

УДК 78.03/78.087

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-1-11>**Александра Андреевна Овсянникова-Трель**

ORCID: 0000-0002-1969-5530

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры истории музыки и музыкальной этнографии

Одесской национальной музыкальной академии

имени А. В. Неждановой

alextrell1973@gmail.com

## ПОНЯТИЙНЫЙ АСПЕКТ СТИЛЕВОГО ФЕНОМЕНА «НОВОЙ ПРОСТОТЫ»

**Цель статьи** – обозначить системные стилевые уровни «новой простоты» как явления современного музыкального искусства в контексте содержательного смысла его понятийного аналога. **Методология исследования** опирается на комплексное использование системного и структурно-функционального методов, компаративистики, музыкально-исторического подхода, а также музыковедческого метода жанрово-стилевого анализа. **Научная новизна** исследования обусловлена теоретической разработкой жанрово-стилевых нормативов «новой простоты» в аспекте их системного взаимодействия и индивидуально-стилевых проявлений. **Выводы.** Основным фактором новизны в стилевой концепции «новой простоты» является композиторская установка на возвращение утраченных смыслов и возможностей музыкального языка путем изменения интеллектуального и структурного принципа музыкальной композиции на эмоциональный, что отражает идею реабилитации лирико-исповедального дискурса композиторского творчества как актуальную для музыкального искусства на рубеже XX–XXI веков. Возникновение этого стремления вполне закономерно в общем контексте развития европейского музыкального искусства прошлого столетия, претерпевшего радикальный разрыв с традициями не только художественно-эстетического порядка, но и философско-мировоззренческими, что породило потребность эмоционального переживания музыки и смысловой определенности её интонационного словаря. Так, среди основного утраченного смысла музыки оказывается красота и ясность музыкального выражения, которые становятся основными интенциями композиторского творчества, репрезентующего стилевую тенденцию «новой простоты», и обуславливающие централизацию консонанса в системе музыкального языка того или иного композитора и принцип простой фактуры, обеспечивающий «прозрачность» музыкального смысла посредством «открытости» первоэлементов музыкального языка (мелодии, ритма и гармонии). Еще один

уровень «нового» в «новой простоте» проявляется не столько в музыкально-технологической плоскости, сколько в концептуальной – в самом композиторском понимании новизны как необходимого фактора музыкального творчества. Это понимание заключается в отказе от авторского «маркера» музыкального языка, а также в принципе манипулирования «словарным запасом» прошлых эпох европейского музыкального искусства, что априори порождает интертекстуальные свойства музыкального текста и его диалогический смысл.

**Ключевые слова:** «новая простота», «новая музыка», новизна, простота, творческая установка, музыкальный язык, красота, консонанс.

**Овсяннікова-Трель Олександра Андріївна**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

#### **Понятійний аспект стильового феномену «новій простоти»**

**Мета статті** – позначити системні стильові рівні «новій простоти» як явища сучасного музичного мистецтва в контексті змістовного сенсу його понятійного аналога. **Методологія дослідження** спирається на комплексне використання системного і структурно-функціонального методів, компаративістики, музично-історичного підходу, а також музикознавчого методу жанрово-стильового аналізу. **Наукова новизна** дослідження зумовлена теоретичною розробкою жанрово-стильових нормативів «новій простоти» в аспекті їх системної взаємодії та індивідуально-стильових проявів. **Висновки.** Основним фактором новизни в стильовій концепції «новій простоти» є композиторська установка на повернення втрачених смислів і можливостей музичної мови шляхом зміни інтелектуального та структурного принципу музичної композиції на емоційний, що відображає ідею реабілітації лірико-сповідального дискурсу композиторської творчості як актуальної для музичного мистецтва на межі ХХ–ХХІ століть. Виникнення цього прагнення цілком закономірно в загальному контексті розвитку європейського музичного мистецтва минулого століття, що зазнало радикального розриву із традиціями не тільки художньо-естетичного порядку, а й філософсько-світоглядними, що породило потребу емоційного переживання музики і смислової визначеності її інтонаційного словника. Так, серед основних втрачених смислів музики виявляється краса і ясність музичного вираження, що стають основними інтенціями тієї композиторської творчості, що репрезентує стильову тенденцію «новій простоти», і що зумовлюють централізацію консонансу в системі музичної мови того чи іншого композитора, а також принцип простої фактури, що забезпечує «прозорість» музичного сенсу за допомогою «відкритості» першоелементів музичної мови (мелодії, ритму і гармонії). Ще один рівень «нового» в «новій простоті» проявляється не стільки в музично-технологічній площині, скільки в концептуальній – у самому композиторському розумінні новизни як необхідного чинника музичної творчості. Це розуміння полягає у відмові від авторського «маркера» музичної мови, а також у принципі маніпулювання «словниковим запасом» минулих епох європей-

ського музичного мистецтва, що апіорі породжує інтертекстуальні властивості музичного тексту та його діалогічний зміст.

**Ключові слова:** «нова простота», «нова музика», простота, новизна, творча установка, музична мова, краса, консонанс.

*Ovsiannikova-Trel Oleksandra Andriivna, Ph.D. in History of Arts, Associate Professor at the Department of History of Music and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**Conceptual aspect of style phenomenon of “new simplicity”**

**The purpose** of the article is to identify the systemic stylistic levels of the “new simplicity” as a phenomenon of contemporary musical art in the context of the meaningful sense of its conceptual analogue. **The research methodology** is based on the complex use of systemic and structural-functional methods, comparative studies, musical-historical approach, as well as the musicological method of genre-style analysis. **The scientific novelty** of the research is due to the theoretical development of genre-style standards of “new simplicity” in the aspect of their systemic interaction and individual-style manifestations. **Conclusions.** The main factor of novelty in the stylistic concept of “new simplicity” is the composer’s attitude to return the lost meanings and possibilities of the musical language by changing the intellectual and structural principle of musical composition to emotional, which reflects the idea of rehabilitation of the lyric and confessional discourse of composer creativity as relevant for musical art at the turn of the 20th–21 centuries. The emergence of this aspiration is quite natural in the general context of the development of the European musical art of the last century, which underwent a radical break with traditions not only of the artistic and aesthetic order, but also of the philosophical and worldview, which gave rise to the need for emotional experience of music and the semantic definition of its intonation dictionary. Thus, among the main lost meaning of music is the beauty and clarity of musical expression, which become the main intentions of composer’s creativity, representing the stylistic tendency of “new simplicity”, and causing the centralization of consonance in the system of the musical language of a particular composer and the principle of simple texture, providing “transparency” musical meaning through the “openness” of the primary elements of the musical language (melody, rhythm and harmony). Another level of “new” in “new simplicity” is manifested not so much in the musical and technological plane as in the conceptual one – in the composer’s very understanding of novelty as a necessary factor in musical creativity. This understanding lies in the rejection of the author’s “marker” of the musical language, as well as in the principle of manipulating the “vocabulary” of the past eras of European musical art, which a priori generates the intertextual properties of the musical text and its dialogical meaning.

**Key words:** “new simplicity”, “new music”, novelty, simplicity, creative attitude, musical language, beauty, consonance.

**Актуальность темы.** В разнообразии жанрово-стилевых проявлений современного музыкального искусства установка

на упрощение музыкального языка в рамках индивидуально-композиторского стиля является устойчивой стилевой тенденцией, которая связана с новым вектором развития художественно-эстетических нормативов «искусства интонированного смысла» и творческих представлений о задачах и функциях музыки как формы культуры и вида художественной практики. Эта тенденция в музыковедческом дискурсе уже привычно связывается с понятием «новой простоты», закрепившемся за тем направлением композиторской практики, которое от последних десятилетий XX столетия ориентировано на нивелирование стилевого индивидуализма как основного посыла творческой деятельности и изначальным импульсом создания новых языков, жанров и стилей музыкального искусства в процессе его исторической эволюции. В этом смысле «новая простота» как явление профессиональной европейской музыки весьма репрезентативно в отношении современных концепций художественного творчества – как композиторских («конец времени композиторов» и «зона *opus posth*» В. Мартынова), так и философско-культурологических в целом (эпоха пост-культуры и мета-модерна), – которые провозглашают принципиальную невозможность создания чего-либо *нового* в музыке и, соответственно, неизбежность манипулирования «прошлым» музыкального искусства.

Как показывает практика, идеи «новой простоты» распространились на очень широком географическом пространстве: сегодня с уверенностью можно утверждать, что данное явление можно рассматривать в общеевропейском масштабе, его представляют композиторы самых различных стран, которые известны не только в сфере музыкального академизма, но и в киноиндустрии, в различных направлениях неакадемической музыки и т.п. Тем не менее, музыковедческое осмысление феномена «новой простоты» как целостного системного явления современного музыкального искусства ещё не состоялось, и эта ситуация вполне закономерна, поскольку практический музыкальный опыт в данном случае создаёт основные предпосылки его теоретического познания. Соответственно, актуальность данного исследования обусловлена малой степенью изученности в отечественном музыкознании «новой простоты» как магистральной тенденции развития композиторской практики современности, обладающей индивидуальной спецификой своих жанрово-стилевых проявлений и эстетических идеалов.

**Цель статьи** – обозначить системные стилевые уровни «новой простоты» как явления современного музыкального искусства в контексте содержательного смысла его понятийного аналога.

**Научная новизна** исследования обусловлена теоретической разработкой жанрово-стилевых нормативов «новой простоты» в аспекте их системного взаимодействия и индивидуально-стилевых проявлений.

**Методология исследования** опирается на комплексное использование системного и структурно-функционального методов, компаративистики, музыкально-исторического подхода, а также музыковедческого метода жанрово-стилевого анализа.

**Изложение основного материала.** Под понятием «новой простоты» (нем. die neue Einfachheit, англ. New Simplicity), прочно утвердившемся в музыковедческом обиходе с конца XX столетия, обычно подразумевается стилевая тенденция профессионального музыкального творчества на рубеже XX–XXI веков, которая отражает стремление к упрощению музыкального языка в рамках отдельного индивидуального композиторского стиля. Несмотря на то обстоятельство, что формально возникновение самого термина «новая простота» связано с деятельностью небольшого сообщества немецких композиторов и малочисленных представителей музыкального искусства других стран (Нидерланды, Швеция, Великобритания) в 1970–1980-х годах, его истоки усматривают в более ранних периодах развития европейской музыки. Так, в большинстве исследований, так или иначе обсуждающих проблематику «новой простоты», отмечается, что данное понятие ещё в 1930-х годах использует С. Прокофьев для объяснения своих творческих установок в отношении авторского стиля: «Музыка становится проще. Я замечаю, что новая простота характеризует не только мой собственный стиль, но и свойственна сочинениям других композиторов... Это – безусловно и реакция на крайние проявления модернизма. Я эволюционирую в сторону простоты формы, к менее сложному контрапункту и к большей мелодичности стиля; всё это я называю «новой простотой» [9, с. 67]. Указанная позиция русского композитора обсуждается музыковедами обычно в контексте стилевой эволюции его творчества, которая, с одной стороны, стремилась к гармоничности и ясности классического стиля, с другой – к простоте и доступности музыкального языка, что

было прямым следствием «массовой» идеи советского искусства. Подобное объяснение «новой простоты» С. Прокофьева находим у А. Цукера, предлагающего рассматривать её в качестве дуалистичного принципа стилевого мышления композитора, который развивался в его творчестве «между моцартианством и соцреализмом» [12].

В данном случае существенным является тот факт, что понятия, которыми С. Прокофьев обозначает свои стилевые ориентиры в период известного стилистического перелома его творческого пути (связанного с переходом в т.н. «советский период») в содержательном смысле отражают идею отхода от экстравагантности и «резкости» выражения авторской индивидуальности, свойственной новаторским авангардистским проявлениями прокофьевского таланта, в сторону сдержанности и гармоничности музыкального языка, обусловленными иными художественными ориентирами композитора. И это в полной мере соотносимо с теми творческими установками западноевропейских композиторов, которые явились создателями той концепции упрощения стиля профессиональной музыки, что утвердилась в музыкальном искусстве последней трети XX столетия и была обозначена немецким композитором А. Райманом понятием «новая простота». Точнее, А. Райман дал теоретическое обоснование тем тенденциям композиторского творчества, которые в 1970 годы обозначились со всей очевидностью и даже декларативностью по отношению к рационально-технологическому принципу создания музыкальной композиции, утвердившемуся в послевоенном западном авангарде. Последний, в свою очередь, создал предпосылки для появления прямо противоположного «новой простоте» направления музыкального академизма, которое развивалось в продолжение идей знаменитых Дармштадских курсов Новой музыки изначально в среде британских композиторов 1970–1980 годов и получило название «новой сложности» (англ. *New Complexity*), идеологом и ключевой фигурой которой был английский композитор Брайан Фернихоу.

Понятие «новая простота» фиксирует кардинальное изменение того вектора композиторских представлений о сущности и функциях музыкального искусства, который сформировался в лоне авангардистской парадигматики музыкального творчества и определил принципиально инновационный подход композиторов к системе музыкального языка и его

отдельных элементов (апогеем которого, безусловно, является тотальный сериализм К. Штокхаузена). Суть «нового» в «новой простоте» заключается в отказе от необходимости постоянного изменения нормативов музыкального языка и его тотальной индивидуализации, а также в возвращении к более доступному («простому») стилю музыкального выражения. Возвращение «новой простоты» к трезвучию и консонансу в качестве основных конструктивных элементов музыкального языка представляет принципиально иной подход современных композиторов к технике музыкальной композиции в условиях «запрета на созвучие», провозглашённого западноевропейским музыкальным авангардом XX столетия. Причём «новым» в данном случае является само понимание основной функции трезвучия и консонанса: оно связано не столько с функциональной стороной тональных соотношений, сколько с фоническим обликом музыки, т.е. с тем фактором музыкального выражения, который обеспечивает его гармоничность и ясность в смысле слухового восприятия и возможность эмоционального отклика.

В своё время Т. Манн от имени одного из героев романа «Доктор Фаустус» высказал мнение о такой уникальной способности музыкального искусства, как самообновление, которая воплощает постоянное стремление к красоте и совершенству: «В самом существе этого удивительного искусства заложена способность в любую минуту всё начать сначала, на пустом месте, ничего не зная о многовековой истории того, что им достигнуто, способность заново открывать и порождать себе. И тогда музыка снова проходит через все простейшие стадии развития, через раннюю пору своего существования и умеет коротким путём, в стороне от столбовой дороги истории, в полном одиночестве, не подслушанном миром, достичь небывалых высот красоты» [7, с. 61]. Размышляя таким образом о музыкальном искусстве, немецкий писатель тонко подметил проблему того коммуникационного кризиса, который возник к середине XX века между крайне радикально настроенными композиторами-авангардистами и слушателем, для которого «новая музыка» становилась всё менее и менее доступной. «Короткий путь» к красоте, о котором говорит Т. Манн, можно понимать как поэтический образ тех стилевых тенденций западноевропейской музыки, которые были связаны с упрощением музыкального языка и возвращением

к благозвучности в противовес радикальным деформациям «языкового кода» европейского музыкального искусства, определившим суть авторского открытия (как изобретения «нового») в рамках того или иного композиторского стиля.

Как показывает история, в переходные эпохи музыкального искусства, на гребне поисков и экспериментов, связанных с усложнением музыкального языка, всегда появляется стилевая антитеза, суть которой заключается в стремлении к более простому способу музыкального выражения. Так, параллельно с полифоническими произведениями И. С. Баха, многозначными в своей философской концепции и весьма непростыми в смысле техники музыкального письма, рождались инструментальные опусы А. Вивальди, которые привлекают слушателя ясным и доступным языком, простой формой изложения мысли, яркой манерой оркестрового письма. Рядом с масштабностью симфонических концепций Л. ван Бетховена появляется феномен предельно «простой» музыки Ф. Шуберта, которая по своим стилевым показателям кардинально отличается от сложности симфонического мышления и соответствующих ему форм инструментальной музыки. Рядом с глубокомысленными произведениями поздних романтиков развивается блестящее в своей простоте демократическое искусство мастеров оперетты. Многочисленные проявления «простого» стиля в музыкальном искусстве XX века всегда расценивались современниками как результат нового композиторского взгляда на музыку, порождающего её новое стилевое качество: так, достаточно экстремистские в своей экстравагантности произведения Э. Сати составляли стилевую антитезу музыкальному импрессионизму, а неопрIMITивизм К. Орфа можно рассматривать как противопоставление субъективному, эмоционально заострённому мироощущению музыкального экспрессионизма.

Каждый раз «простота» представляла собой обратную сторону, иной лик «новизны», не повторяя того, что «уже было» буквально и не допуская банальности, проявляя при этом тонкие нити преемственности традиций. Об этом писал Ж. Кокто: «Не следует принимать «простоту» за синоним «бедности» или возвращение назад. Простота прогрессирует на тех же правах, что и изящество, и простота наших современных композиторов совсем не та, что у клавесинистов. Простота, возникающая как реакция на изящество, сама

заимствует у этой утонченности; она конденсируют унаследованное ею богатство» [10, с. 96].

В конце XX века обозначенные тенденции оформились в радикализм иного рода, составляющий концептуальные основания того вектора композиторского творчества, который сегодня определяется понятием «новой простоты»: будь это «нулевой стиль» В. Мартынова, декларирующий в концепции *opus-posth* музыки принципиальную неузнаваемость Автора и отказ от его индивидуального «языкового кода», или «новая консонантность» Г. Пелециса, воплощающая индивидуально-композиторские идеалы эвфонии, или же «слабый стиль» В. Сильвестрова, апеллирующий к «уже знакомому материалу» [3, с. 8]. Каждая из указанных стилевых версий «новой простоты» в любом случае поднимает проблему индивидуальной композиторской интерпретации музыкального языка в условиях современного музыкального мышления, с одной стороны, и общего состояния культуры и её художественных интенций – с другой. И в этом контексте «простота» как понятие и категория музыкально-художественного творчества оказывается принципиально важной.

С формальной точки зрения основной принцип «простоты» музыкального выражения в «новой простоте» связан с элементарным упрощением звукового ландшафта и переносом сложности структурных соотношений во внутренний слой музыкального языка и его исполнительское озвучивание. Однако, если подходить к «новой простоте» как системному стилевому явлению, обнаруживается, что композиторские представления о «простой» музыке охватывают различные уровни музыкального выражения и демонстрируют индивидуальные критерии как простоты музыкального языка, что обусловливает специфику музыкальной лексики каждого отдельного автора, так и «простоты» образно-смыслового содержания музыки, следствием чего становится множественность индивидуальных концепций «простого» стиля.

Так, образно-содержательный уровень в данном случае отрицает лирико-драматический смысл музыкального высказывания, под знаком которого развивалось европейское музыкальное искусство от Нового времени, понимаемое как звуковой эквивалент «драмы жизни». Принципиальное избегание «драмы жизни» как неактуального для современности объекта художественных рефлексий связано с новым поворотом

мировоззрения композиторов «новой простоты» в сторону старых и вечных истин, о котором говорит Г. Пеллецис: «Искусство спустилось с небес на землю... Ну сколько можно о земном? Давайте опять вспомним о небесах» [5]. Отход от драматических коллизий человеческого существования как «земного» содержания музыки оборачивается формальной нейтральностью «простых» авторских определений музыкального опуса, которые по существу своему указывают на универсальные смыслы музыкального выражения, возвышающиеся над субъективно-личностными интенциями музыкального творчества («Красивая» музыка» и «Печальная музыка» А. Рабиновича-Барковского, «Тихая музыка» В. Сильвестрова, «Простая музыка» Г. Канчели и т. п.).

Отказ от дублирования «драмы жизни» в «новой простоте» порождает «... отказ от «активизма» на уровне становления формы» [3, с. 8]: отрицание миметической функции музыкального выражения в смысле его «выключенности» из образно-содержательной сферы «земных страстей» порождает темповую статику «простой» музыки, предельную выровненность процесса развёртывания звукового ландшафта во времени и сглаженный динамический профиль музыкального произведения. В данном случае речь идёт о принципиальной замене конфликтного принципа музыкальной драматургии, освящённого многовековой историей европейского музыкального искусства, статикой монодраматургии (в классификации В. Холоповой [11]), в которой основным способом музыкального развития является повторение (или т. н. дополнительное сопоставление) контрастных образов, являющихся «различными сторонами единой сущности» [2, с. 36]. Такая замена приближает стилистику «новой простоты» к медитативно-молитвенному облику литургической музыки, также ориентированной на отстранённость от эмоционально-психологических проявлений человека, так или иначе спровоцированных внешним миром. И это приближение вполне осознанно осуществлялось различными композиторами в границах своей индивидуальной концепции музыкального творчества – будь это музыка *opus posth* В. Мартынова, сакральный минимализм А. Пярта, музыкальные иконы Дж. Тавенера, воспевание эвфонии у Г. Пеллециса или «слабый стиль» В. Сильвестрова.

Простота динамического рельефа музыкального произведения вызвала к жизни особое понимание тишины как смыс-

логового фактора музики и феномен «тихой музики», с которым связаны индивидуально-стилевые проявления творчества В. Сильвестрова, А. Пярта, Дж. Тавенера и др. Ровность тихой динамики звучания, исключая динамический контраст как звуковой эквивалент конфликтной драматургии, в семантическом смысле соответствует а-драматической концепции «новой простоты». Отсюда – медитативный облик произведений, который имеет широкий спектр образно-смыслового наполнения (молитвенность – «*Spiegel im Spiegel*» А. Пярта, хоровые миниатюры на поэтические тексты М. Лермонтова Дж. Тавенера; воспоминание – «Тихая музыка», «Воспоминания», «Тихие песни», «Багатели» В. Сильвестрова, «Простая музыка» для ф-но и «Письма к друзьям» Г. Канчели; созерцание благозвучности в произведениях Г. Пелециса и т.п.).

Простота музыкальной лексики «новой простоты» обусловлена композиторскими установками на гармоничность и ясность звукового облика «простой» музыки, что связано с принципиальным отрицанием диссонанса как структурного и фонического элемента музыкальной композиции. С этим принципом связано понятие «новой консонантной музыки», которое можно рассматривать как синоним «новой простоты», и которое включает в себе идею благозвучности музыкального выражения (эвфонии). И если Ю. Холопов утверждает, что «...этот новый консонанс есть нечто производное от диссонанса, скорее он своего рода антидиссонанс. Консонанс здесь не столько благозвучие, сколько позиция игнорирования действительности» [6, с. 164], то Г. Пелецис понимает консонанс не только в качестве акустической, но, прежде всего, центральной эстетической категории музыки [5], которая определяет суть композиторских поисков в области музыкального языка. Это определяет специфику «словарного запаса» «новой простоты», в основу которого положены простейшие мелодические и гармонические лексемы (трезвучия, фигурации, звукоряды, интервалы, задержания, гармонические формулы и т.п.), обладающие мощным семантическим зарядом в силу своего сквозного присутствия в основных исторических и индивидуально-композиторских стилях европейского профессионального музыкального искусства от эпохи Средневековья. Хотя, в этом историческом универсуме, безусловно, можно выделить особую сферу интереса авторов «новой простой» музыки, хронологически охватывающей

классико-романтический период европейской музыкальной истории: языковой запас наиболее антропоцентрично ориентированных музыкальных стилей (если понимать музыку как «удвоение человека» вслед за М. Арановским [1, с. 50]) становится актуальным для стилистики многих сочинений, репрезентирующих стиль «простой» музыки, которая стремится воспроизвести идеалы *красоты* музыкального выражения человека и *красоты как ясности смысла* в музыкальном выражении в условиях иного времени культуры (что запечатлено в названиях произведений, подобных «Красивой музыке» А. Рабиновича-Бараковского). И здесь, конечно же, особое значение приобретает эстетический контекст данного явления современного музыкального искусства, поскольку благозвучие и ясность музыкального выражения выступают тем смысловым импульсом композиторского творчества, которым подчинены все структурные элементы музыкального текста и «рычаги» звукового воздействия на слушателя. Среди последних оказывается и техника многократных повторов исходного музыкального тематизма (во многом сходная с репетитивностью минимализма, но имеющая явные отличия (см. об этом исследования В. Грачёва [4])), создающая эффект «накопления» консонантности и диатоники как основных элементов музыкальной красоты. Так как «...в отличие от более широкого смысла прекрасного как категории из поля субъект-объектных отношений, – утверждает современная эстетическая мысль в лице В. Бычкова, – Красота является характеристикой только эстетического объекта. С её помощью стремятся обозначить ту трудноуловимую совокупность свойств объекта (природного, предметного, произведения искусства), которая приводит к генерации чувства прекрасного, к неутилитарному наслаждению» [6, с. 253]. В этом плане чрезвычайно показательна личностная позиция Г. Пелециса, определяющего сверхзадачу своего творчества следующим образом: «...музыка – это звучащая красота, и хочется быть причастным к созданию этой красоты» [8]. Эта творческая установка одного из самых ярких представителей «новой простоты» опирается на исторический опыт музыки, на её законные права и функции, которые в процессе эволюции подверглись атаке творческого индивидуализма композиторов: «...если взять так называемое Новое время, с XVII по XIX век, чем занималась музыка? Она воспевала красоту мира и красоту самой себя. Прекрасными средствами воспевался прекрасный мир» [5].

Следствием техники многократных повторов становится и фактурный облик «новой простоты», обладающий свойством антиномичности: либо это предельно простой принцип организации музыкального материала по типу «мелодия-аккомпанемент» («Тихая музыка» и другие произведения В. Сильвестрова, «Spiegel im Spiegel» А. Пярта, «Простая музыка» Г. Канчели), либо предельно сложный (моноструктурный) в соответствии с минималистскими приёмами работы с паттерном (В. Мартынов, Г. Пелецис, П. Карманова), либо же цитирующий фактурную модель музыкального романтизма (А. Рабинович-Бараковский, В. Мартынов, И. Соколов, А. Шор) или богослужебной музыки (В. Мартынов, А. Пярт, В. Тавенер, В. Сильвестров, В. Полевая). Как видим, стилевой спектр фактурных моделей, к которым апеллируют композиторы достаточно широк, и в нём представлены взаимоисключающие явления – такие как романтизм и минимализм, тем не менее объединяющим фактором в данном случае выступает идея эвфонии, которая является новой по отношению к агрессивно-диссонантному облику музыкального авангарда. Главным же отличием от классического фактурного образа американского минимализма, который, безусловно, присутствует в большинстве произведений В. Мартынова, П. Карманова и Г. Пелециса, например – является очевидный приоритет мелодической интонации консонанса в монофактурном контексте, которую можно рассматривать в качестве *первоэлемента* музыкального смысла. Г. Пелецис, говоря о технике композиции В. Мартынова и А. Рабиновича-Бараковского, высказывает следующую мысль: «Они берут принципы авангардного концептуализма и переносят их на консонансы, на прекрасную музыку. Эти их бесконечные повторения – такой экстремальный способ привлечь внимание к малозначительным вещам. Как выйти на площадь и облить себя бензином» [5].

**Выводы.** Основным фактором новизны в стилевой концепции «новой простоты» является композиторская установка на возвращение утраченных смыслов и возможностей музыкального языка путем изменения интеллектуального и структурного принципа музыкальной композиции на эмоциональный, что отражает идею реабилитации лирико-исповедального дискурса композиторского творчества как актуальную для музыкального искусства на рубеже XX–XXI веков. Возникновение этого стремления вполне закономерно в общем контексте

развития европейского музыкального искусства прошлого столетия, претерпевшего радикальный разрыв с традициями не только художественно-эстетического порядка, но и философско-мировоззренческими, что породило потребность эмоционального переживания музыки и смысловой определенности её интонационного словаря. Так, среди основного утраченного смысла музыки оказывается красота и ясность музыкального выражения, которые становятся основными интенциями композиторского творчества, репрезентирующей стилевую тенденцию «новой простоты», и обуславливающие централизацию консонанса в системе музыкального языка того или иного композитора и принцип простой фактуры, обеспечивающий «прозрачность» музыкального смысла посредством «открытости» первоэлементов музыкального языка (мелодии, ритма и гармонии).

Еще один уровень «нового» в «новой простоте» проявляется не столько в музыкально-технологической плоскости, сколько в концептуальной – в самом композиторском понимании новизны как необходимого фактора музыкального творчества. Это понимание заключается в отказе от авторского «маркера» музыкального языка, а также в принципе манипулирования «словарным запасом» прошлых эпох европейского музыкального искусства, что априори порождает интертекстуальные свойства музыкального текста и его диалогический смысл.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арановский М. Музыка. Мышление. Жизнь. Статьи, интервью, воспоминания. Москва : Государственный институт искусствознания, 2012. 440 с.
2. Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. Москва : Музыка, 1970. 228 с.
3. Булошников М. Валентин Сильвестров вчера и сегодня: к проблеме «слабого стиля». *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. Нижний Новгород : Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки. 2010. № 1. С. 6–8.
4. Грачёв В. Религиозная музыка В. Мартынова: преобразование «новой простоты» и минимализма. *Педагогика искусства: электронный научный журнал*. Институт художественного образования российской академии образования. 2009. № 3. URL : [http://www.art-education.ru/sites/default/files/journal\\_pdf/grachev\\_vyacheslav\\_nikolaevich.pdf](http://www.art-education.ru/sites/default/files/journal_pdf/grachev_vyacheslav_nikolaevich.pdf).
5. Искусство спустилось с небес на землю. Очень жаль. Интервью Георга Пелециса. АфишаDaily, 19 марта 2014. URL : <https://daily.afisha.ru/archive/volna/heroes/iskusstvo-spustilos-s-nebes-na-zemlyu-ochen-zhal/>.

6. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В.В. Бычкова. Москва : «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2003. 607 с.

7. Манн Т. Доктор Фаустус. Москва : Республика, 1993. 431 с.

8. Музыка – это звучащая красота. Интервью Г. Пелециса. Мальтийский вестник. 25 июня, 2015. URL : <https://maltavest.com/publikaczii/georg-pelecziis-muzyika-eto-zvuchashhaya-krasota.html>.

9. Прокофьев С. Страницы биографии. *Советская музыка*. 1991. № 4. С. 62–70.

10. Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века: Очерки. Ленинград : Музыка, 1983. 231 с.

11. Холопова В. Музыка как вид искусства: учебное пособие. Санкт-Петербург : Лань, 2000. 319 с.

12. Цукер А. Между моцартианством и соцреализмом. URL : <http://www.rostcons.ru/assets/works/zucker-02.pdf>.

### REFERENCES

1. Aranovsky, M. (2012). Music. Thinking. A life. Articles, interviews, memoirs. Moscow: State Institute of Art Studies [in Russian].

2. Bobrovsky, V. (1970). On the variability of the functions of musical form. Moscow: Music [in Russian].

3. Buloshnikov, M. (2010). Valentin Silvestrov yesterday and today: to the problem of “weak style”. *Actual problems of higher musical education*. No. 1. Nizhny Novgorod: Nizhny Novgorod M. I. Glinka State Conservatory [in Russian].

4. Grachev, V. (2009). V. Martynov's Religious Music: Transformation of “New Simplicity” and Minimalism. *Pedagogy of art: electronic scientific journal*. Institute of Art Education of the Russian Academy of Education. No. 3. URL: [http://www.arteducation.ru/sites/default/files/journal\\_pdf/grachev\\_vyacheslav\\_nikolaevich.pdf](http://www.arteducation.ru/sites/default/files/journal_pdf/grachev_vyacheslav_nikolaevich.pdf) [in Russian].

5. Art descended from heaven to earth. Very sorry. Interview by Georgs Pelecis. AfishaDaily, 19 March 2014. URL: <https://daily.afisha.ru/archive/volna/heroes/iskusstvo-spustilos-s-nebes-na-zemlyu-ochen-zhal/> [in Russian].

6. Lexicon of nonclassics. Artistic and aesthetic culture of the XX century (2003). Moscow: Russian Political Encyclopedia (ROSSPEN) [in Russian].

7. Mann, T. (1993). Doctor Faustus. Moscow: Republic [in Russian].

8. Music is a sounding beauty. Interview with G. Pelecis. Maltese Gazette. June 25, 2015. URL: <https://maltavest.com/publikaczii/georg-pelecziis-muzyika-eto-zvuchashhaya-krasota.html> [in Russian].

9. Prokofiev, S. (1991). Pages of biography. *Soviet music*. No. 4. [in Russian].

10. Filenko, G. (1983). French music of the first half of the twentieth century: Essays. Leningrad: Music [in Russian].

11. Kholopova, V. (2000). Music as a kind of art: a tutorial. St. Petersburg: Doe [in Russian].

12. Zucker, A. Between Mozartianism and Socialist Realism. URL: <http://www.rostcons.ru/assets/works/zucker-02.pdf> [in Russian].