

Міністерство культури та інформаційної політики України
Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової

ОВСЯННІКОВА-ТРЕЛЬ Олександра Андріївна

УДК 781.2+78.01[.05/.071.1/.083]+78.03

**«НОВА ПРОСТОТА» ЯК СИСТЕМНИЙ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ
ФЕНОМЕН В СУЧАСНОМУ МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ**

17.00.03 – музичне мистецтво

Автореферат
дисертації на здобуття наукового ступеня
доктора мистецтвознавства

Одеса – 2021

Дисертацією є монографія

Роботу виконано на кафедрі історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової Міністерства культури та інформаційної політики України

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор
ШАПОВАЛОВА Людмила Володимирівна
Харківський національний університет мистецтв
імені І.П. Котляревського,
завідувач кафедри інтерпретології
та аналізу музики (м. Харків)

доктор мистецтвознавства, професор
КОПИЦЯ Маріанна Давидівна
Національна музична академія України
ім. П.І. Чайковського, професор кафедри
історії української музики та музичної
фольклористики (м. Київ)

доктор мистецтвознавства, професор
ШИП Сергій Васильович
Південноукраїнський національний педагогічний
університет імені К. Д. Ушинського
Міністерства освіти і науки України,
професор кафедри музичного мистецтва
і хореографії

Захист відбудеться «29» вересня 2021 р. о 10.00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 41.857.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора наук в Одеській національній музичній академії імені А. В. Нежданової, за адресою: 65023, м. Одеса, вул. Новосельського, 63, малий зал.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, за адресою: 65023, м. Одеса, вул. Новосельського, 63, а також на сайті ОНМА імені А. В. Нежданової: http://odma.edu.ua/science/dissertation_council/materials.

Автореферат розіслано «28» вересні 2021 р.

В.о. вченого секретаря
спеціалізованої вченої ради,
доктор мистецтвознавства, професор



Л. І. Повзун

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Сучасна композиторська творчість представлена широкою палітрою жанрових і стильових концепцій, які втілюють найрізноманітніші індивідуально-авторські інтерпретації європейських традицій музичного мистецтва. Це зумовило надзвичайну строкатість і щільність стильового ландшафту академічної музики, для якого з останньої третини ХХ століття симптоматичною стає тенденція до спрощення музичної мови, простоти музичного вираження і прагнення до його відкритості для слухача, що набуває особливої актуальності для композиторської практики в умовах домінування академічного музичного авангарду як своєрідного мейнстріму європейського музичного мистецтва. Дана тенденція зумовила декларацію ідей «нової простоти» у творчості західноєвропейських композиторів 1970-х років, визначила магістральний вектор розвитку композиторської творчості й за межами Західної Європи, оформилася у кінцевому результаті в стійку стильову якість академічного музичного мистецтва другої половини минулого століття і не втратила своєї актуальності й для сучасності. При цьому «нова простота» – як стильовий маркер композиторської творчості, що вказує на його естетичну, жанрову, музично-мовну і композиційно-технологічну специфіку, разом з цим набуваючи поняттєвої ваги в сучасному музикознавчому дискурсі, – до сих пір не отримала свого теоретичного обґрунтування та не має достатньо чіткої дефініції. Цей факт можна пояснити тим, що дане явище музичного мистецтва відзначене принциповою незавершеністю і відкритістю новим композиторським рішенням. Але, як показує історична практика, «нова простота», незважаючи на свою молодість у порівнянні з класичними музичними стилями ХХ століття, «накопичила» достатню кількість свідчень свого існування (у формах музичного матеріалу, надзвичайно ємного вербального композиторського дискурсу, музикознавчих рефлексій та виконавської практики), які дозволяють здійснити спробу їх теоретичного узагальнення з метою формування музикознавчої концепції цього феномена музичного мистецтва.

Актуальність даного дослідження можна визначити як вищеозначеними, так і наступними причинами:

«Нова простота», що присутня в музикознавчих дослідженнях у якості поняття-репрезентанту індивідуально-стильової специфіки творчості цілого ряду сучасних композиторів (Х.-Ю. фон Бозе, К. Швайніц, А. Рим, А. Пярт, В. Мартинов, Г. Пелецис, О. Рабінович-Бараковський, Г. Канчелі, О. Кнайфель, В. Сильвестров, В. Польова, Дж. Тавенер, Х. Гурецький, М. Найман, Х. Абрахамсон та ін.) і окремих зразків музичного мистецтва, не завжди виявляє чіткість своїх стильових меж, які б дозволили констатувати характерні особливості того чи іншого індивідуально-композиторського стилю або окремого музичного твору відповідно до її типологічних властивостей. Як правило музикознавчі описи в даному випадку баланують на межі змістовно-сміслового комплексу неоромантизму, мінімалізму і

музики неакадемічної традиції, залишаючи за дужками власне специфіку «нової простоти». Це обумовлює необхідність більш глибокого розмежування зазначених стильових сфер і виокремлення виразового комплексу «нової простоти» як самодостатнього показника композиторської поетики, що визначає її художньо-естетичні, жанрово-стильові, комунікативні та музично-виконавські параметри, досягаючи автономії у стильовій царині сучасного музичного мистецтва.

Феномен «нової простоти» виявляє принципову відсутність стильової гомогенності, яка дозволила б визначати його як окремих стильовий шар музичного мистецтва: у музикознавчому дискурсі під «ною простотою» зазвичай розуміють конгломерат індивідуально-авторських композиторських інтерпретацій ідеї та способу музичного вираження (в історичному витoku своєму альтернативної «складній» авангардній музиці), який демонструє принцип мовно-стилістичної стратифікації в рамках даної тенденції розвитку композиторської творчості, зумовленої історико-хронологічним, національно-культурним і соціо-культурним чинниками. У кожній окремій композиторській версії «простої» музики, можна говорити про її «новий» вигляд і смисл, про ті нові композиційні форми втілення простоти в музиці, які визначають безмежність її семантичних проєкцій в їх залежності від авторського музичного висловлювання. У зв'язку з цим виникає необхідність, з одного боку, диференціації розмаїття принципів і способів музично-композиційної трансформації музичного вираження концепції «простоти» у творчості композиторів різних країн, різних поколінь і різних традицій музичного мистецтва (як академічної, так і за її межами); з іншого – конкретизації музикознавчого осмислення змістовно-сміслового комплексу концептів «простота» і «складність» («новизна») в їх категоріальних значеннях (як філософських, естетичних та етичних категорій) – як тих, що визначили смислові інтенції композиторської творчості та магістральні жанрово-стильові тенденції музичного мистецтва останньої третини ХХ – перших десятиліть ХХІ століть.

Таким чином, проблематика пропонованого дослідження знаходиться на перехресті декількох наукових дисциплін: музикознавства, філософії, естетики та музичної естетики, культурології, мистецької авторології. У зв'язку з чим виникає потреба уточнення термінологічного апарату дослідження – у виявленні історичних та теоретичних передумов дослідження феномену «нової простоти», актуальних методологічних чинників дослідження «нової простоти» в сучасному музикознавстві; у визначенні контекстуальних значень «нової простоти» у стильовому просторі ХХ–ХХІ століть як чинників й показників її концептуальних рис; при виокремленні предметних конотацій поняття «нова простота» як смислових інтенцій композиторської творчості та визначенні принципів інтеграції «нової простоти» як музично-стильового явища в інші сфери художньої практики в напрямку універсалізації нею власного музично-виразового потенціалу.

Зв'язок дослідження з науковими програмами, планами, темами.

Тематика дисертаційного дослідження відповідає змісту перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності ОНМА імені А.В. Нежданової на 2017-2021 роки, зокрема темам № 8 – «Теорія стилю у музикознавстві» та № 9 – «Музика в родині мистецтв: художньо-естетична зумовленість взаємодії музики з літературою та живописом».

Мета дослідження полягає: у визначенні системних рівнів та жанрово-стильових констант «нової простоти» як феномена сучасного музичного мистецтва; у доведенні категоріально-методичної значущості «нової простоти» як в сучасному музичному мистецтві, так і в сучасному музикознавчому дискурсі.

Мета дослідження передбачає відповідні ***завдання дослідження***:

- з'ясувати стан теоретичної розробленості стильової номінації «нової простоти» та її проблемного кола у музикознавчому дискурсі;
- обґрунтувати світоглядні та художньо-стильові засади формування концепції «нової простоти» у творчості західноєвропейських композиторів другої половини ХХ століття;
- охарактеризувати творчі інтенції індивідуально-композиторських версій «нової простоти» у просторі радянського/пострадянського музичного мистецтва;
- визначити методичні засади дослідження феномену «нової простоти»;
- розглянути вербальний дискурс композиторів-репрезентантів «нової простоти» в контексті методологічної спрямованості сучасного музикознавства;
- дослідити авторське композиторське слово як передумову музикознавчого моделювання теоретичної концепції «нової простоти»;
- розглянути музично-стильову парадигматику другої половини ХХ–початку ХХІ століть як чинник контекстуальних значень «нової простоти»;
- виявити змістовний комплекс поняття простоти у визначені художньо-естетичних засад музичного мистецтва;
- обґрунтувати антиномію простоти-складності в якості чинника музично-стилістичного комплексу «нової простоти»;
- дослідити значення жанрово-комунікативного модусу і компенсаторної функції «нової простоти» (на прикладі «слабкого стилю» В. Сильвестрова);
- розглянути тенденцію універсалізації музично-семантичного комплексу «нової простоти» в сучасному мистецтві на прикладі виявлення її семантичних функцій в кіномистецтві.

Об'єкт дослідження – композиторська творчість останньої третини ХХ – перших десятиліть ХХІ століття та шляхи відображення її стильового змісту у музикознавчому дискурсі.

Предмет дослідження – системні аспекти феномена «нової простоти» та його індивідуально-авторські чинники, іманентне та контекстуальне художньо-естетичне значення.

Матеріалом дослідження стали, з одного боку, праці по філософії, естетиці та музичній естетиці, в яких висвітлені феноменологічні аспекти простоти й новизни як понятійно-сміслових складових «нової простоти», а також музикознавчі роботи, присвячені розробці окремих аспектів жанру та стилю у композиторській практиці ХХ століття та сучасності; з іншого – багаточисленні висловлювання, інтерв'ю, бесіди та зразки літературної творчості композиторів-репрезентантів «нової простоти» (зафіксовані як в усному, так і у письмовому авторському слові), що в комплексі утворюють розвинений вербальний композиторський дискурс; і з третього боку – нотні тексти та аудіо- і відеозаписи, що складають корпус зразків композиторської творчості, репрезентуючої стилістику «нової простоти» (твори Х.-Ю. фон Бозе, К. Швайніца, А. Рима, А. Пярта, В. Мартинова, Г. Пелециса, О. Рабіновича-Бараковського, Г. Канчелі, О. Кнайфеля, В. Сильвестрова, В. Польової, Дж. Тавенера, Х. Гурецького, М. Наймана, Х. Абрахамсона та ін.).

Методологія дослідження. Робота базується на узагальненні різних рівнів мистецтвознавчої методології: філософського, загальнонаукового та спеціально-наукового рівнів, а також методів дослідження, які вели до формування цілісного музикознавчого уявлення про «нову простоту» як явище сучасного музичного мистецтва в його історичній та індивідуально-стильовій динаміці. Окрім загально-філософських та загально-наукових методів дослідження (діалектичного, аналітичного і синтезуючого, індуктивного та дедуктивного, емпіричного, гіпотетичного та ін.), особливо доцільними виявилися наступні: для вивчення наукових джерел з даної проблематики у дослідженні застосовано термінологічний та аналітично-реферативний підходи; для виявлення індивідуально-стильової динаміки композиторської творчості в роботі застосовувався біографічний метод; в аналізах музичних текстів (нотних, аудіо- та відео) використовувались аналітичний музикознавчий, текстологічний, вибірковий та компаративний методи; для визначення системно-стильових рівнів «нової простоти» як тенденції музичного мистецтва було застосовано структурно-функціональний метод; для виявлення семантичних функцій музики «нової простоти» в сучасному кіномистецтві застосовано метод слухового аналізу музичного компоненту медіатексту (за авторською методикою Т. Шак); при обґрунтуванні теоретичного і практичного значення основних положень, результатів дослідження провідним став системний метод; в роботі над узагальненнями системно-структурний метод допоміг зрозуміти досліджуване явище як систему різних дослідницьких та творчо-практичних напрямів та розгалужень – він став об'єднуючим фактором у цілісному осмисленні феномену «нової простоти».

Важливими в роботі виявилися: термінологічний, логіко-конструктивний підходи (Л. Киященко, А. Книгін, О. Лосєв, О. Милословов), інтердисциплінарний підхід (О. Кущина, М. Старчеус, К. Швидко), теорії музичної мови (И. Бонфельд, Ю. Кон, Т. Лазутіна, О. Самойленко), тексто-семантичні та інтонаційно-семантичні підходи (М. Арановський, О. Самойленко, Ю. Грібіненко); основні положення авторології (М. Бахтін), текстології (Ю. Лотман, О. Михайлов, М. Арановський), лінгвістичної теорії метамови (Р. Барт), теорії кіномузики (З. Лісса, J. Wingstedt); принципи антитетики складності й простоти (Л. Киященко), «художньої дистанції» (С. Шип), «художнього відкриття (Л. Мазель), «прозорості тексту» (С. Зонтаг), «творчо-економного слова (О. Михайлов), «ока, що слухає» (П. Клодель), «звукового потоку» (В. Мартинов), «словника музики» (В. Сильвестров), «міжпарадигмальності» (Т. Сиднева), «спресованості часу» (Т. Чередниченко), «нової природності» (А. Пелипенко); положення про ієрофонію (М. Еліаде), компенсаторну функцію мистецтва (Ю. Борєв, В. Бичков), мнемонічну функцію жанру (Т. Бовсунівська, Д. Кірнарська, О. Самойленко), неактуальний стиль (О. Кужелева), жанровий модус (Є. Назайкинський), жанровий архетип (Л. Казанцева), комунікативний архетип (Д. Кірнарська), симбіотичну полістилістику (Є. Чигарьова), неоканонічність в музичному мистецтві (Є. Чигарьова), стильовий діалог (О. Самойленко), темпоральну естетику (В. Суханцева), «метафоричну есеїстику» (І. Ільїн), «транссеманталізм» (М. Епштейн), «трансгресивність музики» (О. Михайлов), «медіатекст» (Т. Шак), «комунікативний образ» (О. Аронсон).

Теоретичною основою дослідження стали наукові праці з галузей:

- *філософії* (Аристотель, Ж. Бодрійяр, Б. Вишеславцев, Г. Гегель, Р. Генон, П. Гуревич, Ж. Дерріда, І. Ільїн, Л. Киященко, А. Книгін, Н. Кузанський, Ж. Ліотар, О. Лосєв, М. Мамардашвілі, О. Милославов, Платон, Г. Померанц, І. Тен, П. Флоренський, Ю. Хабермас, У. Еко та ін.);
- *естетики* (Е. Берк, Ю. Борєв, В. Бичков, Дж. Леопарді, О. Лосєв, С. Маркус, В. Шестаков, М. Овсянніков та ін.);
- *літературознавства* (Р. Барт, М. Бахтин, В. Виноградов, О. Веселовський, Д. Лакофф, Ю. Лотман, О. Михайлов, Ю. Тинянов);
- *релігієзнавства* (В. Зелінський, М. Еліаде та ін.);
- *авторології* (Н. Болотнова, А. Большакова, В. Кожинов, І. Коновалова, Н. Римарь та ін.);
- *історії та теорії культури* (К. Акопян, М. Альбедиль, А. Ассман, Т. Бовсунівська, С. Буріні, Б. Гройс, С. Зонтаг, А. Колеснікова, Н. Маньковська, А. Пелипенко, М. Епштейн, С. Ячин та ін.);
- *історії та теорії музичного мистецтва* (В. Бобровський, М. Бонфельд, Г. Григор'єва, Б. Гецелев, Р. Грубер, Н. Гуляницька, К. Дальхауз, О. Долинська, В. Задерацький, А. Климовицький, Ю. Кон, Т. Красникова, Т. Лазутіна, Н. Ліва, Т. Ліванова, Л. Мазель,

- В. Мацієвський, В. Суханцева, Б. Сюта, Г. Тараєва, Ю. Холопов, Н. Хруцова, В. Чинаєв, Л. Шаповалова, С. Шип та ін.);
- *теорії жанру та стилю в музиці* (А. Амрахова, М. Арановський, В. Варунц, Н. Герасимова-Персидська, В. Грачов, Ю. Грібіненко, Н. Гуляницька, Д. Житомирський, К. Зенкін, Л. Казанцева, Т. Калімуліна, М. Катунян, Д. Кірнарська, Л. Кияновська, О. Козаренко, О. Корчова, І. Коханик, А. Кром, О. Курчанова, М. Лобанова, О. Лойко, Т. Мдівані, В. Медушевський, Є. Назайкинський, О. Опанасюк, Л. Повзун, П. Поспелов, Н. Ручкіна, С. Савенко, О. Самойленко, А. Сохор, О. Токун, В. Холопова, Т. Чередниченко, Є. Чигарьова, Л. Шаповалова, С. Шип та ін.);
 - *теорії інтерпретації* (М. Аркадьєв, В. Москаленко, Ю. Ніколаєвська, Л. Шаповалова та ін.);
 - *філософії і соціології музики* (Т. Адорно, К. Дальхауз, П. Сорокін, Д. Хезмондалш та ін.);
 - *психології, психології мистецтва* (А. Адлер, Л. Виготський, О. Самойленко, М. Хренов та ін.);
 - *кінознавства* (Ю. Арабов, Р. Арнхейм, О. Аронсон, А. Базен, Т. Кашані,
 - *теорії кіномузики* (О. Дворніченко, Н. Кононенко, З. Лісса, О. Русинова, С. Уваров та ін.);
 - *літературних праць композиторів та режисерів* (А. Луніна, О. Муніпов; П. Булез, А. Веберн, П. Грінуей, В. Єкимовський, Д. Ленг, В. Мартинов, М. Метнер, М. Найман, Г. Пелецис, А. Пярт, О. Рабінович-Бараковський, В. Сильвестров, О. Сокуров, Дж. Тавенер та ін.).

Наукова новизна представленого дослідження та отриманих результатів полягає в тому, що *вперше* в українському музикознавстві предметом спеціального дослідження стало *явище «нової простоти» в сучасному музичному мистецтві* в його системній цілісності. Результати дослідження *вперше* в українській науці *систематизують та поглиблюють уявлення про «нову простоту» як феномен сучасного музичного мистецтва, розширюють методологічні засади сучасного музикознавства.*

В роботі вперше:

- досліджена багаторівневність стильового явища «нової простоти» та доведено його значення як магістрального в сучасній композиторській творчості;
- обґрунтована взаємодія явищ і понять простоти, складності, а також їх антиномічної єдності, ясності, новизни, симбіозу, неоканонічності, метамови як базових в розумінні стильової концепції «нової простоти»; розкриваються зміст і значення поняття «нова простота», простежуються витoki і розвиток даного феномену;

- виявлений комплекс константних стильових атрибутів «нової простоти» в єдності аспектів композиторської, виконавської і слухацької творчості;
- розроблений аналітичний підхід у дослідженні «нової простоти» як стильової тенденції музичного мистецтва, що репрезентує новий тип композиторської свідомості та методів музичної творчості у відповідності до світоглядних засад культури постсучасності;
- запропоновані дефініція «нової простоти» як симбіотичної стильової тенденції сучасного музичного мистецтва; історико-хронологічна, соціо-культурна, індивідуально стильова типологія «нової простоти»;
- визначені структурно-системні стильові рівні «нової простоти» як жанрово-стильового явища сучасної музичної культури;
- досліджено вербальний композиторський дискурс в якості фактору концептуалізації явища «нової простоти» та методологічного чинника її музикознавчого дослідження;
- обґрунтований комунікативний потенціал музично-семантичного комплексу «нової простоти» в умовах художнього синтезу на прикладі функціональних значень кіномузики в сучасному кіномистецтві;
- до наукового обігу введені музичні твори-репрезентанти «нової простоти», що раніше не входили до кола аналітичного матеріалу при дослідженні даного явища музичного мистецтва;
- наукове значення роботи полягає також у можливості широкого використання одержаних результатів у подальшій науковій розробці даної проблематики. Спираючись на запропоновані концептуальні положення, можна значно поглибити уявлення про особливості та еволюцію феномену «нової простоти» в сучасному музичному мистецтві.

Крім того, комплексне дослідження феномену «нової простоти» як системного жанрово-стильового явища сучасного музичного мистецтва, що охоплює широкий спектр її контекстуальних значень та типологій, розуміється нами як музикознавче осмислення магістрального вектору розвитку сучасної композиторської творчості у напрямі універсалізації музичної мови, узагальнення-редукції музично-мовних нормативів первинно-прикладної (до-композиторської) та вторинно-жанрової (композиторської індивідуально-авторської) жанрово-стильових сфер, в результаті чого утворюється якісно новий феномен сучасного музичного мистецтва – симбіотичний музичний стиль, – *є запропонованим вперше.*

У дослідженні набуло **подальшого розвитку** вивчення жанрово-стильових засад сучасного музичного мистецтва та їх індивідуально-авторських чинників; виявлення взаємозалежності і взаємозумовленості між новаціями композиторської практики, традиціями музичного мистецтва, актуальною культурно-світоглядною парадигмою та галузями художньої практики; вивчення особливостей сучасної композиторської творчості з її орієнтованістю на створення «позитивної музичної екології»; розгляд

неоканонічних тенденцій сучасної музики як якісно новий рівень узагальнення жанрово-стильових традицій музичного мистецтва; дослідження шляхів й принципів взаємодії сучасної академічної музики з поза-академічною сферою музичної творчості та іншими видами мистецтв.

Теоретична та практична цінність дослідження зумовлена взаємодією певних дослідницьких ракурсів:

1. Науково-теоретична значущість зумовлена тими положеннями, підходами і методиками, що дають можливість їх застосування в дослідженні особливостей специфічних стильових явищ музичної творчості сучасного періоду; розробкою ключових положень у галузі жанрово-стильової теорії, інтонаційної теорії музичного мистецтва, музичної авторології; запровадженням нового поняття про «нову простоту» для позначення новітніх багаторівневих та багатокомпонентних явищ, що відкриває перспективи більш адекватного розкриття змісту сучасного музичного мистецтва.

2. Практична значущість представлених результатів дослідження зумовлюється можливостями використання матеріалів роботи при розробці навчальних планів, програм та рекомендацій, при складанні навчальних посібників та підручників до лекційних курсів «Історія зарубіжної музики», «Історія музики ХХ століття», «Сучасна музика», «Музична критика» тощо. Матеріали дослідження можуть використовуватись в практичній діяльності музикознавців-викладачів, музикознавців-лекторів, музикантів-виконавців та ін.

Апробація матеріалів дослідження здійснена на засіданнях кафедри історії музики та музичної етнографії, а також у формі наукових доповідей (всього 29) на:

Міжнародних конференціях – «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність» (Одеса, 2013, 2010, 2011, 2012, 2014, 2015, 2017); «Музичні інформаційні інновації: досвід та проблема розвитку» (Одеса, 2009); «Одеська композиторська школа в світовій музичній культурі» (Одеса, 2012); «Музичне мистецтво та культура: Захід-Схід» (Одеса, 2013, 2014, 2015, 2017); «Interpretacie dzieła muzycznego. Teoria i praktyka». I Międzynarodowa Konferencja «Interpretacje dzieła muzycznego w stronę semantyki» (Bydgoszcz, Польща, 2015); «Music Science Today: the permanent and the changeable» («Daugavpils, Латвія, 2016); «Синергетика природи культури: наукова рефлексія над взаємодією Еросу і Етосу» (Львів-Коломия, 2016); «Die Relevanz und die Neuheit der modernen wissenschaftlichen Studien» (Wien, 2019); «Бетховен та ХХІ сторіччя: європейський простір мистецької освіти»: Міжнародна науково-практична конференція у рамках ХХVІІ Міжнародного музичного фестивалю «Харківські асамблеї» (Харків, 2020 р.); «Cultural studies and Art criticism: Things in Common and Development prospects». International scientific and practical conference (Ca'Foscari University of Venice, Italy, 2020); «Міждисциплінарні наукові дослідження: особливості

та тенденції (Чернігів, 2020); «Музична комунікація в питаннях та відповідях» (Харків, 2021 р.);

Всеукраїнських конференціях – «Вища освіта України та культуротворчий процес» (Ялта, 2010); «Музичний твір в аурі інтерпретації» (Київ, 2016); «Просторово-часова організація фактури у багатоголосі музичної творчості (Київ, 2012);

Міжнародних семінарах – «Музикознавче слово в інформаційному контексті (пост)сучасності» (Одеса, 2018, 2019, 2020, 2021); «Музика та музикознавство у реальному світі: існування без обмежень» (Одеса, 2020).

Основні положення та висновки дослідження були опубліковані у 28 наукових одноосібних працях, з яких: одна монографія (обсягом 22,5 ум. друк. арк.); 24 наукових статті, з них: 19 – у наукових фахових виданнях України, 1 – у фахових виданнях України, включених до міжнародних наукометричних баз (WoS); 3 – в іноземних періодичних фахових виданнях; 1 – в українському виданні; 2 – апробація у іноземному фаховому виданні, 1 – апробація в українському виданні.

Кандидатську дисертацію «Національна ідея німецької музики у творчості композиторів XVIII-XX століть» за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво» захищено 18 жовтня 2007 року у спеціалізованій вченій раді Одеської державної музичної академії імені А.В. Нежданової; в тексті докторської дисертації матеріали і висновки кандидатської не використовувалися. Сформульовані у пропонованому дослідженні положення виносяться на захист уперше.

Структура роботи. Дисертаційне дослідження представлено у вигляді монографії та складається зі вступу, п'яти розділів, висновків, списку використаних джерел (623 найменування, із них 46 – іншомовні) та анотації (англійською мовою). Загальний обсяг монографії – (462 с.), з них обсяг основного тексту – (407 с.).

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ

У **Вступі** пропонується постановка проблеми, обґрунтовується актуальність обраної теми, визначаються мета, завдання, об'єкт, предмет, методологічні засади дослідження; вказуються матеріали дослідження, відправні поняття та постулати, розкривається наукова новизна та окреслюються головні новаційні положення та поняття, що виносяться на захист.

У **Розділі 1** «Історичні та теоретичні передумови дослідження феномену «нової простоти». «Нова простота» як об'єкт сучасного музикознавчого дискурсу: від історичної практики до теорії», що складається з двох підрозділів, в яких систематизуються в історико-хронологічному і соціо-культурному аспектах розрізнені відомості про композиторів різних країн, творчість яких була пов'язана зі становленням «нової простоти» як естетичної ідеї музичної творчості та кристалізацією її в

стильову тенденцію європейського академічного музичного мистецтва. Визначаються основні напрямки музикознавчого освоєння феномену «нової простоти», що склали проблемне поле досліджень німецьких, американських, британських українських, російських та ін. музикознавців.

У підрозділі 1.1. *«Світоглядні та художньо-стильові засади формування концепції «нової простоти» у творчості західноєвропейських композиторів другої половини ХХ століття»* представлено огляд провідних підстав творчого досвіду західноєвропейських композиторів у створенні «нової простоти» як світоглядно-естетичної концепції музичного мистецтва, суть якої була визначена її опозиційно-альтернативним характером до академічного музичного авангарду 1950-60 років. Зазначено, що у творчості молодого покоління німецьких композиторів 1970-років (Х.-Ю. фон Бозе, Х.-К. фон Дадельсена, В. фон Швайніца, М. Трояна, Д. Мюллер-Сіменса, У. Штранца і В. Рима) сформувалася ідея «нової простоти» як вираження творчої свободи композитора, яка не обмежується технічно-композиційними і естетичними нормами серіальності і відкрита до «внутрішніх імпульсів та потреби у вираженні» (за А. Вільямсом). Відмічається, що переоцінка цінностей музичного авангарду багато в чому була 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.

Наголошується, що індивідуальний підхід до пошуку простоти 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 визначальними є мелодійна і тонально-гармонійна основа музичної виразності, підґрунтям якої часто слугувала музична лексика класико-романтичної доби. Зазначена тенденція проявилася у творчості більшості німецьких композиторів, чиє 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.

Виявляються провідні напрямки музикознавчого осмислення смислових інтенцій творчості німецьких композиторів, що розгортався, з одного боку, у руслі музично-теоретичних та музично-соціологічних рефлексій (К. Дальхауз, В. Вільямс, Дж. Балік, Дж. Евартс), з другого – по лінії понятійно-термінологічної конкретизації нової тенденції композиторської творчості та визначенні її стильових параметрів (А. Райман, К. Дальхауз). Так, К. Дальхауз стверджував, що тенденція спрощення

музичної мови, з одного боку, пов'язана з розчаруванням у колишніх ідеалах музичного мистецтва, з іншого – із запереченням соціальної, ідеологічної функції музичної творчості. Також видатний німецький музичний теоретик та соціолог вказував на використання тризвуку в музиці представників «нової простоти» як демонстрацію повернення «гармонійних тенденцій» у розвитку музичного мистецтва і маніфестацію особистої творчої позиції молодих німецьких композиторів щодо авангардистської естетики дисонансу. Спроба теоретичного обґрунтування даної позиції пов'язана з ім'ям німецького композитора А. Раймана, який першим ввів поняття «нової простоти» у композиторській і музикознавчій термінологічно-понятійній обіг, що затвердилося в музикознавчому дискурсі поряд з широко поширеним дальхаузівським визначенням «нова суб'єктивність».

Вказано, що аналогічна тенденція притаманна і творчості композиторів за межами Німеччини, що вказувало на її актуальність в загальноєвропейських масштабах. У набагато більшій мірі звільнення від авангардної стилістики спостерігається у творчості данських композиторів середини ХХ століття, що у 1960-тих роках об'єдналися в групу однодумців під тією ж назвою «нової простоти» (Den Ny Enkelhed). Хронологічно їх творчий досвід передував німцям і відрізнявся більш радикальним підходом до спрощення музичної мови на основі повернення тональності, ясності гармонійного і мелодійного рельєфу і принципу повторюваності інтонаційних формул класико-романтичної музики (Х. Крістіансен та ін.), а також у напрямі редукції поетики музичного романтизму, що знайшов своє яскраве вираження у творчості Х. Абрахамсена, яку сам композитор визначив як «особистий діалог з романтизмом». Вказані стильові особливості музичних творів данських композиторів стали об'єктом музикознавчих досліджень данської версії «нової простоти», що спрямовані на висвітлення взаємозв'язків композиторської творчості з традиціями європейської музики та американським мінімалізмом (М. Шелл, А. Шнайдерюрген та ін.). У стильовій аурі «нової простоти» знаходиться також і творчий досвід нідерландського композитора С. тен Хольта, який відомий як винахідник оригінального авторського стилю мінімалізму «європейського зразка», що був вільним від впливів східної філософії та радикального експерименталізму й мав ядро виражений ретроспективний характер, оскільки здійснився на основі реінтерпретації класико-романтичної музичної лексики.

У творчих біографіях таких видатних композиторів другої половини ХХ століття Дж. Тавенера і Х. Гурецького виявляється стильова переорієнтація від авангардистської естетики у бік спрощення музичної мови на засадах духовних та ретроспективних інтенцій музичної творчості, що, на думку музикознавців, зумовлює їх приналежність до «нової простоти» або, найчастіше, до так званого «сакрального мінімалізму» (А. Андреаполус, Дж. Фиск, Г. Хейден, Д. Ревілл, Дж. Шелл, Р. Насонов, Ю. Кучурівський). Зазначається, що завдяки Дж. Фіску, ім'я Дж. Тавенера стало асоціюватися з

музичними відкриттями «нової простоти», при цьому негативна конотація, що була закладена у дослідженні американського музикознавця все більше втрачала значення в процесі дослідницьких відкриттів глибинних смислів авторської концепції музичної творчості британського композитора. Найбільш адекватна музикознавча оцінка творчості Дж. Тавенера, на наш погляд, представлена розробками її релігійної концепції Р. Насоновим, який вибудовує її на основі православного богословсько-містичного вчення про рятівне залучення людини до Бога у нествореній енергії, що склалася в ісихазмі (музика як феосис).

Зазначено, що філософсько-естетичні аспекти «нової простоти» також склали широке проблемне поле музикознавчих та музично-соціологічних досліджень К. Дальхауза, А. Андреополуса, Д. Баліка, Дж. Евартса, А. Вільямса, Т. Тейлора, Дж. Фіска, Дж. Герберта, І. Роха та ін.

Підрозділ 1.2. «Індивідуально-композиторські версії «нової простоти» у просторі радянського/пострадянського музичного мистецтва» присвячений розгляду світоглядних та художньо-естетичних підстав творчості композиторів радянського/пострадянського простору, що зумовили формування «нової простоти» як стильової тенденції музичного мистецтва останньої третини ХХ століття.

Відзначається, що переосмислення художньо-естетичних і композиційно-технологічних цінностей музичного авангарду, яке відбувалося в руслі концептуалізації ідеї спрощення музичної мови, призвело до виникнення ряду оригінальних індивідуально-авторських концепцій «нової простоти» у творчості А. Пярта, В. Сильвестрова, В. Мартинова, О. Рабіновича-Бараковського, Г. Пелециса, та композиторів молодшого покоління, імена яких досить часто звучать в контексті стилістичних ознак «нової простоти» (М. Шуха, О. Криволап, В. Польової, І. Соколова та ін.). Наголошується, що жоден з названих композиторів не ототожнює свій індивідуальний стиль з « новою простотою », тобто не визначає його поняттям «нової простоти». Більш того, за творчістю деяких з них у музикознавчому і музично-критичному середовищі закріпилися зовсім інші стильові «ярлики»: так Г. Пелециса зазвичай розглядають як представника «нової консонантної музики» (або «нової консонантності»); А. Пярт вважає себе винахідником «стилю tintinnabuli», а його ім'я звично асоціюється з таким стильовим напрямком сучасного музичного мистецтва як «сакральний мінімалізм» (так само як і творчість останніх десятиліть В. Польової, яка зазнала свого часу значний вплив естонського композитора); В. Сильвестров позначає свій стиль як «слабкий» або «неактуальний» (або «багательний» стосовно до творчості сьогодення); В. Мартинов позиціонував свою творчість з позицій «нульового стилю», а також «концептуального мінімалізму», що апелює до первинно-ритуальних підстав музичної творчості.

В цьому виявляється істотна відмінність між композиторською практикою на Заході і радянського/пострадянського музично-академічного простору: в першому випадку музикознавче осмислення нової тенденції

сприяло «уніфікації» творчого досвіду різних композиторських індивідуальностей відповідно до змістовної визначеності поняття-терміну «нової простоти»; у другому – відсутність спеціалізованої теоретичної рефлексії ініціювало принципову свободу композитора в реалізації своїх творчих намірів, що породило багатоваріантність вихідного музично-стильового імпульсу, актуального для європейського музичного світу. Однак, як свідчить композиторське слово, досить різні у своєму баченні «іншого», відмінного від авангардної естетики, шляху розвитку музики композитори утворили стильову єдність, що орієнтувалася на ідеали «нової простоти».

Доводиться, що ситуація переходу «із складності в простоту», що виявилася показовою для різних за своїм творчим даруванням композиторів, була пов'язана із тією загальною атмосферою, що панувала у радянській неофіційній художній культурі, яку сучасники усвідомлювали як час небувалого інтелектуального підйому і творчої активності. З одного боку, активність неофіційної мистецької культури 1970-х років відображає ту культурну ситуацію, що максимально сприяла появі нонконформізму від музичної творчості, який протистояв як парадигмі офіційного радянського мистецтва, так і парадигмі авангарду; з іншого – актуальною для композиторської свідомості була і опозиція більш вузького, локального значення, що пов'язана з наростаючим у 1970-ті роки розшаруванням творчих інтересів у авангардному середовищі радянського музичного мистецтва і конфронтацією «шістдесятників» і «сімдесятників». Музична творчість останніх визначила східноєвропейську концепцію «нової простоти» в її індивідуально-стильовій стратифікації.

Зазначено, що музикознавчі виходи на «нову простоту» здійснюються переважно у просторі досліджень індивідуального авторського стилю того чи іншого композитора, що складає пріоритетний проблемний напрямок сучасного музикознавства. Однак ці спроби досить нечисленні: вони представлені невеликою кількістю дисертаційних досліджень (Г. Грачов, О. Лойко, А. Каменєва, Р. Насонов, О. Осецька, А. Панова, Н. Ручкіна, О. Токун), окремих публікацій (М. Катунян, Т. Чередниченко, В. Чинаєв, Н. Ліва, А. Татарнікова, А. Сафронов), розділів у навчальних посібниках (М. Катунян, Н. Гуляницька) та спрямовані на виявлення стилістичних ознак «нової простоти» «всередині» того чи іншого композиторського стилю.

Розгляд індивідуально-композиторських версій «нової простоти» (В. Мартинов, А. Пярт, В. Сильвестров, Г. Пелецис, О. Рабінович-Бараковський та ін.) в проекції на музикознавчі рефлексії щодо їх світоглядних та стильових засад, дозволяє констатувати, що музикознавчий досвід дослідження даної стильової тенденції композиторської творчості останньої третини ХХ – перших десятиліть ХХІ століття є досить емним, але його характерною ознакою є понятійно-термінологічна невизначеність щодо стильової номінації «нової простоти», яка у більшості музикознавчих дослідженнях «розпорошується» у змістовно-смісловій конкретиці неоромантизму і мінімалізму та неоканонічності (С. Савенко, Т.

Чередниченко, М. Катунян, О. Долинська, Г. Грачов, О. Лойко та ін.). Так, основну ідею творчості автора музично-культурологічної концепції «кінця часу композиторів» В. Мартинова М. Катунян описує в таких термінах, як «неоканонічне», «неєвропейське», «несвітське», «неакадемічне», «не традиційно-акустичне». Авторська концепція «слабкого», «неактуального стилю» або «багательного стилю» і «мета-музики» В. Сильвестрова, що зумовила специфічну жанрову сферу його творчості з приставкою «пост-» (постлюдії, постскриптур, постсимфонія), визначила визначає спеціальну тематичну галузь музикознавчих досліджень (Ю. Грібіненко, І. Коханик, О. Кужелева, О. Самойленко, Д. Жалейко, К. Моцаренко та ін.).

Найчастіше предметом музикознавчого інтересу ставала медитативність як атрибутивна стильова якість творчості композиторів-репрезентантів «нової простоти», що визначала інші естетичні та образно-сміслові орієнтири їх музичного мислення по відношенню до авангардної естетики (Ю. Грібіненко, Д. Жалейко, О. Кужелева, М. Кузнецова, М. Сабініна, О. Самойленко, Л. Шаповалова та ін.).

Також у поле зору музикознавців потрапляють такі жанрово-стильові форми сильвестрівської «нової простоти» як кітч, багателі і циклічні форми (Н. Говар, Д. Жалейко, М. Ілечко, О. Кужелева, А. Мішина, К. Моцаренко, Ю. Фурдуй та ін.), які розглядаються з позицій поетики неактуального стилю (О. Кужелева, О. Самойленко) і тиші (І. Некрасова), світоглядних засад авторського стилю композитора (С. Савенко, Т. Чередниченко), діалогічних співвідношень первинних (прикладних-ужиткових) та вторинних (індивідуально-авторських) жанрів як «великого» та «малого» часу музики, що породжують прийом жанрової метафори (О. Самойленко), композиційних принципів метастилістики (Л. Воротинцева), художньої та композиційної цілісності (А. Ільїна), специфіки індивідуально-авторської музичної мови (О. Козаренко, І. Коханик, Ю. Свешнікова), взаємодії вербально-словесного і музичного елементів у формуванні авторського стилю (І. Коханик), теорії інтенціональності (О. Опанасюк), концепції звукообразу фортепіано (Н. Рябуха).

Авторський стиль А. Пярта музикознавці співвідносять з естетикою мінімалізму (М. Катунян, Т. Кюгерян, В. Холопова, Т. Чередниченко), «сакрального мінімалізму в західному музикознавстві (Дж. Фиск, І. Роха) та «нової простоти» (С. Савенко). Універсалізм творчого мислення А. Пярта надає музикознавцям підстави розглядати його оригінальний композиторський стиль *tintinnabuli* як «...систему композиції, що спрямована на глобальну редукцію музичних засобів» (О. Токун).

В композиторській творчості сьогодення стильовий вектор «нової простоти» вимальовується досить чітко. В українському музичному мистецтві з ним асоціюються імена таких композиторів як М. Шух, О. Гугель, О. Грінберг, В. Польова, С. Луньов, М. Шалигін, З. Алмаші; у російському – І. Соколова, у західному – Д. Ленга, І. Муді та ін. Композиторська творчість, що розвивається сьогодні в руслі постмінімалізму

також має багато точок перетину із стильовими винаходами «нової простоти» 1970-1980 років, але ж її не можна розглядати у площині новаційної парадигми музичного мистецтва, оскільки вона є у певній мірі вторинною по відношенню до відкриття «простої» музики, що відбулося у творах Дж. Тавенера, А. Пярта, Х. Гурецького, В. Мартинова, В. Сильвестрова, Г. Пелециса, С. тен Холта та ін.

У **Резюме до Розділу 1** зазначено, що композиторська практика останньої третини ХХ століття, у якій виявляється тенденція до переосмислення ціннісних смислів музичної творчості та стильових нормативів музичного мистецтва, виступає у якості основної історичної передумови дослідження «нової простоти» як феномену сучасного мистецтва.

У музикознавчій рецепції феномен «нової простоти» не отримав послідовної та системної розробки, що зумовило відсутність його музикознавчої теорії на сьогоднішній день. Поняття «нової простоти» існує у сучасному музикознавчому дискурсі у якості стильової номінації, що застосовується до творчості тих композиторів, які на певному етапі свого творчого шляху відмовилися від стильової парадигми європейського академічного музичного авангарду у пошуках музики «з людським обличчям». Серед провідних напрямків музикознавчого осмислення даного явища зазначимо такі, що складають його дослідницькі пріоритети: історико-культурологічний, індивідуально-стильовий, жанрово-стильовий, композиційно-технологічний. Кожний з цих напрямків йде по шляху розробки того проблемного кола, що має безпосереднє відношення до загальних естетичних, філософських і жанрово-стильових підстав «нової простоти», але не охоплюють даний феномен у його цілісності. Зазначені стратегії вивчення «нової простоти» як стильової ознаки індивідуальних композиторських стилів, складають вагомі теоретичні передумови музикознавчого пізнання магістрального стильового вектору розвитку європейського музичного мистецтва другої половини ХХ століття.

Розділ 2 «Актуальні методичні чинники дослідження «нової простоти» в сучасному музикознавстві» складається з трьох підрозділів, у яких окреслені актуальні методологічні позиції сучасного музикознавства в його спрямованості на діалогічну взаємодію із загальногуманітарними традиціями наукового пізнання та вербальний композиторський дискурс як головні методичні чинники музикознавчого дослідження жанрово-стильового феномену «нової простоти».

У підрозділі **2.1. «Інтердисциплінарні засади дослідження "нової простоти"»** наголошується, що ємність змістовно-сислового діапазону «нової простоти», як поняття і як стильової номінації, зумовлює розширення меж музикознавчого досвіду пізнання композиторської творчості й звернення до пізнавальних традицій інших гуманітарних наук, що визначено міждисциплінарною парадигмою наукового дискурсу, який на сучасному етапі виявляє тенденцію трансформації в інтердисциплінарні інновації, які

визначаються довірою до індивідуально-суб'єктивних факторів творчого процесу та уявленням про музику і культуру як про феномени цілісної психологічної природи. Вказано, що інтердисциплінарність як спосіб розширення наукового світогляду, що полягає у вивченні різних явищ за межами однієї наукової дисципліни і взаємодії різних спеціалізованих наукових практик, сприяє збагаченню термінологічного апарату музикознавства та зростанню його науково-методичного потенціалу. Свідомством цього є авторські музикознавчі концепції музичного мистецтва, що складають магістральний методологічний вектор сучасної науки про музику (духовна (В. Медушевський), діалогічна (О. Самойленко), когнітивна, інтерпретологічна (Л. Шаповалова), комунікативна (В. Москаленко, Ю. Ніколаєвська).

Композитори-репрезентанти «нової простоти», наполегливо акцентують увагу на вищому, надособистісному і надісторичному, смислі музики як основному предметі свого творчого інтересу, в осередку їх уваги виявляється іманентна властивість музики транслювати цей смисл за допомогою певних композиційних структур і музичної мови. Але, тим не менш, ці композитори пропонують оригінальні, гранично «особистісно-зabarвлені» авторські концепції музичної мови, що представляють собою індивідуальний діалог з традицією і сучасністю, з собою, слухачем і з музикою взагалі, метою якого є пізнання простих і вічних істин буття і себе за допомогою музики. Особливого значення при дослідженні феномену «нової простоти» набуває змістовна сторона його понятійно-термінологічного апарату, що зумовлює необхідність звернення до філософського і естетичного дискурсу, в якому виявляються такі дефініції та концепції «простого», що прояснюють суть творчих пошуків композиторів та їх музично-семантичне призначення.

Підрозділ 2.2. «Композитор як Автор вербальних текстів в контексті методологічних пошуків сучасного музикознавства» присвячений обґрунтуванню літературної творчості композиторів як актуального методичного чинника дослідження «нової простоти» в контексті теоретичних положень літературознавчої авторології. Зазначається, що різноманітні вербальні тексти композиторів, які у словесно-понятійній формі фіксують композиторське світовідчуття та сприяють «формуванню цілісного уявлення про постать творця музичних концепцій та культуротворчу спрямованість його авторської свідомості» (І. Коновалова), мають суттєве методологічне значення для дослідницької практики. Доводиться, що постать автора є однією з ключових в гуманітарному просторі європейської культури, що зумовило її концептуальне значення для багатьох гуманітарних наук в силу того, що саме вона виступає «першопричиною» виникнення будь якого тексту як форми буття, тому основне завдання гуманітарного дослідження полягає в розумінні мови і тексту як тих об'єктивацій, що виробляє культура (за М. Бахтіним). Дане методологічне усвідомлення в музикознавчому контексті набуває провідного значення, оскільки воно спонукає дослідника

розуміти *немузичні* тексти композиторів у якості вагомих чинників формування смислових горизонтів їх *музичних* текстів, розглядати авторське слово у його *вербальній* формі як «знаряддя» пізнання його художнього вираження у *звуковій* формі. Тому з методологічної точки зору виокремлення категорії авторського слова в окрему передумову та спеціальний інструмент виявлення «*нової простоти*» як стильової тенденції музичного мистецтва є цілком закономірним.

Композитор, що пояснює та роз'яснює своє розуміння музики як мистецтва, свій погляд на музичну сучасність та свою «версію» музичної творчості, тобто пропонує образ автора-митця, зафіксований у Слові – традиційна фігура для європейського музичного мистецтва, котра виявляє свою значущість від XV століття та набуває особливої вагомості в XX столітті у зв'язку радикальними змінами в галузі музичної мови та теорії композиції, які спонукали багатьох композиторів стати авторами «роз'яснюючого» слова, а музикознавців досліджувати композиторську індивідуальність у двох смислових вимірах – як «автора музичного» і «автора вербального», які обидва відображають особистісні та діяльнісні аспекти буття композитора в музичній культурі (І. Коновалова). Цей напрямок музикознавчого дослідження в руслі сучасної мистецької авторології виявляється вкрай доцільним для вивчення ємного корпусу різноманітних літературних праць, висловлювань, бесід та інтерв'ю композиторів, що представляють «*нову простоту*», репрезентують Слово композитора як «автора вербального». Прикладами такого Слова є вербальні тексти (зафіксовані в усній й письмовій формі) В. Сильвестрова, В. Мартинова, Г. Канчелі, А. Пярта, Г. Пелециса, О. Рабіновича-Бараковського, І. Соколова, О. Кнайфеля, П. Карманова, О. Айгі, В. Польової, М. Шука, Х. Гурецького, М. Наймана, В. Рима, Дж. Тавенера та ін.

Визначені основні тематичні напрямки композиторських рефлексій, які володіють інформативною змістовністю щодо специфічних проявів «*нової простоти*» у музичному мистецтві:

- опис особистісних світоглядних позицій і художньо-естетичних поглядів, що обумовлюють творчу установку на «простий» стиль музичного вираження;
- роз'яснення основоположних принципів і методів своєї індивідуальної композиторської техніки у відповідності з тими понятійним категоріями, що складають авторське визначення власного стилю;
- роздуми з приводу розвитку музичного мистецтва і композиторської творчості в умовах сучасної культури, які так чи інакше проектуються у площину свого творчого досвіду; сюди ж можна віднести і рефлексії щодо особистостей і творчості сучасників, які виступають невід'ємними ланками музично-історичного контексту, в якому здійснюється творча самореалізація автора словесного тексту.

У підрозділі 2.3. «*Авторське композиторське слово як передумова музикознавчого моделювання теоретичної концепції "нової простоти"*» виявляються провідні тенденції концептуалізації феномена «нової простоти» у вербальних текстах В. Мартинова, В. Сильвестрова, О. Рабіновича-Бараковського, А. Пярта, Г. Пелециса, В. Польової, В. Рима та ін.

Стильова тенденція формується на основі композиторських рефлексій щодо особистісних світоглядних позицій і художньо-естетичних поглядів, які обумовлюють творчу установку на «простий» спосіб музичного вираження. Саме в цьому смисловому просторі здійснюється авторська самоідентифікація, «відділення» творчої індивідуальності від загального музично-історичного контексту, проявляється оцінна активність композитора щодо обраного контексту і реалізується функція роз'яснення власних світоглядних та творчих позицій, що закладена у самій ідеї будь-якого самоопису. *Жанрова* тенденція виокремлюється з композиторських роздумів про метафізичну природу музики, що обумовлює той обраний ними принцип взаємовідносин з нею, що полягає у прийнятті її як об'єктивної даності і усвідомленні «умовної» ролі композитора в її бутті, а внаслідок – орієнтацію на певний тип форм музичного висловлювання, які відповідають ідеї «усунення» композитора як центрального суб'єкту еволюції музичного мистецтва. *Технологічно-композиційна* зумовлена всілякими роз'ясненнями основоположних принципів і методів індивідуальної композиторської техніки, які композитори обирають для художньої реалізації «нової простоти» в музиці. Дану тенденцію вважаємо найбільш цінною в силу її інформаційної ємності, в її змістовному просторі представлено розмаїття понять і термінів, оперуючи якими композитори описують основні принципи свого музичного мислення, методи роботи з музичним матеріалом та музично-технологічні аспекти своєї композиторської техніки.

Крім роз'яснення фундаментальних підстав власних стильових концепцій музичного мистецтва, вербальний дискурс композиторів, чия творчість розгорталася у напрямі «нової простоти», висвітлює ряд питань, пов'язаних з різними аспектами музичної виразовості, семантичного потенціалу музичної мови, взаємодії слова і музики, жанрових аспектів сучасної музики. У розгорнутому змістовно-смисловому просторі творчості композитора як «автора вербального» формується музикознавче уявлення про цілісний образ «автора музичного», невід'ємними складовими якого є його особистісне світосприйняття, стиль мислення, творчі позиції щодо фундаментальних засад композиторської практики.

Резюме до Розділу 2 констатується, що інтердисциплінарність утворює актуальний методичний чинник музикознавчого дослідження жанрово-стильового феномена «нової простоти», оскільки у «суміжному» проблемному полі знаходяться майже усі його системні рівні – культурно-історичного і музично-стильового контексту, мовно-стилістичний і музично-семантичний як об'єктивовані звучні форми авторської композиторської свідомості. Вони знаходять свій смисл на перетині історії, естетики,

філософії, соціології, культурології, теорії мистецтва, історії та теорії музики і, відповідно, посилюються відцентрові сили спеціальних музикознавчих методів (історія і теорія музики, жанрово-стильової аналіз) і структурно-аналітичного підходу з метою диференціації і типологізації музично-стильових характеристик.

У **Розділі 3 «"Нова простота" як стильова концепція музичної творчості в контексті композиторських ідей ХХ століття»** окреслений стильовий контекст академічного музичного мистецтва ХХ століття, що розуміється у дослідженні як змістовно-сміслові середовище, котре продукує композиторські ідеї щодо методів й способів композиційного оформлення музичного смислу і в якому формувалася жанрово-стильова концепція «нової простоти». Розділ складається з п'яти підрозділів.

Підрозділ 3.1. «Музично-стильова парадигматика другої половини ХХ – початку ХХІ століть як чинник контекстуальних значень "нової простоти"» присвячений питанням контекстуальних значень «нової простоти», що знаходяться на межах співвідношень її художньо-естетичних і жанрово-стильових параметрів з музично-стильовими ландшафтом сучасності. Використання загальногуманітарної термінології – понять парадигми і парадигматики – в контексті дослідження видається досить доцільним в силу їх очевидної «співпричетності» до широкого смислового спектру «нової простоти» в її контекстуальному аспекті. З одного боку, змістовні значення даних понять збігаються із системними явищами і процесами музичного мистецтва – як внутрішнього порядку (мова, жанр, стиль, мислення і т. п.), так і зовнішнього, пов'язаного із загальною системою людської розумової діяльності (психологія музичного мислення, індивідуально-творче мислення, формування знакових систем, форми музично-творчої діяльності і т. д. – М. Бонфельд, Р. Шафеев). З іншого, в силу своєї універсальної гуманітарної специфіки, вони у вищій мірі відображають логіку історичної динаміки культури і різних сфер культурної діяльності людини, у тому числі і музичного мистецтва, яке придбало у останній третині ХХ століття особливу ступінь напруги і гостроти. Це зумовлює особливу значущість для розуміння смислових інтенцій композиторської творчості в її контекстуальних значеннях положення Т. Чередниченко про «спресованість часу» у «новій простоті», в якій зустрілися минуле, сьогодення і майбутнє музики – воно стало визначальним для формування теоретичної моделі «нової простоти» як *симбіотичної стильової тенденції* сучасної музики, що кристалізувалася на основі світоглядних, художньо-естетичних та мовно-стилістичного комплексу середовища, в якому вона формувалася.

У підрозділі **3.2. «"Нова простота" в контексті авангардної стильової парадигми»**, поряд з виявленням опозиційно-альтернативної взаємозалежності академічного музичного авангарду середини ХХ століття як Нової музики і «нової простоти» як напряму композиторської творчості,

що заперечувала ускладненість авторського музичного висловлювання та принцип *«продукування новизни»* як єдиний критерій оцінки композиторської творчості, визначаються їх точки перетину у сфері смислових інтенцій композиторської практики. Це пов'язане з пошуком засобів подолання кризи авангардної музики, яка стала предметом творчих рефлексій її представників. Одним із шляхів подолання цієї кризи виявився вихід авангарду за межі власної системи мислення в інше культурне середовище, що було вільним від прагнення до висот індивідуально-творчих проявів і раціонально-технологічних способів його досягнення – у світ східних релігійно-філософських знань, серед яких буддизм зайняв центральне положення, у значній мірі зумовлюючи вихід авангардної музики за свої межі, за межі музичного матеріалу як основного об'єкту творчості, тобто за межі власне музичного, у простір поза-музичних смислів, а головне – до смислових горизонтів *анонімності автора* (Дж. Кейдж, М. Фелдман, К. Штокхаузен). Ця смислова лінія творчості композиторів-авангардистів виявилася співзвучною світоглядним позиціям таких представників *«нової простоти»*, як Дж. Тавенер, В. Мартинов, В. Сильвестров, А. Пярт, Г. Пелецис, які заперечували традиційне розуміння композитора як *«центрального елемента»* історії музичного мистецтва.

У підрозділі 3.3. *«"Нова простота" в контексті мінімалістської стильової парадигми»* окреслені мовно-стилістичні та образно-змістовні перетини *«нової простоти»* і американського репетитивного мінімалізму, що визначили жанрово-стильовий вигляд музичних композицій таких композиторів, як В. Мартинов, О. Рабінович-Бараковський, Г. Пелецис, Д. Ленг та ін. Зазначається, що мінімалізм виявився найбільш близьким до музично-технологічних засад *«нової простоти»*, оскільки репетитивна техніка утворила фундамент індивідуально-композиторських технік її представників, а в опосередкованому визначає композиційну логіку творів В. Сильвестрова, Дж. Тавенера, А. Пярта.

Наголошується, що мінімалістська творчість відповідає вимогам *«прозорості тексту»* (С. Зонтаг), що висувалися до сучасного мистецтва постмодерністською філософією мистецтва – текст художнього твору має бути *«прозорим»* у своїх значеннях (*«де немає смислу, там нічого тлумачити»*; *«прозорість означає – випробувати світло самої речі, таким, яким воно є»* (С. Зонтаг)), піднімали питання про переосмислення традиційного розуміння сутності інтерпретації. Власне, *«світло»*, про яке пише С. Зонтаг, можна розцінювати як ту вихідну ідею, що визначила мінімалістську (в порівнянні з традиціями європейської музики минулих століть і авангардизму) концепцію музики, звернену до звуку, звільненого від своїх функціональних значень в музично-композиційній формі, як її мінімального смислу (що було визначено буддистським витоком стильової концепції американського репетитивного мінімалізму). Це положення є надзвичайно важливим для розуміння репетитивних опусів композиторів-репрезентантів *«нової простоти»*, які не тотожні у філософсько-естетичному

аспекті мінімалізму і являють собою дещо інший компендіум значень «мінімального смислу» музики (відмінний від буддистського витоку і більш співвідносний з етичними і естетичними цінностями християнської культури). Прихильність композиторів «нової простоти» естетиці мінімалізму в більшій мірі пояснюється закладеною у ній ідеєю свободи музики від «тиску» композиторської індивідуальності, що знайшло вираження у відомій теорії кінця часу композиторів В. Мартинова, його авторській класифікації музичного мистецтва («музика ритуалу, магічна» і «музика композиторів, артистична») та способів музичної композиції (методом «магічної музики» є бриколаж, тобто створення тексту шляхом рекомбінації існуючих фраз і паттернів, а методом «артистичної» – те, що він називає революцією, тобто свідоме порушення композитором усталених правил, форм і норм). Звідси – вирішальна роль мовно-стилістичного комплексу первинно-ритуальної прикладної жанрово-стильової сфери музичного мистецтва для композиційної логіки «нульового стилю» В. Мартинова, репетитивних опусів О. Рабіновича-Бараковського, стилю *tintinnabuli* А. Пярта та ін., що актуалізують надособистісний, не-авторський сенс музичного вираження.

У Підрозділі 3.4. «*"Нова простота"*» в контексті неостильової парадигми ХХ століття» зазначається, що від неокласицизму та неоромантизму жанрово-стильовий феномен «нової простоти» наслідує ретроспективний принцип композиторського діалогу з минулими епохами музичного мистецтва, що базується на принципі «художній дистанції» (С. Шип) і визначає його неоканонічну спрямованість, яка розглядається у дослідженні як приклад «ностальгічного діалогу» (за О. Самойленко) та «ототожнюючого» типу канону (В. Холопова, О. Кужелева). Наголошується, що у найбільшій мірі «нова простота» зазнала впливу неоромантизму як «ретроспективної стильової манери» (за визначенням С. Шипа), яка відображала процес «наведення мостів» між класичними стилями в музиці 1970-років (що зумовило використання музикознавцями поняття «неоромантизм» і в якості синоніму «нової простоти» у зв'язку з його лірико-сповідальною естетикою, декларацією ліричного модусу музичного висловлювання, що відтворювали художні ідеали музичного мистецтва доби європейського романтизму). У зв'язку з цим проводяться паралелі між «постмодерністської чутливістю» й «метафоричною есеїстикою» як принципом суб'єктивованого авторського висловлювання, спрямованого на виявлення «прихованого смислу» будь-якого тексту (за Ж. Дерріда) та особливим значенням мініатюри та циклічної форми, що визначили жанрові пріоритети як музичного мистецтва романтизму, так і «нової простоти». В такому смисловому контексті мала музична форма стає тим смисловим фрагментом, що набуває композиційного принципу тривання, «розтягування» у часі-просторі з метою занурення у звуковий образ «прекрасного минулого», а це зумовлює принцип циклізації таких фрагментів в умовно великі форми.

Доводиться, що принцип неоканонічності виступає як визначальна стильова характеристика «нової простоти», що зумовлено вихідною орієнтацією композиторів, чия творчість була спрямована на «простий» стиль музичного вираження, на канонічні моделі музичного мистецтва – *жанрові, композиційні, музично-лексичні*, – котрі володіють певною семантикою, «накопиченою» пам'яттю музики. До таких канонічних моделей належать: літургійні жанри християнської традиції, мініатюра – п'єса, пісня, хорова мініатюра (жанрові); старовинна поліфонічна техніка, християнський богослужбовий спів – католицький і православний, остинатні форми докласичної музики, репетитивність (композиційні); лексеми й фонемі первинно-жанрової сфери, докласичного та романтичного музичного мистецтва (музично-лексичні).

На підставі теоретичних положень Є. Чигарьової щодо симбіотичного типу полістилістики, що є показовим для композиторської творчості другої половини ХХ століття, та розумінні мовно-стилістичного комплексу «нової простоти» як симбіозу елементів музичних стилів (як «мов музики» у термінології О. Михайлова) пропонується визначення «нової простоти» як *симбіотичної стильової тенденції розвитку академічного музичного мистецтва, що персоніфікує процес універсалізації музичної мови (формування метамови) в умовах пост- (останньої третини ХХ століття) та мета- (сьогодення) культурної парадигми*. Підкреслюється, що поняття синтезу та синкрезису не відтворюють принцип зв'язку мовних елементів у стилістиці «нової простоти», що закладений у змістовних значеннях поняття «симбіозу» і дозволяє за допомоги останнього вказувати на *органіку взаємного співіснування, що виникає на засадах «пристосування» різних елементів музичної мови один до одного в умовах індивідуально-авторського стилю, їх адаптації до «потреб» музичного смислу в умовах сучасної – метакультурної – свідомості композитора*.

Підрозділ 3.5. «Тенденції «нової простоти» в контексті стильової парадигматики сучасності» присвячений виявленню провідних категоріальних понять, що характеризують типологічні ознаки сучасної – посткультурної, метамодерної – культурної свідомості та визначають шляхи та способи універсалізації жанрово-стильової концепції та музично-семантичного комплексу «нової простоти» в сучасному музичному мистецтві. Серед таких виявляються: метасинтез як спосіб утворення метакультурної єдності (метасинтез як всеєдність, зустріч, діалог і гіпертекст (В. Постовалова), інтерпретуючий час (О. Самойленко), транссентиментальність» (М. Епштейн), «міжпарадигмальності» (Т. Сиднева), нова природність (А. Пелипенко). Концептуальні засади «нової простоти» виявляються у вищій мірі актуальними для «нової природності» як світоглядної парадигми сучасної людини, оскільки вони збігаються у своїх прагненнях екзистенціальної гармонії й комфортного перебування у життєвому просторі та пропонують за допомогою музики почути у собі позитивний сенс буття, згадати про нього і пережити його. Наведяться

приклади творчості сучасних композиторів, які відтворюють у способах реалізації особистісного творчого потенціалу, з одного боку, світоглядний принцип нової природності, з іншого – жанрово-стильову концепцію та музично-семантичний комплекс «нової простоти» (А. Дойчер, Е. Івенсен, М. Рихтер та ін.). Відзначається, що вказані приклади в руслі індивідуально-авторського відтворення симбіотичного стилю «нової простоти» ілюструють тенденцію долання жанрово-стильових меж академічного музичного мистецтва й взаємодії з поза-академічною жанрово-стильовою сферою; вони сприяють створенню «позитивної музичної екології» в сучасному музичному просторі, що є творчим орієнтиром для сучасної «неокласики» в її стильовій стратифікації. Під стильовою стратифікацією розуміємо принцип інтенсивної взаємодії мінімалізму-постмінімалізму-неоромантизму з різними напрямками поза-академічної музики, що обумовлює феномен так званої «неокласики» як універсальної стильової номінації сучасного музичного мистецтва, вдображує процес об'єднання різних мовних сфер музики та ідею утворення «єдиної» музичної мови, відповідаючи умовам сучасної глобалізованої культури.

У **Резюме до Розділу 3** зазначається, що сучасна композиторська творчість демонструє більш ніж успішне вирішення того питання, що постало перед академічним музичним співтовариством і його окремими представниками в особі молодого покоління європейських композиторів на початку 1970-х років – про те, як бути з музикою, що втратила здатність спілкування з людиною, замкнулася «сама в собі» і перестала бути провідником позитивних енергій, тим самим – бути спрямованою до людини та її духовного світу. Вирішення цього питання відбувалося в «приватних» масштабах, в життєвому і творчому просторі окремо взятого індивідуально-композиторського стилю: у більшості з композиторів останньої третини ХХ століття, імена яких співвідносяться з «ною простотою», виникала потреба у власному, особистому позитивному музичному екологічному просторі, часто в силу різних кризових життєвих ситуацій. Але ці окремі випадки сприяли формуванню тієї загальної парадигми музичного мислення, яке відкрило шлях досягнення «позитивного ефекту» сучасного музичного мистецтва. І цей факт лише підкреслює особливу культурну «продуктивність» інтерпретативного часу музичної історії як «індивідуально-психологічного часу інтерпретації з її власними смисловими компонентами та резонансами» (О. Самойленко).

Розділ 4 – «Предметні конотації поняття «нова простота» як смислові інтенції композиторської творчості» – присвячений виявленню змістовно-смислових значень понятійно-термінологічного комплексу «нової простоти» в проекції на її мовно-стилістичну та музично-семантичну концепцію. Складається з чотирьох підрозділів.

Підрозділ 4.1. «Змістовний комплекс поняття простоти у визначенні художньо-естетичних засад музичного мистецтва» спрямований на визначення категоріальних значень концепту простоти в

контексті філософсько-естетичного та музично-естетичного дискурсу. Вказано, що термін «простота» присутній, як наскрізне поняття-характеристика, у європейському філософсько-естетичному дискурсі від ранніх історичних епох, що обумовлено його онтологічним статусом у філософському знанні. Він представлений у відомій парній діалектичній категорії *просте-складне*, що відбиває полярні сторони цілісних явищ і процесів дійсності (частина-ціле, кінцеве-нескінченне, одиничне-загальне, схожість-відмінність, якість-кількість, форма-зміст). Доведено, що філософське розуміння «простого» зводиться до наступних положень, котрі узагальнюють основні якісні показники даної категорії: *мінімум* частин і зв'язків; *відсутність* внутрішнього і зовнішнього *різноманіття* як логічна основа простоти; простота може розумітися як якість або суть, що не діляться, *просто це ціле як таке*, що розглядається безвідносно до частин; у якісному сенсі ідея простого полягає в тому, що принцип різноманіття стає *незначущим*. Наголошується на особливому значенні для філософського дискурсу принципу антитетики «простого» й «складного» у світлі їх взаємоперетворення, що зумовлюють «простоту складності» та «складність простоти» (Л. Киященко) як відображення антиномічності буття.

Важливим виявився змістовний вектор поняття простоти, присутній у класичному філософському знанні: *простота – це невід'ємний атрибут Єдиного суцього (Бога, Божественної сутності), непізнаваного людським розумом; простота як якісна характеристика цілісності-неподільності є форма буття вищої Істини як першопричини буття взагалі; логічний бік простоти як якості або суті речей та явищ полягає у її протилежності складності*.

Естетичний дискурс виявляє специфіку розуміння «простого»: не будучи спеціальною естетичною категорією, поняття простоти часто присутнє у описах-характеристиках таких категорій, як *смысл, форма, краса* – остання від самих витоків естетичних уявлень європейської людини розумілася як прояв Божественного начал, як видима чуттєва форма Божественної сутності (Платон, Аристотель). В естетичних концепціях Нового часу поняття простоти фігурує з певною постійністю, але так і не набуває категоріального статусу. Примітно, що його смислові значення, про які йшлося раніше, виявляються й у понятті *ясності*, яке можна розглядати як наскрізне у західноєвропейській естетиці епохи Просвітництва і класицизму. В музичній естетиці також виявляється виокремлення поняття простоти як такої характеристики музичної мови і форми музичного твору, що є умовою ясності сприйняття та смислу.

Зазначається що, поняття простоти є наскрізним для світогляду композиторів-репрезентантів «нової простоти», присутнє в авторському композиторському Слові у метафоричних образах дитини, краси або Божественної сутності і вказує на духовно-етичні ідеали митців та їх естетичні орієнтири.

У підрозділі 4.2. «*Антиномія простоти-складності як чинник композиційної логіки "нової простоти"*» категоріальні значення простоти як філософської та естетичної категорії виявляються на різних рівнях композиційної логіки в музичних творах, що репрезентують стиль «нової простоти» (музично-тематичному, драматургічному, фактурному, динамічному та ін.). Доведено, що особливої значущості для авторських поетик композиторів, що репрезентують феномен «нової простоти», набуває антиномічна єдність «складного» й «простого», що утворює семантичну щільність композиторського висловлювання та зумовлює значну складність художнього усвідомлення для виконавців. Композитори акцентують увагу на тому, що простота в музиці пов'язана не з технічною стороною музичної композиції, а, перш за все, з її відкритістю слуховому сприйняттю, вона повинна сприйматися на слух, і це зовсім не виключає її складності – *не технічної, але семантичної*, яка й досягається мікротрансформаціями (що фіксують у знаковій формі специфічну манеру індивідуально-композиторської вимови) «прозорого» нотного тексту як інструменту метафоричного авторського висловлювання, котрі визначають нові смисли знайомих й простих музичних лексем (В. Сильвестров).

Наголошено на проблемі **складності** «простої» музики, що принципово відрізняється від звичного розуміння її у віртуозно-технічній площині виконавської інтерпретації й пов'язана з відсутністю будь-якої можливості демонстрації віртуозної техніки виконавця у звичному сенсі (швидкість, чіткість артикуляції, динамічний баланс і т. п.). Спираючись на метафоричний образ «ока, що слухає» (П. Клодель), можна визначити два рівня антитези складності й простоти: *видимий* (той, що зафіксований в авторському нотному тексті) і *чутний* (звукова форма музичного тексту, звучний текст). Перший з них в окремих випадках може відрізнятися зазначеною вище граничною *складністю* в плані «перенавантаження» композиторськими вказівками на якість звучання. Інший – граничною **простотою**, яка межує з банальністю в сенсі загальновідомості музично-інтонаційного словника і простоти музично-лексичних формул, якими користується композитор, розраховуючи на семантичну пам'ять слухача.

У підрозділі 4.3. «*Змістовні значення «нового» в академічному музичному мистецтві ХХ сторіччя і "новій простоті"*» виявлено специфічні новаційні аспекти композиторської практики у руслі «нової простоти». Виходячи з розуміння симбіотичної природи «нової простоти», підкреслюємо її принципову різницю з ними, оскільки в основі її методу не був покладений такий тип індивідуально-композиційного відтворення канонічних моделей музичного мистецтва минулих епох, що спрямований на декларацію історичної дистанції між ними і сучасним авторським поглядом на них. Навпаки, композитори, у творчості яких склалися музично-стильові принципи «нової простоти», вибудовували свої авторські «винаходи» «простої» музики виключно з позицій стирання меж між минулим і сьогоденням як «чужим» і «своїм», як об'єктом й суб'єктом музичної

творчості, ототожнюючи свою авторську манеру «говоріння» із канонічними музично-семантичними формулами європейської традиції, тим самим деперсоніфікуючи стиль свого музичного висловлювання і переводячи його у площину надособистісного об'єктивного семантичного поля.

Зазначено, що *новим* у «новій простоті» виявляється насамперед специфічне композиторське розуміння новизни як необхідного чинника музичної творчості, що полягає у відмові від авторського «маркеру» музичної мови, який був визначальним для «покоління великих», існуючим за законом «революційної новизни», здійснюючим музично-історичний прогрес (взірцем є метамова В. Сильвестрова як приклад «неманіфестованої новизни», в основі якої – принцип індивідуально-композиторського «використовування» словника музичної мови як «звичайної мови», «звичайних слів», не-авторизованих-анонімних). Доведено, що хронотопічні характеристики музики «нової простоти» відповідають типу *абсолютної темпоральності* в системі історичних типів темпоральності та «темпоральних естетик» (В. Суханцева), що виступає як смислова інтенція ранньохристиянської літургічної музики, у якій складається музична модель нескінченного, рівномірно пульсуючого часу, абсолютної часової симетрії. Саме вона й постає ідеальною для композиторів «нової простоти» в їх прагненні до опредмечування в музиці вищої Істини.

У підрозділі 4.4. «*Жанрово-комунікативний модус і компенсаторна функція «нової простоти» (на прикладі «слабкого стилю» В. Сильвестрова)*» розглянуто мовно-стилістичний комплекс «нової простоти» в жанровому аспекті. Виявлено специфіку індивідуально-композиторської інтерпретації таких типових форм європейського музичного мистецтва, як вальс, романс і серенада, котрі в силу своєї популярності (в сенсі широкої поширеності в музичній практиці) забезпечують «відкритість» їх змістовно-смислових значень для сучасного слухача. В контексті індивідуально-авторської концепції музичної творчості В. Сильвестрова зазначені популярні жанри розглядаються у якості музичних образів Втраченого Ідеалу, що функціонують в музичному тексті як метафоричні елементи і утворюють глибинний рівень музичного змісту. Доводиться, що компенсаторна функція популярного жанру в індивідуально-авторській концепції «простого» стилю В. Сильвестрова обумовлена об'єктивними факторами еволюційної логіки європейського музичного мистецтва, яка завжди знаходиться в кореляційній залежності від «антропологічного запиту» кожної історичної епохи, що визначає актуальні форми і зміст музики. Також обговорюється компенсаторна ідея популярного жанру як репрезентанта «банальних» істин людського буття, що

реалізується на онтологічних підставах людської самосвідомості. Цей рівень визначає індивідуальну композиторську установку на компенсацію «втраченого смислу», в його широкому значенні – як на рівні індивідуально-особистісної екзистенції, так і на рівні розуміння музики як форми культури і виду мистецтва.

У **Резюме до Розділу 4** зазначається, що поняття простоти володіє емним смисловим полем, котре «пронизує» різні сфери європейської культурної традиції – пізнавальну діяльність людини, її етичні прояви та естетичний досвід. Існуючи у діалектичній єдності зі складністю, простота, як якісно-кількісний маркер, тим не менш, може претендувати на статус *монокатегорії*, що виступає незмінним атрибутом таких понять як Істина і Краса, неодмінною умовою їх чуттєвого вираження, тією формою, що забезпечує ясність їх онтологічного смислу. З цього можна зробити висновок, що простота виступає ликом – зовнішнім виглядом, способом існування – Істини-Краси, втіленої у ясній й доступній для людського сприйняття формі (за аналогією з сакральним значенням поняття лику як ікони, що є видимою формою невидимого смислу).

Розділ 5 «Семантичні функції музики «нової простоти» в кіномистецтві» складається з чотирьох підрозділів й присвячений виявленню особливостей взаємодії «нової простоти», як симбіотичного музичного стилю, з іншими видами мистецтва, що демонструє тенденцію його універсалізації в умовах синтетичної аудіовізуальної форми кіномистецтва.

Підрозділ 5.1. «Феномен кіномузики в контексті комунікативної специфіки кіномистецтва» присвячений систематизації провідних функцій кіномузики у відповідності до комунікативного потенціалу її музично-виразових засобів, що є складовими медіатексту. Зазначено, що музика композиторів, імена яких представляють «нову простоту», виявляє свою актуальність для сучасного кінематографу, явно привертаючи увагу режисерів як той музичний матеріал, що відповідає їх естетичним уявленням про звуковий вигляд фільму. Серед композиторів, які є авторами кіномузики – В. Мартинов, В. Сильвестров, А. Пярт, Дж. Тавенер, О. Кнайфель, Д. Ленг.

На основі узагальнення провідних теоретичних положень досліджень кіномузики З. Лісси, О. Дворниченко, Дж. Вингстеда, виокремлюються основні функції кіномузики, що склали усталені нормативи використання музики в кіномистецтві: емоційна, інформаційна, описова, керівна, темпоральна, риторична. Вказані функції складають системні рівні *метафункцій* кіномузики (ідеаційні (ideational function), міжособистісні (interpersonal function) та текстові (textual function), розуміння яких в сучасному кінознавстві базується на засадничому принципі теорії системно-функціональної лінгвістики – як соціально-семіотична система, що породжена соціальною активністю людини. В контексті вказаних метафункцій кіномузики музичний компонент кінотексту розглядається як

особливий механізм утворення художнього смислу та важливий чинник режисерської поетики.

Наголошується, що музична складова фільму у більшості випадків підсилює філософсько-етичний пафос режисерських рефлексій і значно «полегшує» (за рахунок емоційного впливу на глядача) розуміння авторського задуму. Ця здатність кіномузики визначена комунікативними можливостями музичної мови як носія архетипових емоційних модусів, зрозумілих кожному, незалежно від національно-культурної ідентифікації; в сучасній філософії кіномистецтва ці модуси визначаються як «афектні стани», що є семантичними складовими «комунікативного образу» (за О. Арнсоном), категоріальні значення якого визначили аналітичні підходи даного дослідження.

Виявлена методична значущість авторської методики *слухового* аналізу музики в медіатексті Т. Шак, яка суттєво відрізняється від загальноприйнятого: вона заснована на комплексному розгляді музичного ряду фільму в синтезі із візуальним й вербальним рядами. Відповідно, матеріалом аналізу стає *аудіовізуальний*, а не *нотний* варіант тексту (оскільки партитура, створена композитором, звукова доріжка, записана в студії звукозапису і музика, безпосередньо яка звучить у фільмі, істотно різняться між собою).

У підрозділі 5.2. «*Семантика фактурного образу музики в реалізації комунікативних функцій кіномузики (Пітер Грінуей – Майкл Найман – Дж. Кемпін)*» здійснений аналіз музичного ряду у вибраних фільмах П. Грінуея та фільмі Дж. Кемпін «Піаніно», автором якого є М. Найман – видатний представник мінімалізму й одночасно автор різнопланової у стильовому відношенні симфонічної та вокальної музики, яка часто виходить за межі класичної репетитивності та відрізняється ретроспективним характером, що дозволяє розглядати її в одній стильовій площині з «новою простотою», але не ототожнювати ім'я композитора з нею. Визначено, що переосмислення комунікативних функцій музики у авторському кінематографі П. Грінуея зумовило спрямованість не стільки на емоційно-сміслову синхронізацію з фабульним розвитком дії, скільки на моделювання певних музично-семантичних образів у проекції на режисерську тему-ідею. Саме тому взаємодія візуального та музичного рівнів кінотексту у кінострічках П. Грінуея ніколи не зводиться до двох основних функцій кіномузики – ілюстративності й контрасту, замість них домінуюче значення набувають міжособистісна і текстова метафункції музики, що забезпечують повноцінну реалізацію авторського задуму. Роль фактурного параметру саундтрека М. Наймана виявлялася не на останньому місці у втіленні загальної «фактури фільму» (поняття, яким часто оперують кінознавці, маючи на увазі органіку комплексної взаємодії різних елементів кіномови у просторово-часовому континуумі).

Відтворюючи у репетитивності фактурний образ барокової музики, М. Найман досягає ефекту відсторонення музичного ряду від візуального,

оскільки музика ніяк не реагує на ситуативні, емоційні та психологічні нюанси того, що відбувається в кадрі. Тобто вона з неї знімаються такі звичні комунікативні функції як, описова, емоційна та риторична, залишаючи тільки дві – *інформативну та темпоральну* – які забезпечують часову конкретику сюжету і континуальність часового простору фільму, що формується за допомогою механістичних повторів фрагментів одноманітної музики «у старовинному дусі». Прийомом синхронної зміни кадру і типу музично фактури режисер досягає дивовижної виразної сили і граничної ясності комунікативного образу, в якому музичний компонент виконує виключно текстову метафункцію: він є невід'ємним елементом смислоутворення, що забезпечується семантикою архетипових музично-мовних формул, яка «переводить» образно-змістовний комплекс візуального ряду у простір надособистісного смислу. Фактурний образ музики М. Наймана у фільмі «Піаніно» демонструє саме свою «життєподібність» в сюжетно-смісловому контексті. Варіативність фактурних образів вихідного музичного матеріалу як би занурена у життєвий простір головної героїні і «вібує» її емоційно-психологічними перетвореннями, фактурні коливання звукового простору фільму утворюють аудіовізуальну смислову єдність кінотексту.

Підрозділ 5.3. «Інтонаційна аура музичного романтизму як метафора ностальгії в «Фаусті» О. Сокурова» присвячений розгляду оригінальних авторських режисерських прийомів використання музики в кінострічках О. Сокурова, що викликають інтерес як у кінознавців, так і музикознавців, які намагаючись виявити принципи організації музичного матеріалу у фільмах режисера вказують на прийоми «музичної аури» (Н. Кононенко) та «музичний вакуум» і «музичний туман» (С. Уваров). Наголошується, що у авторському дискурсі О. Сокурова виявляється ностальгічна константа, яку дослідники його творчості пов'язують з гострим переживанням втрати сучасною культурою її фундаментальної властивості – цілісності, – і вказують у зв'язку з цим на ностальгічний жанр елегії як «метафоричний камертон» його творчості. Це визначає певну смислову паралель із ретроспективними інтенціями композиторської творчості у рамках стильової тенденції «нової простоти», що зумовили ностальгічний модус авторських стилів В. Сильвестрова або Г. Пелециса.

Як і у композиційному методі В. Сильвестрова, в музиці А. Сигле – автора музики до фільму «Фауст» О. Сокурова, має місце процес «затушовування» конкретних музично-мовних висловлювань, метою якого є створення монолітного у тематичному відношенні музичного простору, що відтворює ефект відлуння. Звуковий потік лексем і фонем, що утворюють інтонаційну ауру романтичної музики і на тлі якої розгортається сюжет, виконує функцію невербального озвучування того смислу, який становить суть авторського режисерського прочитання історії доктора Фауста, виразом авторської ностальгії за втраченими культурними цінностями. Тиха, приглушена, примарна течія музичного потоку утворює ефект відгомону вже минулої культури, але на цьому тлі живуть і діють вже *не її* герої – у них вже

інші ідеали, цінності та особистісні мотивації, – хоча і зовнішній вигляд їх, і обстановка, у якій вони діють, відповідають культурі минулого ХІХ століття. Інтоніційно-образні кліше музики ХІХ століття, піддаючись смисловій метаморфозі у змістовному просторі фільму О. Сокурова, вказують на співзвучність авторського стилю режисера метамодерному світовідчуттю, суть якого часто визначається такими категоріями як «нова душевність», «нова щирість», «новий гуманізм» (Н. Хрущова), а вони, у свою чергу, співпричетні естетиці трансентиментальності (М. Епштейн).

Підрозділ 5.4. «Смислотворчі функції музики «нової простоти» у «Великій красі» П. Соррентіно» розглянуті функціональні значення музичних фрагментів творів Д. Ленга, Дж. Тавенера, А. Пярта, В. Мартинова та З. Прайснера, які використані італійським режисером в якості саундтреку до свого фільму.

Виявлено, що музика вказаних композиторів складає «паралельний» звуковий світ до контрастної стильової сфери сучасної популярної музики, що представлена у музичному ряді фільму у розмаїтті жанрів та виконавських імен. Саундтрек фільму зі всією очевидністю відображає режисерську концепцію співставлення «верху» й «низу» людського життя – його духовного виміру та життєво-повсякденного, в якому часто виявляється душевна спустошеність, пересиченість чуттєвими задоволеннями, нудьга і байдужість до ближнього та світу. Стислість звучання музичних фрагментів і гранично простий їх звуковий образ, що відтворює, за влучним визначенням Н. Хрущової, «неподільну простоту архетипу» (Н. Хрущова), «виводить» сприйняття за межі «видимого» у простір позатекстового смислу, минаючи вербалізовану форму його вираження – адже мова йде про те, що зрозуміло кожному, але вельми непросто висловити словами. Але П. Соррентіно вельми точно назвав це «великою красою», маючи на увазі *духовне коріння смислу життя*, що одухотворяє життєву повсякденність і навколишню дійсність та відкриває свідомості велику красу їх божественного задуму. Доведено, що жанрово-стильовий комплекс «нової простоти» виступає у кінотексті фільму П. Соррентіно в якості метафори вищого, універсального – надперсонального – смислу людського існування, духовної константи життя як його першопричини,

У **Резюме до Розділу 5** відзначається вирішальне значення режисерської автокомунікації як фактору універсалізації музичної семантики «нової простоти» в кіномистецтві за допомогою використання її в якості метафоричних елементів кінотексту, котрі розширюють сюжетно-змістовне поле візуального ряду (що обумовлює домінування текстової та міжособистісної метафункцій кіномузики у розглянутих зразках сучасного кінематографу).

Результати дослідження дозволяють запропонувати узагальнення основних теоретичних положень та головні **ВИСНОВКИ**, надати остаточні визначення провідних понять дослідження, сформулювати заключні результати вирішення провідних завдань роботи, окреслити коло явищ, до

яких звернень категоріально-методичний апарат роботи, виявити перспективи, спрямовані на розширення музикознавчого дослідження сучасного музичного мистецтва.

Зокрема, зазначається, що здійснене дослідження «нової простоти» як системного жанрово-стильового феномену в сучасній музиці дозволяє визначити такі її системні рівні, як словесно-вербальний, образно-змістовний, інтонаційно-семантичний, мовно-стилістичний, композиційно-технологічний, текстологічний, музично-виконавський та слухацький, які в комплексі утворюють цілісну автономну самодостатню одиницю стильового простору сучасного музичного мистецтва.

Визначальним чинником жанрово-стильової концепції «нової простоти» виступи індивідуально-авторський чинник, що персоніфікований з одного боку – музичної творчістю композиторів, з іншого – не-музичним Словом композитора, в якому у словесно-понятійній формі об'єктивувалися індивідуально-особистісні композиторські світоглядні та художньо-стильові орієнтири, що визначали смислові інтенції їх творчості та оригінальність авторських версій «нової простоти».

Понятійно-термінологічний комплекс, що присутній у словесній творчості композиторів, вказує на можливість виділення низки понять, що у словесній формі об'єктивують суб'єктивні уявлення «автора музичного» про ідеальні форми музичної змістовності і музичного вираження. Серед строкатого розмаїття понять, присутніх у висловлюваннях композиторів як репрезентантів індивідуально-особистісної музично-творчої актуальності, можна виділити деякі наскрізні, що утворюють смисловий профіль вербального композиторського дискурсу. Серед таких необхідно позначити: *музика, Бог, істина, краса, простота, ясність, банальність, мелодія, тональність, консонанс, простір, час, тиша, мить, повторення, музичний потік, анонімність, метафора, спогад, музичне висловлювання, ліричність*. Особливо відзначимо, що поняття «нової простоти» як таке практично є «виключеним» з авторського слова композиторів, воно зустрічається досить фрагментарно і не становить того смислового центру, який би ініціював композиторські рефлексії.

Зазначені поняття з певною умовністю вкладаються у змістовно-смислові межі основних тенденцій концептуалізації «нової простоти», виявлених у вербальному композиторському дискурсі. Тобто:

- такі концепти як *музика, Бог, істина, краса, простота, ясність* можуть розглядатися у якості образно-смислових домінант стильової концепції «нової простоти»;
- *музичний потік, музичне висловлювання, анонімність, спогад, час, простір, ліричність* є тими семантичними координатами, що

визначають її жанрові орієнтири (канонічні первино-жанрової обрядово-ритуальної сфери, мініатюра, циклічна форма);

- мелодія, тональність, консонанс, повторення, тиша, мить, метафора виступають у ролі «вказівників» на композиційну технологію реалізацію стильової ідеї.

Таким чином, якщо розглядати наведені поняття у якості своєрідного смислового тезаурусу «нової простоти», то можна констатувати особливе значення авторського слова композитора: воно реалізує процес об'єктивації його особистісно-суб'єктивного мислення у смисловій визначеності вербальної мови, оскільки «понятійне» є тим способом, що приводить, за влучним виразом Т. Чередниченко, до «зручної зрозумілості» позапонятійного музичного смислу. Позитивний сенс цього твердження безумовно обнадіює музикознавче прагнення вибудувати цілісне уявлення про феномен «нової простоти», складність і суперечливість якого полягає в його принциповій відкритості і смисловій незавершеності, чому сприяє сучасна композиторська творчість (як музична, так і словесна). Тому більш ніж справедливою є думка О. Корчової щодо труднощів «...вибудовування» й «видобування» формальної теорії з живого композиторського слова». Звісно, Слово автора музики є лише часткою «музичного артефакту», що підлягає музикознавчому дослідженню, але ж ця частка має усі підстави розцінюватися у якості того методологічного інструментарію, що володіє спроможністю виявлення сутнісних смислів і значень досліджуваного явища, оскільки вона є просто його іншою формою – «домузичною», «дотекстовою» – що відкриває перед тим, хто хоче почути вербальний простір «зручної зрозумілості».

Різноманітність роздумів, описів та теоретичних суджень композиторів, що представлені в їх вербальних текстах, володіє власним синопсисом, який в стислій, концентрованій формі висвітлює дуже широкий спектр фактів, явищ і проблем, з яких, власне і складається «нова простота» як феномен музичного мистецтва. Відсутність їх систематизації, докладної аргументації і детальної теоретичної розробки у композиторському Слові обумовлює принципову відкритість цього багатозарового смислового простору, що володіє величезним системним потенціалом.

Симбіотична ідея жанрово-стильового феномену «нової простоти» виявляє авангардний «слід» (пригадаємо симбіотичні форми «світової музики» К. Штокгаузена), втім, це цілком зрозуміло з точки зору пошуків нових форм музичного вираження і смислових меж музичного мистецтва, актуальних для композиторів другої половини ХХ століття. Зауважимо лише, що подібні пошуки А. Пярта, В. Мартинова, В. Сильвестрова, Г. Пелециса, Дж. Тавенера, П. Гурецького та багатьох інших митців реалізувалися в набагато скромніших масштабах, ніж, приміром, у К. Штокгаузена,

обійшовшись «локальним» матеріалом – стильовими традиціями європейського музичного мистецтва, – не зачіпаючи «світову музику» в широкому сенсі й апелюючи до пам'яті виключно «своїї» культури. Так що, за великим рахунком, визначення поняття синкретизму, синкретичної форми, більш підходить до концепції класика академічного західноєвропейського музичного авангарду в силу граничної *різномірності* елементів «світової музики», у той час як «симбіотична» музика – це те поняття, що досить точно відображає зміст творчих пошуків зазначених композиторів.

Таким чином можна стверджувати, що змістовний смисл словосполучення «нова простота», який виявився актуальним для композиторів епохи 1970-х, полягав у *новому* способі вираження *простих* істин буття за допомогою «накопиченого знання» музики про художньо-сміслові можливості музичного вираження, «спресованого» (якщо користуватися термінологією Т. Чередниченко) у комплексі музично-мовних формул. Ці формули належать різним історичним музичним стилям, але об'єднані єдиною семантикою ідеального смислу, що визначив образно-змістовний рівень «нової простоти» та симбіотичний принцип його музично-композиційного втілення. Серед них першочерговими виявляються наступні:

- **мелодія** як той елемент музичної мови, що відповідає самій природі музичного вираження та є невід'ємним атрибутом *краси* як смислу музичного вираження і повноти *музичного змісту* якщо мова йде про мелодію як «музичну думку»;
- **консонантність** (благозвучність) як та якість музичного вираження, що відтворює семантику гармонії і краси;
- **тиха динаміка, пауза** – як музичні аналоги тиші, що знаходяться у семантичному просторі незбагненої і невимовної Божественної істини та вказують на тишу як необхідну умову дотику до неї та її пізнання (замовчуване слово (за О. Михайловим та Є. Чигарьовою));
- **повільні темпи**, що визначають відмінність від динаміки життєвої реальності та «переключають» музичний час у смисловий простір надлюдського, надісторичного (повільний час – час сакральний (за Н. Герасимовою-Персидською), музика повільного часу нескладна, але при цьому вона тяжіє до цілісності і тим самим виховує у людини здатність розуміти велич, масштаби світу, необхідні для його духовного життя;
- **відсутність контрастного тематизму і контрастної драматургії** як принцип музичного вираження, що зумовлений його образно-змістовним «зрізом», принципово відмінним від драматичних колізій життєвої реальності та протиріч душевного світу людини;
- **повторність** як фактор континуального типу викладу, продовженого розгортання єдиного стану (за В. Задерацьким) як стильових домінант

архаїчної, богослужбової, професійної ренесансної музики і композиторської творчості ХХ століття, у якій особливого значення набуває музичне опредметнення часу, що виражає відношення автора до процесуальності часу та додає їм значення семантичної характеристики; повторність як чинник медитативного образу, що моделює власний процес роздумів, та молитовної музичної семантики (за Л. Шаповаловою).

Оскільки семантичні одиниці музичної мови складаються у просторі функціонування жанру (як необхідне забезпечення змістовно-сміслових орієнтирів середовища, в якому він існує), вкажемо також й на ті жанри, для яких є показовими виділені мовні формули, що охоплюють чотири музично-мовних рівня: мелодійний, ладогармонічний, метроритмічний та просторовий. Розуміння жанру як елемента музичної мови в даному випадку спирається на уявлення про музичну мову як систему знаків та їх значень, що існують (актуалізуються) у звуковій формі, серед яких жанр сам по собі, як певний тип музичного змісту та його композиційного оформлення, виступає у якості «готового набору звучних одиниць»:

- **канонічні (літургійні) жанри** як носії сакрального смислу та пам'яті культури, за якими історично закріплений певний зміст та ситуативний комплекс (за Є. Назайкинським), пов'язаний з їх життєвим призначенням і типом виконання. Жанр, подібно до когнітивної моделі, активує у довготривалій пам'яті автора (і інтерпретатора) той сценарій, який дозволяє не тільки прогнозувати подальше розгортання дискурсу, а й впливати на відбір його мовних засобів;
- **жанрові форми мініатюри** у сенсі художньої операція стиснення, що здійснюється у мисленні, а також концентрація великих об'ємів чи енергій у малій сфері (за Є. Назайкинським); семантика цієї жанрової сфери пов'язана з індивідуально-суб'єктивним переживанням окремого моменту часу як «фрагменту вічності» та потаємного як вічно актуального для людини;
- **циклічні форми** як структурно-композиційний тип музичного вираження, семантика якого відтворює зупинений час як образ Вічності (принцип «звернення» тимчасової горизонталі в просторову композиційно-фактурну музичну вертикаль, що призводить до зупинки лінійного ходу часу та відкритої форми, незавершеної структури звукового ландшафту).

Сьогодні можна стверджувати, що стильова атрибутика «нової простоти» як симбіотичної тенденції музичного мистецтва, з одного боку, локалізується у просторі окремих індивідуально-композиторських стилів, визначаючи специфічний звуковий вигляд музики як її «класиків» (В. Сильвестров, А. Пярт, В. Мартинов, Г. Пелецис, П. Васкс та ін.), так і

творчості наступного покоління композиторів (І. Соколов, А. Батагов, В. Польова, Д. Ленг, Х. Абрахамсен), що виступає у якості «інтерпретуючого» типу «простої» музики, до якої не зовсім правомірним є застосування поняття «нова» з погляду на вторинність її музично-мовного комплексу (що формувався у багатьох випадках) під впливом авторських стилів тих композиторів, котрі стояли біля витоків дійсно нового стилю музичного висловлювання). З іншого боку, стильові показники «нової простоти» сьогодні «розсіяні» майже по всьому простору музичного мистецтва, перетинаючи «свої» межі і закріплюючись у статусі стильової атрибутики неакадемічної жанрово-стильової сфери, що, у свою чергу провокує музичних критиків і музикознавців інтерпретувати творчість окремих її представників як «неокласичну» (М. Ріхтер, Л. Ейнауді, Х. Цимер, Ян Тирсен, К. Дженкінс та ін.).

Як бачимо, музично-стилістичний комплекс «нової простоти» виступає у якості фактору «утримання» класичної парадигми музичного мистецтва в умовах метакультурної музичної свідомості; за межами академічної традиції він часто існує у спрощеному «дистильованому» вигляді, що не заважає його успішного діалогу з музичною пам'яттю слухачів. Також він є чинником активного розвитку універсальної метамови сучасного музичного мистецтва, що формується на засадах особистого інтерпретативного досвіду сучасних композиторів.

Розглянуті варіанти функціонування творів композиторів «нової простоти» та музичного матеріалу, похідного у стилістичному відношенні від неї (М. Найман і А. Сігле), в якості музичного компоненту фільмів сучасних режисерів дозволяють сформулювати деякі узагальнення щодо художньої продуктивності музично-семантичного комплексу «простої» музики .

Відзначимо вирішальне значення режисерської автокомунікації як фактору *універсалізації* музичної семантики «нової простоти» в кіномистецтві за допомогою використання її в якості метафоричних елементів кінотексту, що розширюють сюжетно-змістовне поле візуального ряду (це обумовлює домінування *текстової* та *міжособистісної метафункції* кіномузики у розглянутих зразках сучасного кінематографу). У художній реалізації авторського філософського посилу в режисерських концепціях П. Грінуея, О. Сокурова і П. Соррентіно, що апелюють до надособистісного і надісторичного смислу кінотексту, музичне оформлення фільму грає визначальну роль. Це пояснюється тим, що музичний ряд фільму, володіючи специфічною для музики «нової простоти» семантичною щільністю, стає способом невербального озвучування режисерського задуму, а смислова інтенція авторського висловлювання, в даному випадку, персоніфікується в архетипових музично-мовних формулах, що володіють універсальними значеннями. Цьому сприяє *симбіотична* природа музичної

мови «нової простоти», що визначає семантичну ємність її словника та зумовлює *мнемонічну функцію* кіномузики у розглянутих фільмах: за допомогою спогаду в пам'яті глядача виявляються ті музичні смисли й значення, які він «вже знає» – про цей принцип говорить М. Мамардашвілі у зв'язку з сюжетом платонівського міфу «Менон», коли він трактує спогад як інструмент вилучення «знання, що потонули в глибині душі», які в грецькій філософії розумілися як «сліди зустрічей у вічності з Богом»). Не випадково, основним критерієм для П. Соррентіно у виборі музики для фільму була її простота і доступність будь-якій людині, яка не має уявлення про те, що таке техніка *tintinnabuli* або мінімалізм.

Будучи невід'ємною частиною центрального структурного елементу кінотексту – комунікативного образу, – музика «нової простоти» здійснює звукову репрезентацію так званих «афективних станів» (архетипових психоемоційних модусів), що утворюють змістовно-смысловий вимір даного образу. Характерною особливістю цього виміру у розглянутих фільмах виявляється переважання медитативно-споглядального модусу і виключення власне афективного, що вказує на об'єктивну надперсональну ідею комунікативного образу, що відповідає філософським інтенціям режисерських концепцій. Ця особливість об'єднує різні форми реалізації музично-семантичного потенціалу «нової простоти» у розглянутих зразках сучасного кіномистецтва (фактурний образ у П. Грінуея, музичний потік О. Сокурова, музичні метафори у П. Соррентіно).

Основні положення роботи викладено у наступних наукових працях:

Монографія

1. Овсяннікова-Трель О. А. «Нова простота» як системний жанрово-стильовий феномен в сучасному музичному мистецтві. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2021. 462 с.

Статті у наукових фахових виданнях України, затверджених МОН України як фахові за напрямом «мистецтвознавство»:

2. Овсяннікова-Трель А. Национальний контекст розвитку німецького музикального театру ХХ ст. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст.* ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків: ТОВ «С.А.М.», 2010. Вип. 29. С. 221-234.
3. Овсяннікова-Трель А. Творчество А. Рубинштейна как опыт культурного диалога. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст.* ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків: ТОВ «С.А.М.», 2010. Вип. 30. С. 166-175.

4. Овсянникова-Трель Александра. Художественные функции киномузыки в контексте постмодернистской эстетики. Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Збірник наукових статей. Вип. 38. ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків: ТОВ «С.А.М.» 2013. С. 381-392.
5. Овсянникова-Трель А. Музыка в кино: фактурный образ как компонент художественной концепции фильма (Питер Гринуэй – Майкл Найман). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Механізми новачії у музичній творчості: зб. наук. ст.* Київ: ТОВ «Наш формат», 2013. Вип. 108. С. 48-55.
6. Овсянникова-Трель А. Культурологические аспекты исследования киномузыки украинских композиторов. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА ім. А.В. Нежданової.* Одеса: Астропринт, 2015. Вип. 21. С. 227-236.
7. Овсянникова-Трель О. А. Кіномузыка як культурний феномен сучасності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* Київ: Міленіум, 2015. Вип. 2 (5). С 163-168.
8. Овсянникова-Трель А. Ерос і Етос як образні доміанти і ціннісні орієнтири музичного мистецтва. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА ім. А.В. Нежданової.* Одеса: Астропринт, 2016. С. 225-236.
9. Овсянникова-Трель А. О компенсаторной функции «новой простоты» в современной музыке. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА ім. А.В. Нежданової.* Одеса: Гельветика, 2020. Вип. 30. Кн. 2. С. 161-176.
10. Овсянникова-Трель О. А. Понятійний аспект стильового феномену «нової простоти». *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА ім. А.В. Нежданової.* Одеса: Гельветика, 2020. Вип. 31. Кн. 1. С. 132-146.
11. Овсянникова-Трель О. А. Авторське слово композитора як передумова музикознавчого осмислення сучасного музичного мистецтва. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА ім. А.В. Нежданової.* Одеса: Гельветика, 2020. Вип. 31. Кн. 2. С. 134-148.
12. Ovsiannikova- Trel O. Genre reference points of modern choir music in the context of style ideas of “New Simplicity”. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка.* Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2020. Вип. 33. Том 2. С. 11-16.
13. Овсянникова-Трель О. А. «Нова простота» як явище сучасної музики в понятійному контексті новизни. *Українське музикознавство: зб. наук. ст.* Київ, 2020. Вип. 46 (2020). С. 111-126.
14. Овсянникова-Трель О. Хоровий стиль Дж. Раттера в контексті стильової концепції «нової простоти». *Актуальні питання гуманітарних наук:*

- міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка.* Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2020. Вип. 34. Том 3. С. 69-74.
15. Овсяннікова-Трель О. А. Ліричний модус жанрової семантики в концепції «слабкого стилю» В. Сильвестрова. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого.* Київ, 2021. Вип. 27-28. С. 172-179.
16. Овсяннікова-Трель О. Індивідуально-стильові концепції «нової простоти» у словесній авторепрезентації сучасних композиторів. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка.* Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 35. Том 3. С. 90-95.
17. Овсяннікова-Трель О. А. Стильові засади «нової простоти» у світлі філософсько-естетичних значень концепту простоти. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА ім. А.В. Нежданової.* Одеса: Гельветика, 2020. Вип. 32. Кн. 1. С. 162-175.
18. Овсяннікова-Трель О. А. Вербальні тексти композиторів як передумова музикознавчого дослідження стильового феномену «нової простоти». *Культура України: зб. наук. ст.* Харків: ХДАК, 2021. Вип. 71. С. 94-99.
19. Овсяннікова-Трель О. Творчий досвід німецьких композиторів другої половини ХХ століття у формуванні стильової концепції «нової простоти». *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка.* Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 38. Том 3. С. 34-41.

*Статті у наукових виданнях України,
внесених до міжнародних наукометричних баз (WoS):*

20. Ovsyannikova-Trell Aleksandra. Film music in the works of contemporary Ukrainian composers. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал.* К.: Міленіум, 2016. № 2. С. 91-94.

Статті у наукових періодичних іноземних фахових виданнях:

21. Овсяннікова-Трель А. Музыка в кино как явление современной культуры (о методологии исследования). ГОДИШЊАК Педагошког факултета у Врању / Главни и одговорни уредник Сунчица Денић. Год. 7 (2016). Врање: Педагошки факултет у Врању, 2016. (Врање: Плутос). С. 475-483.
22. Ovsyannikova-Trel A. Communicative modus of Russian romance in the conception of «weak style» of V. Sylvestrov. *European Journal of Arts. Scientific journal.* № 3. 2020. pp. 135-138.

23. Ovsyannikova-Trel A. «New simplicity» as a stylistic intention of the composer's work of the second half of the twentieth century (german experience). *European Journal of Arts. Scientific journal*. № 1. 2021. pp. 126-129.

Праці, які додатково відображають наукові результати дисертації:

24. Овсяннікова-Трель О. «Магніфікат» Дж. Раттера в репрезентації індивідуально-композиторського трактування «простого» стилю. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній сфері*. Харк. держ. акад. диз. і мист. Харків: ХДАДМ, 2020. Вип. 3. С. 37-42.
25. Овсяннікова-Трель А. А. О музыкальном компоненте кинообраза Гамлета в экранизациях трагедии Шекспира Г. Козинцева и Ф. Дзеффирелли. *Die Relevanz und die Neuheit der modernen wissenschaftlichen Studien: der Sammlung wissenschaftlicher Arbeiten «ΛΟΓΟΣ» zu den Materialien der internationalen wissenschaftlich-praktischen Konferenz, Wien, 23 August, 2019*. Wien: NGO «Europäische Wissenschaftsplattform», 2019. В.1. С. 10-13.
26. Овсяннікова-Трель А. А. «Новая простота» как стилевая тенденция музыкального искусства (системно-стилевой аспект). *Міждисциплінарні наукові дослідження: особливості та тенденції: матеріали міжнародної наукової конференції (Т. 5), 4 грудня, 2020 р.* Чернігів, Україна: МЦНД. С. 109-111.
27. Овсяннікова-Трель А. А. Понятийно-терминологические аспекты «новой простоты». *International scientific and practical conference «Cultural studies and art criticism: things in common and development prospects»: conference proceedings, November 27-28, 2020, Venice*. Publishing House «Baltija Publishing», 2020. С. 227-230.
28. Овсяннікова-Трель О. А. Концепт простоти у визначенні творчих інтенцій «нової простоти». *Музика в системі мистецької освіти: взаємини та протидії: матеріали Всеукраїнського науково-педагогічного підвищення кваліфікації у галузі мистецтвознавства, музикознавства, музичної педагогіки*, м. Одеса, 15 березня – 23 квітня 2021 р. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2021. С. 173-176.

АНОТАЦІЯ

Овсяннікова-Трель Олександра Андріївна. «Нова простота» як системний жанрово-стильовий феномен в сучасному музичному мистецтві. Кваліфікаційна наукова праця у вигляді монографії.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2021.

В монографії досліджуються системні аспекти явища «нової простоти» як стильової категорії сучасного музичного мистецтва. В роботі вирішуються

наступні завдання: з'ясовуються музикознавчі підходи до феномену «нової простоти» та її проблемного кола у музикознавчому дискурсі; обґрунтовуються світоглядні та художньо-стильові засади формування концепції «нової простоти» у творчості західноєвропейських композиторів другої половини ХХ століття; висвітлюються творчі інтенції індивідуально-композиторських версій «нової простоти» у просторі радянського/пострадянського музичного мистецтва; визначаються методичні засади дослідження феномену «нової простоти»; розглянуто вербальний дискурс композиторів-репрезентантів «нової простоти» в контексті методологічної спрямованості сучасного музикознавства; досліджується авторське композиторське слово як передумова музикознавчого моделювання теоретичної концепції «нової простоти»; розглянуто музично-стильову парадигматику другої половини ХХ-початку ХХІ століть як чинник контекстуальних значень «нової простоти»; виявляється змістовний комплекс поняття простоти у визначені художньо-естетичних засад музичного мистецтва; обґрунтовується антиномія простоти-складності в якості чинника музично-стилістичного комплексу «нової простоти»; визначаються змістовні значення категорії «нового» в академічному музичному мистецтві ХХ сторіччя і «новій простоті»; досліджується значення жанрово-комунікативного модусу і компенсаторної функції «нової простоти» (на прикладі «слабкого стилю» В. Сильвестрова); розглянуто тенденцію універсалізації музично-семантичного комплексу «нової простоти» в сучасному мистецтві на прикладі виявлення її семантичних функцій в кіномистецтві.

В дослідженні пропонується оригінальна теоретична модель «нової простоти» як системного жанрово-стильового явища сучасного музичного мистецтва, що володіє константним стильовим комплексом, який є невід'ємним атрибутом сучасної композиторської практики. Обґрунтовується симбіотична якість «нової простоти» як стильової тенденції сучасної музики у її зв'язках з актуальною світоглядною парадигмою композиторської творчості, сучасного мистецтва і культури. Виявляються параметри буття стильового комплексу «нової простоти» на жанровому, образно-змістовному, музично-тематичному, драматургічному та виконавському рівнях в їх проєкціях на композиторські індивідуально-авторські композиційні концепції. Таким чином, «нову простоту» пропонується розглядати як самодостатній жанрово-стильовий феномен та актуальну тенденцію розвитку сучасного музичного мистецтва.

Ключові слова: «нова простота», сучасне музичне мистецтво, індивідуально-композиторський стиль, жанрово-стильова концепція, стильова симбіотична тенденція, неоканонічність, жанрово-комунікативний модус, музично-семантичний комплекс, кіномузика.

SUMMARY

Ovsyannikova-Trel Aleksandra. «New simplicity» as a systemic genre and style phenomenon in contemporary music art. Monography as a qualifying scientific work.

Dissertation for a Doctor's degree in Arts by speciality 17.00.03 – Music Art. Odessa National Music Academy named after A.V. Nezhdanova. Odessa, 2021.

The monograph explores the systemic aspects of the phenomenon of "new simplicity" as a stylistic category of modern musical art. The following tasks are solved in the work: musicological approaches to the phenomenon of "new simplicity" and its problematic circle in musicological discourse are clarified; the worldview and artistic and so stylistic principles of forming the concept of "new simplicity" in the works of Western European composers of the second half of the twentieth century are substantiated; the creative intentions of individual-composer versions of the "new simplicity" in the space of Soviet/post-Soviet musical art are highlighted; methodical bases of research of a phenomenon of "new simplicity" are defined; the verbal discourse of composers-representatives of the "new simplicity" in the context of the methodological orientation of modern musicology is considered; the author's composer's word as a precondition of musicological modeling of the theoretical concept of "new simplicity" is investigated; the musical-stylistic paradigm of the second half of the XX and beginning of the XXI centuries as a factor of contextual meanings of the "new simplicity" is considered; the semantic complex of the concept of simplicity in certain artistic and also aesthetic bases of musical art is revealed; the antinomy of simplicity and complexity as a factor of musical-stylistic complex of "new simplicity" is substantiated; the meaningful senses of the category "new" in the academic musical art of the XX century and "new simplicity" are determined; the significance of the genre-communicative modus and the compensatory function of the "new simplicity" is investigated (on the example of V. Silvestrov's "weak style"); the tendency of universalization of the musical-semantic complex of "new simplicity" in modern art is considered on the example of revealing its semantic functions in cinematography.

The study proposes an original theoretical model of the "new simplicity" as a systemic genre-style phenomenon of modern music art, which has a constant stylistic complex, which is an integral attribute of modern compositional practice. The symbiotic quality of the "new simplicity" as a stylistic trend of modern music in its connection with the current worldview paradigm of composition, contemporary art and culture is substantiated. The parameters of the existence of the stylistic complex "new simplicity" at the genre, image-content, music-thematic, dramatic and performance levels in their projections on the composer's individual concepts are revealed. Thus, the "new simplicity" is proposed to be considered as a

self-sufficient genre and style phenomenon and a current trend in the development of modern musical art.

Keywords: "New simplicity", modern musical art, individual-composer style, genre-style concept, stylistic symbiotic tendency, neo-canonicity, genre-communicative modus, musical-semantic complex, film music.

Підписано до друку 10.04.2021 р.
Обсяг 0,9 авт. арк. Формат 60х90/16
Тираж 120 прим. Папір друкарський. Різографія.
Надруковано з готового оригіналу-макету.
Інформаційно-видавничий центр ПНПУ ім. К. Д. Ушинського
65020, м. Одеса, вул. Старопортофранківська, 26
тел. (048) 732-18-84