

9. Bertels, E.E. (1940) *Leyli i Medzhnun* [Leyli and Majnun]. In: *Rodonachal'nik uzbekskoy literatury: sbornik statey ob Alishere Navoi*. [The Founder of Uzbek Literature: A Collection of Articles about Alisher Navoi]. Tashkent: Publishing House of the Uzbek Branch of the USSR Academy of Sciences. pp. 30–50.

10. Gorbacheva, N.S. (2015) *Don Zhuan kak arkhetyip: problema muzykal'noy interpretatsii "vechnogo obraza"* [Don Juan as an Archetype: The Problem of Musical Interpretation of the “Eternal Image”]. Abstract of Art History Cand. Dissertation. Nizhny Novgorod.

11. Gadzhibekov, U. (1959) *Leyli i Medzhnun. Libretto* [Leyli and Majnun. Libretto]. [Online] Available from: <https://libretto-oper.ru/gadzhibekov/leyli-i-medzhnun> (Accessed: 03.02.2025)

12. Pekker, Ya.B. (1984) *Uzbekskaya opera: ot vzniknoveniya do kontsa shestidesyatykh godov XX v.* [Uzbek Opera: from its Origin to the End of the Sixties of the Twentieth Century]. Moscow: Soviet composer.

13. Xu, Dandan. (2025) *Vklad R.M. Gliera v razvitiye uzbekskogo muzykal'nogo teatra (na primere opery "Leyli i Medzhnun" [R.M. Gliere's Contribution to the Development of Uzbek Musical Theatre (Based on the Opera "Leyli and Majnun")]*. *Vestnik Gzhel'skogo gosudarstvennogo universiteta – Bulletin of Gzhel State University*. 6. pp. 215–225.

14. Bright, Sheng (1992). *The Song of Majnun* [The Song of Majnun]. [Online] Available from: <https://www.wisemusicclassical.com/work/32936/The-Song-of-Majnun> (Accessed: 03.02.2026)

15. Dolgushina, M.G. & Tsui, Sho. (2023) *Krosskul'turnyye peresecheniya v opere Brayta Shenga "Pesn' Medzhnuna"* [Cross-Cultural Intersections in Bright Sheng's Opera “The Song of Majnun”]. *Kul'turnyy kod – Cultural Code*. 1. pp. 100–111. DOI: 10.36945/2658-3852-2023-1-100-111

16. Bright, Sheng (1999). *An Interview* [An Interview]. [Online] Available from: <https://clck.ru/3RpbUJ> (Accessed: 03.02.2026).

УДК 78.01

DOI: 10.24412/2070-075X-2026-1-101-110

Л.А. Воротынцева

ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ АВТОРСКИЕ СТРАТЕГИИ «НОВОЙ ПРОСТОТЫ» В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ ПОСТСОВЕТСКОГО ПЕРИОДА

Статья посвящена особенностям проявления «новой простоты» в музыке постсоветского периода. На примере творчества Г.Э. Пелециса, Г.А. Канчели и В.В. Сильвестрова показано, как композиторы, отказываясь от элитарного языка, обратились к традиционным стилям и жанрам, актуализируя их сквозь призму современности. Анализ их камерных сочинений показывает разнообразие подходов: от медитативной статики до аллюзийной игры с романтической миниатюрой, барочной риторикой и постлюдийной рефлексией. Общей чертой творчества данных композиторов становится поиск надличного через субъективное восприятие и диалог с прошлым, ведущий к формированию метастилистики.

Ключевые слова: «новая простота», композиторское творчество, музыкальная поэтика, музыкальный язык.

Актуальность темы исследования. В контексте современного музыкознания исследование феномена «новой простоты» в музыке постсоветского периода представ-

ляется актуальным, поскольку обращение композиторов второй половины XX века к эстетике простоты, мелодизму и тональности после эпохи радикального авангарда знаменовало собой важнейший стилиевой поворот, требующий осмысления не только как художественного, но и как культурно-исторического феномена. Кроме того, «новая простота» не представляет собой единый стиль, а проявляется как многогранная творческая стратегия, принимающая уникальные формы в творчестве разных авторов, что требует в свою очередь детального анализа.

Степень научной разработанности проблемы. Проблематика «новой простоты» и стилиевой эволюции обозначенного периода нашла отражение в ряде фундаментальных работ. Вопросы полистилистики А. Шнитке раскрыты в работах Н.С. Гуляницкой [1], В.Н. Холоповой [2]. «Новая простота» как культурная тенденция рассматривается в трудах М.Ш. Бонфельда [3], связывающего ее с метастилистикой и постлюдийностью. Творчество В.В. Сильвестрова глубоко исследовано в контексте его философии «тихой музыки» и диалога с прошлым в работах М.И. Нестьевой [4] и С.И. Савенко [5]. Анализ музыки Г.А. Канчели и Г.Э. Пелециса представлен в статьях, посвященных отдельным сочинениям и жанровым моделям, используемых в их творчестве [6; 7]. Несмотря на наличие значительного корпуса работ, комплексное исследование, которое бы раскрыло индивидуальные композиторские стратегии в контексте «новой простоты», остается научной лакуной, частично заполнить которую призвана настоящая статья.

Цель, задачи и предмет исследования. Цель настоящего исследования состоит в выявлении индивидуальных композиторских стратегий реализации эстетики «новой простоты» как ключевого стилиевого направления постсоветской музыки. Целевая установка формирует перед автором следующие задачи: 1) проанализировать типы упрощения музыкального языка на примере вышеперечисленных композиторов; 2) исследовать механизмы работы со стилиевыми и жанровыми моделями прошлого на примере музыки Г.Э. Пелециса; 3) раскрыть семантику музыкальных символов и жанровых архетипов на примере цикла для фортепиано Г.А. Канчели; 4) проанализировать особенности постлюдийности в камерных сочинениях В.В. Сильвестрова. Предмет исследования – специфические композиционные техники, жанрово-стилевые модели и семантика избранных сочинений, репрезентирующих эстетику «новой простоты».

Научная новизна исследования. Научная новизна статьи заключается в комплексном анализе индивидуальных композиторских практик в ракурсе «новой простоты», а также в обращении к малоисследованным аспектам творчества Г.Э. Пелециса (принципы репетитивности и конструирования в цикле «Вниз по терциям»), Г.А. Канчели (семантика жанровых архетипов в «Простой музыке») и В.В. Сильвестрова сквозь призму концепции метанарратива и тональной семантики.

Методология и методы исследования. Методологической основой данного исследования выступает комплексный подход, сочетающий стилиевый, сравнительный и системный типы анализа. В процессе работы были задействованы следующие методы: интертекстуальный (для выявления аллюзий, цитат и стилиевых моделей), семантический (для раскрытия символического значения жанров, тональностей и риторических фигур), структурно-функциональный (для изучения техник композиции).

Источниковая / эмпирическая база исследования. Эмпирическую базу исследования составляют нотные тексты камерных сочинений указанных авторов: цикл прелюдий «Вниз по терциям» Г.Э. Пелециса, фортепианный цикл «Простая музыка» Г.А. Канчели, «Эпитафия» В.В. Сильвестрова и др. Также привлекаются авторские комментарии и интервью, обеспечивающие понимание их творческих установок. Теоретический фундамент работы опирается на труды ведущих отечественных музыковедов Н.С. Гуляницкой, В.Н. Холоповой, М.Ш. Бонфельд, С.И. Савенко.

Основная часть. Ключевой идеей «новой простоты» как поставангардного направления стало переосмысление традиций прошлого. Ее установка на коммуникативность,

буквально противопоставленная элитарной замкнутости авангарда, сделала музыкальное высказывание доступным и открытым. В творчестве целого ряда композиторов проявился мировоззренчески-стилевой компромисс как естественный выход из ситуации языкового и технического перенасыщения. Например, стилистическую эволюцию А. Шнитке Н.С. Гуляницкая называет «модуляционным» процессом, говоря о том, что в пределах даже одного периода творчества сложно говорить об однородности стиля [1. С. 27]. Этот тезис применим также и к «тихому» [2] периоду творчества, когда в наследии А. Шнитке начинает активно заявлять о себе «новая простота». Так, в целой группе сочинений проявляет себя тенденция упрощения музыкального языка, представленная двумя типами: медитативным и полистилистическим. К первому типу можно отнести «Гимны» (1974–1979), «Фортепианный квинтет», «Реквием»; ко второму – «Прелюдию памяти Д. Шостаковича», «Тихую музыку» и «Тихую ночь».

Начиная с 1970-х гг. о стилистическом повороте в своей музыке говорит В.С. Сильвестров: «Я пришел к выводу, что революцию, о которой мечтали романтики, нужно совершить, но должна быть тихая, бескровная революция, революция духа, а не улицы. Эта революция должна произойти в самом человеке, в его сознании. Искусство должно не разрушать, а восстанавливать» [4. С. 43]. Для композитора это был ответ на травматический опыт XX века, подразумевающий отказ от агрессии авангарда, возвращение к мелодии, гармонии и лирике. Он пишет целый ряд сочинений, буквально манифестирующих эстетические установки «новой простоты».

Среди композиторов, совершивших стилевой сдвиг, оказался и Г.Э. Пелецис, звуковой мир которого поражает своим светом и чистотой. Главной темой его поиска стала гармония и красота музыки, что нашло отражение в его исследованиях полифонии Возрождения и старинной музыки, подытоженных в 1981 году в диссертации «Формообразование в музыке И. Окегема и традиции Нидерландской полифонической школы», в 1990 году – в работе «Принципы полифонии Палестрины и традиции эпохи вокального многоголосия». «Эстетика несовершенного консонанса, – рассуждал он, – упивание благозвучностью терции, сексты. Все что я делаю, – и Мартынов, и Карманов, и много кто еще – это гимн эвфонии» [7].

Композиционный метод Г.Э. Пелециса основан на принципе анонимности. Создавая музыку, он оперирует готовыми мелодическими и ладовыми формулами, которые затем подвергаются комбинаторике. Одной из основополагающих моделей является жанр романтической фортепианной миниатюры. В цикле «Вниз по терциям» это проявляется в использовании стандартных песенных и фактурных клише, а также в опоре на натуральный мажор и гармонический минор.

Работая с избранной жанрово-стилевой идиомой, Г.Э. Пелецис применяет репетитивность, основанную на фактурных паттернах, что явно проявляет себя в фортепианном цикле. Повторность можно усмотреть в метаструктуре и тональном расположении прелюдий: начиная с *cis-moll* (in *Cis*) первой композиции и последовательно достигая, спускаясь, соответственно, по терциям, к *as-moll* в тридцатой. Кроме того, очевидно, что тотальной консонантности композитор придерживается от начала и до конца (весь тематизм основан на совершенных и несовершенных консонансах). Крайние части трехчастной формы бравурной прелюдии № 13 in *G* выдержаны в аккордовой фактуре в размере 6/8 с характерной ритмической фигурой (четверть – восьмая), что свидетельствует о жанровых особенностях сицилианы. В среднем же разделе композитор помещает жигу, меняя размер на 4/4, используя триоли и фактурную полифонизацию. Черты романтической балладности отчетливо проступают в прелюдии № 15 (in *C*), апреджированная фактура которой основана на полнозвучных полиаккордах в динамике *f*. Плотность звучания пронизывают декламационные восходящие возгласы в верхнем регистре. Кроме того, здесь следует говорить о колокольности, представленной регистровыми переключками разложенных вертикалей. В миниатюре № 18 (in *d*) компози-

тор создает жанрово-стилистическую аллюзию на менуэт, что проявлено в характерной трехдольности и ритмической пульсации, а также в общем построении тематизма: все три раздела формы *da capo* репрезентируют самостоятельность и независимость голосов, различающихся в темброво-динамическом отношении.

Репетитивность проявляет себя в конструировании, а после в комбинации интонационно-ритмических формул. Это можно наблюдать абсолютно во всех прелюдиях цикла «Вниз по терциям». Например, в пьесе № 5 (*in H*), где в подобных комбинациях проступает скрытое двухголосие, выстраивающееся в напевную мелодическую линию. Такое фактурное решение способствует особой полетности импровизационного движения, проявляя тем самым неоромантические поэзные черты. «Игра в полифонию» присутствует в следующей миниатюре (№ 6 *in gis*), тема которой помещена в верхний регистр. Основной принцип изложения – стреттность. Черты фанфарной токатности раскрыты в прелюдии № 9 (*in A*). Радость и легкость звучания переданы с помощью типичного фактурного расслоения, когда опорный звук дает исток мелодическому движению.

Иногда Г.Э. Пелецис создает аллюзию на конкретное музыкальное сочинение. Так происходит в прелюдии № 8 (*in cis*), где создается слуховая отсылка к «Игре воды» М. Равеля. Такой эффект достигается композитором за счет тонально-гармонического и фактурного решения: регистровые переключки кратких интонационных идиом, мерцающий тематизм сопровождения, опора на устойчивые звуки, из которых выстраивается мелодическая линия. Так Г.Э. Пелецис словно любит сияющими бликами.

Репетитивность в ракурсе «новой простоты» обладает некоторыми особенностями. В ней усилена роль мелодического начала, увеличены масштабы паттернов, простая повторность заменяется вариационностью. Это помогает избежать механистичности, что позволяет вывести лирическое начало на первый план. Так, пропущенная через неоромантизм, репетитивность становится не только техническим ресурсом, но и категорией «новой простоты».

Idee fixe фортепианного цикла Г.А. Канчели «Простая музыка» – это отстраненная лирика расставания и покой, изредка нарушаемый вспышками памяти. Цикл состоит из 33 пьес, каждая из которых представляет творчески важный для автора момент, связанный с работой в драматическом театре и кино [6. С. 62]. Цикл воплощает характерный для «новой простоты» принцип: он моделирует ностальгическое пространство-воспоминание, в котором знакомое заведомо преобладает над новым, а само ощущение перемещения внутрь него маркировано как иллюзорное и безвозвратное. Стилиевые стереотипы являются основой канчелиевского тематизма, среди которых не последнее место занимают классико-романтические идиомы: героические тираты, гаммообразные и трезвучные комплексы, кантилена как символ идеала и красоты. Романтический комплекс лиризма, как правило, символизирует прощание с прошлым. Так, например, в пьесе № 6 («Дон Кихот») весь материал сосредоточен вокруг баховской монограммы, перенесенной на иную высоту («*as-g-b-as*»), поддерживаемой характерной гармонией (Т-II2-Т) в *F-dur*, названной И. Шубартом тональностью успокоения и отдыха [6]. В качестве структуры миниатюры Г.А. Канчели использует классическую трехчастность. В пьесе № 12 («В ожидании Годо») ожидание героя, который никогда не появится, Г.А. Канчели облек в галантный менуэт: трехдольность, характерная форма *da capo*, ритмическая формула дактилического шага, наличие оттеняющего контраста в трио (*a-moll*). Специфическая ремарка «*luminoso*» («светло») и динамическая нюансировка в пределах *pp*, фоновая педализация в среднем разделе, прозрачность гармонии призваны создать символический ореол – надежды на появление высшей силы, способной принести спасение нуждающимся.

Значение музыкальных символов выполняют барочные риторические фигуры: *lamento*, мотивы креста, зова. В частности, музыка первой пьесы цикла («Король Лир») состоит из кратких мотивов зова, опорные звуки которого очерчивают интонему рас-

пятия на фоне выдержанных бурдонов нижнего голоса, завуалированных педалью – так Лир призывает все свое королевство вступить в роковую игру, стоящую порой жизни. Интонации *lamento* – основа пятнадцатой миниатюры («Кавказский меловой круг»). Щемящий *fis-moll*, тонический органнй пункт, подчеркнутый долгой педалью, предельно тихая динамика, не нарушающая рамки *p* и замедленное вальсообразное движение (*Sostenuto*) зачастую призваны передавать в музыке Г.А. Канчели что-то далекое и безвозвратно утраченное.

«Тихий дьявольский смешок» слышится в миниатюре № 13. Это прямая автоцитата из музыки к спектаклю «Ричард III» Р. Стурюа – аллюзия на шлягер. Очевидно, что исток зла в концепции Г.А. Канчели следует искать в плоскости примитивного. Пьеса выбивается из контекста взрывчатостью динамики – рядом с *ppp* резко-ударное *fff*, тут же нивелируемое вновь тихой музыкой. В ней – все признаки жанра: начиная с авторской ремарки (*quasi ragtime*), паузами и джазовой акцентировкой, заканчивая мотивной разорванностью и полиритмией при четкой классичности структуры и фактурной прозрачности.

Признаки марша присутствует в пьесе № 20 («Гамлет»), о чем свидетельствует медленный темп с авторским указанием «*Calando*», что означает «затихая, замедляя», размер 4/4, изложение ровными четвертными длительностями, конструирование мелодической линии из нисходящего поступенного движения с акцентом на интонации плача, при тональном смещении из *B-dur* в параллельный *g-moll*. Словно в бездну скорби опускается общее движение из среднего диапазона в нижний.

Неостилистика открыто заявляет о себе в багателях В.В. Сильвестрова [9. С. 21]. Этот жанр стал для композитора одним из любимых. Первые опыты сочинения этих композиций относятся к 2004 году. В настоящее время в его наследии насчитывается уже более 200 опусов. Три багатели ор. 1 были созданы в 2005 году. В нем раскрыты различные метаморфозы внутреннего состояния человека: от умиротворенности (№ 1), печали (№ 2) до неизбывной нежности (№ 3). Все три миниатюры следуют друг за другом без перерыва и выдержаны в едином эмоциональном модусе, что способствует целостности. Таким образом, внимание сконцентрировано на единой метаинтонации, раскрывающейся по принципу прорастания.

Семантика цикла выстроена по принципу образно-эмоционального просветления, чему способствует также тональный план: *C-dur* – *e-moll* – *G-dur*. Терцовая логика и тональная реприза, отсылающие к неоромантизму, создают формальную рамку. Но суть цикла – в преодолении этой завершенности: тональная разомкнутость частей, их медитативная статика и тихая динамика формируют особое созерцательное пространство. В нем В.С. Сильвестров осуществляет тонкую трансформацию привычного интонационного материала, предлагая слушателю новый угол восприятия.

Композиция цикла демонстрирует классическую ясность и пропорциональность форм, реализованные в различных типах построения. Багатель № 1 выстроена как простая двухчастная репризная форма с симметричным периодом в основе первой части. Вторая багатель следует схеме классического рондо с рефреном и двумя эпизодами. Багатель № 3 отличается более сложной, трех-, пятичастной структурой [9].

Романтическая импровизационность имеет большое значение во всем цикле. Фактурная прозрачность, предсказуемость движения, узнаваемость мелодических оборотов направлены на выявление семантической наполненности. Таким образом, формируется особая эстетическая система, полноценное восприятие которой возможно только через интенсивное вслушивание и личное переживание течения времени. Цикл багателей, по сути, представляет собой лексическую основу поэтики В.В. Сильвестрова.

Тематизм основан на фигурации – аморфной и лишённой завершенности, существующей как бесконечно повторяющаяся ткань сопровождения, порождающая статику. Композитор словно любит акустическим совершенством трезвучия. Все же в центре

внимания находится мелодия. Насыщенная смысловыми паузами, она неспешно трансформирует свое содержание. Ее волнообразные фразы, следующие ритму интонационного дыхания, дополнены рафинированными авторскими ремарками о динамике и мельчайших темповых нюансах внутри такта, что уподобляет музыку вспышке света с ее угасающим отголоском.

Динамическая нюансировка призвана отражать мельчайшие психологические оттенки и интенции. Багатели обращают на себя внимание обилием артикуляционных и динамических изменений, их детализацией и точностью, особенно в диапазоне *pp-pp*.

Ориентация на диалог с французскими клавесинистами ощутима в «Пасторали» из цикла «Четыре пьесы» (2006). Форма миниатюры базируется на ключевой теме и вступлении. Первая – церемонно-изящная, в ее тонально-гармоническом решении – блики одноименных тональностей (G-dur – g-moll). Тема вступления соткана из вопро-сительно-неустойчивых мотивов. Впоследствии усиление их роли, достаточно длительное завершение на теме вступления словно бы транслирует растворение обманчивой пасторальной простоты, заставляет усомниться в ней, обнажить присущую галантному стилю неоднозначность. В результате сквозь знакомые и, казалось бы, предсказуемые мелодические обороты прорывается нечто хаотичное и необузданное, что полностью развенчивает первоначальную иллюзию пасторальности.

Подобное обнаруживается в «Багатели № 3», где неторопливая поветсовательность *Andantino* уступает место тотальному фигурированию, значительно превышающих значение основной темы.

Указанные обращения к интонации вопроса в силвестровских багателях призваны прояснить семантику многих его миниатюр – экстатическое упоение блаженством материализуется в них именно благодаря использованию этого классико-романтического мотива.

В начале 1980-х гг. В.С. Сильвестров пишет серию «Постлюдий»: для сопрано, скрипки, виолончели и фортепиано «DSCN», для скрипки соло, для виолончели и фортепиано, для фортепиано с оркестром. Разные по исполнительскому составу и образным параметрам, они в то же время объединены одним эмоциональным ключом – погруженностью во внутреннее созерцание и подчинены общей художественной задаче. Каждая из них – «послезвучие» ушедшей музыкальной эпохи (послзвучие – постлюдия). Первая – память о Д.Д. Шостаковиче, вторая – далекое эхо XVI–XVII вв., третья – отзвук романтизма, последняя напоминает о романтическом концерте (Ф. Лист, П.И. Чайковский) [7. С. 116]. Память словно выхватывает из прошлого неясное и дробящееся изображение: нити звучаний обрываются с вновь завязываются, их интонационный рельеф едва мерцает, звук, постепенно затухая, расплывается и рассеивается (динамика *p – ppp*, потактовое *ritenuto*).

В основе первой постлюдии – тема «DSCN», дающая начало каждому построению, которые можно обозначить как строфы. В первой и третьей тема расщеплена между голосами солистов, во второй и четвертой – интонируется у сопрано. Напряженный тонус темы, усиленный широким регистровым и интервальным размещением составляющих ее звуков (от большой до второй октавы) оттенен светло-печальным колоритом постлюдии – со струящимися вокализациями сопрано, трепетом легких фигураций фортепиано, флажолетными скольжениями и возгласами – вздохами у струнных.

Скрипичная постлюдия вызывает в памяти произведения щипковой и щипково-клавишной культуры рубежа XVI–XVII столетий – с ее характерной фактурой, особенностями ладового мышления (эолийский лад). Возникает ассоциативный ряд с прелюдиями Ж. Галло, гитарными фантазиями М. Фуенльяна, с ранней эпохой клавесина и спинета. Пьеса построена из сопоставлений кантиленного прелюдирования и виртуозности, лежащей в основе фигураций.

Постлюдия для виолончели и фортепиано отмечена многими знаками романтизма. Они ощущаются и в кантиленном светлом мелосе, в гармонии, секвенционных волнах, в характере соотношений речи ведущей виолончели и партии фортепиано (сопровождающая функция с типичным фигурированным басом). Интонационные качества тематизма предполагают восторженную экстатичность, но агогика и динамика их снимают, уводя в глубоко интимный слой, исключая наличие громких высказываний.

Начало всему музыкальному движению в «Квартете № 1» дает тема в классическом облике (*Andante*, G-dur), порождающая явные аналогии с шубертовской «Ave Maria». Это не только та же пластика мелодического рельефа, но и общность в логике гармонического движения, а, следовательно, и сходство в линии баса. Возвышенная красота этой псевдоцитаты становится эмоционально-поэтическим камертоном всего сочинения. Каноны классической гомофонии, раскрепощение музыкального материала – помещение его в классическое русло – фазы, обуславливающие основной контраст между тремя разделами формы. Динамика выдержана в режиме *piano* и *pianissimo*, благодаря чему особая роль принадлежит интонированию: внимание остро фиксирует все тончайшие градации интонационного движения. При этом в столь, казалось бы, узкой динамической шкале представлено множество нюансов, которые не только многократно меняются почти в каждом такте, но и индивидуализированы в каждой партии ансамбля. Столь же гибка и многообразна и штриховая техника. Используя весь ее арсенал, В.С. Сильвестров придает особое значение и заглушенное штриховке (игра с сурдиной, *pizzicato*, у подставки, флажолеты), усиливающей ощущение трепетной нежности, которую излучает музыка квартета.

Семантикой романтического послесловия наполнена «Эпитафия» для фортепиано и струнного оркестра. Она входит в плеяду сочинений памяти Л. Бондаренко [5. С. 332]. Как отмечает М.Ш. Бонфельд, «завершающий материал полон ностальгических отзвуков уже уходящего прошлого: создается психологическое движение к этому прошлому, и тем самым возникает тяга в обратную сторону, противоположно направленное движение, каковым и преодолевается инерция движения поступенного» [9. С. 91]. Начальный возглас постепенно интонационно конструирует монограмму – «a-d-cis» (*Larica*). Используя этот лексический метанарратив, В.С. Сильвестров шаг за шагом расширяет его границы – если в интонационном зачине просвечивают контуры имени горячо любимой супруги, то в конце композитор ставит звуки их имени рядом. Форма «Эпитафии» разомкнута, она зиждется на непрерывном кадансировании, тем самым бесконечно продлевая мгновение прощания. Вступительный возглас фортепиано основан на барочной риторической фигуре (катабасис). Он создает эффект нисхождения, прерываемого паузами и неожиданными лигами, а педаль позволяет создать типичную для постлюдии обертональность звучания.

Последующее вступление струнных ознаменовано появлением преобразившегося тезиса – он звучит просветленно, окрашен в нежные мажорные вспышки с ремарками *dolce* и *lontano* («отдаленно»). Последующая мелодическая фраза буквально веет романтизмом – она соткана из мягких опеваний и романсовых секст. *Divisi* струнных поручена тема в скорбном d-moll (согласно тональной трактовке баховских сочинений).

Ц. 6 представляет собой почти неизменное построение предыдущего раздела, и, как часто бывает у В.В. Сильвестрова, это «известные неизвестные» периода романтизма. Здесь на авансцену вновь выходит тональная драматургия. Фортепианный период сразу очерчивает тональное поле. С.И. Савенко пишет о том, что E-dur – это тональность пути и приводит цитату из Священного Писания: «Тогда Иисус сказал ученикам Своим: если кто хочет идти за Мною, отвергнись себя, и возьми крест свой, и следуй за Мною» [5. С. 335]. На наш взгляд, именно ц. 6 имеет ключевое значение для «Эпитафии». Это первый прямой ответ на вопрос «куда мне двигаться дальше?». Здесь впервые фортепиано поет мелодию, ранее звучавшую у струнных.

Словно в сумерках, в ц. 7 мерцает «дозволяющий войти» A-dur («Пустите детей приходиться ко Мне и не возбраняйте им, ибо таковых есть Царствие Божие»), раскрывающий навстречу материнские объятия E-dur (Богоматерь. «Рождество Твое Богородица Дева, радость возвестило всей вселенной: ибо из Тебя воссияло Солнце правды – Христос Бог наш»). В пространстве музыки витает необъяснимое – за счет регистрового и фактурного сближения создается зримое ощущение сближения героя и души, находящейся уже за гранью нашего мира. Смена размера с двудольного на трехдольный убаюкивает и успокаивает, а постоянные остановки на доминанте призваны вызвать состояние ожидания [5].

Ц. 8 – это заключительный раздел трехчастной композиции. На смену драматическому вопрошанию приходит состояние созерцательной статики. Краткие фразы фортепиано, построенные на нисходящих интервалах (преимущественно нонах) и разрешающиеся в предельно низком регистре на доминантовой гармонии, получают ответ в виде колористических, застывших аккордов струнного оркестра. Казалось бы, тише уже невозможно, но В.С. Сильвестров требует от исполнителей ppp и pppp, внутри которых предусмотрено сильвестровское *diminuendo*.

Начиная с тт. 87, композитор выключает чередование солиста и оркестра – краткие фразы на неизменной педали звучат у фортепиано непрерывно – сначала скачок вниз на тритон, потом еще и еще один, что позволяет максимально оттянуть ожидаемое разрешение. В ц. 9 очерчивается Fis-dur, семантический обертона которого связан с желанным входом в Царствие Небесное. Эдемские ворота отныне открыты и терпеливо ждут прихода ранее мятущегося духа. А в тт. 97 на tutti, необычайно редкое в партитурах В.В. Сильвестрова, звучит малый мажорный септаккорд от «с», крайние звуки которого – это не что иное, как инициалы композитора и его супруги («с-в»). Семь заключительных тактов, три последние из которых, отмечены выдержанной фермой с указанием временного измерения (8 секунд) – это полное растворение звучности, превращающейся в абсолют сильвестровской тишины.

Таким образом, хотелось бы отметить, что авторские стратегии «новой простоты» уникальны, поскольку каждый композитор по-своему интерпретирует вечные истины и выражает их на собственном художественном языке [10]. В конечном счете, представители этого направления стремятся к надличностному содержанию через глубоко личное восприятие, неизбежно обращаясь к стилевым нарративам прошлого, которые, будучи преломлены сквозь авторскую призму, ведут к формированию метастилистики.

Литература

1. Гуляницкая Н.С. Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм (история, теория, практика). М.: Языки славянской культуры, 2014. 368 с.
2. Холопова В.Н. Композитор Альфред Шнитке. Челябинск: Аркаим, 2002. 253 с.
3. Бонфельд М.Ш. Анализ музыкальных произведений: в 2 ч. Ч. 1. М.: Владос, 2003. 251 с.
4. Нестьева М.И. Валентин Сильвестров: музыка – это пение мира о самом себе... Сокровенны разговоры и взгляды со стороны: беседы, статьи, письма. Киев: [б. и.], 2004. 265 с.
5. Савенко С.И. О «Реквием для Ларисы» // Симпозион: Встречи с Валентином Сильвестровым / сост. А. Вайсбанд, К. Сигов. Киев: Дух и буква. 2012. С. 332–337.
6. Денисова З.М. Симфоническая модель Гии Канчели. URL: <http://e-koncept.ru/2013/53014.htm> (дата обращения 06.02.2026).
7. Мунипов А.Ю. «Искусство спустилось с небес на землю. Очень жаль». URL: <https://clck.ru/3RgtqW> / (дата обращения: 06.02.2026).

8. Сафронов А.Е. Симфонии во всех тональностях. URL: <https://muzlifemagazine.ru/simfonii-fa-mazhor/> (дата обращения 06.02.2026).

9. Свешникова Ю.В. Особенности музыкального языка фортепианного цикла В.В. - Сильвестрова «Три багатели» op. 1. URL: <https://clck.ru/3RgtuX> (дата обращения 06.02.2026).

10. Воротынцева Л.А. Формирование концепции «новой простоты» в композиторском творчестве второй половины XX века // Южно-российский музыкальный альманах. 2023. № 3. С. 123–129.

Individual Authorial Strategies of the “New Simplicity” in the Works of Post-Soviet Composers

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2026, 1 (100), 101–110

DOI: 10.24412/2070-075X-2026-1-101-110

Lilia A. Vorotyntseva, Lugansk State Academy of Culture and Arts named after M. Matusovsky (Lugansk, Russian Federation). E-mail: lily_notka@mail.ru

Keywords: “new simplicity”, composer’s creativity, musical poetics, and musical language.

The relevance of the study is due to the need to understand the “new simplicity” as a key stylistic turn of the second half of the 20th century, which marked the abandonment of radical avant-garde and the return to tonality, melodism, and communication. As a multifaceted phenomenon, it requires an analysis of individual authorial practices.

The degree of scientific development. The problem has been studied in works devoted to the polystylistics of A. Schnittke (N. Gulyanitskaya, V. Kholopova), the philosophy of «quiet music» by V. Silvestrov (M. Nestyeva, S. Savenko), and metastylistics (M. Bonfeld).

The purpose of the study is to identify and compare individual composers’ strategies for implementing the aesthetics of “new simplicity”. To achieve this, the study analyzes the types of simplification of the musical language, the mechanisms of working with past stylistic models, the semantics of genre archetypes, and the features of postludiality.

The scientific novelty lies in a comprehensive comparative analysis of the practices of these composers, as well as in a detailed examination of the little-studied aspects of their work.

The methodology is based on a comprehensive approach that includes stylistic, comparative-typological, intertextual, and semantic analysis.

Empirical base: sheet music of the cycle “Down the Tertians” by G. Pelecis, “Simple Music” by G. Kancheli, bagatelles, DSCH Postlude, Quartet № 1, and “Epitaphs” by V. Silvestrov, as well as author’s comments.

Main conclusions:

1. G. Pelecis implements the strategy of anonymous construction from ready-made formulas, relying on the canon of the romantic miniature. His method is based on repetitiveness, combinatorics and the creation of genre-stylistic allusions, which leads to a “neo-romantic” reinterpretation of simplicity.

2. G. Kancheli in the cycle “Simple Music” models the nostalgic space of memory through stylistic stereotypes (romantic cantilena, minuet, march) and baroque rhetorical figures (lamento, cross motif).

3. V. Silvestrov develops the strategy of “quiet music” and postludiality. In his bagatelles, the classical form is combined with meditative statics, the subtlest dynamic and agogic nuances, creating the effect of “sound radiation”.

“New simplicity” is not presented as a single style, but rather as an individual creative strategy for each composer, aimed at finding transpersonal content through subjective perception and dialogue with the past.

References

1. Gulyanitskaya, N.S. (2014) *Muzykal'naya kompozitsiya: modernizm, postmodernizm (istoriya, teoriya, praktika)* [Musical Composition: Modernism, Postmodernism (History, Theory, Practice)]. Moscow: Languages of Slavic culture.
2. Kholopova, V.N. (2002) *Kompozitor Al'fred Shnitke* [Composer Alfred Schnittke]. Chelyabinsk: Arkaim.
3. Bonfeld, M.Sh. (2003) *Analiz muzykal'ny'x proizvedenij: v 2 ch.* [Analysis of musical compositions: in 2 parts]. Part 1. Moscow: Vldos.
4. Nesteva, M.I. (2004) *Valentin Sil'vestrov: muzyka – eto peniye mira o samom sebE...Sokrovenn-yye razgovory i vzglyady so storony: besedy, stat'i, pis'ma* [Valentin Silvestrov: Music is the world singing about itself... Intimate conversations and outside perspectives: interviews, articles, letters]. Kyiv.
5. Savenko, S.I. (2012) О “Rekviyeme dlya Larisy” [About “Requiem for Larisa”]. In: Weisband, A. & Sigov, K. (eds.) *Simpozion: Vstrechi s Valentinom Sil'vestrovym* [Symposium: Meetings with Valentin Silvestrov]. Kyiv: Spirit and Letter.
6. Denisova, Z.M. (2013) *Simfonicheskaya model' Gii Kancheli* [Giia Kancheli's Symphonic Model]. [Online] Available from: <http://e-koncept.ru/2013/53014.htm> (Accessed: 05.02.2026).
7. Munipov, A.Yu. (2014) “*Iskusstvo spustilos' s nebes na zemlyu. Ochen' zhal*” [“Art descended from heaven to earth. Very sorry”]. [Online] Available from: <https://clck.ru/3RgtqW> / (Accessed: 06.02.2026).
8. Safronov, A.E. (2020) *Simfonii vo vsekh tonal'nostyakh* [Symphonies in all keys]. [Online] Available from: URL: <https://muzlifemagazine.ru/simfonii-fa-mazhor/> (Accessed: 05.02.2026).
9. Sveshnikova, Yu.V. (2019) *Osobennosti muzykal'nogo yazyka fortepiannogo tsikla V.V. Sil'vestrova “Tri bagateli” or. 1.* [Features of the musical language of V.V. Silvestrov's piano cycle “Three Bagatelles” op. 1.]. [Online] Available from: <https://clck.ru/3RgtuX> (Accessed: 06.02.2026).
10. Vorotyntseva, L.A. (2023) Formirovaniye kontseptsii «novoy prostoty» v kompozitorskom tvorchestve vtoroy poloviny XX veka [The formation of the concept of “new simplicity” in the compositional work of the second half of the 20th century]. *Yuzhno-rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh – South-Russian musical almanac.* 3. pp. 123–129.

УДК 7.035(47):781.5

DOI: 10.24412/2070-075X-2026-1-110-121

А.И. Смирнова, О.В. Шмакова

СКАЗКИ НИКОЛАЯ МЕТНЕРА И ИВАНА БИЛИБИНА
КАК ЯВЛЕНИЕ РУССКОГО МОДЕРНА

В статье предметом исследования являются сказки Н.К. Метнера и И.Я. Билибина, созданные на рубеже XIX–XX вв., в период расцвета русского модерна. Метод сравнительного анализа позволяет выявить типологические признаки модерна. Новизна определяется комплексным подходом, когда в музыке и живописи системно рассматриваются техника орнамента, соотношения рельефа и фона, особенности формообразования (вариантность, симметричность, мозаичность). Авторы статьи приходят к выводу, что в сказках Н.К. Метнера и И.Я. Билибина оживающая старина принимает современные формы.