

зримої Валгалли у «Лоенгріні», то в опері про «Лицаря лебедя» є наявною прихована згадка про Клінгзор, що віднайде розгорнення у «Парсифалі».

#### *Література*

1. Голосовкер Я. Э. Логика мифа. М. : Наука, 1986. 216 с.
2. Голосовкер Я. Сказания о титанах. М. : Детская литература, 1994. 334 с.
3. Лосев А. Ф. Диалектика мифа // А. Ф. Лосев. Философия. Мифология. Культура. М. : Изд-во полит.лит.ры, 1991. С. 22 – 186.
4. Рощенко Е. Г. Взаимодействие мифологем Дикого Охотника и Летучего Голландца в вагнеровском Скитальце // Мова і культура. Наукове видання. Вип. 2. Т. II. К.: Граффіті груп, 2000. С. 219 – 226.
5. Рощенко О. Г. Диалектика мифологеми і нова мифологія музичного романтизму : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Муз. мистецтво» / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. 33 с.
6. Рощенко О. Г. Національний оперний міф в творі М. Лисенка «Тарас Бульба» // Записки наукового товариства імені Шевченка. Львів, 2014. Т. 267 : Праці музикознавчої комісії. С. 119–143.
7. Рощенко Е. Г. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки) : монография. Харьков : ХНУРЕ, 2004. 288 с.
8. Рощенко О. Г. Розгорнуте магічне ім'я у драматургії національного оперного міфу Р. Вагнера (ономатологічні студії) // Музика і філософія : до 150-ліття знайомства Вагнера і Ніцше : матеріали міжнар. наук. конф. Львів, 2018. С. 168–170.
9. Рощенко О. Г. Художнє буття мифологеми Повелителя мертвого війства в творчості Вагнера // Культура України. Зб. наук. праць. Вип. 9. Харків: ХДАК, 2001. С. 113 – 124.
10. Рощенко Е. Г. Число и имя в новой мифологии музыкального романтизма (нумерологический и ономатологический методы анализа музыки) : монография. Харьков : ХНУРЕ, 2007. 128 с.

#### *References*

1. Golosovker, Ya.E. (1986). Logic of myth. Moscow: Nauka [in Russian].
2. Golosovker, Ya.E. (1994). Tales of the Titans. Moscow: Detskaya literatura [in Russian].
3. Losev, A.F. (1991). Dialectic of Myth. Philosophy. Mythology. Culture, pp. 22–186. Moscow [in Russian].
4. Roshchenko, Ye.G. (2000). Interaction between the Wild Hunter and the Flying Dutchman mythologist in Wagner's Wanderer. Mova i kuljtura, Issue 2, Vol. 2, 219–226 [in Russian].
5. Roshhenko, O.G. (2006). The dialectic of mythology and the new mythology of musical romanticism. Doctor's thesis. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
6. Roshhenko, O.G. (2014). National opera myth in the work of M. Lysenko «Taras Bulba». Notes of the Shevchenko Scientific Society, Vol. 267, Proceedings of the Musicology Commission, 119–143. Lviv [in Ukrainian].
7. Roshchenko, Ye.G. (2004). New mythology of romanticism and music (problems of encyclopedic analysis of music). Kharkiv [in Ukrainian].
8. Roshhenko, O. (2018). Expanded magic name in the drama of the national operatic myth of R. Wagner (onomatological studios). Materials of international sciences Conf., 7-8 th of November. 2018, Music and Philosophy: to the 150-th anniversary of the meeting between Wagner and Nietzsche. (pp. 168–170). Lviv. region exercise culture [et al.]. Lviv [in Ukrainian].
9. Roshhenko, O.G. (2001). Artistic existence of the myths of the Lord of the dead soldiers in the work of Wagner. Culture of Ukraine. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture, issue 9, 113–124 [in Ukrainian].
10. Roshchenko, Ye.G. (2007). Number and name in the new mythology of musical romanticism (numerological and onomatological methods of music analysis). Kharkiv: KhNURE [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 20.04.2019 р.*

УДК 781.2

**Трофімов Антон**,  
доктор мистецтва,  
фаготовий музичний виконавець,  
Ізмір, Туреччина  
ORCID 0000-0003-4545-2388  
antonartist@hotmail.com

## **СТАНОВЛЕННЯ «ПРОСТОГО» СТИЛЮ В КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ - ПОЧАТКУ ХХІ СТ.**

**Мета дослідження** - на основі наукових дефініцій категорії музичний стиль початку ХХІ століття, сформулювати відповідне уявлення щодо «простого» стилю в музичному мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ століття. **Методологія** дослідження. Звернення до проблематики музичного стилю носить міждисциплінарний характер та передбачає комплексний підхід, що поєднує як традиційні мистецтвознавчі, так і загально-гуманітарні аспекти дослідницької роботи. З одного боку, спираємося на методологію музикознавчих праць, що дозволяють зосередитися на власне музичному підході. З іншого боку, звертаємося до досліджень загально-мистецької і філософсько-естетичної спрямованості, які присвячені проблемам постмодерну та його ідеологічній базі, що дозволяє зрозуміти і оцінити мистецькі процеси, які відбуваються в сучасному художньому просторі. **Наукова новизна** роботи полягає в розгляді «простого» стилю композиторської творчості другої половини ХХ – початку ХХІ століття, що має специфічні властивості і особливості взаємин ідейно-образної системи та композиційної техніки. Отримані в процесі вивчення результати розширюють уявлення щодо композиторської творчості межі століть і доповнюють існуючі наукові погляди, що стосуються розуміння «простого» стилю в музичному мистецтві в ХХІ столітті. **Висновки.** В сучасний період естетика «нової простоти» постає ознакою коментуючого мислення, для якого виявилися однаково актуальними всі історичні мови і діалекти. Нерідко твори композиторів, які звернулися до напрямку «простоти» в музичному мистецтві, нагадують свого роду імпровізацію на стиль. Для них стає характерною певна загальність нотного письма, що схожа з студентськими вправами з класичної гармонії в консерваторії, у результаті чого, авторська інтонація стає слабо помітною. Можливо припустити, що, відмовляючись від «новизни» на користь «знайомого», композитори у деякій мірі звільняються від тиску необхідності винаходу нового

матеріалу. Таким чином, в рамках «нової простоти» предметом музичного висловлювання стають відгомони сказаного іншими, які декларують не стільки індивідуальність творця, скільки відмову від неї. Виходячи з сформульованих у межах дослідження чотирьох концепцій «простоти» («простота» як спрощення; як втілення філософії мінімалізму; як «аскетизм» і втеча в добровільну бідність; як відмова від нового) - можливо зробити висновок, що певним чином відповідний композитор апелює до кожного з цих напрямків. Відкритою представляється й концепція індивідуального стилю сучасного композитора, яка почала інтенсивно змінюватися під впливом нових філософсько-естетичних ідей епохи постмодерну. Ця проблема відбивається й в інших мистецьких питаннях, серед яких співвідношення «свого» і «чужого», «свого» і «загального», «простого» і «складного».

**Ключові слова:** музичне мистецтво, стиль, музичний стиль, простий стиль, композитор, композиторська творчість.

*Трофімов Антон, доктор мистецтва, фаготовий музикальний виконавець, Измир, Турція*

**Становление «простого» стиля в композиторском творчестве второй половины XX - начала XXI в.**

**Цель исследования** - на основе научных дефиниций категории музыкальный стиль начала XXI века, сформулировать соответствующее представление о «простом» стиле в музыкальном искусстве второй половины XX - начала XXI века. **Методология** исследования. Обращение к проблематике музыкального стиля носит междисциплинарный характер и предусматривает комплексный подход, сочетающий как традиционные искусствоведческие, так и общегуманитарные аспекты исследовательской работы. С одной стороны, опираемся на методологию музыковедческих работ, позволяющую сосредоточиться на собственно музыкальном подходе. С другой стороны, обращаемся к исследованиям общехудожественной и философско-эстетической направленности, посвященных проблемам постмодерна и его идеологической базе, что позволяет понять и оценить художественные процессы, которые происходят в современном художественном пространстве. **Научная новизна** работы заключается в рассмотрении «простого» стиля композиторского творчества второй половины XX - начала XXI века, которая имеет специфические свойства и особенности взаимоотношений идейно-образной системы и композиционной техники. Полученные в ходе изучения результаты расширяют представления о композиторском творчестве рубежа веков и дополняют существующие научные взгляды, касающиеся понимания «простого» стиля в музыкальном искусстве в XXI веке. **Выводы.** В современный период эстетика «новой простоты» предстает как знак комментирующего мышления, для которого оказались одинаково актуальными все исторические языки и диалекты. Нередко произведения композиторов, обратившихся к направлению «простоты» в музыкальном искусстве, напоминают своего рода импровизацию на стиль. Для них становится характерной определенная безликость нотного письма, схожая со студенческими упражнениями по классической гармонии в консерватории, в результате чего авторская интонация становится слабо заметной. Возможно предположить, что, отказываясь от «новизны» в пользу «знакомого», композиторы в некоторой степени освобождаются от давления необходимости изобретения нового материала. Таким образом, в рамках «новой простоты» предметом музыкального высказывания становятся отголоски сказанного другими творцами, декларирующих не столько индивидуальность создателя, сколько отказ от нее. Исходя из сформулированных в рамках исследования четырех концепций «простоты» («простота» как упрощение; как воплощение философии минимализма; как «аскетизм» и бегство в добровольную бедность; как отказ от нового) - можно сделать вывод, что так или иначе соответствующий композитор апеллирует к каждому из этих направлений. Открытой представляется и концепция индивидуального стиля современного композитора, которая начала интенсивно изменяться под влиянием новых философско-эстетических идей эпохи постмодерна. Эта проблема отражается и в других художественных вопросах, среди которых соотношение: «своего» и «чужого», «своего» и «общего», «простого» и «сложного».

**Ключевые слова:** музыкальное искусство, стиль, музыкальный стиль, простой стиль, композитор, композиторское творчество.

*Trofimov Anton, doctor of art, bassoon musical performer, Izmir, Turkey*

**Formation of "Simple" Style in Composition Creativity of the Second Half of the XX - Beginning of the XXI Century**

**The purpose of the article** is to formulate the appropriate picture of the "simple" style in the Music Art of the second half of the 20th and the early of the 21st century on the basis of the scientific definitions of the musical style at the beginning of the 21st century. **Methodology.** The appeal to the problematic of musical style has the interdisciplinary nature and requires a complex approach that brings the traditional aspects of art studies and the general humanitarian aspects of this scientific work together. On the one side, we use the methodology of musical studies which allows us to focus on the musical approach itself. On the other side we appeal to general art studies and aesthetic philosophic studies that are dedicated to the problems of the postmodern and its ideological base, and this allows us to understand and to assess the processes that take their places in modern art space. **The scientific novelty** of the research lies in the consideration of the "simple" style of the composer artwork during the second half of the 20th century and the beginning of the 21st century. This style has its own specific features and peculiarities of the interactions between the ideological figurative system and composition techniques. The results obtained give us a greater understanding of the composer's work at the turn of the centuries and complement the existing scientist's views concerning the perception of the "simple" style in music in the 21st century. **The conclusions.** In modern times the aesthetics of the "new simplicity" appears as a sign of the commenting mindset for which all historical languages and dialects turned out to be relevant. It's not unusual that the works of the composers who appealed to the "simplicity" remind us of some sort of improvisation on the style. These works are becoming characterized by specific featureless construction of the notation which is similar to student exercises on the classical harmony in the Conservatory which results in loss of the author's intonation. Perhaps it can be assumed that the waiver of the "newness" in favor of familiar exempts composers from the creation of new material in some way. Thus within "new simplicity" the echoes of what has been said by others become the subject of the musical expression and declare not so much the individuality of the creator itself but the waiver of it. Based on the four concepts of the simplicity set forth in this research ("simplicity" as simplification; "simplicity" as an embodiment of minimalism; "simplicity as an "asceticism" and escape to a self-imposed poverty; "simplicity" as a waiver of newness), it appears that these composers appeal to each of these concepts. A concept of modern composer's individual style seems to be open-ended. It also starts to mutate under the influence of the new philosophical aesthetic ideas of the post-modern era. This problem also has an impact on the other art issues and the balance between the "our own" and "somebody else's" ones, "my own" and "collective" one, the "simple one" and the "complex one".

**Key words:** musical art, style, musical style, simple style, composer, composing.

Актуальність дослідження. Актуальність даного дослідження зумовлена тим, що проблема стилю в музиці одна з тих небагатьох проблем, які завжди й у рівній мірі стосується теоретиків і практиків, естетиків і культурологів, музикознавців і композиторів, виконавців і слухачів. В історії мистецтва судження щодо «стилю» пройшло тривалу еволюцію, що яка ніколи демонструє багатозначність в осмисленні терміну, а увага дослідників до феномену стилю, як одного з найважливіших у мистецтвознавстві ніколи не слабшала. Сьогодні очевидно, що пік інтересу до проблематики саме музичного стилю доводиться на кінець XIX - середину XX століття. Цей період характеризується тим, що в хронотопі світової художньої культури категорія «стиль» трактується як у широкому сенсі слова, що охо-

плює найважливіші етапи розвитку світового мистецтва, так й у вузькому, який передбачає звернення до індивідуальних особливостей окремого митця.

Мета дослідження - на основі наукових дефініцій категорії музичний стиль початку ХХІ століття, сформулювати відповідне уявлення щодо «простого» стилю в музичному мистецтві кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Наукова новизна роботи полягає в розгляді «простого» стилю композиторської творчості другої половини ХХ – початку ХХІ століття, що має специфічні властивості і особливості взаємин ідейно-образної системи та композиційної техніки. Отримані в ході вивчення результати розширюють уявлення щодо композиторської творчості межі століть і доповнюють існуючі наукові погляди, що стосуються розуміння «простого» стилю в музичному мистецтві в ХХІ столітті.

Методологія дослідження. Звернення до проблематики музичного стилю носить міждисциплінарний характер та передбачає комплексний підхід, що поєднує як традиційні мистецтвознавчі, так і загально-гуманітарні аспекти дослідницької роботи. З одного боку, спираємося на методологію музикознавчих праць, що дозволяють зосередитися на власне музичному підході. З іншого, звертаємося до досліджень загально-мистецької і філософсько-естетичної спрямованості, які присвячені проблемам постмодерну та його ідеологічній базі, що дозволяє зрозуміти і оцінити мистецькі процеси, які відбуваються в сучасному художньому просторі.

Теоретична основа дослідження. Розкриття теми статті передбачає звернення до досліджень, що дозволяють описати новітні засоби композиції та загальний контекст сучасних авторських пошуків. Центральною для роботи стала діалогічна концепція культури, яка розроблена М. Бахтіним [2; 3], що знайшла своє продовження в сформульованому Ю. Кристеву понятті інтертекстуальності [5]. Сучасна поетика художніх творів, що динамічно змінюється, провокує науку на пошуки нових методологічних підходів, найбільш яскраво окреслених у дослідженнях філологів, літературознавців, мовознавців, культурологів (Р. Барт [1], Ж. Бодрійяр [4], Н. Сеїм [11] та інші).

Виклад основного матеріалу. Виникнення естетики «нової простоти» в музичному мистецтві прийнято відносити до останньої чверті минулого століття - часу «переоцінки досягнень авангарду, «втоми» від його радикалізму, певної кризи комунікативної функції музики. Її поява стає закономірною реакцією на характерне для композиторів всього ХХ століття прагнення до ускладнення музичної мови. Починаючи з 1970-х років, прихильники «складності» в аспектах техніки композиції продовжили цю лінію в рамках напряму «new complexity» («нової складності») [10, с. 298-311]. З іншого боку, течія «new simplicity» («нова простота») [10, 285-297], умовно акумулює в собі такі явища, як «нова щирість», «неоромантизм», «метамузика» [7, 38], «новий канон» або «неоканонічна стилістика», «природна» або «чиста музика», - зумовили відхід від устремління початку і середини минулого століття на користь нового синтезу, який ґрунтується на зверненні до матеріалу музичного мистецтва «минулого». Таким чином, поняття «нової простоти» виявляється досить широким і неоднозначним та відповідно стає важливим осмислити це поняття в історичній перспективі, з'ясувавши причини появи рис «простоти» у творчості композиторів ХХ - початку ХХІ століть.

Протягом ХХ століття стилістика «простоти» в музиці розглядалася з різних точок зору. Як правило, суть розуміння «простоти» залежала від того, що ставало її основою і служило орієнтиром для композитора. Умовно можна виділили чотири типи: «простота» як спрощення; «простота» як втілення філософії мінімалізму; «простота» як аскетизм; «простота» як відмова від нового. Досить поширена думка про те, що поняття «нова простота» в музичний побут у 1930-ті роки ввів композитор С. Прокоф'єв. Повертаючись в 1936 році в СРСР, С. Прокоф'єв перебував у стані втоми від своєї репутації безкомпромисного модерніста і потребував аудиторії, з якою міг би спілкуватися, користуючись ясною і простою мовою. Відповідно, твори, що були написані композитором протягом першої половини 1930-х років для західної і радянської публіки, значно різняться. У 1934 році одним зі своїх основних творчих завдань С. Прокоф'єв проголосив повернення до «простоти», що полягає в ясності музичного викладу, але це не означало, що його твори стали більш консонантними. Композитор і раніше використовував засоби нової хроматичної тональності, але значно спростив свою мову щодо форми, гармонії, мелодики, роблячи її більш доступною для реципієнта.

В. Холопова вбачає у музиці А. Шнітке 1970-х років прояв «нової простоти», називаючи її «тихою лінією» та відносячи до «тихого періоду» в творчості композитора, а головним твором у дусі «нової простоти» А. Шнітке дослідниця називає «Реквієм» (1975 р.) [9, 111, 122, 127]. Ознаки «нової простоти» цього твору полягали в тому, що композитор використовував «довгі, співучі мелодії, що добре запам'ятовуються, куплетні форми, які давно не чувані в «серйозній музиці»» [9, 128]. Як приклад зовсім нового виду простоти, що перебуває у складі полістилістичного твору, В. Холопова наводить ще один опус А. Шнітке - «Concerto grosso № 1» для двох скрипок, клавесина, підготовленого фортепіано і струнних (1977 р.). Танго, яке звучить у «Concerto grosso» (V частина - Rondo), на думку музикознавця, представляло собою виклик для інтелегентної аудиторії академічного концерту. В результаті експерименту, доступна і зрозуміла «несерйозна» музика стала невід'ємною частиною «серйозного» твору.

Серед зарубіжних композиторів, які у своїй творчості апелювали до питання щодо спрощення музичного письма, можливо також звернутися до постатей П. Хіндемита і В. Рима. Пошук «простоти»

приводить П. Хіндеміта не тільки до спадку старих майстрів, григоріанського хоралу, епосу бароко та середньовіччя, а й до такого музичного матеріалу, як фокстрот і німецька народна пісня. У 1923 році в Німеччині композитор бере активну участь у новому художньому русі «*Neue Sachlichkeit*» («нова речовинність»), який виник як опозиція до пізнього романтизму, експресіонізму, імпресіонізму та абстракціонізму. У зв'язку з тим, що одним з естетичних принципів руху була зрозумілість творів широкому загалу, композитор вводить у свої твори популярний музичний матеріал. Теорію атональності П. Хіндеміт вважав помилкою, активно використовуючи в своїх творах принцип тематичного цитування, з вражаючою жанровою та історичною широтою музичних джерел. В кінці 1980-х – на початку 1990-х років в Дармштадті і Донауешингені, визнаних центрах пошуку нового в музиці, розгорнулося протистояння між композиторами старшого і молодшого покоління, до якого належав В. Рим. Творчу позицію нового покоління добре охарактеризували слова програмного директора донауешингенського фестивалю, згідно з думкою якого відбулася зміна інтелектуального та структурного принципу, що визначають суть композиції, на емоційний. В рамках нової естетичної парадигми, що зароджується, відбувається відмова від «канону забороненого» (Т. Адорно) в ім'я досягнення індивідуальності композиторської свободи.

Об'єднуючим цих композиторів елементом є те, що всі вони залишалися в рамках академічної музичної традиції. Однак, С. Прокоф'єв не запозичував музичний матеріал і не звертався до популярної або фольклорної музики, для нього «простота» полягала в спрощенні власної музичної мови. При цьому композитор спирався виключно на свою творчість. «Простота» П. Хіндеміта ґрунтувалася на зверненні до популярних жанрів, ясності і доступності для аудиторії. В. Рим сприймав «простоту» як антитезу «складності» авангарду. «Простота» А. Шнітке може бути співвіднесена з її проявом й у П. Хіндеміта, й в В. Рима. Останній, наприклад, розмірковував, що його музична мова виявиться «простішою», ніж, наприклад, у К. Штокхаузена. При цьому, творчість композитора не настільки зовсім «проста», але в контексті порівняння він дійсно «простіший».

Якщо «нова простота» апелювала здебільшого до європейської традиції, то подібна, наприклад, концепція музичного мінімалізму передбачала звернення до музично-філософських підвалин, знайдених під впливом Сходу і вчення дзен, зокрема. В рамках концепції мінімалізму окремий елемент може бути рівнозначний до будь-якого іншого, так як між ними не існує будь-якої ієрархії, оскільки мінімалізм виключає такі поняття, як драматургія, розвиток, кульмінація, контраст. У зв'язку з цим, будь-який фрагмент, як самодостатній, може бути не тільки синтаксичною одиницею, а й одним цілим.

Елементарна техніка, яка виникла в творчості американських композиторів отримала назву репетитивної. Якщо репетитивність, що обумовлена прямим і як би незмінним відтворенням патерну, є технікою композиції, то мінімалізм перш за все є філософською і творчою концепцією, яку абсолютно простою не назвеш. «Простота», що з'явилася на основі мінімалістського мислення, пов'язана з особливим сприйняттям і зверненням композиторів з тишею, шумами та звуками, їх різноманітними акустичними поєднаннями, з використанням найпростіших звуковисотних і ритмічних елементів, з опорою на діатоніку. «Простота» як «аскетизм» знаходить відображення в творчості так званих «сакральних мінімалістів», до яких можна віднести А. Пярта, Г. Гурецького, Д. Тавенера. Експериментуючи в рамках різних стильових моделей, властивих для естетики музичного авангарду ХХ століття, з середини 1970-х років А. Пярт приходив до особливого стилю, який метафорично визначає, як *tintinnabuli* (букв. «дзвіночки»). *Tintinnabuli* як система композиції характеризується як нова єдність контрапункту, гармонії і форми на межі ХХ-ХХІ століття, в якій простота чутних звукових параметрів, чистота та строгість звучання поєднуються з числовим програмуванням будови музичної матерії.

Вивчаючи григоріанський пісенспів, естонський композитор перебував у пошуках власного стилю. Прагнення почути внутрішній голос А. Пярта називає природним способом прийти до більш простої, прямої і чистої музики. З моменту набуття цього стилю твори естонського композитора відносять до напрямку «нової простоти», характеризуючи їх як «готичний мінімалізм», що розчиняє «грань між музикою і аскетичним служінням» [6, 49-50].

Зрілий період творчості Г. Гурецького, що припадає на кінець 1960-х років, нерідко характеризують як приклад «святого» або «містичного» мінімалізму. Будучи до цього радикальним авангардистом, композитор звертається до максимального спрощення, схожого з музикою А. Пярта, і відмови від модерністських установок ХХ століття. Фактично вся творчість англійського композитора Д. Тавенера присвячено релігійній проблематиці та пов'язане з традицією візантійського духовного співу. Також, як й А. Пярт, композитор вважає себе не стільки творцем музики, скільки ретранслятором вищих сфер. Сам Д. Тавенер у момент творення порівнював себе з посудиною, крізь яку проходить музика, а розмірковуючи щодо методу власної композиції, співвідносив його з методом іконописця, що пише ікону. У своїй творчості англійський композитор прагнув до «загально-православного» охоплення і пошуку «*Sophia regennis*» («вічної мудрості»). Таким чином, часто підхід «простота як аскетизм» виявляється пов'язаною з особливо ретельним відбором музичних елементів у рамках властивого кожному з композиторів певного релігійного бачення.

Відомий український композитор В. Сильвестров наголосив на існуванні поширеної думки, що все, що треба було сказати, вже сказано попередніми митцями. Проте, композитор відчуває потребу дещо дописати в якості постскриптуму, так як «в розвинутій культурі, яка вже все як би випробувала,

для прояву творчої енергії досить підключення до накопиченого минулого, натяку» [8, с. 133]. З цією метою до «минулого» крім В. Сильвестрова, на наш погляд, «підключається» багато сучасних митців, як наприклад наведемо П. Васкса та Г. Пелесіса. Латвійський композитор П. Васкс на початку творчого шляху перебував під сильним впливом творів В. Лютославського, К. Пендерецького, Г. Гурецького. Вивчаючи їх партитури, технічні прийоми, до початку 1980-х років П. Васкс приходив до того, що в музиці найважливіше - створити якусь духовну атмосферу. Після періоду «запеклого авангарду», коли він прагнув сказати щось нове в музиці, для нього стало важливіше саме те, що доноситься. У своїй творчості П. Васкс прагне до «добрих» слів і «добрих» звуків, які погладили б слухача, підбадьорили, допомогли йому вистояти в складних життєвих буднях.

Творчість ще одного латвійського композитора Г. Пелесіса також відносять до «нової простоти» або «новому консонантизму». На відміну від багатьох своїх колег Г. Пелесіс відразу почав творити музику в рамках «простого» стилю. В період навчання по класу композиції у А. Хачатуряна в Московській консерваторії (1969 -1971 рр.), Г. Пелесіс близько спілкувався з В. Мартиновим. Результатом цього спілкування стала «Переписка для двох фортепіано» (2002 р.), яка виявилася наслідком обміну листами з нотами нових частин твору між його авторами, що живуть в різних країнах світу. Г. Пелесіс у деякій мірі солідарний з В. Мартиновим в апеляції до цілком клішірованих музичних елементів. Перехід від композиції до бриколажу латвійський музикант називає останнім етапом перед тим, коли композитора буде доречніше назвати програмістом комп'ютера, що не знімає з композитора відповідальності творчої ініціативи, однак переводить її в іншу якість.

Про відхід від методоцентризму ХХ століття до більш обережного ставлення до музики розмірковує композитор В. Сильвестров, якого А. Пярт називав самим цікавим композитором сучасності. В. Сильвестров, спираючись на романтичні алюзії та естетику міського романсу в своїй «Кітч-музиці» (1977 р.), називає свій стиль «слабким», що живе не стільки своєю власною матерією, скільки метафорою, іносказанням, натяком. «Слабкий стиль», на думку Сильвестрова, «повертає до тональності, мелодії, як до загубленої природи музики. Самі ж авангардні жести відходять на другий план - у підтекст» [8, 4]. При цьому «слабкий стиль» - це не тільки «знайомий» матеріал, що як би несе на собі печатку авторського самозречення - це відмова від «активізму» на рівні становлення форми [8].

У ранній період своєї творчості В. Сильвестров був у рядах групи «Київський авангард». Після «Драми» для скрипки, віолончелі та фортепіано (1970-1971 рр.) композитор поступово відмовляється від авангардних технік. Автор приходив до усвідомлення того, що багато композиторів ХХ століття здобули популярність завдяки винайденим методам, тобто «способам маніпуляції зі звуком, а не тому, що їх твори хтось любить і слухає багато разів» [7, 3]. Для себе В. Сильвестров визначає наявність іншої форми новизни - «та новизна, яка була нав'язана мистецтву ХХ століттям, в якомусь сенсі дійшла до межі: музика перейшла в інсталяції, в звукове мистецтво і досі залишилося не при справах. З музики зникла наївність - але ж музика - це, по суті, дитяче заняття» [7, 3].

Подібна відмова від новизни і звернення до вже «знайомого» матеріалу відноситься й до творчості композитора І. Соколова кінця 1990-х - початку 2000-х років. Згідно І. Соколову, музика представляє собою набір елементів, характерних для тієї чи іншої епохи, до яких можна звернутися і «дотично» використовувати в своїх творах. Таким чином, у композитора виникає потреба висловитися на чужій мові, ніби доказати те, що, як йому здається, було недомовленим. Позиція композитора співзвучна роздумам В. Сильвестрова, що убачає в свого роду банальних сьгодні інтонаціях ослаблені високі структури з властивою їм оголеною чистотою. При цьому народження нової мови можливо з елементів того, що живе досі, бо й досі може бути вимовлене як одномоментне слово [7].

Висновки. В сучасний період естетика «нової простоти» постає ознакою коментуючого мислення, для якого виявилися однаково актуальними всі історичні мови і діалекти. Нерідко твори композиторів, які звернулися до напрямку «простоти» в музичному мистецтві, нагадують свого роду імпровізацію на стиль. Для них стає характерною певна безликість нотного письма, що схожа з студентськими вправами з класичної гармонії в консерваторії, в результаті чого, авторська інтонація стає слабо помітною. Можливо припустити, що, відмовляючись від «новизни» на користь «знайомого», композитори у деякій мірі звільняються від тиску необхідності винаходу нового матеріалу. Таким чином, в рамках «нової простоти» предметом музичного висловлювання стають відгомони сказаного іншими, які декларують не стільки індивідуальність творця, скільки відмову він неї.

Виходячи з сформульованих у межах дослідження чотирьох концепцій «простоти» («простота» як спрощення; як втілення філософії мінімалізму; як «аскетизм» і втеча в добровільну бідність; як відмова від нового) - можливо зробити висновок, що так чи інакше відповідний композитор апелює до кожного з цих напрямків. Відкритою представляється й концепція індивідуального стилю сучасного композитора, яка почала інтенсивно змінюватися під впливом нових філософсько-естетичних ідей епохи постмодерну. Ця проблема відбивається й в інших мистецьких питаннях, серед яких співвідношення «свого» і «чужого», «свого» і «загального», «простого» і «складного».

#### *Література*

1. Барт Р. Нулевая степень письма // Французская семиотика: от структурализма постструктурализму / Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва: Прогресс, 2000. С. 50–96.
2. Бахтин М. М. Автор и герой: к философским основам гуманитарных наук. Санкт-Петербург: Азбука, 2000. 336 с.