

УДК 78.03+78.087

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/38-3-6>**Олександра ОВСЯННИКОВА-ТРЕЛЬ,***orcid.org/0000-0002-1969-5530*

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри історії музики та музичної етнографії

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

(Одеса, Україна) *alextrell1973@gmail.com*

ТВОРЧИЙ ДОСВІД НІМЕЦЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ У ФОРМУВАННІ СТИЛЬОВОЇ КОНЦЕПЦІЇ «НОВОЇ ПРОСТОТИ»

У статті розглядаються особливості розвитку «нової простоти» як стильової тенденції у творчості німецьких композиторів другої половини XX століття. Зазначено, що у творчому досвіді молодого покоління композиторів Німеччини у 1970-х роках актуалізувалося усвідомлення кризи сучасної академічної музики, що було зумовлено переоцінкою цінностей музичного авангарду 1950-60-х років. Розглянуто основоположні творчі установки композиторів-представників «нової простоти» щодо художньо-естетичних підстав музичної творчості та його мовних нормативів, на прикладах творів М. Трояна і Х.-Ю. фон Бозе виявляються особливості індивідуально-композиторського втілення ідеї суб'єктивності музичного вираження, вільного від уніфікованого методу серіальної композиції, що затвердився у творчості композиторів-авангардистів.

Мета статті полягає у виявленні провідних творчих позицій німецьких композиторів, що стояли біля витоків «нової простоти» як альтернативного музичному авангарду напрямку розвитку академічної музики другої половини XX століття та визначили його стильові орієнтири. Наукова новизна дослідження зумовлена актуальністю художньо-стильових ідей «нової простоти» для сучасного музичного мистецтва та малим ступенем вивченості у вітчизняному музикознавстві німецьких витоків даного стильового напрямку.

Доведено, що стильова концепція «нової простоти» формувалася в умовах усвідомлення кризи західноєвропейської академічної музики, що було викликано переглядом раціонально-технологічної парадигми музичного мистецтва, що затвердилася у творчості композиторів-авангардистів 1950-60-х років. Ідеї визволення творчої індивідуальності композитора від уніфікованого методу серіальної композиції та спрощення музичної мови як можливості відновлення її комунікативних можливостей склали вихідні творчі установки молодого покоління німецьких композиторів, які декларували відмову від авангардистських ідеалів та висували в якості основного принципу композиторської творчості суб'єктивність і безпосередність музичного вираження. Істотним у такому контексті був критерій «відкритості до спілкування» композиторського висловлювання, що суперечив складності та герметичності серіальної музики та ініціював пошуки альтернативних засобів музичної виразності представниками «нової простоти». Із цим пов'язано «повернення» в їх музичний лексикон мелодії, тональності, консонансу, гармонії як тих елементів музичної мови, на які було накладено «заборону» у серійно-серіальній техніці.

Виявлено, що в академічному середовищі музичного мистецтва Німеччини таку позицію розглядали як проголошення нового напрямку музичної творчості, що заперечував непорушний авторитет раціонально-технологічної парадигми західноєвропейського музичного авангарду другої хвилі. Зазначено, що досвід «переходу» в іншу музично-стильову парадигму, що має місце у 1970-х роках у творчості німецьких авторів, виявляється і у творчих біографіях композиторів за межами Німеччини (А. Пярт, В. Сильвестров, Дж. Тавенер та ін.), що вказує на актуальність творчих інтенцій «нової простоти» для європейського музичного світу в цілому.

Ключові слова: німецькі композитори, «нова простота», спрощення музичної мови, суб'єктивізм, авангард, авангардна музика, серіалізм, композиційна техніка, мелодія.

Alexandra OVSYANNIKOVA-TREL,*orcid.org/0000-0002-1969-5530*

Candidate of Art History,

Associate Professor at the Department of History of Music and Musical Ethnography

Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

(Odessa, Ukraine) *alextrell1973@gmail.com*

CREATIVE EXPERIENCE OF GERMAN COMPOSERS OF THE SECOND HALF OF THE XX CENTURY IN FORMATION STYLICAL CONCEPT OF “NEW SIMPLICITY”

The article considers the peculiarities of the development of “new simplicity” as a stylistic trend in the works of German composers of the second half of the twentieth century. It is noted that in the creative experience of the young generation of German composers in the 1970s the awareness of the crisis of modern academic music was actualized,

which was due to the reassessment of the values of the musical avant-garde of the 1950-60s. The basic creative attitudes of composers-representatives of the "new simplicity" concerning the artistic and aesthetic bases of musical creativity and its linguistic norms are considered, on the examples of works by M. Troyan and H.-Y. von Bose considers the peculiarities of the individual-composer embodiment of the idea of the subjectivity of musical expression, free from the unified method of serial composition, which has been established in the works of avant-garde composers.

The purpose of the article is to identify the leading creative positions of German composers who stood at the origins of the "new simplicity" as an alternative to the musical avant-garde of the development of academic music of the second half of the twentieth century and defined its stylistic guidelines. The scientific novelty of the study is due to the relevance of artistic and stylistic ideas of the "new simplicity" for modern music and a small degree of study in the domestic musicology of German origins of this style.

It is proved that the stylistic concept of "new simplicity" was formed in the context of awareness of the crisis of Western European academic music, which was caused by a revision of the rational-technological paradigm of musical art, which was established in the works of avant-garde composers 1950-60s. The ideas of liberating the composer's creative individuality from the unified method of serial technique of composition and simplification of musical language as an opportunity to restore its communicative capabilities, were the original creative attitudes of the younger generation of German composers, expression. Significant in this context was the criterion of "openness to communication" of the composer's statement, which contradicted the complexity and tightness of serial music and initiated the search for alternative means of musical expression by representatives of the "new simplicity". This is connected with the "return" to their musical lexicon of melody, tonality, consonance, harmony as those elements of musical language, which were imposed a "ban" in the serial technique.

It was found that in the academic environment of German music art such a position was seen as a proclamation of a new direction of musical creativity, which denied the inviolable authority of the rational-technological paradigm of the Western European musical avant-garde of the second wave. It is noted that the experience of "transition" to another musical-stylistic paradigm, which took place in the 1970s in the works of German authors, is manifested in the creative biographies of composers outside Germany (A. Pyart, V. Silvestrov, J. Tavener, etc.), which indicates the relevance of the creative intentions of the "new simplicity" for the European music world as a whole.

Key words: German composers, "new simplicity", simplification of musical language, subjectivism, avant-garde, avant-garde music, serialism, compositional technique, melody.

Постановка проблеми. «Нова простота» як стильова тенденція європейського музичного мистецтва заявила про себе з 1970-х років, її виникнення було ініційовано істотними змінами у світоглядних і художньо-естетичних позиціях європейської культури в цілому і музичного академічного світу зокрема. Останнє було пов'язане з активізацією композиторських і музикознавчих рефлексій щодо сучасного стану музичного мистецтва і можливостей його подальшого існування. Природним чином це провокувало пошуки нових шляхів розвитку музики, необхідність яких все більше усвідомлювалася в умовах кризи раціонально-технологічної концепції музичної творчості, що затвердилася у західноєвропейському музичному авангарді середини ХХ століття. Одним з перших дослідів подолання авангардистської парадигми музичного мистецтва стала творчість молодого покоління німецьких композиторів 1970-х років, які декларували принципи творчої свободи від уніфікованого методу серіальної композиції і безпосередності музичного вираження. Зазначені принципи склали вихідні настанови індивідуально-композиторського стилю Х.-Ю. фон Бозе, М. Трояна, У. Штранца, Д. Мюллера-Сіменса, Х.-К. фон Дадельсена і В. Рима, імена яких були пов'язані з «новою простотою» як новим плином у німецькій музиці. Цей досвід є дуже показовим в плані розуміння

вихідних творчих інтенцій «нової простоти», що опинилася вкрай актуальною для європейського музичного мистецтва другої половини ХХ століття і за межами Німеччини, в тому числі і для сучасних українських композиторів. Мала ступінь вивченості німецьких джерел «нової простоти» в українському музикознавстві зумовлює актуальність звернення до даної теми, дослідження стильової концепції «нової простоти» у творчості німецьких композиторів спрямоване на розвиток музикознавчої теорії сучасного музичного мистецтва.

Аналіз досліджень. Творчість німецьких представників «нової простоти» досить широко представлена у зарубіжному музикознавчому дискурсі (Німеччина, США). Музично-соціологічні, естетичні та теоретичні аспекти «нової простоти» досліджуються в працях К. Дальхауза (Dalhaus, 1991), Дж. Евартса (Evarts, 1977), А. Вільямса (Williams, 2013) та ін. В українському музикознавстві дана тема не була предметом спеціального дослідження.

Мета статті полягає у виявленні провідних творчих позицій німецьких композиторів, які стояли біля витоків «нової простоти» як альтернативного музичному авангарду напряму розвитку академічної музики другої половини ХХ століття та визначили його стильові орієнтири.

Виклад основного матеріалу. Поняття «нова простота» традиційно пов'язують зі стильовими характеристиками композиторської творчості

останньої третини ХХ століття, які формально зумовлені ідеєю спрощення музичної мови на протигагу європейському музичному авангарду середини ХХ століття. Зазначена ідея викликала до життя різні індивідуально-композиторські версії «нової простоти», що охоплюють досить широкий географічний простір, але найбільш концептуальні прояви цієї стильової тенденції представлені творчістю німецьких композиторів 197–1990-х років, композиторів радянського та пострадянського періоду (В. Мартинов, А. Пярт, Г. Пелеціс, В. Сильвестров, О. Рабінович-Бараковській та ін.), а також творчим досвідом Дж. Тавенера і Х. Гурецького. Спроба теоретичного обґрунтування даного явища пов'язана з ім'ям німецького композитора А. Раймана, який першим ввів поняття «нової простоти» в композиторський і музикознавчий термінологічно-понятійний обіг. За допомогою цього поняття він намагався пояснити творчі наміри молодого покоління німецьких композиторів, які декларували свою автономність від того стилю авангардної музики, що затвердився у 1950-60-ті роки. Йшлося про Х.-Ю. фон Бозе, Х.-К. фон Дадельсена, В. фон Швайніца, М. Трояна, Д. Мюллер-Сіменса, У. Штранца і В. Рима.

З огляду на творчі інтенції названих композиторів, які зводилися до розуміння музичного мистецтва як сфери суб'єктивного вираження особистості, не пов'язаного ніякими законами і нормативами та такого, що прагне до безпосередності, – «нова простота» визначалася німецькими критиками також як «новий романтизм», «нова суб'єктивність», «нова щирість», «новий експресіонізм» (Balik, 2009; Dalhaus, 1991; Everts, 1977; Williams, 2013). Молоді композитори декларували ідею творчої свободи, яка не обмежується технічно-композиційними і естетичними нормами серіальності і відкрита до «внутрішніх імпульсів та потреби у вираженні» (Williams, 2013: 217). В академічному середовищі музичного мистецтва Німеччини таку позицію розглядали як проголошення нової концепції музичної творчості, що заперечувала непорушний авторитет раціонально-технологічної парадигми західноєвропейського музичного авангарду другої хвилі. Остання, як відомо, затвердилася у якості об'єктивної даності академічного музичного професіоналізму спочатку у західній Європі, а потім і на сході, та зумовила формування певного композиційно-технологічного канону музичного мистецтва, в руслі якого розвивалася творчість композиторів самих різних національних культур. Тому творчі наміри молодих німецьких композиторів розцінювали як «нову суб'єктивність», яка не була пов'язана ніякими пра-

вилами і законами та не уникала діалогу з минулим музичної історії, і покладалася виключно на комунікативні властивості музичного вираження. Це категорично суперечило настановам попереднього покоління, яке «відчувало себе зобов'язаним до негласного консенсусу: консенсусу раціонально-конструктивного мислення, коріння якого, у кінцевому підсумку, лежать у серіалізмі 1950-х років» (Williams, 2013: 217).

Ті ж, хто відмовився від цього консенсусу, по-різному приходили до свого шляху в музиці: хтось його знаходив поступово, «не випадваючи» з загального стильового контексту *prima prattica* (Дальхауз, 2005), а хтось радикально поривав з нею, відкриваючи альтернативні шляхи розвитку музики і, тим самим, забезпечуючи собі вельми непрості умови творчого існування (як це сталося у випадку з В. Сильвестровим, А. Пяртом і В. Мартиновим, котрі, прямуючи до ідеалів «нової простоти», не відповідали художнім канонам як офіційного, так і неофіційного (авангардного) радянського музичного мистецтва).

Переоцінка естетичних та музично-технологічних цінностей, що мала місце у творчості композиторів, яких зараховували до течії «нової простоти», і що призвела за собою зміну їх стильових орієнтирів, знаходила своє безпосереднє вираження в авторських концепціях музичних творів. Так, Манфред Троян написав *Architectura caelestis* для жіночого хору і оркестру (1974–1975), цей твір часто розглядають як «<...> прощання з мікрополіфонією, кластером <...>, з тим, що все ще називають авангардом» (Darmstädter Beiträge, 1978: 75). Ненав'язливо, але цілком відчутною в опусі М. Трояна є ідея протиставлення музиці попереднього покоління композиторів: мікрополіфонічні структури музичної тканини, що нагадують фактуру творів Д. Лігеті, утворюють гомофонний звуковий профіль з мелодійними мерехтіннями, який спрощує сприйняття складної музичної мови. Тим самим композитор декларує свою позицію щодо попереднього етапу власної творчості: гомофонне «спрощення» звукової конструкції ніби заперечує складність мікрополіфонічної техніки, ясність фактури «перекриває» у своїй виразності принцип фактурної «перевантаженості». Аналогічний досвід «переходу» в іншу музично-стильову парадигму виявляється і у творчих біографіях композиторів за межами Німеччини, що вказує на актуальність виникаючої ідеї переосмислення художньо-естетичних цінностей серіальної музики не тільки для німецьких композиторів, а й для європейського музичного світу в цілому: відмова від складної музичної мови та

інтелектуального концептуалізму і «розворот» до простоти та ясності музичного вираження має місце у творчості Дж. Тавенера, Х. Гурецького, В. Сильвестрова, А. Пярта, В. Мартинова та ін.

Так, Т. Чередниченко говорить про ситуацію некомфортного для творчої індивідуальності В. Сильвестрова перебування у стилізованих вимірах авангардної музики, на що вказує «просвічування» іншого творчого мислення в його творах 1960-х років: «Тільки знаючи, що трапилося з музикою Сильвестрова в середині 70-х, можна помітити дремлючу у ранніх творах неспівзвучність магістральному авангарду, екзистенційним домаганням його технік <...> Твори Сильвестрова наче сумнівалися у власній техніці <...> Твори 60-х немов ненавмисно відкривають непомітні двері, що заклеєні шпалерами техніки, і з них падає вузький і примарний, але дороговказний промінь світла» (Чередниченко, 2002: 336). Результатом «виходу» композитора за двері, про які говорить Т. Чередниченко, і які виступають метафорою межі, що відділяє простір «складного» світу авангардної музики від наївної простоти «слабкого стилю» В. Сильвестрова, з'явилися відомі «Тихі пісні», які можна розглядати як рубіжний для творчого шляху композитора твір. Подібний досвід «переходу» є і у творчій біографії А. Пярта, для якого визначальним виявилось усвідомлення неможливості подальшого перебування в зоні авангардистської ідеології музичної творчості: через конфлікт особистісної авторської свідомості, що усвідомлює свій попередній досвід як «недосконалий», поступово знаходилися нові можливості і форми музичного висловлювання, тієї мови, «з якою було б комфортно жити» (Пярт, 2014: 13).

Формально ідея перевертання в музичному світі, що був здійснений у 1970-х роках німецькими композиторами, була пов'язана із запереченням уніфікованої системи композиторської творчості, заснованої на моделі серійної музики. По суті ж своїй він був не просто волонтаристським актом виявлення бажання деяких композиторів виділитися або відзначитися на тлі усталених ідеалів академічного музичного середовища: це було виразом зміни «кліматичних умов» європейського музичного мистецтва ХХ століття, зумовлених новими світоглядними тенденціями і художньо-естетичними цінностями.

Вже у 1978 році на Міжнародних літніх курсах нової музики у Дармштадті К. Дальхауз, один з провідних теоретиків нової музики після Т. Адорно, поставив питання про те, яким чином академічна музична наука повинна відноситися до нових і «концептуально важких для розуміння

явищ», що відображають сучасний «дух часу і новий світогляд» (Darmstädter Beiträge, 1978: 59). Тим самим видатний німецький теоретик музичного мистецтва заявив про неминучість теоретичного обґрунтування творчого досвіду німецьких композиторів молодого покоління. К. Дальхауз стверджував, що тенденція спрощення музичної мови, з одного боку, пов'язана з розчаруванням у колишніх ідеалах музичного мистецтва, з іншого – з «політичної покорю» (Darmstädter Beiträge, 1978: 59) і запереченням соціальної, ідеологічної функції музичної творчості. «Нова суб'єктивність», на його думку, є не що інше, як погано замасковане «прагнення відгородитися від світу» (Darmstädter Beiträge, 1978: 60). К. Дальхауз задавався питанням чи є «нова простота» новим явищем музичного мистецтва, або лише тільки зовні новим.

Відповідаючи на нього, німецький музикознавець спирався на пророчу думку Т. Адорно про те, що одного разу «вертикальний вимір» музичної мови може стати знову актуальним, тобто, про те, що тональність, яка була оголошена мертвою, може знову відродитися в інших історичних умовах і в новій формі (Адорно, 2001). При цьому Т. Адорно вказував на можливість «реакційного насильства» з боку цього нового: «... знову відкрита гармонія, якою б вона не була, може призводити до гармонійних тенденцій» (Адорно, 2001: 107). Слова німецького соціолога і філософа музики дійсно виявилися пророчими, якщо враховувати феномен американського мінімалізму і його вплив на європейську музику аж до сьогодення.

Витоки мінімалістської концепції музичного мистецтва, як відомо, дещо відрізнялися від композиторських інтенцій «нової простоти» у Німеччині, і пов'язані вони були із впливом позаєвропейських культурних традицій на західну музику. У 1976 році на радіо-фестивалі Pro Musica Nova у Бремені, організатором якого був відомий німецький композитор і піаніст Х. Отте (учень П. Гіндемита і В. Гізекінга), який активно пропагував сучасну експериментальну творчість, прозвучала композиція *Shri Camel* Т. Райлі. Зазначений твір складався з чотирьох частин, назви яких вказували на дуже далекі від образно-змістовних нормативів авангардистського музичного мислення творчі устремління американського композитора (*Гімн Святої Трійці, Небесна долина, Через озеро Стародавнього світу, Крижана пустеля*). Більш того, музична мова цих п'єс в корені суперечила технологічним нормам серіальної музики, оскільки була надзвичайно простою, якщо не примітивною завдяки репетитивній техніці. Як така музика

повинна була бути оцінена естетичною теорією, що була заснована на каноні заборони співзвуччя і базувалася на естетичних критеріях Віденської школи і серіалізму? Чи потрібно було це розцінювати як зловживання тональністю, або ж просто «відволіканням авангардного поїзду прогресу на шлях, що веде не через Дармштадт до фестивалю нової музики, а через Індію до естетичної мети?» (Hentschel, 2006: 121). Твір Т. Райлі з усією очевидністю продемонстрував неможливість адекватної естетичної та музично-теоретичної оцінки подібної музики у рамках раціонально-технологічної парадигми музичного мистецтва.

З огляду на посилання К. Дальхауза на попередження Т. Адорно про можливість «гармонійних тенденцій» у розвитку музичного мистецтва це показує, наскільки підозрілою здавалася академічній музичній теорії та критиці нова «проста» музика: переоцінка тональності і гармонії як фундаментальних категорій музики і «можливостей» композиторської творчості тягла за собою перегляд ідеї музично-історичного прогресу, а також естетичної концепції краси та прекрасного, що були основоположними для європейської художньої традиції.

Молоді композитори, що розвивали ідеї «нової простоти», найменше дбали про такі концептуальні речі, вони мріяли писати музику, *свою* музику, а не обговорювати її, тим більше що вони відчували, що не можуть протистояти теоретичним концепціям старшого покоління. У той час як К. Штокхаузен, П. Булез або А. Пуссер, у 1950-і роки блискуче аргументували свої теоретичні та естетичні погляди, покоління 1970-х застрягло у «концептуальній напівтемряві» (Williams, 2013: 239). «Терміни, які походять з теорій, можуть бути перевірені шляхом вивчення їх контексту, їх передумов та їх емпіричної основи. Однак відсутність теорії, яка призводить до ізоляції словникового запасу, до поділу, що сприяє поширенню у модні слова, прирікає на безсилля створювати формули, що проголошують нову чутливість, нову суб'єктивність або нову простоту. Той факт, що за ними немає теорії, про яку можна було б сперечатися, змушує нас або приймати їх без заперечень, або ігнорувати гасла. Причина ні в якому разі не є незначною», – зазначав з цього приводу К. Дальхауз (Dalhaus, 1991).

Шляхи відстоювання композиторами «нової простоти» своїх індивідуальних творчих принципів, що суперечили серіалізму як *prima prattica*, були різними. Були ті, хто досить радикально поривав з нею, і були ті, хто в м'якій формі відмовлявся слідувати теоретичним вимогам авангарду. Деякі шукали «притулку» в концепціях, які,

на їхню думку, відкривали нову безпосередність музичного досвіду, що була вільною від системи музично-технологічних заборон і обмежень.

Наприклад, Ульріх Штранц протиставив абстракції серіального мислення звернення до фізіологічних передумов слуху, у 1981 році в Мюнхені він пояснював публіці свою гармонійно-мелодійну концепцію на основі свого *Першого струнного квартету*: «Велика секунда тепер – це найпростіший кроковий інтервал, можна сказати мелодійний початковий інтервал; і це те гармонійно-мелодійне ставлення, що зумовлено фізико-акустично, і воно було відомо протягом тисячі років <...> І ці зв'язки, тим не менш, все ще ефективні сьогодні. Я хотів би сказати, що люди, можливо, змінилися, але такі речі залишаються вірними один одному і залишаються такими ж. Велике «Ні» (мається на увазі консонанс, свого часу «заборонений» А. Шенбергом – *O. O.*) – це тепер інтервал, який грає головну роль <...>, щоб показати ставлення до природного» (Evarts, 1977: 51). У найбільш відомому творі У. Штранца *Сцени для оркестру* (1980), простежується прагнення композитора до простоти вираження, що досягається мелодійною оформленістю тематизму і функціональною ясністю структурних елементів музичної композиції. Основу музики становить мелодійна і гармонійна виразність, завдяки яким «знімається» заборона на заборону тональності та консонансу. «Я намагався досягти максимально чіткої і прозорої оркестрової текстури, уникаючи гетерофонії і перекриваючих одне одного звукових шарів, які я так часто використовував досі, – каже композитор <...> Навіть якщо ці нові шляхи привели мене на перший погляд до традиційних рішень, я все ж зміг досягти нової та повністю індивідуальної «оркестрової кольорової схеми» (Noguchi, 2013).

Переоцінка цінностей музичного авангарду багато в чому пов'язана з загальним контекстом європейської культури в 1970-і роки: в цей період у суспільстві стала помітною тенденція переосмислення ідеї технічного прогресу, віра в його єдину рятівну роль похитнулася вперше протягом довгого часу, особливо в економічній сфері. Технічний прогрес, який до цих пір вважався природним фактом, відразу опинився сумнівним фактором, на який більше не можна було покладатися. Пафос технічного прогресу, що викликав до життя динаміку розвитку західноєвропейської цивілізації після Другої світової війни, змінився усвідомленням проблем деградації навколишнього середовища – як в суто екологічному сенсі, так і в соціально-культурному. Світ художньої творчості, безумовно, відгукувався на ці настрої і шукав відповіді на нагальні питання

свого часу, музичне ж мистецтво чутливо відреагувало на нові настрої суспільства, загостривши увагу саме на технологічній стороні музичної творчості, яка, з точки зору представників «нової простоти», привела до глибокої кризи музики. Так, пояснюючи задум своєї *Першої симфонії*, прем'єра якої відбулася в Мюнхені у 1978 році, Ханс-Юрген фон Бозе зазначив, що його головна ідея полягала в тому, щоб висловити катастрофу: «Ця п'єса сходить до мого сну, і це була катастрофа. У мене було відчуття, що я раптово став останньою людиною, яка вижила в зруйнованому світі, і я прокинувся і відразу подумав: я повинен втілити це в музиці» (Balik, 2009: 236).

У своєму виступі в Дармштадті у 1978 році Х.-Ю. фон Бозе описував ситуацію, в якій опинився сучасний молодий композитор наступним чином: «Я переконаний, що він дійсно залишений у спокої. Залишений на самоті у тому сенсі, що він не може покладатися на підтримку загальноприйнятого і обов'язкового світогляду, колективного світогляду, і працювати на його основі <...> Прогрес сильно похитнувся, навряд чи можна придумати розширення матеріальних технологій, і, можливо, новий, універсальний світогляд неможливий <...> кожен намагається по-своєму реалізувати це основне почуття на своїй мові і робити власні висновки» (Darmstädter Beiträge, 1978: 83). Констатація втрати цінностей і цілісного епохального світогляду, про яку говорить Х.-Ю. фон Бозе не є чимось новим: з часів Бодлера і Ніцше це відчуття було властиво суб'єктивної свідомості художника, в ньому було сфокусовано особистісне відчуття сучасності і закладений творчий потенціал, спрямований на подолання екзистенційного дискомфорту. Однак особливий акцент німецький композитор робить на бажанні знайти красу в цій ситуації, ту нову Красу, яка виправдовує існування музики і об'єднує прагнення його однодумців: «Тут ми маємо справу з прекрасним парадоксом: усвідомлення цієї самотності майже створює <...> свого роду групу. Туга за втраченою красою і змістом об'єднує <...> Більш того, віра в красу і чуттєвість є засобом пошуку нового змісту – для кожного з нас нового і індивідуально сформульованого» (Darmstädter Beiträge, 1978: 83).

Індивідуальний підхід до пошуку краси музичного вираження як способу набуття «людяності» музики і відновлення її можливостей «до спілкування» (ці поняття досить часто вживають представники «нової простоти» у німецькій музиці при поясненні своїх творчих намірів), зумовив різноманітність авторських концепцій простої музичної мови, проте їх об'єднує наявність деяких загальних характеристик, серед яких визна-

чальними є мелодійна і тонально-гармонійна основи музичної виразності.

Показовим прикладом у цьому плані є *Струнний квартет № 2* (1983) Манфреда Трояна, інтонаційний профіль якого відтворює підсилену експресивність музичного висловлювання, властиву стилю нововіденців та їх послідовників (що зумовлено образним змістом музики, яка відображує стан страху і розгубленості). Але у фактурній та інтонаційній складності музики М. Трояна періодично «спливають» острівці ясних мелодійних і гармонійних обрисів, що у загальному звуковому контексті сприймаються як пробіски надії і світла у екзистенційному мороці неспокійної душі (саме такий образний зміст закладено у програмних назвах циклу: «Занепокоєння» (I частина), «Quasi marcia funebre» (III частина)). Квінтесенцією мелодійної виразності є вокальні частини Квартету (у яких композитор використовує поетичний текст Г. Тракля) – повільні II частина «Меланхолія», IV частина «Сон», V частина «У Венеції», – вокальне інтонування тут майже у буквальному сенсі «олюднює» музику і спрощує її сприйняття, незважаючи на всю складність партитури. Причому «підвищеною» мелодійною виразністю володіє тут не тільки партія сопрано, а й інструментальні голоси, які чітко диференційовані у тембровому відношенні і утворюють дуже рельєфну в мелодійному відношенні фактуру. Також є в даному творі і оригінальне відсилення до «забутої» музики минулого, яке можна розцінювати як авторський жест М. Трояна, що актуалізує ретроспективні тенденції у «новій простоті»: коротка VI частина Квартету названа композитором «багатель, фрагмент скерцо» (Посвята Л. в. Б.), вона сприймається як відгомін музики великого віденського класика, що випадково промайнув у сучасному світі (тривалість звучання даної частини всього лише 32 секунди).

Зазначена тенденція проявилася у творчості більшості німецьких композиторів, чие ім'я пов'язували з новим напрямком композиторської практики, її суть полягала у використанні «вторинного» музичного матеріалу (різноманітних жанрових і лексичних моделей класико-романтичної музики) як того «знаряддя», що слугувало «відновленню» комунікативних властивостей музичної мови і затвердженню у своїх правах суб'єктивної авторської позиції. Ці права розумілися як завоювання безпосередності музичного вираження, що усвідомлювалася як вища творча свобода, яка була загублена у форматі уніфікованого стилю академічної музики, сформованого західноєвропейським музичним авангардом

XX століття. У такому контексті розкривається особливий сенс великих творів Х.-Ю. фон Бозе, у яких авторський стиль німецького композитора носить явно ретроспективний відтінок. Так, композиційна цілісність його опер 1990-х років *63 Dream Palace* і особливо *Schlachthof 5* (лібрето останньої засноване на відомому романі К. Воннегута «Бійня № 5 або хрестовий похід дітей») ґрунтується на принципі складного переплетення-накладення-розгалуження різних «художніх коренів» авторського музичного матеріалу (вираз Х.-Ю. фон Бозе, він застосовує його у зв'язку з використанням поняття ризоми при роз'ясненні композиційної техніки опери (Bose, 2005: 353)). Останні, у свою чергу, утворюють структурні шари музичного тексту, що розвиваються у «часу-палімпсесті» (у термінології композитора (Bose, 2005: 353)). Відзначимо також, що сам композитор характеризує свій власний стиль як «пережиток XIX століття, який, як ми сподіваємося, скоро буде подолано» (Bose, 2005: 353). Примітно, що Х.-Ю. фон Бозе уникає техніки колажу, яку зазвичай розглядають як постмодерністську прикмету художнього мислення, а замінює її ризоматичною моделлю системних відносин структурних елементів, якій властива нелінійність, гетерогенність і множинність. Це у значній мірі сприяє ускладненості його музики: прагнучи мелодійної і гармонійної рельєфності партитури, яку можна роз-

глядати як «заставу» експресивності музичного вираження, що відтворює «минулу» мову музики, композитор, проте, залишається у мовному полі авангарду, що уникає естетики благозвучності.

Висновки. Сильова концепція «нової простоти» формувалася в умовах усвідомлення кризи західноєвропейської академічної музики, що було викликано переглядом раціонально-технологічної парадигми музичного мистецтва, яка затвердилася у творчості композиторів-авангардистів 1950-60-х років. Ідеї визволення творчої індивідуальності композитора від уніфікованого методу серіальної техніки композиції та спрощення музичної мови як можливості відновлення її комунікативних можливостей склали вихідні творчі установки молодого покоління німецьких композиторів, які декларували відмову від авангардистських ідеалів та висували у якості основного принципу композиторської творчості суб'єктивність і безпосередність вираження. Істотним у такому контексті був критерій «відкритості до спілкування» композиторського висловлювання, що суперечив складності та герметичності серіальної музики та ініціював пошуки альтернативних засобів музичної виразності представниками «нової простоти». Із цим пов'язане «повернення» в їхній музичний лексикон мелодії, тональності, консонансу, гармонії як тих елементів музичної мови, на які було накладено «заборону» у серійно-серіальній техніці.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адорно Т. Эстетическая теория / Пер. с нем. А. В. Дранова. Москва : Республика, 2001. 527 с.
2. Дальхауз К. «Новая музыка» как историческая категория. *Электронное периодическое издание «Открытый текст»*. 2005. URL : <http://opentextnn.ru/old/music/Perception/index.html?id=5550>.
3. Пярт А. Беседы, исследования, размышления. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. 218 с.
4. Чередниченко Т. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. Москва : Новое литературное обозрение, 2002. 592 с.
5. Balik J. Romantic Subjectivity and West German Politics in Wolfgang's Rihm's «Jakob Lenz». *Perspectives of New Music*, 2009, 47(2), S. 228–248.
6. Bose H.-J. Mit Zeitsprüngen wider die Langeweile: Schlachthof 5: Plädoyer für die moderne Oper. «Theater ist ein Traumort»: Opern des 20. Jahrhunderts von Janáček bis Widmann / herausgegeben von Hanspeter Krellmann und Jürgen Schläder. Berlin: Henschel, 2005. S. 356–368.
7. Dalhaus C. Du simple, du beau et purement beau. *In Harmoniques n°8/9, novembre 1991: Musique recherche théorie*. URL : <http://articles.ircam.fr/textes/Dahlhaus91a/index.html>.
8. Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik. Bd.17 / hrsg. E. Thomas. Mainz 1978. 110 s.
9. 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. S. 190–194.
10. Hentschel F. Wie neu war die «neue Einfachheit»? *Acta musicologica*, 2006, 78 (1), S.111–131.
11. Noguchi I. File Annotation: Scene 2, from «Szenen für Orchester» by Ulrich Stranz (1980). URL : <https://www.youtube.com/watch?v=uhCdcvURdTs>.
12. Williams A. Music in Germany since 1968. Cambridge : Cambridge University Press, 2013. 294 s.

REFERENCES

1. Adorno, T. (2001). *Esteticheskaya teoriya* [Aesthetic theory]. Moscow: Respublika. 527 s. [in Russian].
2. Dalhaus, K. (2005). «Novaya muzyka» kak istoricheskaya kategoriya [«New Music» as a Historical Category]. *Electronic periodical «Open Text»*. URL: <http://opentextnn.ru/old/music/Perception/index.html?id=5550> [in Russian].

3. Pyart, A. (2014). Besedy, issledovaniya, razmyishleniya [Conversations, research, reflections]. Kiev: DUH I LITERA. 218 s. [in Russian].
4. Cherednichenko, T. (2002). Muzykalnyi zapas. 70-e. Problemyi. Portretyi. Sluchai [Musical stock. 70th. Problems. Portraits. Cases]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. 592 s. [in Russian].
5. Balik, J. (2009). Romantic Subjectivity and West German Politics in Wolfgang's Rihm's «Jakob Lenz». *Perspectives of New Music*, 47 (2), S. 228-248.
6. Bose, H.-J. (2005). Mit Zeitsprüngen wider die Langeweile: Schlachthof 5: Plädoyer für die moderne Oper. «Theater ist ein Traumort»: Opern des 20. Jahrhunderts von Janáček bis Widmann / herausgegeben von Hanspeter Krellmann und Jürgen Schläder. Berlin: Henschel. S. 356-368 [in German].
7. Dalhaus, C. (1991). Du simple, du beau et purement beau. In *Harmoniques n°8/9, novembre 1991: Musique recherche théorie*. URL: <http://articles.ircam.fr/textes/Dahlhaus91a/index.html> [in French].
8. Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik (1978). Bd.17 / hrsg. E. Thomas. Mainz. 110 s. [in German].
9. Everts, J. (1977). 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. S. 190-194
10. Hentschel, F. (2006). Wie neu war die «neue Einfachheit»? *Acta musicologica*, 78 (1), S.111-131 [in German].
11. Noguchi, I. File Annotation: Scene 2, from «Szenen für Orchester» by Ulrich Stranz (1980). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=uhCdevURdTs>
12. Williams, A. (2013). *Music in Germany since 1968*. Cambridge: Cambridge University Press. 294 s.