

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-004-9-128>

**«НОВАЯ ПРОСТОТА» В СОВРЕМЕННОМ
МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ
(ПОНЯТИЙНО-ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)**

Овсянникова-Трель А. А.

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры истории музыки и музыкальной этнографии

Одесской национальной музыкальной академии

имени А. В. Неждановой

г. Одесса, Украина

В разнообразии стилевых проявлений современного музыкального искусства установка на упрощение музыкального языка в рамках индивидуально-композиторского стиля является устойчивой стилиевой тенденцией, которая связана с новым вектором развития художественно-эстетических нормативов «искусства интонируемого 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 стиливого 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.

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 ффоническим обликом музыки, т. е. с тем фактором музыкального выражения, который обеспечивает его гармоничность и ясность в смысле слухового восприятия и возможность эмоционального отклика.

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. 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

неопримитивизм К. Орфа можно рассматривать как противопоставление субъективному, эмоционально заострѐнному 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. 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.

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 обуславливает специфику музыкальной лексики каждого отдельного автора, так и «простоты» образно-смыслового содержания музыки, следствием чего становится множественность индивидуальных концепций «простого» стиля.

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

переживання музики і смислової определенності її інтонаційного словаря. Так, середі основного утраченого смисла музики оказується краса і яснасть музикального вираження, котрі стають основними інтенціями композиторського творчості, репрезентуючого стилеву тенденцію «нової простоти», і обусловлюють централізацію консонанса в системі музикального мови того чи іншого композитора і принцип простої фактури, забезпечуючий «прозорість» музикального смисла посередством «откритості» первоелементів музикального мови (мелодії, ритма і гармонії).

Ще один рівень «нового» в «нової простоті» проявляється не стільки в музикально-технологічній площині, скільки в концептуальній – в самому композиторському розумінні новизни як необхідного фактора музикального творчості. Це розуміння заключається в відмові від авторського «маркера» музикального мови, а також в принципі маніпулювання «словарним запасом» минулих епох європейського музикального мистецтва, що априорі породжує інтертекстуальні властивості музикального мови і його діалогічний смисл.

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-004-9-129>

УКРАЇНСЬКЕ ЦЕРКОВНО-МОНОДИЧНЕ МИСТЕЦТВО У ВІТЧИЗНЯНИХ РУКОПИСНИХ ДЖЕРЕЛАХ КІНЦЯ XVI – XVIII СТ.

Путятницька О. В.

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
в.о. професора кафедри історії української музики
та музичної фольклористики*

*Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
м. Київ, Україна*

Українське церковно-монодичне мистецтво кінця XVI – поч. XVII ст. відзначається неймовірним кульмінаційним злетом. Водночас, зі стійким побутуванням одноголосся, у період з кінця XVII – XVIII ст. домінує вже українська духовна багатоголосна музика, що за своїм високим художнім рівнем не поступалась тогочасній західноєвропейській бароковій музиці.