

Современная Новая музыка на пересечении «этно» и «техно»: Третий Путь

В современной *Новой музыке*, в *Новой музыке XX-го*, а теперь уже и *XXI-го* века произошло радикальное и всеохватное, тотальное изменение принципа композиции. Так, в самом начале второй половины XX-го столетия композиторы, наиболее радикально изменившие художественную ориентацию и вставшие на путь абсолютного преодоления прежних методов сочинения музыки и всестороннего, тотального обновления музыкального языка (а это, в первую очередь, композиторы так называемой «Дармштадской Сериальной Школы», то есть, П.Булез, К.Штокхаузен, Л.Ноно, а также некоторые другие) принципиально отказываются от всякого рода мотивно-тематических, в том числе модальных (и неомодальных), а также дodeкафонно-серийных способов сочинения музыки, составлявших в том или ином виде композиционный базис европейского музыкального искусства прежних эпох. Конкретно, композиторы такой художественной ориентации отказываются в своём творчестве от первоначального экспонирования мотивно-тематических элементов, тех или иных способов их *повторности*, и – далее – *вычленения*, *дробления*, *воссоединения*, *аугментации* или *диминуции*, а также от *разработки*, *модуляции*, *транспозиции*, в прежнем смысле *развития*, *контраста*, от *ракохода*, *инверсии* и прочих способов сочинения музыки, которые в своей совокупности составляют сущность «искусства европейской композиции», собственно языковый фундамент европейской музыкальной мысли, заложенный ещё около 2500 лет назад в эпоху античности, и исключительная действенность которых продолжает сохраняться в том или ином виде вплоть до середины XX столетия.

Это связано с изменениями в современной общей картине мира, произошедшими в том числе в *физике*, *математике*, других областях как *естественнонаучной*, так и *общекультурной* («гуманистической») ориентации, а также изменениями *обще-логического* и *общемировоззренческого* порядка, важнейшим импульсом к которым послужили, прежде всего, такие явления как возникновение и развитие *теории относительности*, *квантовой теории*, а затем и так называемой «*теории хаоса*» – третьей научной революции XX века; далее, – появление *теории множеств* и *вероятностей*, а также «*теории суперструн*»; изменения в философии и культурологии … и т.д. вплоть до возникновения *космонавтики* и изменений в связи с этим представлений о Вселенной и статусе в ней человека как в общепланетном, так и личностном аспектах.

Следствием столь глубинных перемен в самых разных областях оказывается осознание необходимости введения в структуру художественного сознания помимо *субъекта* и *объекта* также принципиально иного, специального элемента, который по существу оказывается *по ту сторону* собственно *субъект-объектных отношений* и выступает в качестве их *трансцендентного источника* (или *Истока-Принципа*).

Тем самым, происходит существенное изменение собственно логического (*логосного*) принципа, то есть, «революционное» (тотальное и радикальное) изменение способа, прежде всего, музыкального мышления и, соответственно, всей *картины мира*. То есть, на месте *двухэлементной субъектно-объектной системы*, сформулированной в эпоху поздней античности (эллинизма) Аристотелем и получившей своё завершение уже в эпоху Нового Времени в диалектике Гегеля, возникает совершенно иная, *триадная* или *троичная* (*тринитаристская*) логика с небывалой перспективой глубинного, трансцендентного измерения как отображение и вместе с тем *восстановление* (т.е., *реконструкция*) примордиальной (изначальной) *метафизической троичности*, на уровне земной реальности имеющей наиболее древнее, *пра-историческое*, в конечном итоге *Полярно-Райское*, а именно, *Гиперборейское* (древне-Арийское) происхождение. В современной *Новой музыке* этот логосный принцип, составляющий её эссенциальную, существенную сторону, мы обозначаем термином «*п'мерная*» или «*многомерная логика*» (многомерный способ мышления), в которой онтологический (бытийный) дуализм *субъекта* и *объекта* оказывается лишь частным случаем, что означает также возникновение принципиально *новой картины мира* или «*Новой Космологии*» в музыке,

которая изначально ориентирована на радикальное преодоление в музыкальном искусстве индивидуализма и выход на уровень над- и сверхиндивидуальный, – общекосмический и метафизический. Как специально подчёркивает в данном отношении К.Штокхаузен: «*Аристотелевский способ мышления, позволяющий говорить об объекте без субъекта, подошёл к своему завершению. Он становится специальным случаем в способе мышления несознанного более широком <...>; В классической логике третья (то есть, особая интегрирующая инстанция, трансцендентный Принцип-Исток, пребывающий по ту сторону как субъекта, так и объекта, – М.П.) всегда исключалась <...> В новой космологии эти традиции интегрированы между собой*»¹.

Обнаружение принципиально иного, сверхонтологического, собственно метафизического, т.е. реально трансцендентного измерения в музыкальном искусстве, открывающего абсолютно небывалую перспективу многомерной музыкальной мысли свидетельствует о начале принципиально Нового Цикла в развитии музыки, который можно обозначить как «*Новая мировая эпоха*» или «*Новая эра музыки*». Вместе с тем, появление в самом начале второй половины XX-го столетия первых сочинений современной собственно *Новой музыки* означает также коренное изменение самого понятия музыки (музыкального искусства), в которых *антропологическое* (точнее, *антропоцентрическое*) и индивидуалистское понимание музыкального искусства, музыкального творчества (окончательно утвердившееся в *Новое Время*, т.е. в широком смысле в эпоху модернизма) радикально преодолевается примордиальным (изначальным) пониманием музыки как искусства сакрального, сверхиндивидуального, – метафизического и космологического, согласно которому сочинение музыки как и её исполнение, то есть звуковая реализации рассматривается аналогично проявлению (или творению) космоса в том или ином его масштабе.

Проекцией метафизической троичности и п-мерной, триадной музыкальной логики на уровне конкретно-композиционном оказывается внутризвуковая многомерная дифференциация музыкальной ткани, проникновение вглубь звуковой материи, поливекторное расслоение звука на его составляющие, – так называемые «параметры» и возникновение на *внутри-* и *меж-* звуковом уровнях музыкальных отношений абсолютно иного качества, которые наиболее обобщённо можно условно обозначить как «*внутризвуковой контрапункт*», а также «*внутризвуковая полифония*», – полифония между параметрами. Таким образом, в современной собственно *Новой музыке* место тех или иных мотивно-тематических методов композиции (исключительно действенных на протяжении предшествующих около 2500 лет) занимает сочинение самих звуков (или специальных форм, способов звуковых вибраций) как в их единичности, так и множества. Конкретно, это сочинение многомерных (разнопараметровых) звуковых формаций, которые обозначаются как то или иное «*музыкальное событие*»: «пункт», «группа», «масса», либо «момент», «процесс», «микро- (или макро-) звуковая форма», «звуковая сцена» и т.д., которые в сфере как внутри-, так и меж- звуковых отношений на трансцендентном (запредельном) уровне интегрированы единым рядом пропорций, имеющим значение изначального Принципа-Истока (или музыкального Сверх-Принципа), сочиняемого всякий раз, в каждом новом произведении заново.

В указанных преобразованиях в целом состоит сущность той глубинной, донной революции в музыке, которую можно обозначить как «*Тотальная и Абсолютная Музыкальная Революция*», и начало которой положено где-то на рубеже первой и второй половин XX века. Её можно обозначить также как «*Абсолютная и Тотальная Консервативная Музыкальная Революция*», в которой *возвращение* («*рециклирование*») к изначальным (примордиальным) сакральным истокам музыкального искусства, *восстановление* («*реставрация*») в нём метафизического измерения и космологической (сверх индивидуалистской) картины мира (*Новой Космологии*) парадоксальным образом сопряжено с *интеграцией* результатов новейших (ультрасовременных) открытий в тех или иных многоразличных сферах имманентной реальности (в физике, математике, астрономии и т.д.), открывающее *абсолютно иную*, совершенно небывалую и потому действительно *Новую* перспективу реально многомерной музыкальной мысли. По существу, это реально *Третий Путь в современной музыке*, а именно, – не эволюционизм (и не прогрессизм) с одной стороны, а также с другой, – и не пассивный постмодернизм (декларирующий окончание эпохи музыки как искусства – композиторского творчества, а также вообще окончание истории, ... и т.д.), а совершенно самостоятельная *Третья Позиция* или *Третий Путь*, выводящий по ту сторону, принципиально преодолевающей

границы как всякого собственно эволюционизма или чисто прогрессистских тенденций (также индивидуализма), так и тех или иных *инерциальнопонсервативных*, так называемых «архаических», однако по своей сути имитативных (архаично-имитативных), а потому в реальности вырождающихся форм в музыкальном искусстве, происходящих от современного так называемого «постмодернистского» понимания музыкального творчества, музыки в целом, а также оказывающихся во взаимосвязи с последним всякого рода неологизмов. «*Никаких НЭО – ...!*», – восклицает К.Штокхаузен ещё в самом начале 1950-х годов [1953].

Отсюда, от этого парадоксального сочетания в *современной Новой музыке новейшего и древнейшего*, то есть, как *радикально авангардного или ультра-, (сверх-) современного*, так и столь же *радикально архаического, пра-исторического* компонентов возникает также тенденция к принципиально новому синтезу или интеграции разнообразных изобретённых новейших музыкальных методов и технологий в разных отношениях с тем или иным из аспектов глубоко традиционной культуры различных народов и стран как европейской, так и иных музыкальных традиций, в том числе древнейшего, так сказать, «доисторического» или *архаического* происхождения. В частности, это тенденция к синтетическому единству фольклора *всех стран, национальных гимнов, коротковолновых музыкальных событий*, специально сочиняемых в связи с этим «*звуковых сцен*», а также в целом к синтезу *европейской, африканской, латиноамериканской и азиатской* музыки различных регионов. Конкретно, это тенденция к интеграции в современной Новой музыке тех или иных аспектов, обнаруженных в *древнеиндийской и древнеегипетской*, а также *кельтской* музыкальных культур, традиций *Аkkадской, Шумера и Вавилона, Месопотамии*, других народов и стран средиземноморского ареала; далее, народов *Центральной или Передней Азии, Африканского континента, Тибета, Гималаев, Дальнего Востока и Тихоокеанского региона* вплоть до интеграции музыкальных традиций автохтонных народов *австралийского континента (острова)* и крайнего, заатлантического Запада – народов *майя, инков, ацтеков* и т.д. с их разнообразнейшими религиозными проявлениями отrudиментарных остатков древнейших культов (например, *шаманства*) до сохранившихся в значительной мере до наших дней *индуизма, зороастризма, даосизма, буддизма, ламаизма, синтоизма*, а также авраамических и сверхавраамической религий – *христианства и ислама* в их различных конфессиональных направлениях. В том числе, в христианстве, это исихастская традиция почитания нетварного света в Восточной Христианской Церкви, а в исламе это музыкальная эзотерическая традиция *суфизма*.

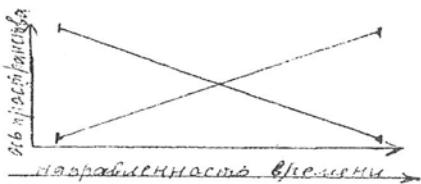
Указанную тенденцию в целом весьма условно можно обозначить как *синтез* (или *интеграция*) «этно» и «техно». И в *современной реально Новой музыке* (а не псевдо-новой, не имитативно новой) реализация такой тенденции осуществляется в том числе на основе восстановления (реставрации) изначального (*примордиального*) представления (или концепции) циклического музыкального времени в отличие от (и во многом в противоположность) сугубо линейной временной концепции, утвердившейся в эпоху *Нового Времени (Модернизма)*.

И сейчас мы сделаем очень беглый и фрагментарный обзор некоторых из музыкальных образцов с их кратким аналитическим рассмотрением и указанием отдельных тенденций такой интеграции на примере, прежде всего, сочинений К.Штокхаузена, который занимает, как известно, в целом лидирующие позиции в *современной собственно Новой музыке* – на протяжении вот уже около полу века.

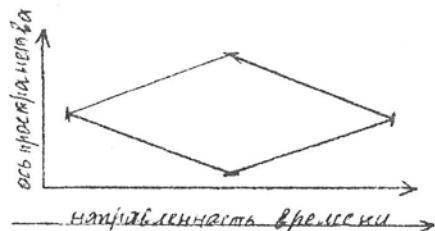
Мы начнём с сочинения К.Штокхаузена *Kreuzspiel/Перекрёстная игра* для гобоя, бас кларнета, фортепиано и трёх исполнителей на ударных. Это сочинение возникло в самом начале второй половины XX-го столетия, в 1951-м году и оказывается одним из тех произведений, которым наряду с такими как *«Полифония X»* и *«Структуры I»* П.Булеза и *«Il Canto sospeso»* Л.Ноно положено начало *современной Новой музыке*, и которое во многом послужило отправным пунктом, исходным моментом последующих достаточно многочисленных *открытых, изобретений*, а также *технологических революций* в Новой музыке XX-го, а теперь уже и XXI-го века.

Основная музыкальная идея сочинения *Kreuzspiel* состоит в «*перекрёстности феноменов времени и пространства*», понимаемых также в их наиболее глубинном, онтологическом (бытийном) смысле. При этом перекрёстность оказывается «*представленной в трёх основных стадиях*

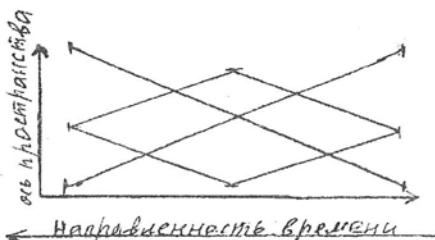
ях», соответствующих на онтологическом уровне трём основным аспектам как развертывания, так и свёртывания музыкального пространства и времени, а именно, первый аспект (или стадия) извне:



второй аспект (стадия) изнутри:



а также, третий аспект (или стадия), который совмещает в себе действие как первого, так и второго (совместное действие обоих аспектов):



Как указывает К.Штокхаузен в отношении основной музыкальной идеи этого сочинения: «*В первой стадии фортепиано начинает в крайних регистрах, а далее в процессе регистрового пересечения постепенно вводятся шесть «нижних» и шесть «верхних» тонов, которые в области средних регистров передаются гобою и бас кларнету (...). Затем всё это обращается в противоположное движение, вновь достигая крайних регистров фортепиано. (...) Во второй стадии, – продолжает К. Штокхаузен, – всё оказывается обращённым и идущим изнутри: всё начинается у гобоя и бас кларнета, затем распространяется к крайним регистрам фортепиано и опять возвращается к среднему регистру у бас кларнета и гобоя. (...) А в третьей стадии оба пространственно-временных феномена излагаются в одновременности*»². К этому необходимо добавить, что двойное перекрёстное движение в третьей «стадии» осуществляется в обратном направлении, то есть, от конечных тонов (как первой, так и второй стадий) к тонам начальным. Тем самым, как музыкальное время, так и пространство в третьей «стадии» оказываются обращёнными, они меняют свою направленность, изменяя ориентацию движения в противоположном направлении, т.е. как бы поворачивают назад и движутся к первоначальному, истоковому пункту.

На онтологическом уровне *первая* и *вторая стадии* сочинения соответствуют в разных аспектах процессу развертывания или проявления (также, творения) космоса (или бытия), его расширения. *Первая стадия* это как бы взгляд извне, т.е. внешний аспект – развертывание от периферии к центру и обратно, а *вторая стадия* это аспект внутренний, – от центра к периферии и обратно.

А в *третьей стадии* совмещается действие как внутреннего, так и внешнего аспектов становления, однако в фазе свёртывания космоса (или бытия), его сжатия или растворения (и в этом смысле разрушения), а также возвращения к своему первоначальному, в конечном итоге, трансцендентному первоистоку (в терминах *Ведической традиции*, – одной из наиболее древних по своему происхождению, эта фаза в общем процессе миропроявления обозначается как «махапралайя», т.е.

общекосмическое «растворение»), вслед за которым (*возвращением* или *растворением*) возможен также переход на иной уровень бытия (или онтологии).

Символически указанный процесс возможно отобразить в форме циклической спирали как проявление глубоко скрытого действия трансцендентного *сверх-принципа* данного произведения:



Этим на наиболее глубинном, принципиальном уровне, радикально и тотально преодолевается концепция *линейного времени*, прочно утвердившаяся с эпохи *Нового Времени* (*Модернизма*), согласно которой время (также *музыкальное время*) иллюзорно понимается как некая линия (или *прямая*), вытянутая в обе стороны в («дурную») бесконечность и идущая от неизвестного *«прошлого»*, через краткий миг *«настоящего»* к так называемому *«будущему»*. Эта поверхностная, сугубо профанная концепция времени в современной собственно *Новой музыке* радикально и принципиально преодолевается *изначальным* (*примордиальным*), *пра-историческим* и в принципе *доэтническим* представлением (или концепцией) *циклического времени* (также *музыкального времени*), с позиций которого линия (также *временная линия*) есть лишь бесконечно малый участок (отрезок) той или иной *циклической структуры* и самостоятельность которой (линии) является иллюзией, т.е., представлением чисто иллюзорным.

Сам К.Штокхаузен указывает в данном отношении о необходимости воплощения в музыке фундаментального циклического принципа, который он обозначает, в частности, как *«дыхание Вселенной»* или *«дыхание Космоса»*.

Таким образом, в действии *сверх-принципа* сочинения *Kreuzspiel* обнаруживается музыка реально космологического свойства, музыка, которая сочиняется в соответствии с принципами построения как микро-, так и макрокосмоса, с учётом также их скрытого, запредельного источника.

Этим радикально меняется также *музыкальная картина мира* в целом. По сути на основе сочетания древнейшего, также до-этнического представления *циклического времени* (концепции, в конечном итоге изначально привнесённой с таинственных регионовproto-материки Арктогеи или Гипербореи) с новейшими открытиями в математике, физике и прочих областях имманентной реальности, – благодаря такому сочетанию в современной музыке открыто принципиально иное, *космологическое*, а также собственно *метафизическое*, т.е. трансцендентное, *сверх-космическое* измерение музыкального искусства, что составляет сущность указанной ранее *Новой Космологии* и тем самым в современной музыке открыт путь абсолютно *новых методов*, также *новых технологий сочинения музыки* и положено начало их дальнейшего развития в том числе в сфере интеграции *этнического* и *технологического* компонентов. «*После моего произведения Kreuzspiel, – объясняет также К.Штокхаузен уже незадолго до своего 70-летия, в 1997 г., – я почувствовал, что вся прежняя музыка принадлежит другой эре. И та эра полностью закончилась. Я почувствовал, что началась новая эра с совершенно иными методами композиции <...> Я сочинял так, как если бы я был астрономом из другого мира, ре-организующим планеты и звуки, а также циклы и временные пропорции. Я отождествлялся не столько со звуками, сколько с созданием новых звуковых миров. И с той поры я знаю, что новая музыка началась около 1951г.*»³.

Кроме того, помимо чисто эссенциальной (или сущностной) стороны отдельные аспекты изложения музыкального материала в этом сочинении, в частности, *крайняя нерегулярность* последования музыкальных тонов *во времени*, возведённая в *принцип* и спроектированная на *такую же нерегулярность* в последовании отдельных элементов в *каждом* из параметров (напр., в сфере динамики, высотности, тембра, регистра и т.д.), таким образом, *нерегулярность*, доведённая до *контрапунктического* (также, *полифонического*) *расслоения* на уровне *внутри-звуковом*, которая сочетается при этом с *совершенно строгой ритмической регулярностью* (или *периодичностью*) отдельных ударных инструментов (*тумбас* или *конги*); далее, – само *звучание* этих ударных и *способ исполнения* на

них (ладонями рук), имеющих глубоко этническое, в данном случае африканское происхождение, – всё это создаёт атмосферу как бы абсолютной спонтанности, непредсказуемости и импровизационности, а также некоего таинственного, сакрального, магического ритуала, осуществляемого музыкальными средствами (что также отмечается критиками и музыковедами, вообще музыкантами при более тщательном слушании этого сочинения, и что, кстати, прогрессистски (или сугубо эволюционистски) ориентированную часть из них данное обстоятельство приводит в недоумение) – такого рода черты позволяют, в частности, как бы вообще не замечать всей необыкновенной сложности логической стороны, структуры, построения этого сочинения, что в целом следует непременно также отнести к его высоким художественным, чисто музыкальным достоинствам.

Развитие современной Новой музыки, начало которой, как уже сказано, положено с наступлением второй половины XX-го века, привело к целому ряду открытых и изобретений в аспекте как композиционных принципов, так и музыкального материала, в том числе в сфере интеграции (синтеза) этнического и технологического компонентов. В частности, в конце 1950-х годов возникает сочинение К.Штокхаузена *Kontakte*, электронная музыка, а также в версии для электронных звуков, фортепиано и ударных (1958–1960). В этом произведении реализована музыкальная концепция момент-формы, в которой горизонтальный вектор музыкального времени благодаря вовлечённости и активизации третьей – трансцендентной, интегрирующей инстанции, Принципа-Истока радикально преодолевается и оно подвергается тотальной (всеохватной) вертикализации, вследствие чего каждое из музыкальных событий предстаёт в над-временном (или все-временном) сверхбытийном, трансцендентном (запредельном) аспекте вечности (или бесконечности). Момент-форма это сейчас-форма или вечная (бесконечная) форма в своём принципе (а вовсе не имманентистской нескончаемой продлённости). В этом свойстве (или качестве) также состоит один из аспектов глубоко традиционного, сакрального, по сути, над- или сверх-этнического понимания времени (в том числе времени музыкального), согласно которому время в его истоковом, принципиальном смысле при реализации в имманентной реальности есть лишь циклическое развертывание неподвижного, сверх-бытийного Центра или Принципа, пребывающего вообще вне (по ту сторону) всяких форм длительности (или над ними). Отсюда также сходные с этим представления о времени у самых разных (как европейских, так и азиатских и иных) народов, самых разных этносов, в особенности этносов с глубоко традиционной культурой, т.е. укоренённых в той или иной сакральной традиции.

А в аспекте звукового материала помимо звуков чисто электронного, синтетического происхождения, т.е. звуков ультра-современных, созданных с помощью соответствующей технологии, для которых пока вообще не имеется никакого даже названия, в сочинении *Kontakte* использовано также звучание хорошо известных, а также глубоко традиционных инструментов, в том числе различного этнического происхождения. К примеру, это бамбуковые палочки, коровьи (альпийские) колокола, индийские колокольчики различных видов, античные тарелки, бонго (африканского происхождения) с растительными зёрнами, также африканские щелевые ударные инструменты с определённой высотой, далее – мексиканское гуэро, огромный там-там древнекитайского ритуального происхождения, и т.д.

Совместно, звуки как электронные, так и инструментальные образуют ряд так называемых контактных звуковых форм, которые распределены по соответствующим категориям по всей шкале от более чистых тонов, т.е. звуков с определённой высотностью, до наиболее сложных по составу разнообразных шумов. Таким образом, наряду с хорошо известными (узнаваемыми) звуковыми событиями в этом произведении сочинены также чисто синтетическим путём звуки абсолютно иного рода и тем самым звуки инструментальные задают слушанию определённые ориентиры, узнаваемую перспективу, они функционируют в качестве неких опознавательных знаков в безграничном пространстве абсолютно нового, изобретённого, электронного звукового мира. При этом как инструментальные, так электронные звуки подвергаются взаимному сплавлению, трансформации и переходам от одной звуковой категории к другой, а также прочим звуковым мутациям и отчуждению друг от друга в совершенно неизвестных прежде звуковых пространствах, что создаёт помимо прочего также атмосферу абсолютно спонтанной, как бы первозданной звуковой стихии и вызывает ощущение непосредственного соучастия в этом звуковом процессе, в том числе как результат глубокой интеграции этнического (также, сверх-этнического) и технологического аспектов в данном сочинении.

В 1966–1967 гг. возникают сочинения К.Штокхаузена *Telemusik*, электронная музыка (1966) и *Нунген*, электронная и конкретная музыка, в том числе в версии с солистами (1966–1967), в которых помимо прочего осуществляён синтез европейской, африканской, латиноамериканской и азиатской музыки, а также интеграция между сочинёнными музыкальными событиями и так называемыми «найденными звуковыми объектами», – национальные гимны, фольклор едва ли не всех стран, коротковолновые события, специальные «звуковые сцены», результатом чего оказывается так называемая «Всемирная музыка» или «Универсальная (вселенская) музыка». Конкретно, в качестве «найденных объектов» использованы фрагменты речи на том или ином языке, характерные фольклорные звуки, запись разговора, те или иные события из коротковолновых приёмников, запись общественных учреждающих мероприятий (например, освящение и спуск на воду корабля), массовых народных манифестаций, общая звуковая атмосфера на китайском рынке, во время государственного приёма по поводу какого-либо официального события и т.д. И всё это подвергается многообразным способам собственно композиторского процесса *интер-модуляции*, т.е. взаимных видоизменений. Например, ритм одного из гимнов модулирован гармонией другого, полученный результат модулируется динамической огибающей третьего гимна, в свою очередь вновь возникший результат видоизменён тембровым сочетанием и мелодическим потоком чисто электронных звуков, и, наконец, всё это музыкальное событие в целом приобретает дополнительно ко всему специальные формы пространственного движения и т.д. Этим в сочинении *Нунген* (как и *Telemusik*) осуществляется уже напрямую объединение (или интеграция) между далёким прошлым, глубоко традиционным (также собственно этническим) и ультра-современным, новейшими технологическими методами сочинения музыки.

Далее, также в 1968 г. возникло сочинение К.Штокхаузена *Stimmung для б вокалистов*, основной принцип которого состоит в выстраивании звуковой ткани в соответствии с обертоновым рядом, в том числе на микро-звуковом уровне – тончайших звуковых флуктуаций (отклонений) от основных тонов ряда, что положило начало в музыкальном искусстве художественному обертоновому пению и изобретению соответствующих методов вокального, а затем и инструментального исполнения и появлению особого направления, – так называемой *спектральной музыки*.

Прототипом такого пения являются специальные способы вокального исполнения в рамках некоторых из этносов, – способы, имеющие ритуальное происхождение. В частности, сам К. Штокхаузен в данном отношении указывает на ритуальное пение тибетских монахов в их монастырях.

Можно также указать на так называемый «тувинский феномен» или феномен тувинского пения. Это пение тувинского этноса, имеющее глубоко традиционные, духовные, сакральные истоки и по-видимому соприкасающиеся по своему происхождению с тибетским ритуальным пением. А в аспекте *инструментального исполнения*, возможно, одним из наиболее древних и, естественно, глубоко традиционных, сакральных прототипов такого рода исполнения являются специальные способы звукоизвлечения на австралийской трубе *диджериду* автохтонными племенами (aborигенами) Австралии. Такое исполнение сопровождается также извлечением большой массы обертонов.

Кроме того, в общую звуковую ткань сочинения *Stimmung* включены также имена богов или так называемые *магические имена* самых разных этносов. В частности, это магическое имя индийского бога Вишну, полинезийского Тангароа, греческого Уранос, австралийского Мунганагана, египетского Атум-ра и т.д., всего несколько десятков имён богов, в том числе древнейших этносов самых разных сакральных традиций. И эти имена вплетены тончайшим образом в общую композиционную структуру. И вследствие такой интеграции создаётся совершенно особая, а именно, реально некая магическая атмосфера при исполнении.

Далее, как образец ещё одной из тенденций в сфере интеграции в современной *Новой музыке* древнейшего и новейшего компонентов.

В 1973–1974 гг. К.Штокхаузен сочиняет произведение *Inori для одного или двух солистов и оркестра*, в котором партия солистов исполняется при помощи жестов. Таким образом, при строгой выверенности всей композиционной структуры вплоть до отдельных деталей на микро-уровне на основе новейшего, изобретённого принципа *формульной композиции* в общую структуру сочинения интегрированы также специальные жесты (позиции человеческого тела), разработанные на основе

изучения самых разных сакральных традиций, начиная от ритуальных жестов в древнеиндийской, тибетской и древнеегипетской традиции и вплоть до сакральных традиций христианства и ислама.



Рисунки тринадцати жестов-молитв, двух заключительных жестов *S 1* и *S 2* и двух жестов для обозначения молчания (паузы) и эхо. Данная последовательность является «шкалой» основных (базовых) форм жестов для *Inori*.

Тем самым, в новейшей композиции положено также начало так называемой *ритуальной музыки*, о чём свидетельствует также само название произведения, – слово *Inori* на японском означает поклонение, обращение или молитва. И партия танцора-мима (партия жестов) обозначена как партия молитвы или молитвенных жестов. В целом сочинение *Inori* представляет собой особого рода музыкальную молитву, поклонение или обращение к наивысшему, обращение к Богу.

Имеются многочисленные фотоснимки наиболее характерных жестов в данном сочинении, также с указанием их происхождения из той или иной сакральной традиции различных этносов

И ещё один пример интеграции или синтеза древнейшего и новейшего компонентов в современной Новой музыке. Это сочинение К. Штокхаузена *Invasion*, октофоническая музыка. Сочинение является составной частью космологического музыкально-драматического цикла *Licht/ Cbem*. Конкретно, это слой электронной музыки во Втором акте оперы *Dienstag aus Licht/ Вторник из Света. Вторник*, согласно общей концепции оперного цикла это день битвы между Люцифером и архангелом Михаилом, день вторжения Люцифера и противодействия ему со стороны Михаэля. Отсюда название сочинения: *Invasion* означает Вторжение (или Нашествие).

Таким образом, в сочинении *Invasion* отображаются события пра-исторической, в том числе пра-этнической давности. Они относят нас к тому времени, когда на нашей планете вообще ещё не существовало собственно человеческой цивилизации, и однако этими событиями заложены едва ли не все наиболее существенные собственно исторические коллизии от глубочайшей древности вплоть до нашего времени, отобразившиеся также на судьбах того или иного конкретного этноса. При этом реализация общей концепции сочинения *Invasion* вызвала необходимость изобретения специальных методов пространственной звуковой локализации. А именно, в этом сочинении изобретён метод 8-миканальной звуковой проекции в реальном трёхмерном физическом пространстве, что потребовало также внедрения соответствующих новейших технологических способов реализации, а именно, применены специальные методы компьютерной технологии, синтезаторной обработки звука, позволяющие осуществлять пространственную локализацию звука, в том числе в его движении. Например, звук должен точно соответствовать локализации того или иного летящего объекта. Это могут быть звуковые бомбы Люцифера или летающие космические аппараты эскадры Михаэля либо из воинства Люцифера, и т.д. И для полноценного воспроизведения сочинения требуется специальное 8-миканальное оборудование с 8-ю группами акустических систем, расположенных по периметру зала в форме куба.

Таким образом, в данном случае интеграция древнейшего (protoисторического) и новейшего (а именно, метода октофонии) осуществлена помимо прочего также на наиболее глубинном, общеконцепционном уровне.

В целом сфера интеграции или синтеза «этнического» (также, пра-исторического) и новейшего, технологического компонентов является одним из существенных аспектов современной Новой музыки как реализация полноценного, совершенно самостоятельного Третьего Пути в современной музыке. радикально преодолевающего границы как сугубо современного (модернистского), по сути профанического эволюционизма и прогрессизма в музыке, так и пассивного постмодернизма. Это Третий Путь, выводящий по ту сторону как оторванности от всякой сакральной традиции, так и инерциального следования той или иной форме псевдо-сакральности, т.е. форме в её законсервированности. В том числе, это путь по ту сторону всякого эпигонства в музыкальном творчестве, всякой имитации.

По сути (можно сказать, что) это путь, открывающий реально новую (небывалую, принципиально иную) перспективу развития как композиторского творчества в каждом отдельном случае, так и в целом развития современного музыкального искусства.

Примечания

¹ J. Cott. Stockhausen. Conversations with the composer. London, 1989, pp. 74–156.

² Цит. по: K.Werner. Stockhausen. Life and Work. Ed. B. Hopkins, Berkeley and Los Angeles. 1976, pp. 30–31.

³ Seconds. The art of the Interview. Issue 44/24. Sept. 97, p. 69.

Michail Prosnyakov

Contemporary New Music on a Crossing of an “Ethno” and “Techno”: The Third Path

Summary

In contemporary *New Music* it has occurred as radical and all-comprehended, the total alteration of the compositional principle. The New Music's “Zero Hour” of XX-th (and now also of XXI-st) century and the beginning of the path of an absolute overcoming of the previous compositional methods and of musical language's radical renovation. It is connected with the alterations in a contemporary general world's picture and was caused by realizing the necessity of inclusion in a structure of art consciousness – besides of the *subject* and *object* – also of the *additional element*: the special integrating instance as their *transcendental source*.

Thereby it is occurring the “revolutionary” (the total and radical) alteration of the way of musical thinking and it is arising the *triad* or *threefold (trinitary) logic* with the unprecedented perspective of the depth, transcendental dimension as a *reflection* and *restoration* of the *primordial hyperborean metaphysical trinity*. It means also the arising (the birth) of a *New Cosmology*, that is orientated to the radical overcoming (in a composer's creativeness) of the *individualism* and *anthropocentrical understanding of music*, and also (means) the going out on the over- and super-individual level – that is the level all-cosmic and metaphysical.

In that – in a whole – consists “*The Total Conservative Musical Revolution*”, in which the returning to the primordial, sacral sources of a musical art – in a paradoxical way – comes into contact with the integration of results of the newest discoveries in a different spheres of the immanent reality. In essence it is the *Third Path* in a contemporary music, that is leading out beside both of any strict *evolutionism* or *progressivism* (also *individualism*) and any *inertial-conservative, imitative forms* in musical art or neologisms (“*Nothing NEO-..!*”, – K. Stockhausen).

Hence also the *tendency to the new synthesis (integration)* in contemporary New Music of different *newest methods* and *technologies* with the traditions both *European* and other musical cultures (*Asian, African, Latin American etc.*), including the traditions of *ancient, archaic origin*. It can be called as the *synthesis of the ethno- and techno-*.

The analysis of some musical examples of that integration in a creativeness by K. Stockhausen, who takes the leading positions in *contemporary New Music*: *Kreuzspiel for chamber ensemble* (1951), *Kontakte for electronic sounds, piano and percussion* (1958–1960), *Hymnen* (1966–1967), *Stimmung for 6 vocalists* (1968), *Inori, Adorations for one or two soloists and orchestra* (1973–1974), *Invasion (Octophonie)*, *electronic music of Tuesday from Light* (1990–1991).

The Third Path in contemporary music as the really new (principally another, unprecedented) perspective of the development of composer's creativeness and of musical art on a whole.