

Научная статья

УДК 78.

DOI: 10.26086/NK.2024.73.2.005

Принципы формообразования в произведениях Дж. Адамса

Чурилова Елена Александровна

Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

E-mail: elle.churilova@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-9971-3176>

Аннотация. Композиторское творчество Джона Адамса при всей его обширности недостаточно исследовано. Эволюция композиционного стиля Дж. Адамса в общем плане включает следующие этапы: эксперименты до минимализма с применением электронных тембров — использование техники минимализма — «постминимализм» — «пост-стиль» (определение композитора). В статье рассматриваются формообразующие принципы сочинений 1980–1990-х годов, которые Адамс называет «гиперлирическим» и «гипермелодическим» периодом своего творчества. В качестве образцов исследуются: «Фригийские врата» (1978), «Учение о гармонии» (1985), Скрипичный концерт (1993). Стиль письма Дж. Адамса в этот период сочетает в себе принципы минимализма с особенностями позднеромантического письма. Инструментовка сочинений также обогащается нетипичными инструментами, большим количеством синтезаторных тембров. Используются оригинальные формообразующие техники, которые, с одной стороны, поддерживают строгую симметрию, с другой — нивелируют любые потенциальные моменты цезур. Выявляется значение структурной симметрии в сочинениях композитора. Исследуются ритмические особенности сочинений и их роль в архитектонике произведений: отмечается моноритмическая идея музыки, поддерживающая метроритмическую эволюцию внутри пьесы (на примере «Фригийских врат»). Рассматривается феномен «гипермелодизма» в строении музыки (на материале Скрипичного концерта).

Ключевые слова: Джон Кулидж Адамс, формообразование в музыке, постминимализм, «Учение о гармонии», Скрипичный концерт, «Фригийские врата»

Для цитирования: Чурилова Е. А. Принципы формообразования в произведениях Дж. Адамса // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 2 (73). С. 35–46. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.73.2.005>

Original article

Form-building principles in the works of J. Adams

Churilova Elena A.

Gnessin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

E-mail: elle.churilova@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-9971-3176>

Abstract. The compositional work of John Adams, for all its vastness, has not been sufficiently studied. The evolution of J. Adams's compositional style in general includes the following stages: experiments to minimalism using electronic timbres — the use of minimalist techniques — “post-minimalism” — “post-style” (composer's definition). The article examines the formative principles of the compositions of the 1980–1990s, which Adams calls the “hyperlyrical” and “hypermelodic” period of his work. The following examples are studied: “The Phrygian Gates” (1978), “The Doctrine of Harmony” (1985), Violin Concerto (1993). J. Adams's writing style during this period combines the principles of minimalism with the features of late romantic writing. The instrumentation of the compositions is also enriched with atypical instruments and a large number of synthesizer timbres. Original form-building techniques are used, which, on the one hand, maintain strict symmetry, and on the other, neutralize any potential moments of caesuras. The importance of structural symmetry in the composer's works is revealed. The rhythmic features of the works and their role in the architectonics of the works are examined: the monorhythmic idea of music is noted, supporting the metrorhythmic evolution within the play (using the example of “The Phrygian Gates”). The phenomenon of “hypermelodicism” in the structure of music is considered (based on the material of the Violin Concerto).

Keywords: John Coolidge Adams, form-building, postminimalism, Harmonielehre, Violin Concerto, Phrygian Gates

For citation: Churilova E. A. Form-building principles in the works of J. Adams. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2024; 2(73); 35–46 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.73.2.005>

Композитор, дирижер и мыслитель Джон Кулидж Адамс (р. 1947) — значимая фигура в кругах современной академической музыки. Его произведения исполняются во всем мире, творческая продуктивность измеряется десятками постановок опер, премьер симфонических и камерных произведений. В Америке Адамс — среди самых исполняемых авторов.

Как и многие современные композиторы, Адамс быстро эволюционировал. Исследователи отмечают в его творчестве «доминималистский» [1, р. 14] период и дальнейший переход от минимализма к постминимализму с установлением, по выражению композитора, индивидуального «пост-стиля» [1, р. 14]. Этот стиль, сложившийся после окончания экспериментов Адамса с минимализмом,

получил авторское название «*гиперлирического*» и «*гипермелодического*» [2]. Мы коснемся принципов формообразования в показательных для этих стилей сочинениях: «Фригийских вратах» для фортепиано (1977–78), «Учении о гармонии» (1985) и Скрипичном концерте (1993).

Джон Адамс столкнулся с проблемой формообразования уже в пьесах, которые принято обозначать как классические минималистские образцы. Здесь композитор выработал особый принцип, названный им «**врата**». Адамс поясняет: ««Врата» (“gates”) — термин, заимствованный из электроники; это моменты внезапной ладовой смены. В этой музыке есть “лад”, но нет “модуляции”» [3]. Во «Фригийских вратах» такого рода ладовые сдвиги следуют по половине квинтового

Схема 1. Адамс Дж. «Фригийские врата», «ладовые» разделы
Scheme 1. Adams J. “Phrygian Gates”, “modal” sections

Такты	Кол-во «Л»	«ладовый центр»
1-113 114-136	900 180	А лидийский А фригийский
137-235 236-265	720 360	Е лидийский Е фригийский
266-333 334-401	540 540	В лидийский В фригийский
402-469 470-605	540 1080	Gb лидийский F# фригийский
606-639 640-808	270 1350	Db лидийский C# фригийский
809-922 923-977 978-1092	900 360 900	Ab лид. / G# фриг. Ab лид. / D# фриг. / Eb лид. / G# фриг. Eb лид. / D# фриг.

круга, а каждая смена «режима» влечет установление нового «ладового центра». Движение происходит по следующим устоям:

A—E—B (Cb)—Gb (F#)—Db (C#)—Ab—Eb

Приведем схему, отражающую «ладовые» разделы «Фригийских врат» (Схема 1).

Принцип «врат» встречается и в более поздних образцах. В симфоническом произведении «Harmonielehre» (1982) эти сдвиги определяются внезапными изменениями фактуры, лада («тональности»), гармонии, тембра, ритма и т.д. Музыка делится на небольшие сегменты. Все произведение представляет собой гармоническую «борьбу» между устоями *e* и *es*. Впервые в сочи-

нении явление «врат» можно заметить при сдвиге от *e-moll* к *Es-dur* (*e* дорийский — *g* эолийский) (такт 59). Звук *g* является общим для двух гармоний (Пример 1).

В целом музыка первого раздела I части симфонии (такты 1–258) неоднократно «переключается» между тональными центрами *e* и *es*. Подобные сдвиги прослеживаются и в других разделах формы. В таблице представлены случаи проявления «врат» с указанием ладового сдвига (Таблица 1).

«Врата» поддерживают концепцию изменения тонального центра, которую Адамс описывает как «введение новой тональной области почти украдкой, растягивая неопределенность на такой отрез-

Пример 1. Дж. Адамс «Harmonielehre», I ч., тт. 53–59

Example 1. J. Adams "Harmonielehre". Part I, bars 53–59

The image displays a page from a musical score for J. Adams' "Harmonielehre", Part I, bars 53–59. The score is written for a large orchestra, including Flute (Fl.), Piccolo (Pic.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hr.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tub.), Piano (Piano), Celesta (Cel.), Harp (Hp.), Maracas (Mar.), Glockenspiel (Glock.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Bass (Bass). The score is in 4/4 time and features various musical notations, including dynamics (pp, f, mf, sf, piz.), articulation (pizz., arco), and performance instructions (change to Bb Cl., staccatissimo). A red vertical box highlights the section from bar 53 to bar 59, which is the focus of the analysis.

зок времени, что слушатель едва ли заметит, что произошло изменение» [5, p. 434–435]. Однако отметим, что смена ладовых сегментов не определяет форму и не приводит к замыканию ее разделов.

Моноритмическая идея пьесы включает, с одной стороны, потенциальный размер 4/4 с разделением на тактовые черты (при этом раз-

мер автором не указан); с другой стороны, акцентная нота, которую можно было бы назвать «сильной долей», смещается во времени, следуя иной логике движения. Тактовая черта в таком случае имеет смысл формального графического разделения нот, в том числе для удобства исполнения (Пример 2).

Прослеживается метроритмическая эволюция внутри пьесы, основанная не на принципе ритмического переакцентирования сегментов, а на принципе континуальной эволюции материала, за которой следует непрерывное смещение акцентов. С одной стороны, очевидны репетитивность, пульсирующие ритмы, циклические структуры, но с другой стороны, есть и ацикличность, и асимметрия.

Рассмотрим фрагмент пьесы (такты 46–56): к этому моменту формы произошло расслоение на две линии фактуры, каждая из которых содержит свой паттерн; рождается метроритмическое несовпадение, размытие акцентов. На следующей схеме выписаны регулярные длительности паттернов (Пример 3).

Каждая мелодическая линия следует собственной ритмической логике до такой степени, что смена паттерна может приходиться на любую восьмую длительность «безразмерного» континуума. Сдерживает расслоение «потоков» наличие паттернов и ладовая организация.

С другой стороны, велика роль **симметрии** в архитектонике сочинений Адамса. Рассмотрим IV часть «Фригийских врат». Симметрия формы этой части проявляется в пропорциональном уменьшении длительностей по направлению к центру формы, где расположена ось (такты 947–953). Сопоставляются Аб-лидийский и G#-фригийский лады. С каждой парой ладовых разделов количество тактов уменьшается вдвое: от сегмен-

Таблица 1. Дж. Адамс «Harmonielehre», I часть, «врата» (ладовые сдвиги)
Table 1. J. Adams "Harmonielehre". Part I. "Gate" (mode shifts)

Номера тактов	«Тональные» центры
59	e-moll – Es-dur (e дорийский – g эолийский)
64	Es-dur – e-moll
70	e-moll – Es-dur
76	Es-dur – e-moll
370	des-moll – D-dur
482	Es-dur – e-moll

Пример 2. Дж. Адамс «Фригийские врата», тт. 1–20

Example 2. J. Adams "Phrygian Gate", bars 1–20

Пример 3. Дж. Адамс «Фригийские врата», тт. 46–56, ритмическая организация паттернов

Example 3. J. Adams "The Phrygian Gates." Bars 46–56, rhythmic organization of patterns

паттерн

Правая рука:
Левая рука:
Общий пульс:

Схема 2. Дж. Адамс «Фригийские врата», IV часть (тт. 809–1092)

Scheme 2. J. Adams "Phrygian Gates". Part IV (bars 809–1092)

Такты	Кол-во восьмых	Кол-во тактов	Лад	
809-838	240	120	Аб лидийский	
839-868	240	120	G# фригийский	
869-883	120	60	Аб лидийский	
884-898	120	60	G# фригийский	
899-906	60	30	Аб лидийский	
907-914	60	30	G# фригийский	
915-918	30	15	Аб лидийский	
919-922	30	15	G# фригийский	
923-925	24	3	Аб лидийский	
926-928	24	3	D# фригийский	
929-931	24	3	Еб лидийский	
932-934	24	3	G# фригийский	
935-936	12	2	Аб лидийский	
937-938	12	2	D# фригийский	
939-940	12	2	Еб лидийский	
941-942	12	2	G# фригийский	
943	6	1	Аб лидийский	
944	6	1	D# фригийский	
945	6	1	Еб лидийский	
946	6	1	G# фригийский	
947	3	1	Аб лидийский	Еб-Еб-Еб
948	3	1	D# фригийский	D#-D#-D#
949	3	1	Еб лидийский	Еб-Еб-Еб
950	3	1	G# фригийский	D#-D#-D#
Ось симметрии				
950	3	1	G# фригийский	D#-D#-D#
951	3	1	Еб лидийский	Еб-Еб-Еб
952	3	1	D# фригийский	D#-D#-D#
953	3	1	Аб лидийский	Еб-Еб-Еб
954	6	1	G# фригийский	
955	6	1	Еб лидийский	
956	6	1	D# фригийский	
957	6	1	Аб лидийский	
958-959	12	2	G# фригийский	
960-961	12	2	Еб лидийский	
962-963	12	2	D# фригийский	
964-965	12	2	Аб лидийский	
966-968	24	3	G# фригийский	
969-971	24	3	Еб лидийский	
972-974	24	3	D# фригийский	
975-977	24	3	Аб лидийский	
978-981	30	15	Еб лидийский	
982-987	30	15	D# фригийский	
988-993	60	30	Еб лидийский	
994-1001	60	30	D# фригийский	
1002-1017	120	60	Еб лидийский	
1018-1032	120	60	D# фригийский	
1033-1062	240	120	Еб лидийский	
1063-1092	240	120	D# фригийский	

тов по 120 тактов до однотоковых. Приведем обобщающую схему формы IV части (Схема 2).

Такая форма геометрически напоминает вид гиперboloида¹. Архитектоника выстраивается с помощью ладовых сдвигов, организовывая повторение материала на большом расстоянии. Симметрия проявляется не только в ладовом, но и в ритмическом отношении. Приведем центр па-

линдрома IV части «Фригийских врат»: виден переломный момент с энгармонической заменой звуков (es — dis), музыка как бы «зависает» в этот момент, меняя дальнейшее направление (Пример 4).

Стилевая эволюция творчества Адамса повлекла за собой изменения в области формообразования. Крупные сочинения «гиперлирического» периода требовали новых композиционных

Пример 4. Дж. Адамс «Фригийские врата», тт. 944–956. Центр палиндрома IV части
Example 4. J. Adams “Phrygian Gate”, bars 944–956. Palindrome center of part IV

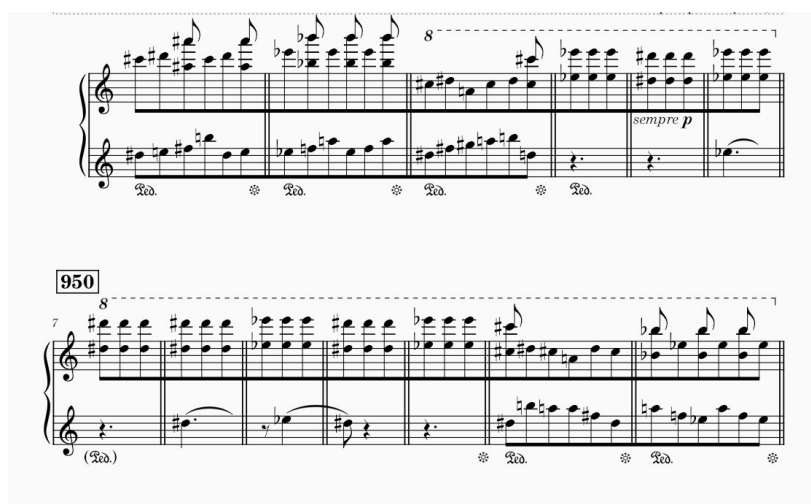
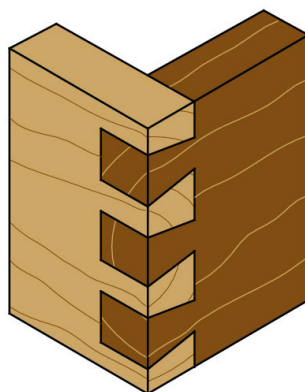


Рис 2. «Ласточкин хвост» в столярном деле
III.2. “Dovetail” in carpentry



«инструментов»: наряду с «вратами» возникает и иной принцип формообразования — «ласточкин хвост» («dovetailing»)². Термин взят из столярного дела, где обозначает метод соединения двух кусков дерева (Рис. 2).

В отличие от техники «врат» Адамса, которую композитор описывает как внезапные и не-

ожиданные модальные сдвиги между разделами формы, «ласточкин хвост» — это метод соединения соседних разделов формы в произведении, обеспечивающий плавные переходы за счет наложения предшествующего и последующего музыкального материала. Применительно к музыке Адамса термин может использоваться в двух

значениях: как общий метод наложения блоков в крупном плане, и как более детальную технику.

Д. Уорбертон определил «ласточкин хвост» в минимализме следующим образом: «Плавный переход между процессами может быть осуществлен путем совмещения конца одного с началом следующего. Это заметно в сочинениях Райха 1970-х годов («Шесть фортепиано», «Музыка для 18 музыкантов», «Октет»), и обычно достигается с помощью снятия нижних голосов фактуры, и последующего

их возвращения с новым материалом под верхними голосами, играющими в старой фактуре» [6, p. 156]. Он также приводит наглядный пример использования этой техники (Схема 3 [6, p. 156]).

Интересно то, что внезапность сдвигов (например, ладовых) с использованием «врат» сочетается с плавностью и мягкостью переходов между разделами по типу «ласточкиного хвоста». Этот контраст высвечивает выразительность каждого технического приема.

Схема 3. Техника «ласточкиного хвоста» (Д. Уорбертон)
Scheme 3. Dovetail technique (D. Warburton)

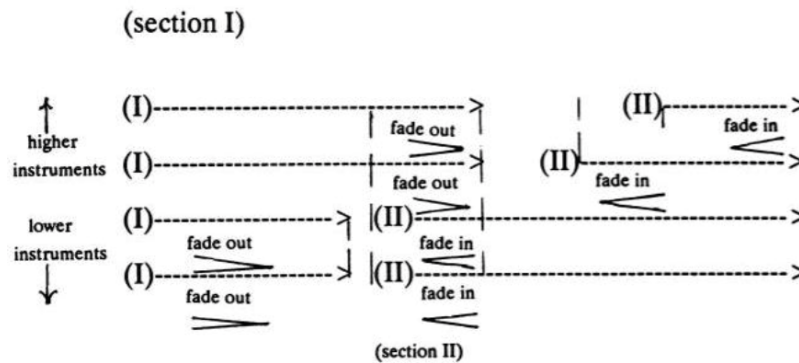


Таблица 2. Дж. Адамс «Harmonielehre», I ч., «ласточкин хвост»
Table 2. J. Adams "Harmonielehre". Part I, "dovetail"

Номера тактов	Тайминг
185-187	4:23-4:26
257-260	6:13-6:17
437-438	13:46-13:48

В I части «Harmonielehre» есть несколько примеров использования «ласточкиного хвоста». Адамс использует этот принцип как при переходе между тремя крупными разделами («А», «В» и «С»), так и между более мелкими структурами (Таблица 2).

Так, например, между второй и третьей секцией части «А». Деревянные духовые (флейты, гобои и кларнеты) прекращают движение, в то время как бас-кларнет продолжает арпеджио аккорда предыдущей части. В то же время валторны и струнная группа проходят через границу двух

секций. Деревянные духовые и литавры вступают с новой фактурой. Во время этого плавного перехода остальные инструменты постепенно исчезают, затем снова появляются в такте 187 с новой мелодией (Пример 5).

В Скрипичном концерте (1993), написанном десятью годами позднее, «ласточкин хвост» применяется в еще более сложном полифоническом сплетении.

Фактура I части концерта делится на три пласта (или «потока»): 1) «аккомпанемент» (аккор-

Пример 5. Адамс Дж. «Harmonielehre», I ч., тт. 184–187

Example 5. Adams J. "Harmonielehre". Part I, bars 184–187

довое движение восьмыми на протяжении почти всей части), 2) партия скрипки соло, 3) «контрапункт» (фигурации шестнадцатыми, обычно у духовых) (Пример 6).

Время от времени каждый из этих пластов «расслаивается». К партии скрипки присоединяются контрапункты других инструментов (кларнет

(т. 12), флейта (т. 159 и т. 280), виолончель (т. 168), гобой (т. 229)). К аккомпанементу «пристраивается» независимая басовая линия (например, в тт. 27–55).

Важно то, что фазовые границы линейных «поток» не совпадают во времени. Каждый фактурный слой следует своему собственному автономному процессу: во вступительном материале

Пример 6. Дж. Адамс «Violin Concerto», I ч.: а) аккомпанемент (тт. 1–3), б)
 соло скрипки (тт. 2–6), с) контрапункт кларнета (тт. 24–26)
 Example 6. J. Adams "Violin Concerto". Part I: a) accompaniment (bars 1–3), b)
 violin solo (bars 2–6), c) clarinet counterpoint (bars 24–26)

a)

b) *dolce, cantabile*

c)

Пример 7. Адамс Дж. «Violin Concerto», I ч., тт. 6–13
 Example 7. Adams J. "Violin Concerto". Part I, bars 6–13

6

10

аккомпанемента прослеживается серия восходящих и нисходящих движений, образующих «волны»; в то время как линия солирующей скрипки содержит собственный ряд мелодических «жестов».

Этот прием рождает ощущение непрерывности музыки, нивелирования цезур. Сам принцип воплощается и на мелодическом уровне, и на структурном. Композитор описал первую часть концерта как «контрапунктически сложную» [7, р. 175], вероятно, потому что музыка насыщена контрапунктами сразу на нескольких уровнях: от детальной полифонии до полифонии структурных пластов.

Приведем пример. Во время смены направления движения аккомпанемента с восходящего на нисходящее (т. 10), скрипка все еще находится в середине своей фразы; и в то время, как скрипка начинает новую фразу (в т. 12), следующая аккомпанементная «волна» возникает двумя тактами позже с новым контрапунктом кларнета (вступающим также со смещением, что еще больше размывает фразовые границы) (*Пример 7*).

Несмотря на регулярный метр 4/4 и последовательную пульсацию, здесь нет единого чувства размера: поскольку каждый слой развивается и «дышит» в своем собственном темпе, в результате не слышно четкой структурной «сильной доли» — точно так же, как нет буквальной «сильной доли», например, в самом первом такте сочинения.

Таким образом, на уровне формы четких структурных границ не возникает. Непрерывность музыки, отсутствие традиционных «цезур» бросают вызов типичному концертному жанру. Очертить сегменты формы оказывается возможным лишь благодаря выделяющимся моментам в музыке. Каждый такой раздел обращает на себя внимание сменой фактуры или гармонической основы, хотя слуховое восприятие недостаточно яркое и контрастное для обозначения границы.

Значима роль «гипермелодизма» в архитектонике концерта. «Бесконечная» мелодическая линия проходит через музыку всего произведения; непрерывную мелодию скрипки можно было бы разделить на структурные единицы, если бы она координировалась с фактурой, гармонией и другими элементами музыкальной ткани. Эти компоненты «сцепляются», образуя более крупную организацию в архитектонике пьесы, при этом не дифференцируются на уровне отдельных элементов. Отсутствие четкой структурной «сетки» лежит в основе обнаруживаемой здесь непрерывности особого рода — непрерывности, которая сопротивляется попыткам найти структурные

разделы на более глубоком уровне.

Партия солирующей скрипки во многом определяет вектор движения музыки. Фразы сменяются одна за другой, создавая эффект «бесконечной мелодии». В понимании Р. Вагнера такая «бесконечность» (непрерывность) относится ко всей музыкальной ткани, в том числе в гармонии (за счет использования прерванных гармонических оборотов). У Адамса подход принципиально иной: между частями цикла нет мотивной связи, выводимости; темы сосуществуют обособленно, создавая эффект монтажности. Более того, непрерывность не относится к параметру гармонии так, как у Вагнера, и трактуется совершенно иначе.

В музыке Адамса 1980–1990-х годов нередко можно встретить стройные симметричные построения. Однако внутри общей формы сочинений происходит размывание жестких структурных границ. Главным двигателем музыки часто является чередование различного тематического материала. На границах смены не происходит цезур, напротив, сохраняется тот или иной связующий элемент, обеспечивающий незаметность переходов в слуховом восприятии. Такое чередование вызывает неопределенность при фиксации «тонального центра».

Организация музыки Адамса часто отражает «панорамную концепцию» его произведений: «Структурная идея моей музыки заключается в том, что что-то появляется на горизонте событий, а затем его важность возрастает, поскольку оно начинает доминировать на экране, а затем оно проходит мимо вас и исчезает... Она сильно отличается от риторической формы, которая организовала диалектическую дискуссию о противоположных мотивах или жестах: тема А и тема Б, тезис и антитезис» [1, р. 24–25].

Музыка Адамса стремится преодолеть жесткость минималистских принципов и равномерную симметрию «паттернов» произведений раннего творчества композитора. Обладая широким кругозором и опытом дирижирования, Адамс свободно сочетает как разные стили, так и смешивает способы формообразования, включая и позднеромантическую свободу развертывания.

Примечания

¹Новый толково-словообразовательный словарь русского языка, автор Т. Ф. Ефремова, определяет слово «гиперболоид» так: «незамкнутая поверхность, образуемая вращением гиперболы вокруг одной из ее осей (в геометрии)». Гипербо-

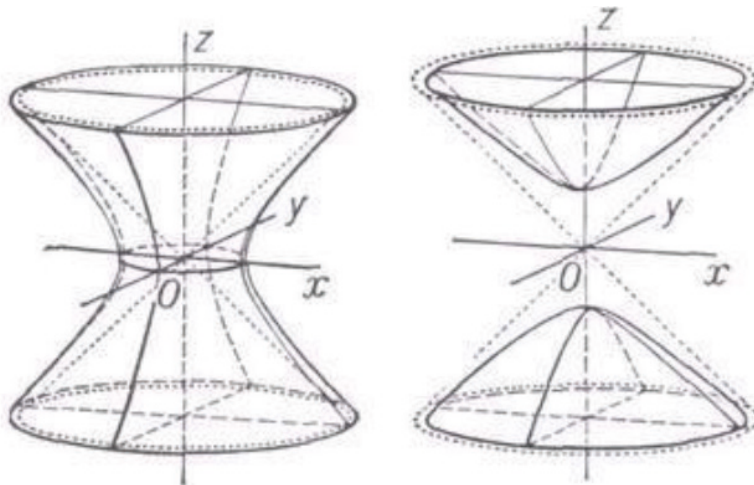
лоид выглядит следующим образом [4] (Рис. 1).

²Вопрос о том, кто впервые использовал термин «ласточкин хвост» в музыкознании, для нас остается открытым. Однако это понятие широко используется в англо-американской литературе, в частности, у исследователей: Д. Уорбертона [6].

Список источников

1. Adams J. *The John Adams Reader: Essential Writings on an American Composer* / ed. by Th. May. New Jersey: Amadeus Press, 2006. 455 p.
2. Cahill S. Adams, John (Coolidge) // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd edition. London: Oxford University Press, 2001. URL: [https://www.oxfordmusiconline.com/grove-](https://www.oxfordmusiconline.com/grove-music/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000042479)
3. Adams J. Phrygian Gates and China Gates. URL: <https://www.earbox.com/phrygian-gates-china-gates/> (Accessed 18 July 2021).
4. Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный в 2-х томах. Т. 1: А — О. М.: Русский язык, 2000. 1210 с.
5. Heisinger B. American Minimalism in the 1980s // *American Music*. University of Illinois Press, 1989. Vol. 7. No. 4. P. 430–447.
6. Warburton D. A Working Terminology for Minimal Music // *Intégral*. 1988. № 2. P. 135–159.
7. Adams J. *Hallelujah Junction: Composing an*

Рис. 1. Гиперболоид
III.1. Hyperboloid



American Life. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2008. 340 p.

References

1. Adams, J. (2006), *The John Adams Reader: Essential Writings on an American Composer*, Amadeus Press, New Jersey, USA.
2. Cahill, S. (2001), “Adams, John (Coolidge)”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition, Oxford University Press, London, UK, available at: <https://www.oxfordmusiconline.com/grove-music/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000042479> (Accessed 18 July 2021).
3. Adams, J. “Phrygian Gates and China Gates”, available at: [https://www.earbox.com/phrygian-](https://www.earbox.com/phrygian-gates-china-gates/)
4. Efremova, T. F. (2000), *Novyy slovar russkogo yazyka. Tolkovo-slovoobrazovatelnyy v 2-h tomah* [A new dictionary of the Russian language. Explanatory and word-formation in 2 volumes], vol. 1: A — O, Russian language, Moscow, Russia.
5. Heisinger, B. (1989), “American Minimalism in the 1980s”, *American Music*. University of Illinois Press, vol. 7, no. 4, Illinois, USA, pp. 430–447.
6. Warburton, D. A. (1988), “Working Terminology for Minimal Music”, *Intégral*, vol. 2, University of Rochester’s Eastman School of Music, New York, USA, pp. 135–159.
7. Adams, J. (2008), *Hallelujah Junction: Composing an American Life*, Farrar, Straus and Giroux, New York, USA.

Информация об авторе

Е. А. Чурилова — аспирантка кафедры аналитического музыкознания

Information about the author

E. A. Churilova — Postgraduate student of the Department of Analytical Musicology

Статья поступила в редакцию 10.04.2024; одобрена после рецензирования 17.06.2024; принята к публикации 24.06.2024.

The article was submitted 10.04.2024; approved after reviewing 17.06.2024; accepted for publication 24.06.2024