемся процессе они обычно намного короче... И временной интервал между мелодическим паттерном и его имитациями не фиксированы, а варьированы», – пояснял Райх в своей книге «Заметки о музыке» (Кром А., 2004, с. 25).

В число композиционных принципов, применяемых Райхом, вошли барочная остинатность, квазиархаичная полиритмия И. Стравинского, серийная техника А. Веберна, магнитофонные эксперименты Л. Берио. Он обращался к интонационно-ритмическим структурам иудейских кантилляций, некоторых стилей джазовой музыки (би-боп К. Кларка, Ч. Паркера и М. Дэвиса), простейшим гармоническим оборотам и ритмам поп-музыки (главенство ритмической организации над «блуждающей музыкой» было особенно важно для Райха-перкусиониста<sup>4</sup>). Набор первоэлементов, задействованных Райхом, постоянно расширялся, создавая в каждом опусе неповторимые семиотические конструкции. Опыты с магнитофонной пленкой, эксперименты с театральной музыкой для сан-францисских мим-трупп, поиски новых оттенков звучания усиленных микрофонами инструментов акустического ансамбля<sup>5</sup> в сочетании с найденной моделью работы с паттернами сошлись в композиции «City Life» (1995), воплотившей идею современной городской жизни, с ее напряжением, недолгими разрядками, болезненным автоматизмом и, наконец, терактом.

Интенсивность «модуляционного» движения и особый акцент на красочности гармоний (полная – после задержаний и плавающих на-

ложений – смена или дополнение «пряным» диссонансом каждые 12–20 секунд!) в сочетании с экспериментальной техникой вычленения звуков из слов становятся сильнейшим действенным свойством «City Life». Качественно новая характеристика звучания семплов, образующаяся при ансамблевой игре, складывается за счет ритмического сдвига, своего рода, «дыхания» ансамбля. Звуки Нью-Йорка (реплики жителей, сигналы техники, гудки машин, шум строек) не просто окружают, но буквально поглощают обитателей мегаполиса. За пласт «живых», записанных на улицах города реплик отвечают два музыканта, работающих с midi-клавиатурами: с одной стороны, эти партии выступают как ритмизованное остинато, с другой – как «сольные» голоса, выделяющиеся в общем звучании. Взаимодействие электронного саунда и акустических инструментов зачастую приводит к смешению аутентизаписанного и имитированного «языка» города: звуки сирен, гудков, хлопков и даже удваивание отдельных слогов могут воспроизводиться деревянными духовыми, скрипками, ударными.

«City Life» – пятичастная композиция, которая имеет четкую арочную структуру А-В-С-В-А, что сближает ее с классическими формами, чередующимися части по принципу быстро-медленно-быстро (как бы Райх не отстранялся от формообразующих канонов музыки прошлых веков)<sup>6</sup>. При этом выбранный прием аттасса между всеми частями служит серьезным объединяющим фактором и направлен на усиление драматургического единства произведения. Рассмотрим подробнее каждую часть.

«**Check it out**» (*глянь, проверь это, зацени*) – картина просыпающегося, набирающего свой жизненный ритм активного и вечно спешащего города. Название отсылает к сленговому масс-культурному лексикону и сразу погружает в повседневное звуковое пространство. Первое тематическое образование здесь – хорал, в оформлении которого сочетаются одновременно строгость и свобода (квартаккорды смешиваются с терцовыми вставками и тем самым создают необычное ощущение свежего, но знакомого звучания). Обращение к хоралу является не первым случаем включения старинного благопристойного жанра в сочинение урбанистической тематики (достаточно назвать «Парад» Э. Сати – известный сюрреалистический балет, где показ «изнанки» респектабельности кроется в переходе от суровых аккордов вступления к череде цирковых маршей, шарманочных наигрышей, «китайских» песенок, регтаймов.

Райх же идет еще дальше: после звучания tutti хорала включаются ритмизованная джазовая формула в вибрафонном и фортепианном тембрах, работа с которой раскрывает механистичность и однообразность городской среды. Кроме мотивного варьирования в условиях репетитивности и техники канонов фактор динамизации формы и ее дестабилизации – тональное переключение (Es-gis-a-cis-Es-d-Es). Появления новых тональностей даются «встык» (вне модуляционных процессов) и обозначают новые витки развития формы. Кульминационным становится момент изложения основного паттерна tutti на фоне началь-

го хорала, звучащего более «насыщенно» (он «отягощается» теперь включением семпельного материала и главного элемента паттерна).

Интонационная основа I части – квартовые и секундовые мотивные сегменты, являющиеся строительными единицами многих интонационных формул всего сочинения. Выбранная интонационная модель опирается на архаические формулы, содержащиеся в фольклорной практике многих народов, которые выступают в качестве первоэлементов музыкального языка человечества.

Нью-Йорк во II части «**Pile driver / alarms**» (*Жопер / сигнализация*) – место концентрации нервных гудков машин, изматывающего грохота строительных работ. Символом абсолютного подчинения сознания хаосу города становится семпл pile driver (отбойный молоток), стук которого пугающе ускоряется на протяжении части. Контрапунктом стучащему молотку выступает второй семпльный пласт – car alarms (сигнализации машин). Акустические тембры оказываются в таком контексте подчиненными «мертвым» семплам, что придает этой части отчетливо урбанизованное, обезличенное звучание. Ритмической идеей, обоснованной самим Райхом, является прогрессия от четвертей к восьмым и триолям (конструктивная идея, напомним, была применена в пьесе «Пасифик-231» А. Онеггера).

Нечто сходное будет реализовано Райхом и в IV части «City Life». Композитор последовательно наращивает напряженность музыки: ритмическое дробление, обилие звучащих в высоком регистре секундовых интонаций сопровождается подключением все большего числа

живых тембров, дифференцированно прописанные партии которых, их напластование, образуют многопластовое, часто диссонансное целое.

«**It's been a honeymoon – can't take no no**» (*Это был медовый месяц – не могу больше терпеть*) – самая автоматизированная, выдержанная в едином быстром темпе III часть. Здесь доминируют семплы, в то время как акустические инструменты выключены или выполняют фоновую функцию и почти не слышны. Обе фразы, входящие в название части, составляют интонационно-ритмический комплекс семплированных партий. Несмолкающее, безостановочно пульсирующее их звучание, тем не менее, серьезно преобразуется. Райх применяет принцип сжатия, планомерное удаление слогов, членение на отдельные звуковые лексемы, что приводит к полному исчезновению звуков человеческой речи. В итоге от первой фразы *It's been a honeymoon* остаются многократно повторяющиеся безжизненное «h» (ho) – ха и давящее, угрожающее «a» (эй), а от второй – «take no». Подобная обезличенность достигается посредством приобретающего уже сонорное значение метроритмического компонента и длительного отсутствия мелодических образований.

Суммарный угрожающе-механистичный образ демонстрирует накопление взрывоопасной энергии бунта. В складывающемся контексте контрастно высвечивается тематическое восьмитактовое построение (тт. 517–524) с солирующими флейтами и гобоями, которые исполняют мелодию на стаккато по звукам тетраорда с характерной увеличенной секундой (fis-moll как ладовая

основа первого раздела здесь становится наиболее ощутим, но спустя 6 тактов происходит модуляция в e-moll, которая подчеркивает смену семпловой окраски остающейся до завершения всего движения). Суетливо проведенные фразы деревянных духовых отсылают к языку клезмерской музыки – важному для творчества Райха интонационному пласту, связанному с состоянием подавления духа. В целом III часть выделяется как предельно «техницистский» центр, в котором наиболее интенсивно реализует себя принцип фазового сдвига. Сохранение принципа заикленности доказывает идею бездушного мегаполиса, в котором даже появление нового не меняет общего течения жизни и подчиняется ему.

«**Heartbeats / boats and buoys**» (*Сердцебиение / суда и буи*) – настоящее затишье перед бурей, небольшая «пауза», динамически и фактурно намного более спокойная среди окружающих частей.

В качестве основы здесь выступает пульсация сердца: от семпла *heartbeat sample* (пульс) зависит вся фактура, от него «приходят в движение» все инструменты ансамбля. Впервые в композиции темповый сдвиг осуществляется механически, за счет выписанного ускорения: каждый новый фрагмент становится более подвижным (♩ = 68, 78, 88, 98, 102). Вторым семпльным элементом является дорожка *boat horns*, записанная из гудков кораблей и отвечающая за обозначение границ паттернов. «Живые» оркестровые краски органично сливаются со звуками немзыкального происхождения, что позволяет передать вечерний городской пейзаж – течение реки, затиха-

ющую жизнь порта, мерное движение кораблей. Интересно «пойман» Райхом сигнал парохода: кларнет интонационно совпадает с семплом гудка и растворяется в его краске, создавая эффект «вживления», очеловечивания звуков города. Сочувчивая, выбранные композитором в этом разделе, перекликаются с хоралом I части и придерживаются такой же структуры.

Фрагменты замирания сменяются всплеском в новом времени. Так создаются четыре секции с постепенным ускорением. Тревожная статика от первой до последней ноты ведет к кульминации всего произведения. Вся IV часть видится прологом к финалу, в котором собирается все напряжение композиции.

«**Heavy smoke**» (*Тяжелый смог*) – трагический финал сочинения, суммирование напряженности всех его частей. Концепция части заключается в утверждении пессимизма, неотвратимости бедствия, катастрофы, гибели людей и возврату к обычному ходу жизни. Программа финальной части, его документальность отсылает к событиям 1993 г., когда в Центре международной торговли прогремел взрыв бомбы. В отражении сути этого резонансного происшествия Райх прибегает к наиболее декларативным минималистским средствам. В финале использовано большое количество текстовых «осколков»: это восклицания полицейских, пожарных и просто свидетелей событий. «Stand by, stand by», «it's full 'a smoke», «urgent», «be careful», «wha' were ya' doin'?» – все реплики и их интонационная подача (почти всегда это крики или резкие приказы) рождают ощущение усиливающейся

тревоги. Их содержание сводится к предупреждениям об опасности и указанию к действиям в чрезвычайной ситуации.

Кроме «человеческих» реплик стрессовое состояние усиливают сигналы сирен служебных машин. Уже с начала части Райх использует кульминационные средства: тугийное звучание, короткие мотивы (на одном звуке или с метроритмическим обыгрыванием секундовой интонации) в невротичном, задыхающемся ритме. Практически все типы движений мотивов этой части будут иметь восходящую направленность, что опять же усиливает эффект эмоционального «кипения». Результатом бесконечных восходящих движений (наиболее активно себя проявляют струнные и вибратоны) становится яркая кульминация: вдруг звучащее «классическое» минорное созвучие – своего рода, знак трагедии во все времена.

Трагедийный эффект усилен звучанием заикленной фразы «wha' were ya' doin'?», от которой остается последнее слово: возникает смысловой «стоп-кадр», иллюстрирующий ступор сознания (лишние квадраты словно нарушают метрику целого, подолгу останавливаясь на одной пульсирующей вертикали). Примерно с середины финала агония сменяется долгим спадом: пульсация замедляется, динамика снижается, мотивы словно тормозятся в общем звуковом «пятне», возвращающем к искаженному, но узнаваемому хоралу из I части. Хорал «сохранен» тонально и темброфактурно (происходит модуляция в с-moll; звучат вертикали с превращением в кластерные гармонии, остается инструментальная палитра). По заме-



чанию самого Райха, хорал возвращает слушателя к первоначальным образам города, переосмысленным и дополненным драматическими нюансами.

Анализ сочинения Райха позволяет сделать ряд выводов, а также приблизиться к пониманию концепции «City Life», важной в контексте заявленной нами темы.

1. Отталкиваясь от философской теории Л. Витгенштейна, Райх приходит к собственной художественной концепции музыкального сочинения. Его смысловое поле композитор выстраивает через объединение ряда разнородных элементов, каждый из которых обусловлен контекстными обстоятельствами и возможным заложенным в него значением, которое конструируется в процессе разворачивания целого (*принцип «языковой игры»*).

2. Языковые средства (первоэлементы), которыми оперирует Райх, довольно просты, что отвечает эстетике минимализма и постминимализма с принципиальной слуховой доступностью и близостью «интонационному словарю эпохи» (*принцип коммуникативности*).

3. Людские реплики, сигналы машин, кораблей и технических устройств взаимодействуют с хоралом, джазовыми ритмами, остинато семплов, клезмерскими мотивами и др., порождая сложный симбиоз ресурсов различных музыкальных пластов (*принцип cross-over, пересечения*).

4. Сложение интонационных кодов, мотивов, символов, фактур – на первый взгляд мозаичное и хаотичное – образует единую систему, семиотическое пространство, представляющее актуальную картину мира (*принцип множественности в единстве*).

5. Предложенная системная множественность транслирует важные нравственные ценности, что позволяет говорить о емкой концепции *предупреждения о силе мирового хаоса*.

6. Ориентированность на средства документализма (присутствие в программе «City Life» подлинных фактов и «звуков жизни») в сочетании с проявлениями симфонического мышления (в том числе претензия на построение целостного представления о мире, соблюдение семантики частей симфонического цикла, интонационное родство «тематизма» частей) обостряет ощущение глобальности происходящих жизненных коллизий (*принцип объективности и утверждения канонов «концепции Человека»*).

7. Комплекс принципов позволяет рассматривать «City Life» как метафору современного Бытия: переизбыток течений, сгустков энергий, движений, концентрация событий создают экстремальное античеловеческое пространство мегаполиса, неизбежно ведущего к трагедии и цивилизационным сбоям (*принцип метафоризации текста*).

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Подробнее об этом см.: (Райх С., 2009. с. 289–301).

<sup>2</sup> Классическим минимализмом А. Кром называет этап эволюции американской музыки 1960-х – начала 1970-х гг. Главным отличительным свойством стиля становится

репетитивность как откристаллизовавшийся метод композиции.

<sup>3</sup> Под «раундом» Райх подразумевает разновидность бесконечного кругового канона.

<sup>4</sup> «...Тем не менее, в возрасте 14 лет я услышал несколько записей, оказавших

на меня сильное влияние <...> Эти пластинки подвигли меня изучать ударные, и в результате мы с другом создали джаз-группу» (Райх С., 2009, с. 290). Райх усиленно занимался, сам научился игре на различных видах перкуссий (африканские и балинезийские инструменты). Результатом этого стали опусы 1970-х гг.: «Барабанная дробь» (1971), «Музыка хлопков» (1972), «Музыка деревянных брусков» (1973). Позже он сам исполнял некоторые партии в своем ансамбле «Стив Райх и музыканты».

<sup>5</sup> В «City Life» Райх приходит к новому пониманию камерной модели оркестра на базе своего ансамбля из 18 музыкантов. В его составе: две скрипки, альт, виолон-

чель, контрабас, две флейты, два гобоя, два кларнета, два вибратона, два рояля, ударные инструменты (два больших барабана, тарелка, гонг) и два исполнителя на специальных синтезаторах, иллюстрирующих партию записанных семплов. Так складывается новое тембровое пространство, способное одновременно создать эффект яркого туттийного звучания и дифференцированно подчеркнуть конкретную интонируемую часть фрейма или ритмическую фигуру.

<sup>6</sup> По словам самого Райха, его вкусу соответствовало прослушивание «...с одной стороны, больше музыки XX века, а с другой – написанной около 1750 года и ранее» (2009, с. 290).

## ЛИТЕРАТУРА

Амин Э., Трифт Н. Внятность повседневного города (в переводе Баньковской С. по изд.: Ash Amin, Nigel Thrift. *Cities. Remaining the Urban. Polity*, 2002) // Логос. 2002. № 3–4. URL: <https://magazines.gorky.media/logos/2002/3/vnyatnost-povsednevnogo-goroda.html> (дата обращения: 12.11.2013).

Бакуменко М.Н. О творческом методе Стива Райха: Документализм и нарративность // Идеи и идеалы. 2010. № 1. С. 124–133.

Бесчасная А.А. Анализ смыслообразования урбанистической метафоры // Вестник ЮУрГУ. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2015. Т. 15, № 4. С. 47–50.

Витгенштейн Л. Философские исследования // Витгенштейн Л. Философские работы. Ч. 1 / пер. с нем.; сост., вступ. ст., примеч. М.С. Козловой; пер. М.С. Козловой, Ю.А. Асеева. М., 1994. 612 с.

Горбенко А.А. Музыкальный аспект концептуального искусства // ARTICULT. June–September 2016. № 2. С. 55–60.

Кром А.Е. Философия и практика американского музыкального минимализма: Стив Райх. Н. Новгород, 2004. 223 с.

Лаврова С.В. Концептуальное искусство, неоконцептуализм и новая музыка последней трети XX – начала XXI веков // Музыкальное искусство и наука в современном мире: Теория, исполнительство, педагогика: Сб. ст. / ред.-сост. Л.В. Саввина, В.О. Петров. Астрахань: Триада, 2016. С. 239–247.

Райх С. Моя жизнь с технологиями / пер. В. Громадина // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / ред.-сост. Т. Кюрегян, В. Ценова. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. С. 289–301.

## REFERENCES

Amin, E., Trift, N. (2002), "The intelligibility of the everyday city", *Logos*, trans. by S. Bankovskaya, 2002, no. 3-4. Available at: <https://magazines.gorky.media/logos/2002/3/vnyatnost-povsednevnogo-goroda.html> (Accessed 11 December 2013). (in Russ.)

Bakumenko, M.N. (2010), "On the creative method of Steve Reich: documentary and narrative", *Idey i idealy* [Ideas and ideals], no. 1, pp. 124–133. (in Russ.)

Beschasnaya, A.A. (2015), "Analysis of the meaning formation of urban metaphor", *Vestnik YuUrGU. Seriya: Sotsial'no-gumanitarnye nauki* [Bulletin of SUSU. Series: Social sciences and humanities], vol. 15, no. 4, pp. 47–50. (in Russ.)

Gorbenko, A.A. (2016), "The musical aspect of conceptual art", *ARTICULT*, June–September, no. 2, pp. 55–60. (in Russ.)

Griffiths, P. (2005), *The substance of things heard. Writings about music*, University of Rochester Press, pp. 292–302. (in Eng.)

Krom, A.E. (2004) *Filosofiya i praktika amerikanskogo muzykal'nogo minimalizma: Stiv Raikh* [The philosophy and practice of American minimalist music: Steve Reich], Nizhny Novgorod, 223 p. (in Russ.)

Lavrova, S.V. (2016), "Conceptual art, neo-conceptualism and new music of the last third of the XX – early XXI centuries", *Muzykal'noe iskusstvo i nauka v sovremennom mire: Teoriya, ispolnitel'stvo, pedagogika* [Musical art and science in the modern world: theory, performance, pedagogy], Triada, Astrahan, pp. 239–247. (in Russ.)

Reich, S. (2009), "My life with technology", *Kompozitory o sovremennoi kompozitsii*

Стогний И.С. Метафора в музыкальном тексте // Музыкальное искусство и наука в XXI веке: История, теория, исполнительство, педагогика: Сб. ст. по материалам Междунар. науч. конф., посвящ. 40-летию Астрахан. гос. консерватории. Астрахань, 2010. С. 96–101.

Трубина Е.Г. Город в теории: Опыты осмысления пространства. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 520 с.: ил.

Griffiths P. The substance of things heard. Writings about music. University of Rochester Press, 2005, Pp. 292–302.

[Composers about contemporary composition], trans. by V. Gromadin, Research center “Moscow Conservatory”, Moscow, pp. 289–301. (in Russ.)

Stogniy, I.S. (2010), “Metaphor in musical text”, *Muzykal'noe iskusstvo i nauka v XXI veke: Istoriya, teoriya, ispolnitel'stvo, pedagogika* [Musical art and science in the XXI century: history, theory, performance, pedagogy], Astrakhan, pp. 96–101. (in Russ.)

Trubina, E.G. (2011), *Gorod v teorii: opyty osmysleniya prostranstva* [City in Theory: Experiments on the Comprehension of Space], New Literary Review, Moscow, 520 p. (in Russ.)

Wittgenstein, L. (1994), “Philosophical studies”, *Filosofskie raboty* [Philosophical works], part 1, Moscow, 612 p. (in Russ.)

---

#### Сведения об авторе

Ванчугов Антон Владимирович, аспирант Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки (научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент Ю.В. Антипова) ORCID: 0000-0002-1025-4413  
E-mail anton-van@mail.ru

#### Author information

Anton V. Vanchugov, Postgraduate of the Glinka Novosibirsk State Conservatoire (scientific supervisor – Cand. Sc. (Art Criticism), associate professor Yu.V. Antipova) ORCID: 0000-0002-1025-4413  
E-mail anton-van@mail.ru

Поступила в редакцию 13.05.2021  
После доработки 25.08.2021  
Принята к публикации 30.08.2021

Received 13.05.2021  
Revised 25.08.2021  
Accepted for publication 30.08.2021