

**Л. А. ВОРОТЫНЦЕВА**

*Луганская государственная академия культуры и искусств им. М. Матусовского*

## **ФОРМИРОВАНИЕ КОНЦЕПЦИИ «НОВОЙ ПРОСТОТЫ» В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

Статья посвящена предпосылкам формирования концепции «новой простоты» в творчестве композиторов второй половины минувшего столетия. В музыкальном научном дискурсе практически отсутствуют работы, посвященные определению «новой простоты», что связано с некоторой метафоричностью и размытостью явления. Исходя из этого, теоретическое осмысление данного феномена представляется актуальным и своевременным. Автор настоящей публикации стремится осветить последовательную кристаллизацию данного явления, а также рассмотреть стилевые ориентиры и особенности соответствующего музыкального языка на конкретных примерах из композиторской практики.

Повороты к «новой простоте» не единичны. Усталость от технического перенасыщения, сложности музыкального высказывания подталкивает композиторов к упрощениям и диалогу с традициями. Каждая волна авангарда вызывала к жизни «новую искренность», «новую субъективность», «слабый стиль» и различные «нео-». Все это подтверждает, что «новая простота» исторически относительна и преходяща.

Переоценка эстетических и музыкально-технических установок естественным образом приводит к смене стилевых ориентиров, что отражается в авторских концепциях. Творчество любого композитора необходимо рассматривать исключительно в ракурсе его философско-эстетических воззрений и стилевых установок. Каждый автор выбирает свой путь, призывая к радикальным мерам или в более мягкой форме отказываясь от авангардных предписаний, но в целом доминирует неприятие технических запретов и ограничений.

Этим обуславливается индивидуальный подход к поиску красоты музыкального выражения и связанного с ним восстановления коммуникативной функции музыки, способствующий большей простоте музыкального языка, возрождению мелодии и гармонии как первичных основ музыкальной выразительности.

На примерах из творческого наследия композиторов М. Трояна, Х.-Ю. фон Бозе, У. Штранца, Т. Райли и других в статье рассматриваются концептуальные ориентиры, так или иначе связанные с феноменом «новой простоты».

Ключевые слова: «новая простота», эстетическая концепция, творческая установка, музыкальный язык, композиторское творчество, авангард, музыкальное искусство.

*Для цитирования: Воротынцева Л. А. Формирование концепции «новой простоты» в композиторском творчестве второй половины XX века // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 3. С. 123-129.*

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_03\_123

**L. VOROTYNTSEVA**

*M. Matusovsky Luhansk State Academy of Culture and Arts*

## **FORMATION OF THE "NEW SIMPLICITY" CONCEPT IN COMPOSERS' WORK OF THE SECOND HALF OF THE 20th CENTURY**

The article is devoted to the prerequisites for the formation of the "new simplicity" concept in the music of the second half of the 20th century. Due to the metaphorical nature and ambiguity of the phenomenon, there are practically no works devoted to the definition of "new simplicity" in the musical academic discourse. Therefore, theoretical comprehension of this phenomenon is relevant and timely. The author aims to trace the process of development and crystallization of this phenomenon, as well as to consider stylistics and features of the musical language of such music on the examples of particular pieces.

There are many examples of composers turning to the “new simplicity”. Fatigue of deconstruction, technical oversaturation, and the complexity of music push composers towards simplification and return to tradition. Thus, each wave of the avant-garde brought to life the emergence of “new sincerity”, “new subjectivity”, “weak style” and various “neo-“. It suggests that the “new simplicity” is historically relative and transitory.

Reevaluation of aesthetic vision and musical-technical approach naturally leads to a stylistic reorientation, which is reflected in the authors' concepts. The music of each composer should be considered exclusively in the perspective of his philosophical views, aesthetics and stylistics. Each author chose his own path: someone called for radical measures, someone rejected avant-garde gradually. At the same time, everyone tried to get away from technical prohibitions and restrictions.

All this led to an individual approach to the search for the beauty of musical expression as a way to return the communicative function of music, which led to the simplification of musical language, the revival of melody and harmony as the primary foundations of musical expression.

On the examples from the creative heritage of a number of composers – H.-U. von Bose, M. Troyan, W. Strantz, T. Riley and others, – the conceptual underpinnings, one way or another connected with the phenomenon of “new simplicity”, are considered.

Keywords: “new simplicity”, artistic concept, creative aim, musical language, composer's work, avant-garde, musical art.

*For citation: Vorotyntseva L. Formation of the “new simplicity” concept in composers' work of the second half of the 20th century // South-Russian Musical Anthology. 2023. No. 3. Pp. 123-129.*

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_03\_123

---

История музыкального искусства показывает, что композиторы, с закономерной периодичностью отказываясь от «новизны» в пользу «знакомого», стремятся освободиться от давления необходимости постоянного изобретения нового материала. К примеру, предметом музыкального высказывания становятся отголоски уже сказанного другими, фактически декларирующие не столько индивидуальность, сколько отрешение от нее.

Стремление к «новой простоте» возрождает время от времени как эстетический протест, как желание уйти от всевозможных сложностей и ухищрений. Провозглашение «нового» каждый раз претендует на утверждение некоей очередной исторической ступени, в свою очередь, вызывая эстетическое обновление; исходя из этого, установление точной временной границы, с которой начинается «новое», практически невозможно. Ключевая идея настоящей работы связана, прежде всего, с цикличностью смен авангардных «всплесков» в искусстве и последующих возвращений к традиционным основам – к эстетике прекрасного, истоками которой являются мелос и гармония консонантного типа. Таким образом, цель настоящей статьи заключается в рассмотрении специфики подобных процессов на примере композиторского творчества второй половины XX века.

О хронологической размытости данного явления пишет современный исследователь:

«Возникновение эстетики “новой простоты” в музыкальном искусстве принято относить к последней четверти XX века – времени “переоценки достижений авангарда”, усталости от его агрессивного радикализма, кризиса коммуникативной функции музыки. Ее появление становится закономерной реакцией на характерные для всего XX века стремления композиторов к усложнению музыкального языка» [1, с. 322]. Далее цитируемый автор пишет о достаточно распространенном мнении касательно того, что термин «новая простота» в 1930-х годах использовал С. Прокофьев; позднее, в начале 1970-х, размышляя о творчестве А. Шнитке, о «новой простоте» писала В. Холопова. Последующие рассуждения приводят к 1923 году, когда П. Хиндемит, осуществивший многоуровневый стилистический синтез, явился провозвестником нового художественного движения «Neue Sachlichkeit» («новая вещественность»), оппозиционного позднему романтизму, экспрессионизму, абстракционизму и импрессионизму. Таким образом, «новая простота» исторически относительна и преходяща, каждое ее появление подразумевает не столько доминирование «обновленного», сколько возврат к прошлому, традиционному, неизменному.

По утверждению К. Курлени, «исходная простота чаще является нам как некий принцип простоты, который может выражаться в рационалистическом требовании необходимого и достаточного, в требовании верифицируе-

мости гипотезы или эксперимента, в так называемом априоризме (Кант) или сведении сложного к простым исходным посылкам, основанным на очевидности. Во всех подобных случаях «простота» есть логически необходимая абстракция, опирающаяся на аксиоматические допущения, на некую очевидную истинность, не требующую предварительных обоснований» [2, с. 86]. Исследователь указывает, что «новая простота» – оценочное субъективное (следовательно, относительное) понятие. Это радикальное отрицание предшествующего опыта осмысления музыки. Техническая перенасыщенность способствует потере специфических свойств музыкальной коммуникации. Простота – всегда опрощение уже существующего материала.

Одной из первых попыток преодоления авангардистской модели музыкального искусства «второй волны» явилось творчество молодого поколения немецких композиторов конца 1970-х годов, декларировавшего принцип творческой свободы (от унифицированного метода серийной композиции) и непосредственности музыкального выражения. Этот опыт показателен в плане осмысления исходных творческих интенций «новой простоты». Обозначенные принципы стали отправной точкой для некоторых немецких композиторов. Попытка теоретического обоснования нового явления связана с именем А. Раймана, желавшего объяснить творческие установки молодого поколения немецких художников, которые провозглашали автономность от стилистики авангардистов периода 1950–1960-х (речь шла о Х.-Ю. фон Бозе, Х.-К. фон Дадельзене, В. фон Швайнице, М. Трояне, Д. Мюллере-Сименсе, У. Штранце и В. Риме).

Все они понимали музыку как сферу субъективного выражения личности, не связанную законами и нормативами, предопределяемую стремлением к непосредственности. Немецкие критики определяли «новую простоту» и как «новый романтизм», «новую субъективность», «новую искренность», «новый экспрессионизм». Молодые композиторы провозгласили идею творческой свободы, не ограниченной технически-композиционными и эстетическими принципами серийности. В академической среде музыкального искусства Германии такую установку рассматривали как манифест новой концепции музыкального творчества, оппозиционной западноевропейскому авангарду «второй волны». Кроме того, «новая субъективность» не отрицала диалога с прошлым и была направлена на восстановление коммуникативной функции музыкального искусства. Все это противоречило установкам предыдущего поколения, которое «...ощущало себя обязанным соблюдать неглас-

ный консенсус – консенсус рационально-конструктивного мышления, укорененного, в конечном счете, в сериализме 1950-х годов» [3, р. 244].

Переоценка эстетических и музыкально-технических установок, закономерно способствовавшая смене стилевых ориентиров, нашла свое непосредственное выражение в авторских концепциях. Так, М. Троян написал *Architectura caelestis* для женского хора и оркестра (1974–1975) – произведение, которое зачастую называют «прощанием» с микрополифонией и кластерами. Здесь ощутимо противопоставление музыке предшествующего поколения: микрополифонические структуры музыкальной ткани, напоминающие фактуру Д. Лигети, образуют гомофонный звуковой профиль с мелодичными переливами, что благоприятствует значительному упрощению восприятия сложной музыкальной лексики. Так композитор декларирует свою позицию относительно предыдущего этапа собственного творчества: гомофонное упрощение звуковой конструкции словно отрицает сложность микрополифонической техники, фактурная ясность «перекрывает» принцип фактурной перенасыщенности.

Аналогичный переход в другую музыкально-стилевую плоскость ощущается и в творчестве композиторов других стран, что говорит об актуальности идеи переосмысления художественно-эстетических ценностей серийной музыки не только в Германии, но и во всем европейском музыкальном мире: отказ от сложной языковой системы и интеллектуального концептуализма и поворот к простоте и ясности музыкального высказывания присутствуют в творчестве Дж. Тавенера, Х. Гурецкого, В. Сильвестрова, А. Пярта, В. Мартынова и др.

Так, Т. Чередниченко говорит о ситуации некомфортного для творческой индивидуальности В. Сильвестрова присутствия в стилевом измерении авангарда, на что указывает «просвечивание» другого типа мышления в музыке композитора 1960-х годов: «Только зная, что случилось с музыкой Сильвестрова в середине 70-х, можно заметить дремлющую в ранних сочинениях несозвучность магистральному авангарду, экзистенциальным притязаниям его техник <...>. Произведения Сильвестрова как будто сомневались в собственной технике. Хотя каждая конструктивная идея доводилась до конца и никаких структурных зияний не возникало, техника временами словно замолкала, и в моменты ее “паузирования” наружу прорывалась традиционность–натуральность <...> Сочинения 60-х словно нечаянно приоткрывают незаметную, заклеенную обоями техники дверь, и из нее падает узкий и призрачный, но путеводный луч света»

[4]. Результатом выхода за пределы для Сильвестрова стал его вокальный цикл «Тихие песни» – рубежное сочинение композитора. Подобный опыт «перехода» можно встретить в творческой биографии А. Пярта, для которого определяющим стало осознание невозможности дальнейшего присутствия в зоне авангардистской идеологии: в процессе конфликта личностного авторского сознания, воспринимающего свой предыдущий опыт как неудачный, постепенно обнаруживались новые возможности и формы музыкального высказывания.

Поворот 1970-х годов был не просто актом отрицания серийной техники отдельными композиторами. Это было ощущение «климатических изменений» европейского музыкального искусства XX века, обусловленное новыми мировоззренческими тенденциями и художественно-эстетическими ценностями.

В 1978 г. на Международных летних курсах новой музыки в Дармштадте К. Дальхауз, один из выдающихся музыкальных теоретиков после Т. В. Адорно, сформулировал вопрос о том, как академическая музыкальная наука должна относиться к новым и концептуально сложным для понимания явлениям, отображающим сегодняшней дух времени и новое мировоззрение. Тем самым выдающийся немецкий теоретик заявил о неминемости теоретического обоснования творчества немецких композиторов младшего поколения. К. Дальхауз утверждал, что тенденция упрощения музыкального языка, с одной стороны, связана с разочарованием в бывших идеалах музыкального искусства, с другой – с «политической покорностью» и отрицанием социальной, идеологической функции музыки. По его мнению, «новая субъективность» – это не что иное, как плохо замаскированное стремление «отгородиться от мира». Ученый задавался вопросом, является ли «новая простота» действительно новым феноменом или только внешне новым.

Отвечая на поставленный вопрос, немецкий музыковед опирался на пророчество Т. В. Адорно о том, что однажды «вертикальное измерение» музыкального языка может стать вновь актуальным, то есть тональность, провозглашенная мертвой, может снова возродиться в других исторических условиях и в новой форме. Опасения Адорно были уместными: «...хотя диссонанс и разрушает видимые рациональные логические связи в пределах тональности, он все же рациональнее консонанса. Диссонанс вносит рационализм в музыкальную конструкцию, артикуляционно являя слуху сложные тоны» [5, с. 165]. При этом Адорно указывал на возможность «реакционного насилия» со стороны этого нового:

«...вновь открытая гармония, какой бы она ни была, может приводить к гармоническим тенденциям» [6, с. 116]. Слова немецкого социолога и философа музыки действительно стали пророческими, учитывая, в частности, феномен американского минимализма и его влияние на европейскую музыку вплоть до сегодняшнего дня.

Истоки минималистской концепции музыкального искусства, как известно, несколько отличны от интенции «новой простоты» в Германии, и связаны они были с влиянием внеевропейских культурных традиций на западную музыку. В 1976 г. на радиофестивале «Pro Musica Nova» в Бремене, организатором которого был известный немецкий композитор и пианист Х. Отте (ученик П. Хиндемита и В. Гизекина), активно пропагандировавший современное экспериментальное творчество, прозвучала композиция *Shri Camel* Т. Райли. Сочинение состояло из четырех частей, названия которых указывали на очень далекие от образно-содержательных нормативов авангардистского музыкального мышления творческие устремления («Гимн Святой Троице», «Небесная долина», «Через озеро Древнего мира», «Ледяная пустыня»). Более того, музыкальный язык названных пьес в корне противоречил техническим нормам серийной музыки, поскольку был необычайно простым, если не примитивным, благодаря репетитивной технике. Как подобная музыка должна была оцениваться эстетикой, основанной на соответствующих критериях нововенцев? Сочинение Т. Райли со всей очевидностью продемонстрировало невозможность адекватной эстетической и музыкально-теоретической оценки подобной музыки в рамках рационально-технологической плоскости музыкального искусства.

Все вышеназванные факты говорят о том, что «возврат к гармонии» и переоценка тональности, рассматриваемых в качестве фундаментальных категорий музыкального искусства, казались теоретикам и критикам достаточно подозрительными, поскольку провоцировали пересмотр эволюционных подходов к музыкальной истории и эстетической концепции прекрасного, основополагающей для европейской художественной традиции.

К. Дальхауз говорил об использовании трезвучия американскими минималистами в демонстративном смысле – как манифестации их творческой позиции по отношению к авангардистской эстетике диссонанса. При этом исследователь подчеркивал, что данный факт указывает на неизбежность «...конфронтации с теми категориями, которые отошли в прошлое: простого и красивого <...>. Возвращение к чисто прекрасному... возникает с такой остротой, что мы боль-



ше не сможем удовлетворяться ответом на него при помощи беззаботного пожимания плеч» [7]. Немецкий теоретик обосновывал возвращение трезвучий с позиции исторической трансформации представлений о прекрасном в искусстве. Так, возвращение красоты, использование дискредитирующих Новую музыку созвучий – это следствие осознания ограничений XX века (среди важнейших – философско-научный подход к музыкальному творчеству и принцип автономности искусства). Отдельного внимания заслуживает замечание К. Дальхауза относительно своеобразия музыкального языка «новой простоты» у композиторов второй половины XX века, с акцентуируемой сущностью художественных устремлений не только немецких авторов: «...создается впечатление, что некоторые композиторы ищут в музыке сленг, музыкальный синтаксис, который позволит выразить себя музыкально» [Там же]. Тонкое чутье немецкого музыковеда позволило акцентировать внимание на наиболее существенном моменте в творческих позициях его соотечественников – поиске художественной выразительности, опирающихся на имманентные свойства музыкальной лексики (гармонию, мелодию, консонанс, тональность и т. п.), которые Дальхауз иронически определял как «музыкальный сленг», противопоставляя его изысканной сложности языковых находок Новой музыки.

Скептически к апологетам «новой простоты» были настроены и отечественные исследователи. Так, Д. Житомирский и О. Леонтьева критиковали «постмодернистское переосмысление» музыкальной традиции: «Надуманность этой идеи походит из двух связанных между собой и очень типичных заблуждений. Первая – якобы музыкальный язык, исторически сложившийся, полностью принадлежит прошлому, что он насквозь перенят фальшиво романтизированной тенденцией, которая не имеет никаких выходов в современность и будущее. Второе, не менее обидное заблуждение – мысль о социальном негативе, беспросветности ситуации настоящего» [8, с. 32]. Такой взгляд на поиски «новой простоты» по вполне понятным причинам был закономерным для советского искусствознания и не предусматривал объективной оценки социокультурного аспекта данного явления, что непосредственно относится к его стилевым характеристикам.

В свою очередь, молодые немецкие композиторы, развивавшие идеи «новой простоты», менее всего заботились о концептуальных обоснованиях, мечтая сочинять музыку, свою музыку, а не обсуждать ее, тем более что ощущалась невозможность их противостояния теоретическим концепциям старшего поколения. В то время

как К. Штокхаузен, П. Булез, А. Пуссер в 1950-е годы блестяще обосновывали свои теоретические и эстетические взгляды, поколение 1970-х пребывало в концептуальных сумерках.

Пути, связанные с отстаиванием композиторами «новой простоты» своих индивидуальных творческих принципов, противоречащих сериализму наподобие *prima prattica*, были разными. Некоторые авторы достаточно радикально порывали с ней, другие в мягкой форме отказывались следовать теоретическим декларациям авангарда. Порой композиторы искали «пристанница» в концепциях, по их мысли, открывавших новую непосредственность музыкального опыта, свободную от системы музыкально-технических запретов и ограничений.

Например, У. Штранц противопоставляя абстракции серийного мышления обращение к физиологическим предпосылкам слуха. В 1981 году, выступая в Мюнхене, он представил гармонически-мелодическую концепцию, положенную в основу его Первого струнного квартета: «Большая секунда теперь – это наипростейший шаговый интервал, можно сказать, мелодический начальный интервал; это гармонически-мелодические отношения, обусловленные физико-акустически, известные на протяжении тысячи лет <...> Тем не менее, данные связи все еще эффективны сегодня. Я хотел бы сказать, что люди, возможно, изменились, но такие отношения остаются неизменными, остаются такими же. Великое “Нет”» (имеется в виду консонанс, в свое время запрещенный А. Шенбергом. – Д. В.) – теперь интервал, играющий главную роль <...> чтобы показать отношение к естественному» (цит. по: [9, р. 192]). В другом, более известном сочинении У. Штранца «Сцены для оркестра» (1980) прослеживается стремление композитора к простоте выражения, достигающейся посредством мелодического оформления тематизма и функциональной ясности структурных элементов музыкальной композиции. Основой этой музыки становится мелодическая и гармоническая выразительность, благодаря чему «снимается» запрет на использование тональности и консонансов.

Переоценка ценностей музыкального авангарда во многом связана с общим контекстом европейской культуры 1970-х годов. В этот период в обществе становится заметной тенденция к переосмыслению идеи технического прогресса, вера в его единственно спасительную роль пошатнулась впервые за долгое время, особенно в экономике. Технический прогресс, считавшийся ранее естественным фактом, сразу предстал сомнительным, на него оказалось невозможным полагаться. Пафос технического прогресса,

вызывающего к жизни динамику развития западноевропейской цивилизации после Второй мировой войны, сменился осознанием проблем деградации окружающей среды – как в чисто экологическом плане, так и в социокультурном. Мир художественного творчества, безусловно, откликнулся на эти настроения и искал ответы на общие вопросы своего времени, музыкальное же искусство чутко реагировало на обновляющиеся настроения общества, заостряя внимание именно на технологической стороне композиторского творчества, которая, с точки зрения представителей «новой простоты», привела к глубокому кризису музыки. Так, комментируя замысел своей Первой симфонии, премьеры которой состоялась в Мюнхене в 1978 году, Х.-Ю. фон Бозе подчеркнул, что главная идея состояла в художественном выражении катастрофы: «У меня было ощущение, что я внезапно оказался последним человеком, выжившим в разрушенном мире; я проснулся и сразу подумал: я должен воплотить это в музыке» (цит. по: [10, р. 236]).

Выступая в Дармштадте в 1978 году, Х.-Ю. фон Бозе описывал ситуацию, в которой пребывает современный молодой композитор: «Я убежден, что он действительно оставлен в покое. Оставлен наедине в том смысле, что он не может положиться на поддержку общепринятого и обязательного мировоззрения, коллективного мировоззрения и работать на его основе <...> Прогресс сильно пошатнулся, вряд ли можно придумать расширение материальных технологий, и, по-видимому, новое универсальное мировоззрение невозможно <...> каждый пытается по-своему реализовать это основное ощущение на своем языке и делать собственные выводы» [11, S. 83]. Констатация потери ценностей и целостного эпохального мировоззрения, о котором говорит композитор, не является чем-то принципиально новым: со времен Бодлера и Ницше это ощущение было типично для субъективизма художника, в нем было сосре-

доточено личностное осознание современности и заложен творческий потенциал, направленный на преодоление экзистенциального дискомфорта. Однако немецкий композитор акцентирует внимание на желании обнаружить красоту в этой ситуации, новую Красоту, оправдывающую существование музыки, и объединяет стремления своих единомышленников: «Здесь мы имеем дело с прекрасным парадоксом – осознание этого одиночества практически создает своего рода содружество. Тоска по утраченной красоте и содержанию объединяет. Более того, вера в красоту и чувственность является способом поиска нового содержания – для каждого из нас нового и индивидуально сформулированного» [Там же].

Как видим, «новая простота» – принципиально неоднородное явление, формирующееся как автономная концепция творчества в индивидуальных композиторских интерпретациях, актуальных для музыкального искусства последней трети XX века. При этом очевидно, что основная идея «новой простоты» так или иначе связана с опрощением музыкального выражения и возвращением музыке ее коммуникативной сущности. Особое значение в процессе ее исследования приобретает творческая индивидуальность композитора, реагирующая на актуальную современность и отображающая ее в субъективно-мотивированной музыкальной форме.

Индивидуальный подход к поиску красоты музыкального выражения как способа обретения «человечности» музыки и обновления ее коммуникативных возможностей (эти понятия достаточно часто используют представители «новой простоты» в немецкой музыке, причем не только при пояснении/разъяснении своих творческих намерений) обусловил разнообразие авторских концепций «простого» музыкального языка. При этом их роднит некоторая общность – в частности, наличие мелодии и гармонии как основ музыкальной выразительности.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Ручкина Н. П. «Новая простота» в музыкальном искусстве XX – начала XXI века // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14. № 3. С. 322–329.
2. Курленя К. М. «Новая простота» – «новая сложность»: к уточнению смыслов и генеалогии // Ученые записки РАМ им. Гнесиных. 2022. № 3. С. 83–97.
3. Williams A. Music in Germany since 1968. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. 294 p.
4. Чередниченко Т. В. Музыкальный запас: 70-е: Проблемы. Портреты. Случаи. URL: <https://www.rulit.me/books/muzykalnyj-zapas-70-e-problemy-portrety-sluchai-download-179450.html> (дата обращения: 01.08.2023).
5. Адорно Т. В. Философия новой музыки. М.: Логос, 2001. 352 с.
6. Гецелев Б. С. О композиторском музыковедении // Гецелев Б. С. Статьи. Портреты. Переводы. Публицистика. Материалы. Н. Новгород: ННГК им. М. Глинки, 2005. С. 114–121.
7. Dalhaus C. Du simple, du beau et purement beau (1978/1991) // Harmoniques. No. 8/9 (Novembre 1991): Musique recherché theorie. URL: <http://articles.ircam.fr/textes/Dahlhaus91a/> (дата обращения: 01.08.2023).

8. Житомирский Д. В., Леонтьева О. Б. Миражи музыкального прогресса // Кризис буржуазной культуры и музыка: сб. ст. М.: Музыка, 1983. Вып. 4. С. 3–67.
9. Everts J. The New Simplicity in Contemporary Music: Seminar at the Aspen Institute Berlin (June 13th to 16th, 1977) // The World of Music. Vol. 19. No. 3/4. Pp. 190–194.
10. Balik J. Romantic Subjectivity and West German Politics in Wolfgang Rihm's "Jacob Lenz" // Perspectives of New Music. 2009. No. 47. Pp. 228–248.
11. Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik. Bd. 17 / Hrsg. E. Thomas. Mainz: B. Schott's Söhne, 1978. 110 S.

### REFERENCES

1. Ruchkina N. «Novaya prostota» v muzykal'nom iskusstve XX – nachala XXI veka ["New simplicity" in the musical art of the 20th – early 21st century]. In: Observatoriya kul'tury [Observatory of Culture]. 2017. Vol. 14. No. 3. Pp. 322–329.
2. Kurlenya K. «Novaya prostota» – «novaya slozhnost'»: k utochneniyu smyslov i genealogii ["New simplicity" – "new complexity": to clarify meanings and genealogy]. In: Uchenye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinykh [Research Transactions of the Gnessins Russian Academy of Music]. 2022. No. 3. Pp. 83–97.
3. Williams A. Music in Germany since 1968. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. 294 p.
4. Cherednichenko T. Muzykal'nyj zapas: 70-e. Problemy. Portrety. Sluchai [Musical fund: The 1970s: Problems. Portraits. Cases]. URL: <https://www.rulit.me/books/muzykalnyj-zapas-70-e-problemy-portrety-sluchai-download-179450.html> (date of application: 01.08.2023).
5. Adorno T. V. Filosofiya novoy muzyki [Philosophy of New Music]. Moscow: Logos, 2001. 352 p.
6. Getselev B. O kompozitorskom muzykovedenii [About composers' musicology]. In: Getselev B. Stat'i. Portrety. Perevody. Publitsistika. Materialy [Articles. Portraits. Translations. Journalism. Materials]. Nizhny Novgorod: M. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory, 2005. Pp. 114–121.
7. Dalhaus C. Du simple, du beau et purement beau (1978/1991). In: Harmoniques. No. 8/9 (Novembre 1991): Musique recherché theorie. URL: <http://articles.ircam.fr/textes/Dahlhaus91a/> (date of application: 01.08.2023).
8. Zhitomirskiy D., Leont'eva O. Mirazhi muzykal'nogo progressa [Mirages of musical progress]. In: Krizis burzhuznoy kul'tury i muzyka [The crisis of bourgeois culture and music]: collected articles. Moscow: Muzyka, 1983. Issue 4. Pp. 3–67.
9. Everts J. The New Simplicity in Contemporary Music: Seminar at the Aspen Institute Berlin (June 13th to 16th, 1977). In: The World of Music. Vol. 19. No. 3/4. Pp. 190–194.
10. Balik J. Romantic Subjectivity and West German Politics in Wolfgang Rihm's "Jacob Lenz". In: Perspectives of New Music. 2009. No. 47. Pp. 228–248.
11. Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik. Bd. 17. Hrsg. E. Thomas. Mainz: B. Schott's Söhne, 1978. 110 S.

#### **Воротынцева Лилия Анатольевна**

кандидат философских наук, доцент кафедры теории и истории музыки  
Луганская государственная академия культуры и искусств им. М. Матусовского  
Россия, ЛНР, 91000, Луганск  
*lily\_notka@mail.ru*  
ORCID: 0009-0004-0540-7480

#### **Lilia A. Vorotyntseva**

Ph. D. (Philosophy), Associate Professor at the Department of Music Theory and History  
M. Matusovsky Luhansk State Academy of Culture and Arts  
Russia, LPR, 91000, Lugansk  
*lily\_notka@mail.ru*  
ORCID: 0009-0004-0540-7480