

Е. В. КИСЕЕВА, В. Ю. КИСЕЕВ

*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Академия архитектуры и искусств Южного федерального университета*

**ТРАДИЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО АВАНГАРДА В ОПЕРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ
СОВРЕМЕННЫХ АМЕРИКАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ**

*Публикация подготовлена в рамках поддерживаемого РФФИ научного проекта
№ 17-04-00198-ОГН «Музыкальный театр рубежа XX–XXI веков:
проблема обновления жанров»*

В статье рассмотрены важнейшие принципы оперного творчества ведущих американских композиторов Джона Кейджа, Филипа Гласса, Стивена Райха, Мередит Монк. Их произведения стали яркими и уникальными явлениями мировой музыкально-театральной культуры и вобрали в себя черты традиционных и новых художественных практик, получивших развитие в 1970–2000-е годы.

Многообразие стиливых исканий в оперном театре обозначенного периода сложно свести к единому знаменателю. В связи с тенденциями развития современного музыкально-театрального искусства скорее приходится говорить о своеобразной стиливой полифонии. Тем не менее, можно отметить ряд магистральных линий, которые оказали влияние на формирование оперной эстетики в творчестве современных композиторов США – это авангард в его американском преломлении с характерным креном в сторону экспериментализма и минимализм.

Новые для оперного жанра художественные принципы формировались в контексте авангардного бума 1970-х гг., когда на процесс становле-

ния музыкального театра оказывали воздействие художественные принципы, получившие ранее развитие в смежных видах искусств. Плодотворное сотрудничество и творческий взаимообмен композиторов, театральных режиссеров-эксперименталистов, художников и видео-художников, придерживающихся авангардной идеологии, способствовали внедрению в оперный театр новых методов работы с музыкальным материалом, драматургических и композиционных закономерностей.

Рассмотренные в данной статье сочинения демонстрируют новую эстетику оперного спектакля, отличительными свойствами которого являются культивирование принципа прямого взаимодействия между искусством и реальностью, акцентирование особой роли зрителя в создании смыслового поля сочинения, понимание творческого акта как процесса исследования границ искусства и их раздвижения.

Ключевые слова: современный оперный театр, обновление оперного жанра, традиции авангарда.

Для цитирования: Кисеева Е. В., Кисеев В. Ю. Традиции музыкального авангарда в оперном творчестве современных американских композиторов // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 4. С. 34–41.

DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14005>

E. KISEEVA, V. KISEEV

*Rachmaninov Rostov State Conservatory
Academy of Architecture and Fine Arts, Southern Federal University*

**AVANT-GARDE TRADITIONS IN THE OPERATIC CREATIVITY
BY MODERN AMERICAN COMPOSERS**

The article discusses the most important principles of opera of the leading American composers John Cage, Philip Glass, Stephen Reich, Meredith Monk. Their works became vivid and

unique phenomena of the world musical and theatre culture of the late 20th – early 21st centuries, and absorbed features of traditional and new artistic practices, developed in the 1970s and 2000s.

The diversity of style quest in the opera house of the indicated period leads to difficulties to find a common denominator. It is rather necessary to talk about a kind of stylistic polyphony in relation to trends in the development of modern musical and theatrical art. Nevertheless, we can note a number of main lines that have influenced the formation of new Opera aesthetics in the works of contemporary composers in the United States. It is the avant-garde in its American refraction with a characteristic tilt towards experimentalism, and minimalism.

Artistic principles that were new to the opera genre were formed in the context of the avant-garde boom of the 1970s, when artistic principles, previously developed in related arts, influenced the formation of new forms of musical theatre. The fruitful cooperation and creative interchange of composers,

theatre experimental directors, artists and video artists who adhere to avant-garde ideology contributed to the introduction of new methods of working with musical material, dramatic and compositional patterns in the opera house.

The compositions considered in this article demonstrate new aesthetics of the opera performance, its distinctive properties being the cultivation of the principle of direct interaction between art and reality, the emphasis on the viewer's special role in creating the semantic field of the composition, comprehension of the creative act as a process of studying the boundaries of art and their extension.

Key words: modern operatic theatre, renewal of the opera, avant-garde traditions.

For citation: Kiseeva E., Kiseev V. Avant-garde traditions in the operatic creativity by modern american composers // South-Russian musical anthology. 2019. № 4. P. 34–41.
DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14005>

В творчестве американских композиторов проблема обновления оперного жанра на рубеже XX–XXI веков зазвучала с особой остротой. Ведь опера, благодаря своей приверженности академической традиции, не вписывалась в процесс тотального обновления искусства. Следование авангардной стратегии способствовало новому прочтению жанра. Однако в нем подверглись сомнению складывавшиеся столетиями основы понимания оперы как искусства, наполненного субъективизмом и символикой. В постановках вновь актуализировались проблемы определения и разграничения функций автора, исполнителя, реципиента, разрушения эффекта театральной рампы, объединения искусства и реальной действительности.

Разговор о воплощении художественных принципов музыкального авангарда в оперном творчестве современных американских композиторов начнем с характеристики мельчайшей единицы музыкального текста, его исходного материала – отдельно взятого звука. Известно, что еще в первой половине и середине XX столетия в сочинениях Джона Кейджа, Генри Коуэлла, Гарри Парча сложилась оригинальная трактовка звука как самоценного феномена, обладающего неповторимой пространственно-временной и тембровой организацией, что открыло широчайшие возможности для экспериментирования в области звукоизвлечения и звуко- и темброобразования.

Наследуя эстетику радикальных новаций первой половины и середины XX века, американские композиторы, обратившиеся к оперному жанру в 1970–1990-е гг., уделяют особое внимание поиску нового звукового материала. В оперном творчестве Филипа Гласса, Стивена Райха, Мереди Монк объектом исследования становится звук, а его сочинение и структурирование является предметом композиторской работы подобно тому, как это происходило в инструментальных опусах композиторов второй волны авангарда, развивавших инженерию и сонорные свойства звука.

Так, новым для оперного жанра оказался подход к проблеме «озвучивания» слова, ярко обозначившийся в ранних сочинениях Ф. Гласса. Композитора интересовала феноменология слухового восприятия музыкальной ткани: эффекты слуховой абберации, маскировки, возможности взаимодействия звуковых колебаний музыкальных инструментов, голоса и акустического пространства помещения. Возникающие в результате таких экспериментов новые призвуки композитор подвергал слуховому анализу и вводил в произведения как специфические краски и тоны. Оригинальным художественным приемом стала трансформация элементов оркестровой ткани в вокальных партиях. Их звучание растворяется в инструментальной фактуре, в результате чего, например, сольные номера Мохандоса Ганди в опере «Сатьяграха» («*Satyagraha*», 1979)

в большей степени ассоциируются с мелодекламацией, нежели с оперной арией. По выражению Гласса, его вокальные мелодии «рождаются из звукового окружения», из возникающих в оркестровой ткани «вокальных откликов» [цит. по: 1, с. 161].

С. Райх в своем оперном опусе «Три истории» («*Three Tales*», 1998–2002) применил к голосам вокальных партий процедуры, характерные для его инструментальной музыки. Одной из них является специфическая вокализация замедленного звучания, в котором последовательность звуковых событий продлевалась при неизменной звуковысотности. Композитор объяснял замысел работы над новым качеством вокального звука следующим образом: «Основная идея состояла в том, чтобы взять ленточную петлю, состоящую из речевого фрагмента, и очень медленно растянуть ее без понижения высоты тона» [2, с. 26].

Мастер также отмечает, что интерес к замедленному движению вокального звука в опере возник не только под влиянием экспериментов в сфере инструментальной музыки, но и благодаря опыту анализа медиапленки. Опера была создана в соавторстве с видео-художницей Берил Корот, известной работами в сфере видео-арта. Однако и до названного совместного проекта композитор увлекался экспериментальным видео, о чем свидетельствуют его воспоминания: «Корни этой идеи датируются 1963 годом, когда я впервые заинтересовался экспериментальными фильмами и начал смотреть на кинолентку, как на аналог магнитофонной ленты. Чрезвычайно медленное движение казалось мне особенно интересным, так как позволяло наблюдать за мельчайшими деталями звучания, которые в обычной ситуации было бы невозможно фиксировать» [там же, с. 28].

Еще одним способом создания оригинального звука в опере «Три истории» является его искусственная остановка. Подобно приему стоп-кадра в кинематографе звучание последнего слога в вокальной партии длится намного дольше обычного произнесения слова и оставляет своего рода дорожку отзвуков, которая становится частью общего процесса звукообразования.

Обе процедуры применены в опере как для распевания текста, так и для его речевого произнесения, которые звучат в различных вариантах – в режиме реального времени, в предварительной записи и в соединении с текстом, записанным на экране. Примеры замедленного звучания можно обнаружить в первом акте («Гинденбург»), повествующем о событиях, связанных с крушением дирижабля, и во втором («Бикини»),

рассказывающем документированную историю об американских испытаниях атомной бомбы на одноименном тихоокеанском атолле. Замедление и остановка звука использованы в третьем действии («Долли»), посвященном проблеме клонирования и опробования высоких биологических технологий на живом существе. Названные процедуры работы с голосом в вокальных партиях здесь призваны создать эффект раздробленного, буквально разделенного на звуковые частицы звучания, благодаря чему открывается возможность проследить за мельчайшими нюансами, включая дыхание (его сложно услышать в нормальной скорости, но можно детально прослушать в замедленной).

Интерес представляет и понимание С. Райхом функции вокалистов: вокальные партии, исполняющиеся живыми голосами (не предварительно записанными, хотя в оперу включено и такое исполнение) нивелированы в музыкальной драматургии, так как не связаны с представлением какого-либо персонажа. Композитор трактует голос как оригинальный тембр, соединяя его с оркестровыми инструментами. Соответственно, вокалисты здесь являются лишь «излучателями» голоса.

Если в произведениях Ф. Гласса и С. Райха примеры моделирования звука являются единичными, то в оперном творчестве их современницы Мередит Монк идея звукотворчества и связанные с нею оригинальные приемы звукоизвлечения становятся основополагающими. Композитору оказалось созвучно характерное для экспериментализма осмысление отдельно взятого звука как самостоятельной и самоценной субстанции, из-за чего происходит смещение акцента с проблемы соотношения звуков в мелодических и их взаимосвязи внутри гармонических последовательностей на длительное звучание отдельных тонов, на процесс перехода одного звука в другой, на тембровые и частотные флуктуации.

Особой значимостью для музыки М. Монк обладает идея пространственного и континуального характера изменений параметров звучания со специфическим представлением звука как организованного пространства, разделенного на уровни, важнейшими из которых становятся длительность и тембр. Характерным свойством внутренней организации звукового пространства является его своеобразное «распыление от центра во все направления» [3, с. 102]. При соединении нескольких звуков, имеющих нечеткий тоновый компонент, важную роль будут играть не их высотные отношения, а скорее тембровые либо регистровые переходы. Найденные

М. Монк звуковые приемы, которые можно сравнить с принципом «скользящих звуков» Г. Коуэлла, ярко воплотились в ее операх.

В сочинениях «Судно» («*Vessel*», 1971), «Образование девочки» («*Education of the Girlchild*», 1973), «Атлас» («*Atlas*», 1987) особое внимание уделено перемещению одного звука к другому с сохранением общей тембральной характеристики и заданных высотных и регистровых зон. Композиционный облик произведений создают оригинальные звуковые эффекты. Разнообразие их текстур соответствует широкому спектру эмоций, включающих передачу криков, плача, стонов, подражание природным голосам. Узнаваемой особенностью работ является включение в музыкальную партитуру нарочито простых вербальных текстов, основанных на сочетании слогов, либо отдельных слов, не связанных с передачей конкретных смыслов [подробнее о принципах работы с голосом в творчестве М. Монк см.: 4]. Согласно концепции М. Монк, «голос сам по себе является красноречивым и выразительным средством коммуникации» [5, с. 189].

Важно, что в названных сочинениях композитор стремится создать особую художественную среду, где музыка в соединении с движением и словом обретает перцептивные свойства и обладает способностью сильного эмоционального воздействия на реципиента, необходимого для «вчувствования» и «вживания» в художественную ткань сочинения.

На рубеже XX–XXI веков в оперном жанре актуализировались и проблемы, связанные с пересмотром драматургических и композиционных основ спектакля, что было обусловлено стремлением авторов повергнуть зрителей в неопределенную, вызывающую непонимание сценическую ситуацию, в которой нормы, правила, устои традиционного сценического ритуала теряли свою силу.

Ярким примером такого рода оперного спектакля стали музыкальные проекты «Европеры 1 и 2» («*Europeras 1 & 2*», 1987), «Европеры 3 и 4» («*Europeras 3 & 4*», 1990), «Европера 5» («*Europera 5*», 1991) Дж. Кейджа. В сочинениях, объединенных композитором в макро-цикл, воплотились важнейшие свойства авангардной эстетики.

Творчество Дж. Кейджа, согласно меткому определению У. Дакворта, является «совершенным воплощением авангардных подходов» [6, с. 3]. В данном контексте показателен тот факт, что один из идеологов авангардного искусства Марсель Дюшан со времени своего переезда в Нью-Йорк стал для Джона Кейджа образцом художника. Композитор неоднократно подчеркивал значимость идей своего друга и соратника

в высказываниях: «Я бы хотел стереть границу между искусством и жизнью, как это сделал Дюшан», «Если хотите писать музыку, исследуйте Дюшана» [цит. по: 7].

Кейджу оказалась близка сама суть авангардной доктрины, заключающаяся в идее освобождения искусства от «тирании знака», следствием которой стали радикальная установка на новизну и ниспровержение академической традиции. Вслед за эпатажным художником композитор разрабатывал дадаистскую художественную концепцию *ready-mades* («готово сделанные вещи»), и ее музыкальным воплощением стала «найденная музыка».

Как известно, эпатажные работы М. Дюшана («Колесо», «Фонтан») являются яркими примерами устранения означающего – пустой формы, Ничто. В свою очередь, музыкальное «Ничто» Дж. Кейджа, воплотившееся в перформансе «4'33"» (1952), знаменитой «Лекции о Ничто» и десятках других работ, декларировало идею отрицания музыки как коммуникации и в принципе какого-либо повествования. «Европеры», созданные через сорок лет после знаменитой «4'33"», стали образцом фрейма – «оформленной пустотой», или эстетическим Ничто, в оперном жанре.

История создания «Европер» такова. В 1985 году художественные руководители «Франкфуртской оперы» Хайнц-Клаус Метцгер и Райнер Рим пригласили Джона Кейджа написать произведение, которое должно было стать «лебединой песней» романтической оперы и одновременно отрицанием оперного жанра как такового. В 1987 году состоялась премьера «Европер 1 и 2». В следующем году пианист Айвор Михашов предложил Кейджу создать новую версию сочинения для фестиваля «Алмейда» в Лондоне («*Almeida Festival*»), где и были впервые представлены «Европеры 3 и 4». Наконец, в 1991-ом году по заказу А. Михашова была создана последняя из цикла работа – «Европера 5», прозвучавшая в том же году на Североамериканском фестивале новой музыки в Буффало («*North American New Music Festival in Buffalo*»).

Новыми для оперного жанра в обозначенном музыкальном проекте стали абсолютно все составляющие. Так, принцип создания композиций «Европер» опирается на метод случайных действий. В силу масштабности и множественности музыкального, сценографического и иного материала для его практического воплощения Дж. Кейджу пришлось прибегнуть к применению компьютерной программы «IC», специально разработанной Эндрю Калвером для имитации процесса подбрасывания монет (гадания по книге Перемен).

Музыкальный материал «Европер» состоит из фрагментов оперных шедевров XVIII и XIX веков, что соответствует принципу дюшановских реди-мейдов в их музыкальном преломлении, и является ярким образцом «готовой музыки» в оперном жанре. Необычен и исполнительский состав. В «Европерах 1 и 2» он включает 19 вокалистов, 28 инструменталистов и магнитофонную ленту («*Trucker*») с записью оперных фрагментов. В «Европере 3» оркестранты заменены двумя пианистами, играющими транскрипции на популярные темы из оперных шедевров прошлого. Количество вокалистов, исполняющих музыкальные отрывки вживую, здесь сокращено до 6, к ним присоединены 6 звукооператоров, воспроизводящих старые записи на 12 «Виктролах»¹. В «Европере 4» представлен камерный исполнительский состав: один пианист играет транскрипции, два певца исполняют на свой выбор арии, звукооператор проигрывает старые записи. Образцом наивысшей экономии исполнительских ресурсов является «Европера 5», которая была создана для пианиста, исполняющего особым образом (едва касаясь клавиш) транскрипции на оперные темы Ф. Листа, и радиоинженера, воспроизводящего джазовые композиции, транслируемые местными радиостанциями. Дж. Кейдж в духе авангарда объяснял свой выбор музыкантов чисто утилитарными свойствами: постепенное сокращение числа исполнителей вызвано необходимостью сделать «портативную и удобную версию» двух предыдущих диптихов.

Идее создания оперного реди-мейда подчинены сюжет и сценография. Костюмы и декорации проекта были найдены и заимствованы композитором из старых энциклопедий, в то время как сценические действия и необходимый реквизит были выбраны случайным образом из Словаря Уэбстера. Движение актеров и смена декораций осуществлялись по номерам расчерченной на сцене сетки, напоминающей шахматную доску, а последовательность их смен определялась генератором случайных чисел.

Не соответствует академической традиции и композиторская трактовка роли музыкантов-исполнителей. В оперном спектакле аудиальный и визуальный образы певцов разделены: «Исполнитель в костюме героя из оперы “Свадьба Фигаро” мог спеть арию “*La donna e mobile*” из “Риголетто”, [...] ария Золушки могла звучать в исполнении солистки в костюме Кармен» [цит.

¹ «Виктрола» (*Victrola*) является товарным знаком проигрывателей и пластинок, задействованных в постановках Дж. Кейджа, а также обобщенным названием проигрывающих устройств, аналогичных граммафонам и патефонам.

по: 8, с. 244–245]. Согласно замыслу Дж. Кейджа, на сцене вокалисты совершали движения, необходимые для звуковоспроизведения и вместе с тем не имеющие ничего общего с ролью из оперы, фрагмент которой звучит в данный момент.

В «Европерах» композитор отказался и от слитной, подчиненной логике развертывания традиционной оперной драматургии в пользу разрозненных действий, разрушающих линейность повествования. Например, для первых двух частей цикла автор подготовил двенадцать либретто, созданных на основе избранных фрагментов существующих произведений, затем случайным образом объединил их в новое целое и распространил в соответствии с принципом случайных действий среди зрителей.

Дж. Кейдж таким способом отрицал характерную для академической оперы опору на литературность и структурообразующую роль сюжета в спектакле. Принцип отказа от коммуникативной функции вербального текста и логики линейного развития драматургии перекликается с художественными идеями «театра жестокости» авангардного режиссера первой половины XX века Антонина Арто. Его творческая концепция оказала существенное влияние на американский оперный и драматический театр, о чем свидетельствуют, например, постановки Р. Уилсона и Ф. Гласса [подробнее об этом см.: 9]. Вслед за Арто Кейдж предложил взамен смыслообразующей роли слова и вербальной выразительности семантически нагруженные жесты, которые, воздействуя непосредственно на чувства зрителя, приводили к инстинктивному пониманию сочинения.

От традиционной европейской концепции «произведения» в названных операх осталась лишь временная рамка – аналог оболочки, пустой формы М. Дюшана. Как и знаменитая пьеса «4'33"», каждая из «Европер» представляет собой некую когнитивную структуру схематизации опыта, в данном случае – схематизацию концертно-сценического ритуала. И если в 1950-е годы замысел пьесы демонстративно был вынесен в ее название (4 минуты 33 секунды длилась граммафонная запись, фиксирующая средне-статистическую продолжительность сингла на дорожке звукозаписи), то в «Европерах» 1990-х гг. задействована техника временных пределов (*Time Bracket Technique*). Партитуры состоят из фрагментов, а в начале и конце каждого из них размещены цифры с точным указанием времени и темпа исполнения. Функцию дирижера здесь выполняют часы: музыканты, звукооператоры, осветители, следят за цифровым отображением времени на экранах телевизоров, размещенных в оркестровой яме и на боковых крыльях сцены.

Термин «опера», обозначенный в названии сочинений и, на первый взгляд, отсылающий к традиционному европейскому оперному жанру, при более внимательном знакомстве с ними отрицает любое жанровое толкование. Исполнительский состав и трактовка роли вокалистов, композиционные принципы, специфика взаимодействия вербальных, музыкальных и сценических текстов – все здесь указывает на ироничное и критическое отношение к европейской опере. Новая форма представления оперного спектакля стала следствием доведения до логического предела его многовековой традиции.

«Европеры» противоречат пониманию произведения как законченного опуса. Композиция трактуется как некая «конструкция» исходных элементов, из которых воссоздается бесконечное число вариантов прочтения. Художественная разборка сочинения и его последующая сборка в новом контексте – деконструкция – составляет основу творческого акта исполнителя. В свою очередь, реципиент-зритель становится участником происходящего, частью концепта.

В заключении отметим, что рассмотренные «оперы» Дж. Кейджа являются своего рода музыкальным дискурсом на тему значения для музыкальной культуры США европейской академической традиции, высшим проявлением которой, по мнению композитора, стала опера. В протестном, созвучном авангарду духе композитор выразил понимание этой традиции кратким ответом на вопрос журналиста *«L'Humanité»* о том, посещает ли он оперный театр: «Нет, я слушаю трафик. Я живу в районе Шестой авеню в Нью-Йорке, и там много шума. Это моя музыка» [цит. по: 10]. Да и сам заголовок сочинений содержит каламбур. Емкое название *«Europeras»* в американском произношении может обозначать и «Европейская опера», и «Ваша опера». Джон Кейдж в свойственной ему ироничной манере дал своим сочинениям следующий комментарий: «В течение 200 лет европейцы присылали нам свои оперы. Теперь я возвращаю их все обратно» [там же].

Таким образом, следование установкам музыкального авангарда в контексте тотального отрицания академической оперной традиции способствовало пересмотру художественных закономерностей оперного жанра. В процесс его

реформирования оказались вовлечены композиторы, казалось бы далекие от оперной эстетики и совершившие свои открытия ранее в музыке инструментальной, но тем не менее, их радикальные новации вдохнули в оперу новую жизнь. Рассмотренный в статье ряд сочинений можно дополнить работами Дж. Адамса «Смерть Клингхоффера» (*«The Death of Klinghoffer»*, 1991), «Доктор Атомный» (*«Doctor Atomic»*, 2005), зрелого и позднего Ф. Гласса «Орфей» (*«Orphée»*, 1991), «Красавица и чудовище» (*«La Belle et la Bête»*, 1994), «Несносные дети» (*«Les Enfants Terribles»*, 1996), «Процесс» (*«The Trial»*, 2014), «В исправительной колонии» (*«In the Penal Colony»*, 2000), Т. Дуна «Марко Поло» (*«Marco Polo»*, 1995) «Пионовая беседка» (*«Peony Pavilion»*, 1998), для которых также оказались важными принципы авангардной эстетики, связанные с отказом от единой сюжетной логики, с возможностью применения нелинейных методов драматургического развития, а также с использованием в качестве исходного музыкального материала уникальных звуковых эффектов.

На рубеже XX–XXI веков в опере, как и в других театральные искусства, существенно меняется ранее сложившийся характер коммуникации между автором, исполнителем и зрителем. В связи с тем, что объектом искусства является живой процесс исполнения, оперный спектакль соединяется с реальностью, становится открытым текстом, в который в режиме реального времени включаются сиюминутно проживаемые события. Композитор в таком случае не сочиняет, а скорее «проектирует» и условия исполнения, и реакцию слушателя, задавая ему модус восприятия и поведения.

В новой для оперного жанра сценической ситуации разрушается ранее незыблемая основа опуса – его содержание. Текст и смысловая нагрузка произведения, заложенные автором, могут претерпевать значительные изменения. Встает вопрос о трансформации понятия «исполнение», в традиционном смысле связанное с раскрытием содержания произведения в соответствии с авторским замыслом. Первостепенное значение в творческом исполнительском процессе приобретает реализация радикально новой идеи. То есть, оперный спектакль входит в область арт-практик и, подобно авангардным работам, становится эпатажным актом.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Schwartz K.* Minimalists. New York: Phaidon Press, 2008. 240 p.
2. Steve Reich: Writings on Music (edited and with an Introduction by Paul Hillier). Oxford–New York: Oxford University Press, 2002. 272 p.
3. *Harley M.* Space and Spatialization in Contemporary Music: History and Analysis, Ideas and Implementations. Los Angeles: Moonrise Press, 2016. 391 p.
4. *Kuceev B.* Некоторые особенности работы с голосом в музыкально-театральных сочинениях Мередит Монк // Южно-Российский Музыкальный Альманах. 2017. № 4. С. 96–100.
5. *Smith G., Smith N.* New Voices: American composers talk about their music. Portland–Ore: Amadeus Press, 1995. 280 p.
6. *Duckworth W.* Talking music: conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson and five generations of American experimental composers. New York: Da capo press, 1999. 319 p.
7. Цареградская Т. Пространство жеста в творчестве Дж. Кейджа // Музыкальная наука в едином культурном пространстве: III Международная интернет-конференция. URL: <http://gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2014/10/Tcaregradskaya-2014.pdf> (дата обращения: 29.12.2016).
8. *Kostelanetz R.* Writing about John Cage. Michigan: University of Michigan Press, 1996. 356 p.
9. *Kiseeva E.* Некоторые драматургические и композиционные особенности ранних опер Ф. Гласса // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 3. С. 58–64.
10. *Beyst S.* John Cage's «Europeras» a light- and soundscape as a musical manifesto // Stefan Beyst's web sait. URL: <http://d-sites.net/english/cage.html> (date of application: 1.09.2019).

REFERENCES

1. *Schwartz K.* Minimalists. New York: Phaidon Press, 2008. 240 p.
2. Steve Reich: Writings on Music (edited and with an Introduction by Paul Hillier). Oxford–New York: Oxford University Press, 2002. 272 p.
3. *Harley M.* Space and Spatialization in Contemporary Music: History and Analysis, Ideas and Implementations. Los Angeles: Moonrise Press, 2016. 391 p.
4. *Kiseev V.* Nekotorye osobennosti raboty s golosom v muzykal'no-teatral'nyh sochineniyah Meredit Monk [Specifics of Work with Voice in Music-Theatrical Works by Meredit Monk] // Yuzhno-Rossiiskij Muzykal'nyj Al'manah [South-Russian Musical Anthology]. 2017. № 4. PP. 96–100.
5. *Smith G., Smith N.* New Voices: American composers talk about their music. Portland–Ore: Amadeus Press, 1995. 280 p.
6. *Duckworth W.* Talking music: conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson and five generations of American experimental composers. New York: Da capo press, 1999. 319 p.
7. *Tsaregradskaya T.* Prostranstvo zhesta v tvorchestve Dzh. Kejdzha [Gesture Space in the Work of J. Cage] // Muzykal'naya nauka v edinom kul'turnom prostranstve: III Mezhdunarodnaya internet-konferenciya. URL: <http://gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2014/10/Tcaregradskaya-2014.pdf> (data obrashcheniya [date of application]: 29.12.2016).
8. *Kostelanetz R.* Writing about John Cage. Michigan: University of Michigan Press, 1996. 356 p.
9. *Kiseeva E.* Nekotorye dramaturgicheskie i kompozicionnye osobennosti rannih oper F. Glassa [Certain Dramaturgical and Compositional Peculiarities of the Early Operas of Philip Glass] // Problemy Muzykal'noj Nauki [Music Scholarship]. 2018. № 3. PP. 58–64.
10. *Beyst S.* John Cage's «Europeras» a light- and soundscape as a musical manifesto [Электронный ресурс] // Stefan Beyst's web sait. URL: <http://d-sites.net/english/cage.html> (date of application: 1.09.2019).

Кисеева Елена Васильевна

доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки,
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова,
профессор Академии архитектуры и искусств Южного федерального университета
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e.v.kiseeva@mail.ru
ORCID: 0000-0002-8403-6144

Elena V. Kiseeva

Dr. Sci (Art), Professor at the Department of Music History
Rachmaninov Rostov State Conservatory
Professor at the Academy of Architecture and Fine Arts, Southern Federal University,
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e.v.kiseeva@mail.ru
ORCID: 0000-0002-8403-6144

Кисеев Василий Юрьевич

заведующий студией звукозаписи,
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
studiocons@mail.ru
ORCID: 0000-0002-1730-353X

Vasilij Yu. Kiseev

Head of the recording studio
Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
studiocons@mail.ru
ORCID: 0000-0002-1730-353X

