

О. А. ОВСЯННІКОВА-ТРЕЛЬ

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

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1969-5530>

«НОВА ПРОСТОТА» ЯК ЯВИЩЕ СУЧАСНОЇ МУЗИКИ В ПОНЯТІЙНОМУ КОНТЕКСТІ НОВИЗНИ

У статті розглядається стильова концепція «нової простоти» у контексті понять «нової музики» і «нового» в музичному мистецтві. Роз'яснюється змістовий комплекс нової музики як феномена професійного музичного мистецтва ХХ століття, який мав безпосередній вплив на формування естетичної ідеї «нової простоти» та її творчу реалізацію в індивідуально-композиторських стилях на межі ХХ–ХХІ століть. Наголошується на антиномічності поняття «нова музика», що зумовлено ставленням композитора до традиції (з одного боку, у виникненні «нової» музики виявляється певна закономірність: відбувається постійне оновлення музичної мови і засобів музичної виразності, з іншого боку, «нова» музика – це відмова від традиції, створення нової музичної мови, нових композиторських технік і прийомів по відношенню до попередньої епохи). Відзначається, що критерій новизни є головним у музичному творі, на думку музикознавців, – і для творчих установок композиторів, і для історичної логіки еволюції музичного мистецтва. Пояснюється, що суть «нового» у «новій простоті» як тенденції композиторської творчості полягає у принциповій відмові від необхідності постійної зміни нормативів музичної мови та її тотальної індивідуалізації, а також поверненні до більшої «доступності» музики. Повернення «нової простоти» до тризвуку та консонансу як основних конструктивних елементів музичної мови презентує зовсім інший підхід сучасних композиторів до техніки музичної композиції в умовах «заборони на співзвуччя», що була проголошена західноєвропейським музичним авангардом: «новим» у даному випадку було розуміння тієї функції тризвуку і консонансу, що зводилася не до функціональної природи ладу і тональних відносин, а до фонічного образу музики, тобто фактора, який забезпечував її принципову консонантність у сенсі слухового сприйняття і можливість емоційного відгуку завдяки вороттю до лірико-сповідального музичного дискурсу.

Ключові слова: «нова простота», «нова музика», «нове» в музиці, новизна, музичний авангард, музична мова, спрощення, тональна музика, консонантність.

Постановка проблеми. Сучасна музика академічної традиції відрізняється широтою стильових і жанрових проявів, які втілюють найрізноманітніші індивідуально-авторські інтерпретації європейських традицій музичного мистецтва. Досить симптоматичним є той факт, що для великої кількості музичних творів, створених

професійними композиторами різних національних шкіл на межі ХХ–ХХІ століть стає прагнення до гармонійності музичного вираження і спрощення технологічного втілення композиторського задуму. Формально ці загальні стильові показники співвідносяться із характеристиками «нової простоти» – напрямку, що заявив про себе в 1970-х роках у середовищі західноєвропейських професійних композиторів і не втратив актуальності для музичного мистецтва й сьогодні. Показовим також є і той факт, що ідеї «нової простоти» музики давно перетнули географічні кордони того простору, в якому вони спочатку виникли, і породили безліч індивідуально-композиторських версій «простоти» в музичній творчості у різних національних музичних культурах. Так, саме з естетикою «нової простоти» зазвичай пов'язують імена таких видатних композиторів сучасності, як А. Пярт, Г. Пелеціс, В. Мартинов, Г. Канчелі, В. Сильвестров, М. Шух, Дж. Тавенер, Дж. Раттер, К. Дженкінс і багатьох інших.

У цьому контексті стилістика цілого ряду творів сучасних композиторів, яка спирається на зазначені принципи простоти, гармонійності і доступності музичного матеріалу, стає виразом певної творчої установки, пов'язаної із «новим» підходом до техніки музичної композиції, а якщо в широкому сенсі – до онтологічних підстав музики як специфічної форми мистецтва і культури, оскільки будь-яка концепція «нового мистецтва» є похідною від світоглядних позицій її автора і від того культурного контексту, що їх сформував. Тобто особливого значення і сенсу набуває поняття «нового», що містить в собі суть тієї новизни композиторського розуміння музики як об'єкта творчої реалізації і способу комунікації зі слухачем: саме понятійний контекст даного явища музичного мистецтва містить у собі ключ до адекватного сприйняття тієї «простоти» музики, що присутня у творчому доробку дуже широкого кола композиторів-сучасників. Це питання не так часто обговорюється у вітчизняних дослідженнях сучасної музики (так само, як і «нова простота» взагалі), воно не представлено як спеціальний предмет музикознавчого інтересу. Тому звернення до «нової простоти» в її понятійному аспекті є актуальним у плані осмислення художньо-естетичних засад сучасного музичного мистецтва та його стильових показників.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Філософсько-естетичні та стильові аспекти «нової простоти» як специфічного напрямку композиторської практики останньої третини ХХ – початку ХХІ століть стали об'єктом досліджень німецьких музикознавців, а також рефлексій музичних критиків і деяких композиторів другої половини минулого століття, серед яких слід спеціально виділити роботи К. Дальхауза, Дж. Евартса та А. Вільямса. Пізніше, з поширенням ідей «нової простоти» в європейському професійному композиторському середовищі, музикознавче осмислення даного стильового явища значною мірою відставало (насамперед у кількісному плані) від практичного досвіду митців, який інтенсивно розвивав установку на спрощення музичної мови і висував різні індивідуально-авторські концепції «простого» музичного стилю. Розмаїття цього творчого досвіду стимулювало спроби теоретичних узагальнень і музикознавчого аналізу. Однак такі зразки досить нечисленні, вони спрямовані на виявлення основних принципів «нової простоти» як стильової тенденції «всередині» того чи іншого композиторського стилю.

Так, предметом досліджень В. Грачова стала творчість В. Мартинова¹ і

¹ Грачев 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 (дата звернення: 15.10.2020).

А. Пярта¹; М. Булошников аналізує індивідуальний композиторський стиль В. Сильвестрова² (істотну роль відіграють і опубліковані інтерв'ю самого композитора, що дають уявлення про його світогляд і естетичні пріоритети³); О. Лойко звертається до особливостей композиторського стилю Г. Пелеціса⁴; у публікаціях Н. Ручкіної «нову простоту» представлено в цілому спектрі проявів у композиторській практиці сучасності, які авторка диференціює за певними критеріями⁵; Н. Ліва розглядає феномен «нової простоти» як вектор розвитку інтонаційного простору європейської музики другої половини ХХ – початку ХХІ століть⁶. У згаданих дослідженнях не зачіпається питання про сутність «нового» у «новій простоті», тому в контексті заявленої проблематики важливими є музикознавчі розробки феномена «нової музики» і поняття «нового», новизни в музичному мистецтві: серед них відзначимо праці К. Дальхауза⁷, Ю. Холопова⁸, М. Лобанової⁹, Л. Мазеля¹⁰ та інших музикознавців.

Мета статті – визначити концептуальні підстави «нової простоти» як явища сучасного музичного мистецтва в контексті смислової змістовності поняття «нової музики».

Виклад основного матеріалу. Узагальнююче та широко розповсюджене поняття «нової музики», яке було вперше застосовано в 1919 році німецьким музичним критиком П. Беккером щодо різних течій в європейській академічній музиці ХХ століття, в котрих досить яскраво виражені інноваційні тенденції, є наскрізним для музичного мистецтва ХХ століття. На думку К. Дальхауза, поняття «нова музика»

¹ Грачѳв В. Простая музыка Арво Пярта: о христианских предпосылках техники tintinnabuli // URL: http://www.rusnauka.com/15_APSN_2011/MusicaAndLife/1_88402.doc.htm (дата звернення: 15.10.2020).

² Булошников М. Валентин Сильвестров вчера и сегодня: к проблеме «слабого стиля» // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. Нижний Новгород: Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки. 2010. № 1. С. 6–8.

³ Сильвестров В. Дождатся музыки: лекции-беседы. По материалам встреч, организованных Сергеем Пилютиковым. Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. 368 с.

⁴ Лойко О. «Новая простота» Г. Пелециса: эстетика творчества и техника композиции // URL: <http://repository.buk.by/bitstream/handle/123456789/16332/NOVAYA> (дата звернення: 15.10.2020).

⁵ Ручкина Н. «Новая простота» в музыкальном искусстве ХХ – начала ХХІ века // Обсерватория культуры. Москва, 2017. Т. 14. № 3. С. 322–329.

⁶ Ліва Н. Інтонаційний простір європейської музики другої половини ХХ – початку ХХІ століть: вектори розвитку // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 120. Історія музики: проблеми, процеси, персони. Київ, 2017. С. 39–54.

⁷ Дальхауз К. «Новая музыка» как историческая категория / пер. с нем. и прим. Н. Власовой // Открытый текст. Электронное периодическое издание. URL: <http://opentextnn.ru/old/music/Perception/index.html?id=5550> (дата звернення: 17.10.2020).

⁸ Холопов Ю. Новые парадигмы музыкальной эстетики ХХ века // Harmony. Международный музыкальный культурологический журнал. 2003. URL: <http://harmony.musigi-dunya.az/rus/archivereader> (дата звернення: 20.10.2020).

⁹ Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва: Советский композитор, 1990. 312 с.

¹⁰ Мазель Л. Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики. Москва: Советский композитор, 1978. 352 с.

«...покликане відокремити частину творів, що виникли в ХХ столітті від маси інших»¹: видатний німецький філософ і теоретик музики мав на увазі насамперед атональність нововіденської школи, серіалізм дармштадтської «трійки» (К. Штокгаузен, П. Булез, Л. Ноно), а також «нову складність» Б. Фернейхоу та його послідовників і зразки «конкретної інструментальної музики» Г. Лахенмана. Зазначений музичний матеріал, на основі якого К. Дальхауз вибудовує свою концепцію «нової музики» як історичної категорії та естетичного феномена, дійсно представляє нове уявлення про техніку композиції і музику як виду мистецтва взагалі (на відміну від різного роду неостилів і напрямків композиторської творчості ХХ століття, що так чи інакше зверталися до фундаментальних засад європейської музичної традиції, творчо інтер-претуючи їх відповідно до художньо-естетичних запитів і соціально-культурного контексту свого часу).

Саме тому поняття «нової музики» має авангардистське смислове навантаження і функціонує в музикознавчому дискурсі як змістове ядро концептуальних принципів європейського музичного авангарду, внаслідок чого часто виступає синонімом таких понять, як «авангард» чи «модерн». Саме тому воно набуло статусу власної назви (Нова музика), що виділяє творчість композиторів, орієнтованих на дармштадтські ідеали музичного мистецтва, як *конкретний об'єкт* із загального та надзвичайно широкого в індивідуально-авторських проявах контексту післявоєнного західноєвропейського музичного авангарду. І якщо змістове наповнення авангарду і модерну не викликає зовнішніх складнощів, то визначення музики як «нової» потребує більш глибокого розуміння цього поняття, котре, попри те, що має досить давнє походження, залишається актуальним і для сьогодення європейського музичного мистецтва. Феномен «нової простоти», який став музичним проявом загальних тенденцій сучасної культури, з котрими пов'язують виникнення таких світоглядних універсалій і напрямків художньої творчості, як «нова щирість», «нова душевність», «новий романтизм», «новий гуманізм» (нинішні дослідники ототожнюють їх із поняттям метамодерну, що визначає сучасний стан культури²), – лише підтверджує цю актуальність і, безумовно, викликає потребу визначення змістовної суті «нового» як якісного показника композиторської творчості.

В історичному континуумі європейської музичної традиції під поняттям «нової музики» зазвичай розуміють феномен оновлення мовних нормативів музичного мистецтва, який відображає зміну світоглядних установок людини в різні історичні епохи. Починаючи з XIV століття вираз «нова музика» ставав актуальним щоразу, коли культурна свідомість європейця відчувала готовність інакше поглянути на світ і зафіксувати нове його розуміння в музичній формі. І це викликало до життя новий спосіб музичного вираження, тобто іншу музичну мову, жанри, що інспірують виникнення нових музичних стилів.

З одного боку, у появі «нової музики» виявляється певна закономірність: відбувається постійне оновлення музичної мови і засобів виразності, композиторських технік і прийомів у момент повного або часткового вичерпання старих ресурсів, або коли

¹ Дальхауз К. «Новая музыка» как историческая категория / пер. с нем. и прим. Н. Власовой // Открытый текст. Электронное периодическое издание. URL: <http://opentextnn.ru/old/music/Perception/index.html?id=5550> (дата звернення: 17.10.2020).

² Хрущева Н. Метамодерн в музыке и вокруг неё. Москва: Группа Компаний «РИПОЛ классик», 2020. С. 11.

композитор розуміє неможливість висловити старими засобами новий зміст. З іншого боку, «нова» музика – це відмова від традицій попередньої епохи. Таким чином, можна виявити двоїстість поняття «нова музика», що пов'язана зі ставленням композитора до традиції.

Неоднозначність розуміння «нового мистецтва» відзначав сучасний теоретик мистецтва Б. Гройс. Під «новим», за його висловом, мається на увазі «подолання конвенцій, правил і традицій в результаті спонтанного впливу якоїсь прихованої сили. У цьому випадку нове не може створюватися чисто технічними засобами, оскільки буде несправжнім, неавтентичним новим»¹. Інше трактування «нового» у Б. Гройса пов'язано з естетичною теорією І. Канта, де «абсолютне Інше», бажання або сама мова стають джерелами нового, що розуміється як непередбачене. «Художник перетворюється в простого глядача – нехай і привілейованого: він передає іншим тільки те, що постало йому у внутрішньому спогляданні», – пише Б. Гройс². Отже, нове – це старе і первинне, те, що «ховалося» позаду культурних конвенцій і лише в результаті подальшого виявлення стало видимим. Під інновацією тут розуміється перехід від явища до сутності, або від «зовнішньої конвенції до внутрішньої істини»³.

Б. Гройс вказував на те, що будь-який твір мистецтва завжди є новим. «Твір мистецтва, що не є новим, – зазначає Б. Гройс, – візуально зливається з художньо-історичним тлом, ми не можемо його від цього фону відрізнити, воно вислизає з уваги. Прийшовши на виставку раніше незнайомого нам художника, ми в першу чергу реєструємо риси подібності з уже знайомим і баченим. Щойно цю подібність встановлено, виникає ефект невидимості: ми просто йдемо далі, фактично не помічаючи твір цього художника»⁴. Думка мистецтвознавця стосовно художнього твору перетинається з поглядом А. Шенберга на музичний опус: високе мистецтво гідно бути представлено тільки тим, що ніколи ще не існувало: «Немає жодного великого твору мистецтва, яке не несе людству нового послання... Мистецтво означає Нове мистецтво»⁵. Тож А. Шенберг вважає, що будь-яке високе мистецтво від початку містить новизну, а інакше й не може називатися мистецтвом.

Критерій новизни є основним у музичному творі, – стверджують і сучасні композитори, наприклад, В. Єкимовський: «Кожний новий твір, на мій погляд, має бути індивідуальним проектом, не схожим на те, що зроблено раніше. Новизна – це для мене головний критерій»⁶.

А. Шенберг протиставляє поняттю «нова музика» вираз «застаріла музика»⁷. Згідно з цим його визначенням, нова музика – це «музика, яка, залишаючись музикою, в усьому найістотнішому є відмінною від музики, складеної дотепер», вона «повинна виражати щось, досі ще не виражене»⁸.

¹ Гройс Б. Комментарии к искусству. Москва: Художественный журнал, 2003. С. 29.

² Там само.

³ Там само.

⁴ Там само. С. 27.

⁵ Шёнберг А. Стиль и мысль. Статьи и материалы. Москва: Композитор, 2006. С. 260.

⁶ Екимовский В. Мой концептуализм чисто музыкальный! // Клуб Музыкальные сезоны. URL: <https://musicseasons.org/moj-konceptualizm-chisto-muzykalnyj/> (дата звернення: 10.10.2020).

⁷ Шёнберг А. Стиль и мысль. Статьи и материалы. Москва: Композитор, 2006. С. 258.

⁸ Там само. С. 259.

Наведені висловлювання великого представника Нової музики ХХ століття багато в чому корелюються з поняттям «художнього відкриття», яким оперує Л. Мазель у міркуваннях про художній образ, його змістове наповнення і втілення: «...розуміння художньої творчості, яке панує в європейському мистецтві останніх століть, передбачає, що художник є покликаним сказати своїм твором щось таке, що раніше в мистецтві (або в даному його вигляді) сказано не було чи, в усякому разі, не було *так* сказано (курсив мій. – О. О.-Т.)... Твір має містити – в своїй темі або її трактуванні й утіленні – якщо і не обов'язково будь-яке одкровення, то, в крайньому разі, деяку творчу знахідку, винахід, нову конструкцію, що несе відповідний образно-виразний сенс. Для позначення всього цього ми користуватимемося поняттям художнього відкриття (при розширеному тлумаченні слова “відкриття”)»¹. І далі: «Художнє відкриття – це втілене в творі деяке *нове* (курсив мій. – О. О.-Т.) бачення... Сформулювати суть відкриття найлегше ...як нове змістовно цінне п о є д н а н н я будь-яких важливих і, як правило, тих властивостей, що важко поєднуються»².

Ще одне розуміння «нового» в музичному мистецтві знаходимо у А. Веберна, який у книзі «Шлях до нової музики» вибудовує процес еволюції музичного мистецтва і показує поступовий шлях ускладнення гармонічної вертикалі від консонансу до дисонансу, від одноголосної музики до багатоголосся³, тобто розглядає категорію новизни як незмінний фактор історичної еволюції системи музичної мови, що спрямована на самоускладнення. Така позиція співвідносна з традиційним поглядом на історію музики як постійний діалог традиції і новаторства, класичного і аklasичного, «старого» і «нового». Тому «нове» в новій музиці – це природний закон циклічних змін парадигм художнього мислення, які мали значення і в ХІV столітті, коли естетичні ідеали *Ars nova* поставили під сумнів усталені уявлення про сенс музичного мистецтва і нормативи музичної виразності (хоча формально сам термін *Ars nova* позначав новий спосіб нотації); і для романтиків, які прагнули до створення ідеальних форм «мистецтва майбутнього», що в їхньому розумінні відповідали завданням і функціям музики в сучасному суспільстві; і для порубіжної епохи ХІХ – початку ХХ століть, коли пафос авангардистських устремлінь до «нового мистецтва» руйнував освячені часом канони класичних музичних стилів і жанрів. Сутнісним принципом такого «нового часу» (*modern times*) стає те, що «він повинен черпати свою нормативність із самого себе»⁴. Минуле не є нормою і правилом, а «сучасність» є «теперішністю»⁵.

Усі розглянуті точки зору показують, що несхожість і оригінальність є необхідними рисами «нового мистецтва». Але ж ці властивості можна розуміти як зовнішні прояви новизни, крім них існують і внутрішні інтенції «нового», що пов'язані з соціокультурними конотаціями. Саме на цей зв'язок вказує Т. Адорно, який у музично-соціологічних дослідженнях дуже часто розмірковує про нерозуміння широкою публікою «нової музики» першої половини ХХ століття. Насправді «...лякають публіку

¹ Мазель Л. Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики. Москва: Советский композитор, 1978. С. 316.

² Мазель Л. О природе и средствах музыки. Москва: Музыка, 1983. С. 64.

³ Веберн А. Лекции о музыке. Избранные письма / пер. с нем. В. Г. Шнитке. Москва: Музыка, 1975. С. 31–59.

⁴ Хабермас Ю. Модерн – незавершённый проект // URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Article/Hab_Modern.php (дата звернення: 17.10.2020).

⁵ Там само.

дисонанси, що говорять про її власний стан: тільки тому-то вони для неї і нестерпні»¹. Таким чином, аудиторія не бажала слухати те, що відповідало реаліям, тобто того, що нагадувало їй про те, що відбувається в світі. Водночас у так званій «традиційній музиці» слухач знаходив розраду, бо саме вона є далекою від подій сьогодення. «З думкою, що розуміють її, – писав Т. Адорно, – вони сприймають лише мертвий зліпок з того, що зберігають як незаперечне надбання і що вже втрачено до моменту, коли воно стає таким: нейтралізований, позбавлений власної критичної субстанції, байдужий експонат»². Таке ставлення широкої публіки до «нової» і традиційної музики німецький соціолог пов'язував із тими засобами виразності, якими складна «нова» музика впливала на публіку. Якщо в «новій музиці» переважає дисонанс, джерелом якого є об'єктивна реальність, то в традиційній на перше місце висуваються консонанси, легко запам'ятовуються ідеї, приємні співзвуччя і абсолютно все, що викликає асоціації з музикою минулого.

Зосередження уваги на зв'язку нової якості музики з її внутрішньою ідеєю ми знаходимо у відомому дослідженні М. Лобанової³, яка вказує на взаємозалежність внутрішніх інтенцій і формального боку «нової музики». Ідея «нової» музики як нового мистецтва виникає в переломні моменти історії людства: «Пильна увага до мови природно народжується в епоху підвищених культурних “перевантажень”, зіткнення старого і нового, поліфонічності свідомості»⁴. Саме в такі періоди художники свідомо працюють над оновленням мовного арсеналу мистецтва. Як приклади можна назвати добу *Ars nova*, епоху Бароко і ХХ століття: саме тоді ставало актуальним поняття «нової музики», «нового мистецтва».

Робота над мовою набуває статусу парадигматичного явища в музичній культурі ХХ століття, яке визначило цілий ряд «нового» бачення і розуміння музики як мистецтва звуків, нових теоретичних концепцій техніки музичної композиції, образів музики як форми людської свідомості. На думку П. Булеза, «серійність ...це категоричне відкидання класичного мислення, яке бажає, щоб форма була, з одного боку, попередньо заданою і в той же час представляла собою загальну морфологію. Тут (у серійному мисленні) ви не знайдете попередньо підготовлених ступенів, тобто загальних структур, в які повинна укладатися конкретна думка: навпаки, думка композитора, застосовуючи певну методологію, творить потрібні їй об'єкти і організує їх форми щоразу, як бажає висловитися»⁵.

А. Шенберг створив власну систему музичної композиції, яка в подальшому отримала розвиток і втілилася у створенні нових систем, все більше індивідуалізованих для кожного композитора. Так, А. Веберн підпорядкував серії усі елементи музичної мови, створивши серіальну техніку, що склала технологічний фундамент «нової музики» післявоєнного часу: автори майже всіх пізніших опусів і теоретичних постулатів приходять до прийняття (критичного або стверджувального) серіальної техніки музичної композиції. З 1950 року серіалізм стає головною теорією і методом

¹ Адорно Т. Социология музыки. Москва: Университетская книга, 1999. С. 50.

² Там само.

³ Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва: Советский композитор, 1990. 312 с.

⁴ Там само. С. 96.

⁵ Булез П. Ориентиры I. Воображать. Избранные статьи. Москва: Логос-Альтера, Ессено, 2004. С. 154.

композиції, його естетична ідея і принципи втілені у творах і теоретичних роботах А. Шенберга, в естетичній теорії Т. Адорно, у музичній спадщині великої кількості композиторів.

Серіалізм, як відомо, став ідеологічною основою згуртування нового повоєнного європейського авангарду в Дармштадтській літній школі. Нове покоління композиторів прагнуло ефективно узаконити все більш і більш радикальний власний дискурс. Провідні представники серіалізму 1950-х років (П. Булез і К. Штокгаузен у Дармштадті, М. Беббіт у Принстоні) різними способами намагалися зробити з нього новий універсальний метод музичної композиції, почали обґрунтовувати наукові концептуальні підстави композиторської творчості, залучаючи математику, інформатику, логіку і лінгвістику. Теоретичні розробки К. Штокгаузена синтезували серіалізм, науку і електроніку з метою повного контролю над тембром – найбільш невловимим елементом музичної виразності, що досить складно піддається аналізу. К. Штокгаузен навіть хотів створити систематичний каталог штучно вироблених тембрів, аналітично заданих і придатних для послідовної маніпуляції.

Серійне мислення щоразу породжує нові об'єкти, а також форми їхньої організації. Воно ставить під сумнів мовні універсалії музики – насамперед тональність, бо відмовляється від функціональних відносин, характерних для тональної музики. Для серіалізму пріоритетною стає організація висотного матеріалу за допомогою ряду з дванадцяти звуків. Це, на думку Н. Петрусьової, є «...запозиченим із природознавства “мисленням параметрами”, що дозволяло розглядати звук як складний сплав його фізичних якостей...», така уніфікація параметрів сприяла об'єктивності музичної мови, яка перебувала під впливом “сумнівного” суб'єктивізму (за Дальхаузом) і перебільшених жестів вираження пізнього романтизму»¹. Наприкінці ХХ століття поняття «серіальна музика» охоплює усі типи композицій із рядами, а протягом останніх років значення терміна все більше розширюється і узагальнюється.

Концептуальні засади нової музики досить часто розглядаються в смисловому полі поняття постмодернізму, яке у філософському контексті бачиться однією з версій модерну: модерним, чи сучасним вважається те, що сприяє вираженню актуального духу часу, який спонтанно оновлюється. Розпізнавальним знаком таких творів є «нове», що старіє і знецінюється в результаті появи наступного стилю з його «більшою новизною». У зв'язку з цим механізмом постійного актуального *поновлення* модерн може інтерпретуватися як «незавершений проєкт», який, на думку Н. Петрусьової, смислово перетинається із музикознавчим розумінням сучасності².

З іншого боку, для розуміння «нової музики» як парадигматичного явища європейської художньої традиції важливим виявляється докорінно відмінне від такого бачення сучасності хрестоматійне положення Ж. Ліотара про постмодернізм як кризу «метапринципу», що зумовила народження епохи «мовних ігор» в результаті скасування метамови³. У сфері музичної творчості зазначена французьким філософом криза проявилася у «ліквідації загального коду» (за висловом П. Булеза) – тональності – на користь множинності кодів, результати яких майже повністю залежали від особистого рішення композитора. Множинність (технік, методів композиції, стилів і т. п.) – це те, що слід приймати за найвагоміший критерій постмодерну, поряд із тезою

¹ Петрусева Н. О двух тенденциях Новой музыки // *Litera*. 2013. № 3. С. 181.

² Там само. С. 177–233.

³ Лиотар Ж. Состояние постмодерна. Москва; Санкт-Петербург: Алетейя, 1998. 160 с.

про «кінець великих оповідань» і деконструкцію. Множинність демонструвала принцип розриву з метапринципом музичного мистецтва попередніх епох і знаменувала момент зміни парадигми музичного мислення.

Стильова тенденція професійного музичного мистецтва другої половини ХХ століття, що персоніфікує ідею спрощення інтонаційної мови в умовах граничної індивідуалізації музичної лексики, властивої академічному авангарду, заявила про себе виникненням «нової простоти» – поняття, що фіксувало нове розуміння простоти як якісної характеристики музики. Під простотою у даному разі малося на увазі повернення до класичних засад музичної мови (мелодії і тональності) у композиції. У зв'язку з цим, як відомо, виник цілий ряд визначень, що відображали широкий стилістичний спектр оновленого музичного мистецтва: «новий класицизм», «новий романтизм», «новий експресіонізм», «новий суб'єктивізм». Т. Ліва, обговорюючи ці поняття, підкреслює «...об'єднуючу рису наведених назв – переважну наявність у них епітету “новий”, що додатково підтверджує позиціонування музики даного напрямку як певного нового етапу у розвитку європейського музичного мовлення. Зазначимо також, що у двох із трьох наведених ситуацій функціонування терміна “нова простота” вживається для вираження опозиційної реакції на ускладнену мову авангарду»¹.

Дійсно, початкову ідею спрощення музичної мови і повернення до її традиційних основ розглядали як опозиційно налаштовану щодо раціоналізованого інтелектуалізму дармштадтських авангардистів і тому як похідну від мінімалістської концепції музичного мистецтва. Саме тому деякі дослідники розглядають «нову простоту» в співвіднесеності зі стильовими принципами мінімалізму, котрий свого часу виступив як радикальна альтернатива серіальній техніці музичної композиції. Однак примітно, що мінімалізм, при всьому його концептуалізмі, не позиціонувався «ною музикою», хоча був саме такою з точки зору історичної динаміки європейського мистецтва й зміни естетичної і технологічної парадигми музичної творчості. Важливим тут є контекст, у якому формувалася стильова ідея «нової простої» музики, – він по суті й був індикатором її новизни: «Те, що поняття нового закріплюється за цілою епохою, а не за окремою неповторною миттю, дозволяє припустити, що поряд із новою музикою існує якась стара, *prima prattica*, – чи то є периферійна традиція, як у ХVІІ столітті, або ж панівна, як у ХХ», – відмічає К. Дальхауз².

«Нову простоту» сьогодні можна розглядати як досвід сучасної музики, що спостерігається в багатьох країнах. Її головним стильовим принципом є елементарне спрощення звукового ландшафту й перенесення складної структури у внутрішню музичну форму і виконавську практику. Ці постулати були проголошені німецькими композиторами 1970-х років, і вони є актуальними для європейських авторів сьогодення. Свого часу німецький композитор Х.-Ю. фон Бозе виступив із лекцією, у якій розповів про власну естетику й творчість інших композиторів, стверджуючи, що він далекий від музики, схильної до доктрини прогресу через матеріал і техніку, а також мистецтва політичного змісту. Під час цієї лекції він згадав колег Д. Мюллер-Сіменса, В. фон Швайніца, Г.-К. фон Дадельсена і В. Рима, називаючи їх групою. Але ж ніхто зі

¹ Ліва Н. Інтонаційний простір європейської музики другої половини ХХ – початку ХХІ століть: вектори розвитку // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 120. Історія музики: проблеми, процеси, персони. Київ, 2017. С. 46.

² Дальхауз К. «Новая музыка» как историческая категория / пер. с нем. и прим. Н. Власовой // Открытый текст. Электронное периодическое издание. URL: <http://opentextnn.ru/old/music/Perception/index.html?id=5550> (дата звернення: 17.10.2020).

згаданих композиторів не вважав себе представником жодної спільноти, йшлося більше про спільні естетичні погляди і принципи творчості. Х.-Ю. фон Бозе висловив жаль за тим, що музичне мистецтво втратило красу і зміст, а автори – колективне бажання писати зрозумілу та лаконічну музику.

У 1978 році відомий німецький композитор В. Рим також прочитав лекцію, у якій протиставив «інклюзивну композицію» «ексклюзивним технікам» серіальної музики, тим самим надавши новій тенденції композиторської практики статусу доволі полемічного явища в німецькому мистецтві другої половини ХХ століття. Попри те, що група німецьких композиторів, яку пов'язували з ідеями спрощення музичної мови, розглядалася сучасниками як різномірна і непослідовна в творчих проявах, її установки на «простий» стиль вираження ознаменували переломний момент у музиці ХХ століття, що був пов'язаний із розчаруванням у надмірній раціоналізації техніки композиції. Результатом став поворот у бік тих цінностей музичного мистецтва, які становили його початкову природу, – мелодії і консонансу як першоелементів музичної виразності.

Нові тенденції відмови від необхідності постійної зміни і тотальної інтелектуалізації музики, повернення до більш традиційного її розуміння були позначені деякими критиками і музикознавцями Німеччини поняттям «неоромантизм»¹. При цьому декотрі композитори, які представляли новий напрямок, вважали, що «нова простота» не «повністю охоплює ідею вираження почуття в музиці»² і, відповідно, не є виявленням романтизму. Проте німецькі критики стверджували, що неоромантичний тонус «нової простоти» демонструє тенденцію відмови сучасного композитора від потреби постійних змін і варіативності музичної лексики, а також провокує принцип абстрактного підходу до музики, який переміщує цю форму художньої практики в більш широкий контекст постмодернізму. Але саме поняття неоромантизму при цьому трактується як обмежене, оскільки «викликає пряме повернення до минулого»³.

Постмодернізм видається надто всеосяжним терміном для визначення сутнісних сторін явища «нової простоти». Однак акцент на інтертекстуальній і міжкуль-турній матриці, притаманній постмодерну і присутній у творчості більшості представників цього напрямку, обумовлює можливість такого ракурсу дослідження феномена «нової простоти». Тому розгляд жанрових і стильових маркерів «нової простоти» в постмодерністському дискурсі цілком обґрунтований і має великий музикознавчий потенціал.

Що ж стосується ідеї повернення «нової простоти» до тризвуку й консонансу, то вона презентує зовсім інший підхід до техніки музичної композиції в умовах «заборони на співзвуччя», що була свого часу проголошена А. Шенбергом та ініціювала епоху серіалізму, і на яку не раз посилався Т. Адорно в музично-соціологічних дослідженнях «нової музики» ХХ століття. «Новим» у даному випадку було розуміння основної функції тризвуку і консонансу, що зводилася не до функціональної природи тональності й тональних співвідношень, а до фонічного «контуру» музики, тобто до того фактору, який забезпечував її принципову консонантність у сенсі слухового

¹ Williams A. Music in Germany since 1968. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. P. 207–211 // URL: <https://books.google.pt/> (дата звернення: 22.10.2020).

² Там само. С. 211.

³ Там само.

сприйняття, а також давала можливість «більш ясного і спонтанного емоційного прояву»¹.

Свого часу К. Дальхауз, оскаржуючи в лекціях на Дармштадтських курсах правомірність застосування терміна «нова простота» стосовно нової тенденції музичної творчості, вказував на той факт, що не співзвуччя як таке потрапило під заборону в А. Шенберга, а співзвуччя як носій тональної функції, бо є неможливим для «нової музики». Саме тому німецький музикознавець визначає повернення до тональності, присутнє у композиторів «нової простоти» поняттям «нова суб'єктивність»², вказуючи тим самим на вільне трактування фундаментальних засад класичного музичного мислення. І ця суб'єктивність давала повне право К. Дальхаузу дорікати «новій простоті» у відсутності теоретичної концепції і схильності «маскувати почуття за стереотипними термінами»³.

К. Дальхауз, акцентуючи увагу на емоційно-чуттєвій стороні «нової простоти», вказує на досить важливий момент, який виявляється фактором новизни в концепції даного напрямку композиторської творчості: прагнення представників «нової простоти» повернути втрачені смисли і можливості музичної мови шляхом зміни інтелектуального та структурного принципу музичної композиції на емоційний, відображають ідею реабілітації лірико-сповідального дискурсу композиторської творчості. Виникнення цього прагнення цілком закономірно в загальному контексті розвитку європейського музичного мистецтва ХХ століття, що зазнало радикального розриву не тільки з художньо-естетичними, а й філософсько-світоглядними традиціями, і це породило потребу емоційного переживання музики і смислової визначеності її інтонаційного словника.

Висновки. Таким чином, можемо стверджувати, що поняття «нової простоти» фіксує кардинальну зміну вектора композиторських уявлень про сутність і функції музичного мистецтва, які сформувалися в лоні авангардистської парадигми творчості й визначили принципово інноваційний підхід композиторів до системи музичної мови і її окремих елементів (апогеєм якого, безумовно, є тотальний серіалізм К. Штокгаузена). Суть нового в «новій простоті» полягає у відмові від необхідності постійної зміни нормативів музичної мови та її тотальної індивідуалізації, а також у поверненні до більш доступного («простого») стилю музичного вираження.

Звернення «нової простоти» до тризвуку й консонансу як основних конструктивних елементів музики представляє принципово інший підхід сучасних композиторів до техніки музичної композиції в умовах «заборони на співзвуччя», що була проголошена західноєвропейським музичним авангардом. Новим у даному випадку є розуміння основної функції тризвуку і консонансу: воно пов'язане не з функціональною стороною тональності, а фонічним образом музики – тобто з тим фактором, який забезпечує її гармонійність у сенсі слухового сприйняття і можливості емоційного відгуку на звучання.

Стаття надійшла до редакції 19.09.2020 року

¹ Evarts J. Seminar at the Aspen Institute Berlin. The New Simplicity in Contemporary Music. June 13th to 16th, 1977. The World of Music 19, no. 3/4. P. 191–192.

² Dalhaus C. Du simple, du beau et purement beau. In Harmoniques. (Conference presented at the 29th International Summer Course for New Music, Darmstadt). 1978/1991. № 8/9. P. 83. URL: <https://www.imd-archiv.de/search> (дата звернення: 22.10.2020).

³ Там само. С. 85.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Адорно Т. Социология музыки. Москва: Университетская книга, 1999. 445 с.
2. Булез П. Ориентиры I. Воображать. Избранные статьи. Москва: Логос-Альтера, Ессеномо, 2004. 379 с.
3. Булошников М. Валентин Сильвестров вчера и сегодня: к проблеме «слабого стиля» // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. Нижний Новгород: Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки, 2010. № 1. С. 6–8.
4. Веберн А. Лекции о музыке. Избранные письма / пер. с нем. В. Г. Шнитке. Москва: Музыка, 1975. С. 31–59.
5. Грачёв В. Простая музыка Арво Пярта: о христианских предпосылках техники tintinnabuli // URL: http://www.rusnauka.com/15_APSN_2011/MusicaAndLife/1_88402.doc.htm (дата звернення: 15.10.2020).
6. 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 (дата звернення: 15.10.2020).
7. Гройс Б. Комментарии к искусству. Москва: Художественный журнал, 2003. 344 с.
8. Дальхауз К. «Новая музыка» как историческая категория / пер. с нем. и прим. Н. Власовой // Открытый текст. Электронное периодическое издание. URL: <http://opentextnn.ru/old/music/Perception/index.html?id=5550> (дата звернення: 17.10.2020).
9. Екимовский В. Мой концептуализм чисто музыкальный! // Клуб Музыкальные сезоны. URL: <https://musicseasons.org/moj-konceptualizm-chisto-muzykalnyj/> (дата звернення: 10.10.2020).
10. Ліва Н. Інтонаційний простір європейської музики другої половини ХХ – початку ХХІ століть: вектори розвитку // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 120. Історія музики: проблеми, процеси, персони. Київ, 2017. С. 39–54.
11. Лиотар Ж. Состояние постмодерна. Москва; Санкт-Петербург: Алетейя, 1998. 160 с.
12. Лойко О. «Новая простота» Г. Пелециса: эстетика творчества и техника композиции // URL: <http://repository.buk.by/bitstream/handle/123456789/16332/NOVAYA> (дата звернення: 15.10.2020).
13. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва: Советский композитор, 1990. 312 с.
14. Мазель Л. Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музыковедения и эстетики. Москва: Советский композитор, 1978. 352 с.
15. Мазель Л. О природе и средствах музыки. Москва: Музыка, 1983. 72 с.
16. Петрусева Н. О двух тенденциях Новой музыки // *Litera*. 2013. № 3. С. 177–233.
17. Ручкина Н. «Новая простота» в музыкальном искусстве ХХ – начала ХХІ века // Обсерватория культуры. Москва, 2017. Т. 14. № 3. С. 322–329.
18. Сильвестров В. Дождаться музыки. Лекции-беседы. По материалам встреч, организованных Сергеем Пилютиковым. Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. 368 с.
19. Хабермас Ю. Модерн – незавершённый проект // URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Article/Hab_Modern.php (дата звернення: 17.10.2020).
20. Холопов Ю. Новые парадигмы музыкальной эстетики ХХ века // *Harmony*. Международный музыкальный культурологический журнал. 2003. URL: <http://harmony.musigidunya.az/rus/archivereader.asp?txtid=89&s=1> (дата звернення: 20.10.2020).

21. Хрущева Н. Метамодерн в музице и вокруг неѐ. Москва: Группа Компаний «РИ-ПОЛ-классик», 2020. 303 с.
22. Шѐнберг А. Стиль и мысль. Статьи и материалы. Москва: Композитор, 2006. 528 с.
23. Dalhaus C. Du simple, du beau et purement beau. In *Harmoniques* (Conference presented at the 29th International Summer Course for New Music, Darmstadt). 1978/1991. № 8/9. P. 82–93. URL: <https://www.imd-archiv.de/search> (дата звернення: 22.10.2020).
24. Evarts J. Seminar at the Aspen Institute Berlin. The New Simplicity in Contemporary Music. June 13th to 16th, 1977. *The World of Music* 19, No. 3/4. P. 190–194.
- 25 Williams A. Music in Germany since 1968. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. P. 207–211. URL: <https://books.google.pt/> (дата звернення: 22.10.2020).

REFERENCES

1. Adorno, T. (1999). *Sociology of Music [Sotsiologiya muzyki]*. Moscow: Universitetskaya kniga, 445 p. [in Russian].
2. Boulez, P. (2004). Landmarks I. Imagine. Selected articles [Orientiry I. Vobrazhat. Izbrannyye stati]. Moscow: Logos-Altera, *Eccehomo*, 379 p. [in Russian].
3. Buloshnikov, M. (2010). Valentin Silvestrov yesterday and today: to the problem of «weak style». Actual problems of higher musical education [Valentin Silvestrov vchera i segodnya: k probleme «slabogo stilya». Aktualnyye problemyi vysshego muzykalnogo obrazovaniya]. No. 1. Nizhny Novgorod: Nizhegorodskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M. I. Glinki, pp. 6–8 [in Russian].
4. Webern, A. (1975). Lectures on music. Selected letters [Lektsii o muzyke. Izbrannyye pisma]. Moscow: Muzyka, pp. 31–59 [in Russian].
5. Grachev, V. (2011). Simple music of Arvo Pärt: on the Christian background of the tintinnabuli technique [Prostaya muzyka Arvo Pyarta: o hristianskikh predposylkakh tekhniki tintinnabuli]. URL: http://www.rusnauka.com/15_APSN_2011/MusicaAndLife/1_88402.doc.htm (accessed 15. 10. 2020) [in Russian].
6. 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 [Religioznaya muzyka V. Martynova: preobrazhenie «novoy prostoty» i minimalizma. Pedagogika iskusstva: elektronnyy nauchnyy zhurnal. Institut khudozhestvennogo obrazovaniya rossiyskoy akademii obrazovaniya]. No 3. URL: http://www.arteducation.ru/sites/default/files/journal_pdf/grachev_vyacheslav_nikolaevich.pdf (accessed 15. 10. 2020) [in Russian].
7. Groys, B. (2003). Comments on art [Kommentarii k iskusstvu]. Moscow: *Hudozhestvennyy zhurnal*, 344 p. [in Russian].
8. Dalhaus, K. (1969). «New music» as a historical category. Plain text. Electronic periodical [«Novaya muzyka» kak istoricheskaya kategoriya. Otkrytyy tekst. Elektronnoe periodicheskoe izdanie]. URL: <http://opentextnn.ru/old/music/Perception/index.html?id=5550> (accessed 17. 10. 2020) [in Russian].
9. Ekimovsky, V. (2018). My conceptualism is purely musical! Musical seasons club [Moy kontseptualizm chisto muzykalnyy! Klub Muzykalnyye sezony]. URL: <https://musicseasons.org/moj-kontseptualizm-chisto-muzykalnyj> (accessed 10. 10. 2020) [in Russian].
10. Liva, N. (2017). Intonational space of European music of the second half the XX - early XXI centuries: vectors of development. Scientific Bulletin of the National Musical Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky [Intonatsiynyi prostir Evropeyskoyi muzyky drugoyi polovyny XX-pochatku XXI stolit: vektory rozvytku. Naukovyi visnyk Natsionalnoyi muzychnoyi

akademiyi Ukrainy imeni P. I. Tchaikovsky]. Vol. 120. The history of music: problems, processes, persons. Kyiv, pp. 39–54. [in Ukrainian].

11. Lyotard, J. (1998). State of Postmodernity [Sostoyanie postmoderna]. Moscow, St. Petersburg: Aleteia, 160 p. [in Russian].

12. Loiko, O. (2017). «New simplicity» by G. Pelecis: aesthetics of creativity and technique of composition [«Novaya prostota» G. Peletsisa: estetika tvorchestva i tekhnika kompozitsii]. URL: <http://repository.buk.by/bitstream/handle/123456789/16332/NOVAYA> (accessed 15.10. 2020) [in Russian].

13. Lobanova, M. (1990). Musical style and genre: history and modernity [Muzyikalnyi stil i zhanr: istoriya i sovremennost]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 312 p. [in Russian].

14. Mazel, L. (1978). Questions of the analysis of music. Experience of convergence of theoretical musicology and aesthetics [Voprosy analiza muzyki. Opyt sblizheniya teoreticheskogo muzykoznaneya i estetiki]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 352 p. [in Russian].

15. Mazel, L. (1983). On the nature and means of music [O prirode i sredstvakh muzyki]. Moscow: Muzyka, 72 p. [in Russian].

16. Petruseva, N. (2013). About two tendencies of New music [O dvukh tendentsiyakh Novoy muzyki]. Litera. No. 3, pp. 177–233. [in Russian].

17. Ruchkina, N. (2017). «New simplicity» in the musical art of the XX-early XXI century. Observatory of Culture [«Novaya prostota» v muzykalnom iskusstve XX-nachala XXI veka. Observatoriya kulturyi]. Vol. 14. No. 3, pp. 322-329. [in Russian].

18. Silvestrov, V. (2012). Wait for the Music. Lectures and talks. Based on the materials of the meetings organized by Sergei Pilyutikov [Dozhdatsa muzyki. Lektsii-besedy. Po materialam vstrech, organizovannykh Sergeem Pilyutikovym]. Kyiv: DUH I LITERA, 368 p. [in Russian].

19. Habermas, J. (1988). Modern is an unfinished project [Modern – nezavershyonnyy proekt]. URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Article/Hab_Modern.php (accessed 17.10. 2020) [in Russian].

20. Kholopov, Y. (2003). New paradigms of musical aesthetics of the XX century. Harmony. International musical cultural journal [Novyie paradigmy muzykalnoj estetiki XX veka. Harmony. Mezhdunarodnyy muzykalnyy kulturologicheskij zhurnal]. URL: <http://harmony.musigidunya.az/rus/archivereader.asp?txtid=89&s=1> (accessed 20.10. 2020) [in Russian].

21. Khrushcheva, N. (2020). Metamodern in music and around it [Metamodern v muzyke i vokrug neyo]. Moscow: Gruppya Kompanij «RIPOL klassik», 303 p. [in Russian].

22. Schoenberg, A. (2006). Style and thought. Articles and materials [Stil i mysl. Stati i materialy]. Moscow: Kompozitor, 528 p. [in Russian].

23. Dalhaus, C. (1978-1991). Du simple, du beau et purement beau. In Harmoniques. (Conference presented at the 29th International Summer Course for New Music, Darmstadt). № 8/9, pp. 82–93. URL: <https://www.imd-archiv.de/search> (accessed 22.10. 2020) [in German].

24. Evarts, J. (1977). Seminar at the Aspen Institute Berlin. The New Simplicity in Contemporary Music. June 13th to 16th. The World of Music 19, no. 3/4, pp. 190–194. [in English].

25. Williams, A. (2013). Music in Germany since 1968. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 207-211. URL: <https://books.google.pt/> (accessed 22.10. 2020) [in English].

OLEXANDRA OVSIANNIKOVA-TREL

Ovsiannikova-Trel Olexandra, Ph.D. in History of Arts, Associate Professor of Department of History of Music and Musical Ethnography of Nezhdanova Odesa National Music Academy (Odesa, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1969-5530>

«NEW SIMPLICITY» AS A PHENOMENON OF MODERN MUSIC IN THE CONCEPTUAL CONTEXT OF NOVELTY

The relevance of research. The music of leading contemporary composers, representing the style of «new simplicity», becomes a manifestation of a certain attitude associated with a «new» approach to the technique of musical composition, in a wide sense – to the ontological foundations of music as a specific form of art and culture. Accordingly, the concept of «new» acquires special significance, which contains the essence of the novelty of the composer's understanding of music as an object of its creative realization and a way of communication with the listener. This issue is not often discussed in native researches of contemporary music (as well as the «new simplicity» in general), it is not presented as a special subject of musicological studies.

The purpose of the research is to determine the conceptual foundations of the «new simplicity» as a phenomenon of contemporary musical art in the context of the semantic content of the concept of «new music».

The methodological basis of the research is the systemic method, the method of comparative studies, as well as the methods of historical musicology and genre-style analysis.

The scientific novelty of the article is determined by the theoretical development of the «new simplicity» as a genre and stylistic phenomenon of musical art in the context of the artistic and aesthetic foundations of contemporary composer's creativity.

Main results. The conceptual meaning of «new music» as a phenomenon of professional musical art of the 20th century had a straight influence on the development of the aesthetic idea of the «new simplicity» and its creative implementation in individual composer's styles at the turn of the 20th and 21st centuries. The essence of the «new» in the «new simplicity» consists of the fundamental rejection of the need to constantly changing the norms of the musical language and its total individualization, as well as in the return to a more accessible («simple») musical style. The return of the «new simplicity» to triad and consonance as the main constructive elements of the musical language represents a fundamentally different approach of modern composers to the technique of musical composition in the context of the «ban on consonance» proclaimed by the Western European musical avant-garde. «New» in this case is the understanding of the basic function of triad and consonance: it is associated not with the functional side of tonality, but with the phonic image of music – the factor that ensures its harmony in terms of auditory perception and the possibility of an emotional response.

Conclusion. Musicological development of the conceptual aspect of the «new simplicity» opens up opportunities for studying this phenomenon of contemporary musical art in a wide historical perspective and understanding it as a natural link in the evolution of European academic music.

Keywords: «new simplicity», «new music», «new» in music, novelty, musical avant-garde, musical language, simplification, tonal music, consonance.

Овсянникова-Трель А. А. «Новая простота» как явление современной музыки в понятийном контексте новизны

Актуальность исследования. Музыка ведущих современных композиторов, представляющая стиль «новой простоты», становится выражением определенной установки, связанной с новым подходом к технике музыкальной композиции, в широком смысле – к онтологическим основам музыки как специфической формы искусства и культуры. Соответственно особое значение приобретает понятие «нового», содержащее суть новизны композиторского понимания музыки как объекта творческой реализации и способа коммуникации со слушателем. Данный

вопрос не так часто обсуждается в отечественных исследованиях современной музыки (так же, как и «новая простота» вообще), он не представлен в качестве специального предмета музыковедческого интереса. Поэтому обращение к явлению «новой простоты» в его понятийном аспекте является актуальным для осмысления художественно-эстетических принципов современного музыкального искусства и его стилевых характеристик.

Целью исследования является определение концептуальных основ «новой простоты» как явления современного музыкального искусства в контексте смыслового наполнения понятия «новой музыки».

Методологической основой исследования являются системный метод, метод компаративистики, а также методы исторического музыкознания и жанрово-стилевого анализа.

Научная новизна статьи определяется теоретической разработкой «новой простоты» как жанрово-стилевого феномена музыкального искусства в контексте художественно-эстетических принципов современного композиторского творчества.

Основные результаты и выводы. Смысл понятия «новой музыки» как феномена профессионального музыкального искусства XX века имел непосредственное влияние на формирование эстетической идеи «новой простоты» и её творческую реализацию в индивидуально-композиторских стилях на рубеже XX–XXI веков. Суть нового в «новой простоте» состоит в принципиальном отказе от необходимости постоянного изменения нормативов музыкального языка и его тотальной индивидуализации, а также в возвращении к более доступному («простому») музыкальному стилю. Возвращение «новой простоты» к трезвучию и консонансу как основным конструктивным элементам музыки представляет принципиально иной подход современных композиторов к технике музыкальной композиции в условиях «запрета на созвучие», провозглашённого западноевропейским музыкальным авангардом. Новым в данном случае является понимание основной функции трезвучия и консонанса: оно связано не с функциональной стороной тональности, а с фоническим образом музыки – тем фактором, который обеспечивает её гармоничность в смысле слухового восприятия и возможности эмоционального отклика на звучание.

Заключение. Музыковедческая разработка понятийного аспекта «новой простоты» открывает возможности исследования данного явления современного музыкального искусства в широкой исторической перспективе и понимания его как закономерного звена эволюции европейской академической музыки.

Ключевые слова: «новая простота», «новая музыка», новое в музыке, новизна, музыкальный авангард, музыкальный язык, упрощение, тональная музыка, консонантность.