

УДК 78.01
ББК 85.310,022

Н.П. РУЧКИНА

«НОВАЯ ПРОСТОТА» В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ XX — НАЧАЛА XXI века

Наталья Павловна Ручкина,

Государственный институт искусствознания,
сектор теории музыки,
аспирант
Козицкий пер., д. 5, Москва, 125009, Россия

E-mail: n.ruchkina@mail.ru

Реферат. *Статья посвящена осмыслению понятия «новая простота» в исторической ретроспективе и исследованию причин ее возникновения в творчестве композиторов XX — начала XXI века. Выделены четыре типа «простоты» в музыкальном искусстве, исходя из того, что становилось ее основой и служило ориентиром для композиторов в указанный период. Обоснованы представления о «простоте» как об упрощении письма в рамках академической музыкальной традиции; о «простоте», возникшей на основе минималистского мышления; о «простоте» как «аскетизме», соотносящейся с творчеством «сакральных минималистов»; о «простоте» как отказе от нового, предполагающей обращение к ранее созданному материалу. Высказано предположение о том, 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 от-*

голоски сказанного другими, которые декларируют не столько индивидуальность, сколько отрешение от нее.

Ключевые слова: «новая простота», «простой» стиль, упрощение письма, минимализм, отказ от «новизны», музыка XX — начала XXI века, композиторская индивидуальность, авторская интонация.

Для цитирования: Ручкина Н.П. «Новая простота» в музыкальном искусстве XX — начала XXI века // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 3. С. 322–329.

Возникновение эстетики «новой простоты» в музыкальном искусстве принято относить к последней четверти XX века — времени «переоценки достижений авангарда, “усталости” от его агрессивного радикализма, кризиса коммуникативной функции музыки» [1, с. 375]. Ее появление становится закономерной реакцией на характерные для всего XX в. стремления композиторов к усложнению музыкального языка. Начиная с 1970-х гг., приверженцы «сложности» в аспектах техники композиции продолжили эту линию в рамках направления «new complexity» («новой сложности») [2, с. 298–311]. С другой стороны, течение «new simplicity» («новая простота») [1, с. 375–389; 2, с. 285–297; 3, с. 465–488], условно

аккумулирующее в себе такие явления, как «новая искренность»¹, «неоромантизм» [6, с. 43], «метамузыка» [6, с. 38], «новая консонантная музыка» [7], «новый канон» [5] или «неоканоническая стилистика» [1, с. 375], «естественная» [8] или «чистая музыка» [9], обусловило уход от устремлений начала и середины XX в. к новому синтезу, основывающемуся на обращении к материалу музыкального искусства «прошлого». Таким образом, понятие «новой простоты» оказывается достаточно широким и неоднозначным. Для нас представляется важным осмыслить как само понятие в исторической перспективе, так и причины появления «простоты» в творчестве композиторов XX — начала XXI века.

В течение всего XX в. «простота» в музыке рассматривалась с разных точек зрения. Как правило, суть «простоты» зависела от того, что становилось ее основой и служило ориентиром для композитора. Условно мы выделили четыре типа.

«ПРОСТОТА» КАК «УПРОЩЕНИЕ»

Достаточно распространено мнение о том, что термин «новая простота» в музыкальный обиход ввел в 1930-е гг. С.С. Прокофьев [10]. Возвращаясь в 1936 г. в СССР, С.С. Прокофьев, по мнению Л.О. Акопяна, находился в состоянии усталости «от своей репутации бескомпромиссного “модерниста” и нуждался в аудитории, с которой мог бы общаться, пользуясь ясным и простым языком». При этом, согласно музыковеду, «упрощение музыкального языка ни в коей мере не было навязано Прокофьеву советской идеологией. Напротив, расширение возможностей для более “демократичного” высказывания, судя по всему, воспринималось Прокофьевым как безусловное благо»². Сочинения, написанные композитором в первой половине 1930-х гг. для западной и советской публики, значительно отличаются. В 1934 г. одной из своих основных творческих задач С.С. Прокофьев провозгласил возврат к «простоте»³, заключающейся в ясности

¹ Понятие «новая искренность» встречается в «Словаре терминов московской концептуальной школы». Словарь приводит определение, сформулированное Д.А. Приговым в «Предупреждении к текстам “Новая искренность”» (1984): «В пределах утвердившейся современной тотальной конвенциональности языков искусство обращения преимущественно к традиционно сложившемуся лирико-исповедальному дискурсу и может быть названо “новой искренностью”» [4]. В музыке понятие «новая искренность», в частности, упоминается в статье М.И. Катунян «“Новое сакральное пространство” Владимира Мартынова...» [5].

² Акопян Л.О. Рукопись. Глава о музыке 1932—1953 годов к одному из томов «Истории русского искусства» в 22 томах. Государственный институт искусствознания.

³ В качестве основы для этого утверждения Л.О. Акопян указывает на статью С.С. Прокофьева, опубликованную в газете

музыкального изложения. Это не означало, что его сочинения стали более консонантными. Композитор по-прежнему использовал средства новой хроматической тональности, но значительно упростил свой язык в отношении формы, гармонии, мелодики, делая его более доступным.

В музыке А.Г. Шнитке 1970-х гг. проявление «новой простоты» усматривает В.Н. Холопова, называя ее «тихой линией» и относя к «тихому периоду» в творчестве композитора [13]. Главным произведением в духе «новой простоты» у Шнитке исследователь называет «Реквием» (1975). «Новая простота» в этом произведении выражалась в том, что композитор использовал «длинные, напевные, запоминающиеся мелодии, куплетные формы» [13, с. 128]. В качестве «совсем нового вида простоты», вошедшего внутрь полистилистического сочинения, В.Н. Холопова приводит в пример еще один опус с «гладким академическим названием» [13, с. 129] — Concerto grosso № 1 для двух скрипок, клавирина, подготовленного фортепиано и струнных (1977). Танго, звучащее в Concerto grosso (V часть — Rondo), по мнению музыковеда, представляло собой вызов для интеллигентной аудитории академического концерта. Однако впоследствии «публика всегда ожидала этого момента» [13, с. 129]. В результате, доступная и понятная «несерьезная» музыка становится неотъемлемой частью «серьезной».

Среди зарубежных композиторов, апеллировавших к вопросу об упрощении письма, обратимся к П. Хиндемиту и В. Риму. Поиск «простоты» приводит Хиндемита не только к старым мастерам, григорианскому хоралу, эпохе барокко и средневековья, но и к такому музыкальному материалу, как фокстрот и немецкая народная песня. В 1923 г. в Германии немецкий композитор принимает активное участие в новом художественном движении «Neue Sachlichkeit» («новая вещественность»), возникшем как оппозиция к позднему романтизму, экспрессионизму, импрессионизму, абстракционизму. В связи с тем, что одним из эстетических принципов движения была понятность произведений широкой публике, композитор вводит в свои сочинения популярный музыкальный материал. Теорию атональности П. Хиндемита считал заблуждением, активно используя в своих сочинениях принцип тематического цитирования с поражающей жанровой и исторической широтой музыкальных источников.

В конце 1980-х — начале 1990-х гг. в Дармштадте и Донауэшингене, признанных центрах поиска нового в музыке, «развернулась “схватка”

те «Известия» от 16 ноября 1934 г. (цитируется в: [11, с. 359; 12, с. 128]). Исследователь также отмечает, что «лозунг “простоты” фигурировал в его публичных высказываниях уже в 1930 году», опубликованных в рамках его интервью американским газетам (см. интервью американским газетам, процитированное в: [12, с. 89—91]).

с поколением 1970-х» [15, с. 6], к которому принадлежал В. Рим. Творческую позицию нового поколения характеризовали слова программного директора Донауэшингенского фестиваля, согласно которым произошла «смена интеллектуального и структурного принципа, определяющих суть композиции, на эмоциональный» [15, с. 6]. В рамках зарождающейся эстетической парадигмы происходит отказ от «канона запрета» (Адорно) во имя достижения «индивидуальной композиторской субъективности» [15, с. 6]. По мнению М.А. Гайкович, вследствие отсутствия новой терминологии для формирующейся эстетики, вокруг наиболее укоренившегося понятия «новая простота» развернулась напряженная полемика. Немецкий композитор провозглашает отказ от методов сериальной композиции. Он смело апеллирует к музыке прошлого, включая в свои сочинения «признанные поколением 1950–60-х устаревшими и даже мертвыми элементы» [15, с. 9]. Обращаясь к традициям немецко-австрийской школы, В. Рим стремится к возвращению музыке силы эмоционального воздействия на аудиторию.

Объединяющим этих композиторов элементом является то, что все они оставались в рамках академической музыкальной традиции с некоторыми различиями. С.С. Прокофьев не заимствовал музыкальный материал и не обращался к популярной или фольклорной музыке, для него «простота» заключалась в упрощении собственного музыкального языка. «Простота» П. Хиндемита основывалась на обращении к популярным жанрам, их ясности и доступности для аудитории. В. Рим воспринимал «простоту» как антитезу «сложности» авангарда. «Простота» А.Г. Шнитке может быть соотнесена с ее проявлением и у Хиндемита, и у Рима. Последний имел в виду, что его музыкальный язык окажется «проще», чем, например, у К. Штокхаузена.

«ПРОСТОТА» КАК ВОПЛОЩЕНИЕ ФИЛОСОФИИ МИНИМАЛИЗМА

Если «новая простота» апеллировала по большей части к европейской традиции, то концепция музыкального минимализма предполагала обращение к музыкально-философским основам, обретенным под воздействием Востока и учения дзэн⁴. В рамках концепции минимализма

⁴ У истоков минимализма на рубеже 1950—1960-х гг. в Америке стоял Дж. Кейдж. Помимо него, популярность минимализма связана с именами таких композиторов, как Т. Райли, С. Райх, Ф. Гласс.

отдельный элемент может быть равнозначен любому другому, так как между ними не существует какой-либо иерархии, ибо минимализм исключает такие понятия, как драматургия, развитие, кульминация, контраст. В связи с этим любой фрагмент, будучи самодостаточным, может быть не только синтаксической единицей, но и целым. Это ведет к своего рода отсутствию системы, когда возникает «не-произведение», состоящее из элементов, не подчиненных связям [16]. Возникшая в творчестве американских композиторов элементарная техника получила название репетитивной. Если репетитивность, обусловленная прямым и неизменным воспроизведением паттерна, является техникой композиции, то минимализм прежде всего представляет собой философскую и творческую концепцию. «Простота», появившаяся на основе минималистского мышления, связана с особым восприятием и обращением композиторов с тишиной, шумами и звуками, их разнообразными акустическими сочетаниями, с использованием простейших звуковысотных и ритмических ячеек, с опорой на диатонику.

В отличие от американского минимализма, творчество российских минималистов исторично и нередко апеллирует к стилям и практикам разных эпох: от барокко и романтизма до стилистики советских пионерских песен или популярных, джазовых и рок-композиций. К отечественным минималистам относят А.А. Батагова, С.А. Загния, П.В. Карманова, Н.С. Корндорфа, В.И. Мартынова. Последний не ограничивает репетитивность рамками минимализма, называя ее ключевой «для обозначения мотивов возникновения музыкального материала в 70–80-х годах» [17, с. 255–256], включающей в себя «как повторяемость формул-паттернов в минимализме, так и повторение стилей или композиторских почерков в новой простоте» [17, с. 255–256]. Размышляя о «новой простоте», В.И. Мартынов говорит об исчерпанности категорий субъективного выражения и авторской интонации, так как к концу 1960-х гг. ему «стало абсолютно ясно, что личное высказывание не может являться ни предметом, ни основанием искусства, ибо факт личного высказывания утратил конструктивный, формообразующий смысл» [18, с. 129]. В связи с этим происходит обращение к такому художественному приему, как бриколаж, который В.И. Мартынов характеризует как технику манипуляции интонационными или мелодико-ритмическими формулами-блоками⁵.

⁵ Бриколаж (от фр. bricolage — халтура) является несистемным смешением стилей, суть которого заключается в обращении художника к подручным материалам. Изначально «бриколажным» К. Леви-Строс называл «дикое» и «неприрученное» мышление первобытного человека [19, с. 126].

«ПРОСТОТА» КАК «АСКЕТИЗМ». БЕГСТВО В ДОБРОВОЛЬНУЮ БЕДНОСТЬ

Отражение в творчестве так называемых «сакральных минималистов», к которым можно отнести А.А. Пярта, Х. Гурецкого, Дж. Тавенера, находит «Простота» как «аскетизм».

Экспериментируя в рамках различных стилевых моделей, свойственных эстетике музыкально-авангарда XX в., с середины 1970-х гг. А.А. Пярт приходит к особому стилю, который метафорически определяет как *tintinnabuli* (букв. «колокольчики») [20]. *Tintinnabuli* как систему композиции Е.А. Токун характеризует как «новое единство контрапункта, гармонии и формы на рубеже XX–XXI вв., в котором простота слышимых звуковых параметров, чистота и строгость звучания сочетаются с числовым программированием строения музыкальной материи» [21, с. 214].

Во время «периода молчания» в начале 1970-х гг. и композиций, основанных на додекафонном методе, А.А. Пярт отмечал, что «с удовольствием прикоснулся бы к чему-то живому, простому, неразрушительному. <...> Все, что мне было нужно, — это простая музыкальная линия, которая живет и дышит в глубине души, как та, что существовала в песнопениях далеких эпох или существует еще и сейчас в народной музыке: абсолютная монодия, чистый голос, из которого рождается все» [22, с. 49–50]. Изучая григорианские песнопения, эстонский композитор находился в поисках собственного стиля. Стремление услышать внутренний голос А.А. Пярта называет естественным способом прийти к более простой, прямой и чистой музыке. С момента обретения этого стиля сочинения эстонского композитора относят к направлению «новой простоты», характеризуя их как «готический минимализм», растворяющий «грань между музыкой и аскетическим служением» [5].

Зрелый период творчества Х. Гурецкого, приходящийся на конец 1960-х гг., нередко характеризуют как пример «святого» или «мистического» минимализма. Будучи до этого радикальным авангардистом, композитор обращается к максимальному *упрощению*, схожему с музыкой А.А. Пярта, и отказу от модернистских установок XX века.

Фактически все творчество английского композитора Дж. Тавенера посвящено религиозной проблематике и связано с традицией русского духовно-песнопения. Так же как и А.А. Пярт, композитор считает себя не столько создателем музыки, сколько «ретранслятором высших сфер», сравнивая себя в момент сочинения с «сосудом, сквозь который проходит музыка» [23]. Размышляя о методе соб-

ственной композиции, он соотносил его с методом иконописца, пишущего икону. «Когда я пишу музыку, — отмечал Дж. Тавенер, — передо мной всегда стоит икона Спасителя. С появлением музыки я чувствую, как что-то проходит сквозь меня. Трудно сказать, что это такое и откуда это исходит» [23]. В подтверждение его слов достаточно вспомнить ряд сочинений композитора «Икона света», «Похоронный Икос», «Великий канон святого Андрея Критского», «Православная заупокойная служба», «Мистическая молитва святого Симеона к Святому Духу» и другие. В своем творчестве английский композитор стремился к «всеpravославному» охвату и поиску «*Sophia perennis*» («вечной мудрости») [24].

«Простота» как «аскетизм» оказывается связанной с особо тщательным отбором музыкальных элементов в рамках присущего каждому из композиторов религиозного видения.

«ПРОСТОТА» КАК ОТКАЗ ОТ НОВОГО

В одной из бесед В.В. Сильвестров отметил существование расхожего мнения, что «все, что надо было сказать, уже сказано» [25]. Тем не менее композитор ощущает потребность «кое-что дописать в качестве постскриптума», так как «в развитой культуре, которая уже все как бы испробовала, для проявления творческой энергии достаточно подключения к накопленному прошлому, намека» [25]. С этой целью к «прошлому» помимо В.В. Сильвестрова, на наш взгляд, «подключаются» П. Вакс, Г. Пелецис, И.Г. Соколов.

Латвийский композитор Петерис Вакс в начале творческого пути находился под сильным влиянием сочинений В. Лютославского, К. Пендерецкого, Х. Гурецкого. Изучая их партитуры, технические приемы, к началу 1980-х гг. П. Вакс приходит к тому, что в музыке «самое важное — создать какую-то духовную атмосферу» [26]. Композитор отмечает, что после периода «яростного авангарда», когда он стремился сказать что-то новое в музыке, для него «стало важнее, что ты хочешь сказать» [27]. «Звуки, — рассуждает композитор, — это только рабочий материал, из которого ты должен что-то построить» [27]. «В конце концов, — полагает Вакс, — каждая композиция, книга, картина, если они честно и искренне сотворены, — концентрат духовности» [26]. В своем творчестве Вакс стремится к «добрым словам» и «добрым звукам, которые погладили бы слушателя, ободрили, помогли ему выстоять, как будто говоря: “Держись, ведь в жизни так много прекрасного!”» [26].

Творчество латвийского композитора Георгса Пелециса также относят к «новой простоте» или «новому консонантизму». В отличие от мно-

гих своих коллег Г. Пелецис сразу начал сочинять в рамках «простого» стиля. В период учебы по классу композиции у А.И. Хачатуряна в Московской консерватории (1969–1971), Пелецис близко общался с В.И. Мартыновым. Результатом этого общения стала «Переписка для двух фортепиано» (2002), которая оказалась следствием обмена письмами с нотами новых частей произведения между его авторами, живущими после распада СССР в разных странах.

Г. Пелецис в некоторой степени солидарен с В.И. Мартыновым в апеллировании к вполне клишированным музыкальным элементам. Переход от композиции к бриколажу латвийский музыкант называет последним этапом перед тем, когда «композитора будет уместнее назвать программистом компьютера» [28]. Это не снимает с композитора творческой инициативы, однако переводит ее в другое качество — «это работа с “нулевым числом”, которое может предоставить материал любого стиля, любую композиторскую манеру, при желании даже любую исполнительскую» [28]. С другой стороны, Г. Пелецис усматривает «возврат к ситуации, известной еще со времен средневекового органума, — когда заимствованная мелодия сопровождалась дополнительным комментирующим голосом, сочиненным композитором» [28]. Сейчас, по мнению музыканта, «это происходит на другом уровне: этой заимствованной мелодией (*vox principals*) может быть вся музыкальная культура» [28].

Об уходе от «методоцентризма» XX в. к «более бережному» [6, с. 3] отношению к музыке размышляет украинский композитор В.В. Сильвестров, которого А.А. Пярт называет «самым интересным композитором современности» [26, с. 4], а И.Г. Соколов — «основной фигурой» [29] современной музыки. Музыкальный стиль В.В. Сильвестрова, помимо «простого», называют «неоромантическим» [6, с. 43], «метафорическим» [30, с. 48], «багательным» [31]. В ранний период своего творчества композитор состоял в группе «Киевский авангард». После «Драмы» для скрипки, виолончели и фортепиано (1970–1971) он постепенно отказывается от авангардных техник. Автор приходит к осознанию того, что многие композиторы XX в. получили известность благодаря изобретенным методам, т. е. «способам манипуляции со звуком, а не потому, что их произведения кто-то любит и слушает много раз» [6, с. 3]. Для себя В.В. Сильвестров определяет наличие другой формы новизны — «та новизна, которая была навязана искусству XX веком, в каком-то смысле дошла до предела: музыка перешла в инсталляции, в звуковое искусство и осталась не у дел. Из музыки исчезла наивность — а ведь музыка — это, по сути, детское занятие» [6, с. 3].

В.В. Сильвестров, опираясь на романтические аллюзии и эстетику городского романса в своей

«Китч-музыке» (1977), называет свой стиль «слабым», живущим «не столько своей собственной материей, сколько метафорой, иносказанием, намеком» [32, с. 7]. «Слабый стиль», по мнению автора, «возвращает к тональности, мелодии, как к утерянной “природе музыки”. Сами же авангардные жесты отходят на второй план — в подтекст» [32, с. 7]. При этом «слабый стиль» — это не только «знакомый» материал, как бы несущий на себе печать авторского самоотречения. Это отказ от «активизма» на уровне становления формы, «отказ от дублирования “драмы жизни”, следствием чего становится некое пребывание в *зоне коды*» [32, с. 8]. В результате «простота» в творчестве Сильвестрова в рамках выработанной композитором техники «отказа от техники» [33, с. 346] связана с «наивностью» раннего романтизма, неакцентированным смирением, лирическим послесловием⁶.

Подобный отказ от «новизны» и обращение к уже «знакомому» материалу относится и к творчеству И.Г. Соколова конца 1990-х — начала 2000-х годов. В использовании намеков и аллюзий он главным образом стремится «не зацикливаться на ней», а старается «забыть, что это на что-то похоже, и развивать материал дальше в естественном русле его собственного существования; не идти дальше за Рахманиновым, а проходить его “по касательной”» [8, с. 220]. Таким образом, у композитора возникает потребность высказаться на *чужом языке*, будто *досказать* то, что, как ему кажется, могло быть недосказанным. Согласно И.Г. Соколову, музыка представляет собой набор элементов, характерных для той или иной эпохи, к которым можно обратиться и использовать в собственных сочинениях. Эта мысль подтверждается его высказыванием о том, что «Рахманинов, Чайковский, Шостакович — не полновластные хозяева на этой территории, и можно еще раз идти по ней же» [8, с. 220]. Подобная позиция близка суждениям В.И. Мартынова о «смерти композитора» и вообще «конце времени композиторов», который предлагает уловить в этом явлении «начало высвобождения возможностей, изначально таящихся в музыке, но подавляемых композиторством во время господства композиторов над музыкой» [17, с. 5].

Сегодня эстетика «новой простоты» предстает как «знак комментирующего мышления, для которого оказались равно актуальными все исто-

⁶ Обобщает это понимание «простоты» П. Гриффитс, который в явлении «новой простоты» видит доминирующую в музыкальном искусстве в 1970–1980-е гг. ретроспективу, целью которой является не столько поворот времени вспять к Средневековью или XIX в., сколько поиск «новой простоты» взамен старой: «Retrospection, so much a dominant aspect of music in the 1970s and 1980s, could be a matter not of turning back the clock to the Middle Ages or the nineteenth century but of finding a new simplicity to re-place the old, in whatever way» [2, с. 285].

рические языки и диалекты» [3, с. 487]. Нередко сочинения композиторов, обратившихся к «простоте», напоминают своего рода *импровизацию на стиль*. В некоторой степени для них становится характерной «особая безликость нотных тетрадок со студенческими упражнениями в классической гармонии, что известна каждому консерваторскому выпускнику» [28]. Авторская интонация становится слабо различимой, что отсылает к такому постмодернистскому явлению, как «смерть автора» (Р. Барт) [34]. Допустимо 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, которые входят в обозначенную В.И. Мартыновым зону *opus posth* и декларируют не столько индивидуальность, сколько отрешение от нее.

Список источников

1. *Высоцкая М.С., Григорьева Г.В.* Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: учеб. пособие. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. 440 с.
2. *Griffiths P.* Modern music and after. New York: Oxford University Press, 2010. 456 p.
3. Теория современной композиции / отв. ред. В.С. Ценова. Москва: Государственный институт искусствознания, Московская консерватория «Музыка», 2005. 624 с.
4. Словарь терминов московской концептуальной школы [Электронный ресурс] / сост. А. Монастырский. Москва: Ad Marginem, 1999. URL: <http://www.conceptualism-moscow.org/page?id=313> (дата обращения: 20.01.2017).
5. *Катунян М.И.* «Новое сакральное пространство» Владимира Мартынова [Электронный ресурс]. URL: <http://www.irms.ru/martynov02.html> (дата обращения: 20.01.2017).
6. *Сильвестров В.В.* Дождаться музыки. Лекции-беседы. По материалам встреч, организованных С. Пилутиковым. Киев: Дух і літера, 2012. 368 с.
7. *Иларион (Алфеев), митр.* Скучает душа моя о Господе... [Электронный ресурс] // Церковный вестник. 2005. № 15–16 (316–317), август. URL: <http://www.tserkov.info/art/?ID=4893> (дата обращения: 20.01.2017).
8. *Дубинец Е.А.* Интервью с И.Г. Соколовым «По-прежнему называю себя композитором» / Моцарт отечества не выбирает. О музыке современного русского зарубежья: сб. интервью. Москва: Музиздат, 2016. 312 с.
9. *Дудина И.* Интервью с И.Г. Соколовым «Воспаряющие локти исполнителя» [Электронный ресурс] // Богемный Петербург: интернет журнал. URL: <http://bogemnyipeterburg.net/vocabulare/alfavit/persons/s/sokolovIvan.htm> (дата обращения: 20.01.2017).
10. *Грачев В.Н.* «Новая простота» и минимализм — стилевые тенденции в современном искусстве (на примере творчества А. Пярта и В. Мартынова) [Электронный ресурс] // Musiqi Dunyasi. 2013. №1(54). URL: http://www.musiqi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=1604 (дата обращения: 20.01.2017).
11. *Нестьев И.В.* Жизнь Сергея Прокофьева. Москва: Советский композитор, 1973. 663 с.
12. Прокофьев о Прокофьеве: статьи, интервью / ред.-сост. В.П. Варунц. Москва: Советский композитор, 1991. 285 с.
13. *Холопова В.Н.* Композитор Альфред Шнитке. Москва: Издательство «Аркаим», 2003. 256 с.
14. *Гнатив Н.В.* Тематическое цитирование как композиторский метод в инструментальных произведениях Пауля Хиндемита // Музыкальное искусство. 2013. № 13. С. 79–86.
15. *Гайкович М.А.* Вольфганг Рим. Портрет композитора: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва: МГК им. П.И. Чайковского, 2009. 207 с.
16. *Поспелов П.Г.* Минимализм и репетитивная техника // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 74–82.
17. *Мартынов В.И.* Конец времени композиторов. Москва: Русский путь, 2002. 296 с.
18. *Мартынов В.И.* Зона *opus posth* или рождение новой реальности. Москва: Классика-XXI, 2005. 288 с.
19. *Леви-Строс К.* Первобытное мышление. Москва: Терра — Книжный клуб; Республика, 1999. 392 с.
20. *Токун Е.А.* Арво Пярт. Tintinnabuli: техника и стиль: дис. ... канд. искусствоведения. Москва: МГК им. П.И. Чайковского, 2010. 272 с.
21. *Токун Е.А.* Tintinnabuli — источник новизны // Арво Пярт: беседы, исследования, размышления. Киев: Дух і літера, 2014. 218 с.
22. *Рестаньо Э.* В диалоге с Арво Пяртом // Арво Пярт: беседы, исследования, размышления. Киев: Дух і літера, 2014. 218 с.
23. Джон Тавенер: «Я испытал огромное влияние древнерусского духовного пения» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.svoboda.org/a/270536.html> (дата обращения: 20.01.2017).
24. *Строганова М.* Сэр Джон Тавенер — православный британский композитор [Электронный ресурс] // Православие и мир. 2014, 24 октября. URL: <http://www.pravmir.ru/moya-muzyika-vdohnovlenapravoslavniem-ili-ser-dzhon-tavener-v-rossii/> (дата обращения: 20.01.2017).
25. *Сильвестров В.В.* Музыка — это пение мира о самом себе... Сокровенные разговоры и взгляды со стороны: беседы, статьи, письма / автор статей, составитель, собеседница М. Нестьева. Киев, 2004. 265 с.
26. *Лебедева Н.* Петерис Вакс=Peteris Vasks: [интервью] // Вся Латвия на Pribalt.info [Электронный ресурс]. 2008, сентябрь. URL: <https://pribalt.info>

- info/abc.php?month=9&news=68 (дата обращения: 20.01.2017).
27. Хасанова Н. Интервью с композитором Петерисом Ваксом (Латвия) [Электронный ресурс] // Musiqi Dunyasi. 2007. №3–4/33. URL: http://www.musiqi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=856 (дата обращения: 20.01.2017).
28. Бирюкова Е., Катунян М. Письмо-счастье. Музыкальный фестиваль «Альтернатива» закончился «Перепиской» композиторов Георгия Пелециса и Владимира Мартынова // Время МН (Московские новости). 1998. 14 октября.
29. Иван Соколов: «Я — человек эмоций» [Электронный ресурс] // Играем сначала 2016. № 12 (149), декабрь. URL: <http://gazetaigraem.ru/a13201410> (дата обращения: 17.01.2017).
30. Савенко С.И. Приношение музыканту // СΥΜΠΟΣΙΟΝ: Встречи с Валентином Сильвестровым. Киев : Дух і літера, 2012. 408 с.
31. Кузнецова М. «...То творчества с покоем соглашение, то мысли пыл в душевной тишине...» Еще раз о неконцептуальной концептуальности «багательного» стиля // Музыкальная Академия. 2013. № 4. С. 17–23.
32. Булошников М.Л. Валентин Сильвестров вчера и сегодня: к проблеме «слабого стиля» // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2010. № 1. С. 6–8.
33. Чередниченко Т.В. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. Москва : Новое литературное обозрение, 2002. 592 с.
34. Барт П. Смерть автора // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Москва, 1994. С. 384–391.

THE “NEW SIMPLICITY” IN THE MUSICAL ART OF THE 20TH — BEGINNING OF THE 21ST CENTURY

NATALYA P. RUCHKINA

State Institute for Art Studies, 5, Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia
E-mail: n.ruchkina@mail.ru

Abstract. *The article is devoted to the understanding, in historical retrospect, of the concept of “new simplicity” and the study of the causes of its emergence in the composers’ works of the 20th — beginning of the 21st century. The article identifies in music four types of “simplicity”, according to what formed its basis and served as a reference point for the composers in that period. The author focuses on the notions of “simplicity” as a simplification of writing within the academic music tradition; “simplicity” that emerged on the basis of minimalist thinking; “simplicity” as “austerity” in the works of “sacred minimalists”; “simplicity” as rejection of new resources and appealing to the previously created material. The author suggests that, by refusing “novelty” in favor of “familiar” elements, composers become freed, to some extent, from the pressure to invent a new material. Thus, within the framework of “new simplicity”, the subject of musical utterance is represented by the echoes of what the others have already said, which declare not so much individuality as detachment from it.*

Key words: “new simplicity”, “simple” style, simplification of the writing, minimalism, rejection of novelty, music of the 20th — beginning of the 21st century, composer’s individuality, author’s intonation.

Citation: Ruchkina N.P. The “New Simplicity” in the Musical Art of the 20th — Beginning of the 21st Century, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 3, pp. 322–329.

References

1. Vysotskaya M.S., Grigoryeva G.V. *Muzyka XX veka: ot avangarda k postmodernu: ucheb. posobie* [Music of the 20th Century: from the Avant-Garde to Postmodernism: Tutorial]. Moscow, Nauchno-Izdatel'skii Tsentr “Moskovskaya Konservatoriya” Publ., 2014, 440 p.
2. Griffiths P. *Modern music and after*. New York, Oxford University Press Publ., 2010, 456 p.
3. Tsenova V.S. (ed.) *Teoriya sovremennoi kompozitsii* [The Theory of Contemporary Composition]. Moscow, Gosudarstvennyi Institut Iskusstvoznaniya Publ., Moskovskaya Konservatoriya “Muzyka” Publ., 2005, 624 p.
4. Monastyrsky A. (ed.) *Slovar' terminov moskovskoi kontseptual'noi shkoly* [Glossary of the Moscow Conceptual School]. Moscow, Ad Marginem Publ., 1999. Available at: <http://www.conceptualism-moscow.org/page?id=313> (accessed 20.01.2017).
5. Katunyan M.I. “Novoe sakral'noe prostranstvo” *Vladimira Martynova* [The “New Sacral Space” of Vladimir Martynov]. Available at: <http://www.irms.ru/martynov02.html> (accessed 20.01.2017).
6. Silvestrov V.V. *Dozhdat'sya muzyki. Lektsii-besedy. Po materialam vstrech, organizovannykh S. Pilyutikovym* [Waiting for Music. The Conversational Lectures. On the Materials of the Meetings Organized by Sergei Pilyutikov]. Kiev, Dux i Litera Publ., 2012, 368 p.
7. Hilarion (Alfeyev), metropolitan. *Skuchaet dusha moyo o Gospode...* [My soul misses the Lord...], *Tserkovnyi vestnik* [Church Herald], 2005, no. 15–16 (316–317). Available at: <http://www.tserkov.info/art/?ID=4893> (accessed 20.01.2017).
8. Dubinets E.A. *Interv'yu s I.G. Sokolovym “Po-prezhnemu nazyvayu sebya kompozitorom”* [“I still Call Myself a Composer”, An Interview with Ivan Sokolov]. Moscow, Muzizdat Publ., 2016, 312 p.
9. *Interv'yu s I.G. Sokolovym “Vosparyayushchie lokti ispolnitelya”* [“The Uplifting Elbows of Musician”, An Interview

- with Ivan Sokolov]. Available at: <http://bogemnyipeterburg.net/vocabulare/alfavit/persons/s/sokolovIvan.htm> (accessed 20.01.2017).
10. Grachev V.N. “Novaya prostota” i minimalizm — stilevy tendentsii v sovremennom iskusstve (na primere tvorchestva A. Pyarta i V. Martynova) [The “New Simplicity” and Minimalism Are the Stylistic Trends in the Contemporary Art (By the Example of the Works by A. Pärt and V. Martynov)], *Musiqi Dunyasi*, 2013, no. 1(54). Available at: http://www.musiqi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=1604 (accessed 20.01.2017).
 11. Nestyev I.V. *Zhizn' Sergeya Prokofeva* [The Life of Sergei Prokofiev]. Moskva, Sovetskii Kompozitor Publ., 1973, 663 p.
 12. Varunts V.P. (ed.) *Prokofev o Prokofeve: stat'i, interv'yu* [Prokofiev about Prokofiev: Articles, Interviews]. Moscow, Sovetskii Kompozitor Publ., 1991, 285 p.
 13. Kholopova V.N. *Kompozitor Al'fred Shnitke* [Composer Alfred Schnittke]. Moscow, “Arkaim” Publ., 2003, 256 p.
 14. Gnativ N.V. Tematicheskoe tsitirovanie kak kompozitorskii metod v instrumental'nykh proizvedeniyakh Paulya Khindemita [Thematic Quotations as a Compositional Technique in the Instrumental Works by Paul Hindemith], *Muzykal'noe iskusstvo* [Musical Art], 2013, no. 13, pp. 79–86.
 15. Gaikovich M.A. *Vol'fgang Rim. Portret kompozitora* [Wolfgang Rihm. Portrait of the Composer], Cand. art studies diss. Abstr. Moscow, MGK im. P.I. Chaikovskogo Publ., 2009, 207 p.
 16. Pospelov P.G. Minimalizm i repetitivnaya tekhnika [Minimalism and the Repetitive Technique], *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy], 1992, no. 4, pp. 74–82.
 17. Martynov V.I. *Konets vremeni kompozitorov* [The End of the Composers' Time]. Moscow, Russkii Put' Publ., 2002, 296 p.
 18. Martynov V.I. *Zona opus posth ili rozhdenie novoi real'nosti* [The Zone of Opus Posth or the Birth of a New Reality]. Moscow, Klassika-XXI Publ., 2005, 288 p.
 19. Lévi-Strauss C. *Pervobytnoe myshlenie* [Prehistoric Thinking]. Moscow, Terra — Knizhnyi Klub Publ., Respublika Publ., 1999, 392 p.
 20. Tokun E.A. *Arvo Pyart. Tintinnabuli: tekhnika i stil'* [Arvo Pärt. Tintinnabuli: Technique and Style], Cand. art diss. Moscow, MGK i. P.I. Chaikovskogo Publ., 2010, 272 p.
 21. Tokun E.A. Tintinnabuli — istochnik novizny [Tintinnabuli — The Source of Novelty], *Arvo Pyart: besedy, issledovaniya, razmyshleniya* [Arvo Pärt: Interviews, Studies, and Reflections]. Kiev, Dukh i Litera Publ., 2014, 218 p.
 22. Restagno E. V dialoge s Arvo Pyartom [In the Dialogue with Arvo Pärt], *Arvo Pyart: besedy, issledovaniya, razmyshleniya* [Arvo Pärt: Interviews, Studies, and Reflections]. Kiev, Dukh i Litera Publ., 2014, 218 p.
 23. Dzhon Tavener: “Ya ispytal ogromnoe vliyaniye drevnerusskogo dukhovnogo peniya” [John Tavener: “I Experienced a Huge Influence of the Old Russian Spiritual Singing”]. Available at: <http://www.svoboda.org/a/270536.html> (accessed 20.01.2017).
 24. Stroganova M. Ser Dzhon Tavener — pravoslavnyi britanskii kompozitor [Sir John Tavener — An Orthodox British Composer], *Pravoslavie i mir* [Orthodoxy and the World], 2014, 24 Oct. Available at: <http://www.pravmir.ru/moyamuzyka-vdohnovlena-pravoslaviem-ili-ser-dzhon-tavener-v-rossii/> (accessed 20.01.2017).
 25. Silvestrov V.V. *Muzyka — eto penie mira o samom sebe... Sokrovennye razgovory i vzglyady so storony: besedy, stat'i, pis'ma* [Music is the Singing of the World about Itself... Intimate Conversations and Side Views: Discussions, Articles, Letters]. Kiev, 2004, 265 p.
 26. Lebedeva N. Peteris Vasks: the Interview, *Pribalt.Info*, 2008, Sept. Available at: <https://pribalt.info/abc.php?month=9&news=68> (accessed 20.01.2017) (in Russ.).
 27. Khasanova N. Interv'yu s kompozitorom Peterisom Vaskom (Latviya) [The Interview with the Composer Pēteris Vasks (Latvia)], *Musiqi Dunyasi*, 2007, no. 3–4/33. Available at: http://www.musiqi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=856 (accessed 20.01.2017).
 28. Biryukova E., Katunyan M. Pis'mo-schast'e. Muzykal'nyi festival' “Al'ternativa” zakonchilsya “Perepiskoi” kompozitorov Georgiya Peletsisa i Vladimira Martynova [The Letter of Happiness. Music Festival “Alternativa” Culminated by “Correspondence” of the Composers Georgs Pelēcis and Vladimir Martynov], *Vremya MN (Moskovskie novosti)* [MN Time (Moscow News)], 1998, 14 Oct.
 29. Ivan Sokolov: “Ya — chelovek emotsii”. *Igraem snachala* [Ivan Sokolov: “I am a Man of Emotions”. Da Capo al Fine], 2016, no. 12 (149), Dec. Available at: <http://gaze-taigraem.ru/a13201410> (accessed 17.01.2017).
 30. Savenko S.I. Prinoshenie muzykantu [A Tribute to Musician], *ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ: Vstrechi s Valentinom Sil'vestrovym* [ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ: The Meetings with Valentin Silvestrov]. Kiev, Dukh i Litera Publ., 2012, 408 p.
 31. Kuznetsova M. “...To tvorchestva s pokoem soglashen'e, to mysli pyl v dushevnoi tishine...” Eshche raz o nekontseptual'noi kontseptual'nosti “bagatel'nogo” stilya [Once Again about Nonconceptual Conceptuality of the “Bagatelle” Style], *Muzykal'naya Akademiya* [Musical Academy], 2013, no. 4, pp. 17–23.
 32. Buloshnikov M.L. Valentin Sil'vestrov vchera i segodnya: k probleme “slabogo stilya” [Valentin Silvestrov Yesterday and Today: to the Problem of “Weak Style”], *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual Problems of High Musical Education], 2010, no. 1, pp. 6–8.
 33. Cherednichenko T.V. *Muzykal'nyi zapas. 70-e. Problemy. Portrety. Sluchai* [Musical Stock. The 1970s. Issues. Portraits. Events]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2002, 592 p.
 34. Barthes R. Smert' avtora [The Death of the Author], *Izbrannyye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected Works: Semiotics. Poetics]. Moscow, 1994, pp. 384–391.