

Михаил Просняков  
(Москва, Россия)

## Изменение принципа композиции в современной Новой музыке

Интенсивное развитие европейской музыкальной системы Нового Времени (XVII-XIX вв.), в особенности в фазе своего циклического завершения в основном уже в первой половине XX века, привело примерно в середине нашего столетия к её радикальным изменениям вплоть до изменения принципа системности в музыкальном искусстве, что затрагивает глубочайшие, коренные основы европейской профессиональной музыки в целом. Слом европейской музыкальной системы, произошедший на рубеже первой и второй половин XX столетия и во многих отношениях продолжающийся также и в наше время, по своему принципиальному значению, своей глубине и внутреннему смыслу является совершенно беспрецедентным и не имеющим аналогов в историческом прошлом музыки. В новейшей композиции качественно иными оказываются едва ли не все принципы сочинения музыки, фундамент которых заложен ещё около 2500 лет назад в эпоху античности и продолжавших развиваться, приводя к возникновению всё более сложных форм в музыкальном искусстве (и с течением времени с нарастающей интенсивностью), на протяжении последующих исторических эпох.

В частности, собственно в *Новой музыке XX века* оказываются, подчас, совершенно недейственными многообразные мотивно-тематические, в том числе, нео-модальные и додекафонно-серийные методы сочинения музыки. Так, уже в самом начале пятидесятых годов нашего столетия некоторые из композиторов, наиболее радикально изменившие свою художественную ориентацию и вследствие этого пошедшие по пути тотального преодоления прежних методов сочинения музыки, принципиально отказываются от тех или иных способов *повторности* мотивно-тематических элементов, *их экспонирования, вычленения, дробления, воссоединения, проведения в ритмическом увеличении или уменьшении*, а также от *разработки, модуляции, транспозиции*, вообще в прежнем смысле *развития, контраста, контрапункта* и тех или иных полифонических приёмов изложения музыкальной мысли и её дальнейшего продвижения, в том числе, от *ракохода, инверсии, ракоходной инверсии* и других способов формообразования, то есть сочинения музыки, составляющих в том или ином виде собственно композиционный фундамент европейской музыкальной мысли на протяжении ряда исторических эпох, а точнее, всей прежней истории профессионального европейского музыкального искусства в целом. Например, один из наиболее авторитетных лидеров в музыке второй половины XX века, во многих отношениях оказывающийся важнейшим центром притяжения интеллектуально-художественной деятельности, Карлхайнц Штокхаузен в своей заметке *“Относительно моей музыки”* (1953г.), специально подчёркивает, имплицитно указывая на 1951г.: ***“От всего этого (т.е., от всех прежних способов сочинения музыки, - М.П.) я отказался, начав работать с пунтилизмом. Наш собственный мир - наш собственный язык - наша собственная грамматика: никаких НЭО...!”***<sup>1</sup>.

Столь радикальные перемены в музыкальном языке на рубеже первой и второй половин XX столетия оказываются во многом напрямую связанными с изменениями в современной общей картине мира, которые произошли в том числе под воздействием тех или иных открытий едва ли не во всех областях знания. Укажем здесь лишь некоторые из наиболее существенных. В частности, революционные открытия в естествознании, прежде всего, в *физике*, важнейшими результатами которых оказались возникновение и развитие *теории относительности*, затем - *квантовой теории*, а несколько позже и так называемой *“теории хаоса”*, - *“третьей научной революции XX века”*, - это революции, опрокинувшие многие и в пределах едва ли не все основные постулаты классической модели мира; далее, появление ряда новых концепций в *математике*, в первую очередь, *теории групп, статистических множеств*, а также *теории вероятностей*; новые результаты, полученные в том числе вследствие указанных открытий, в области социологии, политологии, философии и

социальной статистики; новые данные в *лингвистике* и, в частности, возникновение *структуралистских концепций*; принципиально новые открытия в биологии, в особенности на генетическом уровне, одним из важнейших следствий чего оказалось абсолютно иное представление о сущности времени и пространства и обнаружение тесной, в буквальном смысле *органической взаимосвязи* между человеком (как микромиром) и космосом (макромиром); изобретение радио и телевидения и вследствие этого возникновение и развитие радио- и теле-коммуникации; возникновение электронной техники в целом, что повлекло за собой также динамичное развитие на принципиально ином уровне акустики; далее, возникновение астрофизики, прочих смежных наук и коренные изменения, касающиеся представлений мироустройства, космического пространства и статуса во Вселенной человека и человеческой цивилизации в целом; изменения, в том числе чрезвычайно глубокие в социальной психологии; открытия в археологии и принципиально иное взаимоотношение с восточными, а также иными неевропейскими, в том числе древнейшими и глубоко эзотерическими мировоззренческими концепциями, следствием чего явились, в частности, отказ во многих отношениях от “европоцентризма” и осознание необходимости в кругах наиболее продвинутых в интеллектуально-духовном плане обращения к изначальным, сакральным истокам человеческой цивилизации; глубокие потрясения социального характера и как прямое их следствие возникновение таких принципиально новых идеологических и социально-политических реалий как “коммунизм”, “демократия” и “фашизм”; возникновение и развитие теории информации и появление концепций так называемой “всемирной” или “глобальной деревни”; наконец, возникновение кибернетики - науки управления и создание компьютера, так называемого “искусственного интеллекта”, а точнее, искусственного разума (рацио, рассудка), который, учитывая новейшие тенденции в этом направлении, следует понимать также как некое воссоздание-реализацию на принципиально ином историческом уровне древнейшей креационистской концепции “голема” или - на современном языке - “биоробота”, то есть человека-машины, человека-аппарата.

Всё это в целом оказалось выражением того мироощущения и тех совершенно особых, подчас, глубоко скрытых, подспудных тенденций, осознание которых привело примерно в середине нашего столетия к радикальному пересмотру не только классицистской картины мира, сложившейся в эпоху Нового Времени (XVII-XIX вв.), но также всей предшествующей истории европейской культуры продолжительностью по меньшей мере около в 2500 лет, охватывая этим гигантский временной цикл от античности до середины XX века, и повлекло за собой глубочайшие изменения в сознании человека вплоть до качественного изменения структуры мышления. В результате, в качестве важнейшей составляющей в научной картине мира наряду с субъектом и объектом необходимо вводится также третий самостоятельный элемент, который, в частности, в математике обозначается как «*посторонний притягивающий элемент*» (Мандельброт). А в области художественного творчества, прежде всего, в музыке (и даже раньше, чем в научной картине мира, а, главное, в принципиально иной, вертикальной перспективе) осознаётся необходимость введения в структуру художественного сознания в качестве специальной его составляющей элемента, находящегося по ту сторону как субъекта, так и объекта (понимаемых в привычном смысле) и выполняющего функцию их трансцендентного источника.

Тем самым, впервые в истории человеческой цивилизации происходит смена одного собственно логического (логосного) принципа другим, т.е., смена самого способа мышления, а именно, на месте двухэлементной субъектно-объектной системы формально-логического типа, сложившейся ещё в эпоху классической античности и сформулированной Аристотелем, возникает трёхэлементный логический принцип, так сказать, триадная или также троичная логика со своим специфическим принципом системности, что приводит к осознанию необходимости так называемой *n’мерной* или *многомерной логики* или, в другом отношении, - появлению собственно *многомерного способа мышления*. Как отображение указанных изменений в аспекте мировоззренческом оказывается восстановление в музыкальном искусстве также принципиально иной, как мы её обозначаем, *космологической картины мира*, которая имплицитно предполагает радикальное преодоление всякого индивидуализма и выход на уровень сверхиндивидуальный, сверхчеловеческий, обще-космический,

- мировоззрение, которое, учитывая актуальное состояние современного мира, следует обозначить, скорее, как *Новая Космология*. «Тот аристотелевский способ мышления, - подчёркивает, в частности, К.Штокхаузен, - позволяющий говорить об объекте без субъекта, подошёл к своему завершению. Он становится специальным случаем в способе мышления неизмеримо более широком <...> Существует возможность пост-гегелевского и тем самым пост-аристотелевского способа мышления, по меньшей мере, в трёхмерной и n-мерной логической системе, где более не существует простой оппозиции между объектом и субъектом»<sup>2</sup>. И далее, в продолжение этой же мысли: «Существует бесконечный ряд из Я (т.е., субъекта, - М.П.), бесконечный ряд из ТЫ (объекта, - М.П.) и бесконечный ряд из ТОГО/ ИНОГО (особой интегрирующей инстанции, трансцендентного источника, находящегося по ту сторону как субъекта, так и объекта, - М.П.); и именно они и составляют в данном случае смысл. В классической логике третье всегда исключалось <...> В новой космологии эти традиции интегрированы между собой»<sup>3</sup>.

По существу, наиболее значительные образцы новейшей музыкальной композиции свидетельствуют о принципиальном изменении в настоящее время самого понятия музыкального искусства, когда антропологическое (точнее, даже антропоцентристское) понимание музыки, - которое в полной мере обнаруживается уже в эпоху Ренессанса, а его истоки значительно раньше, в эпоху античности, знаменуя этим упадок Сакральной Традиции, - сменяется пониманием космологическим с учётом указанных характерных черт *Новой Космологии*, что свидетельствует о становлении уже в наше время, во второй половине XX столетия принципиально иного способа музыкального мышления и вследствие этого о начале Новой Эры музыки, которую наиболее обобщённо можно обозначить как эра «*Космической Музыки*». В частности, ещё в 1970-м году в одном из своих интервью К.Штокхаузен утверждает: «Та эпоха, которая началась сотни лет назад и даже 2500 лет назад вместе со способом мышления древних греков, закончилась с окончанием последней (т.е., Второй Мировой, - М.П.) войны»<sup>4</sup>. А также несколько позже, в 1972-м году, в продолжение этой же мысли: «В настоящее время, - говорит К.Штокхаузен, - мы проходим через неопишуемые инновации, которые в полной мере будут осознаны лишь по прошествии значительного периода. Новая мировая эпоха началась около 1950 года. Каждый из нас чувствует это во всех сферах жизни»<sup>5</sup>.

Более того, указанные изменения по своему внутреннему, интенциональному смыслу фактически свидетельствуют о восстановлении в наше время, на принципиально ином уровне исторического развития изначальной, собственно *Метафизической картины мира*, важнейшей составляющей которой является качество *трансцендентности*, направленное на радикальное преодоление тех или иных пределов всякого имманентизма. По сути это означает восстановление Примордиальной (Изначальной) Гиперборейской Тотальной Единой Великой Метафизической, т.е. сверхприродной и сверхчеловеческой Сакральной Традиции, изначально привнесённой с таинственных регионов Арктогеи Древними Ариями и положившей начало всей культуре человеческой цивилизации в её разных аспектах<sup>6</sup>. А в религиозном плане в этом усматривается утверждение на метафизическом уровне изначального гностического христианства полярно-райской ориентации, то есть, *христиано-христианства* Восточной Церкви, естественно вследствие этого с вовлечением тех или иных элементов *эллино-христианства* и во многом в противоположность *иудео-христианству* Церкви Западной<sup>7</sup>.

Отображением (также на принципиальном уровне) указанных коренных изменений в мировоззренческом, а также обще-логическом аспектах на уровне конкретно-композиционном оказывается собственно музыкальная логика абсолютно иного типа, которую мы обозначаем соответственно как «*многомерная логика звукоотношений*», и актуализация которой привела к так называемой «*революции параметров*» (в терминологии К. Штокхаузена), т.е. возникновению в музыке собственно многопараметровости. Этот переломный момент в развитии европейского музыкального искусства, связанный с восстановлением изначальной *метафизической картины мира* и обретением принципиально иной, *многомерной музыкальной логики*, мы обозначаем специальным

термином «*тотальная революция*» в музыке или «*тотальная консервативная революция*». Это так называемый *Метафизический Третий Путь*, пребывающий и выводящий по ту сторону как всякого эволюционизма или чисто прогрессистских тенденций в музыке, так и всякого анахронизма, в том числе тех или иных «архаических» (по существу, вырождающихся) форм художественного сознания или неологизмов (Никаких НЭО...!).

Сущность *абсолютной тотальной консервативной революции в музыке* состоит в следующем. Собственно в *Новой музыке XX века* место тех или иных мотивно-тематических, в том числе, нео-модальных и додекафонно-серийных методов композиции занимает сочинение тех или иных *специальных форм звуковых вибраций*, а именно, *разнопараметровых звуковых образований* или *формаций*, которые обозначаются как то или иное «*музыкальное событие*», а именно, «*пункт*», «*группа*», «*масса*», «*момент*», «*процесс*», «*микро-* (или макро-) *звуковая форма*», «*звуковая сцена*» и т.д., а также их комплексы и соответствующие взаимоотношения абсолютно иного типа.

При этом в творчестве композиторов, наиболее последовательно продвигающихся по пути радикального, трансцендентного преодоления прежних методов композиции, для каждого музыкального произведения в отдельности специально сочиняется весь комплекс *высотных отношений*, а также музыкальных отношений в области *ритма, динамики, тембра, способа звуковой артикуляции, регистра, темпа, типа фактуры, местоположения источника звука в пространстве* и прочих, всё более специальных сторон музыкального языка. Каждая из них в отдельности рассматривается в современной собственно *Новой музыке* в качестве особого *измерения* и именно в этом строгом смысле «*параметра*», понимаемого как отдельная «*мера*» в том или ином многомерном (метафизически ориентированном) «*музыкальном событии*». На трансцендентном (запредельном) уровне в сфере как внутри-, так и меж-звуковых отношений многообразные «*музыкальные события*» интегрированы единым рядом пропорций, проистекающим по ту сторону того или иного параметра и выступающим в значении единого Принципа-Истока (ориентированного, в свою очередь, также сверх-метафизически, указывающего на абсолютно Иное), который вследствие этого К. Штокхаузен обозначает, в частности, термином «*Сверх-Принцип*» (Прото-Принцип) - (Ugrprinzip) музыкального произведения и который всякий раз создаётся заново. В более упрощённом изложении специальное сочинение трансцендентного «*сверх-принципа*» совместно с его проекцией на уровне конкретно-композиционном в специальном ряде многопараметровых «*музыкальных событий*» в *Новой музыке XX века* весьма отдалённо оказывается аналогичным тому, как, в частности, в XIX веке индивидуально сочинялись музыкальная тема или мотив, а позже, главным образом уже с началом XX столетия и гармоническая структура произведения в целом, как, например, в музыке Стравинского, позднего Скрябина, Дебюсси, Бартока, Шёнберга, Веберна, Мессиана, а впоследствии, также, Лигети, Пендерецкого, Денисова, Шнитке, Губайдулиной, Бэббита, Картера и многих других композиторов, творчество которых по существу относится к прошлой эпохе (или, в данном контексте, прошлой «эре»). Однако в указанных выше особенностях, прежде всего, специальном сочинении тех или иных многомерных «*музыкальных событий*» с их имманентной ориентацией на уровни метафизические, запредельные и сверхиндивидуальные состоит, собственно, принципиальная, т.е., сущностная (эссенциальная) сторона новых методов сочинения в современной музыке.

В частности, П. Булез, - также один из лидеров собственно *Новой музыки XX века*, в своём основном музыкально-теоретическом труде, в книге, название которой мы переводим как «*Современное музыкальное мышление*» («*Musikdenken Heute*») подчёркивает: «*Мир современной музыки является относительным, то есть таким, в котором структурные взаимоотношения подчинены не неким общим («абсолютным») критериям, а организуются в соответствии со специальным планом, сочиняемым в каждой данной композиции индивидуально*»<sup>8</sup>. А К. Штокхаузен во время одной из бесед с автором этих строк в мае 1991 года в Кюртене (у К. Штокхаузена дома), указывает на следующее: «*Для каждого музыкального произведения в отдельности я сочиняю свои правила (то есть, в конечном счёте, свой исходный музыкальный принцип, - М.П.), в соответствии с которыми создаётся музыкальное произведение в целом. И*

в каждом новом произведении я иду дальше и сочиняю новые правила (в том числе, новый сверх-принцип, - М.П.)»<sup>9</sup>.

Восстановление на новом историческом уровне изначальной метафизической картины мира и обретение в связи с этим многомерной логики звукоотношений, а также как прямое отображение последнего возникновение собственно многопараметровости является по существу переломным моментом, указывающим, с одной стороны, на завершающую фазу в прежнем историческом развитии европейской музыкальной мысли (включая творчество нововенцев, в том числе Веберна), а с другой, - оказывается по сути абсолютно новым импульсом в последующем развитии музыкального искусства. В частности, в одной из наших бесед с К. Штокхаузеном, также состоявшейся в мае 1991 года в Кюртене, К. Штокхаузен подчёркивает: «С 1951 года по настоящее время, то есть в течение вот уже около сорока лет мы находимся в стадии взрыва в обновлении музыки. В 1951-м году, - продолжает К.Штокхаузен, - произошла революция, которую я называю 'революцией параметров'. Это означает, что в каждом данном произведении присутствует полифония между параметрами»<sup>10</sup>.

Важнейшим следствием многомерной логики звукоотношений (помимо специального сочинения всего комплекса отношений на принципиальном уровне в разных параметрах, интегрированных многомерным «сверх-принципом») оказывается также специальное сочинение своего звукового материала, а именно, самих звуков, точнее, многопараметровых звуковых формаций, которые сочиняются в виде либо тонов, то есть вибраций с регулярными, периодическими колебаниями, либо шумов, - звуковых вибраций с непериодическими, комплексными, алеаторическими колебаниями (в том числе, сонорного типа), а также многообразных промежуточных форм между тонами и шумами и их специфических способов сочетания между собой. То есть, собственно в Новой музыке XX века для каждого произведения в отдельности всякий раз наряду с глубоко скрытым, метафизически (и сверх-метафизически) ориентированным трансцендентным принципом специально сочиняется также его звуковая конкретика, чувственно воспринимаемый интонационно-акустический базис музыкального произведения, его «звуковая субстанция». В частности, в беседе с Дж. Коттом в феврале 1971 года К. Штокхаузен прямо указывает: «В наше время материал сам должен быть составной частью творчества. Это означает, что когда я начинаю сочинять новое произведение, то (...) звуковой материал должен быть уже организованным или структурированным (...) Материал уже не оформляется как данный заранее, материал сочиняется, вы создаёте свои собственные звуки»<sup>11</sup>. В этом состоит субстанциальная (или конкретная) сторона Нового Принципа Композиции в современной музыке.

Специальное сочинение звукового материала в новейшей композиции придаёт каждому произведению в отдельности присущий ему характер звучания, в чём проявляется, так сказать, его собственный «стиль». И среди большого многообразия тех или иных специальных принципов композиции, возникших в Новой музыке XX века, одним из наиболее важных является установление глубоко внутренней взаимозависимости, органичной взаимосвязи между многомерностью, проистекающей из трансцендентного сверх-принципа музыкального произведения и характером звучания данного произведения. Это обеспечивается прежде всего установлением единства пропорциональных отношений на внутри-звуковом и обще-композиционном плане, то есть, в конечном счёте, между мельчайшим микро- и наивысшим макро-уровнями многопараметровой композиции. К. Штокхаузен обозначает этот принцип как «единство (тождество) материала и формы» или «микротоновой и макро тоновой формы», а также как единство в музыкальной композиции «тона (т.е., звучания, - М.П.) и стиля (т.е., составляющего его основу трансцендентного принципа, - М.П.)». В частности, уже в самом начале своего творчества, в статье «Рабочий доклад 1952/53: Ориентация» К. Штокхаузен со всей необходимой в данном контексте определённой указывает на следующее: «Строение материала и структуры произведения должны стать одним и тем же; микротоновая форма и форма макро тоновая всякий раз должны приводиться в новое соответствие согласно с индивидуальной идеей сочинения»<sup>12</sup>. И далее, уже после реализации в контексте собственно Новой музыки XX века целого ряда художественных открытий, в статье

1961 года «Изобретение и открытие» К. Штокхаузен также утверждает: «*Основополагающее открытие [нашего времени] направлено на формирование в композиции тона и стиля в качестве равнозначных событий*»<sup>13</sup>.

Одним из первых и наиболее значительных в художественном отношении образцов воплощения принципиально иного подхода к сочинению в современной музыке, указывающих, тем самым, на начало собственно Новой музыки XX века, оказалась композиция К. Штокхаузена *Kreuzspiel/Перекрёстная игра* для гобоя, бас кларнета, фортепиано и трёх ударных (1951). Вместе с тем это одно из сочинений так называемой «*пуантилистической композиции*» (также «*пуантилистской музыки*»), где функцию «*музыкального события*» выполняют многопараметровые музыкальные тоны, взятые в отдельности, а также специально сочиняемые звуки ударных без определённой высоты. Каждый из тонов является основной единицей музыкального материала, на которую спроецировано действие разных параметров. В частности, это высотное положение тонов, их ритм, продолжительность звучания, динамика, тембр, регистр, количество одновременно звучащих тонов, плотность высотных элементов, а также, ритм конгов, ритм том-томов, их динамический уровень и очерёдность взятия, и некоторые другие производные. Отсюда соответствующий «*пуантилистский*» характер звучания этого произведения как прямое отображение единичности многопараметровых звуковых элементов, основу которых составляют тоны, т.е. звуки с периодическими, регулярными колебаниями.

It nach Grad der Verstärkung von Oboe, Bassklarinette und Klavier müssen die Tom-toms 1 oder 2 Grade leiser gespielt werden.  
mit den Händen ppp (pp) sempre  
pppp (pp) sempre

III. Tom-toms  
Füßschlag  
Bei 0 — immer 1 Schlag in vorgegebener Intensität, und anschließender Viertel ppp ununterbrochen einsetzend.

К. Штокхаузен, *Kreuzspiel/Перекрёстная игра*, партитура, стр. 1

Внутренние соотношения элементов в каждом из указанных выше параметров интегрированы в универсальном многомерном сверх-принципе композиции, который проявляется в специальных способах сочинения каждого из музыкальных тонов, взятых как в отдельности, так и в своих сочетаниях. При этом действие сверх-принципа композиции *Kreuzspiel* в наиболее обобщённом виде обнаруживается в трёх основных аспектах развёртывания музыкального времени и пространства, а именно: (1) извне, (2) изнутри, а также (3) в сочетании как первого, так и второго. В изложении К. Штокхаузена разноаспектное действие сверх-принципа обозначается в данном случае как отдельные «стадии» развёртывания основной музыкальной «идеи». «*Идея перекрёстности феноменов времени и пространства*, - указывает, в частности, К. Штокхаузен, - *представлена в трёх стадиях. В первой стадии фортепиано начинает в крайних регистрах, а далее в процесс регистрового пересечения постепенно вводятся шесть «нижних» и шесть «верхних» тонов, которые в области средних регистров передаются гобоем и бас кларнетом (...)* Затем всё это обращается в противоположное движение, вновь достигая крайних регистров фортепиано. Однако в результате перекрёстности шесть «верхних» и шесть «нижних» тонов *взаимообмениваются друг с другом (...)* 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»<sup>14</sup>. При этом следует добавить, что двойное перекрёстное движение в третьей «стадии» осуществляется в обратном направлении, то есть, от конечных тонов (как первой, так и второй стадии) к начальным. Тем самым, как музыкальное время, так и пространство в третьей «стадии» радикально меняют свою направленность, изменяя ориентацию движения на прямо противоположную, - они как бы поворачивают назад и движутся к первоначальному пункту как своему истоку.

М. Просняков: Kreuzspiel К. Штокхаузена, числовое и графическое отображение перекрёстного действия сверх-принципа в его первой «стадии» (процесс становления извне к центру и обратно).

1	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
2	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1
3	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2
4	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3
5	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4
6	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5
7	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6
8	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7
9	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8
10	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9
11	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
12	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11

В этом наиболее общем действии сверх-принципа композиции *Kreuzspiel* обнаруживаются многозначительные аналогии с процессами общекосмического (или макрокосмического) масштаба, прежде всего, в аспекте основополагающих принципов расширения и сжатия Вселенной, имеющих соответствующее пространственно-временное выражение. В частности, совместное действие первой и второй «стадий» сочинения символически возможно представить как разноаспектный процесс развёртывания космоса, его расширения. При этом первая «стадия» это внешний аспект развёртывания, процесс становления извне вовнутрь - от периферии к центру - и обратно, а вторая «стадия» - его внутренний аспект, - от центра к периферии и также обратно. В совокупности, первая и вторая «стадии» образуют движение, соответствующее первой половине циклического развития космоса в том или ином его масштабе, которое («движение» или «становление») символически можно обозначить полуокружностью, нисходящей по ходу часовой стрелки. А в третьей «стадии» совмещается действие как внутреннего, так и внешнего аспектов, однако в фазе свёртывания космоса, его сжатия и возвращения к первоистоку (в терминах Ведической традиции последнее в указанном процессе обозначается также как «махапраляя», т.е. общекосмическое «растворение»), а также трансцендентному переходу на новый циклический уровень. Символически указанный процесс отображается как продолжение начатой полуокружности с левой стороны вверх и при этом с разомкнутыми началом и концом всего цикла. В целом, возникает форма циклической спирали как проявление глубоко скрытого действия универсального (и трансцендентного) сверх-принципа композиции *Kreuzspiel*:



Таким образом, действительно получается совершенно особая, звёздная или космическая музыка, то есть, музыка, которая сочиняется в соответствии с принципами построения как микро-, так и макрокосмоса, с учётом также их скрытого запредельного, сверх-космического источника. К. Штокхаузен указывает в данном отношении о необходимости воплощения в музыке специального принципа, который сам композитор обозначает, в частности, как «дыхание Вселенной» или «дыхание

Космоса». «В музыкальном творчестве, - указывает К. Штокхаузен, - всегда должен обнаруживаться тот или иной аспект универсума(...) существует фундаментальная периодичность всего космоса, когда он расширяется и сжимается - Он Дышит, Бог дышит всегда, естественно и периодически. Это фундаментальный принцип Вселенной»<sup>15</sup>. Этим открыто по сути принципиально новое, собственно космическое, а также трансцендентное, в строгом смысле запредельное (потустороннее), сверх-космическое измерение музыкального искусства, что и составляет наиболее существенную сторону указанной ранее *Новой Космологии*.

Одним из наиболее важных художественных результатов каждый раз специального сочинения музыкального сверх-принципа, а также соответствующего ему звукового материала оказывается появление, с одной стороны, большого числа, так сказать, новых «музык», а с другой, - многообразных видов «композиций». В частности, во второй половине XX века возникли и сосуществуют, находясь между собой в том или ином взаимоотношении, помимо упоминавшейся ранее «пуантилистской музыки» также «сонорная музыка», «сериальная музыка», «алеаторная музыка», «статистическая», «пространственная», «новая конкретная музыка», «электронная» и «электроакустическая музыка», «минималистская музыка», так называемая «музыка окружающей среды», «интуитивная музыка», «телепатическая музыка», «компьютерная музыка», «формализованная музыка», «символическая музыка», «мета-музыка», «симбиотическая музыка», «трансперсональная», «интегральная», «мантричная», «духовная», «эзотерическая», «ритуальная музыка», «вселенская», «космическая музыка», а также «пуантилистическая композиция», «статистическая композиция», «композиция групп», «детерминированная», «стохастическая композиция», «варибельная», «многозначная композиция», «сонорная» или «тембровая композиция», «мелодическая композиция», «момент-композиция», полифоническая «процесс-композиция», «текстовая композиция», «интегральная», «формульная композиция» в её различных модификациях вплоть до возникновения позднейших «мультиформульной» и принципиально нового типа «суперформульной композиции» и многие другие<sup>16</sup>.

В основе каждого из подобных явлений в новейшей музыке лежат специальные принципы сочинения как *материала*, так и *формы* музыкальной композиции. Отсюда также появление в современной *Новой музыке* многообразных *способов формообразования в том числе абсолютно иного типа* и в связи с этим необходимость принципиально новой систематики в новейшей композиции как самих принципов сочинения музыки, так и возникающих в результате этого совершенно новых типов музыкальных форм, а также их особых разновидностей. Однако данное обстоятельство указывается здесь лишь в качестве постановки специальной музыкально-теоретической проблемы, требующей своего отдельного освещения<sup>17</sup>.

#### Примечания

<sup>1</sup> Цит. по: K. Wörner. Stockhausen. Life and Work. Ed. B. Hopkins, Berkeley and Los Angeles. 1976, p.30.

<sup>2</sup> Jonathan Cott: STOCKHAUSEN. Conversations with the Composer. London, 1989, p.74.

<sup>3</sup> *ibid.*, p. 156.

<sup>4</sup> Цит. по: Karlheinz Stockhausen. Towards a Cosmic Music. Shaftesbury, Dorset, 1989. P.10.

<sup>5</sup> Там же, p.23.

<sup>6</sup> О Единой Примордиальной Великой Гиперборейской Арийской Традиции см., в частности, следующие труды ариософов и традиционалистов: Р. Генон. Кризис современного мира. М., 1991; Юлиус Эвола. Языческий империализм. М., 1994; Гейдар Джемаль. Ориентация - Север. М., 1991; А. Дугин. Конспирология. М., 1993; А. Дугин. Гиперборейская теории (опыт ариософского исследования). М., 1993; А. Дугин. Конец Света (эсхатология и традиция). М., 1998; А. Дугин. Геополитическое будущее России. М., 1999; А. Дугин. Абсолютная Родина. М., 1999; Guenon Rene «Formes traditionnelles et les cycles cosmiques», Paris, 1970; Wirth Herman «Die Aufgang der Menschheit», Berlin, 1927; Wirth Herman «Die Heilige Urschrift der Menschheit», Berlin-Leipzig, 1936; Tilak Bal Gangadhar



«The arctic home in the Vedas», Poona and Bombay, 1903; Georgel Gaston «Les rytmes dans l'histoire», Belfort, 1937; Georgel Gaston «Les quatre âges de l'humanité», Besançon, 1949; Evdokimov Paul «L'art sacré», Paris, 1953; Geticus «La Dacia iperborea», Parma, 1984, и мн. др.

<sup>7</sup> О сущностном различии между христиано-христианством, эллино-христианством и иудео-христианством см., в частности, специальное и глубокое исследование христианской традиции: А. Дугин. *Метафизика Благой Вести* (Православный Эзотеризм). М., Арктогея, 1996.

<sup>8</sup> Цит. по: P.Boulez. *Boulez on music today*. London, 1971, p. 35.

<sup>9</sup> К. Штокхаузен - М. Просняков. Из беседы 3-го мая 1991 года в Кюртене, в доме К. Штокхаузена. Магнитофонная запись. Из материалов Архива Музыкального Центра «Институт Штокхаузена» в Москве.

<sup>10</sup> К. Штокхаузен - М. Просняков. Фрагмент беседы. Кюртен, Май 1991г. Магнитофонная запись. Там же.

<sup>11</sup> Jonathan Cott: STOCKHAUSEN. *Conversations with the Composer*. London, 1989, p.36.

<sup>12</sup> Karlheinz Stockhausen: *TEXTE zur MUSIK*. Band 1. DuMont-Buchverlag, Köln. 1988. S.35.

<sup>13</sup> Там же, S.229.

<sup>14</sup> Цит. по: K. Wörner. *Stockhausen. Life and Work*. Ed. B. Hopkins, Berkeley and Los Angeles. 1976, pp.30-31.

<sup>15</sup> Jonathan Cott: STOCKHAUSEN. *Conversations with the Composer*. London, 1989, p.36.

<sup>16</sup> Подробному рассмотрению особенностей тех или иных новых «музык» и «композиций» и их специфического отличия между собой первоначально было посвящено специальное выступление М. Проснякова «Сто музык нашего времени: обзор новейших методов музыкальной композиции», состоявшееся в мае 1989г. в Союзе композиторов СССР, на основе чего в 1990-91гг. для композиторов и музыковедов был разработан также одноимённый авторский специальный лекционный Курс.

<sup>17</sup> Теме формообразования и типологии композиции в новейшей музыке посвящён специальный курс М. Проснякова «Проблема формы в современной Новой музыке», разработанный и впервые проведённый в 1992-93 уч. г. в Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского в классе проф. А.С. Соколова для студентов-музыковедов 4-го курса в качестве дополнительного авторского цикла лекционных и практических занятий (М. Проснякова) и впоследствии проводившийся также в обновлённой и более расширенной Версии.

## Summary

Mihail Prasniakov

### The alteration of the compositional principals in contemporary new music

The intensive development of the New Time's (XVII - XIX) European musical system at the XX-th century has lead - in the middle of our century - to its radical alteration, that is in essence an unprecedented alteration in the historical past of a music, up to the radical change of the principle of systemization in the musical art. In the contemporary really New Music are ineffective scarcely all principles of the musical formation (Formbildung), the most deep basis of which is laid down about 2500 years ago at the Antique Epoch. The imperative by Karlheinz Stockhausen: "Our own world - our own language - our own grammar: nothing neo-...!". All of this is connected with most deep alternations of the world - seeing order, which are signifying the beginning of a New Era of the musical art. The origin of the New Cosmology and the finding of the absolutely New Logic of the sound - relationships. "The Total Revolution" in a music. The New Principle of the musical composition, its essence. As one of the most important consequence of the radical changes is the special composition of the musical material. "Kreuzspiel" by K. Stockhausen as a beginning of the really New Music of the XX-th century. The most important art resultant of the discovery of a New Compositional Principle is the origin in the second half of our century of the large number of new "musics" and different kinds of "compositions". The necessity on a principle of new systematization of compositional foms in contemporary New Music - as the formulation of the special theoretical problem in a musicology.